EL AMANTE

CINE
Nº 183
AGOSTO
2007

+ ADIÓS A **BERGMAN, ANTONIONI** Y **EDWARD YANG**

Entrevista + Fulminante dossier **Paul Verhoeven**

La otra cara de la historia

Ratatouille, Brad Bird y las ratas + Los Simpson vistos desde varios ángulos, incluida la panza de Homero + **M** de Nicolás Prividera: reflexiones polémicas + **El caimán** + **Flandres** + **Ahora son 13** + **Tú, yo y todos los demás** + Géneros: superhéroes + **As Tears Go By** en DVD

VENTA EXCLUSIVA EN KIOSCOS
$ 11,50
AÑO 15
ISSN 150636
00183
9 770329 260003

el jardín

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

teltron

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.

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

2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

Escribinos a **amantecine@interlink.com.ar** o llamanos al **011 4952-1554** para averiguar las formas de pago y el listado de las películas disponibles.
Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA.

EL AMANTE CINE Nº183

AGOSTO 2007

Bergman, si habitara Springfield. (simpsonizeme.com)

Se viene **Black Book** de Paul Verhoeven (¡y en fílmico!), y el holandés polémico se llevó un vibrante dossier de veinte páginas. Se estrenaron **Flandres** de Bruno Dumont y **El caimán** de Nanni Moretti en proyección DVD, que se llevaron menos páginas de las que se habrían llevado de haberse estrenado en fílmico. Sí, está bueno que se estrenen de alguna manera y está bueno que luego estén bien editadas en DVD para ver en casa, y es cierto que la repercusión que se logra "estrenando" la película en salas (perdón, el DVD en salas) no se logra de otra manera. Pero también es cierto que se pierde muchísima calidad, que la proyección en DVD es muy inferior al 35 mm, al HD e incluso es inferior a un Beta. No queremos "castigar" a los distribuidores que por lo menos traen un cine distinto aunque sea proyectado de esta manera, pero nos gustaría que esto de los estrenos en DVD se considerara como un parche transitorio y no una como práctica ya establecida para un largo futuro de imágenes de baja calidad en salas de cine. Desde el número que viene, las críticas de las películas de las que existe copia en 35 mm y se estrenan localmente en proyección DVD llevarán una indicación gráfica que identifique tal modalidad.

En otro orden de cosas, siguen las discusiones sobre cine argentino, sobre géneros (western, etcétera) y ahora se suma otra sobre género (masculino, femenino, etcétera). Y nos gustaron dos películas animadas. No, no **Isidoro** y **El Arca**, sino **Ratatouille** y **Los Simpson** (cipayos, nos dirán), que se llevaron dos producciones especiales con lateralidades varias. Y en cuestiones de cine argentino, se viene **M** de Nicolás Prividera, que se lleva varias páginas probablemente polémicas. Y lo que se lleva, o está de moda en esta revista y en este número, es agradecer a un compañero de redacción por alguna idea para escribir o poner un título.

Y lo que pasó sobre el cierre es que se murieron nada menos que Bergman y Antonioni (Edward Yang se había muerto semanas atrás). Publicamos algunas notas cortas sobre ambos europeos, notas que ya amenazan con continuarse y completarse y discutirse en el número próximo.

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
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Robert Koehler
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Paula Vázquez Prieto
María Vicens
Marcos Vieytes

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

En internet
http://www.elamante.com

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

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

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

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

SUMARIO

Estrenos
2 Black Book + dossier Verhoeven
23 El caimán
24 Ratatouille + Brad Bird
28 Los Simpson, la película + especial
34 M
38 Tú, yo y todos los demás
39 Polémica: El afinador de terremotos
40 Polémica: Transformers
41 Infame; Ricordati di me; Mimzy, la puerta al universo
42 Isidoro, la película; El Arca; El Belgrano, historia de héroes; Incorregibles; Harry Potter y la Orden del Fénix; Venus

43 De uno a diez

44 Qué pasa con los géneros (parte 2)
46 Cine argentino: Segal le responde a Wolf
47 Sobre otros géneros
48 Bellour y Bluminger en Buenos Aires
49 Goethe / Marie-Louise Alemann

50 Correo

DVD
52 As Tears Go By
54 Polémica: 9 canciones
55 Intriga en Berlín, Invisible
56 Qué me alquilo, Qué me compro, Qué me escucho
57 Qué me bajo

58 Desde España

Obituarios
59 Edward Yang
61 Michelangelo Antonioni
63 Ingmar Bergman

En el libro *Ensayos sobre fotografía*, Raúl Beceyro analiza una foto de Robert Capa, "Francia, 1944", tomada cuando las tropas aliadas liberaron la ciudad francesa de Chartres a fines de la Segunda Guerra Mundial. La imagen muestra a una mujer rapada con un niño en brazos caminando por las calles. La sigue y la rodea una muchedumbre de apariencia hostil, compuesta por civiles y policías. Unos pasos más adelante, un hombre que carga un hato de ropa, aparentemente el padre de la mujer, camina con la vista fija en el piso. No es difícil darse cuenta, disponiendo de un mínimo conocimiento de la historia, de que la mujer es acusada de colaboracionista con la ocupación nazi que acaba de llegar a su fin.

El análisis que hace Beceyro de la imagen tomada por Capa es magistral. Partiendo de la descripción más neutra posible, propone ir ubicándose en distintos puntos de vista del hecho histórico, desde el de la gente que estaba en la calle hasta el del fotógrafo y el del espectador de la foto. Beceyro sugiere que el lugar y el momento en que Capa toma la foto proponen una determinada interpretación, la que a su vez depende también del marco cultural e ideológico de quien hace la lectura. La del propio Beceyro es que al pararse Capa frente y no junto a la multitud, al captarla en un determinado momento, lo que se pone en evidencia es que allí donde la población de Chartres ve a una representante de la ocupación, todo lo que hay es una mujer rapada con su hijo en brazos. De esa manera, al invertirse las relaciones de poder, se modifican nuestras naturales simpatías con los resistentes y víctimas del nazismo, y tomamos conciencia de la aparición en el escenario de nuevas víctimas. "Hay aquí en efecto –dice Beceyro–, la humillación de la derrota, la prepotencia del número y de la fuerza, la complicidad de una mayoría y la determinación [...] de alguien que va a luchar, que va a intentar sobrevivir. Pero la resistencia no está allí donde se podría suponer, y la escena sufre una completa inversión, que le permite escapar a la anécdota y hablarnos a sus espectadores actuales. Quien resiste, paradójicamente, es la colaboracionista."

Agrega luego, precisando los términos de esa inversión de poder: "El mismo día en que, al menos para los habitantes de Chartres, una tragedia tocaba a su fin, y el ejército de Ocupación alemán se iba y llegaban los liberadores, ese mismo día nacía otra tragedia, la de una mujer con una marca infamante, junto a su hijo". Para después concluir: "Resulta claro que la lectura de la foto que acabo de hacer, que es mi lectura, está, como cualquier otra, determinada por las ideas y sentimientos que el espectador tiene previamente a la contemplación de la foto. Y que si bien, como en las lecturas de todas las fotos de este ensayo, he tratado de manejarme con los elementos que el 'texto' (es decir, la foto) proporciona, es indiscutible que mis ideas (mi ideología, diría alguien que estuviese en desacuerdo con mi lectura) aparecen a lo largo de todo el escrito. La más evidente es un cierto escepticismo ante el espectáculo de la historia y una cierta desconfianza ante las victorias".

Las películas de Verhoeven a menudo dan ese paso. Como en la foto de Capa, el director se para, no junto a la muchedumbre, sino frente a ella. Y lo que muestra no es agradable, ya que el espectáculo de la humanidad, que es invisible cuando nos confundimos con ella, resulta poco halagador visto desde una cierta distancia. Sus ideas sobre el mundo, además, coinciden con las de Beceyro: el mismo escepticismo y la misma desconfianza que confunden al espectador no pocas veces.

Black Book
(El libro negro)
Zwartboek
Holanda, 2006, 145'
DIRECCIÓN
Paul Verhoeven
GUIÓN
Gerard Soeteman, Paul Verhoeven
PRODUCCIÓN
Jeroen Beker, Teun Hilte, San Fu Maltha
MÚSICA
Anne Dudley
MONTAJE Job Ter Burg, James Herbert
INTÉRPRETES
Carine Van Houten, Sebastian Koch, Thom Hoffman, Halina Reijn, Waldemar Kobus.

Una cierta

por **Gustavo Noriega**

En *Black Book*, Rachel Stein (Carice van Houten), una hermosa cantante judía a quien le asesinan a toda su familia, se une a la Resistencia holandesa. Como a Ingrid Bergman en *Tuyo es mi corazón*, de Hitchcock, a Rachel se le pide que use su atractivo sexual para relacionarse con el enemigo, en este caso, un jerarca de las SS. En el transcurso de los hechos todo se complica: la judía y el nazi se enamoran, traidores y héroes pululan en ambos bandos, los resistentes resultan ser no menos antisemitas que los invasores alemanes y en la Liberación se viven algunos momentos tan horrendos como los que se vivían durante la Ocupación. Entre las varias características de las películas de Paul Verhoeven no se encuentra la sutileza pero sí un gusto por lo vulgar y escatológico que les dan vigor e intensidad. Señalada como la amante de un nazi, y bajo el canto de un coro de la iglesia, Rachel es maltratada físi-

desconfianza

camente por los ciudadanos holandeses al punto de que se le vuelca sobre su cuerpo un tacho repleto de mierda, cual Sissy Spacek en *Carrie*. Los cuarenta minutos finales, contados luego de la retirada alemana de Holanda, son una puesta en movimiento de la foto de Capa llevada al paroxismo. Nada de lo que allí se ve es agradable o alentador, y el final mismo de la película sugiere que las marcas de la barbarie se prolongarán en el tiempo, algo que Verhoeven sugerirá fuertemente en su obra de ciencia ficción paródica, *Invasión* (*Starship Troopers*, 1997).

Con esa costumbre que tiene el holandés de pararse en otro lado y mirar desde un punto de vista inesperado, es fácil confundirse con sus películas, al menos si uno se enfrenta a ellas con la mirada cansada y adormecida por la rutina. Eso le pasó al crítico australiano Adrian Martin con *Showgirls* y corrigió su error en un artículo memora-

"Francia, 1944" de Robert Capa.

ble llamado "El crítico ofendido", publicado en *EA* 114. Por mi parte, salvando las distancias, lo mismo me pasó con *Invasión*, una película que en su momento me repugnó por su utilización de la simbología nazi y de la que, al escribir la crítica, no percibí nada de lo que no estuviera en la superficie. Mi nota me convertía en una caricatura de ese espécimen que Martin describiera: era el crítico ofendido, que no se tomaba el trabajo de tratar de entender lo que la película proponía y reaccionaba mecánicamente ante algunos signos, como el perro que saliva ante la visión de un plato de comida. Cada vez que encuentro por casualidad *Invasión* en el cable me quedo mirando, fascinado y divertido. Esta nota forma parte de mi *mea culpa*.

Uno podría imaginar que esta mirada desde un nuevo ángulo, encontrando un resto de realidad allí donde suponíamos que teníamos el conocimiento consolidado, habla de un cine duro y seco, casi documental, que muestra el mundo tal como es y no como suponemos que es. Sin embargo, el camino utilizado por Verhoeven es justamente el contrario, el que utilizó muchas veces en los Estados Unidos, el de la fantasía y el artificio. La vuelta a Holanda no supone un cine menos narrativo y deslumbrante como el de Hollywood sino por el contrario, *Black Book* está filmada como un thriller de espías brillante y frenético, con escenas de acción espectaculares y una heroína refulgente. La vuelta a la guerra desde sus películas holandesas funciona como la inversa de *Rescatando al soldado Ryan* de Spielberg, que comienza con una secuencia de un pretendido realismo estremecedor para ir hundiéndose en las aguas cenagosas del patriotismo. *Black Book* prefiere las armas del entretenimiento puro para desplegar su mirada escéptica ante el espectáculo de la historia.

Toda la película se vertebra a través del personaje Rachel Stein, o Ellis de Vries, tal su nombre en la Resistencia. En el comienzo de la película vemos a Rachel como a una dedicada maestra en un kibbutz israelí, pero un encuentro con una vieja amiga desencadena el *flashback*. Allí veremos a la maestrita luchando por su vida, utilizando para ello todos los encantos que la Naturaleza le prodigó. Rachel es una muy buena cantante pero además es vital, decidida, desinhibida y positiva. Siempre va hacia delante y, aunque forma parte de grupos, toma decisiones personales, individuales, haciéndose cargo siempre de lo que quiere, más allá de lo que puedan pensar los que la rodean. Su romance con el jerarca de las SS no tiene nada de síndrome de Estocolmo sino que es resultado de estar siempre apostando por la vida. Hay un hermoso plano de la película que la define perfectamente. Por las calles empedradas de La Haya vemos que, en una dirección, un hombre lleva a pulso un carro con un cadáver en su interior. Aparece en la dirección contraria Rachel montada en una bicicleta, conducida por un compañero de la Resistencia. Por la calle marcha un grupo de soldados alemanes. Rachel los mira picarona y extiende sus piernas, que salen de la pollera rectas, eróticas, hermosas. El plano, dominado por el empedrado, las paredes de los edificios y los uniformes de los soldados, es uniformemente gris y sólo dos luces se destacan sobre ese plúmbeo fondo. La cara sonriente y las piernas perfectas de Rachel iluminan la imagen como lo hacen en todo el resto de la película.

Leyendo las críticas recibidas por *Black Book* por parte de los críticos más destacados del mundo, encuentro que no uno sino dos hacen mención, describiendo a la película, de un "relativismo moral", una expresión bastante poco común como para que no llame la atención su repetición en un número reducido de notas. Que personas de inteligencia destacada como Jim Hoberman, del *Village Voice*, y Manolah Dargis, del *New York Times*, hayan pensado que en la película de Verhoeven se muestra que da lo mismo una cosa que la otra en términos morales, sugiere un error de interpretación tan profundo como significativo. Tenemos, como patrimonio del sentido común de la humanidad, a los nazis como el símbolo irreductible del mal. Cuando vemos que la película muestra que el comportamiento de algunos holandeses fue aberrante luego de la Liberación, tan siniestro en algunos casos como el del los alemanes invasores, no significa de ninguna manera que "da lo mismo una cosa que otra". Se trata de dar el paso de Robert Capa, de enfrentarse a la muchedumbre y no seguir caminando con ella mirando en la misma dirección. Se trata, como en *La caída*, de otra película que ha despertado similares rechazos aunque haya sido hecha con mucha menos imaginación que *Black Book*, de no ver a los nazis como algo apartado de la humanidad sino de ver qué tiene la humanidad en común con ellos, por más desagradable que nos resulte el espejo. Que el paso de Capa haya sido dado en el marco de una película vital y veloz, inquieta, sensual y divertida, no hace más que resaltar la multiplicidad de dimensiones que tienen las películas de Paul Verhoeven. **[A]**

La vuelta a Holanda no supone un cine menos narrativo y deslumbrante como el de Hollywood sino por el contrario, **Black Book** está filmada como un thriller de espías brillante y frenético.

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

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

Una de terror

por **Hernán Schell**

Atención: se revelan algunos detalles de la resolución del argumento.

La primera escena de violencia de *Black Book* es de orden ideológico y ocurre cuando el personaje de Ellis de Vries se encuentra almorzando con una familia. Es un grupo de personas que la está alojando y escondiendo en la Holanda ocupada por los nazis en medio de la Segunda Guerra por su condición de judía. No debe de haber gesto más valiente y noble que ese en aquel contexto, sin embargo, en un momento, el padre de familia le pide a Ellis que diga una oración cristiana y, cuando ella la pronuncia, él le dice: "Si los judíos hubieran escuchado a Jesús, no tendrían que soportar este sufrimiento". Es una escena chocante porque el padre de familia pasa de ser el hombre que salva a una mujer judía por compasión a ser, por segundos, alguien cuyas ideas son símbolo de una ideología que hizo posible aberraciones como el Holocausto. Esta lógica de utilizar un momento de calma sólo como escenario para que ocurra algo terrible de forma repentina es la que se utiliza durante toda la película para filmar las muchas escenas violentas.

Si bien *Black Book* encajaría como una película de espionaje, género en el que Hitchcock hizo sus obras más importantes, el film de Verhoeven está muy lejos de querer seguir el consejo del *suspense* hitchcockiano y opta por el shock permanente. En el film, un grupo de holandeses se encuentra cómodamente hablando y aparecen sin que uno se lo espere nazis con metralletas dispuestos a desarmarlos, una persona parece dormida luego de que le aplican cloroformo y se despierta repentinamente a golpear a sus atacantes, una pareja está plácidamente cerca de un velero y aparece de la nada un avión bombardero y vuela una casa en pedazos. El mecanismo de la sorpresa suele ser más propio de una película de terror que de una de espionaje, razón por la cual *Black Book* puede ser tomado como un film de horror en el que el monstruo no es algo definido sino algo tan abstracto como la violencia. Violencia ejercida con toda intención de hacer un mal (quienes matan para robar dinero a lo largo del film), violencia ejercida porque las personas sienten que tienen el deber de hacerlo (los militares nazis y los holandeses, que luego de ganar la guerra se sienten en posición de humillar al enemigo) y violencia ejercida incluso por aquellos que no quieren ejercerla pero terminan haciéndola o por impulso (el intento de estrangulación que Müntze le prodiga a otro militar que lo traiciona; la terrible muerte que termina proporcionándole Ellis de Vries a un hombre, también por ser traicionada y utilizando también como método la asfixia), o por necesidad (los disparos que el cristiano que se negaba a matar a alguien termina por darle a una persona para salvarle la vida a un compañero). Una violencia que además suprime cualquier posibilidad de un momento feliz duradero (símbolo genial de la película: las dos ocasiones en las que una pistola es confundida por una erección) y que, como sucede en muchas películas de terror, se la vuelve a mostrar bien viva y como una amenaza latente aun cuando todo parece terminado y en calma (lo que básicamente muestra el último plano del film, uno de los momentos más brillantes y terribles del año).

Black Book se asemeja mucho a una de las obras maestras más incomprendidas de Verhoeven: *Invasión* (*Starship Troopers*, 1997). En ambos casos estamos en un territorio y un tiempo en el que todo está marcado por el asesinato, en el que el oficio de cada persona no parece ser otro sino ejercer violencia y en donde la cultura más importante es la armamentística. Sin embargo, la diferencia esencial entre los dos films es que *Invasión* es una sátira que transcurre en un lugar imaginado del futuro; *Black Book* es dueña de un tono solemne y fatalista y ocurre en un momento histórico conocido por todos. Acá no es por ende una advertencia sobre lo que puede convertirse el mundo, sino una muestra de lo que el mundo ya fue anteriormente, de cómo en un momento no tan lejano (desde un punto de vista histórico, 62 años no es nada) muchos países eran una pesadilla que parecía sacada de algún film de horror o de ciencia ficción en el que los asesinatos y la crueldad eran moneda común. Ese momento, nos dice Verhoeven, puede volver en cualquier instante, la Segunda Guerra no fue un episodio aislado sino una expresión mayor de ese extraño y enfermo afán del hombre por querer aniquilarse. Vencidos los alemanes, el director muestra holandeses comportándose como canallas que humillan al enemigo igual que lo hicieron los propios nazis con sus vencidos y luego nos recuerda el conflicto bélico por el que pasa hoy el Estado de Israel.

El monstruo de la violencia, nos dice el director, sigue estando presente. Es un germen que habita en cualquier nación y que puede hacerse moneda común en cualquier momento, no importa qué tan calmado y qué tan seguro parezca estar todo. **[A]**

El holandés vulgar

Tres apuntes sobre el cine de Verhoeven. por **Diego Brodersen**

Viajes. Otro título posible para esta nota, "El holandés errante", sonaba poco esforzado. De todas formas, los argumentos para echar mano a un recurso tan evidente habrían sido cualquier cosa menos unívocos. Es cierto, el tránsito de Paul Verhoeven de Holanda a los Estados Unidos y viceversa ofrece el atractivo de la parábola: un viaje iniciado tiempo atrás con paradas de lo más variopintas y cuyo destino final a la fecha es *Black Book*, su primera película holandesa en más de dos décadas y lo más parecido a una declaración de principios de libertad artística. Pero los viajes también son otros e incluyen el quebradizo terreno de las incorrecciones políticas, medianera predilecta del realizador desde la cual sentarse, observar y pintar el mundo con colores chirriantes.

La carrera de Verhoeven ha estado marcada a fuego por un historial de polémicas y explosiones mediáticas; fue alternativamente exitoso, incomprendido, celebrado por su inteligencia a la hora de abordar los géneros populares, vapuleado por esa celebración de las bajezas y trivialidades que hacen de su cine un lugar gozosamente único. Su relación con Hollywood no es diferente de la de la pareja de *Delicias turcas*: al amor violento y salvaje le siguen la obsesión y los celos, explotando finalmente en el desencanto y el abandono (¿verá Verhoeven al cine norteamericano como un enfermo terminal?). Luego de *RoboCop*, la ciudad de las estrellas lo estrujó contra su seno, lo acarició con cariño, proponiéndole todo tipo de relaciones íntimas, para terminar vomitándolo violentamente cuando su sensibilidad ya no parecía adecuada para los tiempos que corren. O al menos ese es nuestro convencimiento, porque la imagen del artista maldito en lucha contra el sistema es siempre más atractiva que cualquier otra dialéctica que no incluya la confrontación.

Cristo en calzoncillos. Otra idea tentadora es imaginar a Verhoeven como el escritor de *El cuarto hombre*, un tipo reconocido y respetado que utiliza esa condición para

escupir sus ironías en la cara de quien quiera escucharlo. *Delicias turcas*, su segundo largometraje, fue nominado a los premios Oscar en el rubro "extranjeras" –perdió ante *Amarcord*– y a partir de allí sus paisanos quisieron transformarlo en una suerte de embajador del cine holandés; no es casual que prácticamente la totalidad de las películas en este primer período estén basadas en novelas reconocidas de autores holandeses, donde el coqueteo con los géneros, presente en todo momento, se ubica siempre en un segundo nivel por debajo del planteo narrativo central, legitimado por su fuente literaria. Pero más allá del origen y del tratamiento realista de las historias, es el énfasis en lo primario, lo elemental –allí aparece lo escatológico como parte indispensable de ese universo, pero también la necesidad de comer, de tener sexo, de sobrevivir– lo que se destaca en estas adaptaciones cinematográficas de la palabra escrita. En esos seis relatos se advierte una persistente tensión entre lo intelectual y lo biológico o instintivo, y de allí surge, sin dudas, una parte sustancial de esa molestia que los films son capaces de convocar sin demasiado esfuerzo, esa vulgaridad en lucha flagrante con los aspectos culturalmente legitimados de las historias.

La enfermedad que aquejará a la muchacha en *Delicias turcas* es anticipada en varios pasajes, pero es el plano de Rutger Hauer revolviendo la mierda enrojecida por la remolacha la que permanecerá en la memoria. En *Keetje Tippel*, melodrama ubicado a fines del siglo XIX, la heroína titular –como la protagonista de *El libro negro* muchos años después– se sacude en las aguas de la Historia, es testigo de diversos cambios sociales y se embarca en no pocas aventuras con el único fin de sobrevivir; pero más allá de las ideologías y los pensamientos será su cuerpo, en definitiva, el responsable último del devenir de su espíritu. Algo similar puede pensarse de la relación entre Olga y Erik, los esposos de *Delicias turcas*: el amor, dicen los fotogramas, es dictado por las urgencias carnales y la necesidad de posesión. Pero atención: Keetje y Olga son "apresadas" por las manos de sendos artistas, un pintor y un escultor: el cuerpo también es arte y, por lo tanto, espíritu.

La Historia es también el espejo en el cual se reflejan los personajes de *El soldado de Orange*, título que hace contacto en diversos puntos con *Black Book*, no sólo por el hecho de transcurrir en el mismo período de historia holandesa –el inicio de la Segunda Guerra, los años de la ocupación alemana y la liberación a manos de los Aliados– sino por retratar esos tumultuosos años a través del prisma íntimo de un miembro de la Resistencia, muchas veces reñido con los lugares comunes del folclore nacional. Verhoeven tiende puentes para lograr una comunión entre la reflexión sobre el pasado reciente y la más franca actitud física ante el material intelectual: tanto *El soldado de Orange* como *Black Book* son, en gran medida, relatos de aventuras y pasiones personales ante las peores de las circunstancias colectivas. Ese flanco aventurero también puede apreciarse en su despedida temporaria de Holanda, aunque las aventuras del protagonista de *El cuarto hombre* tengan un origen más mental que físico. Más allá de su estructura de thriller –que será duplicada años después en *Bajos instintos*–, en ese film se potencia la predilección por los placeres dolorosos y el juego con las fantasías y miedos sexuales masculinos, además de revelar una faceta del realizador desconocida hasta ese momento: la habilidad para conjugar tonos oníricos y alucinados dentro de una configuración realista. En pleno destape alfonsinista, *El cuarto hombre* fue lanzada en la Argentina como una película erótica, aunque su protagonista decididamente homosexual, la imaginería católica sacrílegamente subvertida en sexo y muerte y sus representaciones de violentos crímenes –incluida la pesadilla que culmina en una gráfica ablación genital– deben de haber espantado a más de un espectador en busca de fáciles excitaciones.

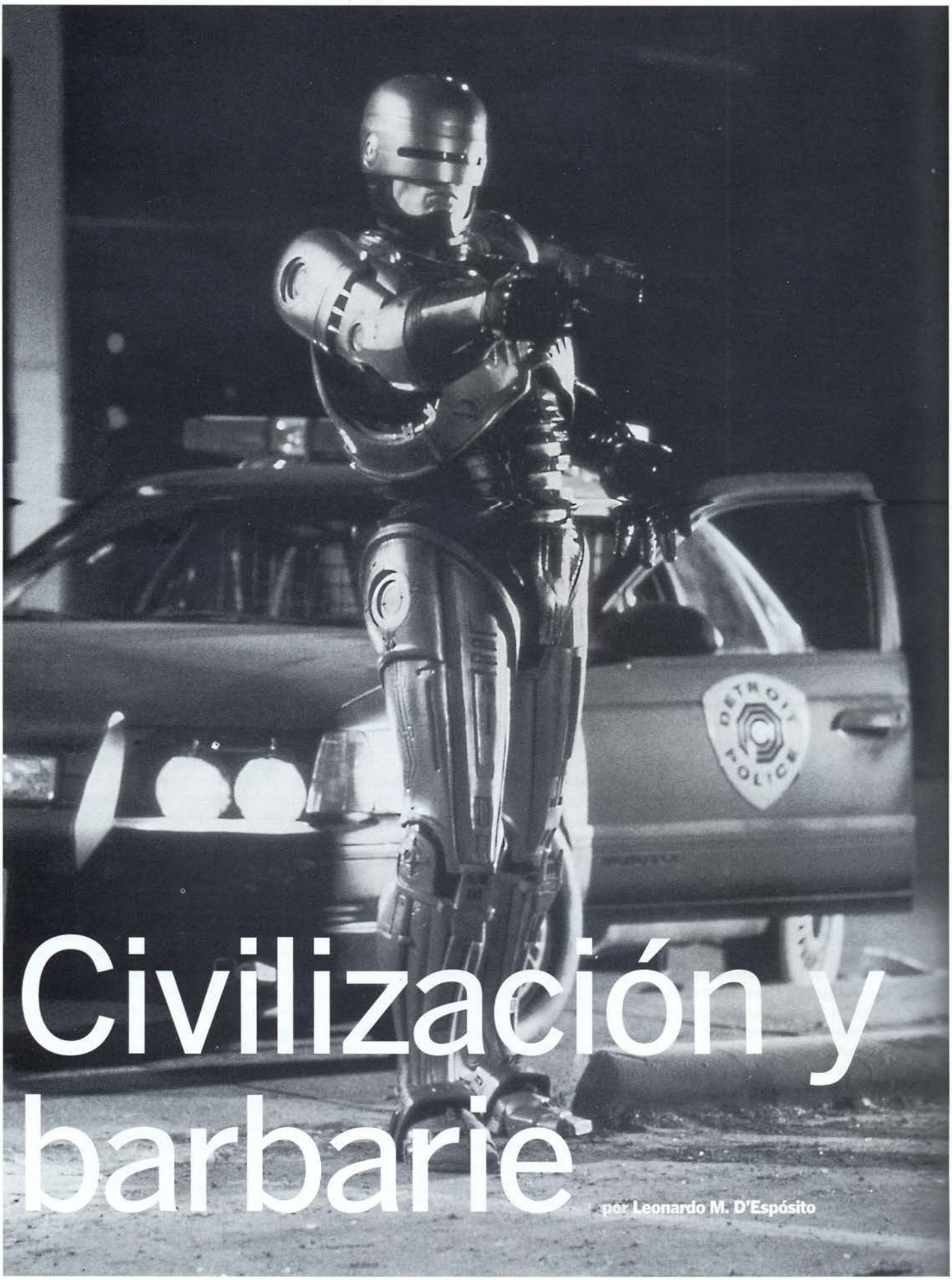
Luego del éxito internacional de *El cuarto hombre*, en 1985 Verhoeven iniciaba el ascenso a los montes californianos y el abordaje personal de los cines populares con *Conquista sangrienta*, otro film exquisitamente vulgar.

La vulgaridad como una de las bellas artes. La trilogía de películas futuristas iniciada con *RoboCop* –quizá su obra maestra– y que continúa con el paseo dickiano de *El vengador del futuro* tiene un cierre ejemplar en *Invasión*, una de sus películas más incomprendidas y, por lo tanto, atacada a diestra y siniestra. Exponente acabado de la faceta de polemista cultivada a lo largo de toda su filmografía, es precisamente en la adaptación de la novela de Robert A. Heinlein donde el holandés despliega con más evidencia su sistema como cineasta: al duplicar cierta sensibilidad propagandística típica en tiempos de guerra, trasladándola al futuro y generando una empatía por el más rancio fascismo audiovisual, la película discute violentamente con el espectador. Película extraña, compleja, poblada por varias capas ideológicas que los cientos de monstruos digitales no logran ocultar, *Invasión* es el contraejemplo perfecto de tanta aventura espacial infantilizada, un cine de acción que necesita de un espectador activo para completarse. Y esa es, ni más ni menos, la clave de todo de su cine, la razón por la cual sus películas son necesariamente más que la suma de sus elementos superficiales.

¿Alguien recuerda los piquetes realizados por grupos de activistas durante el rodaje de *Bajos instintos*? Le achacaban a la producción el hecho de que la protagonista fuera lesbiana (la bisexualidad es siempre un estado de transición: ver *El cuarto hombre*), además de la notable "mala" de la película. En otras palabras, se les pedía a Verhoeven y a Joe Eszterhas, guionista estrella, que la escritora Catherine Tramell fuera heterosexual. Verhoeven respondía, una vez más, con ironía vulgar, "¿se le ve o no se le ve?", en el que finalmente se transformaría en el momento más recordado de la película: el microplano –por duración y lejanía de la cámara respecto del objeto en cuestión– de la entrepierna de Sharon Stone en pleno entrecruzamiento de sus extremidades (un juego de niños para el realizador que, a esa altura y con típico liberalismo nórdico, era dueño de un largo historial de planos genitales en todo tipo de actitud). Alguien debería de haberles avisado a los piqueteros que las políticas sexuales no eran novedad alguna para Verhoeven; más aun, que la "incorrección" a la hora de acercarse al erotismo encarnaba un tema ideal para su jugueteo de polemista. ¿Qué habrían dicho esos mismos activistas de haber visto *Spetters*, en la cual un gay de closet cerrado abre las puertas de par en par luego de una violación grupal?

Como coda final a esta serie de apuntes que no pretenden sino abrir el juego hacia una discusión sobre un cineasta realmente distinguido, vale la pena destacar el hecho de que todas sus películas norteamericanas fueron censuradas por la industria antes de su lanzamiento, en un juego constante entre la permisividad y la reprobación que, en última instancia, terminaría horadando su amorío con la industria norteamericana. Existen, por supuesto, dos grandes excepciones a esta regla: *Showgirls*, extraordinaria relectura del *women's film* clásico que fue promocionada como la primera película NC-17 de gran lanzamiento; otro film incomprendido y un enorme fracaso de público debido, en parte, a un exceso en la dosis de las mismas sustancias que hicieron de algunos de sus films anteriores enormes éxitos. La otra excepción es el tropezón y caída de *El hombre sin sombra*, sobre el cual no tuvo control alguno una vez terminado el rodaje. *Black Book* abre una posible nueva etapa y lo muestra más polémico, generoso y rabiosamente verhoeveniano que nunca. **[A]**

Mi agradecimiento a Jorge García, quien involuntariamente propuso el título para esta nota.



Civilización y barbarie

por Leonardo M. D'Espósito

Me sumo a las palabras de mi compadre Brodersen para saludar la existencia de don Paul Verhoeven, maestro del realismo cinematográfico. Un cineasta cuya obra es repetidamente acusada de violenta, cuando se trata en realidad de una de las mejores traducciones a la pantalla de la naturaleza dual humana: somos inteligencia y cuerpo, y viceversa. Si se pudiera imprimir un mapa de cineastas que tuviera por centro al holandés, podríamos constelar a su alrededor a Luis Buñuel, Roman Polanski, Howard Hawks y Armando Bó. En las obras de tales cineastas, aparece un doble juego: a veces es lo visceral lo que toma el control de las acciones; a veces es la inteligencia la que guía el puño, el sueño, la caricia, la lengua. Pero esta doble perspectiva no tiene una línea divisoria clara; entre el cuerpo y la mente la frontera es caótica.

La mejor estrategia para plasmar esta dualidad en el cine es la de la distancia irónica, que no cínica. Las imágenes de estos realizadores a veces buscan excitar una pulsión primaria, un deseo inmediato que la pantalla no puede satisfacer más que de modo vicario, proveyendo de combustible a la imaginación para cuando sea necesario. Los impulsos, lo sabemos, nacen en nuestro cuerpo con una velocidad fulminante y una necesidad inmediata: si los satisficiéramos todos y de modo instantáneo, el resultado sería –es– violento. Violencia siempre es además –y por algo comparten la misma raíz etimológica– violación de un orden social (una construcción de la civilización; es decir, de la mente), a veces violación de las propias barreras físicas. Los surrealistas decían que la violación era, ni más ni menos, el gusto por la velocidad.

El cine de Verhoeven destila este credo surrealista. En sus films no hay tiempos muertos, no hay escenas en las que "no pase nada". Donde el cuerpo de uno o varios de sus protagonistas no esté en movimiento. Un movimiento hiperbólico, porque el cine es un arte hiperbólico: traten de ver en sus televisores, en DVD y con formato respetado, una película como *El vengador del futuro* y verán cómo empequeñece, a pesar de la gigantomaquia protagonizada por Arnold Schwarzenegger, puro músculo cinematográfico. En el cine de Verhoeven, esto es, los golpes duelen más, la sangre mancha más y más rápido, cuando un arma dispara no existe tiempo para apuntar; cuando un cuerpo quiere sexo, no hay tiempo para preliminares. Lo interesante es que, si consideramos el cine como un arte esencialmente realista, la operación Verhoeven es justa: en la mayoría de los casos, la muerte, el sexo, la lucha aparecen sin preliminares ni marcos preparatorios. En términos académicos, a los bifes.

Esta intempestividad, claramente, propicia la enorme confusión de sostener que las películas de Verhoeven son violentas, cuando no lo son. Son, repitamos, justas. Para comprenderlo, hay que entender que en la disputa entre civilización y barbarie, según el holandés, estamos en el entretiempo y empatados cero a cero. Aquí es donde cabe preguntarse qué es civilización y qué barbarie en estas películas. Barbarie es el impulso de acumulación material (el empresario marciano en *El vengador del futuro* –y varios "resistentes"–, los ejecutivos imbéciles de *Robocop*, los mercachifles de *Showgirls*, la reina de *Soldado de Orange*, los que hacen las publicidades de *Invasión* –fuera de campo [de batalla]–) y la pulsión enceguecedora. Civilización es la libertad y la conciencia de saberse libre: son civilizados el escritor de *El cuarto hombre*, el artista de *Delicias turcas*; la eterna Catherine Trammel, en *Bajos instintos*; Douglas Quaid o el agente Hauser (el agente Hauser reconvertido, digamos), en *El vengador del futuro*; Cristal Connors, en *Showgirls* (que comete un solo error: deja que sus emociones intervengan); Rachel Stein, en *El libro negro*. Todos estos personajes son conscientes de que, cuando se dejan llevar por la pura acción, lo hacen como una elección individual e intelectual. Son también salvajes, pero en este caso saben perfectamente que lo son y han decidido que es el cerebro el que gobierna sus actos. Mientras que los bárbaros creen vivir en el mundo como debe ser (y donde son amos, además), los civilizados (más bien, los que están en camino a civilizarse) saben que aún el mundo requiere de acciones brutales, pero a diferencia de aquellos eligen llevarlas a cabo. Cruzar o descruzar las piernas con el pubis desnudo, matar a la esposa en un sueño que puede no serlo, jugar a enamorarse y enamorarse al fin de un tremendo asesino, dar rienda suelta a una fantasía sacrílega en nombre del arte son, sin más, actos de pura libertad en su exceso.

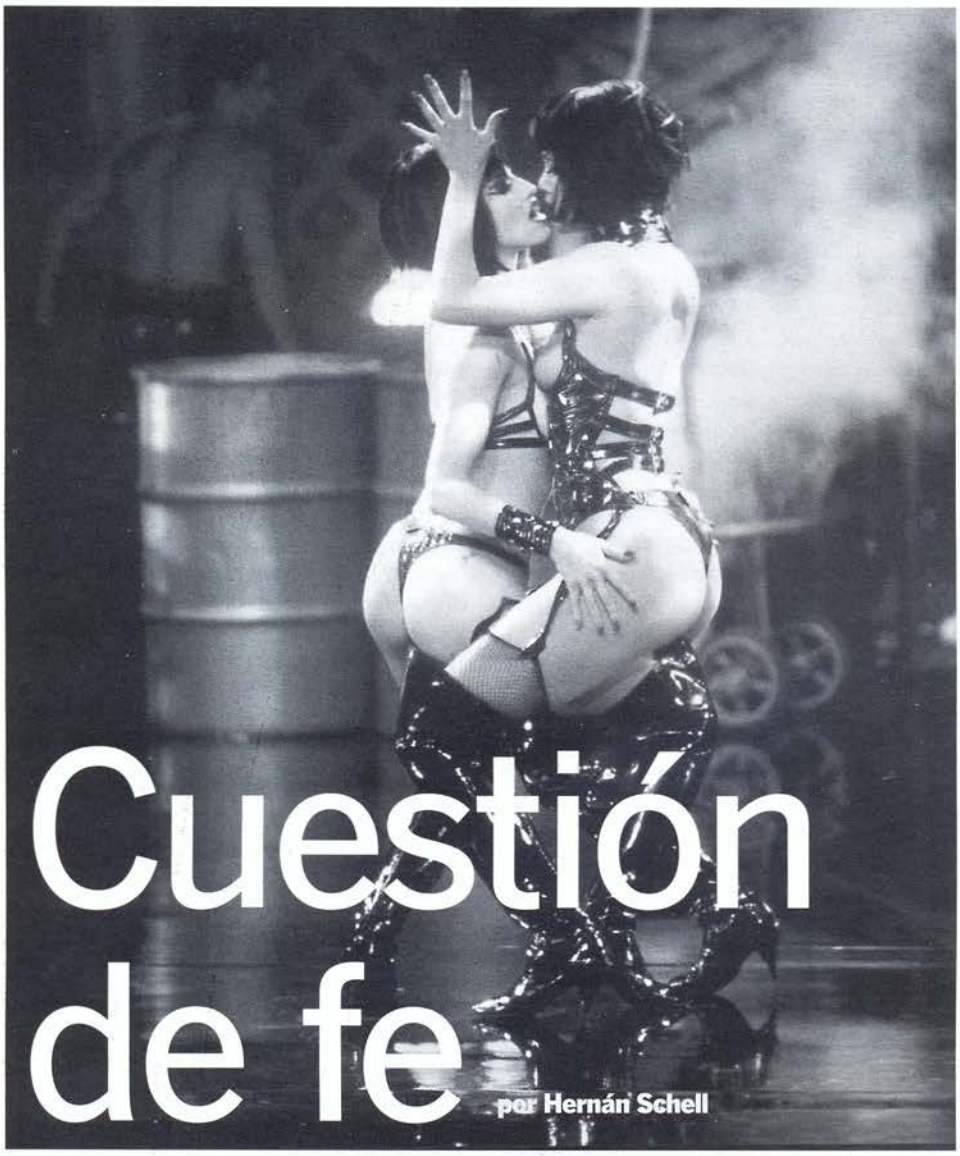
Entendámoslo con un ejemplo: ¿cuál es la diferencia entre Rachel Stein/Ellis de Vries de *Black Book* y el detective Curran (Michael Douglas) de *Bajos instintos*? Es sencillo: Rachel sabe que está dejándose llevar por el puro instinto y permite que eso suceda; Curran, no: justifica su lujuria con el amor o la investigación de un asesinato. Brutalmente, ese personaje es el juicio –y castigo– a la "civilización" americana.

Otro ejemplo importante: en *El vengador...* Quaid decide entrar en una vida otra que es artificial. Si seguimos la trama, veremos que cada secuencia sigue alguno de sus propios deseos, incluso una reversión moral del personaje de Hauser. Todo lo que vemos está en la mente de Quaid y, como Quaid no es precisamente un "civilizado", sus acciones se realizan con el cuerpo. Sin embargo, es este "hombre interior" el que desea el amor, combate a los poderosos y, en última instancia, salva a la humanidad. Hay algo de *rousseauniano* (Juan Jacobo en el discurso, el Aduanero en la precisión sólo aparentemente ingenua en la imagen) en esta mirada que se acerca, inevitablemente, al tema del buen salvaje.

En última instancia, otra de las coartadas de Verhoeven, inscripta en lo desaforado, lo veloz y lo violento, es la sátira. Cada uno de sus films estadounidenses es, al mismo tiempo, una sátira sobre lo estadounidense como valor. Porque Estados Unidos es la realización de la patraña histórica: imponer la civilización por la fuerza de las armas. No otra cosa es *Robocop*, no otra cosa es *Invasión*. De allí que la ironía cómica (y macabra) sea también un arma filosófica en las manos del holandés.

Para poder pintar este fresco complejo y necesariamente ambiguo Verhoeven acude a las imágenes impactantes que –me uno otra vez a Brodersen en la réplica– parecen "vulgares". En primer lugar, no lo son porque el universo de cada una de las películas del realizador las justifican. En segundo, porque nunca se recurre al subrayado: cada "escena vulgar" está previamente inscripta en la puesta en escena. La tensión en los films de Verhoeven proviene, justamente, de que "las vemos venir" y sabemos que, como un móvil en caída libre, van a estallar en nuestro rostro a toda velocidad. Y, como además se trata de realidades justas (incluso las oníricas, *vg. El cuarto hombre*), vamos a verlas completas y hasta el extremo.

Porque esto también es parte de un credo cinematográfico: se trata, directamente, de mostrarnos que nuestros marcos morales y legales son apenas una declaración de intenciones, una especie de posibilidad para el futuro. Un futuro, por lo demás, mucho más lejano que el que el cine de Hollywood nos plantea: *Invasión* está ambientada unos cuantos siglos adelante y las taras humanas (las taras estadounidenses) han sido llevadas al extremo global. En esa suerte de *High School Bellical*, la institución de la Ley es una sola para todo el mundo en una fascista *Pax Americana*. Y lo no humano, esos bichos gigantes y asquerosos, nos teme. Sí, parece decir –dice, qué carambas– Verhoeven: los Estados que nos rigen están construidos sobre el miedo y por eso mismo (qué pulsión más natural que el miedo) nos sumen en la barbarie absoluta. El camino a la civilización es, entonces, superar ese miedo y poner en tela de juicio, con el libre albedrío como guía, todos nuestros lugares comunes morales. La operación es realista, la operación es, entonces, forzosamente, brutal. Pero sincera y, en última instancia y en la medida en que sus films nos conmueven, verdadera. La verdadera violencia es la de la mentira, esa institucionalizada y reflejada, muchas veces, en la domesticación del arte, en la banalidad del mal cine. **[A]**



Cuestión de fe

por Hernán Schell

En el libro que la editorial Taschen dedicó a Paul Verhoeven se señala un dato biográfico del director que permite ver su obra de una manera diferente. Verhoven tuvo, en un momento místico de su juventud, ánimos de convertirse en predicador cristiano, pero cuando llegó al templo evangelista se sintió estafado por el discurso y por promesas que él no creía. Este hecho le hace dar a una escena de su película *Spetters* cierto rasgo autobiográfico. En dicha escena el joven protagonista, habiendo quedado en silla de ruedas luego de un accidente en moto, intenta buscar cura y/o consuelo en el cristianismo y decide ir a un templo evangelista. Cuando va se decepciona de la misma manera en que lo había hecho Verhoeven en su primer intento por acercarse de lleno a los evangelios; al joven de *Spetter* todo le parece falso e inútil para llegar a una verdad y ante esta situación se deprime y se suicida.

Por contraposición, también en *Spetters*, un amigo de este joven paralítico logra encontrar una esperanza. Se trata de otro chico angustiado que no sabe qué hacer con su vida y que es brutalmente violado por un grupo de taxiboys. Cualquier persona asociaría la violación a algo aberrante que sólo puede traer traumas a la víctima, sin embargo en este film de Verhoeven el joven descubre mediante esta violación que es homosexual, lo cual lo hace entonces una persona más libre y feliz.

Este contraste entre una bendición evangelista que desencadena una tragedia y una violación brutal que termina desembocando en un beneficio para la persona no es un chiste negro por parte de un director al que nunca le faltó ese tipo de humor, más bien es parte de una ideología que resume uno de los aspectos más importantes de su obra.

En el cine de Verhoeven abundan los símbolos heréticos y las miradas despectivas o burlonas hacia el cristianismo, que a veces se manifestan de manera sutil (el boliche bisexual iluminado como una iglesia en *Bajos instintos*) y otras veces brutalmente directos (la escena de la crucifixión en la alucinación del protagonista de *El cuarto hombre*). Y sin embargo esta burla a la religión cristiana no está hecha para construir un universo orgullosamente secular sino, por el contrario, para construir una obra con un costado místico.

Lo que sucede es que Verhoeven es, al fin y al cabo, un cineasta religioso, pero su religiosidad es una religiosidad pagana inventada por él mismo, una religiosidad carnal a la que el director se entrega decepcionado luego de haberse decepcionado con el cristianismo. Si el poder superior que le ofreció el templo evangelista a Verhoeven en su juventud no funcionó, pareciera que él está buscando en el sexo un poder gigantesco capaz de civilizar (*Conquista sangrienta*), de ser utilizado como medio para asesinar, de llevar a las personas a la autodestrucción o de hacer cambiar de opinión a una fría asesina serial (todo eso sucede en *Bajos instintos*), de nutrir económicamente a una ciudad entera (*Showgirls*) o de convertirse en el último refugio frente a un mundo condenado a la destrucción (*Invasión*).

Esta valoración gigantesca del sexo se ve aun mejor reflejada en la manera en que el director filmó la relación sexual central de *Bajos instintos*. En esa larga y sumamente estilizada escena de sexo en la que confluyen el poder, la violencia y el placer (y el placer de ejercer violencia y poder sobre otra persona así como de ser sumiso), la cámara ya no parece filmar una mera relación sexual. Lo que parece estar mostrándonos Verhoeven, con esa utilización virtuosa de la luz y la música, con esa fascinación con la que la cámara recorre los cuerpos y con esos espejos que pone arriba de la cama de los amantes para tratar de filmar a esos cuerpos de todas las maneras posibles (de manera similar filmaría antes las relaciones sexuales de *El cuarto hombre* y *Showgirls*), es ya una acción ritual. Este aspecto místico se ve exacerbado aun más por el hecho de que allí el detective interpretado por Douglas, como en una suerte de sacrificio para alcanzar la gracia suprema, está dispuesto a arriesgarse a ser brutalmente asesinado por un picahielos con tal de que el personaje interpretado por Stone (suerte de mesías sexual verhoeveniano) le proporcione el orgasmo de su vida. En esa relación sexual el personaje de Douglas parece haber alcanzado una felicidad suprema y Verhoeven pareció encontrar de la manera más clara su propia versión del paraíso (aunque también es, después de todo, una breve temporada en un paraíso terrenal lo que vive la pareja de *Delicias turcas* cuando se encuentran en su plenitud sexual), paraíso construido sobre la base de un breve orgasmo que a veces un sexo de calidad superlativa puede llegar a dar, pero paraíso al fin. Este es, al menos, el consuelo que propone Verhoeven en un planeta en el que la religión más masiva, según él, ofrece un edén eterno de dudosa credibilidad. Algo es algo. **[A]**

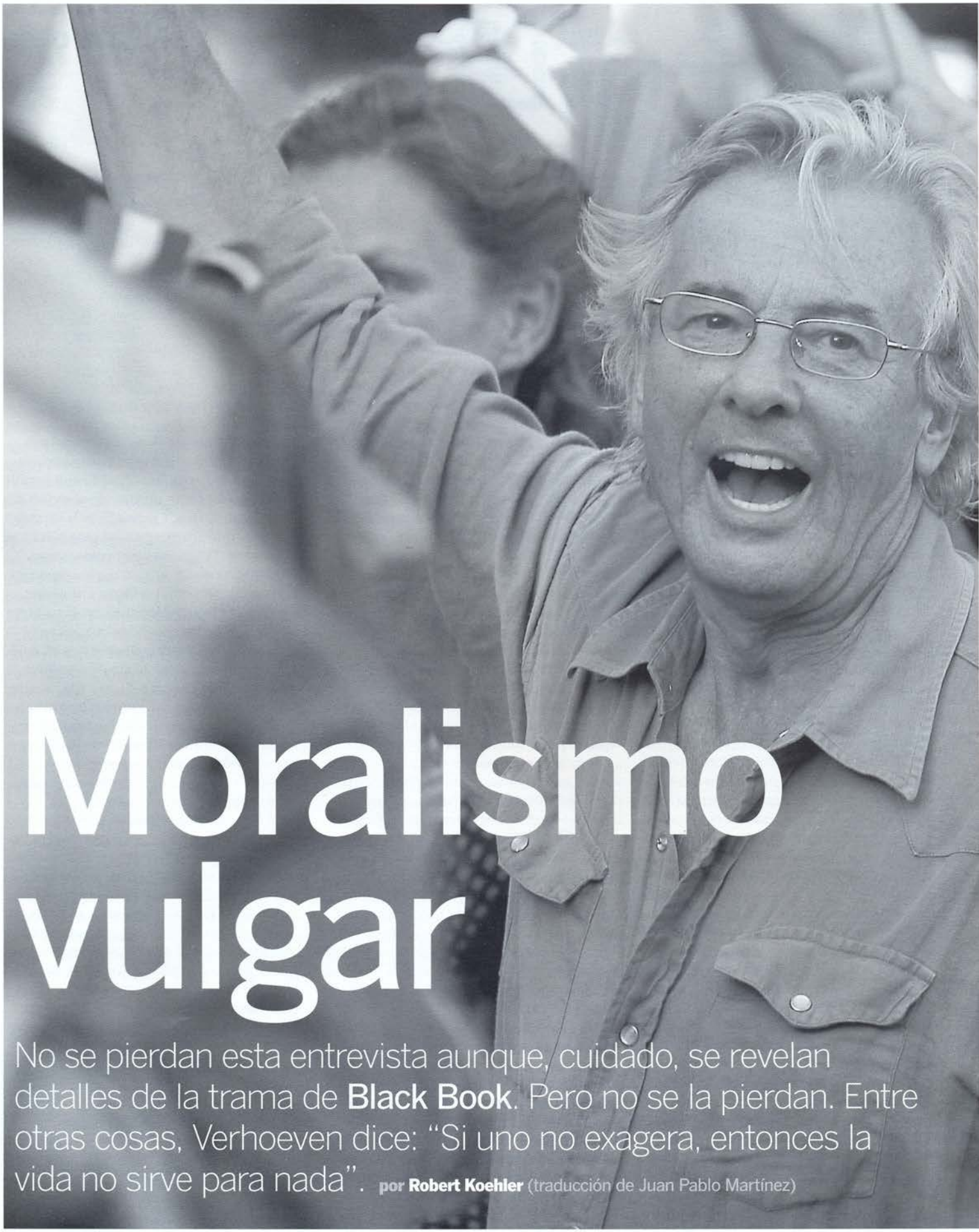
Calentura (des)montada

Marcos Vieytes

Hay dos grandes tipos de iniciación sexual masculina en la historia del cine: la europea y la americana. En esta última, el varón debuta con una chica de su edad. En la primera, con una mujer mayor. *American Pie* o *En brazos de la mujer madura*. Antes de esa instancia, está la etapa pajuerana, también conocida como "etapa del soliloquio del pajarito": mientras esta dura todo es paja, rito del solo que se vale de la imagen más insignificante para armar una secuencia no por repetida menos apremiante. Verhoeven está relacionado con esa etapa de mi vida: todavía recuerdo la consistente fantasía que me armara gracias a una teta, el perfil de un muslo o la sombra harto diminuta de un cuerpo semidesnudo que apareciera en un fotograma de la revista ídem correspondiente a *Conquista sangrienta*. Por aquellos tiempos tuve a mano revistas con fotos mucho más explícitas que esa, pero la potencia de ese recuadrito con claroscuros a lo Rembrandt era infatigable. La verdad es que allí no se veía un pito, pero todo tenía un aire a salvajada primitiva, a ultraje simulado y consentido, a meta palo y a la bolsa sin reflexión ni culpa, que me hacía imposible dejar de mirarlo. A la revista ya no la tengo y aún no he visto la película, pero con todas las de Verhoeven pasa lo mismo: me calientan. Decir que me gustan sería menos guarango, pero también inexacto. Decir que me excitan serías quizá más apropiado, pero menos expresivo. La cosa es que yo no sé si sus películas son buenas o malas, sólo sé que me calientan, incluso aquellas que me gustan poco y nada (*El hombre sin sombra*) o las otras que casi no tienen sexo pero son extremadamente sexies (*Invasión*), y cada vez que las pasan por televisión me detengo a verlas y se me paraliza como nunca la parte analítica del cerebro, imposibilitando todo juicio de valor y hasta la simple decisión motora que consiste en mover alguno de los dedos de la mano, apretar un botón cualquiera del control remoto y cambiar de canal.

Si uno busca el significado de la palabra "calentura" en el *Diccionario de la Real Academia Española*, al que puede accederse por la web, se encuentra con algo así como seis acepciones, de las que prefiero rescatar al menos tres: fiebre, apetito sexual e ira. Las dos últimas expresiones señalan actitudes que abundan en el cine de Verhoeven. El erotismo de sus películas se confunde con el furor bélico de ciertos contextos históricos o dramáticos (el nazismo en *Soldado de Orange* y *Black Book*, la desembozada política derechista de los 80 en *Robocop*, el militarismo interplanetario de *Invasión*), lo que da por resultado un estado general de violencia que podríamos calificar de febril, si con este adjetivo también aludiéramos a los típicos chuchos de frío que solemos padecer cuando nos agarramos una gripe. Porque Verhoeven es un director de cine que calienta a la vez que monta la comedia de dicha calentura. Sus películas están llenas de adultos –no ya pibes ansiosos por la iniciación– que se tienen ganas, se buscan y se encuentran (generalmente en la cama, pero también sobre el respaldo de un sillón, como Michael Douglas y Jeanne Tripplehorne en *Bajos instintos*, o donde dé lugar) para deleite del ojo del espectador entregado a esa elocuencia sin eufemismos de los cuerpos (me gusta pensar a *Invasión* como una relectura saludable de Riefenstahl), pero también se ve atravesada por un aire burlón que no atenta contra el placer sino que lo aumenta haciéndonos cómplices de la puesta en escena del deseo. Mientras vemos a sus personajes ir y venir sin pausa por un paisaje usualmente devastado pero siempre espectacular, nos parece estar viendo las imágenes de fibrosos predadores en celo haciendo lo que sea por sobrevivir.

La cuarta acepción de "calentura" a la que hace referencia el diccionario es pupa. Ya no recuerdo con exactitud lo que significaba (algo así como un tipo de erupción o llaga), pero lo que sí recuerdo es la cantidad de pupas que aparecen en las películas de Verhoeven. Pupas, gambas, culos y tetas (incluso tres en un mismo cuerpo como en *El vengador del futuro*) o mamas turgentes, según pude leer a escondidas en *El matrimonio perfecto* de Van de Velde que encontré en casa de mis abuelos allá por mis 12 o 13 años. Porque antes de la aséptica retórica publicitaria de cremas y demás artículos de belleza que ensalza las virtudes del organismo saludable deserotizándolo, turgente era un adjetivo casi exclusivamente usado en los manuales de educación sexual que abría la imaginación preadolescente a un paraíso de volúmenes inquietos y formas firmes, excitantes, consistentes como las del cine de Verhoeven. Es que ni los genitales ni las ganas de coger están ocultos o disfrazados de otra cosa en sus películas, y los que juegan con aquellos o se entregan a estas no sufren una sanción moral sino, a lo más, las consecuencias psicofísicas que toda pasión conlleva. Para qué dicen amor cuando quieren decir sexo, se preguntaba Groucho Marx en un capítulo de su autobiografía o, como dice ese revelador pasaje del Génesis, "la llevó a su tienda, tuvo coito con ella, y entonces se enamoró". No antes ni durante sino después de disolver su fantasía en el cuerpo del otro o, mejor, en la persona del otro que se afirma en ese cuerpo. Porque lo que en realidad calienta del cine de Verhoeven no son los cuerpos de las actrices que desnuda sino esos magníficos personajes femeninos que hacen con su cuerpo lo que su férrea, inquebrantable, voluntad les dicta. **[A]**



Moralismo vulgar

No se pierdan esta entrevista aunque, cuidado, se revelan detalles de la trama de **Black Book**. Pero no se la pierdan. Entre otras cosas, Verhoeven dice: "Si uno no exagera, entonces la vida no sirve para nada". **por Robert Koehler** (traducción de Juan Pablo Martínez)

La llegada de *Black Book*, la primera película europea de Paul Verhoeven desde la épica medieval softcore *Flesh + Blood* (1985), fuerza a los espectadores a que reconsideren la Segunda Guerra Mundial en particular y a Verhoeven en general. Es verdad que, como muchos notaron y Verhoeven mismo confirmó tiempo atrás, sus grandes obsesiones son Hitler y Jesucristo (tal vez en ese orden); *Black Book* no necesariamente altera el lado hitleriano de la ecuación ni las prioridades que Verhoeven se impuso en 1968 cuando hizo su primer film oficialmente profesional, *Portrait of Anton Adriaan Mussert*, un documental sobre el líder del partido fascista holandés durante la Segunda Guerra Mundial. A simple vista, *Black Book*, entendida meramente como la misteriosa historia de una cantante holandesa judía, Rachel Stein (Carine van Houten), arrastrada al movimiento subterráneo de la resistencia durante la guerra y reclutada como espía dentro de los cuarteles nazis holandeses, no sugeriría ser nada fuera de lo común en lo que concierne a Verhoeven "el artista".

Pero a Verhoeven le gusta joder con el espectador, ubicando sus películas dentro del marco convencional del género para luego revelar sus verdaderas intenciones e ideas. Cuando la oculta Rachel se convierte en refugiada debido a un bombardeo nazi y apenas sobrevive a una emboscada nocturna de montones de judíos en fuga, su decisión de unirse a la resistencia subterránea sugiere, en primer lugar, una mera variación de los actos heroicos que se muestran en *Soldado de Orange* (1977). Sin embargo, poco tiempo después, un complejo juego de deseo sexual se desata cuando Rachel se convierte en espía dentro del alto comando nazi, y el hecho de que sea casi demasiado buena en sus poses la pone a ella en contra de sus hermanos de la Resistencia. Como suele pasar con el cine de Verhoeven, pero que en *Black Book* sucede de la manera más dramática hasta ahora, los personajes presuntamente "buenos" y "malos" no sólo se hacen difíciles de distinguir con el correr de los minutos, sino que hasta cambian de posición moral. Con más oficio que cualquier otro director vivo, se deleita con el poder de engañar que tiene el cine, de ocultar y luego revelar la realidad, de encubrir ideas subversivas bajo la armadura del género. Esos burgueses fanáticos de películas extranjeras excitantes (preferentemente francesas o suecas, con suficientes pero no demasiados desnudos) fueron traicionados por Verhoeven con *Delicias turcas* (1973) y *Keetje Tippel* (1975), donde el sexo se convertía en algo demasiado peligroso para sus refinadas sensibilidades. Cuando los críticos y los espectadores se dieron cuenta de que lo tenían encasillado a Verhoeven como el nuevo holandés salvaje, llegó *Soldado de Orange* (1977) y su frontal, laudatorio recuento ficcionalizado de las proezas bélicas del héroe antinazi holandés Erik Hazelhoff Roelzema. Nadie en ese tiempo hubiera pronosticado que Verhoeven se convertiría en el director de ciencia ficción más interesante de Hollywood durante dos décadas –desde *RoboCop* (1987) hasta *El hombre sin sombra* (2000)– y en el colaborador de dos de las personalidades más gigantes de Hollywood, Arnold Schwarzenegger (con *El vengador del futuro* en 1990) y Joe Eszterhas (con *Bajos instintos* en 1992 y *Showgirls* en 1995). Pero así como la brillante *Invasión* (1997) hace pedazos cualquier noción convencional sobre lo que tanto una película de ciencia ficción como una bélica deberían hacer, y *RoboCop* es realmente la película sobre Jesús que Verhoeven quiso hacer durante años, la tremendamente incomprendida *Showgirls* crea una extraña glosa hiperrealista sobre un drama detrás de escena que hace que el anarquismo de *Delicias turcas* parezca manso. Y no se confundan: la gente odia a Verhoeven por todas estas cosas.

Es la historia que Verhoeven vivió siendo un niño de La Haya durante la ocupación nazi, la liberación aliada y la posterior invasión del capitalismo americano –y no algún infantil demonio interior– lo que lo hace congénitamente incapaz de seguir el reglamento. Igualmente, *Black Book* va mucho más allá, revisando los mitos sobre qué esperar en un film histórico –un film sobre el Holocausto, nada menos– que se hace pasar por un thriller de espías. Como Rossellini revisitando la liberación de la Italia fascista en *Era notte a Roma* (1960), que primero había registrado en *Paisá* (1946), o Ford cambiando su punto de vista de los soldados de Estados Unidos a caballo al de los aborígenes americanos que ellos masacraron en *El ocaso de los Cheyennes* (1964), Verhoeven y su guionista Gerard Soeteman vuelven al terreno que habían explorado en *Soldado de Orange* para revelar algo totalmente diferente: que el submundo holandés estaba repleto de antisemitismo, que algunos nazis de alto rango sabían que estaban atrapados en una matriz de locura, que la guerra puede ser divertida, que la liberación puede ser terrible, que la venganza contra colaboracionistas del régimen nazi puede desatar nuevas formas de fealdad no menos horrendas que el mismo nazismo, que los kibbutz israelíes no ofrecen refugio de una guerra permanente. En el contexto del thriller, *Black Book* se convierte en un estudio sobre el hecho de que para sobrevivir a una guerra hay que pasar por una cadena de contin-

gencias morales donde los nazis que uno intenta derrotar hoy pueden llegar a ser los que uno ame el día de mañana, y que hasta los amigos más cercanos tal vez tengan cosas que ocultar. A Verhoeven le gusta referirse a esto como su regreso a la "realidad", es decir, su huida de la máquina de fantasías de Hollywood. Estamos sólo en el comienzo de la más reciente fase en la eterna búsqueda de Verhoeven para transformarse y transformarnos.

Se cree que Black Book **es tu segunda película sobre los nazis y la resistencia holandesa luego de** Soldado de Orange**, pero en realidad es la cuarta si se incluyen tu documental** Portrait of Anton Adriaan Mussert **y tu cortometraje** Gone, Gone **(1979). ¿Qué te impulsó a este doble retorno, es decir, a Europa y a la Segunda Guerra Mundial?**
Black Book era un proyecto muy antiguo que Soeteman –quien ha escrito todas mis películas holandesas– y yo teníamos desde los 70. Mientras investigábamos para *Soldado de Orange* y *Gone, Gone*, conseguimos mucho material, más oscuro y enigmático que el que podíamos usar. Intentamos trazar un nuevo escenario, pero nunca pudimos resolver los problemas de la historia, así que lo dejamos de lado. Esto también coincidió con mi mudanza gradual desde Holanda hacia Estados Unidos. Pero luego, hace cuatro o cinco años, decidí volver a presentarle el proyecto a Soeteman para intentarlo nuevamente. Los problemas en la trama no habían desaparecido, por supuesto, y Soeteman sugirió un acercamiento distinto, empezando con un joven marinero que ha sobrevivido al ataque de un barco al comienzo de la historia y con una joven llamada Rachel, quien moría. Se dio cuenta de que esto debía darse vuelta: el chico debía morir y ella debía vivir. No podría decir que desde ese momento en adelante el guión se escribió solo, porque tomó una enorme cantidad de tiempo organizar una trama complicada. Esto representaba a otra Segunda Guerra Mundial, una más oscura, que nos fascinaba y estaba en las antípodas de *Soldado de Orange*, que es mucho más heroica y tal vez algo patriótica y en general más leve. Lo que me llevó a volver a Europa fue que, luego de *El hombre sin sombra*, no podía encontrar otra película que me interesara para hacer en Estados Unidos. Y luego de haber hecho mucha ciencia ficción, quería retornar a la realidad. Durante mucho tiempo sentí que debía hacer películas más realistas, algo que no podía encontrar en Estados Unidos. Estaba sufriendo las consecuencias de lo que pasó en Hollywood después del 11-S, con el cambio hacia la acción de fantasía, desde *El señor de los anillos* y *Harry Potter* hasta *El Hombre Araña*. No estaban haciendo nada como *Lawrence de Arabia* (1962). Eso también era entretenimiento, pero también era sobre la realidad.

Y sobre una forma de la Historia.
"Historia" es una palabra que ya no se usa. Me pregunto si no estará prohibida ahora en casi todos lados.

Esta dicotomía entre tu trabajo en Hollywood y tu trabajo en Holanda, por lo general más histórico, ¿dice algo sobre las diferencias entre ambos lugares?
No estoy seguro. También se podría decir que yo fui encasillado luego de *RoboCop* y que me daban otros proyectos siempre y cuando transcurrieran en la Tierra de Fantasía. Pero si quería hacer algo realista... la más realista de todas fue *Showgirls*. Es muy interesante considerar eso. Mucho de lo que sucede en esa película fue inspirado por incidentes reales, y tal vez sea esa la razón por la cual tanta gente la odió. Mario Kassar, que manejaba Carolco, el estudio que produjo un buen número de mis películas, conocía mi obra holandesa y sabía que podía hacer algo como *Bajos instintos*. Pero luego de *RoboCop* y *El vengador del futuro* los estudios no pensaban en mí como un director de thrillers. Y entonces me salí de ese modo, y luego, después de *Showgirls*, no pude volver. Todas las puertas que se me abrieron con *Bajos instintos*, se me cerraron con *Showgirls*. Aunque no todo estaba perdido: pude seguir haciendo películas caras e interesantes, como *Invasión* y *El hombre sin sombra*. Pero también pienso que, una vez que la gente de Hollywood haya visto *Black Book*, podrá confiarme material más allá de la ciencia ficción.

Una de las tantas ironías de Black Book **es que marca tu primera separación de Hollywood en veinte años y sin embargo celebra las verdades del modo de narración del Hollywood clásico, una tradición que hoy Hollywood tiene el hábito de deshonrar.**
Lo interesante de eso que decís es que llegué a Estados Unidos en 1985, luego de haber hecho en Holanda películas que eran realistas y biográficas, pero que no estaban conducidas por la trama. Como en algunas películas japonesas, había una escena grande seguida por otra escena grande, en lugar de una narrativa que las condujera. Luego de trabajar en Estados Unidos por veinte años y volver a Holanda, lo que apreciaba en Estados Unidos era la narrativa. Al mismo tiempo, como vos decís, la narrativa fue abandonada en Hollywood y reemplazada por el espectáculo. A Soeteman le presenté mi deseo por una trama y una narrativa atrapantes, algo que nunca hubiese sentido de no haber pasado tiempo en Estados Unidos. Siento que con *Black Book* de alguna manera combiné mi deseo de hacer un film realista sobre el lugar de donde vine con el respeto hacia la industria cinematográfica norteamericana, donde la narrativa siempre fue dominante. También significaba que con *Black Book* no tenía que depender de un montaje extravagante ni de asombrosos mecanismos para mantener despiertos a los espectadores, al igual que con *Soldado de Orange*.

En Black Book **hacés algo bastante nuevo con tu lado subversivo, que es lo que pienso que te metió en problemas con Hollywood. Aquí realmente criticás a la Resistencia holandesa. Por ejemplo, cuando los miembros de la célula de Resistencia escuchan a Rachel en la línea de vigilancia y tienen una impresión completamente errónea –que se cambió de bando–, su antisemitismo aparece de inmediato. Este es un detalle fascinante, chocante.**
Sí, al igual que otra escena donde un personaje dice: "¿Cuándo es más importante un judío común que un buen holandés?". No está traducido en los subtítulos. Toca una cuestión moral y sugiere que no todos entendían con claridad qué era lo que estaba pasando en los campos de concentración. Utilizar ese aspecto en la película fue como poner tus manos en la parte oscura de tu corazón. Siempre hubo un antisemitismo latente en Europa, por siglos. Pensé que era interesante y audaz explorarlo, especialmente con gente que, en principio, uno debería respetar y querer porque se compromete con su trabajo. Esta gente no es precisamente buena.

Hay una sensación que atraviesa Black Book**, y es que una persona puede, de hecho, cambiar sin traicionar a otros pero traicionándose a sí misma. El "buen" nazi, Müntze, interpretado por Sebastian Koch, se traiciona a sí mismo.**
O también podría decirse que es un realista, ya que era abril de 1945. Ya todo estaba cantado. Müntze está basado en un personaje real llamado Münt; el abogado es real; el médico con el libro negro está basado en un tal señor De Boer. Por otro lado, la relación entre el médico y Rachel está inventada, y la relación entre Rachel y Müntze deriva de una de tres mujeres que usamos para crear a su personaje; esta mujer también tuvo una historia con un oficial alemán, pero no se trataba de Münt. Algunos estaban en Rotterdam y otros en La Haya, así que los juntamos. Sólo Rachel fue creada a partir de tres personas distintas.

Ella sí parece una criatura de ficción.
Sólo una de las mujeres era judía. Ninguna de las tres sobrevivió a la guerra. Otro ejemplo de esta mezcla entre ficción y realidad es la fuga dentro de un ataúd, cerca del final de la película. Está basada en un hecho real, pero no le ocurrió a esta persona. El tipo real se escapó a España con muchas perlas y dinero en efectivo que se llevó dentro del ataúd. Encontramos un panfleto sobre él durante nuestra investigación.

¿Cómo se podría no usar eso? Con más de tres años para resolver quiénes eran estos personajes y cómo funcionarían juntos, y tratando de descubrir la mecánica de la trama, ¿cuántos borradores requirió esto?
Una vez que por fin nos habíamos dado cuenta de que Rachel era la protagonista, estuvimos dos años arreglando detalles y reescribiendo. Soeteman hacía un primer borrador, me lo enviaba por fax –hicimos todo esto manuscrito porque siento que de esa manera es más creativo–, luego yo hacía un borrador, se lo mandaba a él y así sucesivamente, hasta que él hizo el quinto o sexto borrador. La trama era difícil, ya que uno intenta evitar explicar demasiado y que no sea nunca aburrido.

No sólo eso, está esa notable ironía en el tercer acto cuando, al terminar la guerra y empezar la "paz", las cosas se ponen realmente peligrosas.
Esto refleja una emoción que tengo desde que era un niño viviendo la guerra y su final. En nuestro barrio en La Haya había gente que no era tan mala pero se había puesto del lado de los alemanes, y fueron castigados de las maneras más terribles. Todos los horrores en la película están basados en la realidad, pero hubo cosas mucho peores que las que vemos en la película. La idea siempre fue que crearíamos una situación en donde lo peor ocurriría después de la liberación. Así que pensamos que contrastar el peligro de Rachel con las multitudes cantando el Himno Nacional, y narrar algo aun peor que lo que había pasado antes, lograría una cualidad interesante y extraña. Tener a un personaje que está en peligro durante la guerra, pero en un peligro todavía mayor cuando la guerra ya hubiera terminado, nos parecía una idea hermosa. Te lleva a un lugar cada vez más profundo. En momentos como ese, sentía el placer de la creación. Fue extremadamente importante para mí desde la primera vez que tuve la idea para esta historia, treinta años atrás.

¿La "situación marco" (framing device) estuvo siempre en la historia?

"Siempre hubo un antisemitismo latente en Europa, por siglos. Pensé que era interesante y audaz explorarlo, especialmente con gente que, en principio, uno debería respetar y querer porque se compromete con su trabajo. Esta gente no es precisamente buena."

"Todos los horrores en la película están basados en la realidad, pero hubo cosas mucho peores que las que vemos en la película. La idea siempre fue que crearíamos una situación en donde lo peor ocurriría después de la liberación."

Nuestra historia original sí tenía una "situación marco", pero mostraba a parte de la Resistencia reuniéndose para dedicar una calle en honor a un colega que acababa de morir.

Es bueno que hayan abandonado eso. Suena a una idea de Spielberg, aunque vos la tuviste antes que él.
Para serte honesto, nunca me gustó realmente. El marco pasó a ser la nueva casa de Rachel en un kibbutz de Israel, y era mucho más apropiado, ya que parecía verdadero para ella y le daba al espectador más información sobre ella, que ella les había dado la espalda a sus compañeros holandeses. Podías entrar en la película de una manera más filosófica.

Y luego, una nueva película empieza al final. La guerra nunca termina.
Para una chica judía que se va a Israel, es seguro que esa es la realidad. A esta altura, y como van las cosas, parece como si no fuera a terminar hasta dentro de cincuenta años o más. Quise mostrar que ella había logrado armar una nueva vida con su marido e hijos, pero también que ese no era el paraíso; es un mundo duro.

También ilustra que la Historia nunca termina.
Y también te dice que el caos siempre va a estar presente.

Pareciera que dirigiste esta película de una manera muy diferente de tu obra anterior.
Desde *Bajos instintos* y *Showgirls*, había planificado planos de larga duración con la cámara en movimiento, generalmente una Steadicam. Aquí abandoné eso. Hay muchos más cortes. Los planos lejanos cortan a uno más cercano y luego de nuevo a uno lejano, por ejemplo. Es como en *Lo que el viento se llevó* (1939). Usé varias cámaras para rodar escenas a distancias levemente diferentes; algunas más cercanas, otras más lejanas. Ni siquiera es cuestión de ir de un plano general a un plano medio y luego a un primer plano. Son cambios mucho más sutiles que esos. Si se lo hace bien, uno nunca se da cuenta. Este fue el resultado de trabajar con un nuevo director de fotografía, el alemán Kart Walter Lindelaub, luego de 35 años con, primero, Jan de Bont, y luego, Jost Vacano. Yo elijo a un director de fotografía por cuestiones de estilo.

Y te quedás con ellos: trabajaste sólo con tres directores de fotografía en toda tu carrera, y si no contamos Black Book**, sólo con dos. Hasta Bergman trabajó con más iluminadores durante treinta años.**

Sí, empecé con Jan y luego alternaba entre él y Jost, que se retiró hace dos años. *El hombre sin sombra* fue su última película.

Su trabajo en El hombre sin sombra **es asombroso: las imágenes son tan intensamente nítidas y con tantos colores saturados...**
Y con lo más cercano posible a negros y ocres reales. El estilo de rodaje de *El hombre sin sombra* se continuó en *Black Book*, en el sentido de que empecé con una sola cámara, y luego de una semana Kart Walter me empujó a agregar dos y tres cámaras. Terminé cambiando durante el rodaje. Aprendí que hay una ventaja tanto práctica como estética: si filmás así, metés más minutos por día. Eso se hace mucho ahora, ya que los itinerarios de rodaje parecen ser cada vez más cortos. En Europa esto es seguro. Rodé *Black Book* en 42 días. Películas de menor presupuesto suelen tener no más de 20 o 22 días de rodaje. Así podés sobrevivir dentro de tu presupuesto y filmar con más cámaras. No hay necesidad de armar otra puesta. La trampa es que no podés agarrarle la mano al montaje tan fácilmente. Con una cámara siempre tenía una idea clara de lo que necesitaba cortar. Pero con material registrado en dos o tres cámaras no puedo elegir, así que se lo doy a mis montajistas y veo qué pueden hacer. Les pido a los montajistas que hagan un corte, un corte final, por así decirlo. Siempre trabajé de esta manera. No creo en los armados, ya que son muy inexactos y uno nunca sabe lo que tiene. Quiero que mis editores crean que ese es el verdadero corte final. Por supuesto que no lo es realmente, pero tampoco quiero que ellos hagan un armado aproximado, provisional. Si hiciéramos eso, tardaríamos otros tres o cuatro meses para lograr un corte aceptable. Realmente creo en el montajista. ¿Cómo puede ser creativo si le digo exactamente qué es lo que tiene que hacer? Es más importante dejarlos trabajar solos. Y si pienso que una escena está saliendo de la manera equivocada, se los digo. Pero eso prácticamente no pasa si elegís al montajista correcto. Nunca quiero pararme en el camino del montajista, o del director de fotografía, o del compositor. Sólo pueden ser creativos cuando tienen absoluta libertad. Y yo les doy eso.

Teniendo en cuenta tu admiración por Hitchcock, lo que estás describiendo es muy diferente de la manera en que él trabajaba, dando instrucciones firmes a cada colaborador.
Pasó por cambios todavía más extremos, desde el rodaje continuo en *La soga* (1948) y gradualmente fue moviéndose cada vez más hacia las puestas en escena de cada plano, y los cortes eran cada vez más. Para la época de *Vértigo* (1958) e *Intriga internacional* (1959), ya está completamente abocado al montaje y sólo mueve la cámara cuando realmente debe hacerlo.

Y luego Los pájaros **(1963), donde hay más montaje que nunca.**
Sí. Para mí, un poco de caos, un poco de desconocimiento, puede ayudar. No hay que ponerse terco con que algo *tiene* que ser de esta manera. Y aprendí mucho de Karl Walter, quien me guió para hacer algo completamente distinto de poner todo en escena frente a una sola cámara. Por ejemplo, las tomas de *Showgirls* requerían una enorme cantidad de tiempo de ensayo y de puesta.

¿Te das una idea de la recepción de la película cuando estás en un festival?
Podés medirlo por los aplausos. ¿Son de cortesía o son reales? En Toronto y en Venecia fueron muy genuinos. Le gusta a un gran porcentaje de la gente. Nunca me pasó esto antes, estar caminando por las calles de La Haya o Amsterdam y que la gente me pare y me diga que le gustó. Parece que la están viendo jóvenes y adultos en iguales cantidades. La gente, de forma ansiosa, parece querer saber algo más sobre la Segunda Guerra Mundial, ya sea porque la vivieron o porque quieren aprender más sobre ella. Siempre quiero crear la sensación de que, cuando uno entra en mis películas, está entrando en un mundo. En este caso, a la gente parece gustarle esto. Esto, a pesar de algunas duras críticas de la prensa holandesa, pero algunos siempre me han tenido bajo sospecha porque piensan que soy superficial. Todos en la prensa holandesa odiaron *Spetters* (1980). Ni siquiera hubo una voz contraria. Hasta hubo un comité llamado El Comité Nacional Anti-Spetters. Fue igual que con *Showgirls*.

Joe Eszterhas escribió que Spetters **fue la base de** Flashdance **(1983).**
Sí, vi eso pero, graciosamente, él nunca me lo dijo. Él es muy bueno cambiando la realidad y alterando los parámetros. Cuando escribe sobre mí, ya sea en forma negativa o positiva, Joe es muy divertido. A veces inventa cosas o agrega detalles inexistentes. Lo ha hecho siempre. Lo hacía cuando era periodista.

En su libro, en todas las referencias que Eszterhas hace hacia vos, te menciona como "mi amigo Paul". ¿Son amigos ustedes?
Yo diría que tenemos una relación amor-odio. Ha escrito cosas que no son en absoluto verdaderas. Debe de ocurrir también lo mismo cuando escribe sobre otros.

Hablando de leyendas, esto me hace recordar tu magnífico comentario en el DVD de Soldado de Orange**, cuando discutís la necesidad de adornar los hechos de la aventura de Eric (Rutger Hauer).**
Esos sucesos estaban adornados desde el vamos. El adornamiento es inevitable cuando estás convirtiendo hechos reales en una película. Miralo a Truman Capote escribiendo *A sangre fría*, lo cual está hermosamente dramatizado en *Infame* (2006). La gente solía quejarse: "Acá estás inventando cosas". "Aferrate a los hechos." Bueno, sí, te aferrás a los hechos en cierta manera y después los alejás. Nunca diría: "*Black Book*, *Delicias turcas* o *Soldado de Orange*, una historia real". Esa sería una falsedad. "Basado en una historia real", sí. O: "Inspirada por...". Miren cómo Bolt reacomodó los sucesos en *Lawrence*... Está basado tanto en *Los siete pilares de la sabiduría* como en la propia prosa e investigación de Bolt. Normalmente, ni siquiera pensaría en insertar una frase "Inspirada por hechos reales". Eso fue idea de uno de los productores de *Black Book*.

Dado el cambio en tus actividades, ¿cuál es tu actual perspectiva sobre trabajar en Hollywood y trabajar en Europa, y en qué difieren los sistemas?
Simplemente, en Holanda puedo hacer lo que quiero, pero no hay dinero. En Los Ángeles debo hacer lo que ellos quieren, pero hay dinero. Para ganar, perdés, y para perder, ganás. En Europa tenés más libertad artística y no tenés a gente que te diga que tenés que bajarle el tono a una escena porque es demasiado extrema. En Estados Unidos, especialmente en los últimos diez años, trabajás como director de una película desarrollada por un estudio. Por supuesto, eso no está fijado. Hay películas de gran presupuesto y con restricciones artísticas en Europa, y hay cine en Estados Unidos que está libre de estudios.

¿Y qué preferís?
No creo tener una respuesta, porque ambos tienen sus ventajas y sus desventajas. El solo hecho de conseguir juntar el dinero en Europa es realmente difícil. Los arreglos financieros de *Black Book* son como un cuento de terror. Muchas veces estuve preocupado de que tuviéramos que parar el rodaje porque no les habían pagado a los técnicos. Fue horrible y desagradable. Las ventajas están en que controlás todo vos. En Los Ángeles, vos trabajás en una operación más grande con los productores y con ejecutivos que examinan los pros y los contras de lo que hacés, pero el dinero está. Creo que eso también es fantástico. Hice muchas películas allá, y la mayoría de ellas fueron bastante interesantes y placenteras de hacer. Pero *Black Book* es más "yo",

así como también lo son *Delicias turcas* y *Soldado de Orange*. Y sin embargo jamás podría hacer las películas de ciencia ficción que hice en ningún lugar de Europa. Por otro lado, podría encontrar las suficientes posibilidades personales haciendo películas americanas para ser feliz. Así que nunca rechazaría de plano ninguna película americana que me resulte interesante. El sistema ha sido muy placentero para mí, ya que los estudios me han dejado ser yo en gran medida. Estoy exagerando un poco con todo esto, pero si uno no exagera, entonces la vida no sirve para nada.

Algo que se suele pasar por alto en discusiones sobre vos es tu formación académica en matemática y física. ¿Cómo afectó a tu cine esta formación?
Obtuve un doctorado en matemática. Primero hice física, luego matemática. Te entrena para pensar en grandes estructuras. Te hacen una propuesta y luego construís un concepto y una estructura encima de todo eso; ese es el proceso de trabajo. Eso pudo haberme sido útil para ayudarme a pensar por aproximadamente dos horas y construir una película entera en mi cabeza. Para el resto, tal vez hubiese tenido mayor entrenamiento como cineasta habiendo sido un taxista de Nueva York durante siete años que estudiando matemática. No tenía idea de lo que podía hacer con eso. Lo hice porque podía hacerlo. Sé que la física me ha ayudado a entender la óptica de las lentes y el uso de la luz en la iluminación, pero la verdad es que confío mucho en mi director de fotografía.

Cuando tenía 17 años quise ir a una escuela de cine en París, porque luego de mi último año en un secundario en el que aprendía francés tuve un profesor que tenía un cineclub. Me di cuenta de que, más allá de ver películas, también podía hacerlas. Pero no tenía idea de cómo se hacían. Parecía ser un buen trabajo. Me habían interesado las películas desde que era un niño. Estaba dibujando muchos cómics desde los 13 años. De hecho, esa no fue una mala formación. Pero cuando logré entrar en la escuela de cine, ya el año estaba demasiado avanzado. Mi padre me sugirió que en lugar de eso fuera a la universidad en Leiden y estudiara matemática o física, algo que todos hacían en esa época.

¿Todos estudiaban física?
Sí, especialmente física, porque podías conseguir trabajo. Mis manos no eran buenas como para hacer física experimental, así que abandoné eso de inmediato. Luego pensé que podía hacer física teórica, como física de partículas, pero era tan enormemente difícil y con tanta competencia que no me daba tiempo para hacer algo que realmente me gustara. Así que también abandoné eso. Hice lo que se requería en física y luego me pasé a matemática abstracta. Estaba seguro de que no quería ser profesor –mi padre había sido profesor– y también de que jamás crearía fórmulas matemáticas. Era 1965 y fui reclutado por la armada. Me metí en el departamento de cine de la armada y fue ahí donde hice mi cambio.

Ahí hiciste tu primera película de guerra, ¿no?
Sí, sobre los marinos holandeses.

Y comandaste tropas.
Podía hacer lo que quería. Podía pedir cien, doscientos marinos. Estábamos en Curazao, un protectorado holandés cerca de la costa de Venezuela.

Y luego tuviste un extraño encuentro con el cristianismo pentecostal. ¿Cómo ocurrió eso, y cómo fue que tu reacción hacia esa experiencia impulsó tus preocupaciones por la realidad y hasta la hiperrealidad?
Martine, mi futura esposa en ese momento, quedó embarazada en 1966, y no queríamos un hijo en ese entonces. Yo recién estaba empezando mi carrera en cine, y la idea de un bebé no planeado pudo haberme obligado a abandonar el cine, por lo menos temporalmente. En gran medida, fue perturbador: durante ese período, sentía que me estaba volviendo loco. No diría psicótico, pero parecía algo cercano a eso. Mi respuesta a eso fue convertirme en miembro de la Iglesia Pentecostal por un mes. Era una necesidad existencial. Esto no era común en la Holanda de los 60.

¿Qué hizo que te fueras?
Cuando un amigo artista se enteró de mi problema, me dijo que no era un problema demasiado grande. Su padre es anestesista en el hospital de la Cruz Roja de La Haya, y él podía ayudarnos. Así que la realidad y el pragmatismo me sacaron de eso. El encuentro con el cristianismo espiritual y místico tuvo un impacto enorme en mí. Como resultado, para salir de ese pensamiento peligrosamente sectario, en el que elementos de mi subconsciente se estaban filtrando en mi conciencia, sentí que tenía que cerrar las puertas de la percepción, como dice Huxley. Los elementos subconscientes pueden ser muy poderosos, y si uno no tiene cuidado, pueden invadir las partes concientes de tu cerebro. Esto fue lo que le pasó a Nietzsche cuando perdió la cordura en Turín. Quise protegerme a mí mismo concentrándome en la realidad durante años de mi vida creativa. Eso explica en parte mi enorme interés por la realidad de las cosas, y mi sentido de la realidad de la violencia, un aspecto de mi trabajo con el que algunos todavía tienen enormes problemas.

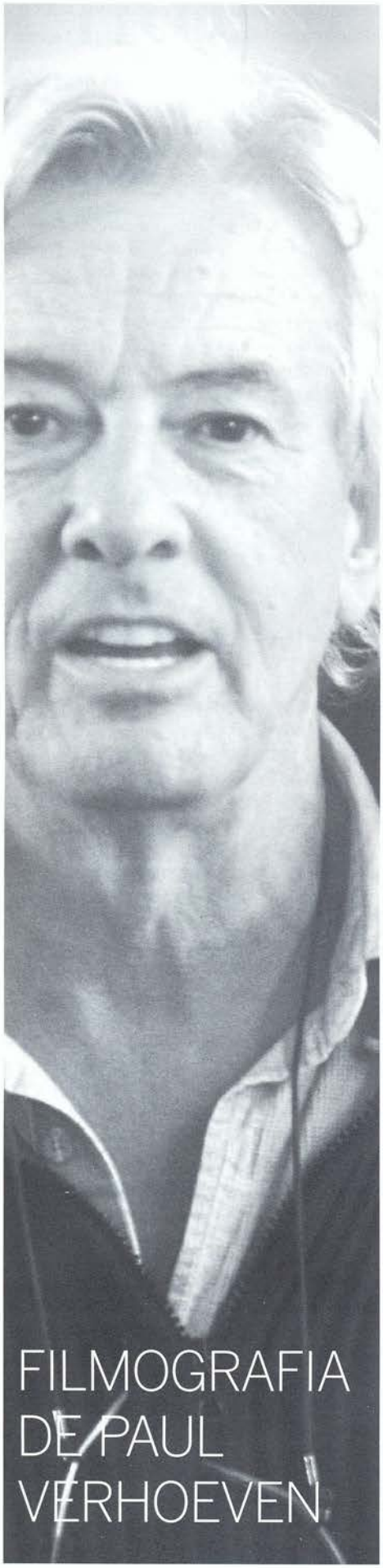
Y del cuerpo. Podría decir que llegó a su apoteosis en El hombre sin sombra**, donde la fascinación con el cuerpo se convierte en algo tan completamente biológico que el cuerpo mismo finalmente se desvanece.**
Sí, el cuerpo. El yo-físico, la crueldad del mundo, el reconocer eso y ponerlo en pantalla fue mi modo de prevenir a mi subconsciente. En 1985 empecé a ser capaz de pensar en estas cosas nuevamente y a abrirlas un poco, así algo de eso podía entrar. Ahora estoy escribiendo un libro sobre Jesucristo.

¿Qué tipo de libro?
Bueno, lo que yo creo que sucedió. Los últimos años, basándome en una investigación. Soy miembro del Seminario de Jesús, que se encuentra en Santa Rosa. Los seminarios son dos veces al año, y asistí a muchos de ellos y presenté varios *papers*. Realmente me hice bastante bueno en teología. Aunque yo diría que mi enfoque es más histórico que teológico *per se*.

¿Así que tu Jesucristo sería más cercano a la lectura de Pasolini?
Tal vez con un enfoque más marxista. También amo la lectura de Monty Python en *La vida de Brian* (1979), que es simplemente brillante.

Tu cristianismo, sin embargo, parece separado de tu cine, exceptuando tal vez RoboCop**...**
Cuando camina sobre el agua en el final y su tema de la búsqueda del paraíso perdido. Veinte años atrás quería hacer una película sobre Jesús, pero renuncié a ello. Pero me daba tanta curiosidad cómo los sucesos que lo rodeaban eran percibidos en el tiempo en que ocurrieron, o pueden haber ocurrido, que decidí que la mejor manera de considerar todo esto sería en un libro. Soeteman me dijo que si hacía la película sobre Jesús que quería hacer, probablemente no sobreviviría. Me sugirió que primero escribiera un libro. El libro está saliendo bien, pero una película sería mucho más poderosa que un libro. El libro se edita en holandés el año próximo, y luego, esperemos, será traducido al inglés. Puede ser interesante para la gente que el tipo que hizo *Showgirls* haya hecho un libro sobre Cristo. **[A]**

Agradecemos a Robert Koehler por cedernos la entrevista originalmente publicada en la revista canadiense Cinemascope. *Y también agradecemos a Mark Peranson, editor de* Cinemascope.



FILMOGRAFIA DE PAUL VERHOEVEN

1.

Business Is Business
Wat zien ik
Holanda, 1971, 90'

Muy a pesar de Verhoeven (que establece a la posterior *Delicias turcas* como su ópera prima), *Business Is Business* puede clasificarse como embrión de una de sus marcas de fábrica: la representación explícita y desacralizada del sexo y la violencia. Pero *Business Is Business* está más cerca de la exageración visual y sexual de John Waters (aunque lejísimos de su falta de juicio de valor) que de la ultraviolencia de *Robocop*. Basada en los relatos sobre anécdotas sexuales de Albert Mol, la película muta el potencial (y, en un principio, intencional) realismo social que brindan la amistad y gajes del oficio de dos prostitutas del Barrio Rojo por una estructura cómica. Sin perder ese espíritu tanguero y, obviamente, trágico que rige la estampita "puta con corazón" en el cine, la supuesta subversión de Verhoeven se encuentra en el registro de la clientela y sus perversiones. Lejos de traducir la fortaleza de su protagonista (Roonie Bierman) en calidez, Verhoeven adopta su punto de vista y establece los encuentros sexuales con tarifa como momentos cómicos, en los que la gracia se establece por la naturaleza de la perversión y su construcción cinematográfica. Desde una estilización que mecha la exposición explícita de tetas, genitales y disfraces con una obligada lectura sardónica de los fetiches de la clase media alta holandesa (la música o la exageración en las actuaciones no permiten otra asimilación), Verhoeven establece los límites de su ferocidad visual, capaz de mostrar doctores, abogados y licenciados cuyas fantasías involucran desde simulacros de velorios hasta cacareos y plumas pegadas al cuerpo. Si bien en *Business Is Business* hay algo salvaje superficialmente y cierto apetito para la destrucción de viejos estigmas qualité, a años luz de su futura filmografía, Verhoeven ve carne de cañón (con la mira ajustada al galeón de la clase media alta holandesa) donde, al otro lado del charco y un año después, Waters y su *Pink Flamingos* verían fuegos artificiales.

JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ

2.

Delicias turcas
Turks fruit
Holanda, 1973, 112'

Amores locos y obsesivos ha habido muchos en la historia del cine, pero pocas parejas pueden dar fe de un primer encuentro que incluye sexo veloz en un automóvil, problemas entre genitales y cremalleras y un choque frontal contra un árbol a la vera del camino (dejemos a Cronenberg de lado, por supuesto). Los primeros minutos de *Delicias turcas* nos presentan a Eric, escultor rebelde y algo ególatra interpretado por un jovencísimo Rutger Hauer que, cuando no imagina posibles formas de asesinar a su esposa y su nuevo amante, sale a la caza de cualquier mujer que se le cruce en el camino con el propósito de llevarla a la cama. *Post coitum, animal triste*, nada parece despertar el interés de Eric, todo parece recordarle a Olga. Flashback y arranca la historia: de cómo Eric conoció a Olga, una muchacha rebelde y algo ególatra que no desea un futuro en el local de electrodomésticos de sus padres (Monique van de Ven, aquí de furioso pelirrojo, regresaría en el siguiente largometraje del realizador y, a pocos meses del estreno de este film, se casaría con Jan de Bont, el director de fotografía predilecto de Verhoeven).

Delicias turcas es toda velocidad y fluidos, vaginales y seminales pero también transpiración, y caca, y vómito; un film energético que quiere ser libre como sus protagonistas, donde el slapstick más primitivo (ver la escena de la escultura y la reina) convive con el drama hospitalario, donde el vértigo constante, la fuga hacia ninguna parte, los travellings más desbocados –cortesía de De Bont– diseñan un alegato en contra de la muerte, siempre presente: la muerte del amor, de la pasión, de la vida. El sexo se convierte en el mejor aliado de los protagonistas, el antídoto contra el mundo exterior, pero también en la génesis de la separación. En pleno auge del erotismo chic y sofisticado (faltaba un año para *Emmanuelle*) Verhoeven coge de manera cruda, se divierte y sufre junto a sus personajes, se atraganta en algunos pasajes simbólicos y termina su film con un plano tan potente como sencillo: una peluca en un camión recolector de basura. Definitivamente, ¡esto no es *Love Story*!

DIEGO BRODERSEN

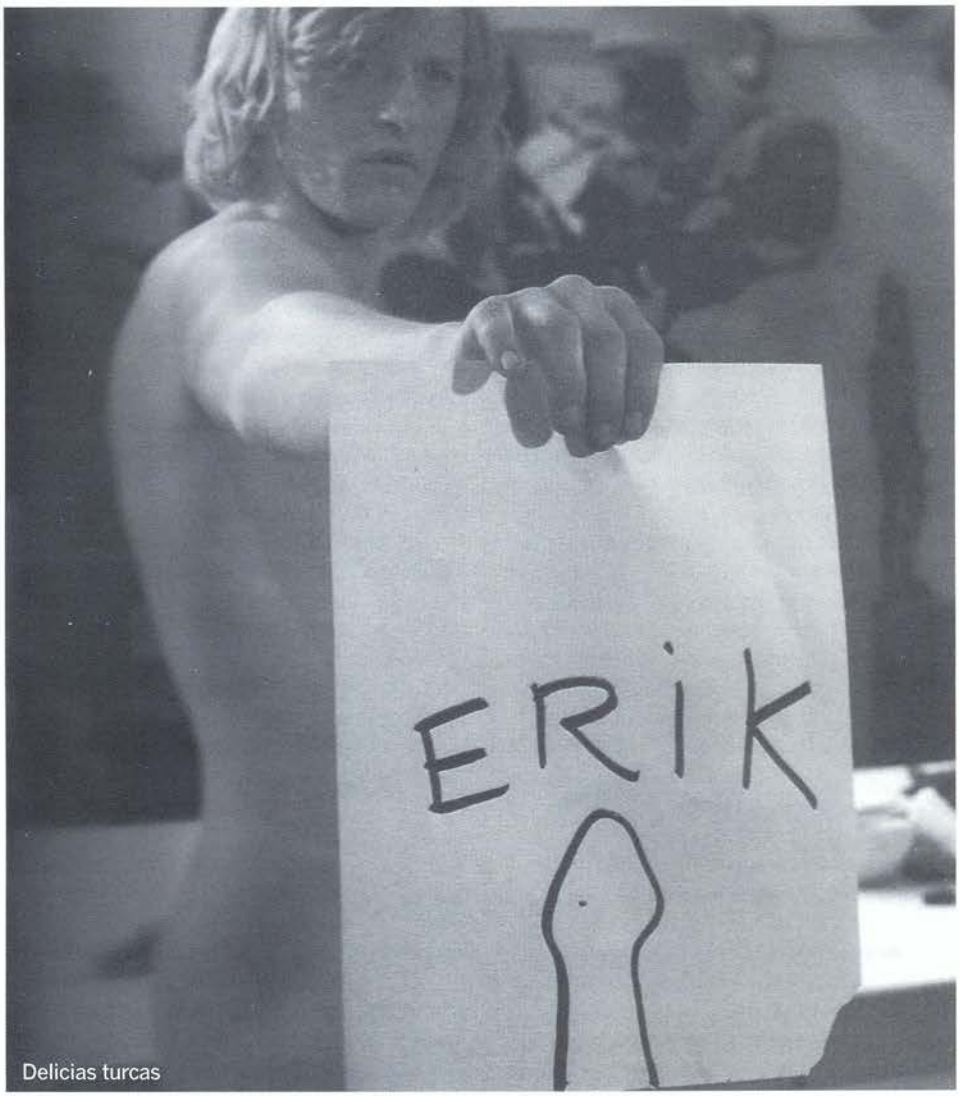
3.

Keetje Tippel
Holanda, 1975, 107'

Disfrazado de drama histórico de relevancia pero tan alejado del qualité como de la peste, el primero de una serie de films de época del holandés errante es una fábula sobre la lucha de clases con final de cuento de hadas. Como una Cenicienta de la era post-industrial, Keetje Tippel (nuevamente Monique van de Ven) es una bella joven de clase bajísima recientemente llegada, junto a su numerosa familia, al Ámsterdam de

fines del siglo XIX. Allí perderá su virginidad a manos de su patrón en una escena típicamente "verhoevenhiana": la muchacha ensaya sombras chinescas en una pared del local cuando, a los animalitos simulados, se les suma una muy real y amplificada verga en erección. Como anticipo de lo que vendrá, el médico encargado de diagnosticarle un principio de tuberculosis le "venderá" los remedios a cambio de su cuerpo; de allí en más, Keetje deberá encargarse de la manutención de su familia –su madre, el más impensado de los chulos– hasta que una vuelta del destino le presente a Hugo (Rutger Hauer), empleado bancario en busca de un ascenso social.

Criatura tan acomodaticia como entrañable, tironeada por las circunstancias en tiempos difíciles, la blonda protagonista entona las estrofas de la Marsellesa ante un grupo de mujeres explotadas, para intentar luego un simulacro de vida pequeñoburguesa junto a un hombre que, inexorablemente, la abandonará ante la primera oportunidad de transformarse en otro de esos insoportables nuevos ricos. Deliberadas ironías de la dramaturgia, Keetje terminará enfrentada a la policía en una manifestación callejera que desemboca en masacre y allí, en el más impensado de los sitios, conocerá a su príncipe azul: un aristócrata con ínfulas libertarias. Polemista de raza, Verhoeven retrata los orígenes del capitalismo moderno con esa misantropía sardónica típica del realizador y desliza, a través del ascenso y descenso de sus criaturas, la siguiente pesquisa cultural: ¿no seremos todos, de alguna forma y aunque no deseemos verlo, seres dispuestos a vendernos al primer postor que nos ofrezca una vida más confortable, lujosa y segura. ¿Todos somos Keetje Tippel? **DB**



Delicias turcas

4.

Soldado de Orange

Soldaat Van Oranje

Holanda, 1977, 121'

Soldado de Orange podría ser el anverso de *Black Book*: la Resistencia holandesa durante la ocupación nazi contada desde el punto de vista de los combatientes, reivindicando su heroísmo. Sí, puede ser; o podría, si no fuera que Verhoeven tiene la precisión del mejor de los cirujanos a la hora de la puesta en escena. El film muestra todo el desarrollo de esa lucha desde la invasión alemana hasta la liberación, siguiendo a dos estudiantes universitarios (Jeroen Krabbé y Rutger Hauer, claro) desde las primeras, peligrosas misiones, hasta el final –para uno de ellos fatal– de la lucha. ¿Por qué no es el reverso de *Black Book*? Porque el realizador no muestra la Resistencia como algo heroico sino como algo que se vuelve heroico y que comienza como un juego perverso de aventuras. Alguno de esos jóvenes del principio serán luchadores, otros serán directamente nazis y hasta jerarcas, pero lo que los mueve a todos son pulsiones primarias. Como cualquier personaje de Verhoeven, tienen la necesidad de ser más que humanos, de sobrepasar límites que, en la guerra, son necesariamente también límites morales. La secuencia clave para comprender la película es aquella en que Rutger Hauer y un ex condiscípulo, ahora jerarca de la SS, bailan un tango. Una secuencia simétrica a la visita que los agentes logran hacerle a la reina Wilhelmina, exiliada en Inglaterra. La secuencia tiene una especie de patetismo, de humor ramplón. La reina es una persona casi sin dignidad; su país no tiene, en el concierto de la guerra, la menor importancia. La política no es el asunto; la verdadera humanidad (ambigua como el cuerpo) es el tema.

Atención: hay varias duraciones de la película (esta reseña es sobre la que pasó Europa Europa). Originalmente, era una miniserie holandesa de cuatro episodios, de más de cuatro horas en total. La carga de violencia y de sexo es bastante mayor en las versiones más largas. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

5.

Descontrol

Spetters

Holanda, 1980, 118'

Spetters convirtió a Verhoeven en persona *non grata* en su país y, en el momento de su estreno, la película fue atacada por izquierda y por derecha. Están en ella los tópicos del "vulgo Verhoeven" (sexo+violencia+escenas shockeantes+sátira) aunque también aparece en la película una influencia insólita: los primeros films de R. W. Fassbinder como referencia. Pero... ¿qué es lo fassbinderiano de *Spetters*? Al fin y al cabo es una película sobre un grupo de buscavidas que pretenden ascender socialmente por medio de la fama en carreras de motocross amateur. Lo

fassbinderiano, entonces, entronca en el argumento en la idea de melodrama proletario. Así como podemos identificar el mencionado vulgo verhoeveniano (ver sino la sexopatía de personajes como la russmeyeriana y ninfómana Fientje, en los tres amigos que compiten por el largo de sus penes, y en escenas como la insólita violación grupal al homofóbico y golpeador Eef... que desemboca en el descubrimiento de una sexualidad reprimida, a pura incorrección política) hay aquí, como en los melodramas de Fassbinder, personajes desesperados por ascender socialmente a cualquier precio (el personaje de Fientje es paradigmático), por salvarse de la mugre del horizonte de expectativas de quietismo social. A volantazo de guión, los personajes experimentan giros argumentales inverosímiles (accidente y parálisis, revoluciones sexuales, despertares místicos) que si bien parecen decisiones moralistas, responden, por el contrario, a un nihilismo y desencanto feroz (recordemos que la película es del año 1980) que juega más allá del verosímil realista. Para ellos la salida no es la militancia ni el terrorismo, ni siquiera el ascenso por trabajar en una corporación. Por el contrario, la fantasía de sobresalir del horizonte proletario (mediante la profesionalización como motociclistas y con la música disco como caja de resonancia de la ilusión) es el paliativo del presente gris. *Spetters* es una despedida desencantada a los 70 y un ingreso frío y cínico a los incipientes 80. **FEDERICO KARSTULOVICH**

6.

El cuarto hombre

De Vierde man

Holanda, 1983, 105'

"Yo manipulo la verdad y llego hasta tal punto que ni siquiera yo sé si ha ocurrido o no. Entonces empieza a cobrar interés." Esta frase es pronunciada por Gerard, el escritor bisexual protagonista de *El cuarto hombre*, en una de las escenas de la película. Estas palabras del personaje son las que justamente hacen que pongamos en duda todas sus teorías respecto a las personas que lo rodean y a las supuestas características premonitorias de sus alucinaciones. Nunca se sabe con certeza a lo largo de la film si la mujer con la que se acuesta es o no verdaderamente una bruja que mató con hechicería a sus tres anteriores maridos y si los delirios del escritor son o no verdaderas imágenes divinas que le manda Dios para anunciarle que es un protegido de la Virgen María y que por eso se encuentra inmune a las maldiciones de la bruja. Todo puede ser obra de un escritor al que la realidad le resulta demasiado aburrida y que, como ya se hartó –como se ve al principio del film– de su convivencia con su novio, necesita agregarle a su vida hechizos de todo tipo y amores mortales. Con este argumento, Verhoeven aborda el tema de la relación entre el artista y su obra con una lucidez y una originalidad pocas veces vista. Lejos de las visiones estúpidas sobre el tema como *Amadeus* o *Shakespeare apasionado* en las que la creación de una obra sólo es para el artista un mero reflejo de su personalidad o sus vivencias, Verhoeven propone esta historia como un reflejo exagerado de cómo el arte y el artista se relacionan mutuamente; de cómo el artista crea obras que son a veces reflejos de una violencia y sexualidad reprimidas, y a veces meras creaciones hechas para hacer un poco más divertida la existencia, y de cómo estas mismas obras pueden cambiarle la visión del mundo al artista aun contra su propia voluntad. Una visión osada y compleja en la que la creación de historias se describe como un ejercicio apasionante, misterioso, y no exento de locura en una película de iguales características. **HERNÁN SCHELL**

7.

Conquista sangrienta

Flesh + Blood

Estados Unidos/España/Holanda 1985, 126'

Carne y sangre al comienzo de la era moderna, para Verhoeven ambas son cimientos de una historia salvaje que aparenta enfrentar a dos polos de nuestra propia modernidad: civilización o barbarie. El primero es encarnado por Steven, el joven príncipe discípulo de Leonardo Da Vinci, al comienzo un soberbio y asexuado amante de la ciencia, luego un esclavo de su dama que lo seduce con sus hechicerías. El segundo, por Martin, el mercenario salvaje que rapta a Agnes, su prometida. La lucha por su posesión pone en juego el saber racional de Steven contra la barbarie carismática de Martin.

En la persecución de esos objetivos: la carne y la sangre virginales de Agnes, civilización y barbarie terminan revelando su equivalencia, la inevitable sociedad de hecho que tanto las enfrenta como las une en el corazón del hombre; el incipiente racionalismo de Steven derrota a la peste y abre las puertas de los refugios bárbaros, pero está sustentado en la barbarie de su padre, el noble, poderoso y déspota Arnolfini. Enfrentados a este poder absoluto, los miserables sólo pueden ofrecer su propia carne y sangre como mercancía: o mercenarios o bandoleros, o con el poder o contra él; barbarie que mezcla paganismo y cristianismo, comunismo primitivo de bienes saqueados y de cuerpos que se entregan o son violentados. Martin es de ellos el ungido, espontáneo redentor de los bárbaros, su astucia está bañada por un aura sobrenatural.

Agnes, desdeñada o cortejada, seducida o violada, es la omnisciente síntesis del saber y el instinto; la hechicera de la mandrágora y la perpetua traidora, Agnes es la bruja según la definió Jules Michelet: la condición femenina valiéndose de saberes más o menos ocultos para sobrevivir en un mundo hostil.

Misógino y agnóstico fascinado por la religiosidad, el Verhoeven de *Conquista sangrienta* se solaza creando imágenes de pura violencia amoral porque es de los que creen que ella, la violencia, femenina y singular, es la partera de la historia.

Gracias a Hernan Schell por su asesoramiento en espiritualidad verhoeveniana.

EDUARDO ROJAS

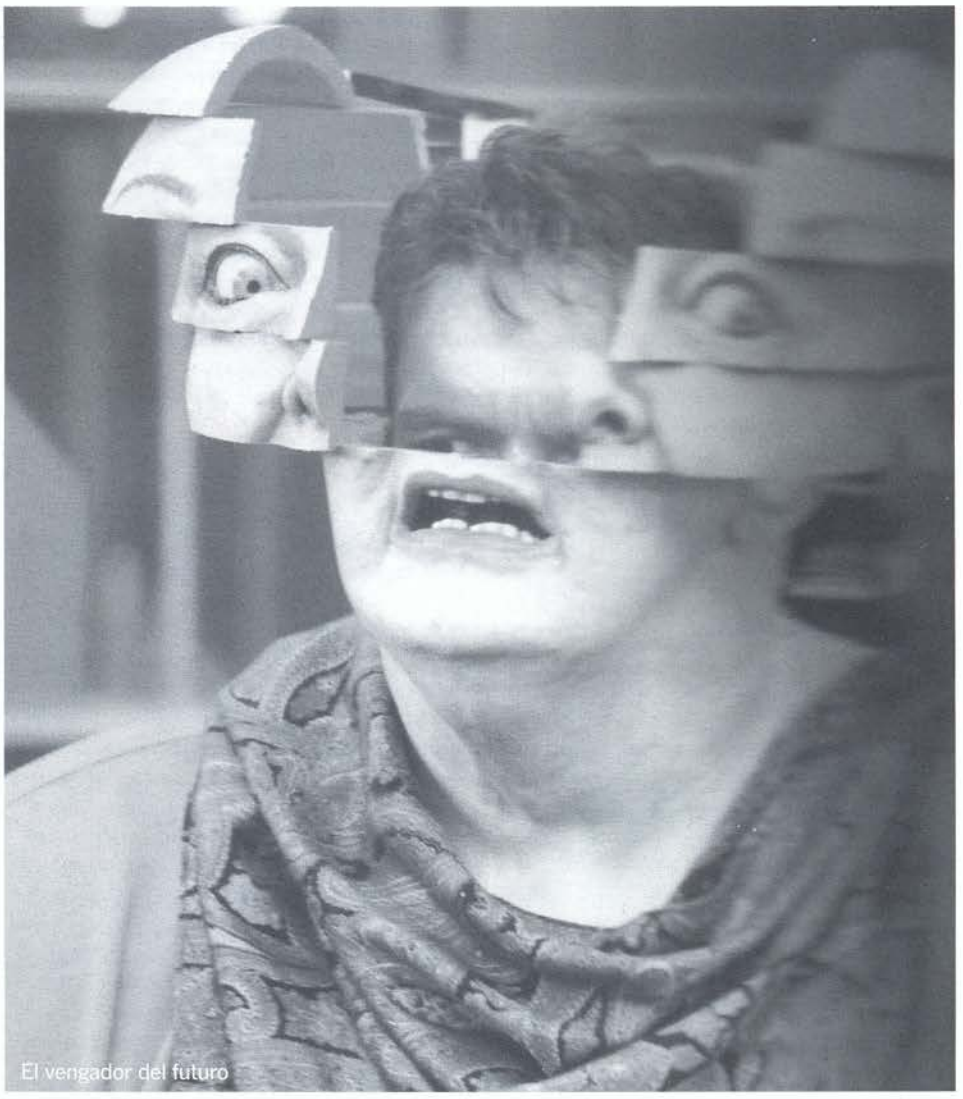
8.

RoboCop

Estados Unidos, 1987, 102'

A diferencia de otras distopías –señalar con el dedo queda feo, pero... ¡*Blade Runner*!–, la que Verhoeven ensambla en *RoboCop* no se ha vuelto obsoleta en lo más mínimo. Si *Star Wars* proveyó una duradera mitología futurista allá lejos y en los 70, *RoboCop* hizo lo propio diez años después, cambiando aventura y fantasía por ultraviolencia y un hiperrealismo de historieta. Y aunque el futuro llegó sin mayores novedades en cuanto a la privatización de las fuerzas policiales (parece que no necesitan contratos escritos para trabajar a favor de los poderosos) o el reemplazo de oficiales por robots (los engendros esos que desactivan bombas no cuentan), casi todos los elementos del mundo robocópico nos resultan hoy aun más cercanos que en 1987. ¿Un gobierno-títere de las grandes corporaciones y los halcones militaristas? ¿Noticieros televisivos que dedican diez segundos a desinformar y varios minutos a publicitar porquerías? ¿Las políticas de barrio arrasado y "cuanto peor, mejor" para lucrar con contratos de renovación inmobiliaria? ¿Ejecutivos que sólo se distinguen de los delincuentes por reunirse en torres lujosas en vez de en galpones abandonados? ¿Qué hay de nuevo, viejo? Si hasta la Guerra de las Galaxias –no la película sino el sistema de misiles en el espacio impulsado por Reagan, del que Verhoeven se burla, haciéndolo disparar por error un láser sobre Santa Bárbara y matar "entre otros, a dos ex presidentes"– no es una idea del todo desechada por el actual gobierno norteamericano. Las oscuridades extrapoladas de la descarnada era Reagan, materia en

bruto para la sátira violenta del director, siguen encajando sin chirrido –apenas, quizá, con ese cinismo crudo tan ochentista disimulado bajo la alfombra de la corrección– en el mundo de hoy. Como opina sagazmente James Slone desde el blog *End of Media*, "*RoboCop* podría tratar acerca de una América que siempre existió". En la Detroit de Verhoeven, una escuela lleva el nombre de un yuppie ilustre, se vende un juego de mesa llamado "Nuke'em" (algo así como "Tirales la atómica") y el creador del letal ED-209 es McNamara (ver *The Fog of War* de Errol Morris): lo que distingue a *RoboCop* de otras distopías, entonces, podría ser que no necesita de paisajes postapocalípticos, porque dice que el Apocalipsis es ahora. **AGUSTÍN MASAEDO**


El vengador del futuro

9.

El vengador del futuro

Total Recall

Estados Unidos, 1990, 113'

Cuando se estrenó, *El vengador del futuro* fue vendida como una película de Arnold y, más que nada, como el colmo del futurismo. Pero toda esa modernidad devino ahora en cartón pintado. Cuando con el tiempo se descascaró el recubrimiento tecnológico, se abrió paso el placer perverso de Paul Verhoeven (PV): un cínico con un notorio gusto para la grasada, todo filmado con un ritmo que te agarra de los huevos. Su mirada cínica le permitió filmar, en el ocaso de la era Reagan, una película en que la mala era rubia (como en las novelas de Chandler) y la heroína era una prostituta morocha con pinta de colombiana que, para colmo, era guerrillera. No había menos ironía en la recreación de Venusville, un antro de prostitutas, deformes y prostitutas deformes. Y ahí brillaba el gen PV: una mina con tres tetas y una enana en toda su gloria subida a la barra disparando un rifle automático sobre las humanidades de pulcros *wasps*.

Al fin, lo que me acuerdo de PV son esas cosas: una tijera que corta una verga, una puta de tres tetas, un tipo con la cara bombardeada o un polvo en una pileta. Todo sexo. Todo grasa. Es que PV parece haberse dedicado a meterle el dedo en el culo a la industria y su costado puritano, asimilando sus parámetros: hace cine de género y muestra a la enana; hace una película sobre bailarinas de striptease sin estrellas como si fuera algo glamoroso y no un compilado de vidas sórdidas; hace, en este mundo pacato, el mejor descruce de piernas cinematográfico del que cualquiera tenga memoria (que, de paso, transformó a esta rubiecita insulsa que es Sharon Stone en estrella. Y que permite confirmar que ni ella ni el en ese momento carísimo guionista estrella Esztercomosellame –con su trilogía eroticona– podían lograr por sí solos un trhiller sexual que estuviera bueno como *Bajos instintos* que, como buen clásico PV, debe haber envejecido mal).

Y todas estas cosas en medio de una película que tiene de estrella a Arnold y que en el video de la vuelta (porque a *El vengador del futuro* hay que verla mal y en VHS) se hizo su lugar en los estantes de las buenas de ciencia ficción de los últimos veinte años. **MANUEL TRANCÓN**

10.

Bajos instintos

Basic Instict

Estados Unidos, 1992, 127'

Y fue así, tal como decía Palo Pandolfo: tanta trampa hay en *Bajos instintos*, tan bienvenida trampa, que la película funciona en sus más de dos horas. Hay rubias, castañas y morochas de los años 90 (de principios de la década), una historia que tiene más vueltas que un sacacorchos, un picahielo a esta altura mítico (¿cuánto tiempo pasará para que se subaste?), una investigación policial, sexo transpirado y cuidado *ad hoc*, el gordito de gafas y la inquietante sensación de que Verhoeven y Joe Ezsterhas saben cómo manipular nuestras emociones. *Bajos instintos* tendrá varias secuelas no declaradas ("Es el thriller de los 90", dijo un crítico norteamericano con bastante razón) y una horrible continuación oficial que ya todo el mundo olvidó. Entonces, ¿dónde está su secreto? Primero, en sus herencias cinematográficas y televisivas, coyunturales o no. Luego, en la violencia interna y externa de cada plano, a través de su ríspido montaje, aun en escenas donde no impera la violencia, dando la sensación de que hasta una tenue conversación puede anunciar un estallido emocional o catártico. Pero, también, la película es el más acabado ejercicio de guión donde pueden prevenirse sus costuras e hilachas que, en un futuro no demasiado lejano, imitarían otros films hasta agotar la fórmula (*Sexto sentido*, *Pecados capitales*, *Los sospechosos de siempre*).

La habilidad de Ezsterhas, en todo caso, fue la de iniciar una tendencia dentro del cine industrial, que será nefasta o bienvenida, de acuerdo con disímiles opiniones. Dejo para el final a Catherine Tremmel, la escritora protagonista de *Bajos instintos*, interpretada por Sharon Stone, en uno de los papeles más recordados de la década. Sin ella, tal vez, la película sería otra, ni mejor ni peor, diferente. Como dice Antoine Doinel en *Besos robados* al referirse a la esposa de su jefe, dueño de la zapatería, "no es una mujer, es una aparición". Pues bien, cada vez que Sharon Stone aparece en la película, con su aire de diva retro noventosa (aprendé, Scarlett Johansson), hasta el plano siente cierta incomodidad. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

11.

Showgirls (Lo prohibido)
Showgirls
Estados Unidos/Francia, 1995, 131'

Showgirls tal vez sea el malentendido más grande de la historia del cine. Estrenada por la United Artists como una movida para ver qué pasaba si una *major* financiaba una película de calificación NC-17, esperando repetir aquello de las películas "para adultos" exitosas (como lo fueron en su momento películas de calificación X como *Perdidos en la noche* o *Último tango en París*), la película de Verhoeven fue un absoluto fracaso de público y de crítica, al punto de convertirse en el hazmerreír de todo el mundo, ganando incluso varios premios *Razzie* (que Verhoeven recibió en persona). Encima, se la acusó de misógina, cuando es exactamente lo contrario.
Años más tarde se convirtió en una película de culto y se reestrenó en trasnoches. Pero ni siquiera esa revaloración le quitó su status de "película mala", ya que fue un culto bizarrista, de esos dedicados a películas "tan malas que son buenas". Incluso en una de sus ediciones en DVD, que en estos días se vuelve a lanzar en Estados Unidos, en lugar de un comentario de audio a cargo de Verhoeven aparece el de un tipo que se la pasa remarcando "lo mala que es".
Sí hubo una reivindicación "real" aunque pequeña, gracias a gente como Noel Burch o Adrian Martin, quienes sostienen que, de hecho, se trata de una gran película. Y lo es. Basta con ver una o dos películas más de Verhoeven para darse cuenta de que no se trata de algo "fallido" como se suele decir, que PV sabía perfectamente lo que estaba haciendo. *Showgirls* se parece bastante a *Invasión*, en el sentido de que es el opuesto absoluto de lo que aparenta ser: una película refulgente, rimbombante y *over-the-top* (un melodrama, o sea) que esconde, detrás de su envase *exploitation*, una de las sátiras más feroces no sólo del *american way of life*, sino también de los típicos relatos cinematográficos sobre "chica que triunfa en el *show business*", con muchísimos puntos en común con *Mulholland Dr.* de David Lynch. Y sí, lo voy a decir, para mí *Mulholland* es una especie de continuación de *Showgirls*. Piensen en cómo termina una y cómo empieza la otra, cómo se repiten situaciones y personajes (con variaciones, pero recuerden que en la misma *Mulholland* pasaba exactamente eso). Además, comparten a la actriz Rena Riffel. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

12.

Invasión
Starship Troopers
Estados Unidos, 1997, 129'

Generalizando, se puede decir que *Invasión* forma un ciclo muy 90 junto a *Marte ataca* (1996) y *El día de la Independencia* (1996), ciclo que tuvo como objetivo recuperar la carga política de la ciencia ficción de los 50 para contar un presente discontinuo. Frente a la desorbitada anarquía de juguetería de Burton en su álbum pop *Marte ataca* y la reaccionaria eficiencia catástrofe de Emmerich en la patriotera *El día de la Independencia*, *Invasión* perfila un esfuerzo más acabado por analizar el estatus actual del género. Aunque en principio aparece belicista, recia en su estética softcore pornonazi, la película se equilibra con un tono irónico, que se expande desde las publicidades de reclutamiento a toda la narración, una ironía gélida, sutil, que funciona como distancia. Pero lejos de la carga retro que había en Burton y Emmerich (sustentada por un cierto simplismo humanista), Verhoeven hace una película sobre ese presente: la contaminación tecnocrática, la nueva dimensión social de los medios y la tecnología, especialmente la interactiva a través de la expansiva internet, es sustancial para un relato que no podía estar fechado en otro momento que en los 90, con un diseño visual de gráfico digital de PC que no quiere ser futurista sino una versión amarillista de este tiempo (el futuro de *Invasión* es tan presente como el de *La naranja mecánica* en 1971). Y en ese momento del género, Verhoeven consigue su mayor victoria gracias al talento para la puesta en escena: *Invasión* es una lección de cine, porque cada plano en las escenas de combate está perfectamente claro, en su composición y en su relación con los otros planos, incluso en los momentos de violencia explosiva (que son una gran mayoría). Frente al montaje desubicado propio del mal cine de acción (plaga infantilista de los 90), la mirada analítica de la violencia de Verhoeven permite una claridad visual en medio de la máxima oscuridad bélica (muchas batallas, incluso, son a pleno día). En un presente distópico, el cine no pierde ni pizca de lucidez para pensar para qué lado nos estamos moviendo. **DIEGO TREROTOLA**

13.

El hombre sin sombra
Hollow Man
Estados Unidos/Alemania, 2000, 112'

Hay ciertos temas que, sin importar el presupuesto, siempre pertenecieron al terreno de las películas clase B. La fantasía del hombre invisible es uno de ellos: todo el encanto recaía en ver cómo se trabajaban los escasos medios al alcance para generar la sensación de invisibilidad. No vamos a decir que *El hombre sin sombra* es menos clase B por contar con un batallón de efectos especiales o con un presupuesto astronómico; ese sería un argumento trivial y necio. Lo fascinante de este film es que cuenta con todos los requisitos de una película de explotación –actuaciones desbordadas, diálogos impronunciables y una línea narrativa a años luz de la idea de verosímil– construida con los materiales del cine más mainstream. No se puede decir que esto sea nuevo, pero sí permite hablar de lo atrevido y desprejuiciado que es Paul Verhoeven, quien construye una película diseñada para satisfacer ciertas fantasías del público; el director toma la premisa del hombre invisible y lo hace hacer todos esos actos que la sociedad, en pos de su propia supervivencia, prohíbe. En pocas palabras, sexo y violencia. Sebastian Caine se mete en la habitación con mujeres desnudas, las toca mientras duermen, comete una violación y hace un festín de sangre, pero su invisibilidad lo protege. Mejor aun, Verhoeven sitúa gran parte de la película dentro de un laboratorio, para que lo estudiemos en detalle, bajo la claustrofobia de paredes metálicas. Filmando en el país más castrador y restrictivo, Verhoeven invita al espectador a poner en escena todas las fantasías de primitivismo que tiene, sin culpas. Lo que diferencia al holandés de otros es que no juzga a Caine sino que lo venera: desde el mainstream más conservador nos presenta a un personaje absolutamente destructivo y nos invita a identificarnos con él, lo más parecido al superhombre nietzscheano en años. Poco importa la apariencia de thriller pochoclero, *El hombre sin sombra* es lo más parecido al porno que Hollywood puede dar: quiere que veamos en detalle todo aquello que deseamos ver. Sexo, violencia y Kevin Bacon. Con eso, basta y sobra. **GUIDO SEGAL**

Y la nave vuelve

por **Eduardo Rojas**

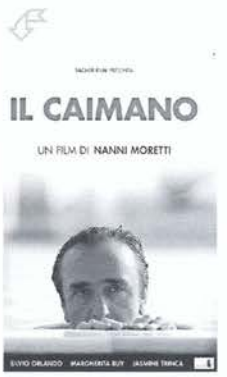
Un réquiem. Otro de distinto tono al de *La stanza del figlio*, canto fúnebre y exorcismo del temor primario a la muerte del hijo; abandonando la trágica intimidad de aquella para reemplazarla por un lamento colectivo lleno de humor acongojado, *El caimán* despide en su canto a un mundo que fue, complejo y plagado de errores e injusticias, en el que Moretti hacía vivir el tambaleante equilibrio de sus afectos, sus manías y su mirada, progresivamente escéptica, sobre la vida italiana. Pero en ese mundo también había para Moretti un lugar en el cual el cine ocupaba el pleno territorio de la fantasía.

Aquello terminó con la simbólica muerte del hijo, sus últimos estertores brillan como rescoldos tristes fugazmente reavivados por el soplo pesaroso de Moretti. Este que nos muestra ahora es el heredero bastardo de aquel, el hijo idiota de una cópula monstruosa, la de Italia con el caimán; la bella fecundada por la bestia, violación consentida, reclamada a los gritos y a los votos, que inevitablemente debía parir a este vástago chillón, egoísta y necio.

Se ha dicho que Moretti hizo esta película como aporte a la última campaña electoral contra "el caimán" Silvio Berlusconi. Si así fue, la hechura superó por lejos las intenciones. Berlusconi (espejo del menemismo; cómo, desde Argentina, no arder en el mismo desprecio) es más que un corrupto, un *self made man* grosero, inculto y amoral que llega al poder como resultado de la descomposición del sistema político italiano. Más allá, en la mirada de Moretti es el castigo bíblico que los propios italianos se autoinfligieron. El porqué de este castigo es una pregunta sin respuesta en la película. No la tiene Bruno Bonomo (eso, un buen hombre en la máscara del gran Silvio Orlando), el productor de cine bizarro en bancarrota artística, financiera y familiar que busca la salvación, tan luego, en un guión sobre el caimán Berlusconi; tampoco Teresa, la joven guionista y aspirante a directora; no la tienen –ni la buscan– los demás protagonistas, metidos en sus vidas, egoístas, traidores, alguno levemente solidario (Paola, la ex mujer de Bruno). Y mientras este, metido en su caos personal, revisa su historia, las historias de las películas que son *El caimán* se multiplican como las imágenes de un espejo destrozado; y todas ellas remiten a la poética del cine anterior de Moretti. Allí están su mirada hacia la izquierda, un grotesco que se mezcla con el cine bizarro, sus canciones pop, el momento para el baile colectivo en el set en construcción (único y bello instante de armonía), sus rabietas arbitrarias, sus piscinas. Marcas personales a las que la angustia del presente carga de un sentido dolorosamente irónico: la piscina que en el estudio ruinoso sirvió para filmar épicas "romanas" ahora está vacía y enmalezada; la del millonario productor Sturowski, en cambio, está llena hasta desbordar ("ahora vienen por el agua", diría Nanni).

En ese camino de desamor y escepticismo, el cine, como una piscina inútil, también se vacía y cambia de sentido. En *Amarcord* la nave iba, de derecha a izquierda, iluminando con su brillo de utilería la vida pueblerina, los ojos del ciego que preguntaba: "¿Cómo es, cómo es?". Metáfora del varieté, del cine, de lo fantástico, el mundo entonces tenía ilusión y encanto. Sobre el final de *El caimán*, Bruno sigue con su auto el traslado del barco de utilería que usarán en el film sobre Colón con el que reemplazan a su abortado reptil. Los ojos de Bruno están apagados, siguiendo la marcha del barco en tierra. La nave va de derecha a izquierda, perdiéndose en la oscuridad. El cine ha dejado de ser metáfora, es sólo reflejo del mundo, nunca más creación.

El de Moretti fue siempre un cine de preguntas sin respuestas, ausencia de certezas que se estrellaban contra la piel dura de un sistema sólido que no lo tenía en cuenta. Ahora los términos se han invertido: ya no hay preguntas, en su lugar existe la certeza de que el amor, la amistad, la solidaridad se han reducido a momentos breves que no ayudan a afrontar la vida. El sistema en cambio se ha licuado en la noche tinellesca de la TV basura. El agua en la que Nanni siempre se zambullía como último reducto de libertad, está infestada de caimanes hambrientos; sus reflejos devuelven no un Berlusconi sino cuatro: quien lo representa al comienzo, y sucesivamente el mismo Berlusconi exhibiendo su chabacanería en el Parlamento Europeo, el actor célebre que abandona el papel y, finalmente, el propio Nanni, grande y oscuro como un mal presagio, dominando la pantalla con la autoridad de un Orson Welles anoréxico. Se impone. Asusta. Pero es la imagen del puro presente: la semilla del monstruo se ha esparcido. Todos somos el caimán, dice Nanni. **[A]**



El caimán
Il caimano
Italia/Francia, 2006. 112'
DIRECCIÓN Nanni Moretti
GUIÓN Nanni Moretti y Heidrum Schleef
PRODUCCIÓN Ángelo Barbagallo y Nanni Moretti
FOTOGRAFÍA Arnaldo Catinari
MONTAJE Esmeralda Calabria
MÚSICA Franco Piersanti
INTÉRPRETES Silvio Orlando, Margherita Buy, Jasmine Trinca, Michele Plácido, Giuliano Montaldo, Paolo Sorrentino, Jerzy Sthur, Nanni Moretti.

Retrato de una pasión

por **Javier Porta Fouz**

Ratatouille
Estados Unidos, 2007, 110'
DIRECCIÓN Brad Bird
PRODUCCIÓN Brad Lewis
GUIÓN Brad Bird, Jim Capobianco, Jan Pinkawa
MÚSICA Michael Giacchino
FOTOGRAFÍA Robert Anderson, Sharon Calahan
MONTAJE Darren Holmes
SONIDO Michael Silvers, Steve Slanec
INTÉRPRETES Patton Oswalt, Ian Holm, Lou Romano, Brian Dennehy, Peter Sohn, Peter O' Toole, Brad Garrett, Janeane Garofalo.

Atención: se revelan algunos detalles de la resolución del argumento.

La historia de una rata de provincia que logra triunfar en la gran ciudad se ha contado muchas veces. En *Ratatouille* se cuenta otra vez, pero de manera literal e hiperbólica: una rata francesa y provinciana llega a París y logra ser reconocida como un gran chef. Remy, el roedor protagonista, tiene un olfato privilegiado que le permite detectar el veneno presente en la comida (basura) que comen las ratas de su clan. El olfato de Remy es, además, el punto de partida de su noción moral y estética de la comida. Aun entre los desperdicios hay diferencias entre los alimentos; hay jerarquías, es cuestión de saber elegir. Y de combinar. No es cuestión de comer un papel sucio y mojado con vinagre o un tomate podrido cuando en el mismo montón de restos hay un pedazo de queso, por más chico que sea, y que puede combinarse con un poco de romero que crece al costado del camino que se recorre habitualmente.

Dentro del relato sostenido y de ritmo veloz de *Ratatouille* hay pequeñas pausas, profundamente cargadas de sentido: los planos que detallan la preparación de la comida, o los platos terminados, invitan a un deleite –ayudado por el alto nivel de animación tridimensional– de un llamativo espesor realista. Otras pausas se producen cuando Remy (o el rústico Emile, inducido por Remy) prueba combinaciones de sabores. Remy se aísla del ambiente; esto se representa visualmente por un fondo negro, que es surcado por fuegos artificiales de diversos colores e intensidades cuando el comensal saborea la combinación. Las pausas narrativas en y para la preparación de los platos, en y para el deleite visual por el resultado obtenido, y en y para la admiración intelectual-gustativa de la comida señalan ciertos planteos de *Ratatouille* sobre los sentidos que puede encerrar el acto de alimentarse, sobre la pausa que puede conllevar y sobre varias otras de sus posibilidades. Y es en esas pausas donde más se hacen notar las ideas militantes de la película. Por un lado, la defensa de la comida, del tiempo para prepararla y para disfrutarla, y por otro, el ataque a la comida rápida e industrializada, ejemplificada con los patéticos productos de globalización "alimenticia" impulsados por Skinner, el malo de la película. Y, desde otro ángulo, *Ratatouille* es una película crucial. Bah, tal vez sea crucial para aquellos que creemos que al cine le falta pensar de forma mucho menos lateral cómo mostrar la comida, o definir con mayor asiduidad a los personajes según su alimentación (o según otras construcciones y decisiones complejas basadas en necesidades o costumbres). Casi siempre hay vestuaristas y peluqueros en las películas, pero prácticamente nunca hay asesores alimentarios. Y tal vez la comida pueda definir en igual o en mayor medida a un personaje que cómo este se viste y cómo se peina. ¿Que la mayoría no cree eso? Bueno, es que deberían prestarle más atención a la comida. O al menos eso es lo nos dice *Ratatouille* al hacer de la comida y la pasión por la comida su centro. Y al ser una película proselitista y adictiva.

Y además de proselitista, *Ratatouille* es polémica. Tal vez hiperconsciente de su calidad, desafiante, pone como personaje a un crítico llamado Anton Ego. Ego es colérico y también cadavérico, y un plano cenital nos describe la forma de ataúd del ambiente en el que trabaja. Y Ego es un responsable de primer orden de los éxitos y fracasos de Gusteau's, restaurante en el que trans-

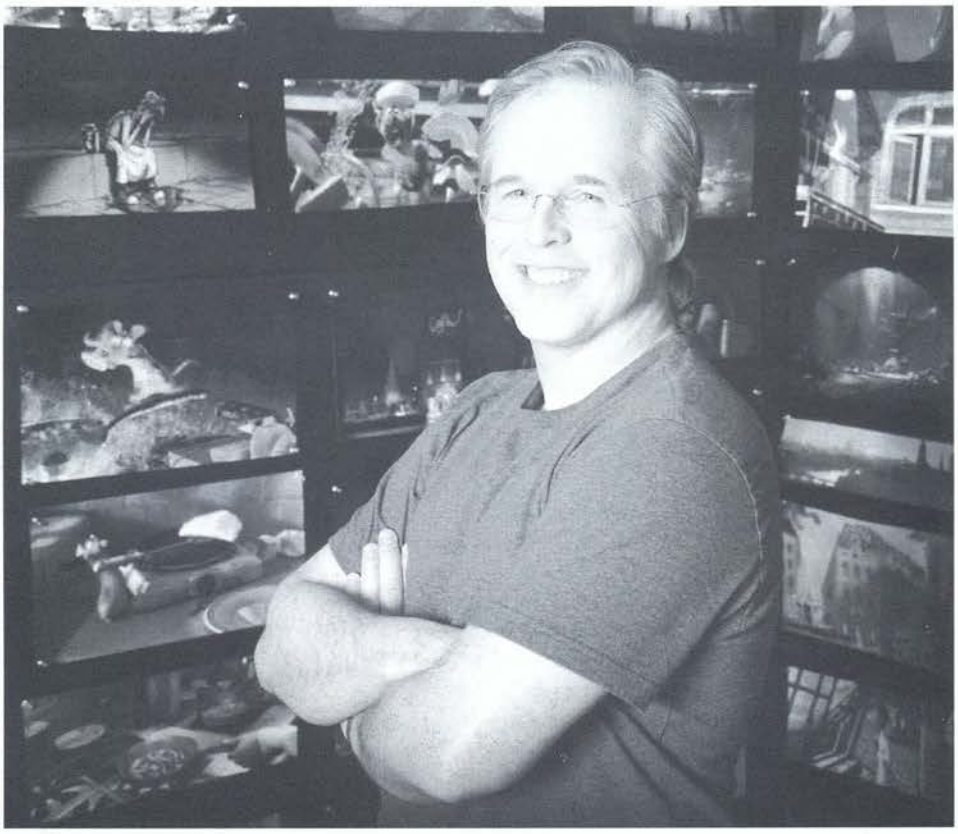
curre la mayor parte de la película. Anton Ego es un crítico que puede reconocer el talento, e incluso se pasará al lado de "los buenos". Pero hay algo que dice que es muy irritante, en especial para los críticos (irritables): "En el gran esquema de las cosas, la basura promedio es más significativa que nuestra crítica que así la designa". En fin, que uno puede estar en desacuerdo y decir por ejemplo que *Isidoro* no es más significativa que la mayor parte de las críticas honestas que existen. Pero el nudo de la cuestión no está en discutir la afirmación de Anton Ego, sino en ver cómo opera en la construcción del personaje (y por otro lado, *Ratatouille* –y muchas otras películas– está atravesada por muchas opiniones y afirmaciones, obviamente no todas están de acuerdo entre sí ni todas son la encarnación de las tesis del relato). Ego es el crítico cansado, amargado, ermitaño, solitario, con la pasión roída por la exposición rutinaria a las rutinas de los menús. Y al probar el ratatouille que le prepara Remy, tiene algo así como una epifanía. El ratatouille es una comida simple, sí, pero como dice Anthony Bourdain en su libro *Viajes de un chef* acerca del "Juego de la Última Comida", en el cual se le pregunta a un chef qué querría cenar si esa fuera la última vez que comiera: "Cuando los chefs jugamos a esa juego –y estamos hablando de buenos chefs–, las respuestas se refieren invariablemente a las comidas más sencillas". En el momento en el que Ego prueba el ratatouille, la película hace un ultra veloz chiste de montaje que define con un hachazo la psicología del personaje. Así, del primer bocado que se lleva a la boca el viejo y amargado Anton pasamos a ver al pequeño Anton, de pie y desconsolado en el umbral de la puerta de la casa de su niñez en el campo luego de tener un accidente ciclístico

y a punto de ser reconfortado por el ratatouille materno. El inesperado *flashback* muestra que los humanos relacionamos la comida con cosas que van más allá del sabor; o mejor aun, que el sabor depende de otros jueces que no son solamente el paladar y el olfato. Y el *flashback* también nos muestra la epifanía de Anton. La comida puede llevarnos a la epifanía. Y de vuelta a Bourdain: "El contexto y los recuerdos juegan un papel fundamental en las comidas verdaderamente memorables de la vida". Por eso, mientras los roedores de *Ratatouille* prueban comida y perciben fuegos artificiales sobre fondo negro –es decir, comida aislada de contextos y recuerdos–, para Antón el ratatouille es una vuelta a la infancia (como para Moretti-Michele Apicella en *Palombella Rossa* y sus nostalgias sobre las meriendas felices; Moretti suele definir con gracia y agudeza aspectos de sus personajes según sus preferencias alimenticias). Y a diferencia del crítico caricaturesco que incluía Shyamalan en *La dama en el agua*, Antón es humano y necesita conectar sabores y olores con vivencias. El paladar de Remy la rata, en cambio, tiene poderosa capacidad de abstracción. O tal vez esa capacidad tenga que ver con que las ratas no tienen una historia propia de cultura gastronómica (por lo menos hasta Remy). De cualquier manera, Remy aprende porque lee, observa, prueba y tiene un olfato privilegiado. Pero además de todo eso, por encima de todo eso, porque se apasiona por comer mejor y por legarle al mundo nuevas combinaciones de sabores. Y así convierte una historia clásica sobre un héroe que triunfa en el mundo (gastronómico) en una épica parisina. No hay épica sin pasión, y *Ratatouille* y Remy nos dicen que las mejores pasiones son las mejor alimentadas. **[A]**

Tonos polifónicos

por **Marcelo Panozzo**

"Más alto que una casa, El Gigante de Hierro se encontraba en la cima de un acantilado, en el mismísimo borde, en la oscuridad."
Ted Hughes, The Iron Giant.



El Gigante de Hierro era más alto que una casa, sí; y Bob Parr (o Mr. Incredible) era primero más fuerte que una locomotora, después más panzón que el Topo Gigio y al final más panzón y más fuerte que cualquiera que osara desafiarlo; por no hablar del ratón Remy, claro, infinitamente más chiquito que el más insignificante de los críticos de cine del planeta, más chiquito todavía que Nelson, el hombre rata; súper chiquito. Así son los personajes de las películas de Brad Bird (en orden de aparición: *El Gigante de Hierro*, 1999; *Los Increíbles*, 2004; *Ratatouille*, 2007): tres no ya inadaptados, tres inadaptables que no pretenden ser aceptados a regañadientes, tapadas sus aristas con la manta corta de alguna corrección, sino bajar al mundo con sus singularidades a cuestas. Y todavía más: obligar al mundo a que les preste atención. Hierro, Parr y Remy están hechos para sobresalir, y Brad Bird no cree en la aplicación de hipocresías igualitarias allí donde no hacen falta. "Decir que todos somos especiales es garantizar que ninguno lo sea", se le queja Dash Parr a su mamá, la Elasticgirl, que no lo deja usar sus poderes en paz.

Si bien es verdad que Remy se apropia del eslogan "cualquiera puede cocinar" para vehiculizar sus sueños de chef, también es cierto que una vez en la cocina, sobre el terreno de juego, descubre que hacerlo bien es otra cosa. Lo mismo pasa en *Los Increíbles* con la aparición de Buddy/Syndrome: se trata de la película en la que Bird va más lejos en su amable cruzada (pero cruzada al fin) contra el maquillaje verbal y la expresividad autocomplaciente; de chiquito Buddy es un ridículo y un pedante; de grande, poderoso y todo, sigue siendo igual. Puede llegar a señalarse algo del orden del conservadurismo en ese costado del cine de Brad Bird, y el *look* retro de las tres películas no hace nada por desmentirlo; pero la operación parece ser un poco más compleja que la mera añoranza de alguna edad de oro o de algún pasado idílico: ubica un punto de quiebre en el momento en que pasó a ser obligatorio borrar las diferencias. Decir que todos somos iguales, como bien lo señaló Dash Parr, es una pavada.

Las imágenes (uno quiere pensar que las mejores, al menos; pero seguramente con todas pasa igual) vienen de alguna parte, no carecen de historia. Las que genera Brad Bird provienen de una época previa a la corrección política, la globalización y otros lugares comunes de la homogeneización. No somos una gran familia, y son más las cosas que me separan (de un robot, de un superhéroe o de un ratón) que aquellas que me unen, y ambas pueden generar intereses similares. La historia de las imágenes de estas películas está relacionada, además, con una industria ubicada en un país que se cree el mundo o que, si no se lo cree, tiene problemas serios para imaginar cómo es eso que pasa fronteras hacia afuera de su territorio y sus costumbres y opiniones promedio.

Ahí donde Disney, tanto en sus productos más enloquecidos como en los más adocenados y bienpensantes, produce sinfonías, las películas de Bird se presentan como polifónicas e incluso con alguna escapada hacia la disonancia. Las convicciones, los escenarios, los personajes e incluso las tonalidades forman un todo armónico entrelazando ideas muy diversas. Y por ende, hay detrás de las mismas un sistema de creencias, que viaja desde su *Family Dog* inaugural y una decisiva participación en *Los Simpson* (entre otras cosas, en el salto del formato de un minuto a los episodios de media hora; o sea: de la nada a la eternidad) a esta *Ratatouille*, la película en la que (otra vez: amablemente) extrema su apuesta y logra un cuento retorcido y emocionante, gracioso e incandescente, orgullosamente distinto de todo lo que vemos por estos días. No todas las películas son especiales; hay muchas muy malas, varias buenas, algunas muy buenas y unas pocas extraordinarias. *Ratatouille* es de las mejores del siglo. Queda dicho. Y si alguien se ofende, mala suerte. **[A]**

¿Quién se ha llevado mi queso?

por **Juan Manuel Domínguez** y **Agustín Masaedo**

"El Ratón Mickey es el ideal más miserable jamás creado... El sano juicio le dice a todo muchacho independiente, a todo joven honorable, que la sucia alimaña cubierta de mugre, la mayor portadora de bacterias del mundo de las bestias, no puede ser el tipo ideal de animal... ¡Basta de la brutalización judía del pueblo! ¡Abajo con el Ratón Mickey! ¡Vestid la cruz esvástica!"

Fragmento de un artículo periodístico publicado en Alemania a mediados de los 30. Citado en la apertura del tomo II de **Maus**, de Art Spiegelman.

Roedores animados de ayer y hoy. Un pequeño ejercicio: tomar tres objetos símil disco (léase moneda, CD, tapita de coca y así), dos de idéntico tamaño y uno de mayor diámetro; establecerlos en una misma superficie plana y, sin que sus bordes dejen de tocarse, ubicar sobre el círculo más grande (el *sobre* depende del ángulo de visión) los dos inferiores. Antes de que puedan decir "Miguelito", el probable y abstracto resultado de la figura recordará antes que nada a... ¡la cabeza de un ratón! ¿Cómo fue que "el ideal más miserable jamás creado" se convirtió en, Dios y Disney mediante, el segundo ícono más reconocible de la cultura popular? Desde su debut en el corto *Plane Crazy* en 1928, y a pesar de estar acusado de ser la representación animalizada de una persona negra, Mickey Mouse subió a los cielos de la animación. Sentado a la derecha de Disney todopoderoso, su modelo de ratón antropomórfico se estableció como juicio divino en la representación pictórica de roedores, tanto en la animación como en el cómic. Lejos quedaron el absurdo del lanzaladrillos Ignatz (de la historieta *Krazy Kat*) o los genitales de los *Air Pirates* (sin alterar el modelo original de Disney, el cómic pirata de Bob Levin mostraba a Mickey y Minnie cogiendo): el delineado amable, la carencia de bulto de Mickey y las esferas geométricas como orejas, torsos y manos (¡manos!) se convirtieron en la matriz a la hora de dibujar ficcionales ratas y ratones (que para los antiguos romanos, Domínguez, Masaedo y, suponemos, los exterminadores, pueden aglomerarse bajo el término *ratas*). El dogma Mickey omite el factor "transmisión de enfermedad" que tantos chancletazos, subidas en sillas y trampas de resorte han estimulado en la historia, para convertir a las ratas en seres simpáticos, portadores de sentimientos humanos y hasta tiernos. Allí están los apóstoles de la mickeyzación: Super Ratón, el salvaje Jerry (de *Tom y...*), Faivel (el ratón inmigrante de los 80), las ratas comerciantes de *Pollitos en fuga*, los protagonistas de *Lo que el agua se llevó*, Pinky y Cerebro, los roedores de *Dumbo* (o de *La Cenicienta*), los aventureros *Bernardo y Bianca*...

Como decía Kairuz en su nota sobre *Ratatouille* para *Radar*, la animación digital "impuso la potencia del dibujo fotorrealista, el efecto tridimensional y la textura de los personajes vivos animados pelito-por-pelito". Es decir, la abolición de la orejuda y negra corona 2D con una representación ratuna que pone todo en su lugar (es decir, en cuatro patas) y que hasta ahora sólo era empleada en films donde el roedor funcionaba como la excepción o alteración al medio realista: *Stuart Little*, *La maldición de las brujas*, *La telaraña de Charlotte* o las ratas que cantan Edith Piaf en *Babe*.

Ratas crueles. Pero si el simpatícón –sí, seguro– *Mus Musculus* ha sido objeto predilecto de varias generaciones de animadores y dibujantes, cualquier *wanna-be* director de cine de terror sabe que lo que mete miedo, pero miedo de veras, es la *Rattus Rattus*. Ahí lo tienen a Bruno Mattei, uno que según nuestro especialista JPM nunca salió de *wanna-be*. Camuflado estratégicamente bajo el seudónimo Vincent Dawn, filmó un disparate postapocalíptico que transcurre en el año 225 d.B. (después de La Bomba), cuando algunos motoqueros aburridos de vivir bajo tierra vuelven a la superficie para encontrar que la civilización humana ha sido suplantada por... ratas. Como su director, las ratas de *Rats, notte di terrore* (1984) son perfectamente amorales: se le meten en las tripas a la gente –en una escena memorable(mente espantosa), una accede al cuerpo de una mujer por su vagina– y salen por la boca, cuando no hacen estallar estómagos por superpoblación; asesinan, descuartizan, decapitan, y un largo etcétera que halla su clímax en un plano de los roedores malignos cabalgando, en tropilla y en ralenti, a la búsqueda de carne de hombres. Más allá de las connotaciones filosóficas ininteligibles que el bruto de Bruno haya pretendido adosarle a la película, sus ratas son pura animalidad: incomprensibles, ingobernables, peligrosas, si representan algo es, apenas, el miedo y el asco más primitivos. Son las ratas que odia el profesor Henry Jones (como su hijo Indiana odia las serpientes), o las que mordisquean la soga de la que penden los protagonistas de *La joya del Nilo* (1985), o incluso las más estilizadas y parcialmente humanizadas –pero sólo en lo físico– de *Drácula de Bram Stoker* y *Del crepúsculo al amanecer*.

Y por fin, están las ratas subvaloradísimas –aunque una canción del segundo film, interpretada por Michael Jackson, haya ganado el Oscar– de *La revolución de las ratas* (Willard, 1971) y su secuela *Ben, la rata asesina* (1972), que participan en estos tratados poco pretenciosos sobre la soledad, la incomunicación y la venganza, con los mismos derechos y obligaciones que los humanos. Big Ben, la rata que se devora –entre otras cosas– ambas películas, es un personaje complejo que lo mismo se hace amigo –¡y hasta siente celos!– de adolescentes solitarios, que dirige un imponente ejército roedor. Y mete miedo, mucho, pero no exclusivamente por tratarse una rata. **[A]**

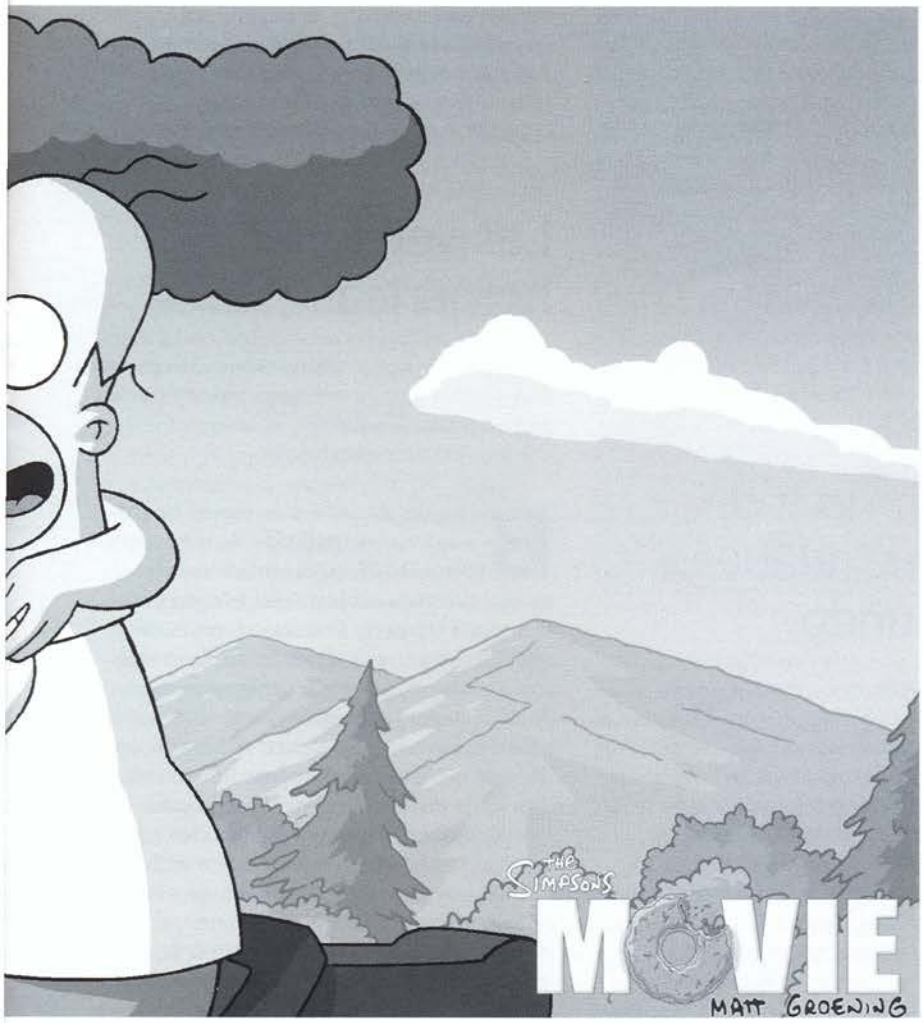
No es otra tonta película animada

por **Nazareno Brega**

Los Simpson, la película
The Simpsons Movie
Estados Unidos, 2007, 87'
DIRECCIÓN
David Silverman
GUIÓN
James L. Brooks, Matt Groening, Al Jean, Ian Maxtone-Graham, George Meyer, David Mirkin, Mike Reiss, Mike Scully, Matt Selman, John Swartzwelder, Jon Vitti
MÚSICA Hans Zimmer
PRODUCCIÓN
James L. Brooks, Matt Groening, Al Jean, Richard Sakai, Mike Scully
INTÉRPRETES
Marina Huerta, Otto Balbuena, Alexia Solís, Gerardo Vázquez, Sebastián Llapur, Miguel Ángel Botello (voces del doblaje).

El desembarco de *Los Simpson* en la pantalla grande era una incógnita para todo el mundo. Y no fue por el hermetismo que rodeaba a la producción en cuanto a brindar información sobre la película a los fanáticos, sino porque nadie sabía muy bien qué esperar de ella. Desde que el prestigio de la serie animada se encuentra en caída libre, hace ya más de un par de temporadas, no se le podía augurar el mejor futuro a la película. Sobre todo si, como era de esperar, reproducía los mismos tics que la serie hace un tiempo repite capítulo tras capítulo. Ya desde el primer fotograma de la película todo estaba en tela de juicio hasta para el seguidor incondicional de la serie.

La evaluación comienza con el logo de la Fox. Rafita, el hijo del jefe Gorgory, irrumpe en el cero del logo y tararea la música emblemática del estudio. Un gag menor, que sirve sólo para amenizar la espera. Acto seguido comienza la película... de Tommy y Daly. El gato y el ratón representan a la serie animada dentro del universo de la serie animada y son el vehículo habitual del metalenguaje de *Los Simpson* a lo largo de las 18 temporadas. Este antecedente permitía adivinar que uno iba a poder anticipar cómo sería la película de *Los Simpson* a partir de este corto introductorio. ¡Puf! Todos los miedos se volvieron realidad al instante. Esta película de Tommy y Daly es un ejemplo de la peor forma de adaptar una serie a la pantalla grande, que ni siquiera se siente tan grande porque la imagen proyectada no utiliza todo el ancho de la pantalla cinematográfica. La peliculita de Tommy y Daly es una catástrofe: cae en referencias cinéfilas obvias, la estética es pretenciosa, la música es invasiva, los personajes tienen diálogos (algo no habitual en ellos), la narración es un capítulo muy estirado de la serie y se subraya siempre la connotación política del corto. Pero la cabeza de Homero irrumpe en la proyección, de espaldas al espectador, le grita a la pantalla "¡Aburrido!" y regala la primera dosis de éxtasis a partir de ese *timing* con precisión milimétrica que a veces logran *Los Simpson*. Ahí es cuando uno se entera de que la relación estrecha entre Los Simpson y Tommy y Daly esta vez fue utilizada por oposición, y el temor del espectador desaparece... Hasta que Homero se da vuelta y se lo puede ver dentro de una sala repleta que mira en silencio la película de Tommy y Daly y, con una línea, hace que el espectador *baje* de nuevo. "No puedo creer que hayamos pagado por algo que vemos gratis por televisión" es el chiste obvio y desafortunado (las críticas de los tres diarios de Buenos Aires con mayor circulación celebraron justo esta misma frase), que encima se remata con Homero asegurando que todos los espectadores son unos imbéciles y, señalando a cámara, dice "¡Especialmente tú!". "¡Ouch!", diría Homero (con una hache tan muda que le contagia la afonía también a la ce) ante tamaño golpe genital a la comedia compleja frecuente en *Los Simpson*. El sarcasmo berreta de ese momento es digno de *El espantatiburones*, *Cars*, *Robots*, *Madagascar*, *Los increíbles*, *La era de hielo* o cualquier otra porquería infantil repleta de esos guiños canche-



ros y complacientes con el espectador, películas que asumen que con una sátira de la cultura popular alcanza para meterse al público adulto en el bolsillo. Esa suele ser la lamentable norma de la animación infantil desde que *Shrek* impuso la ironía burda y rutinaria, fórmula que trasladó al cine copiando el peor costado de... ¡*Los Simpson*!

Pero por fin suena la música característica de la serie animada y, como todo el mundo sabe, recién ahí empiezan *Los Simpson*. La imagen finalmente aprovecha todo el ancho y el alto de la pantalla con la proporción cinematográfica 2.35:1 del *scope*. Los gags dispares de todo el precalentamiento anterior produjeron un vaivén emocional en el que la euforia y el escepticismo oscilaban con la misma frecuencia que Homero movía su camilla con el control remoto mientras repetía "cama arriba, cama abajo" en el capítulo que lo operan del corazón. O, mejor aun, como en el episodio donde la familia viaja a Australia y Homero, en la puerta de la embajada de Estados Unidos, se divierte alternando a los saltos entre el suelo australiano y el territorio norteamericano de la embajada hasta que un guardia lo detiene con un puñetazo certero y le dice: "En Norteamérica no toleramos las idioteces". La presentación de *Los Simpson* hace las veces de ese guardia que ahora dice "En el cine no toleramos las idioteces", noquea al corto de Tommy y Daly junto con aquel chiste bobo de Homero y todo vicio televisivo queda de lado. ¿Todo? Bueno, no. Un par de momentos televisivos molestos se mantienen irreductibles ante la

escalada cinematográfica, pero es bueno aclarar que el porcentaje de esos chistes desafortunados es ínfimo. Por lo general, los chistes aquí no detienen la fluidez narrativa en pos de hacerse notar, como suele ocurrir en la serie. Casi todos los gags se acoplan al relato y se ponen en función de él. Un buen ejemplo es el uso de los *flashbacks*. En la serie, suelen tener como único objetivo una carcajada aislada, pero aquí el único que hay, en el que Bart y Homero pescan, tiene su consecuencia narrativa cuando Bart va a pescar con Flanders. La narración de la serie es episódica, se asemeja a una sucesión de viñetas y hace un tiempo que sigue una misma receta: una situación inicial disparatada desemboca en otra más absurda que le quita protagonismo, pero esta a su vez lo pierde al encadenarse con una tercera y última situación con la que se emparienta por el azar.

La película apela a una narración lineal con Homero como protagonista excluyente y el resto de su familia como sus laderos, aunque todos tienen sus pequeñas subtramas, que jamás se alejan demasiado de la principal. Homero y su chanchito se mandan una cagada (literalmente) que condena a Springfield. Homero logra escapar con su familia pero luego se queda solo por su egoísmo. El tercer y último acto será la redención de Homero con su pueblo y su familia. El resto de los habitantes de Springfield, que en la serie se turnan como personajes secundarios, comparte aquí su intrascendencia y sólo tiene alguna breve aparición cuando el relato así lo exige. *Los Simpson* se toman en serio la narración cinematográfica y no buscan parodiarla todo el tiempo, como sucedía con la película de *South Park*. El retrato de los del pueblito de Colorado comparte buenas y malas con el de los amarillos de Springfield. Los dos recurren a la animación CGI en su desembarco cinematográfico, algo que hace que *Los Simpson* se parezcan estéticamente a su hermano bobo *Futurama*. Vale aclarar que en la película no se abusa de los efectos computarizados y son sólo un mero aporte estético de (y para el) fondo. *South Park* y *Los Simpson* también comparten el juego al límite de las calificaciones de la MPAA. Los de Springfield aprovechan el cine para darse algunos gustos que la televisión no les permite: Bart anda desnudo en *skate* y se le ven "las partes"; Otto enfrenta el fin del mundo fumando una pipa de agua; Homero le levanta los dedos mayores a todo el pueblo; él y Marge incluyen a unos animalitos del bosque de la línea Disney en el preámbulo sexual; dos policías se encierran en un hotel después de besarse; Bart se convierte en un alcohólico; Homero no le "come la boca" a un chanchito sólo porque Marge aparece justo y les roba la intimidad. *South Park* logró una película mucho más transgresora, pero estaba orientada exclusivamente al público adulto.

Los Simpson es una película familiar, en el sentido amplio de la palabra: su germen es una serie con la que el espectador tiene un trato frecuente y cotidiano, su "envase" esta vez es gigante, sigue a una familia suburbana y también está dirigida al público familiar, algo de lo que jamás reniega. La película no necesita forzar absolutamente nada para ganarse al público adulto, ya incondicional de la serie. *Los Simpson*, en sintonía con *Bob Esponja*, otra gran adaptación de una serie animada en 2D, y a contramano de gran parte de la producción animada infantil, jamás trata a los adultos como tontos para que toda la familia vaya junta al cine. **[A]**

Meta Simpson

En el último párrafo de su crítica a favor de *Los Simpson, la película* en el sitio *salon.com*, Stephanie Zacharek dice que el film funciona porque sus realizadores no intentaron hacer algo grandioso. Y es verdad. Es en su bajo perfil donde podemos ver la mayoría de sus virtudes, en el hecho de no haberse subido al carro mainstream y así haber convertido a una de las mejores series de todos los tiempos en un tanque de consumo rápido (la película dialoga sobre esto mismo utilizando para ello la película de Tomy y Daly (léase Itchy y Scratchy) que se ve al comienzo). *Los Simpson* es una película chiquita, y se enorgullece de serlo. Al no intentar hacer algo grandioso, a Matt Groening, James L. Brooks y cía. les salió una pequeña gran obra.

Pero en toda esa sutileza que recorre la película, los realizadores logran colar recursos, momentos y situaciones que la enaltecen aun más y la convierten en uno de los ejercicios más inteligentemente intertextuales en muchísimo tiempo. Porque, ¿qué es *Los Simpson, la película* sino una película sobre la experiencia de ir a ver una película de *Los Simpson*? Esta película es más metacine que toda la saga de *Scream* y todas las películas de "cine-dentro-del-cine" juntas. Y no me refiero sólo a los guiños cómplices con el público, que de por sí creo logrados (Homero hablándole al público, las publicidades de la cadena Fox en la parte inferior de la pantalla, el amague de "continuará...", los créditos finales). *Los Simpson* juega en varios niveles, y apela a un humor que, en el mejor de sus casos, resulta tecnicista y a la vez popular. Aquí me estoy refiriendo a que la película empieza con el formato de pantalla equivocado, algo que suele pasar repetidas veces en los multicines. Sí, la película empieza en formato 1.85:1, con la imagen algo deformada hasta que alguien grita "¡La pantalla!" y cambia de formato. Este chiste puede ser disfrutado tanto por *freaks* obsesivos de los formatos, que se dan cuenta al instante de que el proyectorista se olvidó de poner el lente anamórfico –entre quienes tengo el (dis)gusto de incluirme–, como por el espectador común, que tal vez no sepa de formatos pero de seguro sabe si algo se ve mal (primera diferencia con los tanques: no se trata al público de tonto). O sea, un chiste que puede disfrutarse como tal a varios niveles y por distinto público. Como la serie, claro. **Juan Pablo Martínez**

Inventarlo todo otra vez: el juego del mundo

No es ninguna novedad que *Los Simpson* revolucionaron la historia de la televisión. Otro lugar común también dice que son una clave ineludible si se quiere abordar cualquier análisis serio de la cultura popular de la segunda mitad del siglo veinte. Pero por algún motivo no se menciona casi nunca el porqué de su importancia para el cine y para la comedia moderna (en parte, aquella que aquí, en *EA*, hemos dado en llamar Nueva Comedia Americana, de la cual sea quizá su otro origen dentro de la genealogía imaginaria que diseñamos para *EA* 151).

Los Simpson, la película no sólo es una gran comedia sino que presiona a sus demás compañeras de género para mejorar, para superarse constantemente. Su principal aporte (aplicable para la serie como para la película) es el borramiento de los límites, el juego con los materiales de las consideradas alta y baja cultura como si se tratara de plastilina de colores. Pero también el borramiento de los límites sobre el formato, dado que aquí se hace indistinguible la comedia cinematográfica de la televisiva.

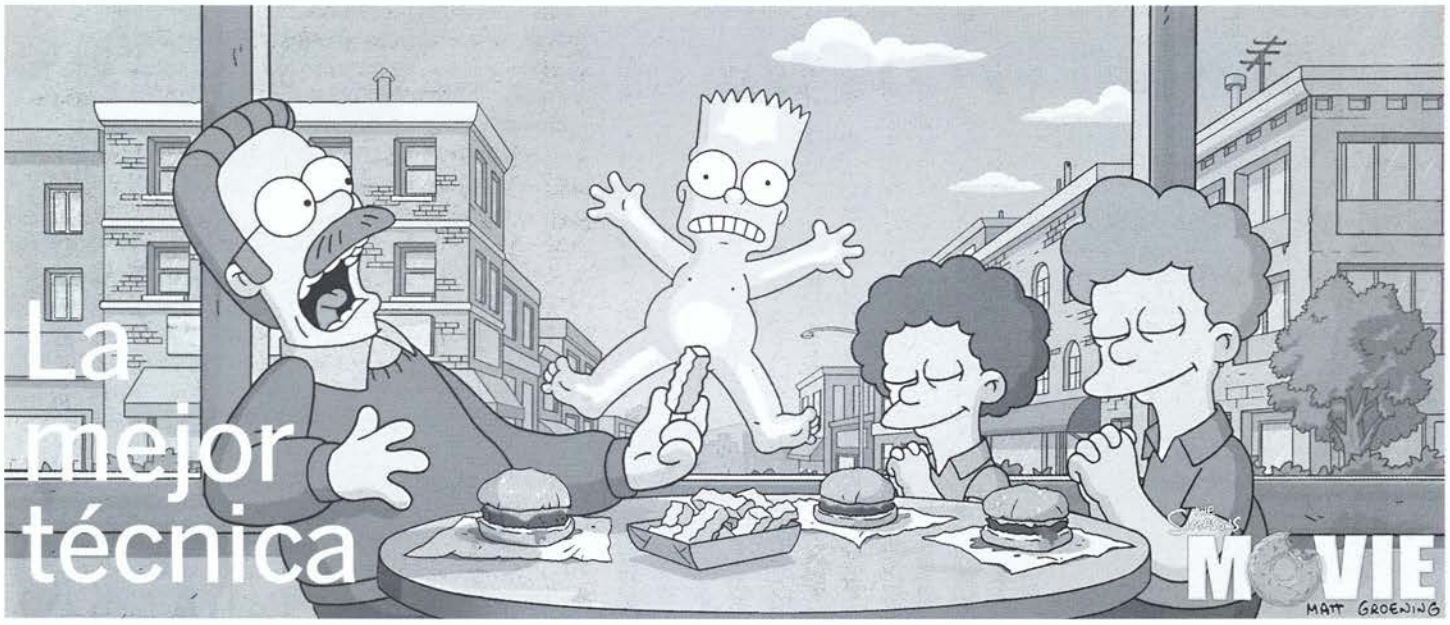
La intertextualidad y las interconexiones dentro de un rizoma infinito hacen que el terreno de acción de *LS* sea la cultura toda (sus referencias cinéfilas son apenas parte de todo este procedimiento). Por eso su costado eternamente lúdico se expande mas allá de la serie y se retroalimenta con el resto de los discursos que la rodean: artefacto productor de intervenciones culturales, la serie (y transitivamente la película) se comporta como licuadora de chatarra. Entonces todo lo que pasa por *LS* parece nuevo, porque nadie ha pensado la comedia moderna como aquí lo han hecho.

Es verdad que la película no es una obra maestra, pero al mismo tiempo tiene la mayor cantidad de ideas por fotograma que hayamos visto en el cine de este año. No ser indulgentes es bueno, es exigirle seguir siendo una comedia de avanzada. Criticarla por no estar a la altura de los mejores capítulos de una saga que ya lleva casi veinte años es un acto de miopía. **Federico Karstulovich**

Las versiones homéricas

En mi familia somos cinco personas: Marge, Bart, la niña Bart, la que nunca habla y ese tipo gordo... ¡Cómo lo odio!
Homero Simpson (borracho)

Borracho, drogado o en estado natural –y lo suyo es un estado de naturaleza irremediable, en el sentido más simiesco, menos evolutivo de la expresión–, amamos a Homero. Corrección: no es cierto que Darwin se haya olvidado del habitante con menos neuronas por centímetro cuadrado de la Avenida Siempreviva; al revés, el adorable idiotismo homérico se fue volviendo cada vez más extremo, más fundamentalista (es la involución, *baby*), con el correr de las temporadas televisivas. Y vaya que corrieron esas temporadas-conejo de Duracell de *Los Simpson* catódicos. Pero mientras el resto de Springfield empezaba a dar muestras de extenuación, con una especie de piloto automático que sometía a todos los personajes a las mismas situaciones, de a uno en fila y rutinariamente, Homero se cortó solo: un orangután jugando con las mil millones de navajas que el mundo contemporáneo tiene para ofrecerle y unos guionistas astutos para poner en sus manos. Maestro en el arte de llevar hasta las últimas consecuencias cualquier disparate –a la manera Max Power, su álter ego, que es "la manera incorrecta, pero más rápida"–, no hay muchos seres, ni humanos ni dibujados, capaces de llevar el peso de un largometraje partiendo de una consigna tan ridícula como la de criar a un chancho al estilo de un hijo, genial amago de incesto incluido. Bah, no hay ningún otro. Porque Homero es más actor que personaje, una potencia cómica radical a la que, como en los cortos de Chaplin pero pop(smoderno), se puede declinar en policía, inmigrante, astronauta, millonario, esquimal... Y también porque la integridad de su idiotez no admite las concesiones ñoñas al sentimentalismo que se cuelan a veces en *Los Simpsons* (como queda claro en la película cuando Marge repite textualmente un sentido discurso que él había pronunciado antes y Homero la frena: "Eso es lo más cursi que escuché en mi vida"), y porque ese cuerpo gras(i)oso se presta para todas las variaciones y situaciones de la risa. *Puerco-araña,/ Puerco-araña,/ ¿puede balancearse de una tela?/ No, no puede/ porque es un puerco*. Doh, cómo amamos a Homero. **Agustín Masaedo**



La mejor técnica

por **Leonardo M. D'Espósito**

Una de las mejores enseñanzas que deja *Los Simpson, la película* –especialmente a los productores y realizadores de animación de todo el mundo– es que no importa tanto la técnica que se emplee sino la emoción que generan las imágenes. Orgullosamente realizada en dibujo animado tradicional (y en esto es un enorme acto de resistencia), el film muestra hasta qué punto la mejor tecnología es aquella que no está declamando su existencia groseramente todo el tiempo.

Lo mismo había pasado antes con dos de los largos de Trey Parker y Matt Stone: *South Park, la película* y *Team América-Policía mundial*. Las tres películas optan por una representación en la que lo artificial salta a la vista en primera instancia y donde los personajes son, efectivamente, recortes en dos dimensiones. La segunda enseñanza respecto del cine de animación (y que sería bueno que aprendieran o, al menos, tomaran en cuenta aquellos que creen que la animación "no es cine") es que la elección tecnológica tiene que estar indisolublemente ligada al material narrativo o imaginativo con el que se trabaja. No podía no ser con muñecos *El extraño mundo de Jack*, por ejemplo, dado su aspecto lúdico y su apelación al costado "juguete" de la Navidad y Halloween. *Los Simpson* no puede no ser un dibujo animado en dos clarísimas dimensiones.

¿Por qué? Es sencillo: Springfield (como la faulkneriana Dogpatch de aquella historieta también satírica llamada *Li'l Abner* –aquí publicada como *Sinforoso Peloduro*–, de Al Cappa) es, a través de la sátira, la puesta en claro de nuestras aberraciones sociales. No, de ninguna manera "sólo" de Estados Unidos. Estados Unidos, mal que nos pese, ha ganado la conquista cultural del globo terráqueo y hoy muchos de sus valores culturales, económicos y sociales se reproducen en cada rincón del planeta. Las diferencias son de nombres propios, de matices, de que en Springfield la iglesia es luterana y en Caballito es católica. En lo demás, no hay tantas diferencias, desgraciadamente. Eso también nos hace cada vez más aburrido ir al cine, dado que son muy pocos los mundos que podemos descubrir en cada película. *Los Simpson* se hace cargo de tal estado de cosas y recurre a ser fiel al universo que ha creado con el correr de las décadas. El film tenía más dinero, más tiempo, más posibilidades: podía haber sido lo que muchos fans un poco tontos querían, una traslación en animación 3D de la serie. Pero eso le habría hecho perder su aspecto satírico definitivamente. Dos dimensiones porque vivimos en un mundo plano, chato de toda chatura, sin aristas, sin montañas, sin picos. Porque la sociedad global tiende a la máxima entropía humana de que cada uno se las arregle por sí mismo y ni siquiera se sienta culpable, por la eliminación definitiva de los tonos medios, los grises, la mezcla entre un color y otro que es, también, una forma visual de la democracia. En Springfield todo tiene colores purísimos, casi hirientes. El universo de los Simpson es visualmente simple y por eso es tan sencillo crear humor a partir de ello. La ligazón entre forma y fondo es total.

Por eso, volvamos a *South Park*: ni la serie ni, definitivamente, la película podrían haber existido sin el éxito global de *Los Simpson*. Pero en *South Park* hay un grado de cinismo que traspasa ciertos límites y se demuestran en la forma. Tanto la serie como la película están realizadas enteramente con computadoras: nada de papeles recortados. Sin embargo, todo nos hace creer que sí, efectivamente, allí se recortaron papeles. Es "bajar" ex profeso un peldaño de "calidad" en la animación (hay un buen chiste al respecto al principio de *South Park-La película*). Consecuentemente, hay una distancia entre el espectador y el pueblito (y los personajes) que tiene un lado bueno: puede pasar cualquier cosa y todo es plausible. Y también un lado malo: cuesta mucho reconocer a los personajes de *South Park* como nuestros contemporáneos. Se repite: esto surge de una pura elección técnica.

En cambio, *Los Simpson* apela a la forma del dibujo animado más canónico, aunque con sutiles cambios: a diferencia de lo que sucede en las películas de, por ejemplo, Warner Bros. o Tex Avery, no cabe la deformidad del cuerpo, la ultravelocidad, lo definitivamente surrealista o fantástico. Es parte –enorme– del chiste que veamos un dibujo animado donde en realidad no todo es posible. Eso genera un realismo también raro, porque ante el *rabelaisiano* comportamiento de los personajes las soluciones que el Estado –siempre y en última instancia– suele proveer a los desbordes terminan siendo apocalípticas, como sucede en la película. Sí, lo que el presidente Schwarzenegger y Joe Cargill tienen en mente surge lógicamente de cómo es el universo Simpson, por una parte, y de la elección estética y tecnológica que sostiene ese universo. Esos límites, ese absurdo, esos colores fuertes, esos matices emocionales y desbordes son, en última instancia, los mismos que los que conocemos a nuestro alrededor pero radiografiados en esas placas brillantes que son los fotogramas de la serie y del film. De allí que *Los Simpson, la película*, deje también una enseñanza estética respecto del lugar, el valor y la fuerza de la animación como forma legítima de cine: detrás de cada dibujo sólo puede existir la inteligencia. Si no la hay, es preferible dejar el lápiz en la cartuchera. **[A]**

Recordando con ira

por **Eduardo Rojas**

M de Marta, m de mujer, m de madre, m de memoria. M de montoneros. M de muerte. El dilatado signo de una letra guarda los secretos de una búsqueda. Nicolás Prividera busca a M, a Marta, su madre, desaparecida al comienzo de la dictadura. Nicolás tenía seis años cuando ella fue secuestrada. Desde entonces algo ha elegido detenerse en su interior y borrar el registro de esa noche de 1976, cuando la arrancaron de su casa mientras amamantaba a su hijo menor, cuando los fusiles apuntaron a la cabeza del pequeño Nicolás.

Desde allí, todo es ausencia. Cancelado el recuerdo propio, el Nicolás adulto rebobina el carretel de otras memorias cercanas: amigos, compañeros de trabajo y de militancia, algunos familiares. Si Marta no es un recuerdo íntimo es, en cambio, una presencia intensa para sus prójimos. Es también una multitud de imágenes: fotos, películas familiares, cosas que le pertenecieron o la acompañaron.

Pero nada suple la ausencia ni aplaca la búsqueda. Nicolás Prividera, el adulto que elige la cámara para aventurarse en la pesquisa, elige también el primer plano. *M* es una película que asume la subjetividad como un desafío personal. Prividera busca, muestra, deja hablar, opina, juzga y, en todos los casos, da la cara. Una cara que está marcada por el signo de interrogación. ¿Quién? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Dónde? Preguntas clásicas del policial que, durante buena parte de su metraje, es *M*. Policial, negro, es claro, tan negro como la sórdida historia reciente del país.

M
Argentina, 2007, 140'
DIRECCIÓN Y GUIÓN
Nicolás Prividera
PRODUCCIÓN
Pablo Ratto y Nicolás Prividera.

El género negro, Hammett, Chandler, Ellroy y demás, es variante de una ficción que ha expuesto, junto a las vísceras de las víctimas, las lacras de la sociedad que las hizo tales. Su narrativa funde la metáfora con el registro de la realidad que las genera. La Argentina de los últimos treinta años, por lo menos, ha sido el inmenso escenario de un policial negro en el que, a diferencia del paradigma de ficción (norte)americano, no es el detective duro y solitario quien descubre impotente las claves del crimen enredadas en la trama del poder impune, sino el trabajo de hormigas fraternas que cercan desde su pequeña voluntad a los asesinos. Nuestra ficción busca todavía –ensayo y error– la medida exacta de ese drama colectivo. El cine "documental", territorio de fronteras laxas, es el que, hasta ahora, ha sido capaz de llegar más lejos en la asimilación de esa realidad abyecta aún en proceso.

La película de Prividera pertenece a esta estirpe. El propio Nicolás es el detective que asume la investigación y, desde su elegida subjetividad, indaga, se detiene en el detalle, señala. Y juzga.

La indagación lo lleva, en el comienzo, a una especie de laberinto burocrático que enhebra a organismos del Estado con otros de derechos humanos. Ninguno de ellos tiene la respuesta que busca el detective. Por el contrario, por momentos pareciera unirlos un común espíritu de rutina, el de una avanzada que ha llegado a una línea de frontera y se conforma con afianzarse sin seguir más adelante. En ese punto el enojo del investigador se hace manifiesto y se transmite a la película. Hay que seguir buscando, y es entonces que se interna en el terreno próximo de los amigos y compañeros de su madre. Allí van apareciendo, sino los datos de su destino, los pasos de su historia. Las contradicciones acerca de su grado de compromiso, de su supuesta ingenuidad o su lucidez; de la elección entre sus hijos o la lucha política. Cada testimonio se contrapone y va formando, en la mente y el corazón del investigador y en la del espectador, la imagen caleidoscópica de Marta Sierra, mujer, madre ("madraza") y militante ¿montonera?, ¿militante social? A esta altura, ya no importa. Sí, en cambio, y aquí la película da otro giro, pesan las responsabilidades del entorno. Si en la primera parte el dedo apuntaba a los responsables de la represión y las desapariciones (Videla, Zorreguieta), en la última, delineados los hasta ahora borrosos contornos de la figura de Marta, Prividera se dedica a revisar la historia de su militancia, a indagar en los compromisos y las culpas, a apuntar hacia arriba y hacia los costados en la cadena de infamias que extrañó a Marta de su progenie. Y es allí donde *M* muestra al mismo tiempo sus flaquezas y su valor. Las primeras porque el relato se extiende en consideraciones políticas que no son necesariamente propias de la historia que relata. Esta extensión, este detenerse en debates colectivos que unen el pasado y el presente, resiente la impecable estructura narrativa de la película, sostenida en un raro equilibrio entre lo íntimo y lo público, en el que Prividera demuestra su pudorosa pericia de cineasta (toda la película está pautada entre el mar y las rejas, una inmensa cárcel, aún activa, vista desde adentro).

Su valor, en cambio, deviene de su subjetividad, la difícil, cuestionable decisión de exponer públicamente las dudas sobre los eventuales Judas de Marta. Decisión arbitraria, incómoda, incorrecta, a la que Prividera expone su cara, afrontando el error igual que el dolor. Como Marta, como *M*, como muchos. **[A]**

Lo que nos hacen

Esta nota es una crítica en contra de varios aspectos de **M** y, a la vez, una comparación con **Los rubios** y una puesta en perspectiva de los métodos de la película de Prividera y, probablemente, la continuación o el inicio de una polémica. por **Gustavo Noriega**

"Podrían encontrarse fuera de lugar mis reservas tratándose de una obra tan poderosa. Cuando el horror del hecho ha sido tan extremo y el dolor tan vivo, ¿es necesario plantearse tantas preguntas y exigir juicios matizados? Claro que también se podría alegar en sentido inverso: es precisamente en aquel que ha ido tan lejos en el conocimiento del mal en quien se querría encontrar la mayor sabiduría. Lanzmann tiene sin duda razón en odiar el mal como lo hace, y de guardar intacto su 'resentimiento'. [...] Pero su obra no es solamente una evocación del pasado, es también un acto acabado en el presente, que se debe apreciar en sí mismo. Sin embargo, la enormidad del mal pasado no justifica un mal presente, aunque este sea infinitamente menor."

Tzvetan Todorov sobre Shoah, en **Frente al límite**.

Cuando se exhibió *M* en los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires hubo un pequeño chisporroteo entre su director, Nicolás Prividera, y Albertina Carri, la creadora de *Los rubios*. En algunas entrevistas, Prividera dejaba constancia del papel que aquella película había tenido en la génesis de *M* pero aclarando que a partir de cierto momento había decidido desechar esa filiación buscando una forma propia. Y luego de algunas críticas a la relación de *Los rubios* con la Historia, agregaba una idea poco feliz sobre la distinta condición militante de su madre –"perejil"– y de los padres de Carri –dirigentes importantes y sociólogos reconocidos–. Albertina Carri calificó esta distinción de "miserable" e ironizó: "Es como si fuéramos enfermos terminales compitiendo a ver quién está peor". Luego de ese encono fugaz la sangre, quizá lamentablemente, no llegó al río y con buenos modales ambos se llamaron a silencio.

Las dos películas comparten una pertenencia generacional, la de aquellos hijos de desaparecidos que por ser muy pequeños en el momento del secuestro de sus padres (Nicolás tenía seis años y Albertina, tres) no han llegado a formar de estos una imagen que no sea mediada por terceros. Las dos películas expresan la rabia derivada de esa situación: son dos obras irritadas e irritantes, que interpelan abiertamente a la sociedad, que le hacen preguntas difíciles de responder; son dos películas insolentes que entran adonde piensan que tienen que entrar sin tocar la puerta ni pedir permiso. Tanto Prividera como Carri protagonizan sus respectivas películas, aunque en *Los rubios* el problema de la representación aparece en forma más compleja, incluyendo en el mismo rol a la propia directora y a una actriz que la interpreta. La película de Albertina Carri demostró ser una de las obras nacionales más fecundas en cuanto a polémicas y a cuatro años de su presentación se siguen publicando notas analizándola y discutiéndola. *M* viene haciendo ruido en la blogósfera mucho antes de su estreno y se puede pronosticar un futuro igualmente fecundo de polémica y debate.

Si ambas películas tienen elementos tan similares, ¿cuáles serían las diferencias que las pondrían en distintos lugares en algún tipo de confrontación? Dejando de lado la mencionada discusión pública entre los directores, no es difícil comprobar que el punto de vista que tanto una como otra toman como eje simboliza dos maneras de encarar la evocación de los años de plomo y la representación de sus consecuencias.

Simplificando brutalmente, vamos a decir que Albertina Carri pretende elevar su voz y que esta sea única, no en el sentido de que no haya otras experiencias como la suya sino que la misma no se pierda en un coro, que su dolor no pierda individualidad, reclamando el derecho a dejar constancia de su historia particular. En el libro editado en el último Bafici *Los rubios. Cartografía de una película*, Carri dice: "Porque considero que siempre se me ha dejado de lado al hablar de las víctimas de una manera globalizada. El discurso histórico, cuando la historia es tan reciente como en este caso, se convierte en algo desarticulado y vano: pone en primer plano la anécdota, sin considerar que cada manera personal de atravesarla es una excepción inalienable a la generalización". Albertina reclama la singularidad de su voz y, consecuentemente, la legitimidad de cuestionar todo, desde la criminal acción represiva hasta la lucidez política de la generación de sus padres.

Aquel punto de partida intransigentemente personal de la película de Albertina Carri le valió una serie de cuestionamientos desde el momento mismo de su gestación (recordar el fax de la comisión evaluadora del INCAA) hasta en una segunda oleada de críticas, luego de la aceptación inicial que recibió como sucede con todas las películas sobre la Dictadura. El análisis más minucioso lo realizó Martín Kohan en la revista *Punto de vista*. Kohan analiza más meticulosa que generosamente cada elemento de la película: las pelucas, los playmobil, los testimonios de las compañeras de militancia. Para él, todas las técnicas aplicadas por Carri en la película apuntaban a la despolitización y al distanciamiento como una forma de supresión del pasado, "un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura y la levedad por gesto grave". El artículo da la sensación de buscar deliberadamente el árbol para no tener que ver el bosque; al no encontrar en la película las señales habituales de lo político tal como se lo espera de una película relacionada con los desaparecidos, busca las marcas de la despolitización en cada uno de sus elementos descartando que la película sea, quizá, otra cosa, distinta de lo esperado.

Por su parte, para Nicolás Prividera su tragedia no es personal sino social, histórica. En una de las primeras escenas de *M*, una periodista extranjera le pregunta si está enojado, y Prividera le contesta: "Por supuesto que estoy enojado. Creo que *todos* debemos estar enojados, esta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que *me* hicieron" (el énfasis lo pone Prividera en su entonación). En una entrevista publicada en *Radar*, el director de *M* refuerza la idea: "Donde dije que estaba enojado y que todos tendríamos que estar enojados, debería haber dicho indignados. Es que el enojo es individual; la indignación es colectiva".

En esa dicotomía –lo que "nos" hicieron reemplaza a lo que "me" hicieron– se centran los problemas de *M*, su confusión ideológica y su debilidad relativa respecto de *Los rubios*. Los militares secuestraron y asesinaron a su madre y luego hicieron desaparecer su cadáver. Por más contexto social y político que uno considere, por más que uno recuerde que, como consecuencia de un plan político, lo mismo les pasó a miles y miles de otras personas como su madre, si semejante crimen no es algo que la Dictadura le haya hecho a él en particular, si una persona no tiene derecho a enfurecerse personalmente por tal crueldad, no sé por qué habría uno de enojarse en la vida. La disolución del reclamo personal en uno únicamente general, social, colectivo, es un gesto aparentemente político pero de difícil ejecución y de consecuencias dudosas. Veamos un par de ejemplos en la película donde al director le resulta imposible mantener esa premisa.

Prividera sale a interrogar tanto a los compañeros de militancia de su madre en el INTA de Castelar como a los organismos e instituciones que tienen a su cargo el tema de los derechos humanos. El episodio en la Conadep es particularmente ilustrativo. Como consumidores no satisfechos con el servicio que les brinda la empresa, Nicolás y la empleada protestan porque el *Nunca más* es reeditado desde hace más de veinte años sin ser actualizado, como si fuera una guía de productos que debe estar al día. Pero ponerse en ese lugar de reclamo ignora tajantemente el papel que el libro de la Conadep jugó en la transición democrática en la Argentina. El *Nunca más* y el juicio a las juntas fueron los dos hechos más relevantes del advenimiento de la democracia en la Argentina. El efecto que tuvieron en conjunto determinó que se hiciera imposible en nuestro país un cuestionamiento acerca de la realidad de los hechos represivos: estos fueron documentados y expuestos ante la sociedad de una manera incuestionable. Salirse del lugar de

lo que "me" hicieron a lo que "nos" hicieron habría implicado entender que el informe de la Conadep no está para satisfacer las necesidades de cada damnificado sino para un objetivo político más general, para sentar las bases de una convivencia más humana, más civilizada, y que ese propósito lo cumplió sobradamente.

Otro momento incómodo de *M* en donde lo personal y lo social se cruzan casi con violencia se da cuando Nicolás entrevista a las compañeras de trabajo y de militancia de su madre en el INTA. Una de ellas lo atiende por teléfono, y amable y cariñosamente le explica que está siendo tratada por un cáncer y que el psicólogo que la atiende le recomendó no remover ese tipo de recuerdos. A continuación, Prividera conversa con su hermano en lo que parece un procedimiento sistemático de la película para poner en pantalla la opinión explícita de su director. Nicolás dice entonces, contestando directamente a esa mujer, que "no hay excusa posible, no se trata de que 'es mi vida privada y no quiero hablar'. Si uno fue adulto durante esos años, tiene que hacerse cargo de su historia y salir a hablar".

En los primeros comentarios aparecidos sobre *M*, Prividera era, salvando las lógicas distancias, comparado con Claude Lanzmann y su metódico e intransigente método de interrogación desplegado en *Shoah*. Justamente, al ver estas dos escenas consecutivas, la de la señora enferma que pide dejar sus recuerdos apartados y la imprecación de Nicolás, uno recuerda el comentario que Tzvetan Todorov hiciera en su magnífico libro *Frente al límite* sobre la película de Lanzmann: "La lección que Lanzmann transmite a sus espectadores a través de estas escenas es, poco más o menos, la siguiente: usted no debe tener en cuenta la voluntad del individuo si ella le impide alcanzar su objetivo. En cualesquiera otras circunstancias, semejante procedimiento podría haber pasado desapercibido al envolvernos en su eficacia; pero, tratándose de la representación de un universo en el que uno de los rasgos sobresalientes era el rechazo de la voluntad individual, uno acaba deseando que Lanzmann hubiera sido un poco más circunspecto en la elección de sus medios". Todorov se refiere específicamente a algunos testimonios obtenidos por Lanzmann mediante cámaras ocultas; aunque Prividera no llega a esos extremos, la idea se aplica perfectamente a *M*. De todas maneras, no queda claro que la señora haya autorizado poner en la película esa conversación telefónica en la cual se habla de su enfermedad. En este caso particular, uno acaba deseando que Nicolás hubiera sido un poco más circunspecto.

Pero a esto hay que sumarle otro problema. Hay en *M* una ausencia notable, la del

padre de Nicolás. Prácticamente no se habla de él, no hay testimonios ni fotos ni su presencia actual. Ignoramos si militaba junto a su mujer o no, de qué trabajaba, qué papel jugó luego de la desaparición de ella, etcétera. Su invisibilidad es absoluta. Cuando Jorge García le preguntó a Nicolás en el número 179 de *El Amante* por su padre, contestó: "Él no quiso participar, como muchas otras personas, y yo respeté su decisión. Por otra parte, es claro que esa ausencia tiene su peso en la película. Creo que es una más de las varias 'ausencias' que hay en el film". Lo último no es totalmente cierto ya que la ausencia del padre no es una construcción de la película sino un escamoteo sistemático. No es un personaje en off al que se alude sin mostrar sino que, a los efectos de la película, Nicolás podría no haber tenido padre en aquellos años. Y lo primero, el respeto por la voluntad de no estar en la película, se da de bruces con la filípica que Nicolás le propina (vía su hermano) a esa pobre señora enferma que no quería participar. Al igual que Todorov, me parece muy bien respetar la voluntad de las personas: entonces, habría sido bueno que la tolerancia hacia su padre se extendiera hacia todos los que no quisieron hablar del tema.

La reconstrucción de la vida de Marta Sierra, la madre de Nicolás Prividera, en Castelar, trabajando para el INTA, es la parte más apasionante de la película, y hay que decir que el estilo perseverante y agudo de la forma de interrogar de Nicolás es lo que le da a la historia una resonancia y una densidad digna de las mejores historias. Pero la necesidad de Nicolás de articular la historia personal de su madre con el desarrollo histórico y el análisis de los grupos armados en los 70, lo lleva una y otra vez a repetir sus intervenciones, explicitando lo que la película no pudo o no quiso decir. No se trata de dirimir la corrección de las diatribas de Nicolás a cámara o a los oídos mansos de su hermano. Tampoco del derecho que tiene a expresar al mundo su ira, sacrificando la complejidad del análisis político e histórico por el carácter innegociable de la furia. De lo que se trata es que esas intervenciones chocan con la película, con los legítimos intentos de reconstrucción de la vida militante de su madre.

Y no es difícil pensar que todo eso deriva de una consigna política autoimpuesta, aquella que señalaba la necesidad de articular explícitamente la historia de su madre con la historia general de aquellos años, como si una cosa no derivara naturalmente de la otra, como si al contar lo que pasó con una persona que fue secuestrada por los militares en 1976 no se diera una información enormemente relevante sobre la historia del país. En la entrevista realizada por Jorge García, Prividera decía: "Hay que salir de lo personal para tratar de entender la historia", una frase que sólo puede ser falsa o banal. Es falsa tomada literalmente ya que siempre hay que partir de lo que le pasó a cada uno. Y si se toma como la necesidad de no quedarse en lo anecdótico y tratar de enmarcar lo personal en la historia general del país, es tan cierta como banal.

Y en el fondo, más que banal o trivial, hay algo autoritario en la idea, algo del orden del deber ser que fuerza la película y que ha forzado algunas lecturas negativas de *Los rubios*. Según esta mirada, el dolor de una persona a quien de chiquita le arrebataron a sus padres demasiado temprano, *tiene* que articularse con la historia, *tiene* que escuchar a los compañeros de sus padres, *tiene* que estar imbricado en una lectura política determinada, etcétera. No es algo que a la directora de *Los rubios* "le" pasó, sino algo que "nos" pasó. ¿Con qué derecho alguien le puede reclamar semejante cosa a Albertina Carri? **[A]**

Posición neutral

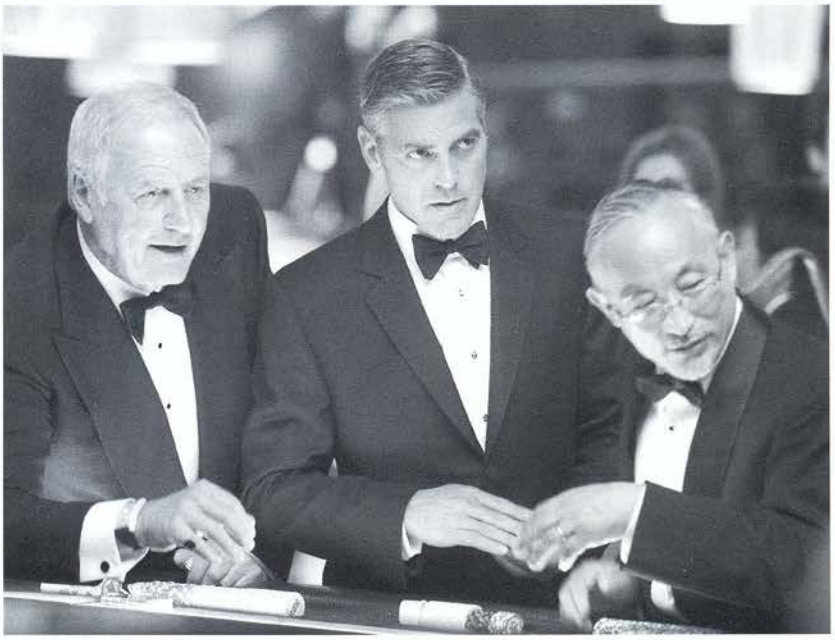
por **Diego Trerotola**

Parte del cine contemporáneo, o más precisamente, gran parte del cine de *auteur* actual, parece esmerarse cada vez más en perfeccionar una extraña búsqueda común: experimentar con los múltiples efectos posibles dentro de un tipo de relato basado en planos neutrales. Conviene aclarar que neutralidad, en este contexto, quiere decir desafectación, indolencia, contemplación distanciada: reducir al mínimo la manipulación y la estilización de y en el universo representado. Desde la proliferación de los documentales de observación hasta las diversas (pero siempre impávidas) miradas de Tsai Ming-liang, Martín Rejtman, Apichatpong Weerasethakul, Chantal Akerman, Lisandro Alonso, el último Gus Van Sant, entre muchos otros, se traza un recorrido sustentado en una suerte de estilo, con muchas variantes y sutilezas, a partir del cual la mirada personal se *linkea* con la de una sensibilidad global. Es una sensibilidad que en el cine occidental ya se avistaba, también en formas diversas, en Antonioni, Bresson, incluso en Flaherty, pero que en la coyuntura actual parece cumplir con un carácter de oposición y/o complementariedad a la mayoría del flujo digital y su velocidad flash, que configuran un panorama hegemónico de la imagen-espectáculo. La obra de Bruno Dumont a partir de su primera película, *La vida de Jesús* (1997), es tributaria de esta sensibilidad por partir de lo neutro. Y en *Flandres* lo que hace Dumont es elevar ese rasgo básico para que alcance niveles bastante inquietantes. La historia del joven campesino Demester, alistado para combatir en una guerra que parece desconocer, se acomoda, de alguna manera insólita, en un lugar impensado: a medio de camino entre el Sam Fuller de *Casco de acero* (1951) y la Claire Denis de *Bella tarea* (1999); o dicho de otro modo, se instala entre el efectismo del cine de género y una rupturista visión extrañada. Porque Dumont huye de la idea de flujo, de torrente visual, pero no reniega del efectismo ni del aturdimiento. Como un desafío mínimo, *Flandres* se propone fustigar visualmente con golpes desacelerados. Y lo logra primeramente a través de un efecto del montaje que llega a generar un tipo muy particular de violencia. En principio, exasperando un recurso bastante pasoliniano, Dumont reitera un tipo de montaje por corte directo de planos generales lejanos con primeros planos. Sin atenerse a la progresión coreográfica del manual del montajista gentil, sin usar planos de tamaños intermedios, las imágenes de los paisajes de fieros campos fértiles son interrumpidos por los rostros impenetrables de sus actores (o deberíamos llamarlos modelos, como prefería Bresson). Rostro y paisaje parecieran fundirse en un gesto del montaje rudo, impactando uno contra otro más que creando una continuidad. No es difícil ver la relación entre este recurso visual de Dumont con un planteo de uno de los más lúcidos ensayos de Robert Louis Stevenson llamado "Sobre el placer de los lugares desagradables", donde se lee: "Soy más feliz donde todo es apacible y fértil y no me produce placer la ausencia de árboles. Admito que hay ciertas fases de perturbación mental que armonizan bien con estos paisajes y que algunas personas, gracias al generoso poder de la imaginación, pueden retroceder varios siglos y sentir simpatía por la forma de vida azarosa, despojada e insociable que tenía lugar en esas salvajes colinas". Entre el placer y la perturbación, dos posibilidades de un mismo paisaje, como dos estados que se vuelcan sobre los rostros inexpresivos de los personajes de *Flandres*. El campo abierto de Dumont es retratado como una bucólica aspereza donde siempre se extiende la duplicidad: el sexo y la locura, la indiferencia y la compulsión. Así es el comienzo de la película de Dumont: un pequeño ensayo de yuxtaposición pacífica donde las imágenes neutras de rostros y paisajes chocan para tensarse mutuamente.

En la segunda parte, Dumont narra la deriva de la pequeña patrulla de Demester en una guerra en un desierto desvaído que se transforma en paisaje casi abstracto del teatro de la crueldad. Si en la primera mitad de *Flandres* la distancia visual se justifica por la poca acción en la vida rural, y el efecto del montaje es el que agita y desestabiliza, en la zona bélica de la película la propia neutralidad es la forma de producir mayor efectismo. Ahora las imágenes de shock se suceden tenaces: un niño muerto de un tiro en la frente, un cuerpo que explota, una violación, un castrado agonizando. Y todas estas situaciones extremas son observadas con la misma impiadosa distancia apática que se sostenía en las escenas campestres del inicio. Nada cambia en el ojo que observa, nada lo empaña ni lo inquieta, ni siquiera el desfile de lo más abyecto. La visión inalterable es una afrenta más violenta, más insoportable que la mirada que adjetiva moralmente, que nos acomoda en el lugar correcto del pudor o de la indignación. Ahora, la mirada distanciada de la guerra la muestra en todo sus matices (sin regodeo pero con nitidez) pero al mismo tiempo la observa con perplejidad, sin comentario. De esta manera, pocos cineastas como Dumont en *Flandres* logran desde un lugar de despojamiento hacer presentes con tanto efectismo y con tantas ganas de desarmar el efecto, el tangible relato de la guerra. **[A]**

Flandres
Francia, 2006, 91'
DIRECCIÓN Bruno Dumont
PRODUCCIÓN Rachid Bouchareb, Jean Bréhat
GUIÓN Bruno Dumont
FOTOGRAFÍA Yves Cape
MONTAJE Guy Lecorne
INTÉRPRETES Adélaïde Leroux, Samuel Boidin, Henri Cretel, Jean-Marie Bruveart, David Poulain, Patrice Venant.

Caprichos, placeres y códigos



por **Guido Segal**

El ego es un enemigo peligroso. Un conjunto de egos puede ser una sinfonía infernal. La saga de *Ocean*, sin embargo –a pesar de su ejército de egos, sin olvidar a su director– sale ilesa dee ese prejuicio. No carece de altibajos y por supuesto que se torna autocelebratoria en varios momentos –especialmente en la segunda entrega– pero es, en líneas generales, un entretenimiento feliz e inofensivo y todos los involucrados parecen encantados de que así lo sea. En este tercer capítulo, al igual que en los dos anteriores, suma caras nuevas (Pacino, Barkin) y, en conformidad con las leyes tácitas de toda secuela, vuelven las figuras que despertaron nuestra empatía, como Andy García o Vincent Cassel. El caso García, cuyo Terry Benedict se pliega a las filas de la banda liderada por Ocean, es representativo del espíritu de bonhomía de la serie: incluso los villanos son queribles y nobles a pesar de sus tretas, por eso no extraña que se vuelvan aliados con tanta naturalidad como antes fueron antagonistas.

La tercera entrega lleva el principio de placer un escalón más lejos y allí hace saltar a la banca; esta vez, los caprichos son estrictamente funcionales. *Ahora son trece* es una película de manual de guión perfectamente ejecutada. Si hubiera que esquematizarla, diríamos que tiene una primera parte de preparación del plan (duración estimada: una hora) y una segunda parte de puesta en práctica del plan (otra hora). La transición de una parte a la otra es tan sutil como Danny Ocean, y todos los acontecimientos están tan sujetos a la acción central que hasta los frecuentes excesos de Al Pacino están bajo control. Contrario a lo que uno podría esperar previamente, cada celebridad que se ha prestado al gran juego de Soderbergh está aquí compenetrada con la acción y con el desarrollo narrativo; de este modo, la gran estrella de la película es la trama que, si bien es rebuscada en su resolución, es el elogio puro de la simplicidad. De paso, la película se permite celebrar los viejos valores y códigos de un mundo de estafadores que recuerda mucho al del cine norteamericano clásico, sin ningún ánimo de conservadurismo: el objetivo del plan no es hacerse de un millonario botín sino vengarse de Willie Bank (Pacino) para salvar el honor del honorable Reuben (Elliot Gould); Ocean y Rusty defienden las maneras de la vieja escuela de ladrones de guante blanco y sienten por la tecnología moderna el rechazo que su oficio artesanal les impone, sin contar además que todos los miembros de la banda son fieles como mosqueteros y la película nos incita a quererlos como amigos de lo ajeno con un gran corazón. Por otra parte, hay una sana tendencia a la *democratización del gag* y cada uno de los miembros del clan tiene su momento de lucimiento: un Casey Afflek bigotón logra entre balbuceos de español revivir la revolución en México, un Matt Damon con prótesis nasal demuestra por qué cada día es un actor más versátil –a pesar de sus prejuiciosos detractores– y Don Cheadle tiene un momento hilarante imitando a una especie de James Brown/motociclista de riesgo verborrágico.

Soderbergh, que con los años se convirtió en el cineasta canchero preferido de Hollywood, tiene el gran mérito de no temer al ridículo. A pesar de contar con un racimo de estrellas que toda la industria envidia, elabora una película grande que se siente pequeña; y no se trata meramente del tono juguetón que todos aportan para que parezca que nos dejaron ser testigos de un juego intimista entre amigos famosos. También está en la libertad que el director se toma para coquetear con el cine catástrofe (la banda genera un terremoto subterráneo como parte del plan) o con las películas cómicas de sketches, con Jerry Lewis como principal exponente (hay un aire de homenaje a *El botones* en la serie de eventos desafortunados que sufre el personaje de David Paymer, encargado de evaluar el estatus del hotel). Es cierto que hay una llamativa ausencia de personajes femeninos (apenas Ellen Barkin, en un rol un tanto caricaturesco) y que Soderbergh abusa de ciertos recursos formales, como el montaje acelerado, la proliferación de pantallas divididas, los ralentis *glamourizantes* y los modismos retro, pero compensa esa *bananización* de la imagen conduciendo la acción con pericia y modestia a la vez, más un toque de sana sofisticación, esa que nos recuerda que por estos pagos alguna vez cantó Sinatra y Dean Martin hizo un guiño al ver a Sammy Davis Jr. bailar. **[A]**

Ahora son trece
Ocean's Thirteen
Estados Unidos, 2007, 122'
DIRECCIÓN Steven Soderbergh
GUIÓN Brian Koppelman y David Levien
PRODUCCIÓN Bruce Berman, Frederic W. Brost, George Clooney, Susan Ekins, Gregory Jacobs, Robin Le Chanu, Steven Soderbergh y Jerry Weintraub
MÚSICA David Holmes
FOTOGRAFÍA Steven Soderbergh (como Peter Andrews)
MONTAJE Stephen Mirrione
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Philip Messina
Sonido Paul Ledford y Ross Levy
INTÉRPRETES George Clooney, Brad Pitt, Al Pacino, Elliot Gould, Matt Damon, Andy García.

Un cierto tipo de gracia

por **Marcela Ojea**

Para quienes no la conocen, Miranda July además de directora de cine es escritora, actriz, performer, artista conceptual, videasta y "todo esto junto". La promoción en internet de su libro de relatos *No One Belongs Here more than You* –que a gusto del lector puede adquirirse en los dos prácticos modelos rosa intenso y amarillo brillante– ha dado lugar a los más airados comentarios de los internautas. Desde la celebración de la originalidad hasta la increpación más ofuscada, algunos se han atrevido a preguntar sin tapujos o con ánimo de incomodar: ¿quién es Miranda July? ¿La misma pretenciosa de *Me and You and Everyone*...?

Después de todo, si se lo piensa, su película puede llegar a resultar pretenciosa. No tanto si podemos ligar esa supuesta pretensión con su raigambre de artista multimedia con ese "todo junto" que exhiben sus credenciales, y con el indefinible y peligroso rótulo de "conceptual". Peligroso sobre todo porque se atreve a las abstracciones en el *cine independiente* (de un realismo quietista y cierta transparencia en la imagen) y no justamente en una película propiamente "experimental", lo que seguramente le habría otorgado algunas licencias a la hora de desplegar su arte. Por eso, cuando en medio del fluir de un relato que se desliza sin baches la directora frena abruptamente e irrumpe con sus imágenes de "abstracción plástica" (como la escena en la que el pájaro de un cuadro termina confundido entre las ramas de un árbol como si se tratara de un pájaro real), nos sume en el asombro y la perplejidad o, para decirlo con la iracundia del internauta, estamos ante un resurgimiento del surrealismo.

Pero no sólo su condición de artista plástica, sino también la tradición de cierto cine independiente parece representar para la directora una carga difícil de sobrellevar. Las situaciones que se van cruzando a través del relato, el repertorio marcadamente irregular de padres separados, niños que van de acá para allá, ancianos vitales e infelices artistas consagradas –todas ellas, figuritas disfuncionales de un álbum que este cine completó hace rato– también pueden ser fuentes de rechazo. Sobre todo por aquellos prototipos que se repiten de manera mecánica (el padre es el mejor ejemplo), y peor aun cuando se agregan momentos que intentan ponerles un rótulo a sus circunstancias. Como el de la muerte del pez doméstico en una ruta soleada, no muy distinto al del pájaro. (Un hombre sale de una tienda, por error coloca un pez que lleva en una bolsa plástica sobre el techo del auto y luego se olvida y arranca.) "Todas las historias están signadas por el equívoco y el azar", diría el pez si pudiera hablar, sumando a los personajes ideas acerca de cómo interpretarlos.

ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW

Tú, yo y todos los demás

Me and You and Everyone We Know

Estados Unidos, 2005, 90'

DIRECCIÓN Y GUIÓN
Miranda July

PRODUCCIÓN
Holly Becker, Peter Carlton

FOTOGRAFÍA
Chuy Chávez

MONTAJE
Andrew Dickler, Charles Ireland

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Aran Mann

DIRECCIÓN DE ARTE
John Wyatt

VESTUARIO
Christie Wittenborn

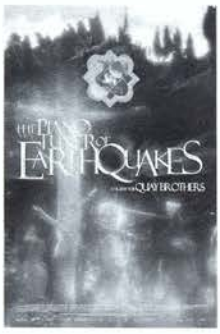
MÚSICA
Michael Andrews

INTÉRPRETES
Miranda July, John Hawkes, Miles Thompson, Carlie Westerman, Brad William Henke, Najarra Townsend, Natasha Slayton, Hector Elias, Brandon Ratcliff.

Con todo esto a cuestas, *Me and You and Everyone We Know* aun logra ser una película amable y delicada, bella en su insustancialidad, cálida y etérea, una película que –tal vez por la música, la cadencia narrativa, por la creación de algunas atmósferas a las que resulta imposible no abandonarse– ha logrado quitarle peso a toda esa pretensión y solemnidad. Doble mérito si tenemos en cuenta que la solemnidad generalmente se impone, domina, aplasta, empuja y termina por hacerse lugar; y que no suele haber tema solemne sin forma solemne, frente a una gracia siempre leve y silenciosa. Si algo demuestra *Me and You and Everyone We Know* –y ese es su mérito–, es que también se puede ser solemne sin perder la gracia y, por qué no, declamar algunas "verdades" con aparente naturalidad.

Sylvie, la niña que junta objetos para su ajuar, es, junto con las dos jóvenes amigas, el mejor ejemplo. Mientras un baúl lleno de batidoras, juegos de toallas prolijamente planchados y dispuestos aguardan pacientemente su destino de futuro lejano, el personaje se construye frente a la cámara. La vemos tirada en el piso soñando despierta; vemos un techo y una lámpara y su rostro encendido y radiante de ojos vacíos proyectados hacia otro espacio, una hipotética cocina –según su relato– con otra hipotética niña pequeña que es su hija. Y si bien es cierto que ella también es un lugar revisitado de la factura Sundance (*Pequeña Miss Sunshine*, para citar un ejemplo reciente), es la manera en que la descubre la cámara lo que la hace interesante.

Miranda July, "la artista pretenciosa", "el último capricho de Sundance", parece haber hecho una película que desata disgustos y al mismo tiempo logra agradar, delicada cuando se abandona a las sensaciones, y solemne y trillada cuando decide conceptualizar; amable cuando se la mira y un poco exasperante cuando se la piensa. Como el embrujo de esas canciones pegadizas, que siguen siendo hipnóticas aun después que descubrimos que dicen algunas tonterías. **[A]**



El afinador de terremotos
The Piano Tuner of Earthquakes
Alemania/Reino Unido/Francia, 2005, 99'
DIRECCIÓN Stephen y Timothy Quay
GUIÓN Alan Passes, Stephen y Timothy Quay
PRODUCCIÓN Terry Gilliam, Michael Becker, Björn Eggert, Keith Griffiths, Hengameh Panahi, Alexander Ris, Jörg Rothe, Paul Trijbits
FOTOGRAFÍA Nic Knowland
MÚSICA Christopher Slaski
MONTAJE Simon Laurie
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Stephen y Tomothy Quay
INTÉRPRETES César Sarachu, Amira Casar, Gottfried John, Assumpta Serna.

El naranja y el azul

Un poco a favor **Guido Segal**

Gottfried John susurra una frase imposible con un timing atroz al oído de César Sarachu y uno piensa *no, no puede ser en serio*. Sin embargo, no hay aquí ni un dejo de parodia y toda la narración está inundada por torrentes de pasión (gélida) y frases de gran contenido poético (deleznable). Pero enumerar defectos delata una mirada sesgada, cínica por deporte y, por otra parte, desinteresada. Porque si devolvemos los diálogos a la literatura y hacemos la vista gorda ante las actuaciones –mal teatro *de qualité*–, nos quedamos con un dispositivo visual inteligente y seductor. Los Quay son cineastas extraordinarios y son virtuosos en el arte de sostener un cortometraje en el poder de imágenes tétricas, con el manto del claroscuro y la mecanización de los cuerpos. El tránsito al largometraje parece haberlos encandilado, pero la esencia está intacta y la verdadera poesía está en su potencia pictórica, no en las palabras. Hay algo místico e inexplicable en los reflejos, en la luz rebotando contra superficies; entre el límite de lo visible y los destellos de luz expresionista logran los Quay sus momentos más sublimes. Cuando apuestan al contrapunto entre la luz naranja y la luz azul, reminiscentes de la coloración de las películas mudas de comienzo de siglo, se filtra en las imágenes ese romanticismo que los diálogos proyectan tan insinceramente. *Locus Solus*, la obra maestra de Raymond Roussel, construye una narración enteramente cimentada en descripciones de máquinas y artefactos, sin jamás elaborar más que un esbozo de historia. *El afinador...* se hace eco constantemente de Roussel, pero lo ahoga en un mar folletinesco. Los autómatas que el doctor Droz diseña despiertan la verdadera curiosidad, pero los Quay eligen opacarlos con el melodrama y así, olvidando lo que mejor hacen, pierden ese valor aterrador que los emparenta con David Lynch. Aun así es recomendable olvidarse del cinismo y de la tentación de interpretar; siéntese en la butaca, mire la sucesión de cuadros que componen la película y déjese llevar. Después de todo, el goce no está en los objetos sino en la mirada. **[A]**

Enchúlame la película

En contra **Nazareno Brega**

"Al cabo de un tiempo usted se acostumbrará a esta confusión", se excusa un personaje con el protagonista de *El afinador de pianos*, pero la frase también parece una expresión de deseos de los gemelos Quay hacia el espectador. *El afinador de pianos* es una película barroca en la que los realizadores adornan sus vistosas animaciones en *stop-motion* con una serie de diálogos altisonantes y una infinidad de referencias presuntuosas. Estos tres elementos se aglutinan sistemáticamente a lo largo de la narración como si se tratara de una cinta de montaje fabril. Ópera, literatura, mitología, pintura y psicología, entre otros, son accesorios a los que los Quay recurren sucesivamente para disfrazar de arte al film. El escenario de la película está inspirado en la pintura *La isla de los muertos* del suizo Arnold Böcklin y la historia se tomó de una cruza entre *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne y *La invención de Morel* de Bioy Casares. El protagonista, que tiene un *doppelgänger* llamado precisamente Adolfo, responde al nombre de Felisberto Fernández en alusión al escritor y pianista uruguayo Felisberto Hernández. Las referencias se acumulan hasta que se obtiene como resultado un pastiche (des)compuesto por lo peor de los mundos de Guy Maddin y Jan Svankmajer.

"Él me explicó que no eran juguetes, sino instrumentos delicados y preciosos", escribe en su diario Felisberto sobre la visión del creador de los autómatas hacia sus criaturas. Si bien los cortos de los Quay son delicados y preciosos, lo grandioso de ellos era su carácter lúdico y entretenido, que los igualaba a pequeños juguetes. Pero este segundo "envase familiar" de los Quay (debutaron con *Institute Benjamenta*) intenta ser mucho más que un divertimento. Y, en pos de conseguirlo, los gemelos decidieron *tunear* la película, como si fuera un auto desvencijado del programa de MTV *Enchúlame la máquina*, y la llenaron de chucherías para hacerla más llamativa. Toda esa parafernalia a la que recurren aquí los Quay se nota tan vacía como las cabezas de esos hermosos y deformes bebotes sin la tapa del cráneo de sus cortos. **[A]**

Transformers
Estados Unidos, 2007, 144'
DIRECCIÓN Michael Bay
PRODUCCIÓN Ian Bryce, Tom de Santo, Don Murphy y Lorenzo di Bonaventura
GUIÓN Roberto Orci y Alex Kurtzman
FOTOGRAFÍA Mitchell Amundsen
MONTAJE Tom Muldoon, Paul Rubell y Glen Scantlebury
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Jeff Mann
INTÉRPRETES Shia LaBeouf, Megan Fox, Josh Duhamel, Jon Voight, John Turturro, Peter Cullen.

Luchando por el metal

A favor **Juan Manuel Domínguez**

En la comedia *Bill y Ted 2* (91) de Peter Hewitt y en su zopenco dúo fanático del heavy metal puede definirse el cine de Michael *Armageddon* Bay. Literal y católicamente, Bill y Ted suben a los cielos y san Pedro les pregunta sobre el significado de la vida. Casi instintivamente, elevan una mano al estilo Hamlet y entonan el estribillo de "Every Rose Has Its Thorn", una balada de los ochentosos y, muy a pesar del metal, metaleros Poison. La limitada lógica cinematográfica de Bay no dista de la razón de Bill y Ted: aún rindiéndole cuentas al Santo Padre, Bay puede dividir el fin del mundo de turno en tantas ideas como respuestas tiene el ítem "estado civil" en un formulario. Peor aun, puede completar cien veces seguidas cada casillero con la misma palabra (grandilocuencia) y la misma intensidad de fibrón (gruesa). A diferencia de Bill y Ted, la estupidez de Bay suele carecer de pasión. Una millonaria (en ceros presupuestales y de la crítica) heladera de soltero: cuadrada, grasosa y descontrolada, pero sin autoconciencia. En *Transformers*, la heladera encuentra su legión y su corazón: robots que se transforman en aparatos de uso humano. El respeto –se usan voces y audios originales de la serie– y cariño –esa inexplicable y básica ternura que despierta el congelamiento de un Chevrolet Camaro amarillo– permiten que, como los Autobots, la heladera de Bay se transforme. Que altere su estructura original (esa de la que se mofaban en *Team America*) y se convierta en un vehículo nacido para ser salvaje y mentecato: un plano de robots de quince metros escondidos de papá y mamá humanos, patrulleros bípedos con la leyenda "Castigar y asesinar" o medias presidenciales en primer plano. Su lucha libre –a veces de ideas, otras de narrativa– entre pedazotes y sonidos de metal, entre contraluces de culos y de *marines* con bebés en mano, entre una digital guerra intergaláctica y un humor con sangre de plástico, ubican a *Transformers* en el terreno del cabezazo. Puede que sea de sueño pero, Dios y espinas mediante, es más factible que sea en sincronía con el compás metalero. **[A]**

Lo mismo de siempre

En contra **Hernán Schell**

Lo mejor de *Transformers* es su ideología. Una ideología que propone la nobleza extraordinaria de la milicia americana al servicio del bienestar tanto nacional como internacional (y dentro de lo internacional, Medio Oriente, claro). Esto es lo mejor del film, no porque sea bueno, sino porque es lo único que, al menos por su carácter de nefasto, despierta algún interés. Si sacamos lo ideológico, *Transformers* es en principio una película de amor adolescente mal resuelta, que aparece y desaparece de la trama arbitrariamente y que tiene todos los clichés posibles sobre el tema (¿a nadie se le ocurrió contar algo diferente que la historia del chico torpe pero con corazón de oro y una valentía insospechada que se enamora de la chica hermosa y rebelde de la escuela?). También es la historia de unos extraterrestres buenos que vienen a defendernos de unos malos que vienen a destruir el planeta. Hay, por ejemplo, uno insoportable que habla como rapero, otro del que la película espera que sintamos alguna compasión cuando le rompan las piernas –aun cuando este extraterrestre no demuestra una personalidad medianamente interesante en toda la película– y hay otro especialmente insufrible que da mensajes *new age* acerca de por qué nos espera un futuro inminente de paz y amor, mientras la cámara nos muestra imágenes publicitarias de parejas adolescentes y familias unidas frente al ocaso. También es una película de acción en donde las escenas de acción se encuentran filmadas con una impericia increíble, montadas de manera tal que es imposible saber a qué extraterrestre están golpeando y dónde lo están haciendo, y que lo único que quieren dejar claro es que hay algo explotando o edificios que se rompen. Pero sobre todo *Transformers* es la historia de un director inepto (Bay) que sigue y sigue filmando producciones millonarias y que año tras año se empeña en entregarnos nueva basura disfrazada de celuloide. **[A]**

Ricordati di me

Italia, 2003, 120'. **DIRIGIDA POR** Gabriele Muccino. **CON** Laura Morante, Silvio Muccino, Nicoletta Romanoff, Monica Bellucci.

En la cobertura de *En busca de la felicidad* (*EA* 177) Ezequiel Schmoller distinguía entre el Muccino "de ayer" y el "de hoy". *Ricordati di me* se filmó tres años antes de *En busca de la felicidad*, pero se corresponde invariablemente con el Muccino de los últimos tiempos. Y no por haberse desprendido de su cautivante pulso narrativo. Algunas de las innegables virtudes de la película –que hacen que transitar sus films más fallidos siga resultando placentero– se basan en su capacidad para comunicar, sostener actuaciones provechosas en un nivel parejo y cortar sin regodeos en el momento justo. ¿Pero qué pasa cuando el poder de narración supera al de observación?

Muccino no se detiene a mirar a sus criaturas y se empecina en señalarlas con el dedo. Sus reacciones parecen meros reflejos de fórmulas narrativas dispuestas hábilmente en entramados corales. Cualquiera de los miembros de esta protagónica familia tipo resulta exacerbado en sus vicios y padecimientos: quien está deprimido necesita esbozar hasta el hartazgo las muecas de la depresión, y quien es frívolo e interesado deberá rendir frivolidad e interés a lo largo de todas las escenas. Las reacciones más arrebatadas suelen carecer de motivación. Un ejemplo es la desbordada renuncia del padre a su puesto de trabajo. ¡Es imposible comprender tamaña decisión y mucho menos compenetrarse con el súbito arranque de ira!

Si aquel Muccino "de antes" (el de *Ahora o nunca* y *El último beso*) había mostrado las infidelidades más intensas, las mujeres más despechadas, los hombres más fastidiados disparándose en las corridas más bellas y estrepitosas, el "de ahora" se sube al caballo del ritmo para dejar atrás a los seres humanos. Y casualmente en una película que tiene como eje el sufrimiento y devenir de hombres y mujeres. **Lilian Laura Ivachow**

Infame

Infamous
Estados Unidos, 2007, 118'. **DIRIGIDA POR** Douglas McGrath. **CON** Sigourney Weaver, Gwyneth Paltrow, Daniel Craig, Toby Jones, Sandra Bullock, Isabella Rossellini.

Infame cuenta parte de la vida del escritor Truman Capote. Los tormentosos días, meses y años que corren mientras él escribe, se compromete y arma una de las grandes novelas del siglo XX, *A sangre fría*. *Infame* es casi lo mismo que *Capote*, la película de 2005 dirigida por Bennett Miller y protagonizada por Philip Seymour Hoffman. No corresponde someterlas al jueguito de las siete diferencias pero sí decir que las películas se asemejan bastante, sobre todo en el lapso de la vida de Truman que cuentan, en el trabajoso dilema de un escritor enfrentado a su escritura, en el contexto aristocrático y a la vez sórdido en que se lo ubica a Capote.

Siempre complica trabajar con hechos reales. *A sangre fría* es contada a partir de un asesinato múltiple que Truman lee en el diario. *Infame* es contada a partir de la vida de este personaje que en ese momento está creando un nuevo género, la "no-ficción". A caballito entre la realidad y la imaginación, entre el periodismo y la ficción, entre la verdad y la falsedad, se mueven tanto *A sangre fría* como *Infame*. Como las muñequitas rusas, una dentro de la otra, la última o la primera sólo tienen sentido porque llevan en su interior a las demás, la ficción y la realidad, o viceversa.

Con ciertos problemas narrativos que hacen que el film no fluya lo suficiente y con algunos aciertos en las actuaciones, no sólo la de Toby Jones como Capote sino las de los personajes secundarios, como los de Sandra Bullock, Sigourney Weaver, Gwyneth Paltrow o Peter Bogdanovich, *Infame* se deja ver con cierta curiosidad. La curiosidad que nos genera el momento en el que Capote piensa y vive su escritura, el contexto glamoroso y artístico en el que se mueve, los sentimientos confusos que despierta en él uno de los asesinos, la ambigüedad moral que nos deja la sentencia final. **Marcela Gamberini**

Mimzy, la puerta al universo

The Last Mimzy
Estados Unidos, 2007, 94'. **DIRIGIDA POR** Robert Shaye. **CON** Chris O'Neil, Rhiannon Leigh Wryn, Joely Richardson, Timothy Hutton.

"El alma de nuestro planeta está enferma": cosas como *esta* se dicen en esta película que, al menos durante unos cuantos minutos iniciales, puede llegar a atraparnos. Esto es, si uno fue un chico en los años 80 y recuerda la enorme fascinación que ejercían películas como *Los Goonies* o *Los exploradores*, en las que los protagonistas eran precisamente chicos que se convertían repentinamente en guardianes de alguna secreta clave para la comprensión de nuestro mundo (del visible y de los otros). Un secreto que, por encima de todo, *nunca compartían* con sus padres. Hasta ahí, todo bien: los niños de *Mimzy* tienen padres aburridos pero que aparentemente los quieren y los cuidan; y sin embargo los nenes deciden que quizá mamá y papá no sean tan confiables, no tanto al menos como para contarles sobre la extraña caja de mágicos poderes que han descubierto. El cachivache misterioso, como el conejo que lo acompaña, se revelará cerca del final como un grito de alerta proveniente de la Tierra agonizante, en una nota muy *new age*. Apenas unos apuntes, muy *E.T. el extraterrestre*, sobre la prepotencia de las fuerzas de la ley y un temible agente de "seguridad interior", y un simpático profesor hippie, le ponen algo de nervio a una narración que hacia la mitad ya se quedó sin fuerza. Bob Shaye, que dirige por primera vez en 17 años, es antes que nada el factótum del ex independiente de los 70 y hoy gigante entre los estudios New Line Cinema. El guión fue coescrito por Bruce Joel Rubin (*Ghost*), basado vagamente en un cuento de los años 40 de Lewis Padgett llamado "All Mimsy Were the Borogroves", título que es a su vez un verso del poema "Jabberwocky" de Lewis Carroll. Una fuente noble que habría ameritado un esfuerzo más interesante, algo más de energía para ayudarnos a cruzar al otro lado del espejo, en lugar de dejarnos parados frente a un pálido reflejo de las intensas películas para chicos de veinte años atrás. **Mariano Kairuz**

Isidoro, la película

Argentina. 2006. 88'. **DIRIGIDA POR** José Luis Massa. **CON LAS VOCES DE** Dady Brieva y Luciana Salazar.

Por momentos pareciera haber un intento de los ¿guionistas? de este artefacto por hacer una "adaptación" del espíritu y las ideas que animaban la tira de Dante Quinterno clavada en el imaginario popular de los de más de treinta. Pero son momentos tan fugaces, ramalazos apenas, que parecen un accidente. Uno es cuando al heredero Cañones lo reclutan para una misión de espionaje internacional a lo James Bond, recreando aquella idea del "playboy" rioplatense que vive como en el Tercer Mundo como si estuviera en el Primero. Otro llega al final: Isidoro ha arrasado con las instituciones culturales de un país lejano y en su lugar ha instalado un complejo de casinos y discos. Ahora todos sus súbditos podrán vivir del reviente y la timba, indica, y todos festejan la ocurrencia mientras, entre risas, Isidoro reclama su tajada del negocio. La idea "argumental", que fue fustigada por su cinismo irresponsable, pudo sin embargo haber sido la apuesta más interesante del guión, creando un Isidoro –que después de todo siempre hacía sus *transfugadas* de la mano y muchas veces a costa del capital extranjero– para el postmenemismo. Si alguno de los firmantes de esta abyección hubiera sido capaz de captar al menos una de todas estas posibilidades argumentales, no hubieran importado sus espantosos parches de dibujo digital, ni lo inapropiado de las voces (lo de Dady Brieva es tan vergonzante que enaltece la interpretación neutralizada de la Salazar, al punto que uno ni siquiera creería que se trata de ella). Pero no: Isidoro no es nada de lo que pudo haber sido; apenas otra enorme oportunidad totalmente desperdiciada. **Mariano Kairuz**

El Arca

Argentina/España/Italia. 2007. 87'. **DIRIGIDA POR** Juan Pablo Buscarini **CON VOCES DE** Juan Carlos Mesa, Enrique Porcellana, Jorge Guinzburg, Lucía Gómez, Mariana Fabbiani, Diego Topa, Lalo Mir.

A diferencia de *Isidoro*, *El Arca* va más allá de la acción mercachifle de regurgitar un imaginario colectivo. La adaptación en clave de comedia disparatada infantil de Noé y su arca busca crear un universo propio (humor en base a la cultura católica y popular, como Dios diciendo: "Dígales que yo se los pago"), una lógica interna (animales antropomórficos que hablan, un Dios de tez negra) y una coherencia visual brindada por personajes de diseño muy Cajita Feliz. A pesar del disneyano 2D (visualmente cercano a *Las locuras del emperador*), *El Arca* rinde pleitesía al modelo Shrek: voces de famosos, guiños adultos y escatología a niveles bíblicos. Habiendo un esqueleto, débil pero con capacidad estructural, la carencia de *El Arca* radica en la ausencia de nervio: cada escena se sucede como una página de un libro de ilustraciones antes que como 24 fotogramas por segundo. Cada acción o construcción visual es ratificada verbalmente, desde un Lobo Ludo hasta la explicación de una secuencia de acción. Más allá de chistes sexuales con burros o problemas para trasladar lo físico de la travesía, *El Arca* se hunde por ser atea frente a sus propias y pequeñísimas virtudes. **Juan Manuel Domínguez**

El Belgrano, historia de héroes

Argentina. 2006. 80'.
DIRIGIDA POR Juan Pablo Roubió.

El documental, que se exhibe en DVD ampliado, narra el hundimiento del crucero *ARA General Belgrano* el 2 de mayo de 1982 debido a los torpedos lanzados por el submarino inglés *Conqueror* durante la guerra de Malvinas. El relato conjuga entrevistas a quien fuera su comandante, a ex conscriptos, a familiares de víctimas e historiadores, con pobres recreaciones digitales, fotos de archivo, diarios y revistas de la época, y dramatizaciones poco realistas. El tono, en general solemne, recuerda a esos discursos conmemorativos de la escuela primaria, con palabras como "gesta" o "página épica", y la narración pierde algo de ritmo cuando diserta sobre la historia de las islas, su descubrimiento y la continua disputa sobre ellas. Mientras que el discurso de los oficiales de la Armada nunca se aleja del patriotismo, el relato de los marineros del crucero conmueve por las situaciones límite que debieron vivir y por el recuerdo de los compañeros caídos. En ningún momento se hace alusión al rol que la Junta Militar tuvo en este suceso, pero se deja en claro –en especial desde la voz en off– que Inglaterra fue "el malo de la película". **Marina Locatelli**

Incorregibles

Argentina. 2007. 85'. **DIRIGIDA POR** Rodolfo Ledo. **CON** Guillermo Francella, Dady Brieva, Gisela Van Lacke, Jorge Rivera López, Roberto Ibañez.

Salud, dinero y amor resumen el argumento de la película de "vacaciones de invierno" producida por la televisión local. Acción mínima y torpe, humor ramplón y sensiblería en abundancia es todo lo que podemos encontrar. Brieva roba un banco para pagar una operación para su hermana, y Francella, cajero y malquerido yerno del gerente, es tomado de rehén y se enamora de ella. El leitmotiv que mueve este despropósito (la enfermedad de la chica) la sume definitivamente en la *ñoñería* y le quita fuerza. Y si bien la gravedad del tema no condice con la voluptusidad de la protagonista, resulta suficiente para dejar sin efecto y desdibujar la picardía que el rostro de Francella hubiese podido aportar como condimento extra. Pero la moralina que el director despliega en esta historia hace del personaje un tipo "bueno" y "puro". De este modo diluye el histrionismo del cómico y demuestra que, en el podio del cine chabacano, *Incorregibles* no alcanza siquiera las bajas distinciones de la bizarría. **Marcela Ojea**

Harry Potter y la Orden del Fénix

Harry Potter and the Order of the Phoenix
Reino Unido/Estados Unidos. 2007. 138'.
DIRIGIDA por David Yates. **CON** Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Helena Bonham Carter.

Que sus chiquicientas copias coparon la cartelera, que los medios le hacen publicidad gratis, que su fin primordial es vender pochoclo, que la de Cuarón es la mejor de todas... Sí, todo esto que el lector de *El Amante* debería saber casi de memoria es cierto, pero detrás de estas barbaridades se esconde una película por momentos interesante. Potter y sus aprendices se enfrentan ahora a un enemigo más odioso que Lord Voldemort: la burocracia que se apoderó del Colegio Hogwarts tras una intervención del Ministerio de Magia. Los jóvenes magos se levantan ante esa imposición y la franquicia de Potter adquiere un inesperado y tenue tinte político. El director Yates le resta importancia al valor alegórico del alzamiento y lo convierte en otra manifestación de la oscura angustia adolescente de Harry, una decisión conforme a la levedad del relato. El tono lúdico de la película y el uso ejemplar de las CGI compensan las resoluciones apresuradas sobre el final y una narración demasiado episódica. **Nazareno Brega**

Venus

Reino Unido. 2006. 95'. **DIERIGIDA POR** Roger Michell. **CON** Peter O'Toole, Vanessa Redgrave, Leslie Phillips, Jodie Whittaker.

No es de esas películas para salir del cine indignado, preguntándose por qué una piadosa mano justiciera no extirpó nuestro dolor prendiendo fuego a las instalaciones y, ya que estaba, dando por terminadas las vidas de quienes nos encontrábamos dentro. Por el contrario, está bien actuada, con diálogos y momentos ingeniosos gracias al guión de Hanif Kureishi, y el ego trip de Peter O'Toole es infinitamente más discreto que lo esperable. Pero igual *Venus*, que se pretende mortuoria, resulta sólo estar muerta. Estas cosas pasan por darle laburo al aburrido de Roger Michell, que filmó esta película como *Nothing Hill*, es decir, con el manual de buena conducta estética en mano. Caso contrario el resultado hubiese sido menos predecible y con algo, al menos algo, de juego. Tampoco es grave, una más para agregar a la larga lista de películas olvidables. *Venus* no hará historia ni especial daño a nadie. Quizá esa ya sea, por sí sola, una atrocidad. **Manuel Trancón**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	ROBERT KOEHLER Variety, EE. UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Ratatouille		8	10		8		7	8			8,20
Black Book	8	8	10	7	7	10	8	9	8	5	8,00
M	6		8	7			7		9	8	7,50
Flandres	5	8	7	7		8	7	7	9	9	7,44
Corazones	8	9	9	7		5	7		7	7	7,38
Los Simpson, la película	5	7	8	7	8	3	8	8	6		6,67
Tú, yo y todos los demás		6	7	5		8	7			7	6,67
Harry Potter y la Orden del Fénix		6	6	6	6	7	7	5	7		6,25
Infame		5			6	9	5				6,25
Venus		6	6		7	7		7		4	6,17
El caimán	6	8	7	6		3	6		6		6,00
Transformers	5	4	2	4	5	10	5	7	5		5,22
El arca			4					6			5,00
Ricordati di me		7	4	5		4					5,00
El afinador de terremotos	4	4		5		6					4,75
Mimzy, la puerta al universo		5	5		4				5		4,75
Regreso del todopoderoso		4	4					6			4,67
Ahora son 13	4	6	7		5	3		4	5	2	4,50
Isidoro			1	2				3			2,00
Incorregibles			2	1					2		1,67

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**.

Esta nota es la segunda de la serie sobre géneros iniciada el mes pasado. Y como es una súper nota sobre el género y los superhéroes, no le vendría mal un "2" gigantesco delante de una capa verde. O rosa y de angora.

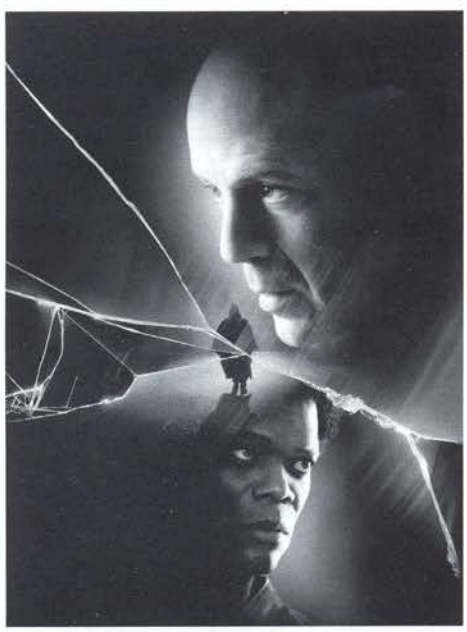
Superávit genérico

por **Diego Trerotola**

1. Mientras se despejan frente al vacío de ideas para escribir un guión, Joe Gillis y Betty Schaefer caminan por los estudios de la Paramount, la voz *over* de él dice que cuando no pueden pensar recorren los sets que se preparan para el rodaje del día siguiente, y en ese momentos se los ve a ambos guionistas paseando por el telón pintado de un cielo nublado que enmarca el decorado de un probable western. Al llegar a una calle de cartón, de mentira, que bien podría ser escenario perfecto para el crimen de una de gángsteres, Betty dice que ese es el lugar más importante de su vida, porque ahí jugaba cuando era niña. Estas escenas pertenecen a *Sunset Blvd.* (1950) de Billy Wilder y, como cada momento de esa película, reflexionan sobre casi todo lo relacionado con el cine. Pero principalmente es el momento de reflexión sobre la industria del cine y el género: por un lado, el género anula el pensamiento, no pensar es pasearse por decorados prefabricados que permiten historias y personajes arquetípicos; por otro lado, la emoción está inevitablemente ligada a la imagen más anónima, más artificiosa, más falsa que permite desarrollar el juego. Las ideas opuestas de Gillis y Schaefer plantean vicios y virtudes del género y del cine industrial, que comparten un mismo e idéntico dilema: cómo conjugar la repetición y la diferencia. En otras palabras: cómo en las repetidas constantes que son la base de un género se puede imprimir el pensamiento o la emoción (es decir, la diferencia). Un problema mayor.

2. Antes de seguir es necesario preguntarse sobre el estado del género hoy. Más allá del afán clasificatorio, de la lógica de catálogo que permite agrupar las películas para el consumo en un videoclub o en la revista del cable, ¿cuál es el lugar actual del género? Una pequeña hipótesis es que la diversificación y la circulación cinematográfica alcanzaron un grado tal que ya no existe el género en estado puro, sino que hoy el subgénero eclipsó al género. Ejemplo: hoy ya no se puede hablar de películas de terror (para meterse con un género arquetípico), sino que hay películas de terror oriental, terror basado en hechos reales, terror-remake, terror sobrenatural, terror adolescente, terror parodia, etcétera. Es verdad que, como advierte Rick Altman en su libro sobre género, la pureza no fue nunca la característica de los géneros, que en su constitución está la hibridez, pero hoy la mixtura llegó a un grado superlativo. Por eso, en la supremacía del subgénero se perfila un rasgo actual que desnivela la relación repetición y diferencia: hay pequeños rasgos dentro de un mismo género que evitan reproducir automáticamente un mismo esquema. Por lo tanto, hay en el cine actual una tendencia a desautomatizar la repetición para desarrollar la diferencia.

3. Cuando François Truffaut miraba la crítica de cine de fines de los 70, señaló el cambio que se planteaba en aquellos tiempos, que en parte continúa en la actualidad: antes la crítica hablaba de cine en general, ahora hay críticos especializados en películas de karate, de oriente, de surf, de ciencia ficción, de Latinoamérica, documentales, etcétera. Esta es una realidad que se acrecienta con el tiempo, y que deriva en una cuestión central: cuando hablamos de géneros o subgéneros, ¿seguimos hablando de cine? Para eso habría que establecer qué es el género y qué es el cine, dos definiciones bastante complicadas. Pero tal vez exista un atajo: no se debe entender al género –como usualmente pasa– como un mero conjunto de contenidos desplegados o actualizados en un relato. Es decir, si reducimos al género a los elementos del contenido figurativo de la imagen, a las narraciones comunes, a los tópicos, estamos pensando el género desde el contenido, desde su aspecto puramente semántico, por lo que la crítica resulta intercambiable por cualquier otra forma expresiva no cinematográfica. Es decir, el western existe en novelas, historietas, teatro, musicales, etcétera, pero el crítico de cine debería hablar del género cinematográfico, no del género como generalidad más allá de la forma que lo contenga. Si eso pasase, si los críticos insistiesen en confundir cine con literatura, historieta, etcétera, entonces estaríamos hablando de otro nuevo crítico: el crítico de género. Por eso la crítica especializada se tuvo que desembarazar de la supremacía del género para instalar el concepto de autor y de estilo, que



le permitieron abordar los verdaderos problemas del cine. Como botón de muestra, en el famoso artículo de Truffaut en *Cahiers de Cinéma* de 1954 sobre las etapas alemanas y estadounidenses de Fritz Lang, se puede leer que en las películas con "apariencia banal de un thriller de serie, de un film bélico o de un western" se puede ver de todas formas "la gran integridad de un cine que no siente la necesidad de colgarse tentadoras etiquetas". En ese rescate del género, Truffaut trataba de empezar a buscar una manera de hablar de la forma de la escritura cinematográfica más allá de los meros contenidos, tomando partido por los directores que preferían la "insignificancia". Frente a los contenidos literarios prestigiosos y prefabricados, los cahieristas defendieron el género como forma, como sustancia cinematográfica. Y, sin duda, Truffaut y sus colegas inventaron la política de autores para poder hablar de las diferencias de puesta en escena entre los directores: el travelling se transformó definitivamente en una cuestión moral. Así funcionaba también el realismo del mismísimo Bazin: una manera nueva de plantear que la puesta en escena, que la articulación de los elementos del lenguaje cinematográfico, es el tema excluyente de la crítica y que las películas de género también las utilizan (*El globo rojo*, una película infantil, sirve a Bazin para hablar del uso del montaje, por ejemplo). Opuestos a la crítica de su tiempo, y a gran parte de la crítica actual, los cahieristas hablaban de cine, del dispositivo, de imágenes y sonidos, de nuevas visiones del lenguaje. Nació un nuevo punto de vista sobre el género.

4. A partir de lo dicho, si tuviese que jugarme por el subgénero de mayor relevancia en estos tiempos, sin duda pensaría en las películas de superhéroes. Un género que en su estado actual deriva mayormente del cómic, fuera de las tradiciones y los prestigios literarios, fuera del cualquier *qualité*. Iría más lejos: cualquier película de superhéroes es, incluso *a priori*, más cine que una adaptación literaria. Y es más cine porque parte de imágenes y piensa, en los buenos casos, a partir de imágenes en movimiento. Hay conflictos más plenamente cinematográficos en la adaptación de los cómics de superhéroes: cómo traducir el encuadre, el color, la acción a la imagen en movimiento; y sobre este hecho se gestaron grandes sofisticadores de imágenes, empezando por Tim Burton y su díptico esencial de *Batman* y *Batman vuelve*, fundador de la vitalidad reciente del subgénero. Una viñeta cinematográfica de estas películas vale más que mil palabras (o más que el millón de palabras del último cine de Woody Allen). Por eso el cine de superhéroes tiene varios aguerridos archienemigos: los verbocentristas y los iconofóbicos, aquellos personajes de la *alta* cultura que siguen adjudicando al dibujo, a la historieta, a la imagen en general, un lugar menor en el campo cultural; incluso recluyen a la historieta de superhéroes al espacio-tiempo de la infancia, a un estado primario del pensamiento, embanderados en la palabra, en el verbo como paradigma del mundo de la adultez, de la reflexión. Archienemigos que perpetúan la venganza intelectual sobre el arte, sobre la forma, sobre la imagen, como bien advirtió Susan Sontag en los 60. Pero en el subgénero de superhéroes, con sus efectos visuales como densidad imaginativa, cada imagen de estas películas tiene peso específico, como lo tiene cada viñeta de una buena historieta (esa es la sabiduría heredada de su origen) y esa es la herida en el pensamiento perezoso. Por eso el género de superhéroes no puede reducirse a un clon atrofiado, necesita la potencia de la experiencia cinematográfica: su tamaña imagen, su estridencia, su tiempo y su velocidad son propios de la sala de cine, de la pantalla, no del monitor. Ningún superhéroe puede apreciarse en formato individual, hogareño: no sólo por ser grandote, sino porque es monstruoso, es una experiencia siempre *freak*, fuera de los parámetros y medidas domésticas. Así, el cine de superhéroes combate la embestida de la deteriorada circulación de las imágenes actuales, que reducen el impacto, la solidez y la potencia de la creación audiovisual a meras pantallitas defectuosas de copias pirata y *YouTube* (la extrema democratización de *YouTube* es una pequeña ventaja a celebrar, pero la pérdida de nitidez, de calidad de los registros descompensa su mérito; no es raro que el periodismo tan iconofóbico sólo festeje de manera acrítica la existencia de *YouTube*, catarata visual reducida a una copia averiada). El tamaño importa en este subgénero: por eso son súper. Los creadores de superhéroes trazan gigantes formas suntuosas, calzan las películas en trajes ajustados, subrayando las superficies. En la más inferior de las películas de superhéroes hay una seducción de la imagen que se transforma en una erótica del cuerpo (mutante, anormal, alien, andrógino, musculoso, monstruoso, débil, etcétera). Los cuerpos y sus diferencias, la relación entre el cuerpo y tecnología, son constantes en el universo de los súper que, para los partidarios de la sociología en el género, tiene más que ver con la coyuntura que tanta comedia falsamente humanista. De ahí que la experiencia física, visceral, sea importantísima en la forma de esas películas. Y, de la mano de cuerpo del superhéroe, entramos en el germen conceptual de todo género: ¿de qué otra cosa habla este subgénero que sobre la repetición y la diferencia? La mayoría de los superhéroes tiene un aspecto normal, repetido, arquetípico, hasta que se transforma: por eso en las películas siempre hay un desafío visual en cada transformación, en esos encuadres que pasan de lo cotidiano a lo extraordinario. Los buenos encuadres del subgénero son una instancia de metamorfosis, una conjugación de lo repetido, cotidiano con lo distinto, lo milagroso. De hecho, también hay algo crucial en la mirada del superhéroe: sus condiciones y sus recorridos le permiten sostener puntos de vistas extraños, atípicos, de lo mismo. Podemos ver la ciudad desde el gimnástico vértigo volátil del Hombre Araña o desde la pesada altura del Increíble Hulk. La mirada cinematográfica inventa lugares imposibles, inéditos puntos de vista, nuevos movimientos para acompañar el inverosímil tránsito del superhéroe.

Creo suficientes estos pocos rasgos para señalar que, siendo el de superhéroes uno de los subgéneros más prolíficos de la producción actual, el cine de género está pasando un momento de superávit, y que difícilmente estemos atravesando una crisis genérica (salvo, claro, para los críticos del buen gusto literario, de la austeridad de reglamento, del snobismo *qualité* y de la nostalgia que esperan que el género sea siempre una misma y prestigiosa cosa añejada). Y aclaro que estas características generales pueden unir cinematográficamente a varias películas de superhéroes, pero no es posible creer que se pierden en esas generalidades, sino que también viven de particularismos que las hacen pertenecer a lógicas muy concretas y diversas. Y no es difícil enumerar algunos exponentes diversos, muy diversos, donde en los últimos años la creación entró en un renovado estado de ebullición: la inventiva democratizadora de *Mystery Men* (1999) de Kinka Usher, el triste intimismo agónico de *El protegido* (2000) de M. Night Shyamalan, el disparate caricatural de adolescente XXL de *Spider-Man* (2002) de Sam Raimi, la pugilística entomología de infantilismo recio de *Blade 2* (2002) y *Hellboy* (2004), ambas de Guillermo del Toro, la grácil masa digital destructiva de *Hulk* (2003) de Ang Lee, la parodia descentrada retroactual de *Zebraman* (2004) de Takashi Miike, la coral celebración inocua de *Los cuatro fantásticos* (2005) de Tim Story, la ultrapolítica imaginación visual de *X-Men 3* (2006) de Brett Ratner. Estos ejemplos recientes de un "insignificante" subgénero deberían ser tomados más en serio para dictaminar el estado dinámico actual de esta práctica transformadora que conocemos como cine de género.

5. Imagino una solución ideal para la situación de estancamiento creativo de los guionistas Joe Gillis y Betty Schaefer: sólo tienen que enfundarse en sendos trajes de superhéroes y recorrer esos escenarios vacíos desde otro punto de vista. Esa es una ficción necesaria. Uy, ahora que lo pienso, alguien ya se imaginó la misma solución. Fue Tim Burton y la película se llamó *Ed Wood*. ¿Acaso ese director clase B no es un superhéroe enfundado en el traje más original (una bombacha y un suéter de angora) para recorrer de manera innovadora los escenarios vacíos de un estudio? **[A]**

La nota de Sergio Wolf publicada el mes pasado tiene respuesta: la discusión sobre el cine argentino, el nuevo, el que es, el que será o el que uno dice que debería ser, sigue por ahora con esta nota. ¿Seguirá el mes que viene?

Las palabras, las acciones y el vacío intermedio

por Guido Segal

No tiene ningún sentido sentarse a escribir si no se sabe a dónde –o a quién– se quiere llegar. Escribir en el vacío o porque "hay que hacerlo" es una tarea absurda y da como resultado escritos inocuos. Hace apenas dos meses yo redacté un artículo llamado "Propuestas para un verdadero nuevo cine en tres tempos" con el ánimo de poner en perspectiva el cine argentino de los últimos años. Tal vez ingenuamente, tal vez a causa de mi juventud, quién sabe, redacté esas líneas con el deseo en mente no sólo de analizar el fenómeno sino también de intervenir en su desarrollo, de gestar un cambio. Esa determinación tenía necesariamente tres implicancias: la primera, decir las cosas lo más directamente posible, sin miedo a herir sensibilidades o a respuestas iracundas; la segunda, cuestionar el rol de la crítica, lugar desde el cual me desempeño, y, en particular, de esta revista, en ese cambio (tarea que también encaró Javier Porta Fouz en *EA* 181); finalmente, encontrar a un interlocutor apropiado para establecer el diálogo que abriese camino al cambio. El tercer punto resultó, aparentemente, el más fructífero y condujo a una respuesta elegante, sutil y minuciosa por parte de Sergio Wolf. Wolf desglosa mis postulados y, haciendo gala de un espíritu de caballerosidad deportiva, los rebate con fundamentos para elaborar una notable respuesta de manual de dialéctica: cada idea mía es retomada tal como fue enunciada para ser desestructurada inmediatamente en un movimiento continuo. Aun así, no puedo decir que sea la respuesta esperada, dado que, incluso si nota la "brutal honestidad intelectual" que yo pretendía, evita la esencia misma de mi nota: proponer, repercutir sobre la acción y no sólo debatir en el vacío.

Wolf asume una posición un tanto academicista que se aventura a establecer "pasajes desafortunados" y "cuestiones completamente equivocadas" de mi nota, en una aparente intención de establecer *lo correcto* o *lo verdadero*. Lo único que tengo que responder a esto es que no busco tener razón y confío en que la intensa carga de subjetividad de la nota dé cuenta de ello. Es verdad que el dogma imaginario del Nuevo Cine Argentino que propongo es "gozosamente malicioso", pero de ninguna manera es una forma de hablar de las películas que no me gustan. La ausencia de títulos no se debe a negligencia o falta de rigor argumentativo, sino que el cuestionamiento pasa por otro lado: el problema no son las herramientas sino su uso. Yo también creo que Tsai Ming-liang hace del plano secuencia y de la abulia películas extraordinarias y que Lisandro Alonso es un cineasta fuera de serie; ni hablar de Pedro Costa, quien cumple con todas las reglas del dogma y hace películas maravillosas. Pero tanto en el contexto del cine mundial como argentino, son excepciones; me atrevo a decir, aun a falta de argumentos precisos, que muchas veces la elección de ciertos elementos formales (planos largos con cámara estática, ausencia de diálogos, fragmentación estructural) responde más a deslumbrar a los circuitos festivaleros que a una búsqueda de sincerarse con el material que se está trabajando. Yo no soy quién para cuestionar las películas que se hacen, pero sí me permito –al menos como espectador y como crítico– pedir más riesgo, menos snobismo fílmico, menos miedo a producir algo en el espectador. ¿Por qué las películas argentinas de las camadas más recientes tienen esa marcada tendencia a la solemnidad? ¿Por qué prevalece la intención de generar una distancia con el espectador? ¿Por qué muchas veces el encuadre preciosista viene antes que lo que en él se muestra (y tomo a *El custodio*, una "teoría filmada" que prefiero no defender)? Hay otro cine posible, sincero con su propuesta, fresco y alejado de toda pretensión de virtuosismo (*Una novia errante*, de Ana Katz), pero no es el camino más popular.

Elijo entonces responder a Wolf menos en la tónica de la dialéctica y más con ánimo de ser guía del debate. Ruego que me disculpe si no retomo detalladamente sus postulados, pero estoy mirando más hacia el futuro que hacia el pasado. Lo hecho, hecho está. Y, en líneas generales, está bien, pero puede estar mucho mejor. No hablo necesariamente de calidad o de mi gusto personal, sino de otros valores: diversidad *real* (retomando los ejemplos que Sergio cita, *XXY* es una película mucho más conservadora de lo que aparenta, y *UPA!* se parece más a un chiste interno que a la imagen del desparpajo), apuestas más fuertes y la exploración de terrenos todavía intactos (y en este punto incito a que de estas páginas surjan nuevas propuestas, que es el espíritu original de este debate). Si el Bafici tiene una gran virtud, es que reúne estas características y las salas se llenan; a eso me refiero con "la afluencia de público". No podemos seguir sosteniendo la noción de que el público es frívolo, no podemos seguir subestimándolo. No se trata de que las películas hagan explotar la taquilla, pero tampoco está mal replantearse para quién se hace el cine que se hace.

Como dije al final de la primera nota, que esto sea apenas el comienzo. Me encantaría pensar que se sumarán más voces (críticos, directores, productores, espectadores) y que el diálogo entre sectores dará lugar a una comunicación más fluida que a su vez colabore a producir un mejor cine. Sé que es una ilusión para los tiempos descreídos y cínicos que corren, pero *soñar, soñar* no cuesta nada. **[A]**

Una cierta mirada

Cerca de una nota que continúa la discusión sobre el género (que si la acción, que si los superhéroes y esos asuntos), ponemos esta nota sobre el género (que si lo femenino, que si lo masculino). Y sí, lo que en inglés se diferencia como "genre" y "gender", en castellano es en ambos casos "género". por **Josefina García Pullés** y **María Vicens**

Critican si ya la línea perdí,
se fijan si voy, si vengo, o si fui.
Se dicen muchas cosas,
mas si el bulto no interesa,
porque pierden la cabeza
ocupándose de mí.
Francisco Canaro e Ivo Pelay,
Se dice de mí.

Se dice de mí... Se dice que Inés es neurótica, que es pesada, se dice que irritable, que es llorona, que es *inconsistente*, que es fea, que es insufrible, en fin, que es insoportable. Inés es así. Un personaje molesto. Femenino y molesto. Pero lo que verdaderamente irrita al espectador de *Una novia errante* es que el relato se plantee desde la perspectiva de este personaje patético y, sobre todo, que lo haga sin distancia crítica. "La ironía tiene el riesgo de subestimar al personaje y traté de evitar esto, sin caer tampoco en la compasión condescendiente", dice la misma Ana Katz en una entrevista publicada en *EA* 181.

La película muestra las actitudes ridículas de Inés sin caer en la parodia de su personaje y sin burlarse de ella en ningún momento. La cámara –siempre detrás y nunca por delante de los acontecimientos– se pega a esta novia sin dotes de heroína para contar desde el punto de vista de ella: nada más molesto para el espectador que estar sometido a adoptar la mirada de una mujer insoportable en plena crisis de pareja. Por eso el espectador, incómodo, recurre a la burla frente a esa mujer con la que tanto en común puede tener. ¿Por qué? Porque es insoportable y porque es mujer. Necesita imponer una distancia frente a los cortes de teléfono, las borracheras, los histeriqueos en que Inés cae todo el tiempo (y con los que no pocos se identifican). Y la incomodidad de seguir a una protagonista que hace cosas tan mínimas y "femeninas" (tan de columna de Maitena en *Para ti*) se enfatiza aun más porque el relato escapa permanentemente a la categoría de "película para mujeres". Quizá sea eso lo que tanto molesta a los detractores de Inés.

La identificación con lo rechazado activa mecanismos de defensa: frente a la incomodidad se impone una mirada de género que hace que muchos caigan en el lugar común de considerar que *Una novia errante* no tiene nada de especial porque, en el fondo, "todas las mujeres son histéricas". Como dice Gustavo Noriega en *EA* 181 respecto de la crítica positiva de Marcela Gamberini sobre *El juego de la silla*: "La clásica misoginia de la crítica de cine y particularmente de *El Amante* no le prestó más atención que esa, como si de una cosa de mujeres se tratara, algo menor, lejos del centro de nuestras preocupaciones". Película de mujer, halagada por mujer: cosa de mujeres. Como esta nota podrá parecerle a quien la lea.

Pero no buscamos destacar el papel de la mujer detrás de cámara o delante de ella (frente al tono mesiánico que han adoptado muchos diarios últimamente para señalar que "ellas" salvarán al nuevo cine argentino, amontonando concepciones estéticas y propuestas cinematográficas muy disímiles, como si el género de la directora fuese suficiente para unificarlas en un grupo y asegurar a priori una categoría). Buscamos observar a quienes ven cine. Películas como las de Ana Katz muestran que estamos acostumbrados a tener una mirada de género sobre las películas. Una mirada masculina que atraviesa la historia del cine y que se hace evidente en la actualidad de manera constante. Respecto de *Una novia errante*, el blog de *La Nación* publica un comentario ilustrativo: "¡UN directOr por favor!", dice un pseudónimo de camuflaje. Esa es la perspectiva que predomina en el espectador: sea hombre o mujer, la mirada hacia la pantalla está marcada por el género dominante.

A la hora de ver cine estamos acostumbrados a asumir un punto de vista masculino casi sin darnos cuenta. Por eso es necesario leer las películas a contrapelo, como Diego Trerotola hace en *EA* 181 con *XXY*. En la película de Lucía Puenzo hay un supuesto cuestionamiento al género (a sus límites y arbitrariedades) que nunca llega a ser una discusión. Trerotola nota ese punto de vista falocéntrico y señala: "Para esta película la castración sólo es cortar el genital masculino (....) El patriarcado al cuadrado, pero no como sentimiento sino como sentimiento de reafirmación y clausura". Lo que *XXY* plantea como tema "conflictivo" se convierte, a partir de su tratamiento, en un monólogo que sólo busca la síntesis: la mirada y el apoyo paterno son suficiente conciliación para un conflicto que nunca se aborda desde lo dialógico.

Lucía Puenzo promete una discusión de género que exceda lo binario, lo masculino-femenino. Pero *XXY* nunca formula ese planteo. En cambio, la película de Katz desde el principio promete y cumple. Elige una mirada femenina y cuenta su historia irritando a hombres y a mujeres. En *XXY* la discusión de género se da sólo en el cuerpo de Álex: la propuesta es puramente centrípeta y nunca se desarrolla. Por el contrario, en *Una novia errante* el planteo es centrífugo: la película pasa de un monólogo femenino a una discusión que, además, se traslada hacia fuera de la pantalla, hacia el espectador. Ese cambio de perspectiva de género en los ojos de quien mira es el factor que incomoda en la película de Katz Pero si el género femenino ha logrado travestirse en la mirada durante tanto tiempo, ¿no es hora de que el "sexo fuerte" pueda hacer lo mismo?

Dice Virgina Woolf en *Orlando*: "La preocupación del sexo, a cuál pertenecía y qué significaba, se acalló; ahora pensaba solamente en la gloria poética". La expectativa de género amputa nuestra percepción. Solamente una mirada que atraviesa el género puede entregarse a la búsqueda de gloria constructiva, formal o narrativa en las películas. Sólo una mirada travestida puede concentrarse verdaderamente en la gloria poética del cine. **[A]**

Entre las imágenes, espacios para el cine

por **Eduardo A. Russo**

Durante la tercera semana de julio, dos seminarios dictados por Raymond Bellour y Christa Blumlinger en la Alianza Francesa y el Espacio Fundación Telefónica plantearon algunas cuestiones cruciales sobre el estado del cine dentro del mundo de pantallas en el que vivimos sumergidos ¿Cuál es hoy el espacio propio del cine? ¿Cómo sostener la intensidad y significación de una mirada *acorde*, como lo era aquella de un cine que sintonizaba con el mundo, antes del imperio de un espectáculo tan global como normalizado? Pero no se habló de nostalgia ni de un retorno, sino del futuro. El del espacio es un viejo leitmotiv cinematográfico, fundante de esa misma experiencia. La sala, la imagen proyectada en una pantalla, se adhieren a cada espectador antes de que sospeche que ahí hay un lenguaje, una forma artística, un cineasta o lo que decida ver y oír. Es común en las últimas décadas escuchar lamentos recurrentes sobre la crisis de los viejos cines que nos vieron crecer, o quejas ante el atiborrado pluriconsumo de las multisalas. Pero como contrapeso cada vez más consciente de su dimensión política, crece la cinefilia electrónica y sus modos de tráfico y cultivo del contacto con los films que importan, les interesen o no a los guardianes del mercado o a las autoridades vigilantes de la corrección de contenidos. Así, fenómenos como los de los *filmi* en Irán, que con sus valijas van vendiendo DVD clandestinamente, agentes de una cultura de resistencia, o los estudiantes chinos que intercambian DVD en cuya estampa se lee "prohibido por las autoridades" se oponen a un formateo audiovisual decidido desde arriba que, en la mayor parte del mundo, es decidido por los dueños del mercado global con una máscara sólo algo más *soft*. Raymond Bellour ha sido desde siempre sensible a estas culturas de lo cinematográfico ajenas al fetichismo templario de la sala, y no tuvo conflictos, según cuenta la leyenda, de lanzarse a la videograbadora y literalmente fundar el análisis cinematográfico moderno basado en el escrutinio a muy corta distancia de cada plano, cada encuadre, sin tener que pedir turno en una moviola. Así escribió su monumental *L'analyse du film* (que insólitamente aún espera su traducción al castellano), y luego también supo desplazarse de una práctica que, entrando en el mundo académico, muchos convirtieron en rutina academicista, con análisis donde un método puesto a punto no dejaba de hallar sólo nuevas comprobaciones. Así como Bellour supo zambullirse como muy pocos (Bazin, Metz) en un intento fundador y desplazarse en el momento justo, ha sido además un maestro en lo que podríamos definir como un arte de la locomoción en el mundo de las imágenes del que el cine participa. Desde los 80, ha ingresado en un terreno fascinante: el de la convivencia y contaminación de las imágenes, sedimentado en sus dos libros *L'Entre-Images I* y *II*. Foto, cine, video y digital se entrecruzaron en su seminario a partir de las obras de Kuntzel, Godard, Gianikian y Muntadas, entre otros. Por su parte, Christa Blumlinger, austríaca pero que hace un tiempo enseña en París, dedicó sus exposiciones a recientes instalaciones de Harun Farocki y a la larga experiencia de esa gran cineasta aún a revalorizar que es Agnès Varda. Con un enfoque muy cercano al de Bellour, al que añadió trazos de delicadeza admirable, Blumlinger insistió en los cruces por los que el cine hoy se empeña no sólo en mantenerse vital, sino en renovar los mismos espacios donde participa. Bellour y Blumlinger dejaron planteadas unas cuantas preguntas sobre la renovación de la experiencia cinematográfica en el siglo que comienza, y que trascienden las pantallas de salas comerciales, los circuitos "de arte" o las formas de consumo doméstico. La insistencia creciente de algunos cineastas en montar instalaciones (Farocki, Godard, Varda, Marker, Erice, Kiarostami...), aprovechando y a la vez poniendo en cuestión las posibilidades planteadas por los museos y muestras, abriendo brechas en las ciudades, implica la renovación no sólo de una aventura de la mirada y la escucha, sino también de un modo de habitar y recrear los espacios posibles para el cine. Algo que los asistentes a estos dos notables seminarios pudimos percibir como un trabajo urgente, imprescindible y también –detalle nada menor– a nuestro alcance. **[A]**

Homenaje y reconocimiento

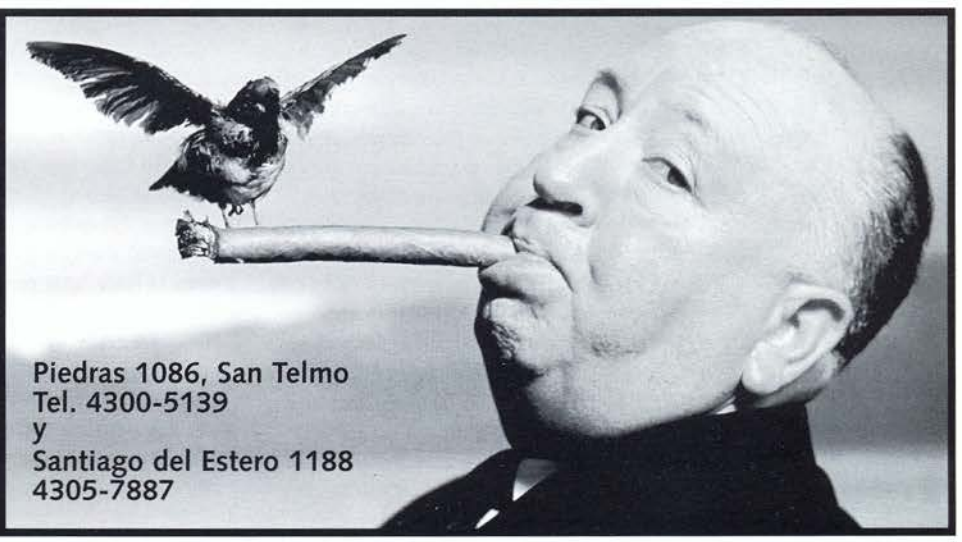
por **Jorge García**

Todos aquellos que por razones generacionales no vivieron la década del 70 en Argentina (gran parte de los lectores de *El Amante*, la enorme mayoría de sus redactores) es posible que no puedan darse una idea de lo que era la vida cotidiana en aquellos duros años –sólo interrumpidos por los 49 días de la primavera del "tío" Cámpora– con su sucesión de gobiernos de facto, retorno y muerte de Perón, presidencia de López Rega con Isabel Perón como rostro visible y la trágica culminación en la dictadura de Videla, Massera y cía. Y si en el terreno político, sobre todo a partir de 1974, cualquier atisbo de actividad era sospechoso, en el ámbito cultural fueron ganando progresivamente terreno figurones ligados a los sectores más retrógrados y ultramontanos de la Iglesia. Desde luego que el cine no fue ajeno a esa acometida y así fue que la censura que se había implantado ya con el gobierno de Onganía en los años 60 terminó desembocando en la figura entre siniestra y patética de Miguel Paulino Tato, quien se jactaba públicamente de las películas que mutilaba y prohibía. Fue en esos tiempos cuando el Instituto Goethe –de cuya instalación en Buenos Aires desde 1967 se cumplen en estos días 40 años– apareció como uno de los escasos refugios para los cinéfilos porteños interesados en conocer expresiones cinematográficas imposibles de ver en un circuito comercial sometido por completo a las duras reglas de la censura. Entre 1971 y 1978 estuvo en el Goethe, como responsable de la programación cinematográfica, Ute Kirchelle y fue allí donde pudimos ver las sorprendentes primeras películas de Rainer Werner Fassbinder (recuerdo el impacto que me provocó la visión de *Por qué enloquece el Sr. R*, la primera suya que conocí) y Werner Herzog (la exhibición de *Aguirre, la ira de Dios* produjo notoria incomodidad en varios espectadores veteranos, que percibieron que WH estaba hablando de manera oblicua de Hitler), pero también los trabajos iniciales de Volker Schlondorff antes de que se convirtiera en un director de la industria, y realizadores hoy olvidados como Peter Schanoni y Rudolf Thome. En tiempos en que no había videos ni DVD y la cartelera porteña era un páramo, la proyección de esas películas era un gesto de resistencia cultural por el que los cinéfilos de aquellos años nos sentiremos siempre agradecidos.

Pero la actividad cinematográfica del Goethe no se limitaba a exhibir largometrajes de nula distribución comercial, ya que también había un espacio destinado al cine experimental en el que se pudieron conocer los trabajos de realizadores como Werner Schroeter y, si la memoria no me falla, el norteamericano Stan Brackhage. Allí fue donde conocí buena parte de la obra de Marie-Louise Alemann y Narcisa Hirsch, dos auténticas pioneras del cine experimental en Argentina. Y la referencia no es gratuita porque hace unos días se realizó en el Instituto Goethe, con motivo de cumplir sus 80 años, un homenaje a Marie-Louise Alemann. Pero antes de referirme a su figura, no puedo dejar de señalar la emoción que me produjo la inesperada presencia en ese acto –aparte, desde luego, de Narcisa– de la recordada Ute Kirchelle, a quien tuve el gusto de saludar luego de tres décadas y comprobar que mantiene la asombrosa energía y vitalidad que eran rasgos de su carácter en aquellos tiempos.

Marie-Louise Steinheuer nació en Alemania en 1927 y desde 1949 reside en Argentina, donde se casó en 1950 con Ernesto Alemann, quien le llevaba casi 40 años (lo que explica que, aparte de ser la madre de Katja Alemann, sea la sorprendente madrastra de los economistas Juan y Roberto, muy cercanos a ella en edad). Artista plástica, periodista, fotógrafa, realizadora de *happenings* en los años 60 con Narcisa Hirsch y Walter Mejía, también autora y directora teatral, en 1967 fundó el Grupo Cine Experimental, con sede precisamente en el Instituto Goethe, y a partir de ese año y durante dos décadas realizó una serie de películas inscriptas en ese terreno, exhibidas no sólo en nuestro país (en los limitados circuitos dedicados a ese tipo de cine) sino también en Francia y Alemania. Admiradora de Herzog y de Werner Nekes, en una antigua entrevista que le realizara el periodista Alberto Tabbia declaraba: "En un momento sentí que las fotografías que hacía necesitaban movimiento (...) Realicé varias películas con Narcisa Hirsch y fue una relación muy fructífera ya que aprendimos mucho a medida que filmábamos (...) El tipo de cine que yo hago no se puede estudiar, se aprende haciéndolo". No es la intención de esta nota abrir un juicio sobre la obra de Marie-Louise sino ponderar la importancia de su figura, pero no puedo dejar de señalar que los fragmentos exhibidos en este homenaje muestran una sorprendente vigencia y (estoy tentado de decir) aparecen como más modernos que muchos trabajos ulteriores realizados en ese terreno.

Marie-Louise Alemann ha dejado de hacer cine hace dos décadas (a diferencia de su compinche Narcisa –seguramente en algún momento también recibirá un justo homenaje–, quien me comentó que continúa en actividad y prometió invitarme a su próximo evento) pero la importancia de su obra en un campo hoy tan amplio e impreciso como el del cine experimental es innegable y una referencia inevitable para todos aquellos que deseen transitar por ese resbaladizo terreno. **[A]**

Videoteca
El Gatopardo
ALQUILER
Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoteca Gatopardo

Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887

DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Me dio asco

Ay, ay, la verdad, no tendría que dar explicaciones, pero llevé a mi hermano a ver la nueva de Spielberg. En realidad, lo llevé a ver *Transformers*, dibujitos que veía en mi niñez, con la idea de encontrarme con efectos especiales increíbles, que fueron tales. Pero la verdad es que, apenas comenzada la película, me impactó el diálogo entre los soldados yanquis, y no tanto por lo visto, ya que además del heroico y patriótico soldadito rubio y el también americano soldado negro, se encontraba otro que no se expresaba como estos dos: el soldado latino, que habla en español y es retado duramente en dos ocasiones por sus compañeros. Le dicen claramente en dos oportunidades: "Acá hablamos en inglés. No hables español porque acá se habla en inglés". Lo más gracioso –o no– es que estos hombres ni siquiera se encuentran en territorio norteamericano o de habla inglesa, sino que están en una base en Medio Oriente.

La culpa seguramente fue mía por llevar a mi hermano a ver otra expresión del imperialismo, pero creo que esta vez se fueron al carajo.

ALEJANDRO

A propósito de la polémica sobre la crítica

No voy a opinar sobre ese debate, porque me parece un onanismo colectivo en el cual es mejor no entrar, y además porque, como pasa siempre en polémicas entre periodistas (y lo sé porque yo mismo lo soy), sólo sirven para pasar facturas y cobrarse viejas deudas. Sí me interesa contar por qué dejé de comprar *El Amante*, pese a ser lector de la primera hora. Lo hice porque en lugar de enterarme de qué se trataba una película, leía un ensayo filosófico, y para colmo un ensayo malo o presuntuoso. No estoy pidiendo que me digan si es buena o mala, pese a que generalmente coincidía con la opinión de los redactores. Sólo que comencé a extrañar que me contaran el argumento, los valores del director, el guionista y los actores, para después decidir si veía esa película o no.

Comencé a extrañar los dossiers o perfiles que me hacían descubrir joyas del cine (Ford, Hitchcock y tantos otros) o revalorizar directores que yo mismo ninguneaba (Eastwood). Ya sé que eso era en los 90, pero me imagino que se podría seguir en esa línea. Pero optaron por otra cosa, y está bien, lo respeto. Pero no es la revista que tengo ganas de comprar.

LUIS FARAONI

Sobre **El caimán**

Karstulovich menciona hacia el final de su comentario sobre *El caimán* el "narcisismo seco" que destila la película, y creo que justamente ese es su fuerte. Estamos ante una película compleja, de múltiples capas, en la que Moretti apuesta sin dudas más a la vida personal de Bruno Buonomo que al caimán. A veces los tejidos se ven y la película se entorpece, la subtrama berlusconiana no es fuerte ni la película llega a ser una denuncia *à la* Michael Moore. Pero creo que la película, a pesar de sus imperfecciones, acierta. A mí me resultó conmovedor lo de la ficha que falta en el juego, la escena que se desarrolla en la orquesta (Silvio Orlando tendrá los ojos como quiera, pero ¡es un actorazo!), la escena de la rotura del buzo, la del baile al son de la música árabe o el excelente uso (una vez más) de la canción "The Blower's Daughter". (Si ese no es Moretti, ¿Moretti dónde está?)

A mi parecer, esta es una película típicamente morettiana que se juega a otro nivel. En una parte de la película, Nanni declina de hacer el papel de caimán porque está pensando en una comedia; dice: "Siempre es un buen momento para hacer comedia". Pero al final lo vemos allí, personificando al caimán, adueñándose de sus frases. Ahí está el cambio del Moretti de antes al de ahora: lejos del tono amable o del narcisismo canchero de antaño, ahora el Nanni no está para bromas. Lo que me parece que es rancio no es el narcisismo, sino la Italia que nos muestra Moretti. Una Italia que está en llamas y en la que el cine apenas sobrevive, menos aun la posibilidad de hacer cine político. Pensándolo bien, después de la victoria de Macri y del estado del cine argentino, ¿no está hablando *El caimán* de algo muy cercano a nosotros? ¿Por casa, cómo andamos?

OSCAR

Sobre los zombis de Fulci

Hola, queridos amigos. Los zombis de Fulci, a diferencia de los zombis "oficiales", que serían los de Romero, son mucho más difíciles de matar. En realidad tienen un secreto: hay que dispararles a la cabeza. Algo que los protagonistas de las películas de Fulci no terminan de comprender. Primero les disparan dieciséis balazos al cuerpo, luego en la cabeza y recién los zombis se caen, entonces los protagonistas hacen lo mismo dos, tres, cuatro veces más. ¡A la cabeza, disparale a la cabeza! Los zombis de Fulci serían entonces inmortales del cuello hacia abajo, pero de cabeza, muy vulnerables.

Otra cosita sobre Fulci, ya que estamos. En sus películas todos son potenciales víctimas. Como la ciega misteriosa de *L'aldilá, e tu vivrai nel terror*, que es un fantasma e igual la achuran en un momento dado. Fulci hace siempre eso, introduce personajes siniestros firmes candidatos al villano de la película y los revienta en la siguiente escena.
Saludos,

PATRICIO GARCÍA

Sobre **Ratatouille**

Estimados amigos de *El Amante*, leí la crítica de Leonardo D'Espósito acerca de la película de referencia, y coincido absolutamente. Tanto, que quería compartir con ustedes mis impresiones al respecto y la reflexión que me despertó. El texto también fue publicado en una revista virtual de escritores, *Cruzagramas* (*cruzagramas.blogspot.com*).

"En estas semanas intensas de multiplicación frenética de niños y de consumismo, quería levantarles el pulgar a los muchachos de Pixar y su nuevo largometraje, *Ratatouille*. Me había apuntado en el anotador los temas que quería destacar: que la animación es tan deslumbrante que parece filmado, que la fotografía le hace justicia a París, que jamás pensé que una rata pudiera ser tan querible, que el lenguaje corporal de los personajes es más rico que la alta cocina, que la

música acompaña como una buena salsa, que las referencias en el humor a la cultura norteamericana esta vez se tomaron vacaciones, que en la trasnoche éramos todos grandes y no por eso dejamos de reírnos, llorar, comentar con el de al lado (a pesar de que eso en el cine no se pueda) y reflexionar. Sin embargo, luego desistí de hacer una crítica (incluso cuando me proponía elogiar el film en todos los párrafos) porque Colette y Remy se niegan a salir de mi cabeza. Ella, una chica que debe de ser implacable en su trabajo y en su personalidad para poder abrirse camino en el mundo de la alta cocina, donde las reglas de juego siempre fueron dictadas por hombres chef de edad y panza avanzadas. Él, quien al ser probablemente el mejor cocinero de Francia (y el más obsesionado por la higiene) es despreciado por ser una rata, teniendo que resignarse a que el crédito se lo lleve un torpe humano. Les pregunto a la cocinera y al ratoncito si en Francia existen leyes en materia laboral que combatan la discriminación, como las hay en nuestro país. Probablemente su respuesta sea afirmativa, o a lo sumo se encogerán de hombros porque no lo saben. Aun así no lograré tranquilizarme, porque estas disposiciones amparan a la persona que ya trabaja (aunque no sé qué tanto amparo brinda una indemnización cuando uno se quedó en la calle y no puede conseguir otro empleo). La pregunta más honesta sería cómo protegernos de la discriminación a la hora de ir a una entrevista, porque al seleccionar personal suelen pesar la imagen, el sexo, la forma de hablar, las amistades; y ustedes me pueden ayudar a completar la lista. Quizá el texto a veces confuso de un legislador no ayude mucho. Quizá dependa de la sociedad que deseemos reconstruir, en las palabras que elegimos (y en lo que no decimos), en nuestro trato hacia los demás, en lo que volcamos al escribir. Quizá algún chico vea una película sobre un ratoncito y sueñe con alcanzar metas que los adultos tildarían de disparatadas. Y quizá el señor canoso que lo llevó al cine se permita el espacio para reflexionar mientras se divierten juntos con la película y comen pochoclo."

Gracias por este espacio y por ser siempre un buen amigo a la hora de ir al cine.

CRISTIAN GODOY

Los patova robots

Totalmente de acuerdo con Brodersen. *Transformers* es una bazofia inaguantable. Sólo persistí en mi asiento porque tenía a mi lado a mi hermana embarazada; la cual –luego me enteré– sufrió por parte de mi diminuto sobrino de revolcadas por toda su placenta quizá instigado el individuo aun fetal por la orquesta infernal de cyborgs que chocan, explosiones surtidas y edificios de piedra que se derrumban. No hay pausas ni silencios, el film no respira en ningún momento; es una sucesión anfetamínica de escenas *super action* con propagandas de bronceadores con minas en bolas; no hay ilación lógica de escena con escena, o de segmento con segmento; el señor director no sólo se caga sino que vomita rancio sobre toda la poética aristotélica y por sobre toda mínima convención cinematográfica, superando al delincuente Godard en los ardides varios de vendernos basura como si estuviéramos comprando estética (y de la buena... ¡sabor!). La ideología de Optimus Prime es la filosofía más nefasta que este planeta haya tenido que aguantar, emulando a las divinidades paganas más crueles, absurdas e hipócritas de la antigüedad. En síntesis, cyborgs descerebrados compartiendo pantalla con semi-humanos descerebrados destruyendo todo lo que encuentren a su paso, sean edificios, cubos mágicos o, por qué no, naciones enteras... ¿y todo por qué? ¡Por la energía! ¡Vaya burda metáfora contemporánea de las actividades del Imperio en el Kosmos! Saludos,

MATÍAS ESTEBAN

Para Gustavo Noriega

Hace tiempo que estoy por escribirles. Soy lector asiduo de *El Amante* desde al menos cinco años y debo felicitarlos por lo mucho que han mejorado últimamente. No hace tanto escribí una crítica muy dura contra *El Amante* (se encuentra aquí: http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/articulo7.html); ahí señalaba lo que a mi parecer eran desmanes que acababan por restarle interés a la revista. Lo cierto es que hoy no reescribiría ni una línea de ese artículo: creo que ha habido una importante suba en la calidad en este último año y, a diferencia de entonces, espero con ansiedad la salida de cada nuevo número. El notable artículo que escribiste sobre *Ana y los otros* fue la gota que derramó el vaso y que me llevó a escribir esto. (Suelo ver algunas películas y leer sus correspondientes críticas con cierto retraso.) También he dado últimamente con varios artículos brillantes de JPF; creo que de verdad se ha puesto a escribir críticas de forma más "periodística" y no tan arrojadamente visceral (todos caemos de vez en cuando en esto, pero este sujeto ya me estaba asustando...).

Bueno, sigan así y larga vida a *El Amante*. Un abrazo de un lector atento,

DIEGO FARAONE

P.D.: Se extraña la pluma de Santiago García. ¿Sigue escribiendo en algún otro sitio?

El "chico del video" en *El Amante TV*

Estimados ¿responsables? de *El Amante TV*: acabo de ver el programa 13/13 dedicado a su propia crítica y coincido en que lo peor por varios talles fue el segmento de "Los culos", por obvio y por machista. Pero definitivamente lo mejor es ese chico que juega al "sin repetir, sin soplar y en 30 segundos" con temas de cine, por genial –¡le salen hasta los nombres coreanos de una!– y por tierno. Y en el plano medio, me interesó casi todo, aun las boutades. Esperando por el 14/X.

SILVANA ANGELICCHIO

tipeá

WWW. ESTO ES CINERAMMA. COM. AR

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

DVD

Modelo masculino

As Tears Go By

Wong gok ka moon
Hong Kong, 1988, 102', **DIRIGIDA POR** Wong Kar-wai, **CON** Andy Lau, Maggie Cheung, Jacky Cheung. (Transeuropa)

prestarle un rato
los ojos a lau como si maggie fuera a estar
esperándonos siempre donde el aire se toma
vacaciones y los huesos tramitan la visa
permanente al país del verano
Gustavo Sorenson, Never amore

En otra secuencia perfecta (una más y van) de *Casablanca*, esa película maravillosamente imperfecta, Claude Rains le dice a Ingrid Bergman sobre el personaje de Bogart que "es el tipo de hombre del cual si fuera mujer se enamoraría". Esa línea de diálogo anticipa la emergente historia de amor entre Rick Blaine y el capitán francés que culminará con la célebre caminata de ambos lado a lado entre la niebla una vez que hubo partido la única mujer capaz de eclipsar ese vínculo. La misma frase pronunciada por Rains sobre Bogart podría repetir cualquiera de nosotros acerca de Andy Lau después de ver *As Tears Go By* (y toda su carrera posterior), que acaba de editarse en DVD en nuestro país y que gira alrededor de su protagonista masculino al punto de eclipsar la figura de su partenaire –que no es otra que Maggie Cheung– y edificar un discurso sobre la masculinidad en el cine que abreva tanto en la tradición épica como melodramática de Hollywood.

El centro alrededor del cual se organiza el sentido del universo cinematográfico de *As Tears Go By* es Andy Lau, su personaje, y la idea de hombre que este encarna. Nuria Bou y Xavier Pérez, en su libro *El tiempo del héroe*, clasifican la masculinidad heroica de Hollywood a partir de dualidades como: diurna o nocturna, espacial o temporal, física o emotiva. El protagonista de la película de Wong Kar-wai participa de estos binomios naturalezas, y es dicha síntesis imposible (inherente al cuerpo y a la personalidad del actor, como también lo demuestran los roles que suele darle Johnny To en su filmografía) lo que lo hace particularmente singular. Por un lado, hereda la destreza física, acrobática, feliz de la tradición oriental

Hay en la película un contrapunto constante entre el amor y la violencia, entre las inolvidables secuencias románticas y las de acción, también melodramáticas.

del cine de artes marciales que ya en los 80, y con los personajes de John Woo encarnados por Chow Yun Fat, deriva hacia la violencia melancólica de los antihéroes del cine negro. Por el otro, se nutre de la densidad sentimental torturada de la generación americana rebelde de los 50 (la secuencia en que una pandilla castiga a Lau por haber salvado a su hermano y de yapa humilla a sus contrincantes recuerda la torturada sexualidad de la sesión de latigazos a Brando en *El rostro impenetrable*). Como el héroe épico, Lau es sexualmente atractivo aunque renuente a la domesticación matrimonial pero, y esto es lo notable del caso, aquí también cumple con relación a su hermano un rol no sólo paternal, sino sobre todo maternal, acogedor, umbilical, del que no puede jamás desprenderse y que le da a la película una identidad propia.

As Tears Go By podría pasar por un film de acción o hasta uno de gángsteres si tan sólo atendiéramos a muchos de los elementos sintácticos que lo pueblan. El personaje de Andy Lau es un matón de barrio que por su coraje, inteligencia y templanza tiene más futuro en la organización que cualquiera. El único obstáculo para su ascenso es su propio hermano –impulsivo, estúpidamente arrogante, inseguro y mucho menos capaz que aquel–, quien siempre anda metiéndose en problemas y poniendo en peligro el futuro y la vida de ambos. Como le dice a Lau un acreedor de su hermano: "Fly (el nombre le calza justo porque es pesado como una mosca) estaría muerto si no contara contigo". Pero la sangre tira y el cuidado protector que Lau le prodiga a su hermano es más fuerte que todo otro sentimiento, incluso más fuerte que el amor que siente por Ngor (Maggie Cheung), continuamente interrumpido por las llamadas de auxilio de Fly o algún amigo suyo que adivina los bardos en los que va a meterse.

Hay en la película un contrapunto constante entre el amor y la violencia, entre las inolvidables secuencias románticas y las de acción, también melodramáticas ya que todas ocurren debido a Fly: porque hay que rescatarlo, porque hay que vengarse de quienes lo vejaron o porque hay que acabar con un trabajo que aquel no supo hacer bien. El triángulo amoroso de la película, entonces, está compuesto por una mujer y por un hombre que precisan de un tercero que resulta ser hermano carnal de este y primo de aquella. Todos sabemos que la familia es el caldo de cultivo del melodrama por excelencia, y la endogamia incestuosa del terceto de protagonistas primero y de la gran familia gangsteril después (todos sus miembros se llaman "tío", "hermano" o "padrino" entre sí) da el marco perfecto para que *As Tears Go By* se transforme en uno de los mejores melodramas que Wong Kar-wai haya filmado jamás (la construcción exquisita del plano que alcanzará su clímax en *Con ánimo de amar*, aquí todavía está cruzada por una vertiginosa suciedad que la hace todavía más vigorosa, precariamente intensa) y una de las películas más seductoras, sentimentales y trágicas de los últimos veinte años.

Hay una cualidad adictiva en sus imágenes que no les deben poco al efectismo emotivo, a la selección musical, al sentido del artificio y al espectáculo masivo contemporáneo, llámese televisivo o publicitario, pero que Wong Kar-wai dispone dramáticamente para darle una dimensión y elocuencia que remiten a épocas en que el cine conseguía hacer pie en el entretenimiento y en el arte con igual desenvoltura y aplomo. Los títulos iniciales de la película están inscriptos al lado de una gran pantalla situada en la terraza de un edificio compuesta de una veintena de televisores a través de los cuales se proyecta un video de nubes que no cesan de pasar. Puede que ese sea el cielo catódico (iluminado por el colorido neón que puebla el horizonte anochecido de la ciudad) al que los muchachos de la película aspiran: el personaje de Lau viste camperas de cuero como las de James Dean y camisetas continuamente transpiradas como las de Brando en *Un tranvía llamado deseo* mientras repite que nadie sabe lo que pasará mañana, su hermano no quiere volver a la casa materna hasta cumplir con su promesa de triunfar (cuando llama a su madre para llevarle un aire acondicionado, aquella le dice que su padrastro ya ha comprado uno en cuotas) y WK-w los filma peleando en medio de una avenida con una multitud de gente mirándolos, conscientes de que es un película, de que la calle donde matan y mueren diariamente jóvenes como esos ha sido redimida, transformada en un gran set por obra y gracia del cine, capaz de transfigurar al menos por un rato el caos informe de la realidad en un cosmos descifrable, hospitalario.

Mi primer contacto con la película tuvo lugar mucho después de su estreno y ocurrió en un locutorio lleno de pibes que se mataban a los tiros entre sí. Me habían hablado de *YouTube* y entré allí para ver de qué se trataba un rato antes de ir al trabajo. Cuando puse "wong kar wai" en el buscador y apareció el fragmento de unos seis minutos en que Lau va a buscar a Maggie al embarcadero de Kowloon, mientras un plano fijo de frondas casi inmóviles y exuberantes llena la pantalla, me olvidé del trabajo, del mundo y de mí mismo. Especialmente ese fragmento (pero casi toda secuencia del film) está pensado para envolver los sentidos del espectador, aislarlo del continuo cotidiano e introducirlo en un territorio cinematográfico autosuficiente con microclima propio. Algo así como una serie concatenada de clips (no por nada el inicio de dicha secuencia coincidía con el momento en que Lau echaba una moneda en la rockola reluciente de un bar) que termina siendo un *trip* al corazón del melodrama, una bala en la cabeza que nos hace pensar en lo que más amamos (que siempre es aquello que queda en el camino), como ese personaje que al recibir el disparo final piensa en el beso de su vida cuya imagen la cámara primero fija y luego sublima en un fundido a blanco disolvente. Suplantar *As Time Goes By* por *As Tears Go By* no nos engaña. Como en la canción que inmortalizara *Casablanca*, aquí también lo que pasa irremediablemente es el tiempo, años (*years*) en forma de lágrimas (*tears*), viajes en colectivos con la ventanilla abierta para sentir todo el verano en la cara que sólo dejará huellas en nuestra memoria, pero cuyo fondo de experiencia humana, compartible, permitirá que un día algún otro WK-w los rescate del olvido para darles eternidad en el infinitivo de un verbo que no sea "irse".

Marcos Vieytes

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.

9 canciones, sexo en gira

9 Songs
Reino Unido, 2004, 67'. **DIRIGIDA POR** Michael Winterbottom. **CON** Kieran O'Brien y Margo Stilley. (Transeuropa)

A favor por
Eduardo Rojas

La Antártida, un continente de hielo explorado por Matt, geólogo. Matt y Lisa, americana itinerante, ambos continentes y contenido, se exploran en el territorio sin límites del sexo. El Brixton Academy, templo del rock en donde Matt y Lisa se conocen. Tres escenarios: la música, el sexo y el principio del mundo. Todo es explícito, no sólo el sexo, también la música, en cuyos textos se reitera la invocación a amores perdidos, a ángeles terrestres, a búsquedas y soledades; y finalmente, la blancura de la Antártida, memoria del mundo escondida entre sus hielos, tarea de Matt extraerla de esa materia fría, tan fría e intensa como los amores de estos días, condenados a la fugacidad, negados a grabarse en la helada memoria del tiempo, en el aire escondido entre los hielos. Matt libera ese aire prisionero y por el aire se libera la música que clama el ayer de los amores. Matt quiere aprisionar el amor de Lisa y Lisa sólo quiere fundirse, como el hielo, con Matt, cada vez que el sexo los une. Cada una de esas veces el amor es todo el amor posible, en presente, agotado en el incierto cielo del orgasmo, acotado en la tierra por esta helada era del condón, sexo seguro, lubricado pellejo en donde brillan los saldos del placer y de la vida, límite que Matt quiere superar y Lisa no. Paradojas: los cuerpos que se unen en la explicitud del sexo son separados por la piel artificial del condón, que elimina los riesgos, los de la muerte y los de la vida.

No se lea aquí una apología de la infección. Son los hechos. Es la época, que libera a los cuerpos para que se crucen y junten según su deseo, pero impone la barrera elástica del condón como nuevo límite entre la vida y la pequeña muerte del sexo. Es la nueva era del hielo que alumbra soledad, fugacidades y canciones que mentan pasados utópicos de amores perpetuos y perdidos.

Es el adiós de Matt y Lisa, el último concierto en el Brixton, la cámara al ras de la tierra ya no ilumina los brazos elevados acompasando las canciones; ahora son pies que aplastan latas de cerveza, y se van. Y esto ya lo dijo antes, y mejor, Ernesto Cardenal: "Como latas de cerveza y colillas/ de cigarrillos apagados han sido mis días./ Como figuras que pasan por una pantalla de televisión/ y desaparecen, así ha pasado mi vida./ Como los automóviles que pasaban rápidos por las carreteras/ con risas de muchachas y música de radios./ Y la belleza pasó rápido, como el modelo de los autos/ y las canciones de las radios que pasaron de moda./ Y no ha quedado nada de aquellos días, nada/ más que latas vacías y colillas apagadas, risas en fotos marchitas, boletos rotos/ y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares". **[A]**

En contra por
Juan Manuel Domínguez

En *www.abc.net.au*, el fértil Winterbottom declaraba sobre *9 canciones, sexo en gira*: "Más allá de cómo definas lo pornográfico, *9 Songs* [nombre original y con el que se la vio en el 7° Bafici] no se ve o se oye como una película porno. Ni mejor ni peor, es algo diferente donde intenté mostrar la relación de dos personas a partir del sexo". Hija pródiga y exhibicionista de la crudeza de *24 Hour Party People*, *9 Songs* busca continuar la tradición familiar. Así como papá *24 Hour Party People* sacudía desde un barroquismo visual y narrativo el lineal y pulcro formato de Grandes Éxitos utilizado por el biopic, *9 Songs* busca crear una historia de amor y su ciclo de vida a partir de la exposición del sexo de la pareja en cuestión. Más específicamente, desde el sexo explícito entre la estudiante Lisa (Margo Stiller, una actriz no profesional) y el glaciólogo Matt (Kieran O'Brien) desarrollado en el marco temporal de nueve recitales. Lejos de la acusación de herejía pornográfica arty o de tener corta la veta política del *Sexo, drogas y rock n' roll*, el problema de *9 Songs* radica en su vanidad. Versión invertida del relato del rey que se creía vestido y estaba en bolas, Winterbottom dice pasear desnudo cuando, en realidad, calza un tapado: el montaje de Winterbottom y el punto de vista de su protagonista (frases como "en el Polo, la claustrofobia y la agorafobia están en el mismo lugar, como dos personas en la cama") anulan el supuesto naturalismo sentimental y temporal que pretende darle a su relato. En una escena y entre cortes de montaje, Lisa y Matt empiezan a desnudarse, la luz de la ventana los ilumina, entra un solo de piano cuando él baja a chupársela, el reloj del fondo marca las 11 y media, ella le pide que la coja, el plano vuelve a la toma media donde se ve el reloj y son las ¡11 y diez! Volver al futuro, que le dicen. La obvia ausencia de continuidad y las marcadas elecciones del director (más pianos, más frases en off, más cocaína, más hielo, más agorafobia) en el resto de esa escena o de las que implican una pija al aire o de los recitales o de... permiten determinar lo gestual de la carne sobre carne de *9 Songs*. Y que, realmente, lo único que vemos pasearse en pelotas es el ego de Winterbottom. **[A]**

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.

Intriga en Berlín

The Good German
Estados Unidos, 2006, 105'. **DIRIGIDA POR** Steven Soderbergh. **CON** George Clooney, Cate Blanchett, Tobey Maguire, Tony Curran, Christian Oliver, Robin Weigert. (AVH)

Hay ocasiones en que la nostalgia del pasado nos niega la oportunidad de apreciar nuevos talentos y quienes amamos el cine de antaño muchas veces cometemos el pecado de creer que ninguna película de hoy tiene algo nuevo u original para ofrecer. Semejante ceguera muchas veces nos priva de gratas sorpresas. Lamentablemente, no es el caso de la recientemente editada directo a DVD *Intriga en Berlín*. Dirigida por Steven Soderbergh (*La gran estafa, Erin Brockovich*) en un arrebato de excentricidad, la película combina el thriller de espías con ciertos componentes melodramáticos en un pretendido homenaje al policial negro de los años 40. Supuestamente filmada con las cámaras y luces de la época, no sólo resulta un ensayo de estilo falso y desangelado sino que hace gala de una trama que se traviste de compleja para revelarse absurda y por momentos irrelevante.

Jake Geismer (George Clooney), periodista del diario *New Republic* y capitán del ejército norteamericano, llega a Berlín en julio de 1945 para la Cumbre celebrada en Postman entre los presidentes Truman, Churchill y Stalin. Tully, el chofer asignado para sus traslados (Tobey Maguire), resulta ser el amante de Lena (Cate Blanchett), secretaria y ex querida de Jake en tiempos de guerra y ahora convertida en prostituta. Mientras Tully intenta conseguir la documentación para sacarla de Alemania, se dedica al contrabando y al chantaje con "secretos de Estado" hasta que aparece muerto a orillas del río. Pero no se asusten, la cosa no termina ahí. Todavía falta que se cometan buena cantidad de crímenes y se revelen varios secretos hasta que aparezca el "buen alemán" del título original.

La historia da vueltas y vueltas en los mismos espacios hasta que termina por agobiarnos. Con una voz en off intermitente e imágenes casi documentales, Soderbergh, quien ya nos tiene acostumbrados a bodrios de todo tipo, intenta delinear un film noir de bajo presupuesto que nunca nos convence de que estamos en Berlín en la posguerra ni de que ninguno de esos planos no fue filmado hace unos meses. Los actores están afectados, mirando casi de reojo en busca de aprobación. Nada resulta vivo en la película, todo parece cartón pintado. Un consejo: nada de copias, es hora de revisar los originales. **Paula Vázquez Prieto**

Invisible

Den Osynlige
Suecia, 2002, 95'. **DIRIGIDA POR** Joel Bergvall y Simon Sandquist. **CON** Gustaf Skarsgard, Tuva Novotny, Li Bradhe, Thomas Hendengran. (LK-Tel)

Se muere Bergman y he aquí una película sueca que no tiene nada que ver con el universo del realizador de *Persona*: parte de una idea literalmente metafísica y evita explotarla hasta las últimas instancias. Aquí se trata de un jovencito asesinado que no sabe que está muerto y ve cómo nadie logra descubrir a su matador. Bueno, sí, un poco de *Sexto sentido* hay, pero lo que en la película de Shyamalan era *la* sorpresa, aquí es el comienzo del asunto. Lo que convence de la situación (aunque en cierto punto estirada para que los volantazos de la trama tengan más fuerza) es que no carga las tintas sobre la cuestión metafísica de ver el mundo "desde afuera", y se hace bastante cargo de ese problema del cine: el espectador que no puede intervenir en lo que sucede delante de sus ojos. Eso está bien. Lo que no está tan bien es que el prometedor punto de partida se disuelva en una puesta en escena cuyo lustre parece buscar el aplauso internacional. Digámoslo sin pelos en la lengua: esto es Hollywood en otro idioma. Visto desde ese lugar, este *Invisible* es uno de esos entretenimientos que se dejan ver sin demasiado problema. Y ahí, sí, ahí está el máximo problema y la mayor decepción del film. Porque a medida que gana en peso la trama cuasi policial (parece, después de todo, una versión un poco más gélida de *Ghost, la sombra del amor*), pierde interés la condición del protagonista. Apelando a lo que podríamos llamar hoy el "complejo de superhéroe", el jovencete en cuestión padece una "supertara" que se convierte en su "superpoder". Y es en ese punto donde la rutina comienza su irresistible ascenso, eludiendo de paso cualquier complejidad; incluso evitando llegar –y aquí es donde quizá un poco de Bergman no habría venido nada mal– a las regiones más oscuras del personaje.

Sin embargo, hay algo que puede decirse de bueno respecto de *Invisible*: al dejar de lado cualquier complejidad, se deja ver como un thriller sobrenatural sin ripios. Un entretenimiento hecho y derecho y literal: pasar el tiempo distraído en otra cosa. Lo que le reprochamos es que, justamente, ante las posibilidades de la historia lo único que nos quede como espectadores es distraernos. Una película que se planteaba como una reflexión posible sobre nuestros asuntos con las imágenes –después de todo, trata literalmente de alguien que queda en suspenso– se mantiene en la pura mecánica del relato. Un ejemplo claro de cómo se piensa el cine, o de que escasea la imaginación. **Leonardo M. D'Espósito**

MEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

Pacto siniestro
Strangers on a Train
Estados Unidos, 1951, 101'
DIRIGIDA POR Alfred Hitchcock. (AVH)

Que se edite un Hitchcock aquí siempre es un gran acontecimiento. Más aun si lo edita AVH, ya que podemos estar seguros de que la copia va a ser buena. Pero hay malas noticias: esta no es la edición que salió en Estados Unidos hace tres años (con dos discos y llena de extras) sino la primera: un disco, calidad inferior y sin material extra. Afortunadamente, al igual que en aquella primera edición, viene con el corte americano en el lado A y el corte inglés (que es un poco más largo y profundiza en la relación homoerótica entre ambos protagonistas) en el lado B.

El hombre leopardo / El barco fantasma
The Leopard Man / The Ghost Ship
Estados Unidos, 1943, 66' / 69'
DIRIGIDAS POR Jacques Tourneur / Mark Robson. (Época)

Luego del combo *La mujer pantera / La maldición de la mujer pantera*, llega otra de las ediciones locales de Época sacadas de la caja de producciones de Val Lewton lanzada por la Warner en Estados Unidos, lo cual garantiza por lo menos una buena calidad de imagen y sonido, a pesar de que los discos son de una sola capa –al contrario de los estadounidenses, que son de doble capa–, lo que implica mayor compresión. Pero se trata de grandes copias (en especial la de *El barco fantasma*, que se exhibió muy poco en Estados Unidos debido a un juicio por plagio) de grandes películas que antes eran difíciles de conseguir.

Asesinos
Assassins
Estados Unidos, 1995, 132'
DIRIGIDA POR Richard Donner. (AVH)

Muy vapuleada en la época de su estreno, la reciente reedición en DVD de la película de Richard Donner escrita por los hermanos Wachowski antes de hacerse multimillonarios es una buena oportunidad para revalorizarla. Entre el clasicismo de Donner y la veta trash que surge desde el mismo cast (Sly Stallone y Antonio Banderas), la película puede o bien irritar o resultar irresistible.

Seinfeld: Temporada 8
Seinfeld - Season 8
Estados Unidos, 1996-97, 541' en cuatro discos
CREADA POR Jerry Seinfeld y Larry David. (LK-Tel)

Ya lo dijimos, la serie es excelente y sus ediciones en DVD también. Y esta tal vez sea la mejor temporada de todas. Pero cada vez que uno pone uno de los discos tiene que tragarse una publicidad antipiratería que vale la pena mencionar. Escena con una familia sentada a la mesa: hija, hijo y abuela. Llega la madre de los niños y dice: "Miren, compré una película pirata, me salió baratísima". La abuela le dice: "Pero, hija, eso es robar". La madre contesta: "Pero yo no la robé, la compré". El hijo se levanta, dispuesto a salir. La madre le pregunta a dónde va. El niño le dice que se va a jugar con sus amigos. La madre le dice que no puede, que al día siguiente tiene un examen. Él le dice que ya consiguió el examen. La madre le pregunta: "¿Lo robaste?". Y el hijo le contesta: "No, no lo robé, lo compré". Y salta la hija y dice: "Como tu película". Acto seguido, plano de la madre contrariada y voz en off que dice: "Las películas piratas se ven mal, pero tú, como padre, te ves mucho peor". Sin palabras.

MECOMPRO

por **Diego Brodersen**

Desde hace ya algunos meses, la empresa Criterion lanzó al mercado un subsello llamado Eclipse, dedicado a lanzamientos de inferior calidad (las restauraciones no son perfectas, los discos no contienen extras) pero al mismo tiempo de inestimable interés para el coleccionista. La primera caja estuvo dedicada al recientemente fallecido Ingmar Bergman y contiene cinco largometrajes de su primera etapa como guionista y realizador. Y a mediados de agosto se conseguirá en locales especializados, tanto reales como virtuales, el box set *The First Films of Samuel Fuller*, con *Yo maté a Jesse James* (1949), *The Baron of Arizona* (1950) y *Cascos de acero* (1951). El precio de preventa ronda los 40 dólares y los seguidores del director de *Delirio de pasiones* (al menos los que no se preocupan por la falta de subtítulos en español) ya están restregándose las manos. En lo que seguramente será el lanzamiento digital del año, el sello Fox lanzará en diciembre la caja *Ford at Fox* que, como su nombre lo indica, estará integrada por algunos de los largometrajes que John Ford realizara para el estudio de las luces rastreadoras. ¿Algunos largometrajes, dijimos? Veinticinco, varios de ellos del período mudo, aunque el listado final de títulos todavía no está disponible. **[A]**

QUÉMEESCUCHO

por **Diego Trerotola**

Él mató a un policía motorizado. Desde la ciudad platense de las sinfonías diagonales, otra vez el grito primario: Él mató a un policía motorizado es la banda de "punk espacial" de canciones estentóreas reducidas a estribillos esenciales, ansiosos y desorbitados. Pocas palabras y un viaje de ida: melodías y distorsiones en intermitencias sabias alcanzan para festejar pequeñas situaciones y grandes personajes (la chica rutera, el viejo ebrio y perdido, el amigo piedra...) que se chocan en un ruidoso brindis de sidra en vasos de metal (sin Soda, por suerte). Tienen tres discos (*Él mató a un policía motorizado, Navidad de reserva, Un millón de euros*), todos indispensables, pero imposible escucharlos sólo sentaditos en casa, porque –como su nombre anarco lo reclama– necesitan un *target* en movimiento: esta es una banda para teatros sin butacas (una gran lección iniciada por Virus) donde se pueda saltar y tomar el impulso suficiente para despegar. Porque, lo primordial, cada canción escupe la misma utopía punk: en tres minutos y algo, un tifón sonoro pone al mundo patas arriba, para que se le caigan las últimas monedas que vale la pena gastar en la fiesta que te prometí. **[A]**

por **Ezequiel Schmoller**

Un árbol escupe un ciempiés

En *archive.org* hay 24 cortos de Betty Boop. Son 24 de los casi 100 que existen, todos realizados entre 1932 y 1939. Todos fueron dirigidos por Dave Fleischer (que también dirigió muchísimos cortos de Popeye y de Superman) y producidos por Max Fleischer; 14 de los cortos que pueden descargarse fueron estrenados entre 1932 y 1934 y los otros 10, entre 1935 y 1939. Divido los cortos tajantemente en dos épocas porque 1934 es un año bisagra: a partir de entonces el Código Hays, que había sido adoptado en 1930, empezó a aplicarse con más fuerza y Betty Boop, siendo el ícono sexual que era, no quedó indemne. Recomiendo descargar y ver todos los cortos. Los de 1932-1934, porque son casi todos excelentes; los de 1935-1939, para apreciar qué sosas pueden volverse las cosas cuando están obligadas a pasar por el filtro moralizante de censura.

Propiamente, ¿qué cambió a partir de 1934? Bueno, en primer lugar, Betty Boop deja de ser una adolescente sexy, desinhibida e ingenua, y se convierte en una ama de casa seria y responsable. Vive en su casa sola, sin padres ni marido. No sale a la calle. Se viste de forma conservadora: la minifalda pre-1934 se alarga, el escote pronunciado se des-pronuncia y pasa a ser un vestidito de lo más respetable, los rulos descontrolados se le achatan un poco y, horror de horrores, se le deja de ver el portaligas. Quizá ni use. En vez de bailar, divertirse, ir a fiestas y, en definitiva, salir al mundo y despertar la libido de la vecindad toda, se queda en su casa y hace cosas horriblemente productivas como cocinar, ordenar y leer libros. Se queja del ruido que hacen los vecinos. Juega con su perrito insulso y de ojos grandotes, *waltdisneynianos*. Es una ama de casa aburrida y quejosa.

Más importante aun, a partir del 34 no sólo cambia Betty

Boop; también cambia el universo que la rodea. El universo pre-1934 es plástico e impredecible. Está sujeto a infinitas transformaciones. El encuadre, las personas, los animales y los objetos se distorsionan, se agigantan, se achican, se duplican, mutan, desaparecen. Y todo, a un ritmo frenético. En *Bamboo Isle*, de 1932, el motor de una lancha se escapa, le crecen bracitos y se va nadando; de un pez emerge su esqueleto, que cobra vida y se pone a bailar con la piel escamada; Centroamérica se abre paso para que cruce la lancha; un árbol escupe un ciempiés. A partir de 1934 el mundo se estabiliza por completo. Cada cosa es lo que es y está bien fija en su lugar. El ritmo es reposado. Tomemos, por ejemplo, un corto de 1937, *House Cleaning Blues*. Betty Boop se despierta una mañana, mira a su alrededor y ve que está todo desordenado: sillas tiradas en el piso, platos y vasos sucios por todos lados, cintas, papel picado, cotillón, los objetos desparramados por ahí. Es evidente que Betty Boop pasó una noche bastante descontrolada y ahora, a la mañana, tiene que volver a poner todo en su lugar. El corto es eso: Betty Boop ordenando la casa después de una fiesta que queda fuera de campo. Pero también es otra cosa: el reflejo de la evolución de la serie animada. La fiesta descontrolada son los cortos anteriores a 1934. La mañana siguiente, es decir el momento del orden y la estabilidad, son los cortos posteriores.

Suele decirse que Betty Boop es una chica *flapper*. Esto no es del todo exacto. Las chicas *flapper* son hijas del espíritu liviano, impetuoso, lúdico y algo libertario de los "locos años veinte" (en inglés, *Roaring Twenties*), una época de bienestar económico en los Estados Unidos. Se vestían y peinaban provocativamente, escuchaban jazz (por eso la década también suele llamarse "la edad del jazz"), iban a fiestas, tomaban alcohol (a pesar de la prohibición que rigió hasta el 33), eran promiscuas (en el sentido sexual del término), se maquillaban, fumaban con boquilla, manejaban autos y muchas de ellas trabajaban. Con la Gran Depresión del 29 el bienestar económico llegó a su fin y con él, el espíritu *flapper*. Es cierto que la Betty Boop del 32 al 34 comparte algunos rasgos con las chicas *flapper*: usa minifalda, portaligas, escote y le gusta divertirse. Sin embargo, a diferencia de las chicas *flapper*, no fuma, ni toma alcohol, ni tiene relaciones sexuales. De hecho, la inocencia es un rasgo constitutivo de su personalidad. De ninguna manera las chicas *flapper* eran ingenuas como Betty Boop, que casi todo lo que provoca lo hace involuntariamente. Pero aunque Betty Boop no es exactamente una chica *flapper*, la plasticidad extrema y el ritmo alocado de los primeros cortos que la tienen en su centro encarnan y reproducen a la perfección el espíritu jazzero, lisérgico, efervescente y sexual de los locos años veinte. En cuanto a los cortos posteriores, habría que hacérselos ver indefinidamente a William Hays en el infierno.

De los 24 cortos que pueden descargarse, recomiendo especialmente cinco: *Minnie the Moocher* (1932), *I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You* (1932), *Snow White* (1933), *Chess-Nuts* (1932) y *Betty in Blunderland* (1934). **[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

Los CD y DVD vírgenes pagan altos impuestos en España, por las dudas. Y en esta imperdible columna eso se relaciona con la polémica tapa de la revista "secuestrada".

Unos céntimos miserables

por **Jaime Pena**

Ocurrió el viernes 20 de julio. Un juez decidió secuestrar la revista satírica *El Jueves* por publicar en portada una viñeta en la que mostraba a los príncipes de Asturias "en actitud claramente denigrante y objetivamente infamante", lo que traducido quiere decir que estaban cogiendo, eso sí, con fines exclusivamente procreatorios, en respuesta a la nueva medida gubernamental que premia con 2.500 euros el nacimiento de cada niño: "¿Te das cuenta? Si te quedas preñada... ¡esto va a ser lo más parecido a trabajar que he hecho en mi vida!", le decía él a ella. La policía retiró los ejemplares de la revista de muchos quioscos y ordenó confiscar el molde de la imprenta. "¿Que piden retirar el molde? ¡Pero si hace años que eso ya no existe!", ironizaba el autor de la viñeta, Guillermo, a propósito de una medida anacrónica. Lo de menos es que el juez desconociese las nuevas tecnologías de edición e impresión; al fin y al cabo, es probable que toda la jurisprudencia que pudo consultar respecto de este tipo de medidas está tan anticuada, que no tuvo en cuenta que con su auto estaba contribuyendo a la difusión masiva de la publicación y de la viñeta en particular. *El Jueves* lanza unos 70.000 ejemplares semanales, que en esta ocasión no sólo se agotaron sino que ya se subastan a precios que no bajan de los 50 euros. Al mismo tiempo, la viñeta tuvo una difusión generalizada vía internet que elevó seguramente en varios millones su audiencia. Es más, el juez tardó aun varios días en clausurar la propia web de la revista y, cuando lo hizo, la viñeta estaba disponible en medio mundo. No es de extrañar que mucha gente dude de las verdaderas intenciones del juez: ¿estaría conchabado con *El Jueves*? ¿Su medida formará parte de un complot para denigrar a la Corona?

Ponerle puertas al campo. En España estamos empeñados en legislar sobre lo *inlegislable*. Hace cerca de un año se aprobó una nueva Ley de Propiedad Intelectual que vino a instaurar una cierta esquizofrenia legislativa. Por un lado, se intentaba poner freno a la piratería y, por el otro, se admitía implícitamente que los medios digitales, y en especial las descargas de contenidos audiovisuales desde la red, constituían un fenómeno que en la práctica no se podía atajar, al menos con los medios tradicionales. La solución: penalizar con un impuesto a todos los potenciales consumidores de contenidos piratas mediante un canon que se aplica a los soportes, los DVD y CD vírgenes (aun ha quedado por definir el canon para los discos duros, los reproductores de mp3, etc., etc., y es que el mundo avanza una barbaridad...). Se da la paradoja de que lo que se grava con este canon digital es la "teórica utilización" para prácticas ilegales de estos soportes.

Detrás de todo esto está la Sociedad General de Autores de España, la todopoderosa SGAE, que ha logrado poner misteriosamente de acuerdo y de su lado a todos los grupos políticos. El cometido de esta asociación privada es proteger los derechos de los autores musicales, literarios, cinematográficos, televisivos, etc., esto es, sus socios. Hace unas semanas, el veterano cineasta José Luis Borau era nombrado nuevo presidente de la SGAE. En unas declaraciones concedidas a *El País* se despachaba con las frases que hemos oído una y mil veces a sus antecesores, reproduciendo el discurso oficial de la SGAE en torno a la piratería. Que si la piratería es "una alimaña", que si el canon digital es "un mal menor hasta que no se dé con un método más milimétrico" (!), que si sólo representa "unos céntimos miserables"... Borau siempre ha sido un hombre muy sensato, pero ¿calificar el canon como un mal menor? Estamos ante una aberración jurídica que penaliza a los potenciales infractores; en realidad, a los potenciales delincuentes, porque penalmente es más grave bajarse una canción de internet que robar varios discos en una tienda (mientras no se superen los 400 euros, será una mera falta y no un delito, consideración que sí tienen las descargas). Y que tipifica como delincuente casi a cualquier comprador de discos vírgenes, aunque sólo tenga la intención de realizar copias de seguridad de archivos propios. De eso también se benefician los socios de la SGAE. Aunque lo más grave es esa institucionalización de la piratería que representa el canon. Como afirma Ignacio Escolar, un periodista y activista en favor del Copyleft, es como "si el Gobierno cobrase impuestos por el narcotráfico". No es de extrañar que la propia industria de contenidos tampoco vea con buenos ojos estas medidas que nada le reportan, mientras que a los autores les están proporcionando cientos o miles de millones. No estamos hablando de unos "céntimos miserables", sino de 0,21 euro en un CD y 0,60 en un DVD vírgenes, las tarifas más altas de Europa, que superan claramente el propio coste de fabricación de estos soportes. La prueba está en que ciertas tiendas adquieren estos productos fuera de nuestras fronteras –por consiguiente, sin canon– y pueden ofertarlos incluso por debajo de esos 0,21 y 0,60 euro por unidad. Por el contrario, el consumidor tendrá que pagar, en el caso de un DVD virgen, entre 1,20 y 2 euros por unidad, dependiendo de las marcas.

Un pack de 25 DVD que en una cadena española puede llegar a costar 40 euros, puede adquirirse en alguna tienda *on line* por unos 7,50 euros, legalmente, quiero decir, sin recurrir a la piratería o al mercado negro. A la SGAE no parece importarle: ha encontrado otra fuente de ingresos inesperada. A eso sí que se le llama adaptarse a los nuevos tiempos. No deberíamos sorprendernos si dentro de unos días salta la noticia de que la SGAE está persiguiendo a las webs y a los particulares que han difundido la viñeta de *El Jueves* por no pagar los correspondientes derechos de autor a Guillermo. Mientras, los consumidores españoles que compren estos soportes vírgenes con el canon digital siempre podrán financiarlos teniendo un hijo. **[A]**

EDWARD YANG 1947-2007

Forever Yang

La primera noticia que tuvimos de Edward Yang fue a través de "Nuestro enviado a la República China (Algo nuevo en el cine de Taiwán)", artículo que Olivier Assayas escribió para *Cahiers* en 1984 (aquí fue editado, no hace mucho, en la antología *Nuevos cines, nueva crítica* de Paidós). Assayas, espectador privilegiado del nacimiento de la Nueva Ola taiwanesa, describía algunas características singulares de la isla: la imposibilidad de exportar la moneda local, que obligaba a invertir in situ; el dificultoso acceso de su cinematografía a los festivales internacionales (como la primera, derivada del insólito estatus diplomático taiwanés); la censura férrea y los subsidios gubernamentales, que hacían privilegiar a "los géneros tradicionales, el melodrama y el realismo poético, destinados al consumo local"; un cierto desinterés de los espectadores hacia su cine, que había causado bajas en la asistencia a salas y en la producción. "Todas las características insulares –resumía Assayas– están multiplicadas debido a la sensación de claustrofobia que no puede dejar de padecer el habitante de Taipei."

Las dificultades enumeradas por Assayas parecen haberse ensañado con la obra de Edward Yang –sobre todo, la falta de visibilidad internacional–, paradójicamente, una de las que mejor describe el estado del mundo contemporáneo. Yang, que había nacido en la Shanghai continental en 1947, crecido en Taipei y estudiado en Estados Unidos, supo encontrar –con esa mirada distanciada e íntima a un tiempo que fue su marca de estilo– motivos universales en esa claustrofobia insular.

Con apenas un segmento del proyecto colectivo *In Our Time* (1982) y su primer largometraje, *That Day, on the Beach* (1983) –un laberíntico entramado de flashbacks de 166 minutos disparado por una charla de café entre dos amigas que se reencuentran, en el que el director se vale del soberbio trabajo con los encuadres y la luz del debutante Christopher Doyle–, Yang se ganó una merecida, aunque modesta, reputación en el panorama del cine mundial. Así seguiría siendo: merecida y modesta. Tal vez el único diagnóstico equivocado de Assayas –que encontraba a *That Day, on the Beach* excepcional, aunque algo manierista– en el artículo de *Cahiers* haya sido creer que Yang estaba destinado a ser "el embajador del cine de Taiwán" y sus películas, "el principal producto de exportación del Nuevo Cine". Ese lugar, por circunstancias diversas, le correspondería primero a Hou Hsiao-hsien y luego a Tsai Ming-liang.

El 1984 desde el que escribía el director de *Irma Vep* preparaba cambios profundos para Taiwán. El hijo y sucesor de Chiang Kai-shek llevaba ese año a la vicepresidencia a Lee Teng-hui, quien tras la muerte del primero se iba a encargar de liberalizar el rigidísimo aparato partidario/estatal del Kuomintang. Las reformas de Lee, un nativo de la isla, permitieron instalar en el debate público cuestiones que los gobernantes chinos habían considerado tabúes hasta entonces; muy especialmente, la independencia de la isla. Como en todo planteo independentista, la búsqueda de la identidad nacional, de las raíces más o menos ocultas de la idiosincrasia, apareció en el orden del día para los intelectuales. Y el cine pudo lanzarse, por primera vez, a explorar y escribir esa historia taiwanesa de Taiwán. *Taipei Story* (1985), no casualmente, es el título del segundo largometraje de Yang. Coescrito y protagonizado por HHH, en el papel de un empleado textil en crisis con su novia, una profesional que estudió en el extranjero, *Taipei Story* puede leerse tanto como la crónica de la desintegración de una pareja como la de la desintegración de una sociedad. Demuestra, además, el firme anclaje en lo contemporáneo y lo urbano del cine de Yang, que, partiendo caminos con su ocasional colaborador, iba a conjugar la historia taiwanesa y la incertidumbre del futuro siempre en tiempo presente –con la notable excepción de *A Brighter Summer Day* (1991)–, siempre desde el cemento hostil y nocturno de Taipei. En *Exilios en la modernidad* de Jonathan Rosenbaum, uno de los estudios más lúcidos que se hayan escrito sobre el director (junto al libro de Jameson que EAR menciona acá al lado, con una de cuyas citas abre el texto de Rosenbaum), el crítico compara al bino-

mio Yang/Hou con el iraní Kiarostami/Makhmalbaf, quienes también se habían encontrado en una película crucial para el cine de su país, *Close Up* (1990). "En cada par, un director es más tradicional y cercano a la clase trabajadora (Hou, Makhmalbaf), mientras que el otro está más cercano a la clase media y más influenciado por el Oeste, en especial por la cultura europea." Justamente, el peso de esa influencia occidental, junto a los no menos importantes legados japonés y chino nacionalista, son los elementos que Yang iba a procesar en su película más ambiciosa, *A Brighter Summer Day*, para preguntarse acerca de la identidad taiwanesa, y contestarse que, tal vez, no exista tal cosa. Provocando ya desde el título –un verso de "Are You Lonesome Tonight?" de Elvis Presley, quien sobre el final del film describe a Taiwán como "esa islita remota"–, Yang traza un monumental panorama (que demandó cuatro años de producción y cuya versión final dura 230 minutos) político y humanista, melodramático y desesperanzado, sobre el significado de crecer en Taiwán en los 60, sobre las pandillas juveniles, la opresión estatal, sobre lo complicado que es decir "yo" en cantonés y sobre la noche de Taipei iluminada por linternas. Y sobre una muerte un poco ridícula y triste, como casi todas, como la suya, hace ahora un mes, en un hospital americano.

Agustín Masaedo

Gracias, Dude, esta vez por el título.

THE TERRORIZER Y YI YI

Para descubrir a Edward Yang

Qué poco conocemos a Edward Yang... pero en eso no estamos solos, su reputación se ha mantenido tan constante como las largas penurias respecto de la escasa exhibición de sus films. El cineasta que filmó una de las películas fundamentales de los años ochenta, *Terroristas* (*Kongbu fenzi*, 1986), ya era desde esos años un referente indiscutido del cine de Taiwán. Algunos recordarán a *Kongbu fenzi* como una referencia fundamental para el examen del cine de la posmodernidad tal como lo entendió Fredric Jameson, en su influyente *La estética geopolítica*. Es intrigante la lectura de Jameson, pero su intelección como cartografía ansiógena del Taipei contemporáneo no agota las perplejidades que abrió el film para cada espectador que se le asomase hace una quincena de años cuando se proyectó en la sala Lugones, donde también tuvimos allí las primeras noticias sobre Tsai Ming-liang con *Rebeldes del dios Neón*, por entonces casi recién estrenada. *Terroristas* era una película con más pliegues: parecía a la vez extrañamente clasicista en su armado de un tiempo y espacio narrativo, pero esa convención operaba en contra de toda consistencia. Sus seis personajes principales –percibidos con un intenso extrañamiento por el espectador– discurren entre la necesidad y el azar, la transparencia o la insignificancia, la mayor opacidad o algún sentido tan terrible como oculto. *Terroristas* participa del drama familiar (es la crónica de la disolución de varias relaciones afectivas), del thriller, y hasta ingresa en sus tramos finales en una península del fantástico. Ya allí se advertía el peso sorprendente que Antonioni (especialmente el de *Blow Up*) tenía en este cine, como también en Tsai Ming-liang. Pero un Antonioni corregido y aumentado, de un dominio pasmoso del tiempo. Sobre todo, es un film que permanece misterioso, insistiendo en la memoria del espectador.

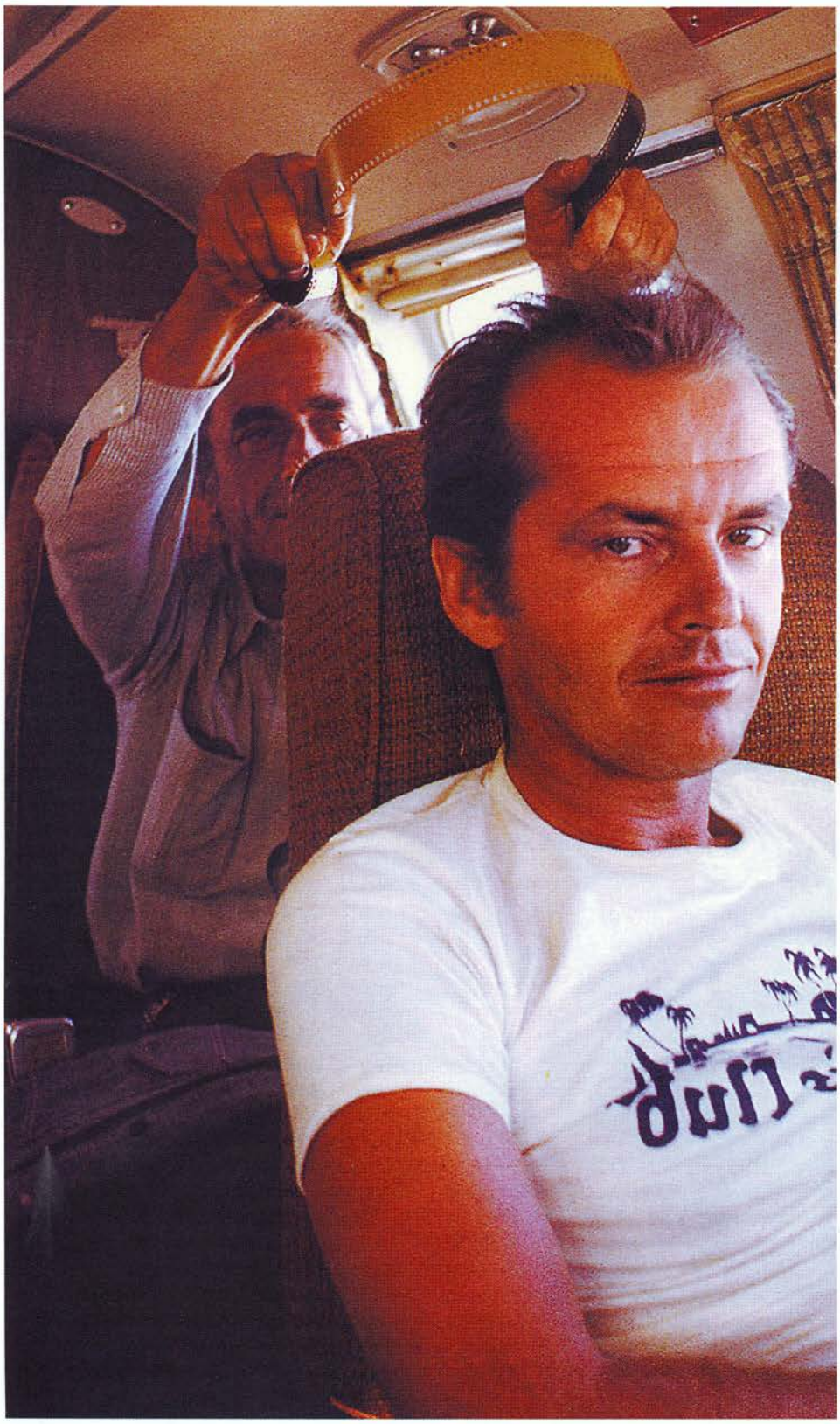
> Yang, que había nacido en la Shanghai continental en 1947, crecido en Taipei y estudiado en Estados Unidos, supo encontrar motivos universales en esa claustrofobia insular.

Si es difícil escribir una sinopsis de *Kongbu fenzi* por sus zonas de vacilación entre lo objetivo y lo mental, sus incertidumbres sobre hechos o visiones, no lo es menos escribir la de *Yi Yi* (2000). Sería erróneo verla como un drama familiar de corte naturalista. Hay una familia, y bien complicada. Los hechos se van enredando en forma creciente, hasta hay personajes enigmáticos y un crimen que ronda en el ambiente. Sin embargo, la película fluye entre la vitalidad y una tristeza que acecha en cada recodo de la narración. Sea por desarraigo o por cierto desajuste temporal (todo pasa demasiado temprano, o demasiado tarde), el estado de situación en el Taipei del milenio no deja de obsesionar a Yang, como lo hace en el Hou Hsiao-hsien de *Millenium Mambo* o el Tsai Ming-liang de *The Hole*.

Narrando un año de vida en la familia Jian, siguiendo los cruces y desencuentros de una buena cantidad de personajes escrutados por igual; atravesando una boda, un nacimiento y un funeral, *Yi Yi* puede ser traducido aproximadamente como "uno a uno", o "uno por uno". En una cultura todavía orientada hoy por una moral confuciana, su identidad y mandatos grupales, el pequeño torbellino disfuncional que retrata el film de Yang no es otra cosa que el manifiesto de una revolución incruenta pero altamente costosa, que paga en angustia lo que evita en explosiones violentas. En *Yi Yi*, ayudados por la presencia del pequeño Yang-Yang –que con su cámara de fotos registra, y a su vez, toma distancia como observador de los entreveros a su alrededor–, Yang elabora un retrato grupal que se extiende a toda una cultura, y que encuentra en ella signos de carácter universal, en una mezcla excepcional de familiaridad y extrañamiento, de ternura y ansiedad. ¿Cómo vivir juntos cuando acecha la disolución en el mismo gesto del encuentro, lo efímero en el centro mismo de lo que creemos más sólido? En alguna entrevista, Yang comentaba que su cine consistía en una exploración de cómo una cultura podía entrar al siglo veintiuno armada con una ideología del siglo cuarto antes de Cristo (cuestión principal de *A Confucian Confussion*, 1994). Y *Yi Yi* es un retrato magistral de esa disyuntiva, dramatizada y puesta en escena con multiplicidad de registros y matices. Una visión privilegiada de un mundo –en definitiva, el nuestro– que nadie creía iba a adquirir valor testamentario. Pero que nos recuerda de otras que todavía nos resta descubrir.

Eduardo A. Russo

MICHELANGELO ANTONIONI 1912-2007



Recorrido filmográfico

Es una desgraciada coincidencia que dos de los más emblemáticos realizadores del cine europeo de la década del 60, Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni hayan muerto con horas de diferencia. Del realizador sueco se ha hablado bastante en *El Amante*, pero de Antonioni, a pesar de la importancia de su obra, al menos hasta 1966, año de realización de *Blow Up* (su obra posterior a ese año, con la excepción de *El pasajero*, es discutida hasta por sus más acérrimos exégetas), no es mucho lo que se ha escrito en esta revista. Nacido en Ferrara en 1912, hizo algunos estudios de economía, escribió crítica de cine en un diario y trabajó en un banco antes de irse a Roma en 1939. Allí escribió artículos para la revista oficial de cine del Partido Fascista y en los años 40 trabajó como guionista, primero para Roberto Rossellini y luego para Giuseppe De Santis, y fue asistente de dirección de Marcel Carné. Aunque sus primeros trabajos son contemporáneos al período de surgimiento y auge del neorrealismo, nunca fue un conspicuo representante de ese movimiento, aun cuando algunos de sus primeros y poco conocidos cortos intentaban reflejar diferentes aspectos de la vida cotidiana. Su debut en el largometraje se produjo en 1950, cuando ya contaba 38 años, con *Crónica de un amor*, un relato con una trama que recuerda vagamente las novelas de James Cain, pero en el que ya se advierten algunos de los rasgos estilísticos (los planos largos) y temáticos (la mirada crítica sobre la burguesía italiana) que alcanzarán su culminación en la siguiente década. Su siguiente film, *La dama sin camelias*, ofrecía una mirada poco complaciente sobre el mundo del cine y en sus dos obras siguientes, *Las amigas*, adaptando una novela de Cesare Pavese, y *El grito*, un relato que anticipaba la alienación de la clase obrera europea palpable en los años subsiguientes, los rasgos más característicos de su estilo narrativo se fueron profundizando de manera bastante marcada.

Pero el verdadero impacto de

Antonioni sobre la crítica y el público se produjo en 1960, año en que presentó *La aventura*, un film que como *Sin aliento*, de J.-L. Godard, aunque desde presupuestos bastante diferentes, rompía con las convenciones narrativas vigentes y las expectativas del espectador medio. La ruptura narrativa y el brusco cambio de tono que se producía a la media hora de película, la extensión de sus planos-secuencia, los prolongados silencios, la abundancia de tiempos muertos, la ausencia de "suspenso", los espacios fríos y deshumanizados que acentuaban el vacío existencial de los personajes desconcertaron al público y buena parte de la crítica, acostumbrada a patrones estéticos y narrativos más convencionales. Su siguiente film, *La noche*, no alcanzó la misma redondez con las interminables caminatas de Jeanne Moreau y un tratamiento menos riguroso de los personajes, pero en *El eclipse* llevó sus propuestas a límites mucho más radicales, culminando en el prolongado final en el que una frustrada cita le permite mostrar durante casi diez minutos todos los lugares que transitaban los personajes sin que ninguno de ellos aparezca, sólo acompañado de los entrecortados sonidos de la música de Giovanni Fusco y la excepcional iluminación de Gianni Di Venanzo. *El desierto rojo* fue la primera experiencia de Antonioni con el color, un recurso que ya no abandonará y que aquí ocupa un lugar (demasiado) relevante en su intención de describir la neurosis de la protagonista, la siempre dispuesta Mónica Vitti. En *Blow Up*, adaptando de manera muy libre un relato de Julio Cortázar, incursionó en la vida londinense para realizar una lúcida reflexión sobre la realidad y su representación. Tras su fallido intento de análisis sobre los Estados Unidos de comienzos de los 70, Antonioni se tomó un prolongado descanso hasta la realización de *El pasajero*, una descarnada reflexión sobre la identidad que ofrece uno de los últimos buenos trabajos de Jack Nicholson y cuenta con un asombroso plano-secuencia final que es hoy todavía objeto de estudio. Su obra posterior está –al menos en mi opinión– lejos de sus mejores logros con algunos baches muy profundos, pero su filmografía entre 1950 y 1975 cambió muchos de los conceptos sobre el uso del tiempo y el espacio vigentes hasta entonces, profundizó la idea de presentar a los personajes esencialmente a través de sus estados de ánimo y ejerció marcada influencia sobre muchos realizadores posteriores, principalmente del mejor cine oriental. Y a propósito de esto quería contar una pequeña anécdota: en un Bafici realizado hace algunos años estuvo presente Tsai Ming-liang, quien ya comenzaba a perfilarse como uno de los más importantes realizadores del cine contemporáneo, y allí lo entrevistamos con Quintín. Recuerdo que en un momento dado le pregunté si el final de su película *Vive l'amour* era una relectura de *La noche*, a lo que el realizador reaccionó casi indignado. Pocos minutos después le dije que me hablara de los realizadores que más lo habían influenciado. Luego de reflexionar un instante me respondió: Antonioni... y continuó con algún otro. **Jorge García**

Más allá del obvio y hoy largamente extraviado Wenders, Edward Yang, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Kiyoshi Kurosawa o Gus Van Sant, por citar sólo algunos, han tomado su legado.

El maestro imprevisto

Veinte años atrás, al preguntarnos por Antonioni, solía imponerse lo datado de su célebre trilogía sobre la incomunicación. Aquella arrasadora contemporaneidad de los primeros 60, más allá del respeto por radicalizaciones varias, quedaba signada por el anacronismo. Había sido tal el prestigio y el impacto de *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* que Antonioni quedaba efectivamente reducido, a pesar de que entonces él se abriera enérgicamente al porvenir en tiempos de pesadumbre crepuscular, temerosos de una presunta muerte del cine. En un revelador documental de Wim Wenders, *Cámara 666* (1982), el viejo Antonioni se destacaba entre muchos directores como el más confiado en el futuro de un arte que otros juzgaban acabado. Poco antes se había lanzado con todo hacia el video con *El misterio de Oberwald*, en la que más allá de la alienación burguesa o la psicología de la separación (entre sujetos, o entre ellos y el mundo) sostenía electrónicamente una de las más audaces conciencias del cine como arte del espacio y de la luz, que venía estallando cromáticamente desde *El desierto rojo* (luego, sólo un Godard insistiría tan nítidamente en esa pura emoción de las formas y el color). Ya desde su primer largometraje, *Crónica de un amor*, Antonioni había puesto en línea al cine con el *high modernism* de la pintura, la escultura y la arquitectura de su tiempo. Y también había dejado asomar insólitamente los enigmas detrás de todo relato o percepción, ese resto insoluble que acecha en cada punto de vista. Pero todavía faltaba producirse lo que más recientemente se fue convirtiendo en una certeza: su influencia en numerosos contemporáneos. Más allá del obvio y hoy largamente extraviado Wenders, Edward Yang, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Kiyoshi Kurosawa o Gus Van Sant, por citar sólo algunos, han tomado su legado. Aquellas formas de la alienación son hoy reemplazadas por otros modos del malestar –junto a la indisimulable seducción de un *eros* poderoso, paralelo a la glaciación afectiva– pero Antonioni se mantiene como referencia crucial para un cine que es moderno por su obstinación en ser un sutil sismógrafo de su época, trazando las evoluciones de cuerpos y espíritus extraños, en un mundo que se hace más extraño todavía. **Eduardo A. Russo**

INGMAR BERGMAN 1918-2007

El último gran héroe

La más atractiva lectura fílmica de Bergman la hizo un americano que no es Allen, sino John McTiernan en *The Last Action Hero*. Cuando la muerte de *El último sello* se sale allí de la pantalla y persigue a los otros personajes del film, queda expuesto el potencial genérico del cine de Bergman, el carácter prototípico de buena parte de los personajes (incluida la muerte misma, que al corporizarse en dicho film sienta las bases para su ridiculización posterior en el telefilm *En presencia de un payaso*), situaciones y desarrollo narrativo de los films del 50 tan afines al clasicismo. Pensar al sueco como cineasta de género es menos una *boutade* que un camino de exploración prometedor para acceder su obra desde el presente sin el peso del prestigio cultural acumulado sobre ella que contribuyó a encumbrarla tanto como a verla con creciente desconfianza, indiferencia y hasta hostilidad. Los mecanismos de la comedia en *Sonrisas de una noche de verano* y en *El mago*, los del terror en *La hora del lobo* y en el onírico inicio de *Cuando huye el día*, los de la naciente road movie en esta última y en *El séptimo sello* funcionan con la solvencia de los mejores exponentes de cada uno de esos géneros y muestran a un director atento a valerse de sus convenciones para garantizar el diálogo con el espectador, así como también de procedimientos destinados a desafiarlo. A esa continua búsqueda formal debo agradecerle mi descubrimiento del valor expresivo de la música en el cine. Un personaje de *El séptimo sello* contempla la aparición de la Virgen y del niño Jesús mientras escucha una melodía que se repite cuando secuencias más tarde mira el rostro de su mujer. Es en el motivo musical que vuelve más que en el primer plano de Bibi Andersson, "la" mujer del cine de Bergman, donde encontramos la cifra del extraordinario amor de ese hombre –y el del propio director– por su esposa. Pero también por la vida, las mujeres en general y las formas populares de la cultura. Si hasta el propio Schwarzenegger se ha puesto a llorar. **Marcos Vieytes**

Revisando Bergman

Algo se hace indiscutible con Bergman desde hace bastante más de medio siglo: ha desatado los más tenaces partidismos de sucesivas generaciones cinéfilas, desde las epifanías de la crítica y espectadores avisados de los 50 al culto establecido, pasando por las adhesiones tenaces de los veteranos y los cuestionamientos juveniles de los 60 y 70, llegando al progresivo aislamiento del viejo refractario, orgullosamente inactual, dispuesto desde hace mucho a abandonar al cine, pero todavía insistiendo. ¿Qué ángulo tomar hoy para rever (o descubrir, por qué no) a Bergman? Sugerimos un itinerario: dejar para después los monumentos bergmanianos, no acatar al culto. Recalar en los detalles de su período más enrarecido y proclive a explorar extremos, los del inagotable prólogo de *Persona*, siguiendo con la línea que pasa por *La hora del lobo-Vergüenza-El rito-Pasión*, para volver una y otra vez a *El rostro de Karin*, el bellísimo corto documental hecho con las fotos de su madre. Revisar el *pathos* de unos cuantos episodios neuróticos extendidos por décadas desde el distanciamiento mordaz de *Saraband*. Advertir el disfraz carnavalesco tras los medioevos suecos. Buena forma de deshacer el canon y dejar asomar un Bergman más frágil, que propicia hasta cierta intimidad. También están los libros: si durante mucho tiempo cierto aplicado mamotreto titulado *Conversaciones con Bergman* abonó la pompa y circunstancia reverencial de todo protocolo bergmaniano, luego *Linterna mágica* y, sobre todo, *Imágenes* dejaron acercar al lector, y hasta solicitaron su empatía, al igual que varios documentales de las últimas dos décadas, en los que Bergman se acerca con afabilidad insólita. Detrás del genio obligatorio había un cineasta solitario y de rigor extraordinario. Por otra parte, escuchar o leer lo que Bergman veterano consigna sobre sus películas demuestra que allí había también un crítico inesperado y certero, o más aun, un espectador ideal que podría aleccionar a las frecuentemente coercitivas huestes de bergmanianos con título, dejándolos al desnudo, invitándolos a asomarse a ese misterio que mediante su cine entreveía en el cine. **Eduardo A. Russo**

El pecado contra el cine

No es hora de hablar mal de Ingmar Bergman. Menos es hora de hablar mal de su cine. Sin embargo, aunque pueda parecer de mal gusto, sí creo que es bueno quebrar cualquier unanimidad. Bergman fue un cineasta importante, pero desgraciadamente porque sus films fueron considerados, a partir de cierto momento (y especialmente en la Argentina), de manera acrítica como productos de una mente genial que nunca cometía errores. Ningún arte puede sobrevivir a tal peso y si, convengamos, Bergman hoy es más comentado que visto, mucho tiene que ver con la falta de dudas a la hora de la evaluación film a film.

Por mi parte, con una treintena casi de films del sueco en mi visión y memoria, debo reconocer que son pocas las imágenes de sus películas que he olvidado, lo que sin ninguna duda implica un valor por encima de la media del cine. Lo que no implica que sea porque esas imágenes me emocionen o me causen curiosidad: mucho menos porque desee volver a verlas. Sí hay un puñado de películas que aprecio (*Un verano con Monika*, *La fuente de la doncella*, *El silencio*, *La hora del lobo*, sus últimas experiencias *Saraband* y *En presencia de un payaso*), pero a la hora del balance siempre desconfié de su cine. Porque, en última instancia, no me parecía cine. La palabra es "manipulación", y sé que para un admirador de Hitchcock y del cine de animación utilizar el término para imputar un error puede parecer paradójico, si no cínico. Pues no: Hitchcock manipulaba el tiempo y el espacio y observaba moverse a sus personajes con una lógica implacablemente humana. Por lo demás, la manipulación en Hitchcock es sólo tecnológica. En Bergman, lo que se manipulaban eran ideas: sus personajes, sus espacios siempre claustrofóbicos y las ideas estaban dispuestos como el geómetra cuando demuestra un teorema. Sus películas eran teatro, filosofía, ocasionalmente reflexión sobre la forma, pero carecían de toda libertad y se la negaban (salvo excepciones) al espectador. Una cosa es decodificar un mensaje cifrado (siempre unívoco) y otra respetar la ambigüedad elemental de la imagen en movimiento. Por eso, Bergman siempre será para mí el hombre que cometió el pecado fundamental contra el cine. Un maestro en eso, quizá, que debe comenzar por fin –aun póstumamente– a ser discutido hasta la médula. Sería su mayor aporte a la mayor de las artes. **Leonardo M. D'Espósito**

Rectificaciones y señales

En marzo de 1995 (*EA* 37), en la primera parte de un dossier realizado a lo largo de tres números –posiblemente, el mejor que se ha hecho en la revista– sobre la obra (hasta ese momento) de Ingmar Bergman, escribí una pequeña nota en la que terminaba señalando que el sueco era para mí, en ese entonces, un realizador –más allá de la innegable importancia que había tenido en mi vida– frente al que casi había agotado mis expectativas, que su obra pertenecía a mi historia cinéfila y del que ya no esperaba ninguna sorpresa. En diciembre de 2004 (*EA* 152) tuve oportunidad, con motivo del estreno de *Saraband*, de hacer una pequeña nota en la que rectificaba varios de los conceptos que vertía en aquel antiguo escrito, a partir de la revisión de varios títulos y de la exhibición comercial, primero de *En presencia del payaso*, un film en el que el director –sin abandonar sus temáticas recurrentes– optaba por un tono mucho más ligero y distendido, sin la gravedad que caracteriza gran parte de su obra, y luego de la mencionada *Saraband*, una de sus obras mayores y un autentico testamento fílmico, a la que voté sin vacilar como la mejor película del año. Pero quiso también la casualidad (o vaya a saber uno qué cosa) que la noche del 29 de julio hacia la madrugada (era en Europa el 30 por la mañana, hora en la que parece falleció IB) me puse a ver el DVD –aun no lo había hecho– de *Creadores de imágenes*, otro notable trabajo para la TV realizado entre los dos anteriores, con la legendaria Anita Björk –interpretando a la escritora Selma Lagerlöf en un imaginario encuentro con el gran director y actor sueco Victor Sjöström (protagonista de *Cuando huye el día*)– y una asombrosa actriz a quien no conocía, Elin Klinga, a la que ya cabe incorporar a la galería de monstruos femeninos de la interpretación de su filmografía. Si bien tuve oportunidad de rectificarme en vida de Bergman, tal vez la visión de este film casi simultáneamente con su muerte haya sido un homenaje casi póstumo y una manera de volver a disculparme por aquel apresurado juicio vertido hace más de una década. **Jorge García**

★★★★★ EXCELENTE ★★★★★

LA MEJOR PELÍCULA DEL 2007

Glenn Kenny, Premiere

Ella soportó la humillación. Sobrevivió a la persecución y al crimen...

SEBASTIAN **KOCH**
El Protagonista de "La Vida De Los Otros"

CARICE **VAN HOUTEN**

Del Director de BAJOS INSTINTOS
PAUL VERHOEVEN

BLACK BOOK

EL LIBRO NEGRO

LA HISTORIA DE UNA VENGANZA

★★★★

Un film inquietante, un guión sólido y una bellísima fotografía. No lo dejará indiferente.

Ray Bennet, Hollywood Reporter

★★★★

Espléndida película de Verhoeven, un casting soberbio y un ritmo de narración excelente.

Peter Travers, Rolling Stone

ESTRENO 23 DE AGOSTO - SÓLO EN CINES

Pachamama y El Amante/ Cine te invitan a la avant premiere exclusiva para sus lectores de la película Black Book de Paul Verhoeven, el martes 21 de agosto a las 21 hs en el Hoyts General Cinema Abasto de Buenos Aires. Corrientes 3200. Presentando este ejemplar podes asistir a la función, VALIDO PARA DOS PERSONAS HASTA AGOTAR LOCALIDADES

Que no te lo cuenten.
Miralo vos mismo.

Estrenos del **Cine Argentino.**

Agosto 2007

TOCAR EL CIELO.
Dirección: MARCOS CARNEVALE.
Guión: MARCOS CARNEVALE, JOSE ANTONIO FELEZ, LILY ANN MARTIN, ANDRES GELOS.
Producción: JOSE ANTONIO FELEZ.
Elenco: FACUNDO ARANA, BETIANA BLUM, CHETE LERA, MONTSE GERMAN, LIDIA CATALANO, RAUL AREVALO, CHINA ZORRILLA.
Género: Drama.

GAVIOTAS BLINDADAS: HISTORIAS DEL PRT-ERP.
Investigación, guión, producción y realización: ALDO GETINO, LAURA LAGAR, MÓNICA SIMONCINI, OMAR NERI Y SUSANA VÁZQUEZ.
Género: Documental.

HACER PATRIA.
Dirección: DAVID BLAUSTEIN.
Guión: LUISA IRENE ICKOWICZ, DAVID BLAUSTEIN.
Producción: MARIELA BESUIEVSKY, DAVID BLAUSTEIN.
Género: Documental.

LA CRISIS
CAUSO 2 NUEVAS MUERTES.
Dirección: PATRICIO ESCOBAR Y DAMIÁN FINVARB.
Guión: PATRICIO ESCOBAR Y DAMIÁN FINVARB.
Género: Documental.

VACAS GORDAS.
Dirección: GIORGIO PERETTI.
Guión: GIORGIO PERETTI.
Producción: MATU PEREYRA O'CONNOR.
Elenco: ENRIQUE LIPORACE, NICOLAS PAULS, PABLO DE LANGUARINGUE.
Género: Documental.

EL RESULTADO DEL AMOR.
Guión y Dirección: ELISEO SUBIELA.
Producción: QUIQUE SANTOS.
Elenco: MABEL SOFIA GALA CASTIGLIONE, MARTIN GUILLERMO PFENING, ROMINA RICCI.
Género: Drama.

EL SALTO DE CHRISTIAN.
Dirección: EDUARDO CALCAGNO.
Productor: EDUARDO CALCAGNO.
Productor Ejecutivo: ALEJANDRO TOSSENBERGER.
Elenco: MORO ANGHILERI, MICOLÁS PAULS, GASTÓN PAULS, ULISES DUMONT, DOMINIQUE SANDA, RITA CORTESE, AMELITA BALTAR, PEPE NOVOA.
Género:Drama.

VAMOS A VERLO.