

# EL AMANTE

CINE

Nº 184  
SEPTIEMBRE  
2007

**Imperio (Inland Empire)**  
El regreso triunfal de David Lynch

# Esto es el cine

**+**  
SEGUIMOS  
DESPIDIENDO  
A **BERGMAN**

**Duro de matar 4.0** y las nuevas tecnologías de control (o cómo bajar un helicóptero tirándole un coche) **+** Kaurismäki y sus **Luces del atardecer** **+** ¡Se estrena **Honor de caballería!** **+** Michael Moore enferma a Bush con **Sicko** **+** Polémicas: **Hairspray** y **M** **+** A cantar con **Sueños de Polvorón** **+** Otras dos sobre "la sociedad de control": **Filmatrón** y **Bourne: el ultimátum**

ARG. \$ 11.50  
URU. \$ 95  
AÑO 15  
ISSN 150636  
0.0184  
9 770329 260003

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](mailto: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](http://www.elamante.com)

**OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.**

\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA.



**A**valancha de estrenos. Algunos dicen avalancha de bodrios. Otros comentan que hay muchos estrenos argentinos *todos juntos y amontonados*. Otros, que es sospechosa la cantidad de bodrios argentinos en algunas pocas semanas, como si hubiera alguna razón extraña para que salgan así, en tropel. Otros dicen, con razón y criterio, que no todos son bodrios. Pero hay algunos "estrenos", que incluso nos gustaron, que fueron emitidos hace más de dos años por Canal 7 (caso **Germán**). ¿Qué es todo esto? Flaco favor se le hace al cine argentino si se vomitan cantidades de películas nacionales cada semana de agosto, septiembre y octubre.

Pero entre todo eso, al fin y con un anuncio sorpresivo de lanzamiento cuando unos días antes habían dicho que no se estrenaba en septiembre, se viene **Inland Empire** de David Lynch. Y para cubrirla tuvimos que atrasar unos días la salida de este número. Pero acá estamos, con la tapa ocupada por la que unos cuantos dicen que es la mejor película del año. Las que no llegamos a cubrir fueron las películas de Darín y Fito Páez, las dos argentinas de "alto perfil" del lote nacional de septiembre. Ya se verá el mes próximo qué reacciones generan. Y si de reacciones hablamos, se vino la polémica sobre **M**: su director, Nicolás Prividera, le contesta a Noriega. Y hay polémicas anticipadas: alguno promete discutir más la de **Bourne**, que a nadie en esta revista, hasta ahora, le parece la obra maestra que **Clarín** y **La Nación** dicen que es (en cambio, provocó más entusiasmo e interés **Duro de matar 4.0**); otros llegarán tarde sobre **Black Book** y tal vez algún insidioso se aplique a objetar **Inland Empire**. Y ya que estamos hablando de promesas, se viene un dossier sobre musicales, nacido en parte por esta nueva **Hairspray** pero también porque en **Inland Empire** Lynch demuestra que con el cine se come, se cura, se educa, se asusta, se divierte, se asombra y se baila.

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

**Colaboraron en este número**  
Valeria Battista  
Tomás Binder  
Nazareno Brega  
Diego Brodersen  
Agustín Campero  
Leonardo M. D'Espósito  
Juan Manuel Domínguez  
Fabiana Ferraz  
Jorge García  
Josefina García Pullés  
Mariano Kairuz  
Federico Karstulovich  
Marina Locatelli

Juan Pablo Martínez  
Agustín Masaedo  
Marcela Ojea  
Marcelo Panozzo  
Jaime Pena  
Nicolás Prividera  
Eduardo Rojas  
Eduardo A. Russo  
Hernán Schell  
Ezequiel Schmoller  
Manuel Trancón  
Diego Trerotola  
Marcos Vieytes

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

**En internet**  
<http://www.elamante.com>  
El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

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

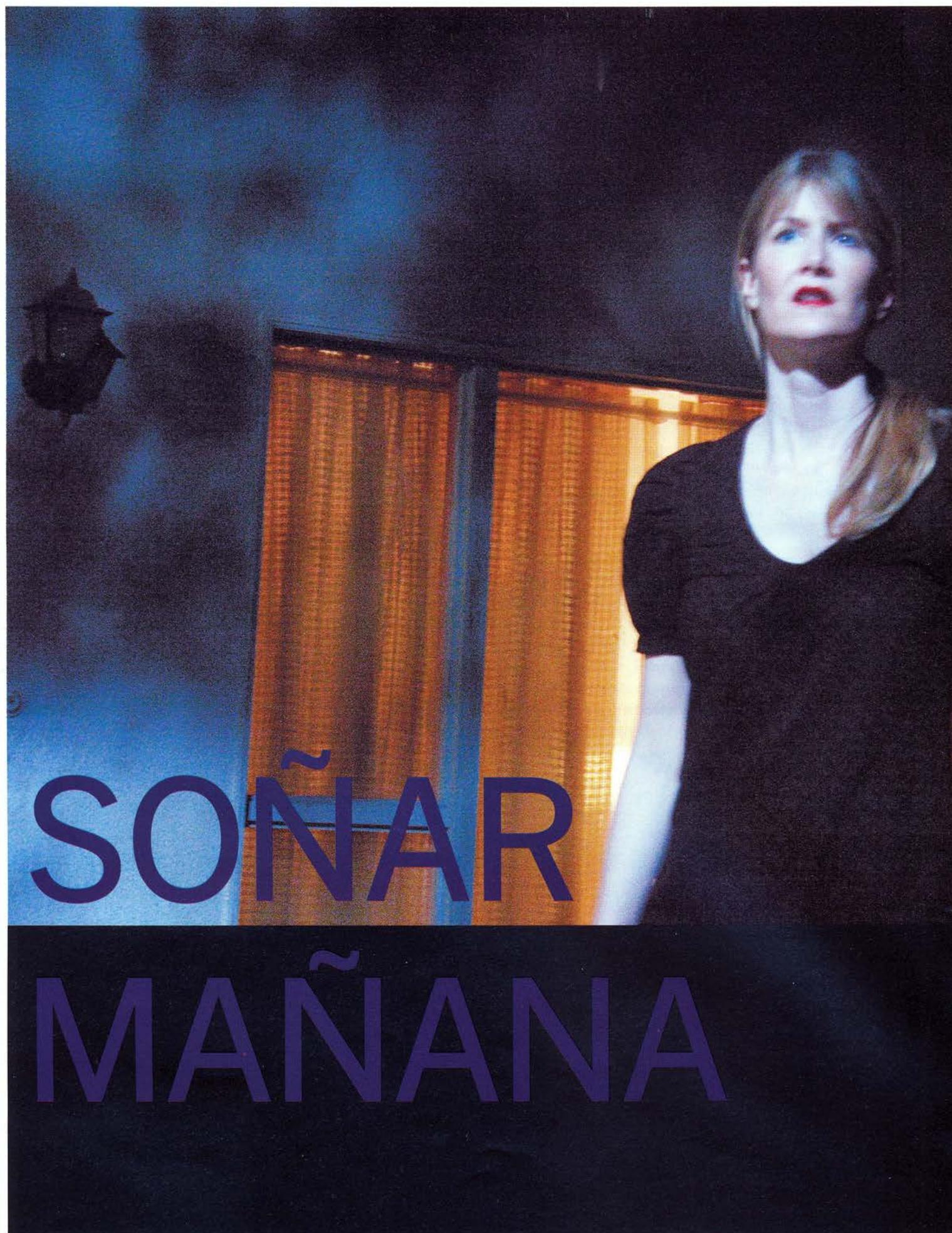
**Distribución en Capital**  
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.  
Moreno 794, 9º piso. Bs. As.

**Distribución en el interior**  
DISA S.A.  
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

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

## SUMARIO

- Estrenos**
- 2 Imperio**
  - 6 Lynch y los cuentos de hadas**
  - 8 Imperio y Twin Peaks**
  - 9 Sueños de Polvorón**
  - 10 Duro de matar 4.0**
  - 16 Honor de caballería**
  - 18 Sicko**
  - 20 Luces del atardecer**
  - 22 Polémica: Hairspray**
  - 24 Filmatrón**
  - 25 Bourne: el ultimátum**
  - 26 Gaviotas blindadas**
  - 27 Polémica: El exterior**
  - 28 Germán, El resultado del amor**
  - 29 Hacer patria, Tocar el cielo, Alex Rider: Operación Stormbreaker, El destino, La cáscara, La velocidad funda el olvido, Licencia para casarse, Reyes de las olas, El salto de Christian**
  - 32 Regreso del todopoderoso, La pasión de Beethoven, Invisible, Molière, Sin reservas, Rush Hour 3, Vacas gordas, La soledad, Un peso, un dólar**
  - 34 De uno a diez**
  - 35 Correo**
  - 38 M: respuesta de Prividera**
  - 40 Entrevista con Bernard Benoliel**
  - 43 Carta a Groucho Marx**
  - 44 Desde España**
  - 45 Obituarios**
  - 46 Festivales**
  - 47 Home Movie Day**
  - DVD**
  - 48 Dead or Alive 2**
  - 50 Taxi Driver**
  - 51 The Traveling Wilburys Collection**
  - 52 El último vals**
  - 53 Momentos, Señora de nadie**
  - 54 El frío beso de la muerte**
  - 55 Golpe de furia**
  - 56 Qué me alquilo, Qué me compro, Qué me escucho, Qué me bajo**
  - 58 Libros**
  - 60 Cine en TV**
  - 62 Otro adiós a Bergman**
  - 64 "Cine" y nuevas tecnologías 1**



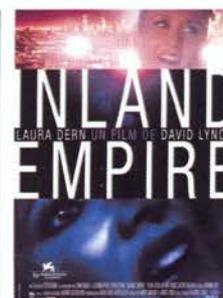
SOÑAR

MAÑANA

por Javier Porta Fouz

**P**ueden verse y oírse en *Imperio* (*Inland Empire*) varias paradojas. O varias aparentes contradicciones. O varias inconsistencias. O varias buenas, generosas y pertinentes noticias. La primera de todas ellas y aquellas y de las otras es que la imperial película de David Lynch viene a liberarnos. Tuvieron que pasar cinco años desde *Mulholland Drive* para que Lynch llevara las promesas inconclusas de esa película hasta sus máximas posibilidades y potencias; y entiéndase potencias como capacidades, y como fuerza y poder. *Imperio*, por otra parte, viene a retomar algunos de los fuegos encendidos por otra película de 2001, *Moulin Rouge!* de Baz Luhrmann, presentada justo una semana antes –7 días capitales– de *Mulholland Drive* en el mismo Festival de Cannes. Y otro dato irritante para los otros (para los que no creen que *Imperio* es una película que gira como un molino de colores y para los que creen que el cine está quieto): *Moulin Rouge!* –que transcurre en Francia– se estrenó en Los Ángeles el mismo día que *Mulholland Drive* –que transcurre en Los Ángeles– se presentaba en Francia. Ahora, *Imperio* –coproducción entre Francia, Estados Unidos y Polonia– viene a poner de manifiesto algunos aspectos de esa coincidencia.

Y tal como *Moulin Rouge!* empezaba volando sobre París en sepia y blanco y negro con rayas digitales haciendo la imagen añosa, *Inland Empire* también comienza en blanco y negro y con guiños al pasado. Ambas películas pasan al color luego de unos instantes, pero ese principio de sombras hipnóticas ya nos transportó, nos hizo viajar, nos hizo despertar a otros mundos, los que están por venir en las enormes películas que estamos por ver en la oscuridad de la sala cinematográfica. Y si *Moulin Rouge!* tenía el cóctel euforizante de decenas y decenas de canciones, al principio de la embriagadora *Imperio* se nos habla de la sesión más larga de la historia de la radio. Las tres horas de la película de Lynch tal vez estén ofreciendo, cantando, haciendo sonar hasta volverla visible, la canción más larga de la historia. Al revés de la utilización habitual del sonido en el cine, que en general proviene y es deudor de la imagen –pocos se hicieron eco de la “Declaración” de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov de 1928–, en *Imperio* la imagen parece nacer del sonido. Lynch sigue siendo uno de los héroes trabajadores –el artista trabajador– del sonido en el cine. Y su última película es mucho más que “la sesión más larga en la historia de la radio”, o una canción larga, o un laberinto con algunos desvíos musicales... hay aquí algo musical en el sentido más físico posible. Las elefantiásicas, nocturnas y europeas letras que forman el INLAND EMPIRE del título inicial apenas se iluminan desde el costado derecho, con una luz de trémulo proyector, como si estuviéramos por ingresar a un imperio en el interior de la tierra del cine; al fin y al cabo, esta es otra película sobre Hollywood y actrices y actores y directores y productores y sombras que dan miedo y, como es habitual en Lynch, hacen sordos ruidos –hiss, hiss– que nadie quiere escuchar cuando bajan las luces. Y las luces bajan casi al máximo cuando vemos recortarse, sobre el fondo azabache, los bordes de las letras del título imperial, duro, plúmbeo. Y lo primero que

**Imperio****Inland Empire**Estados Unidos/Polonia/  
Francia, 2006, 180'**DIRECCIÓN, GUIÓN,  
MONTAJE Y DISEÑO DE  
SONIDO** David Lynch**PRODUCCIÓN**  
Mary Sweeney, David  
Lynch**INTÉRPRETES**  
Laura Dern, Jeremy  
Irons, Justin Theroux,  
Harry Dean Stanton,  
Julia Ormond, Jan  
Hencz, Krzysztof  
Majchrzak, Grace  
Zabriske.



A medida que avanza, esta frenética película se fuga cada vez con mayor velocidad.

vemos emerger de la absoluta oscuridad, en plano detalle, es un disco de pasta girando a 78 rpm, y la púa que lo toca. La púa de esos viejos tocadiscos se denomina, en inglés, *needle*, palabra cuyo sentido principal es "aguja". *Inland Empire*, tocada en círculos, es entonces un relato que se teje en redondo, espiralado, cuyo fin se encuentra en un centro que no para de moverse, en un inasible centro de un círculo cuyos puntos se mueven con mayor velocidad que los que están en los bordes. Por eso, a medida que avanza, esta frenética película se fuga cada vez con mayor velocidad. *Inland Empire*: una sesión de radio, una canción gigante, o tal vez una selección musical organizada tan perfectamente como para terminar con la explosión de Nina Simone en "Sinnerman", hecha playback en felices, peligrosas y bailarinas mujeres-astilla. Hasta llegar a este final, hemos escuchado de forma intermitente ruido "de púa" y frituras en el

sonido. Sí, claro, en el medio pasan muchas cosas, pero este texto enamorado y atontado sólo va a contar unas pocas. Y ahora va a volver a desviarse, y a hacer ruido como el de una púa que atraviesa en línea recta la superficie de un disco.

Mel Gibson utilizó una cámara HD en *Apocalypto* y el resultado final, en fílmico, fue una película roja y verde, de carne y vegetación a puro vértigo, a la carrera. Michael Mann utilizó otra HD en *Miami Vice* y la película se nos presentaba llena de materiales industriales, con elementos digitales chocando siempre con el asfalto de las autopistas, pero no corría sino que flotaba (gran momento de navegación-vuelo de la lancha hacia la Cuba montevideana). Lynch —que utilizó para rodar *Inland Empire* el mismo modelo de cámara digital que se usó para *El amor, primera parte*— ha hecho una película que extrañamente plantea interrogantes sobre lo digital desde el inicio con el tocadiscos. Sí, la

ENCUENTRO  
INTERNACIONAL  
DE  
COPRODUCCIÓN  
DE  
DOCUMENTALES

26 Y 27 SEPTIEMBRE 2007

Auditorio Banco Ciudad de Buenos Aires  
Sarmiento 611, 6º Piso, Buenos Aires.

Informes e inscripción:  
4772 9925  
conferencia@planolatino.com.ar

Organiza

planOLATINO

Auspician

fbc

fundación Banco Ciudad

FORCADELL  
Apartments



CCEBA



textura de las imágenes ampliadas a 35 mm delata el digital, y no el digital de mayor resolución disponible. Y eso también hace que la película de Lynch sea rugosa mucho más allá de sus pliegues argumentales. Si uno pudiera tocar *Inland Empire*, probablemente se encontraría con la textura de una madera rústica, y se clavaría astillas. Película sensorial, dolorosa, eufórica, mortuoria, eufónica, chirriante, lejana, invasiva y tantas cosas más y muchas opuestas entre sí (como en *Moulin Rouge!*), *Inland Empire* es una extraña película cálida, casi íntima, que trasuda la felicidad que experimentó Lynch al hacerla (como director, guionista, productor, camarógrafo, montajista, sonidista y hasta distribuidor). *Inland Empire* es una extraña película ansiosa, feliz, peligrosa, oscura e inestable. Un artefacto filoso de madera proveniente del digital y que suena a 78 rpm. Un disco, el artefacto-bandera de los audiófilos, el símbolo del freno a la compresión del sonido, filmado por una tecnología de compresión de imágenes. Veremos cosas borrosas que se harán nítidas en los momentos en que deseáramos que siguieran borrosas. Nítidas y gigantes, en el obligado cine para sentir esta película eróticamente llevada al 35 mm y aderezada con ruidos ominosos marca registrada de la casa Lynch. El cine es una experiencia erótica multisensorial –con el cerebro muy implicado– según Pauline Kael. Como *Moulin Rouge!*, *Imperio* es también el imperio de los sentidos.

Y es una película de combinaciones osadas. Los cortos de la serie *Rabbits* (2002) son absorbidos por *Inland Empire* y Lynch demuestra que puede producir miedo con gente disfrazada de conejo. De la historia del rodaje en Hollywood de una remake de una película maldita –y hay ecos fantasmagóricos de películas y otros muertos–, se viaja a Polonia, a un relato entrecortado que mezcla mafias, frío, encierros, prostitución y vaya uno a saber qué otros asuntos, qué otras micro-historias, en una Europa sombría que recuerda a la *Europa* de Von Trier. Hay relatos dentro de relatos, pasadizos narrativos. Algunos son lúgubres: ¡atención con los escalofríos que provocan el payaso fantasmagórico y Crimp el vecino y su bombita! Otros son burbujeantes (burbujas Lynch, eso sí), como “Sinnerman”, la coreografía sobre “The Loco-motion” o la exhibición de tetas (y la charla sobre ellas). Y hay Laura Dern, refulgente y límpida; y también gris, herida y sucia en la pesadillesca oficina *noir* en la que es escuchada por el sudado “gordito de gafas”. Y hay Laura Dern en peligro en una Los Ángeles amenazante. Y hay Laura Dern en una sala de cine vacía, y qué miedo dan las salas de cine vacías. Y Laura Dern es Nikki Grace (“gracia”) y es Susan Blue (además de “azul”, *blue* significa “triste”). Y hay juegos de cine dentro y fuera del cine y de la realidad, y se dan la mano un especular realismo callejero casi iraní y los máximos y espectaculares artificios. Y la cámara que filma la muerte. Y la cámara que se hace visible. Y la doble cámara que filma a Laura Dern: la de Lynch y la del Cine. Y hasta unas cuantas cosas más, que podrían adjetivarse generosamente no como hipérbolos sino casi como descripciones frías de esta grandísima obra maestra, pero contarlas va en contra de los mandatos de este *Imperio* que se apodera de los ojos y oídos para liberarlos. Para mostrarles un centenar de películas en una. La visita que le hace a Laura Dern la vieja bruja maligna de voz irritante y expresión de risa torcida es una de ellas, un relato de terror de

Las texturas son tantas y tan densas y concentradas, que nos liberan de la búsqueda obsesiva de las claves, las referencias y las citas.

cámara inestable y de sonido creciente, acuciante. Hay claves arrojadas por ahí, personajes que viven a ambos lados del océano, en diversos tiempos, anotaciones enigmáticas, parrilladas, artistas de circo, porquerías varias, reciclajes diversos (muchos provenientes del propio Lynch). Sí, reciclajes, como en *Moulin Rouge!* Y como en *Moulin Rouge!*, las texturas son tantas y tan densas y concentradas, que nos liberan de la búsqueda obsesiva de las claves, las referencias y las citas. *Imperio* nos libera de la necesidad de saberlo todo, de “entender” la película, y no por eso se convierte en “la película más difícil” sino en la película más flotante, disfrutable y generosa. *Inland Empire* y *Moulin Rouge!* son películas excesivas, intensas, superpobladas, a contracorriente. Enfrentadas a tanto raquíptico signo de los tiempos, ambas parecen estar gritando “¡Al carajo con el ‘menos es más!’”. Este es el cine que tiene como lengua al cine, pero no como museo de citas y guiños sino como apuesta hacia el futuro y como conexión con la experiencia. Dicho de otra manera, esto no es *Déjà Vu* de Tony Scott, vertiginosa hasta que decidía revestirse del insigne *Vértigo* hitchcockiano. *Inland Empire* no se detiene en citas-ancla porque contiene demasiado cine hecho, para hacer y por hacer. Porque sabe que lo que se mueve no es tanto la púa sino el disco que pasa por debajo.

Y acá, citas a velocidad, como saltando con la púa (ruidos de que no embocamos el inicio de las pistas): en su libro *Abrazos y rechazos - Cómo leer en clave menor*, Doris Sommer habla de literatura y de retóricas particularistas. Y nos dice que “los lectores entrenados para conquistar distancias tienden naturalmente a descalificar o vencer señales que obstaculicen el paso”. El *Imperio* de Lynch es indomable y particular, y quienes intenten conquistarlo deberían darse cuenta de que “inquietarse debería ser parte de la tarea de leer”. Y agrega Sommer (y se escuchan ecos de Sontag y su erótica) que liberarse tal vez sea abandonarse al arte y dejar de interpretar cada detalle: “Al perder el control, es posible que los lectores se queden encantados por las ingeniosas movidas que los dejan sorprendidos, desorientados, dependientes, incluso olvidados del peso de tener que dominarlo todo”.

“Menos adulación y más juegos”, propone Sommer. Y habla de “El perseguidor” de Julio Cortázar, relato sobre el *jazzman* Johnny Carter (entiéndase Charlie Parker). Como dice Toni Morrison citada por Sommer, el jazz “te produce cada vez más ganas. En realidad nunca se te entrega del todo. Te abraza y te rechaza; te abraza y te rechaza”. Y Sommer cita también a André Hodeir, que dice de Ch. P: “Su frase musical contiene con frecuencia notas que no se tocan sino que apenas se insinúan... Así, cualquiera que anote un estribillo de Charlie Parker se ve obligado a incluir entre paréntesis notas que casi ni se tocaron”. *Inland Empire*, musical en sus propios, oscuros e inestables términos, está llena de paréntesis y obviamente nunca se entrega ni se entregará del todo. Seducidos, habrá que volver a ella con regularidad en el futuro. “Esto lo estoy tocando mañana”, dijo y dice Johnny Carter en “El perseguidor”. Al fin y al cabo, en la propia *Imperio* se oye “no sé lo que fue antes o después”. La púa del principio y del después está tocando un disco 78 rpm y nosotros vemos y oímos el cine del presente y del futuro. O por lo menos yo quiero creer que un cine como el de *Inland Empire* lo estoy soñando mañana. [A]

# El hado padrino

En estos tiempos, una imagen que no nos cause indiferencia es un hallazgo maravilloso. Por lo tanto, es posible considerar la obra completa de David Lynch como el conjunto de hallazgos maravillosos del cine de los últimos treinta años. Aunque la palabra "maravilloso" debe ser interpretada de manera literal, seria y académica. Lo maravilloso es aquello que se ha asociado con el país de las hadas, el reino fantástico de lo imposible, que es donde ocurren todas las películas de Mr. Lynch, el sucesor más exitoso de los Grimm, Perrault y Andersen. **por Leonardo M. D'Espósito**



**A**ntes de que busquen un radiador para arrojármelo por la cabeza, me transformo en sapo y salto a la vereda de las definiciones.

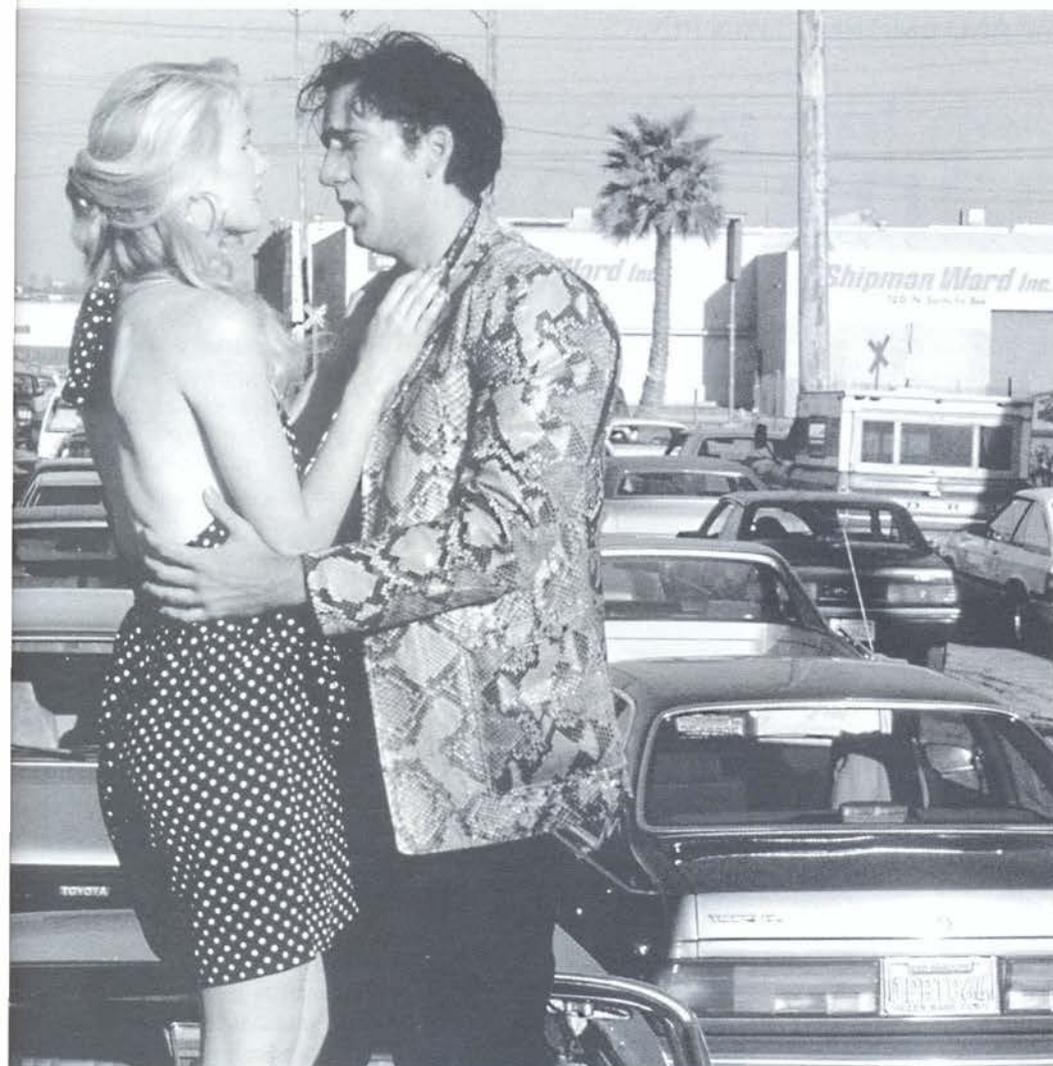
Una cosa es que tengan en vuestras memorias la versión homogeneizada, pasteurizada y *light* de los cuentos de hadas tal como nos han sido dados a mamar por dos siglos de didacticismo académico. Otra, muy diferente, que originalmente sean así. Los cuentos de hadas tienen varias características implacables. La primera: transcurren en un universo similar al del sueño, donde cualquier cosa es posible (y cuando cualquier cosa es posible, el miedo y hasta el horror están al alcance de la vista). La segunda: son materialistas. Efectivamente: a diferencia de los libros sagrados, donde el monopolio de lo imposible lo ejerce una fuerza moral (llámese Dios o dioses, para el caso es lo mismo) a voluntad y descontroladamente, en los cuentos de hadas la magia es precisa, los hechizos tienen contrahechizos, no se pueden usar a voluntad y cada encantamiento está rigurosamente atado a la mecánica del mundo. Es la dialéctica del hechizo: si mentís, te crece la nariz; si te hago un vestido encantador, se te va a

hacer trizas a las doce de la noche; si te agarrás una modorra secular, para despertarte te tienen que besar. Y así todo.

¿Qué corriente artística se reivindicaba onírica y materialista? Con seguridad: el surrealismo. David Lynch siempre ha referido en sus obras a la imaginería surrealista *rive* Buñuel/Dalí. Pero tengo la impresión de que en realidad Lynch no es un surrealista programático —como sí lo es Jan Svankmajer, por ejemplo— sino alguien cuya obsesión por volver a traer el mundo maravilloso de las hadas al universo contemporáneo necesariamente lo transforma en discípulo de Dadá & Co. Por otra parte, Lynch es —como otro realizador de cuentos de hadas crueles y políticos, Mr. Tim Burton— antes que nada un dibujante. Algunos de sus primeros cortos son animados (notablemente *Alphabet* y *The Grandmother*) y además hizo algunas historietas (*The Angriest Dog in the World*, por ejemplo, que es siempre la misma viñeta de un animal atado y exasperado mientras se leen diálogos de personajes en off). Con esto no quiero decir más que una cosa: el dibujo y las recurrencias pictóricas o animadas educan a ciertos directores a pintar el mundo con los colores del propio

inconsciente. Y ese inconsciente tiene reglas que distan absolutamente de las de la aburrida física cotidiana: son reglas maravillosas e individuales. Ahora bien, como en el universo de Lynch hay muchos individuos, los distintos juegos de reglas colisionan formando ese entramado terrorífico y grotesco que resulta en sus películas.

Pero, volvamos, la raíz de estas películas es siempre el cuento de hadas en estado puro (aquel donde había monstruos, súcubos, incestos y toda clase de perversiones: ver el "Piel de asno" original de Perrault). El cuento de hadas, además, narra la disolución de la inocencia o su triunfo en un mundo donde ha desaparecido. Inocentes en el sentido más amplio del término son Henry y Mary en *Eraserhead*, Merrick en *El Hombre Elefante*, Paul Atreides en *Duna* (o sea, Kyle McLachlan, cuya cara de "buen chico" se ha transformado en otra deformidad lynchiana), Sandy y Jeffrey en *Terciopelo azul*, Sailor y Lula en *Corazón salvaje*. Paremos: *Corazón salvaje* es algo así como el manual de usos y costumbres de Lynch, y no por nada todo el film (sí, sí, está bien: es sobre un libro de Barry Gifford pero, a esta altura —y con *Perdita*



*durango* dando vueltas por ahí-, ¿no es más una película de Lynch que un libro de Gifford?) funciona alrededor de *El mago de Oz*.

O bien *Twin Peaks*, la serie. Veamos: todos son culpables en la medida en que Bob puede ser o entrar en cualquiera, como el fantasma que recorre ese pueblo de la telenovela (*el pueblo de la telenovela* quintaesencial donde hasta la policía llora). Pero se trata nuevamente del hechizo en el que cae la inocente Bella Durmiente (eterna) Laura Palmer. De allí a que *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (una obra maestra aborrecida por los ciegos que suelen poblar la sección de cine de los diarios, los nacionales incluidos) culmine con imágenes terroríficas por lo angélicas.

Fíjense en algo: como en los verdaderos cuentos de hadas, en el mundo de Lynch Dios no existe. En el país de Fantasía, Dios es redundante y su presencia lo único que haría sería impedir cualquier conflicto (con lo que la tierra de las hadas se transformaría en algo tan aburrido como el mundo que nos rodea, donde las fantasías míticas han sido usurpadas por burocracias eclesiales). En el país de Lynch Dios no cabe porque no cabe el milagro: todo

es finalista como la muerte de la doncella rubia de *El camino de los sueños*. Finalista y circular. Y recurrente. Y rodeado de extraños artefactos que tienen el mismo uso que los talismanes o los filtros mágicos (la oreja cortada de *Terciopelo azul*, los obvios zapatos de *Corazón salvaje*, el teléfono de *Carretera perdida*, la caja de *El camino...*). Su presencia en el mundo es ominosa y obliga a los personajes –por curiosidad, porque hay que huir por cualquier camino y es una forma tan posible como cualquier otra de abrir uno– a utilizarlos. La consecuencia es la desnaturalización del mundo y, por lo tanto, del relato.

Porque el cuento de hadas es, antes que nada, un cuento, y de la forma más tradicional. Sin embargo, a medida que pasan las películas, los films de Lynch se van pareciendo cada vez menos a lo que podemos considerar una narración tradicional, aristotélica si se me disculpa el cachivacherío intelectual. El último film en que efectivamente teníamos un cuento fue –cómo no– *Una historia sencilla*. Donde todo era puro (purísimo) cuento de hadas, con la máxima broma de haber sido producido por Disney. El título original es *The Straight Story*, o sea, la historia “recta”

o “correcta” (no busquen connotación sexual aquí en el uso de “straight”). Quizá debería de haberse llamado, macedonianamente, *Última historia correcta*. Es el cuento de un señor que va a visitar a su hermano viajando en un tractorcito de cortar pasto por rutas y rutas, como si fuera una sirvienta disfrazada de princesa viajando en una carroza hecha de calabaza. Y entonces aparece la mirada de Lynch traducida en imágenes: la combinación de movimientos y ángulos de cámara más el sonido transforman cualquier cosa habitual en algo que no hemos visto antes, en parte de otro mundo muy, muy lejano. En este film en que no interviene el onirismo “explícito” (pero sí el materialismo mágico), se ve claramente cómo ya no se puede seguir narrando o bien cómo el mundo de lo maravilloso, durante largos años erosionado por la narrativa tradicional, ya no puede seguir contando con ella. Y de allí en más, la independencia de la magia individual(ista).

Y aquí, amigos, es donde debemos acabar con aquel entronizador del cuento de hadas tan en las antípodas de Lynch que casi parece su hermano, el burgués oxoniense –y reaccionario– de Tolkien. Tolkien reivindicaba la capacidad del cuento de hadas para cuajar las imágenes de nuestra fantasía y así hacerlas comunicables (bien, acá estamos de acuerdo y tal frase podría describir la filmografía entera de David Lynch... y de unos cuantos más). Pero además encontraba utilidad en el cuento de hadas porque proveía de descanso y consuelo. Descanso de nuestro mundo lleno de pesares; consuelo de que existe la posibilidad de la evasión y de la esperanza. El catolicismo de Tolkien era raro: pensaba que la Encarnación y la Resurrección eran momentos en que el universo de lo maravilloso atravesó el nuestro para mostrarnos su realidad; después dicen que Lynch está loco. No: el cine de David Lynch nos demuestra que tal idea es un poco desatinada. Nuestro mundo cotidiano es tan relativo, tan imposible, tan arbitrario como el de los cuentos de hadas que filma sólo para despertarnos. Que la magia no funcione y que los sueños no se hagan realidad depende exclusivamente de que los hechizos funcionen; y lo hacen siempre y cuando todos crean en ellos. Lynch demuestra film tras film que las hadas existen y que hay que bajarlas de un hondazo dejando de creer en los límites de la realidad y abrazando con la fe (porque la fe es lo opuesto a la razón) nuestras propias fantasías. No es, pues, un mundo de esperanzas: los pájaros siempre tienen bichos en la boca que no terminan de morir. Pero sí es más rico que esa burocracia cotidiana, apenas un embrujo que se rompe con la sustancia de los sueños. [A]

ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE INLAND EMPIRE Y TWIN PEAKS  
EL FUEGO CAMINA CONMIGO

# Mi hermana mayor me espía

por Federico Karstulovich

**M**ark Peranson, conocido crítico canadiense, sostuvo alguna vez que Guy Maddin se especializaba en hacer remakes de melodramas mudos nunca realizados. Bueno, siguiendo esa línea de clasificación, *Twin Peaks: El fuego camina conmigo* nos permite una lectura similar con la carrera de David Lynch: Lynch sería el especialista en películas-capítulos de series de televisión que nunca serán televisadas. Este grupo podría incluir *El camino de los sueños* (que de hecho fue comenzada como proyecto televisivo), la novedad *Inland Empire* y, por último, la más controlada y "explicada" pero cargada de similares inquietudes, *Carretera perdida*. Con *Twin Peaks: El fuego camina conmigo* la carrera de Lynch se reescribe, se potencia y mejora, por eso a partir de ella podemos hablar de un nuevo comienzo.

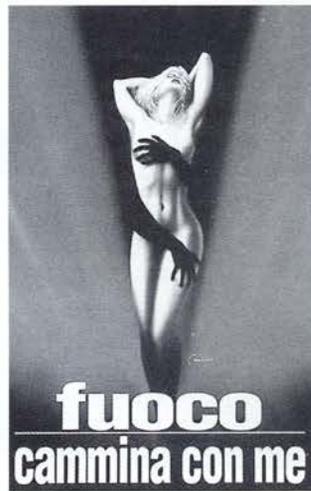
La poética lynchiana del relato ramificado es consecuente con una serie de películas que siempre parecen insinuaciones, aperturas de un universo riquísimo plagado de intrigas que rizan la ya rizomática estructura argumental. Estas películas, de haber sido miniseries o telenovelas, apenas si hubieran funcionado como ingreso al terreno pantanoso para luego descifrar sus vericuetos a lo largo de los capítulos.

*Inland Empire* y *TP: EFCC*, además de tener comienzos similares, comparten elementos varios: un simio simpático, mujeres perdidas en medio de la noche oscura, personajes duplicados, enanos, máscaras, payasos y hombres de temer, ancianas que son oráculos perturbadores. Ambas también tienen un misterio central irresuelto que funciona de excusa para el relato, tienen personajes que hablan lenguas extrañas, tienen telones que ocultan elementos perturbadores detrás de escena, tienen una obsesión con los tonos rojos y azules. En ambas hay un bar-club nocturno que nos lleva a la disolución de las reglas (también presente en *El camino de los sueños*), tam-

bién una representación musical con mujeres semidesnudas. Y crímenes irresueltos. En ambas las puertas entreabiertas son pasajes a realidades paralelas, lo que se traduce en mundos reversibles en estado de ensoñación constante. ¿Pero qué importa esto cuando la lista puede ser interminable? Mi hipótesis de lectura: todas las películas de David Lynch desde el 1992 hasta hoy (con la excepción de *Una historia sencilla*) están atravesadas por los caminos abiertos en *TP: EFCC*. Todo aquello que celebremos, o que nos sorprenda o nos desagrade en *Inland Empire* fue germinado antes en aquella balzaciana obra maestra desconocida, la hermanita mayor, que ya cumplió sus quince años.

Incluso *IE* toma varios de los actores de aquella (también de otras películas del director), como Harry Dean Stanton o como la madre de Laura Palmer, que en *IE* funciona como una de esas mujeres-oráculo que abren las puertas de lo desconocido. Releer la obra de David Lynch a partir de *TP: EFCC* no es una estrategia de lectura "autoral" sino un acto de reivindicación poético: Lynch no hace una misma película con variaciones, sino amplificaciones, zigzaguos, movimientos helicoidales que van y vuelven dentro del mismo rizoma. Pero sólo logra este perfeccionamiento a partir del trauma del fracaso televisivo de *Twin Peaks* como serie: la necesidad lo llevó a crear una película adelantada en su tiempo que impuso un funcionamiento novedoso.

*IE* es un amplificador y multiplicador: Es una caja de resonancia de todas las demás películas del director. Pero sin la estructura adelantada en el tiempo de su



hermana adolescente nada de lo que es la obra reciente de Lynch hubiera sucedido. Entonces, gracias al filtro estructurante de *TP: EFCC*, pone en la batidora los elementos de las restantes mejores películas del director: el siniestro cotidiano de la sobrevalorada *Terciopelo azul*, la estructura de cuento de hadas de *Corazón salvaje*, la violencia surrealista y experimental de *Eraserhead*, la reflexión sobre los mecanismos de representación del cine de *El camino de los sueños*,

el juego de las identidades múltiples de *Carretera perdida*, el uso de los géneros clásicos como el melodrama, el policial negro, el musical como coartada de casi todas. Quizá el uso de tecnologías más accesibles como el video ha permitido despertar al Lynch que dependía de encontrar financiación. Quizá Lynch, con su película más independiente hasta la fecha (tan independiente que la distribución la encaró el mismísimo director), logró acercarse cada vez más a aquello a lo que alguna vez se había asomado pero que tuvo que ser reprimido durante más de una década para encontrarse con su máxima expresión: la unión entre *Twin Peaks: el fuego camina conmigo* e *Inland Empire* es la de los proyectos que fundan nuevos mundos. Bienvenido sea ese encuentro, bienvenido sea el cine libre y personal que no le debe nada a nadie. Bienvenida sea *Inland Empire* la primera gran obra maestra del siglo XXI (pero registremos que su mejor y más directa influencia estaba apenas a la vuelta, perdida en la vorágine de una década mezquina y miope: *Twin Peaks: El fuego camina conmigo* con suerte puede encontrarse en algún perdido VHS de las bateas de un buen videoclub). **[A]**



## Morcillas y molinos

por **Gustavo Noriega**

“Uuuh, el supermercado está cerrado, vamos a tener que ir a Polvorines”, dice Willy Polvorón organizando un asado tardío una tarde de lluvia. Pero ¿cómo, Willy no vivía en Los Polvorines, definido en la propia película como parte del tercer y más alejado cordón del Gran Buenos Aires y uno de los sitios más castigados por la crisis? No, parece que Willy vive en un lugar en el cual, para llegar a un territorio con esas características, ¡tiene que desplazarse desde sus márgenes! Así definido territorialmente, Willy Polvorón parece lo marginal de lo marginal, el suburbio de la periferia, la esencia misma del conurbano, un individuo caminando entre charcos de agua y barro que tiene el tren como eje esencial de su existencia. Cuenta su mánager que cuando Willy le dijo a su padre que quería estudiar abogacía, este le contestó: “Andá a vender garrapiñadas en el tren”, pero no como quien dice “Andá a freír churros” sino con la conciencia que hay destinos de hierro y que en algunos casos estos no salen de los vagones del tren del sur: efectivamente le estaba diciendo que fuera a vender garrapiñadas a los pasajeros ferroviarios. Willy Polvorón estaba destinado al desempleo y a la changa, a cortar el césped del vecino y a la venta ambulante, sólo que él tenía pensado para sí mismo un futuro de cantante de rock con título de abogado. Al escucharlo



### Sueños de Polvorón

Argentina, 2006, 70'  
**DIRECCIÓN** Gabriel Alijo  
**FOTOGRAFÍA**  
 Guillermo Andreotti,  
 Paula Gigliotti  
**SONIDO**  
 Adrián De Michele,  
 Nicolás Inza  
**EDICIÓN**  
 Juan Pablo Di Bitonto,  
 Juan Manuel Naves  
**MÚSICA** Willy Polvorón

hablar con sus modismos barriales, al ver su aspecto achaparrado y bonachón, y sobre todo al escucharlo cantar, uno comprende que solamente una persona podía compartir ese sueño. Y esa persona crédula y confiada, perseverante y bondadosa, es Mariano Echenique, su mánager, el otro gran protagonista de esta historia.

Tratando de definirlo musicalmente, Mariano le dice por teléfono al dueño de un local que Willy es algo así como Horacio Fontova, rock con humor, y la verdad es que la definición le pasa al protagonista a varias cuerdas de distancia. No porque no intente ser rock y no trate de ser humorístico, sino porque la tarea de encajar a WP en una serie de palabras, ya sean las pocas de una conversación telefónica como las que pueda llevar este artículo, es totalmente vana. Lo mejor que tiene esta película encantadora y fresca es mostrarle al mundo a Willy Polvorón y a su fiel compañero Echenique, y de esa manera transferirles a los espectadores la tarea de explicar quién y cómo es Willy Polvorón, cómo son sus canciones, qué cuentan sus letras. Pero también hay que salir a contarles a todos de Mariano, de su dulce bondad, de su paciencia y de su capacidad infinita de ilusionarse.

Willy canta mal y, según su mánager, le llevó tres años lograr escuchar al conjunto de bajo y batería que lo acompañaba y seguir su ritmo. Pero disfrutar de WP no es exactamente el culto esnob de reírse de alguien que hace algo mal, o muy mal. Algo de eso hay, pero también hay un núcleo extraordinariamente perceptivo en sus canciones, una forma de expresarse genuina y que, además, representa acabadamente un mundo particular. Reproducir aquí parte de sus letras sería minimizarlas, porque hay que acompañarlas tanto con el sonido de su voz como con la visión de su cara morocha y regordeta, muy lejos una y otra cosa de lo que se espera de un ídolo del rock. Hay que decir que en una de sus canciones se hace referencia al señor que arregla bicicletas, el medio de locomoción interno por excelencia del conurbano; que otra está dedicada a la tapita de una botella y que las referencias a chorizos y morcillas son innumerables.

Mariano Echenique es alto y desgarbado, otro fenómeno físico, aparentemente diseñado por la vida para contrastar con Willy. A su lado seguimos las penurias de un artista por encontrar la oportunidad y lograr algún tipo de trascendencia. Juntos van a la radio a ver a Elizabeth Vernaci, la única persona que le había dado difusión a su música; editan un CD; arman recitales con decenas de espectadores (65 personas es el récord alcanzado); sueñan con un futuro venturoso. Si algo define a esa extraña pareja, es la visita a la fábrica de CD, a buscar el disco de Willy. Mariano está excitado y ansioso, jugueteando con el nuevo producto en sus manos. Willy, en cambio, vive su módico estrellato con total indiferencia y sólo les presta atención a unos CD de otros artistas que se lleva de regalo. Si las apariencias físicas del dúo remiten directamente a don Quijote y Sancho Panza, hay que decir que Mariano resume las condiciones de ser el soñador y el fiel escudero al mismo tiempo, el que mira al cielo pero el que tiene los pies sobre la tierra también, el que ve los molinos de viento como enemigos pero también como molinos de viento, mientras Willy, distraído, saca poesía de una achura o una gomería suburbana. *Sueños de Polvorón* es ese cliché, una película quijotesca, y sin embargo, única e incomparable. **[A]**

# Liculado de Estados Unidos



**Duro de matar 4.0**

**Live Free or Die Hard**

Reino Unido/Estados Unidos, 2007, 130'

**DIRECCIÓN**

Len Wiseman

**GUIÓN** Mark Bomback

**PRODUCCIÓN**

Michael Fottrell, John

McTiernan, Arnold

Rifkin, Bruce Willis

**FOTOGRAFÍA**

Simon Duggan

**MONTAJE**

Nicolas De Toth

**MÚSICA** Marco Beltrami

**INTÉRPRETES**

Bruce Willis, Timothy

Olyphant, Justin Long,

Maggie Q, Cliff Curtis,

Jonathan Sadowski,

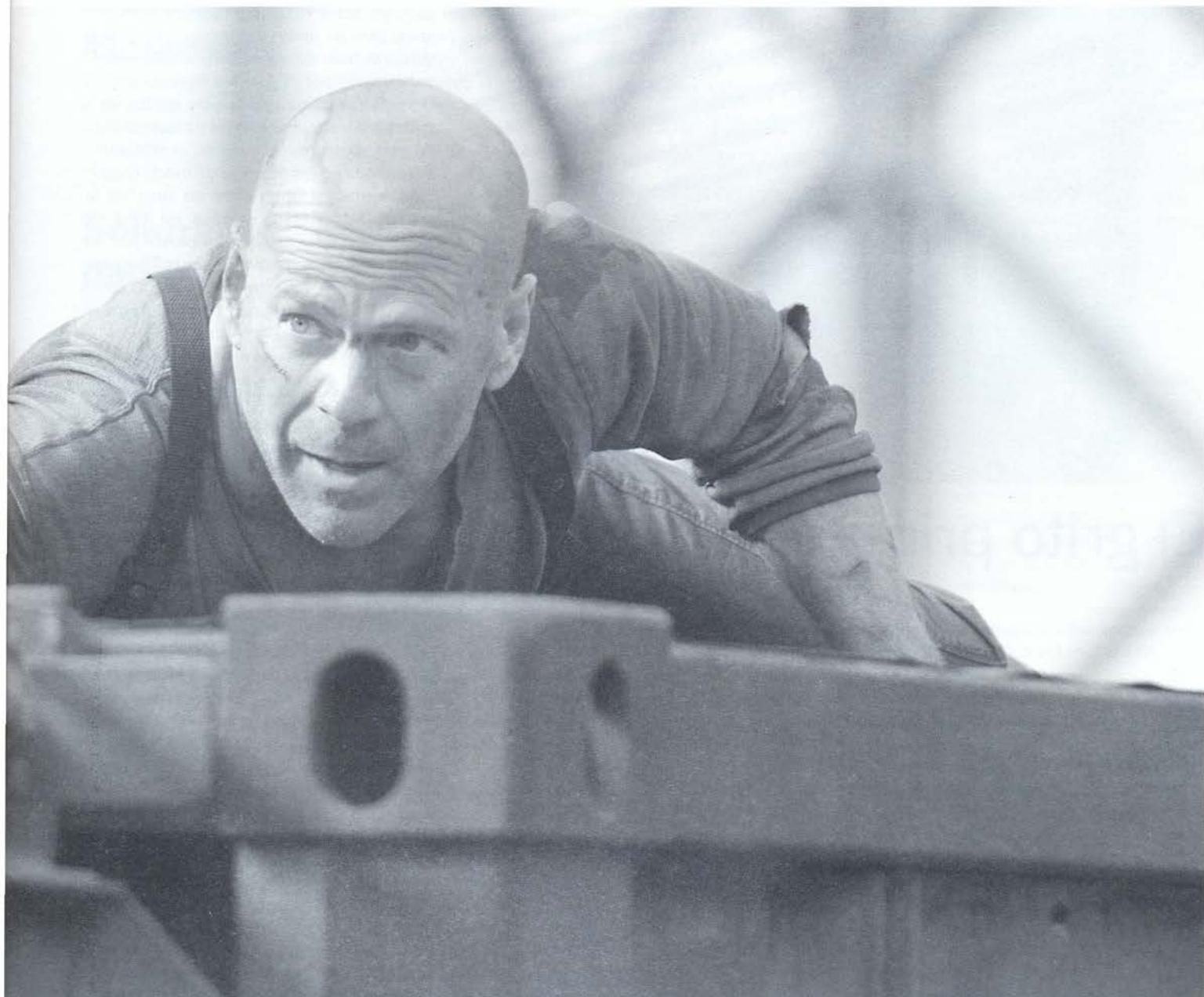
Andrew Friedman,

Kevin Smith.

por **Ezequiel Schmoller**

**D**uro de matar 4.0 es una de las mejores películas-chiste en lo que va del año. A lo largo de su metraje recicla, con un espíritu diabólicamente lúdico, los *greatest hits* de miedos acumulados por los Estados Unidos desde los 90 hasta esta parte. Los justificados y los infundados. Los planes de los ciber-terroristas de la película incluyen las siguientes cosas (ya sea hacerlas, amenazar con hacerlas o fingir haberlas hecho): la explosión de la Casa Blanca (lo cual remite al ataque contra el Pentágono y contra las Torres Gemelas), el desencadenamiento de un Apocalipsis cibernético (lo cual remite a ese fiasco que se dio en llamar Y2K) y el empleo de armas bacteriológicas como el ántrax (lo cual remite a... bueno, al ántrax y a las guerras bacteriológicas que estuvieron tan en boga a finales de los 90 y principios del 00). *Duro de matar 4.0* incluye y entrelaza en su trama, de forma perversamente divertida, sensaciones y episodios de la historia reciente de los Estados Unidos: ataques terroristas, amenazas de ataques terroristas, paranoias de ataques terroristas, etcétera.

Hace todo, además, de una forma tan amena y liviana, y el sufrimiento ajeno está retratado tan en plano general, que tenemos carta blanca para gozar de todas las escenas de caos y destrucción sin sentir nada más que un gran deleite *adrenalínico*. Este collage de ataques terroristas y paranoias estadounidenses, y la adrenalina que genera, no son los únicos divertimientos de *Duro de matar 4.0*. Parte del plan de los ciber-terroristas –que consiste, a grandes rasgos, en paralizar a los Estados Unidos y robarse algo así como todo el dinero del país– incluye lanzar su mensaje de guerra a través de un video transmitido simultáneamente en todos los canales televisivos. Y el reciclaje vuelve a aparecer en escena, porque el video está hecho de retazos yuxtapuestos de discursos de presidentes de los Estados Unidos de los últimos cincuenta años. *Duro de matar 4.0*, queda claro entonces, es una película que recicla. Recicla miedos, paranoias, planes y ataques terroristas, imágenes de destrucción, discursos presidenciales. Estas vagas reminiscencias del pasado norteamericano hacen que la película se mantenga



extrañamente pegada al mundo real. Lo que vemos es irreal pero no es *taaaan* irreal. Nos recuerda cosas que vimos (11 de septiembre, discursos de presidentes) o que íbamos a ver pero nunca pasaron (Y2K, guerra bacteriológica).

Entonces, ¿todo bien con *Duro de matar 4.0*? En mi opinión, no. Casi todo bien, pero no todo. Si la película es un chiste, en uno de sus puntos clave es un chiste fallido. La película nos enfrenta a un mundo infestado de tecnología, completamente dependiente de ella, en el que el futuro de la humanidad está en manos de unos *computer-geeks*, unos *nerds* que pueden salvarla o hundirla. En ese mundo aparece Bruce Willis, que es, básicamente, puro músculo. Pura materialidad en un mundo cada vez más virtual. Este contraste (lo rústico/lo físico/arreglar todo a las piñas *versus* lo sofisticado/lo virtual/hacer todo desde un teclado de computadora) es uno de los núcleos duros de la película, una de las claves del chiste. Y es ahí en donde el chiste trastabilla. Por dos razones. La primera es que Bruce Willis se ve envuelto en situaciones



que se sienten irreales. Situaciones que de tan desmesuradas terminan no sintiéndose *físicas*. La violencia en *Duro de matar 4.0* oscila entre lo coreográfico (*El tigre y el dragón*), lo cibernético (*Matrix*) y lo manifiestamente irreal (*Misión imposible 2*). En otras palabras, el tipo de violencia que se elige representar y la forma hiperbólica en la que se elige hacerlo atentan contra la materialidad de Bruce Willis. Pero no es sólo eso. Como las situaciones que se retratan lucen improbables o imposibles, en todo momento sentimos y sabemos que estamos ante efectos especiales.

Bruce Willis es el tipo que le está yendo a mostrar a un grupo de *computer-geeks* (y de paso, al *computer-geek* que tiene al lado y que lo está ayudando) que los puños pueden más que la tecnología. Pero todas las hazañas que realiza están posibilitadas por la tecnología de los efectos especiales. Y se nota. Todo muy divertido, pero al fin y al cabo lo que vemos en *Duro de matar 4.0* es: Bruce Willis + la tecnología *versus* la tecnología. El 4.0 del título está presente en los dos lados de la ecuación. **[A]**



## El grito primario por Juan Manuel Domínguez

"Para mí, una señal del progreso es la pizza congelada."  
John McClane en *Duro de matar 2*.

**E**n un momento dado, en cualquier de "las *Duro de matar*" alguien (un chofer en la uno, la "bruja" en la dos, Samuel L. Jackson en la tres o el hacker de Justin Long en la 4.0) le enumera las ventajas de la tecnología contemporánea al oficial John McClane: VHS, teléfonos en aviones, CD y así. En la cruce definitiva entre la comedia televisiva de guión y la anabólica alegoría política del género en los 80, el purasangre McClane y su jeta, siempre de costado, lanzan un sarcasmo como respuesta. Algo similar, pero dejando en un rincón la sorna, le sucedía a Rocky en la reciente *Rocky Balboa* al observar una falsa pelea digital entre su versión joven y el actual campeón de los pesos pesados. Reducir el estímulo (tecnología) y la respuesta (negación) de McClane a un mero gesto entre cavernícola y canchero es lógico, pero desestima la capacidad crítica del garrotazo dado con una sonrisa. Una idea mejor ejemplificada en otro de los últimos y grandes héroes de la exhibición y distribución ecuánime de mamporros y comedia: Astérix, el gallo. Cada vez que Astérix y Obélix se topaban con algún signo del llamado progreso (baños turcos, hoteles de cinco estrellas, esclavitud, burocracia), su desconocimiento de ciertas normas terminaba intervando y, literalmente, enviando a la estratósfera al majareta en cuestión. Es sabido, los galos y McClane son irreductibles.

McClane y Astérix son ficciones tercas y románticas, héroes/comediantes ateos y herejes del presente perfecto que hacen un

planteo sobre la tecnología y las instituciones que la legitiman. Al fin y al cabo, cualquier lista de novedades propuesta por las anteriores *Duro de matar* está más cerca de la extinción que de la revolución. Incluso, la milicia romana era tan imbécil como los agentes Johnson y Johnson del FBI de la primera *Duro de matar*, que en pleno vuelo de helicóptero festejaban como hooligans que iban a matar terroristas. Al ser una construcción pictórica, la historieta de los galos hasta desafía el orden real de la Historia (no así el ecológico): mientras fluyen hectolitros de tinta, de papel y de poción mágica, Roma será sólo diversión para los nudillos de Obélix. Pero esa protoeternidad y esa gambeta a los datos enciclopédicos no existen en la armadura que calza John McClane: Bruce Willis. Lejos de ser una desventaja, el progresivo óxido de Willis y sus límites físicos (o su estatus de ícono fundacional de la acción mainstream) le permiten a McClane acercarse al oído de los nuevos miedos y cines de la sociedad estadounidense para aturdirlos, de una vez por todas y a todos, con su grito primario: "¡Yippie Ki Yay, motherfucker!".

En primera instancia, el alarido cinéfilo apunta al corazón y al tímpano del, digamos, "nuevo cine de acción". No por nada a los cinco minutos de película un inerte muñeco de Terminator detona una casa entera: desde su comienzo, *Duro de matar 4.0* dinamita la cárcel pop que convirtió en decoración y fichines los grandes valores de la superacción (el mismo McClane, Rocky, Robocop, el gobernador Arnold). Es

más, ya desde el tiroteo previo a la explosión, *Duro de matar 4.0* le extirpa a Bruce Willis el halo de superhéroe de 25 watts inaugurado por el párroco Shyamalan y le devuelve la corona de la frase hecha, de la trompada canchera y de la proeza recargada pero siempre física (como el recorrer descalzo un edificio en la primera, como "matar un helicóptero con un auto" de la cuarta). Signo de los tiempos, en 4.0 a McClane se le agigantan las partes: la lucha libre y digitalmente generada entre el cincuentón y los gigantismos con cinturón negro en absurdidad (rounds frente a jets militares o una autopista que se le viene encima), antes que una contradicción interna, establecen a *Duro de matar 4.0* como película futurista. Lejos de regirse por la lógica *Músculo versus Bytes*, *Duro de matar 4.0* reconoce y sabe que la máquina es la generadora de esos pantallazos del mundo nuevo: sin efectos digitales y sin fe ciega en los rígidos, McClane vuelve a ser un simple mendigo de modular (un DVD de colección o una *action figure*). Es más, 4.0 y sus excesos se saben ciudadanos de un planeta donde las imágenes más exageradas de las viejas *Duro de matar* poseen un equivalente real y tremendo (Alan Rickman cayendo en la primera / los cuerpos cayendo al vacío desde las Torres Gemelas, aviones estallando frente a la TV). Si lo impensable ya fue televisado, ¿es irresponsable crear un cine de acción atlético con terrores posibles?, ¿o crear irrealidades que permitan tomarse en solfa la capacidad involuntariamente profética de las otras *Duro de matar*? No, es algo futurista, es algo salvaje y algo político: como esa imagen televisiva del capitolio volando por los aires que se ve en un momento del film. Una imagen tremenda que *Duro de matar 4.0* muestra sin perder la sonrisa. Y que demuestra que a veces el realismo no pasa por una acción filmada a pulso manual y regida por un verosímil más cercano a Newton que a Superman (como en *Bourne: El ultimátum*), sino por reconocer, recrear y transformar en muñecos de acción los miedos más recientes de una sociedad.

Elefantiásica y a mucha honra, 4.0 no por fantástica y jodona deja de ser patotera con otros cines: frente a la posibilidad de una pelea al estilo de la acción oriental más reciente y cuyos códigos Hollywood tragó como pochoclo, McClane grita: "¡Al carajo con esta mierda kung fu!" mientras caga a piñas a una mujer. Pero la adrenalina neandertal no eclipsa la desencantada melancolía respecto al cine de acción actual de 4.0, una desconfianza que la película pone en la voz de nuestro Astérix/McClane: "Si hubiera alguien que pueda hacer este trabajo, yo no lo haría. Pero no hay nadie más". Por McClane y por Tutatis: que así sea. Que sea John. **[A]**



## La violencia está en nosotros por Mariano Kairuz

**1.** Gran, gran momento a hora y 26 minutos de película, 13 años antes del atentado contra las Torres Gemelas: el “terrorista” alemán Hans Gruber (Alan Rickman) exige la liberación de varios presos políticos, sus “hermanos en armas” en distintas partes del mundo. Miembros del Frente Pro Novo del norte de Irlanda, de Liberté de Québec en Canadá, de los Asian Dawn de Sri Lanka. “¿Asian Dawn?”, le pregunta unos de sus secuaces, extrañado. “Lo leí en la revista *Time*”, dice Gruber, divertido con su ocurrencia. Para esta altura de esta aventura vertiginosa en las alturas, todos los espectadores sabemos que la proclama política de Gruber no es más que una farsa. Que este comando de europeos que ha tomado la torre de una corporación japonesa en Los Ángeles durante las celebraciones de Nochebuena, no está detrás de ningún objetivo político sino del dinero guardado en una bóveda de seguridad en el edificio. Bonos por cientos de millones de dólares. Dinero, mucho, pero nada más que dinero. Afuera del edificio la policía local, el periodismo y hasta el FBI prácticamente disparan por sí solos el alerta antiterrorista, lo agigantan y se lo dan de comer a toda la población. Las autoridades son inoperantes: los únicos héroes son los héroes individuales. Adentro, John McClane, un policía neoyorkino muy *working class hero*, un *extranjero* en la esnob California, atrapado en el lugar preciso en el momento equivocado, es el único en condiciones de hacerles frente, indiferente a toda especulación sobre los propósitos de Gruber y sus matones. Acaso la mayor, la más brillante de las ideas de *Duro de matar* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988): detrás de una enorme proclama ideológica se aloja apenas un millonario pero vulgar robo.

**2.** Aquella primera *Duro de matar* estaba basada en una novela un tal Roderick Thorp llamada *Nothing Lasts Forever*, publicada en 1979, cuando –se puede leer por ahí– todavía flotaban en el aire los ecos de la masacre de las olimpiadas de Munich. La película, casi una década más tarde, se permitía una lectura inteligente, con perspectiva, de la paranoia antiterrorista reinante.

**3.** Salto mortal a 19 años más tarde, casi seis después del 11-S, un lustro de guerra norteamericana sobre Medio Oriente (sospechada de ser otro vulgar atraco enmascarado de operación ideológica). *Duro de matar 4.0*, la primera secuela post 11-S de la saga, se basa ya no en una novela sino en un artículo periodístico titulado *Un adiós a las armas* (que está completo, online, en el sitio de la revista *Wired*) sobre el paso de la Guerra Fría al escenario de un hipotético ciber-apocalipsis: un caos bien real desatado por medios virtuales. La nota es anterior a 2001, pero el guión de la película la actualiza. Sus terroristas llevan adelante una estrategia para el desastre total que entre *hackers* y *nerds* se conoce como *fire sale* y que consiste en paralizar el país en unos pocos pasos: transporte, comunicaciones, sistema financiero, servicios energéticos. A la cabeza de la operación hay un norteamericano que trabajó para el gobierno y que, recuerda resentido, les advirtió a sus jefes sobre las fallas de seguridad de su sistema. Alguien que se vio venir el 11-S y al que no le prestaron atención, y que ahora quiere darles una lección a sus ex empleadores y además ser resarcido económicamente por daños y perjuicios. O fundamentalmente *eso*: retirar del sistema financiero, para sí mismo, un botín

de miles de millones de dólares. Una vez más, un enorme discurso –disfrazado de ataque terrorista fundamentalista, con amenaza de ántrax y simulacro de explosión en Washington– y un gran, millonario, pero vulgar atraco. Por dinero, como siempre.

**4.** A McClane, de vuelta indiferente a toda especulación, le preocupa el riesgo que corre no “el sistema”, sino *la gente*. Espera que el gobierno esté preparado para hacerle frente a una pandilla de psicópatas que el mismo sistema ha engendrado. Alguien le recuerda el reciente desastre de Nueva Orleans. Que no hay preparación, que sólo hay inoperancia, terror, psicosis y una desinformación calculadamente manipulada. La advertencia terrorista transmitida para todo el país está, significativamente, armada con fragmentos de discursos del presidente y de varios ex presidentes norteamericanos, “progres” y de los otros; republicanos y demócratas.

**5.** McClane le sube el volumen a una de sus canciones favoritas: “Fortunate Son”, de Creedence. Una canción de 1969, pleno Vietnam; letra en abierta oposición a la guerra, en apoyo a los muchachos en el frente. Que no son –de eso se trata– los “hijos afortunados” de los políticos y los influyentes, sino los hijos *del pueblo*, enviados por aquellos como carne de cañón. Una idea poderosamente subversiva que enlaza la primera y la cuarta película de la saga *Duro de matar*: la de que la única verdadera amenaza, el único terrorismo real al que se ha enfrentado McClane desde sus primeras aventuras, no es la que del extranjero, sino la que viene de adentro. **[A]**

El autor define esta nota como "un paralelismo improbable". Eso dice el autor. El editor dice que una película nada afrancesada como **Duro de matar 4.0** fue la excusa perfecta para contrabandear esta nota afrancesada, que ha burlado con éxito las tecnologías de control del propio editor. En fin, igualmente a veces están buenas y son pertinentes ciertas notas afrancesadas, como en este caso.

*"Hemos pasado de un animal a otro, del topo a la serpiente, en el régimen en el que vivimos, pero también en nuestra forma de vivir y en nuestras relaciones con los demás (...) Los anillos de una serpiente son aun más complicados que los agujeros de una topera." Gilles Deleuze*

La cita que encabeza esta nota proviene del ensayo "Posdata sobre las sociedades de control",<sup>1</sup> de Gilles Deleuze. Es necesario, antes que nada, un recorrido por las ideas de aquel ensayo. Lo que Deleuze propone es simple: señala un cambio en el tipo de instituciones que rigen a las sociedades; a partir de esa mutación en las instituciones, plantea un cambio en el tipo de poder y de dominación que se ejerce sobre las personas. Deleuze parte del análisis y la descripción que Michel Foucault hizo de las *sociedades disciplinarias* modernas, para diferenciarlas de las *sociedades de control* contemporáneas. En las primeras el poder se articula a partir de la vigilancia de sus ciudadanos y encuentra su base, por lo tanto, en los llamados "espacios de encierro" en que se los forma y disciplina (cárceles, manicomios, fábricas, escuelas). A ese poder le es indispensable *observar* a quienes pretende disciplinar, y Foucault tradujo ese lugar central que se le otorga a la mirada en el conocido concepto del *panóptico*. En cambio, en las nuevas sociedades el poder ya no pretende castigar el deseo o la voluntad de los ciudadanos *después* de que han sido expresados, sino encauzarlos y dirigirlos *mientras* están surgiendo. El control reemplaza a la vigilancia en la misma medida en que la información y su "programación" reemplazan a la mirada. Correspondientemente, lo que importa en esta nueva modalidad del poder ya no es el cuerpo de los dominados en vistas a la producción (la disciplina en las fábricas) sino la información que orienta sus

# Peras al olmo

por Tomás Binder

comportamientos y su consumo... Ya no se habla de espacios de encierro sino de la ubicuidad del marketing y de la proliferación de las imágenes que acompañan al llamado "capitalismo avanzado". Esta desaparición del cuerpo como unidad de dominio tiene su correlato en un poder cada vez más descentrado y menos visible o ubicable: menos material, más virtual. En la idea disciplinaria del panóptico la autoridad podía o no estar vigilando, pero los prisioneros la ubicaban en un lugar preciso, en el centro; las redes de poder (tecnológico, financiero) de la sociedad de control parecen, en cambio, no estar en ninguna parte. ¿Cómo enfrentar a un villano que no se muestra en el espacio pero que al mismo tiempo lo satura? ¿Qué tipo de acción política es posible en este escenario? O antes que nada, y con respecto a las responsabilidades que pueden caberle al cine como arte de masas: ¿cómo se representa esta nueva dimensión del poder? ¿Cómo hacerlo visible?

II. John McClane viene enfrentándose a II. distintos villanos desde 1988, año de estreno de *Duro de matar*, la primera. Es útil repasar las tres primeras entregas de la serie para entender cómo y dónde se ubica *Duro de matar 4.0* con respecto a la representación de esa nueva dimensión del poder y de los villanos que lo detentan. i) La película de 1988 mostraba con cierta transparencia la presencia de un nuevo tipo de poder: la acción transcurre en un rascacielos de Los Ángeles, sede de una corporación japonesa. Se sabe: las corporaciones internacionales son una de las piezas fundamentales a la hora de pensar el espacio descentrado del capitalismo avanzado que corresponde a las sociedades de control. La anécdota de esta primera película pareciera, entonces, aproximarla a la representación de esa nueva modalidad del poder. Sin embargo, los villanos de *DdM* fundan su plan en la ventaja que les otorga el hecho de poder ver a las fuerzas policiales en el exterior sin que estas sepan cuántos son ni cómo están actuando (literalmente, una "situación panóptica"). Su poder se funda en la mirada y se asocia a un poder centrado: no sólo porque se refugian en esa torre panóptica, sino porque el botín que pretenden llevarse se encuentra en un único lugar. La anécdota de la primera *DdM* apunta a esa nueva dimensión del poder, pero el desarrollo de su historia representa, en cambio, al poder de las sociedades disciplinarias: un poder localizable, encarnado en un capital visible, que poco tiene que ver con las redes financieras que subyacen a las sociedades de control. ii) Los villanos de la primera *DdM* cortaban las líneas de comunicación del rascacielos para impedir que McClane se comunicara con el exterior: el héroe se comunica únicamente a través de un canal de radio al que el villano, por otra parte, tiene acceso. El esquema del panóptico,

co, y la vigilancia, se extiende a las posibilidades de comunicarse que tiene McClane, y lo mismo sucedía en *DdM 2* (1990). En ambas películas el poder se da a partir de la obstrucción y vigilancia de las redes comunicativas. iii) En *DdM 3: la venganza* (1995) McClane ya no está encerrado ni incomunicado, todo lo contrario: la acción pasa por el vértigo de que todo transcurra en la ciudad y por el constante acoso del villano, que en lugar de obstaculizar la red de teléfonos públicos se vale de ella. En su ensayo, Deleuze se refiere a "las formas ultrarrápidas de control al aire libre, que reemplazan a las viejas disciplinas que operan en la duración de un sistema cerrado". Si *DdM 3* implica un cambio con respecto a las anteriores y una instancia intermedia en relación a la cuarta película es en la medida en que da cuenta de esas incipientes "formas ultrarrápidas de control".

III. Escribe Fredric Jameson: "Esta incapacidad de los individuos para autoubicarse en el espacio urbano exterior es análoga al dilema mucho más agudo que reside en nuestra incapacidad mental de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, en la que nos hallamos presos".<sup>2</sup> Sin embargo, al salir a la ciudad en *DdM 3*, McClane todavía logra atrapar al ladrón, lo que nos hace suponer que los villanos de este mundo todavía son localizables y castigables, y que un héroe aún puede ubicarse en el espacio urbano (en cualquier espacio) para enfrentarlos. Pero tendríamos que preguntarnos en este punto acerca del carácter heroico de McClane. Empecemos por definir al héroe épico como aquel que se enfrenta al mundo para imponerle su propia ley, y definamos también –correspondientemente– al sujeto político como aquel que se propone asumir un rol político y modificar su sociedad. Ahora bien, en ninguna de las cuatro películas McClane se propone cambiar el mundo, y de hecho no lo hace: como en el western, todas nos presentan la ética personal de un hombre más noble, más recio y con más estilo que el resto pero, a diferencia del western, en ninguna *DdM* esta ética personal busca modificar a la sociedad en la que se inscribe. John McClane no puede llamarse un héroe y no puede llamarse un sujeto político, y es en este punto donde *DdM 4.0* se vuelve particularmente pertinente al hablar de las representaciones cinematográficas de la sociedad de control. ¿Por qué hago tanto énfasis en analizar la presencia o no de ese nuevo tipo de poder en un manojo de películas de acción del cine mainstream? Creo que es pertinente preguntarse acerca de una función política y "didáctica" del arte que pretende poner en escena a los villanos del mundo. Lo que Jameson define como "las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político", para decir que ese arte debería proveerle al espectador imágenes que le sean útiles para con-

feccionar el mapa de las nuevas redes de poder (lo que él llama *mapas cognitivos*). Es tan válido preguntarse acerca del lugar que ocupa el cine mainstream a este respecto como preguntárselo acerca de los documentales de Harun Farocki o del fuera de campo en las ficciones de Michael Haneke.

Me ocupo, por razones de espacio, únicamente de *DdM 4.0*, en la que *en principio* resulta evidente la presencia de todo lo que estuvimos mencionando: redes de comunicación descentradas, un poder que prefiere el carácter tácito del control a la presencia de la mirada, un villano que no obstaculiza la red sino que la interviene (satura) para conseguir lo que quiere. Digo "en principio" porque creo que la película no está a la altura de lo que implica. Empecemos por el final: una vez más, McClane atrapa al ladrón; logra ubicarse en ese espacio urbano en el que Jameson decía perderse. Y para que McClane logre ubicarse en el desmesurado escenario virtual que propone la película, sus guionistas debieron operar una doble inversión. Por un lado, se "digitaliza" a los músculos de Bruce Willis (véase la crítica de Schmöller de la página 10). Se podría decir que de esa manera la película pretende dar cuenta de aquel cambio en los modos del poder... pero por otro lado –en el sentido opuesto– el guión reduce la red de poder descentrada a la figura de un único villano ambicioso: la anécdota que podría haber dado lugar a la puesta en escena del poder *imperceptible y descentrado* que rige nuestras vidas, termina siendo desplazada y encauzada en un único villano *visible y localizable*, que intenta escapar con un único botín. En este caso se trata de un botín informático, pero que, contra todo lo dicho, ¡aparece concentrado en un único galpón! Esta reducción de la inmensa red virtual en el pequeño villano material pervierte cualquier denuncia: se representa a un tipo de poder caduco, que ya no rige a nuestras sociedades, y el potencial político de esa representación es, por lo tanto, nulo. Y el título original de la película pervierte las cosas un poco más: la dicotomía *Live Free or Die Hard* oculta el hecho de que las redes que utilizan los villanos para pervertir la transparencia del sistema son las mismas que controlan el día a día de los ciudadanos estadounidenses. McClane atrapa al villano, pero ya lo dijimos: McClane no viene a cambiar nada, McClane no es un héroe, únicamente un placebo tramposo que nos emociona por dos horas. Es cierto, le estoy pidiendo peras al olmo. Incluso cuando el olmo me resulta extremadamente simpático.

<sup>1</sup> Se puede acceder al ensayo en <http://www.musicadesalon.com.ar/libertarias.htm> o en <http://www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/postdata.htm>

<sup>2</sup> De su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984).



Lluís Carbó — Lluís Serra  
**Honor de cavallería**  
 Una película escrita, producida y dirigida por Albert Serra



## Honor de cavallería

### Honor de cavallería

España, 2006, 110'

#### DIRECCIÓN Y GUIÓN

Albert Serra

#### PRODUCCIÓN

Adolfo Blanco, Albert Serra, Montse Tripla, Marta Puigdevall, Luis Miñarro

#### FOTOGRAFÍA

Christophe Farnier, Eduard Grau

#### MONTAJE

Ángel Martín

#### MÚSICA

Ferran Font

#### DIRECCIÓN DE ARTE

Jimmy Gimferrer

#### INTÉRPRETES

Lluís Carbó, Lluís Serra



# FF de Falsa Ficción

por Marcos Vieytes

**1.** Cuando proyectaron *Honor de cavallería* en el último Festival de Mar del Plata, el rechazo no fue unánime pero faltó poco, y se hicieron escuchar con vehemencia las voces, suspiros o rechifla de una parte del público a la que la película sin lugar a dudas irritaba. Esta situación no es nueva para nadie que acuda habitualmente a festivales y, en particular, al enorme recinto del Auditorium durante una función matutina, espacio y tiempo en el que suelen concentrarse la mayor cantidad de señores y señoras mayores, no habituados a la oferta cinematográficamente heterodoxa de un evento como este. Sin embargo, responsabilizar a la sala y al tipo de público que la llena sería una conclusión demasiado apresurada y hasta prejuiciosa. El propio Albert Serra, en la presentación previa al film, dijo que esperaba que no se repitiera lo que había sucedido en Cannes, donde al menos la tercera parte de los espectadores no se había quedado hasta el final de la película.

Este asunto del abandono estentóreo o de la permanencia a disgusto es un fenómeno interesante en sí mismo y pertinente a la naturaleza de *Honor de cavallería*. En la función a la que asistí, hubo unos cuantos que se levantaron de la butaca y se fueron del cine, no sin antes expresar audiblemente su desagrado, como si quisieran enfatizar el juicio negativo sobre la película

que el mero hecho de marcharse mucho antes de la mitad del film hacía evidente, incentivar de ese modo la voluntad de algún indeciso y/o justificar —como si hiciera falta rendir cuentas del propio parecer— su tedio, incompreensión o acaso intolerancia. Pero lo que resulta más interesante aun es la existencia de otros que, no dispuestos a irse, optaron por la protesta intermitente pero continua, desde el comienzo hasta el final del film. Así se sucedieron, repetida y rítmicamente, bostezos ampulosos y forzados, risas, cuchicheos, respiraciones radiofónicas, desembozadas conversaciones ajenas a la circunstancia, reproches, puteadas y demás demostraciones de rechazo. Todo un muestrario de gesticulación irónica u hostilidad verbal que, al no desembocar en la natural partida de la sala, invertía el negativo signo descalificador hacia el film que su despliegue parecía comportar, y revelaba una forma particular de interacción entre película y público.

Porque la película de Serra propone y estimula una relación conflictiva con el espectador que pone en jaque el rol usual que el mismo ejerce irreflexivamente: el de mero invitado a un desfile de acontecimientos espectaculares organizados según una lógica causal estándar, tiempos reticulados hasta el microsegundo y sentido unívoco. Los antecedentes literarios de la película —una adaptación del *Quijote* de Cervantes— no

hacían más que aumentar la expectativa más o menos convencional de ver si la película traducía fielmente el espíritu de la novela o si lo traicionaba, qué clase de relación establecía con el texto y toda esa serie de reflexiones automáticas previas que circulan por ahí cuando los medios dan cuenta de la existencia de una película como esta. El tema es que *Honor de caballería* no descansa en el *Quijote*, no se corresponde con la obra de Cervantes, no depende en lo más mínimo de ella para constituirse como película, y esa resulta ser la primera decepción –fraude si se quiere– sufrida por aquel que concurre a verla aferrado al vínculo con el libro del que se vale Serra para provocar esta primera desorientación (el ánimo provocador de este muchacho ya se había hecho presente desde el momento en que dijera, antes de comenzar el film y en el escenario de la sala, que la suya era la mejor película española de todos los tiempos).

Es cierto que *Honor de caballería* está protagonizada por dos personajes: alto, flaco y viejo el uno, retacón y gordo el otro, y que el primero de ellos no cesa de llamar por el nombre de Sancho al segundo, pero el saqueo de los sucesos maravillosos característicos de la novela y de casi todos los dramáticos –a excepción de la captura final del viejo– pulveriza la identificación lineal entre libro y película. El gordo y el flaco que deambulan por el film, caminan la llanura, se bañan en un espejo de agua o miran cómo atardece, pueden ser cualesquiera de nosotros, un par de vagos del conurbano bonaerense, o dos señores que se visten de Sancho y Quijote porque están filmando una película en la que un tipo les pide que se llamen por esos nombres y repitan ciertos diálogos. El hecho de que ambos protagonistas no sean actores profesionales no hace más que propiciar la identificación entre actor y espectadores, pero de un modo inesperado. En lugar de hacernos sentir los héroes de una aventura extraordinaria, nos pone en la piel de dos personas comunes y corrientes, y en especial en la de Sancho: el más callado y concreto de los dos, el que nunca llama la atención, el intrascendente, el que pasa desapercibido para todos menos para la cámara.

**2.** Daniel Villamediana escribió en *Letras de cine* que la película era, de algún modo, mística. Menos que en la intensidad visionaria que dicho adjetivo sugiere a primera vista, yo la pienso juguetona, barroca, irónicamente ascética, irónica en el mejor y más incómodo sentido de la palabra. Si ironizar es “permutar, poner junto lo que parece incompatible, llevar los eslabones a las antípodas y revertir antípodas en eslabones”, como dice Martin Hopenhaym en su *Crítica de la razón irónica*, *Honor de caballería* es una película irónica y Serra un ironista que “desacelera el ritmo de los cuerpos y provoca la impaciencia al extenderse en lo que debía acortarse, atascando lo que debiera haberse deslizado”, demorándose en el reverso opaco de la fantasía quijotesca. A resultas de lo cual el espectador se ve a sí mismo reflejado en los no-actores que no actúan la espera, el silencio o la inacción. Frente a ellos nos reconocemos e impacientamos viéndonos pasar sin hacer nada y, por ello, las reacciones de insatisfacción y cólera que hemos descrito, reflejadas en la desorientación por momentos indisimulada de Lluís Serrat (Sancho), quien más de una vez parece estar mirando a cámara con el rabillo del ojo, como preguntándonos si tenemos alguna idea lo que realmente está pasando, no ya en el

**Honor de caballería se transforma en una falsa ficción dos veces falsa: porque en ella no pasa nada de lo que habitualmente sucede en una película narrativa ortodoxa y porque no es la adaptación que se suponía que fuese.**

plano de la ficción sino en el de la filmación misma, interpelándonos sobre el sentido de la realidad a uno y otro lado de la pantalla como lo hiciera Cervantes a través de la literatura.

Con la ficción imaginaria soñada por Alonso Quijano fuera de campo, expulsada del horizonte de acciones representadas en el plano o al menos relatadas por los personajes, *Honor de caballería* se transforma en una falsa ficción dos veces falsa: porque en ella no pasa nada de lo que habitualmente sucede en una película narrativa ortodoxa y porque no es la adaptación que se suponía que fuese. Film de no-ficción, entonces, fraudulento en el sentido positivo que el término adquiere cuando se habla del *fake* como subgénero (aunque este sería un *fiction fake*, si es que tal cosa existiera). El film de Serra desbarata la película que uno se había hecho previamente tanto como la representación canónica de un objeto cultural tan relevante como el *Quijote* para proponernos otra, una en la que la materialidad de los cuerpos, el paisaje, el tiempo, la luz (o su ausencia) y el dispositivo cinematográfico mismo se hacen evidentes, explícitos, palpables. Contra la abstracción del clasicismo figurativo, la fisicidad del registro apenas travestido de ficción. Serra decide filmar la luna o filmar de madrugada –filmar la madrugada, en realidad– sin luz artificial y esa decisión altera la textura de la imagen, exponiendo la mediación técnica de la cámara cuya ocultación era uno de los fundamentos de la representación corriente. Ese desnudarse (cifrado en la feliz secuencia en la que el viejo y el gordo se desvisten y bañan en un arroyo) de la película hasta el extremo de filmar sólo sombras y bultos durante largo rato, desarma la seguridad del búnker en el que nos atrincheramos usualmente como espectadores, delata nuestra espera espejándola, exhibe la precariedad de su presencia demorándose, sosteniendo la aparente irrelevancia del plano hasta un umbral de extenuación e incertidumbre que oxigena la mirada y no excluye la búsqueda del efecto cómico, liberador del ridículo. Quizá la única alternativa al enojo que propone la visión de *Honor de caballería* consista en reírse de uno mismo y la importancia exagerada que le damos a nuestro propio gusto.

Así como desde la transición democrática hay una consistente producción documental española (hablo de Erice, Patino, Jordá, Guerin, Lacuesta, entre otros) que trabaja el tópico temporal ligándolo al de la manipulación de los materiales que constituyen una película, hay toda una corriente del cine contemporáneo (hablo de Kiarostami, Costa, Weerasethakul, Tsai Ming-liang, por citar algunos) que hace del transcurso no pautado utilitariamente su materia prima. La película de Serra hace honor a dichas tradiciones. Dice por ahí Félix de Azúa que ese tiempo distinto es uno que no se apoya en el pasado ni se dirige a ningún futuro: es el punto temporal cercenado de su continuo, la instantánea, lo fugitivo, lo contingente, lo transitorio, lo imprevisible (por imposible de representar, pero también por imposible de vender a la mirada masiva). Entonces, cine de lo efímero no exaltado románticamente, cine refractario al contenido, cine-chicle globo que jamás explota, cine del presente imperfecto. Porque el presente perfecto es aquel que ni siquiera delata su presencia, y este es un cine que se concentra casi exclusivamente en su paso –en la oquedad de sus huellas, en la opacidad de su sentido– para transfigurarlos sutil pero generosa y hasta graciosamente. **[A]**



## Maldito tábano

por **Gustavo Noriega**

**L**a nueva película de Michael Moore, a diferencia de *Bowling for Columbine* y *Fahrenheit 9/11*, que debatían asuntos que ya concitaban la atención pública, como son el uso de las armas y la desastrosa gestión de George W. Bush, tiene el enorme mérito de establecer una agenda, de permitir y promover la discusión por parte de la ciudadanía norteamericana de un tema de una importancia y una urgencia tan altas como las de los dos anteriores, pero que quizá no estaban en la conversación mediática. El sistema de salud norteamericano está en crisis y lo peor de ese problema es que los ciudadanos de ese país no pueden imaginar que el sistema podría ser distinto. Con sus mañas, sus medias verdades, sus trucos y su demagogia, pero también con una enorme habilidad para provocar y un endiablado montaje, *Sicko* es otra pieza de *agitprop*, un notable ejemplo de propaganda política que se debe



### **Sicko**

Estados Unidos,  
2007, 120'

#### **DIRECCIÓN Y GUIÓN**

Michael Moore

**MÚSICA** Erin O'Hara

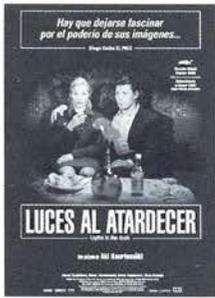
#### **MONTAJE**

Geoffrey Richman,  
Chris Seward, Dan  
Swietlik

evaluar no sólo en términos estéticos sino también por los resultados alcanzados en su incidencia en los asuntos públicos.

En Estados Unidos hay dos sistemas relacionados con la salud gerenciados por el Estado: Medicare, que está diseñado para los mayores de 65 años, y Medicaid, para los sectores de bajos ingresos. Ambos sistemas fueron creados en la presidencia de Lyndon Johnson. El resto de la población depende de sistemas mediados por sus empleadores, con una intervención estatal mucho menor. A pesar de ser la primera potencia del mundo y de contar con recursos casi inagotables, el sistema de salud norteamericano rankea en el puesto 37, lo que refleja una enorme ineficacia. En los comienzos de la gestión de Bill Clinton, su mujer, Hillary, encabezó un programa de reformas del sistema con la idea de alcanzar una cobertura universal. La campaña le mostró al mundo las cualidades de la





Luces al atardecer  
Laitakaupungin valot

Finlandia/Alemania/  
Francia, 2006. 78'

**DIRECCIÓN, GUIÓN,  
PRODUCCIÓN Y MONTAJE**

Aki Kaurismäki

**MÚSICA** Melrose

**FOTOGRAFÍA**

Timo Salminen

**DIRECCIÓN DE ARTE**

Markku Pätälä

**INTÉRPRETES**

Janne Hyytiäinen,  
Maria Järvenhelmi,  
Maria Heiskanen, Ilkka  
Koivula, Sergei  
Doudko, Andrei  
Gennadiev, Arturas  
Pozdniakovas, Matti  
Onnismaa, Sulevi  
Peltola.



## Mi noche triste

por Marcela Ojea

*La guitarra en el ropero  
todavía está colgada.  
Nadie en ella canta nada  
ni hace sus cuerdas vibrar.  
Y la lámpara del cuarto  
también tu ausencia ha sentido  
porque su luz no ha querido  
mi noche triste alumbrar.*

Mi noche triste. letra de Pascual Contursi

■ Sentado en un sillón, ya vencido, Koistinen se ha quedado solo. Toma un trago, deja caer los brazos y se derrumba. Es sólo un cuerpo en medio de la noche. Una imagen-estampa de tango finlandés, o un tango finlandés versión Kaurismäki: un tango hecho cine. De hecho, la película se abre con "Volver", el tango de Gardel y Le Pera interpretado por el Zorzal. El parpadeo de las luces que con pálidos reflejos alumbran la habitación de Koistinen, su mirada errante en las sombras que busca y nombra una ausencia, marcan la vuelta del universo Kaurismäki.

Amor y soledad, luces y sombras, son la respiración vital y la impronta metafísica de un cine que se hace nuevamente presente. "Cae la noche como un suspiro. Se encienden las luces detrás de las ventanas. Nadie aparte de mí se queda solo en la oscuridad", se escuchaba de fondo en *Ariel*.

Más allá de sus desafiantes declaraciones sobre el origen finlandés del tango ("El tango lo trajo a Buenos Aires un marinero finlandés borracho", había dicho también Mika en una oportunidad), el cine de Aki Kaurismäki está en las antípodas de la provocación. En su crítica de *Tigrero: el film que nunca existió* (Mika Kaurismäki, EA 130, febrero de 2003) Eduardo Russo señala esta virtud de los hermanos: "Saben dominar como pocos el arte de la brevedad". Y podríamos decir también "de la sobriedad"; *Luces al atardecer* es pausada, mínima, escueta. Sólo se sirve de cuadros-secuencia que se abren y se cierran con fundidos a negro para contar, una vez más, la historia del prototípico héroe kaurismäkiano. Una vez más, porque su mundo parece repicar en otros replicándolos, porque junto a *Sombras en el paraíso* (1986), *Ariel* (1988) y *El*

*hombre sin pasado* (2002), conforma una zona de cruces en la que cobra vida, como en los tangos, un inexorable y eterno derrotero: la vida gris, el hastío, la traición de una mujer. Y apenas un hombre para soportarlo, la víctima involuntaria de un presente atado a un trabajo rutinario (guardia nocturno, minero, recolector de basura, soldador), “un tonto sentimental” como Koistinen que por la fe que lo empuja intenta escapar de él. A veces, como en *Ariel* o en *Sombras...*, la muerte de un compañero de trabajo representa el “no va más” que inicia el relato. En *Ariel* un compañero de trabajo se suicida luego de dejarle al protagonista su dinero y un coche (viejos mastodontes de la nostalgia *kaurismäkiana* y un elemento vital que hace las veces de refugio romántico o guarida en movimiento). Patotas callejeras y golpes del destino asolan estas películas en las que la cárcel es un escollo siempre presente. Se trata de la simple y llana mala suerte que tarde o temprano da lugar a la buena, por eso el dinero va y viene en *Ariel*, por eso el protagonista de *El hombre sin pasado* se reencuentra con viejos enemigos. Distinto es el caso de *Luces al atardecer*, una de las más pobladas de sinsabores, una de las más aferradas a la ortodoxia tanguera, y por eso quizá una de las más pesimistas. Tal vez los deseos del director de apropiarse del tango (o simplemente un efecto del tango propiamente finlandés, que tiene al amor perdido y las tristezas como temas recurrentes) sean los que inyectaron en *Luces...* un impulso fatídico. Como en las anteriores, se repiten los motivos (el encierro, el deseo de huir, la búsqueda del amor, Kati Outinen, su otrora actriz fetiche, como cajera de supermercado igual que en *Sombras...*), pero la fatalidad se intensifica: los compañeros se burlan de Koistinen y en la cárcel fumando espera.

II. Es que el humanismo con el que el Aki Kaurismäki habría conjurado ese sino inevitable está casi ausente en su nueva película. No sólo el amigo leal de Nikander en *Sombras...* era el molde de hierro de una amistad incondicional (al punto de vaciar la alcancía de su hijo para ayudarlo), todos los caídos en desgracia encontraban, tarde o temprano, el bálsamo que hacía la tragedia soportable, la solidaridad que convertía la pobreza en bohemia. La *troupe* del escritor, el músico y el pintor comía poco, pasaba frío y hacía fuego con páginas de viejos poemas en la comedia *La vida de bohemia* (1992). Y sólo contaba con el éxtasis artístico de Jean-Pierre Léaud, cuya aparición desopilante y azarosa en la piel de un coleccionista se traducían en cuantiosas sumas de dinero. “La piedad divina reina en el cielo, pero en la Tierra todos debemos ayudarnos”, decía Irma en *Un hombre sin pasado*. Una solidaridad que se proclama pero que también se recrea en la conmovedora escena de la cafetería de esa película, que recuerda a esa otra de *Viñas de ira*. (Para quienes no la tienen presente, el protagonista cambia un té lavado por un plato de comida gracias a la compasión de dos mujeres.) Un cine de amigos hecho entre amigos de cine: el magnate salvador Jean-Pierre Léaud y el loco editor de revistas Sam Fuller en *La vida de bohemia*, y el vendedor de autos Jim Jarmusch en *Leningrad Cowboys Go America* (1989). Lejos de la ineludible camaradería masculina, sin embargo, el amor suele ser un tanto esquivo. Parco, pudoroso y siempre fuera de campo; repentino y precipitado; con diálogos lacónicos, directos, bruscos. Koistinen y Mirja

Es la creencia en que a pesar de todo existe un resquicio de bondad en el corazón del hombre lo que define no sólo el humanismo de la obra de Kaurismäki, sino también su esperanza da tristeza.

hablan con un tono calculado, monocorde y recitativo y, con la vista fija en alguna parte, ni siquiera se miran. Sobran las palabras en el cine de Kaurismäki menos en *Juha* (1999), su película muda. Sin embargo, donde callan los labios siempre hablan las canciones. Tal vez por eso las radios, las *rockollas* y los tocadiscos son, junto a los automóviles, los objetos-talismán que recuerdan que para el director la música es parte de la vida de los personajes y no un simple artilugio narrativo. *Leningrad Cowboys Go America*, una sucesión de canciones unidas por un argumento mínimo, una suerte de *road-songs-movie* en la que una excéntrica banda rusa con jopos y zapatos de punta como duendes debe adoptar el rock en la conquista de tierras extrañas, es esta idea llevada al extremo. Expansivo y no expansionista, es en este terreno donde se juega el cosmopolitismo de Kaurismäki, sus deseos de apropiarse del mundo todo, del rock al tango. “En la vida de la carretera hay muchos fuegos fatuos pero sólo hay uno que realmente echo de menos...”, cantaba una banda en *Sombras...* Por eso, para mitigar la ausencia, Koistinen va a un bar y escucha una canción que habla de alguien que se marchó dejando un corazón roto.

III. Volver del tiempo y de la distancia, como Gardel, cantando su poema melancólico acodado en la cubierta de un barco en *El día que me quieras* (John Reinhard, 1935). Los planos generales de *Luces al atardecer* capturan la atmósfera crepuscular de un puerto en las puertas de una ciudad y delimitan un territorio cinematográfico. Una luz azulada, o el cielo y el agua que se cuelan por los interiores vidriados en las orillas de una urbe modesta. Así es el *paisaje Kaurismäki*: azul marino (como la ropa de trabajo de Koistinen), azul celeste, azul verdoso, azul grisáceo, salpicado con rojo-naranja (la ropa de Mirja, el coche, las puertas) como las luces del atardecer sobre los bloques de edificios, sobre las avenidas, sobre el puerto antes de que caiga la noche. Porque a medida que sus historias van haciéndose más oscuras y monocromas, parece haber ido potenciándose el uso del color que ya se venía insinuando en *El hombre sin pasado*. Faltaría hablar entonces de la presencia y de la ausencia de la luz, del tiempo, de lo que cíclicamente vuelve. Los planos generales de la ciudad se alternan con los de un bosque seco, nevado, florecido (la naturaleza como otro *leit motiv* del tango finlandés presente nuevamente) para indicar que, aunque el tiempo parezca no pasar para Koistinen, las estaciones se suceden. O una cosmovisión para situar a este héroe, porque “qué pequeño es el corazón del hombre y qué vasta la tierra inexplorada” dice una canción de *El hombre sin pasado*. Es la creencia en que a pesar de todo existe un resquicio de bondad en el corazón del hombre lo que define no sólo el humanismo de la obra de Kaurismäki, sino también su esperanzada tristeza. Recién en la última escena hay un atisbo de esto. Después de todo se trata de lo que siempre vuelve. Tal vez ahí, cuando amanece en el puerto y empiezan a sonar los acordes de “El día que me quieras”, comprendemos que Aila, la mujer que amaba a Koistinen en silencio, es la verdadera heroína de esta historia, y que a pesar del regusto excesivamente amargo de *Luces al atardecer*, el humanismo del director, que parecía ausente, estuvo siempre ahí, esperando, en esa imagen final de las manos entrelazadas. [A]

# La felicidad era esta



¿A favor?

Diego Trerotola



**M**aximal. Cuando John Waters se cansó de hacer las películas underground más extremas, se pasó al cine mainstream para probar que ahí podía hacer lo mismo, es decir, seguir siendo extremista. Así las cosas, desde los 80 Waters comenzó a perfilar su versión de la comedia masiva-maximalista, que tuvo su exponente más acabado en *Hairspray* (1988), en especial porque fue un verdadero éxito comercial, característica indispensable para que algo sea consumadamente mainstream. Ser maximalista es ser panfletario y, por lo general, se descarta al panfleto como opción estética por ser un género obvio basado en la falta de delicadeza y buen gusto. Waters, justamente, prefiere el panfleto por todo eso y por estar exiliado, prohibido, descartado por las reglas censoras del buen cine: su *Hairspray* no es otra cosa que un panfleto antisegregacionista, tan extremo como el paquidémico *Divine* gritando su ideología en *Pink Flamingos* (1972) o *Female Trouble* (1974). El panfleto implica exageración y violencia, cosas que Waters defiende en su versión del cine guerrilla: su *Cecil B. Demented* (2000) es su panfleto sobre el cine panfletario y por eso es tan detestada por muchos. Los géneros legítimos y lo naturalizado como modelo no fueron nunca las preferencias de Waters, que se encolumna en un mundo artificioso estéticamente incorrecto. Por lo tanto, sus películas expanden el mal gusto en cada uno de sus detalles, al punto de crear una red dinámica de basura, de vicios, de deformidades, incluso en sus películas más abiertas, más mainstream. Es cierto que la remake musical de *Hairspray*, por lo artificioso extremo, pierde la dimensión violenta y el juego constante con el mal gusto. En cambio, esta película de Adam Shankman sí conserva la base panfletaria, desde un lugar más convencional que evita el shock. Aunque queda cierta incorrección todavía en pie. Por ejemplo, los personajes más políticamente incorrectos siguen siendo muy seductores: Michelle Pfeiffer, por ejemplo, hace un retrato de una Velma von Tussle, racista militante, que está entre lo más luminoso de la película (que la maldad pueda ser plenamente encantadora es siempre incorrecto).

**Caramelo atroz.** Sin embargo, Shankman, que se nota que es un coreógrafo esmerado, hizo de esta remake algo rítmico, movedido, sonriente y estable que avanza



## Hairspray

Estados Unidos/  
Reino Unido, 2007, 117'

### DIRECCIÓN

Adam Shankman

### PRODUCCIÓN

Neil Meron, Craig Zadan

### GUIÓN

Leslie Dixon

### FOTOGRAFÍA

Bojan Bazelli

### EDICIÓN

Michael Tronick

### MÚSICA

Marc Shaiman

### INTÉRPRETES

Nikki Blonsky, John Travolta, Amanda Bynes, Queen Latifah, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Allison Janney, Jerry Stiller, Brittany Snow y Zac Efron.

sin tropezos, y justamente por eso se transforma en una película llana, o si se prefiere, plana. Es decir, nada hace ruido, no hay asperezas, no hay relieve, nada se eleva de lo esperable de una comedia musical estándar. Se puede sostener, por lo tanto, que ese es su mayor defecto, pero tal vez, muy a su pesar, la nueva versión de *Hairspray* proponga una idea genial que se deriva de este accidente. Y esa idea no es original, y ya fue perfectamente planteada en *Brain Candy* (1996), la única (por desgracia) película de los Kids in the Hall, responsables de una serie televisiva nada olvidable en la tradición de los Monty Python. *Brain Candy* tenía un planteo extraordinario: un grupo de farmacéuticos de diseño intenta inventar un caramelo de la felicidad total que al tomarlo nos señala el recuerdo más feliz de nuestra vida y nos hace sentir infinitamente ese estado de éxtasis alegre que alguna vez experimentamos. El caramelo funcionaba a la perfección y por eso era atroz: todas las personas que lo tragaban, se quedaban ancladas en el recuerdo feliz que les congela una sonrisa en la cara para quedar idiotizados para siempre. El concepto era *shockeante* (como todo lo bueno de Kids in the Hall): la felicidad extrema es lo más terrible que nos puede pasar. Por lo tanto, no hay utopía posible (o, por lo menos, esa no es la utopía) si la felicidad es también horrible. La mayoría de las comedias musicales implican un ideario de la felicidad, un manual de utopías que se celebra por medio de las canciones y las coreografías, y la nueva *Hairspray* no es la excepción. Sin embargo, su lasitud, su falta de densidad para retratar la felicidad la convertiría en algo horrible, en una sonrisa congelada, estúpida. Y, justamente, ese es su mérito, impropio pero mérito al fin: hay en esta película una nueva demostración de que la máxima felicidad es algo horrible, y que justamente sólo se puede ser feliz así, en el colmo de lo atroz. Y, de hecho, ese es el gran logro que instaló definitivamente la visión de la comedia según John Waters: hay que asumir que la máxima utopía es extrema y horrible, y que si no se incorpora lo peor al sistema no hay posibilidad de alegría; el máximo *happy end*, como lo demuestra el final de *Pink Flamingos*, es un ser divino y monstruoso que nos sonríe mientras come mierda de perro. Y esta remake de *Hairspray* sigue, tal vez sin darse cuenta, en esta línea: la felicidad es lo más plano, lo más horrible que nos puede pasar. Qué encanto. **[A]**

# Chato peinado nuevo

⊖ En contra **Nazareno Brega**



**F**rançois Truffaut analizó y denostó, allá por 1954, en su furibundo texto *Una cierta tendencia del cine francés* (disponible en la compilación *El placer de la mirada*), la labor como guionistas de Jean Aurenche y Pierre Bost, los dos literatos “adaptadores al cine” más prestigiosos de la época en Francia. Truffaut detestaba el “sistema de equivalencias” de la dupla: cuando consideraban no apropiada una escena, la reemplazaban por otra que, según ellos, era fiel al espíritu de la obra. Truffaut decía “‘inventar sin traicionar’, esta es la consigna que predicaban Aurenche y Bost, quienes olvidan que también se puede traicionar por omisión”, algo que puede aplicarse a esta nueva versión de *Hairspray*.

¿Es tanto lo que omite Shankman como para considerarlo, en palabras de Truffaut, un traidor? No, no es mucho, sobre todo si se considera el musical de Broadway como génesis de su film. Los personajes que desaparecieron entre película y película ya habían sido suprimidos por la pieza teatral (los roles de Mink Stole, Pia Zadora, Rick Ocasek, Sonny Bono, John Waters y el masculino de Divine) y la controversial escena de la revuelta racial en el parque de diversiones tampoco se había podido ver en Broadway. Otras secuencias, en lugar de desaparecer, cambiaron su lugar dentro de la narración (ahora a la protagonista la castigan en la escuela al principio de la película) para darle mayor fluidez al relato. Esto produce que la versión de Shankman se sienta más corta o compacta a pesar de durar media hora más. Buena parte de estos cambios tienen como objetivo “emprolijar” la narración. Y, ahora sí, cuando se habla de volver más prolija la obra de John Waters, ya se puede citar a Truffaut.

Pueden sonar como detalles triviales, pero los cambios de Shankman son sintomáticos. Él dispuso que Tracy jamás fuera presa y le limpió el *jive talk* (dialecto étnico típico) a la morocha Motormouth Maybelle. En esta voluntad de quitarles todo tipo de imperfección y/o particularidad tanto a la narración como a los personajes, está la traición de Shankman. *Hairspray*, al menos la vieja, luchaba por la integración mientras celebraba la diversidad, algo que no se condice con volver impoluto y de fácil aceptación para la platea a todo personaje positivo que anda dando vueltas por la narración, como ahora hace Shankman.

Una gran objeción de Truffaut hacia aquel “sistema de equivalencias” era que, en pos de hacer explícito el sentido o los valores “añadidos a la obra”, desechaban “una



idea de puesta en escena” y la reemplazaban por una situación de corte literario. Waters jamás fue un virtuoso de la puesta de escena, pero una de las secuencias más bellas de su carrera se encuentra en *Hairspray*. En un baile del “Baltimore negro”, Motormouth da un pequeño discurso contra la segregación y presenta a Toussaint McCall, que sube al escenario y canta la hermosa “Nothing Takes the Place of You”. Las dos parejitas de protagonistas bailan, se besan y escapan del salón a mitad de canción. Afuera, en un sucio callejón de barrio bajo, un borracho retoma la letra del tema y lo canta mientras pasa al lado de los jóvenes que *chapan* contra una pared. Les hace una venia y sigue camino cantando. Tracy Turnblad le dice a su novio: “Esto es tan romántico... —mientras patea una rati-ta que camina por su zapato—. Ojalá mi piel fuera oscura”. Él responde que por más que tengan la piel blanca sus almas son negras y la besa. En la *Hairspray* reciente, el único lugar para “las ratas callejeras bailando alrededor de mis pies” está en la letra del numerito “Good Morning, Baltimore” con el que Tracy abre la película. Shankman pone todo en palabras y vuelve todo detalle explícito: se podía asumir que el personaje de Divine no se la pasaba todo el día callejeando, pero la escandalosa encarnación de Travolta necesita explicar que nunca sale de la casa porque está gorda (aunque es lógico que nadie quiera salir con la *jeta* así maquillada). El *hair spray* del título, ausente en la narración original por ser una mera referencia cultural a los primeros 60, ahora roba cámara a más no poder. Shankman es literal al exponer ese carácter de producto de culto y así el *spray*, en lugar de proporcionarles mayor relieve a los peinados, achata más la película.

Waters no fue ni será un director respetado y hoy está más cerca de ser un mercenario personaje de culto que de aquel cineasta *under* al que apodaban Rey del Mal Gusto y disparates similares, pero su figura como cineasta es a Hollywood lo que Tracy Turnblad era al *Comy Collins Show*: un simpático personaje ajeno a la homogeneidad imperante en el medio, que llegó a ese lugar un tanto por casualidad y otro tanto por su talento. Shankman le aplica a Waters ese maquillaje de Hollywood para que, siguiendo la tendencia en el cine de los últimos años, no llame demasiado la atención por diferenciarse del resto. La integración de Shankman, según su versión de *Hairspray*, no contempla la diversidad cultural sino que absorbe una minoría dentro de la tiránica cultura de las mayorías. **[A]**



## Cualquiera puede filmar

por Nazareno Brega

*Entrometidos por dinero  
Hicieron de esto algo aburrido... tan aburrido  
Y me siento aquí, solo, tan solo  
Perdiendo la frescura que hay dentro de mí  
Es el espíritu del 77... Hacelo, ¡hacelo vos mismo!  
Llamando a las nuevas generaciones...*  
Fun People, **Spirito del 77**

Se puede asumir que *Filmatrón* nació del despecho de Farsa Producciones cuando, según contaron algunos miembros del grupo en diversas entrevistas que dieron a medios gráficos, el Bafici se negó a programar *Plaga Zombie*, el primer largo de la productora, por ser "una película de terror filmada en video" allá por 2001. Más allá de lo cierto o no de estas aseveraciones (el despecho, la negativa del Bafici y sus razones), *Filmatrón* excede una lectura chata que la ubique como una especie de revancha, aun cuando la película obtuvo el premio del público en la última edición del festival porteño. Este debut en solitario de Pablo Parés (codirigió las dos *Plaga Zombie*, *Nunca asistas a este tipo de fiestas* y *Jennifer's Shadow*) es una *distopía retrofuturista* en la que todo tipo de producción audiovisual posible está bajo el control del monopolio Canal Uno, que cuenta con el apoyo del Estado y de todo su aparato. Pero, claro, un grupo de rebeldes logra filmar a escondidas una producción independiente y llega a ocultar el VHS con la película justo antes de que la policía chupe y torture a los cineastas subversivos. El video termina en manos de un joven aspirante a historietista que, al ver la película clandestina, decide tomar una vieja cámara ana-

lógica (en realidad es una Polaroid que hace las veces de filmadora) y realizar su propia película.

Hasta aquí, la lectura que permite ver al Bafici como ese ente maligno que determina qué puede filmarse y qué no en pos de un discurso único suena, cuando menos, ridícula por más que —según dijeron los chicos de Farsa— *Filmatrón* haya nacido tras aquella negativa del festival. Alguno señalará al INCAA como el verdadero malo de la película, otro pondrá en ese lugar a la televisión en general y nunca faltará quien relacione cualquier tipo de régimen totalitario con la última dictadura, sobre todo en una película como *Filmatrón*, que utiliza muchos objetos e iconografía de la segunda mitad de los 70.

Bien lejos de Argentina, por aquellos años en los que aquí se produjo el último golpe de Estado, se originó un estallido cultural que puede relacionarse directamente con *Filmatrón*. El 4 de julio del 76, en el Roundhouse del Camden londinense, los Ramones tocaron por primera vez en Inglaterra y marcaron el camino de la revolución punk para los incipientes Sex Pistols, Clash, Damned y otros. Se dice que aquel show fue un llamado a las armas para esos jóvenes ingleses que, tras el concierto, se opusieron sin más a quienquiera que estuviese enfrente y les terminaron de dar forma a las aspiraciones de sus bandas, como sucede en *Filmatrón* con ese primer VHS que cae en manos del protagonista. *Filmatrón* es un llamado a la diversidad cinematográfica, a salir a filmar sin que importe demasiado el talento ni los recursos con los que uno cuenta. La película comparte la esencia de ese punk fundacional porque *Filmatrón* es un tanto atolondrada, como aquellas primeras bandas, y su discurso tampoco se destaca por su complejidad, pero compensa esas falencias con virtudes que alza como estandartes: es una película urgente y directa que rebosa esa frescura inspiradora a salir a hacer uno mismo eso que a simple vista no parece ser tan difícil.

"Cualquiera puede filmar" parece ser el lema que declama *Filmatrón* al ubicarse como película de género, el tipo de cine por excelencia de los artesanos y los autores anónimos, y por su orgulloso amateurismo estilístico, por más que esta sea la película más profesional de Farsa, una productora que hace ya un tiempo recurre "al sistema" para financiarse (por ejemplo, con videos para la banda de turno que rota en MTV). Lo profesional en *Filmatrón* no se relaciona con obsesiones técnicas en busca de diversas texturas para la imagen o el sonido sino, como buena película de género que "va a los bifés", con la pericia en el diseño de los efectos y, sobre todo, de las coreografías de las peleas, para que no haya incompetencia alguna en esos rubros que pueden distraer el ojo del espectador entrenado a fuerza de superproducciones.

*Filmatrón* no puede (ni tampoco quiere) revolucionar el cine argentino, pero demuestra que todavía existe la posibilidad de filmar con pasión e independencia en estos tiempos en que la tiranía del profesionalismo se impone dentro del cine nacional. Los chicos de Farsa recuperan ese "soplo de aire fresco y libertario" que el cine argentino supo conseguir y dejó pasar hace no demasiado tiempo. Y lo más interesante es que les alcanzó con colgarse una cámara al hombro y adaptar a sus posibilidades un par de clásicos de ciencia ficción conocidos por todos, como *1984* de George Orwell y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, para probar que un cine argentino actual enérgico y vigoroso no es una mera utopía. Gracias a películas como *Filmatrón* todavía se puede creer que recuperar aquella frescura de antaño no es aún una batalla perdida para el cine nacional. **[A]**



### Filmatrón

Argentina, 2007, 92'

**DIRECCIÓN** Pablo Parés

**PRODUCCIÓN**

Diego Azulay, Ximena Battista, Walter Cornás, Gisela Toledo Chiqui

**GUIÓN** Pablo Parés

**FOTOGRAFÍA**

Diego Echave

**EDICIÓN** Esteban Rojas, Diego Briata

**MÚSICA**

Alejandro D'Aloisio

**INTÉRPRETES**

Walter Cornás, Laura Azcurra, Paulo Soria, Ricardo Chiesa, Berta Muñoz, Esteban Prol.

# Hola, desconocido

por Manuel Tracón



Jason Bourne (Matt Damon) es uno de los dos personajes memorables del Hollywood actual; el otro es el capitán Jack Sparrow. Con una particularidad: cuanto más descubre sobre sí mismo, se vuelve un poco menos interesante para nosotros. Es imposible no compararlo con otro agente: aunque James Bond nunca tuvo una película que fuera siquiera el pálido reflejo de esa maquinilla autónoma y perfecta que es *The Bourne Identity* (*Identidad desconocida*), sus creadores cuidaron mucho más al personaje. Es más, en algunas películas de la saga 007, pareciera ser lo único que cuidaban.

Con Bourne pasa lo contrario. Hay una lenta pero perceptible degradación desde ese desconocido que aparecía flotando en alta mar, que no sabía nada de su pasado, pero sí cuánto podía correr en el frío a determinada altitud sin que le empezaran a temblar las manos, había memorizado sin proponérselo los números de las placas de seis coches estacionados a metros de él, automáticamente podía decir cuánto pesaba el camionero que tenía enfrente y si sabía pelear o no, y cómo destrozó una embajada de Estados Unidos y salir ileso. Después se enamoró, la cosa salió mal, por no decir desastrosa, empezó a querer venganza y a sentir remordimientos por ser un asesino... Todas características humanas y comprensibles. Pero lo que hacía la diferencia con Bourne era esa impresión inicial de estar frente a un extraterrestre. Un ser casi mítico al que se le podía adosar cualquier atributo.

*Bourne: el ultimátum* se enfrenta con ese problema irresoluble de un personaje fascinante que película a película lo será un poco menos. Y lo hace muy bien cuando se mantiene en el presente, bastante mal cada vez que hay una imagen del pasado y casi haciendo papelones cuando a los guionistas les pica el bichito de la moralina política.

Es que ahora resulta que son todos liberales preocupados por los derechos humanos. Ni los asesinos de la CIA se salvan. Para la película, correrse del realismo crudo de los republicanos al idealismo bienpensante demócrata es sinónimo de perder el sentido de lo lúdico. Un problema: Bourne es un personaje poco matizado, al igual que su mundo. La política es el lugar de los matices.

Entonces, cuando al final *Bourne: el ultimátum* se convierte en una parte más de la campaña de los demócratas para volver a pisar la Casa Blanca; su versión de la CIA,



## Bourne: el ultimátum The Bourne Ultimatum

Estados Unidos,  
2007. 111'

### DIRECCIÓN

Paul Greengrass

### PRODUCCIÓN

Doug Liman, Frank Marshall, Paul Sandberg, Patrick Crowley

**GUIÓN** Tony Gilroy, Scott Z. Burns, George Nolfi, basado en una novela de Robert Ludlum

### FOTOGRAFÍA

Oliver Wood

**MÚSICA** John Powell

### MONTAJE

Christopher Rouse

### INTERPRETES

Matt Damon, Joan Allen, David Strathairn, Julia Stiles, Paddy Considine, Edgar Ramirez, Albert Finney.

como un lugar donde conviven halcones y palomas (y los primeros son la escoria antidemocrática y los segundos, la última esperanza blanca), tiene la sutileza de un manual de cuarto grado.

Pero por suerte, y antes de que llegue Pamela Landy (Joan Allen) a arruinarlo todo con una memorable lección de inocencia política, *Bourne: el ultimátum* es acción. Mucha, desproporcionada, saltarina y apasionante acción. Si el fin de la Guerra Fría parecía haber herido de muerte a los espías como personajes de ficción, las nuevas tecnologías los resucitaron. Las posibilidades de vigilancia, persecución y asesinato se multiplicaron. Acá, con un celular, una computadora y una cámara, se le puede cagar la vida a cualquiera.

La parte más jugosa tiene que ver con el estilo nervioso, documental, con la cámara en mano, muchos planos cortos y el montaje que desconcierta. El combo funciona muy bien, sobre todo en las persecuciones, donde sentimos en el cuerpo la aparente desorientación de Bourne y su necesidad constante de tomar decisiones complejas sobre la marcha. Y en tanto caos crece nuestra admiración por el personaje que puede tomar tantas decisiones en ese contexto, y hacerlo siempre bien. La sensación de fragilidad está muy bien transmitida también en las luchas cuerpo a cuerpo. Sobre todo la más larga de ellas, la del Tánger, donde la cámara se pega tanto a la acción que se pierde por momentos sentido del contexto. No hay forma de prever cómo terminará la escena. La imprevisibilidad hace que por momentos, más que espectador, uno se sienta partícipe de la lucha.

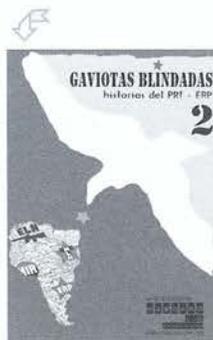
Sin los *flashbacks* y sin el final de halcones y palomas, *Bourne: el ultimátum* sería tan memorable como la primera de la saga. Es modélico el principio y cómo introduce a sus personajes: Bourne, el periodista, el agente indiscreto, el jefe de la CIA y su subordinada díscola. Todos a media luz, en escenas en movimiento que no se frenan con explicaciones, que abren más dudas que las que cierran. Al principio no sabemos casi nada... Pero al mismo tiempo algo pasa, algo se mueve, y la incertidumbre hace que queramos saber más. Y una sola palabra dicha en el medio equivocado que despierta a los perros rabiosos de la Agencia. Y con ellos, a Jason Bourne, alguien mucho más interesante que David Webb. **[A]**

# La utopía armada

por Jorge García



Con varios los films que se han hecho en nuestro país (*Cazadores de utopías*, *Montoneros*, *Los perros*) sobre la lucha que desarrollaron a fines de los años 60 y, sobre todo, en los 70 distintas organizaciones armadas en Argentina. A ellos hay que agregar este trabajo realizado por el Grupo Mascaró, tal vez el intento más exhaustivo y ambicioso en ese terreno, en el que a través de numerosos testimonios se analiza la génesis y apogeo del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y su brazo armado, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), desde sus comienzos en 1961 hasta el golpe militar de 1976 que instaló la dictadura más negra y luctuosa de nuestra historia. Apresurémonos a decir que, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, el film no ofrece mayores novedades en su alternancia de material de archivo (en algunos casos muy poco visto) con una gran cantidad de entrevistas con dirigentes y militantes de la organización, todo pautado por canciones contestatarias de la época, por lo que inevitablemente hay que centrarse en el interés histórico, político y sociológico que ofrece el material rodado. Tras una breve introducción que se inicia en el golpe militar de 1955 que provocó la caída de Perón y un rápido sobrevuelo por el gobierno de Frondizi, el film describe los intentos iniciales por construir un partido obrero y campesino con foco en Tucumán, claramente enfrentado a las posiciones del PC, órgano oficial de la "izquierda" criolla. En esos primeros años de la década del 60, con una marcada influencia de la Revolución Cubana y la figura del Che, desde el PRT se postulaba al proletariado rural como vanguardia de la lucha revolucionaria, algo que probablemente tenga que ver con la marcada influencia del peronismo en la clase obrera urbana. Un momento clave en el desarrollo del partido fue la escisión que se produjo a mediados de la década, en la que una fracción propugnaba la profundización de la acción de masas mientras otra, que finalmente se convertiría en hegemónica, planteaba la necesidad de la lucha armada como metodología para enfrentar a las clases dominantes. Los testimonios de los militantes muestran el claro predominio de esta última tendencia, que desembocaría hacia fines de los 60 en la creación del ERP; y es notable cómo en todas esas declaraciones prácticamente se ignora el papel cumplido por Perón desde el exilio y su



## Gaviotas blindadas, Historias del PRT-ERP

Parte 1 (1961-1973)  
Parte 2 (1973-1976)

Argentina  
2002/2007, 210'

REALIZACIÓN, GUIÓN,  
PRODUCCIÓN E  
INVESTIGACIÓN

Grupo Mascaró  
(Aldo Getino, Laura  
Lagar, Mónica  
Simoncini, Omar Neri  
y Susana Vázquez)

innegable influencia sobre vastos sectores del activismo político, y hay elementos casi tragicómicos –si no fueran tan dolorosos– en la descripción de algunos hechos, como la fuga del penal de Trelew, que culminó con el ulterior fusilamiento de varios caracterizados dirigentes. El triunfo de Cámpora en las elecciones de 1973 dará lugar a una nueva división entre quienes querían respetar a un gobierno ungido por la voluntad popular y aquellos que planteaban a ese gobierno como una continuidad del anterior. Es imposible por razones de espacio analizar en detalle cada uno de los sucesos que pautaron esos duros años que desembocaron en la dictadura de Videla y compañía, pero toda la segunda parte del film, la que cubre el período 1973-76, es, antes que nada, la descripción de las acciones políticas, sindicales y militares del grupo y, entrelíneas –ya que no hay en el film, salvo ocasionales testimonios, demasiado espacio para la autocrítica–, la permanente pugna entre los que privilegiaban las primeras y los, mayoritarios, que ponían el acento en la última, con ataques a destacamentos y cuarteles como método para proveerse de armas. Hay, sí, un momento de clara diferenciación entre las dos posiciones cuando un militante plantea la necesidad de esas acciones militares porque “por cada fusil disponible había diez personas dispuestas a empuñarlo” y la de otro que cuestiona el ataque al cuartel de Monte Chingolo “por su nula repercusión en las masas populares”. Y también se percibe con claridad que para el gobierno isabelino y el aparato militar era estratégicamente mucho más peligrosa la influencia de la organización en algunas fábricas que la ocasional toma de un cuartel que sería finalmente recuperado. Lo que sí se desprende de manera palpable de las imágenes y los testimonios presentados es que el innegable heroísmo de muchos militantes y activistas, al no estar respaldado por un proyecto de poder viable para la coyuntura, desembocó en la inútil inmolación de muchas vidas, la destrucción de la organización y que la generosa sangre vertida por miles de militantes y combatientes no sirvió para la construcción de una alternativa válida frente al régimen imperante. Y también cabe destacar para el conocimiento (sobre todo de las jóvenes generaciones) de nuestra historia reciente este aporte documental del Grupo Mascaró, que se encargó de la investigación, guió, producción y realización de este film. [A]



## El exterior

Argentina, 2007, 117'

### DIRECCIÓN

Sergio Criscolo

### PRODUCCIÓN

Sergio Criscolo

**FOTOGRAFÍA** Tayo Cortés

**CÁMARA** Tayo Cortés

### MONTAJE

Alejandra Almirón

**SONIDO** Luis Calvo,

Luciano Chiaparo y

Ana Paula Alcaraz.

## Exiliados

⊕ **A favor** **Leonardo M. D'Espósito**



## Precariedad

⊖ **En contra** **Jorge García**



**H**ay una pregunta fundamental en Argentina: qué somos (y cómo somos) los argentinos. Por lo general, los films nacionales que odiamos –más allá de su impericia técnica o de sus pretensiones triviales– son los que responden esta pregunta de frente y sin medias tintas. Aunque, por lo general, se hace más hincapié en el “cómo” que en el “qué”. Lo que hace de *El exterior* un buen film es que, quizá sin proponérselo, responde a ese “qué”: los argentinos, por lo menos los argentinos urbanos, somos exiliados. Nos hemos descolgado de Italia, España, Santiago del Estero y Corea al Río de la Plata, siempre con la idea de que se trata de un lugar provisorio, donde se ahorra para volver. Criscolo muestra la vida de unos cuantos argentinos en Barcelona mientras él mismo cierra un exilio profesional y económico de seis años en esa ciudad. No hay un solo testimonio que, por sí mismo, resulte original: no se ha buscado, justamente, la originalidad. Lo que vemos es gente que trabaja igual que acá, vive igual que acá, reproduce los mismos ritos y las mismas manías que acá. Cambia el paisaje, pero la cámara apenas hace algo como para que reconozcamos Barcelona. Más bien hace lo opuesto (incluso cuando tal estrategia derive en secuencias que parecen mal filmadas): sutilmente la iguala a Buenos Aires. Los personajes del film van desde el hombre que se fue cuando la dictadura hasta quien tiene la idea romántica de ser el escritor en el exilio. Y alguno de ellos hace la gran pregunta: “¿Qué hago acá, por qué no hago esto allá?”. No hay respuesta: la idea general es que el “exterior” no es un lugar sino un paradójico refugio donde uno hace exactamente lo mismo que en su lugar de origen pero con la ilusión de que todo es transitorio y que esas calles nuevas esconden un tesoro que en las viejas ya sabemos que no vamos a encontrar. El final, con una mudanza definitiva, marca esta desazón de la falta absoluta de respuesta. Somos exiliados, sí, pero de ninguna parte. *El exterior* es eso sin nombre que, por estar tan afuera, en realidad no existe. **[A]**

**U**no de los fenómenos más notables dentro del cine nacional –y también del mundial– de los últimos tiempos es la proliferación de películas documentales de todo tipo. Es probable que entre las causas principales de este auge se cuenten la posibilidad de utilizar diversos soportes que abaratan los costos de producción, la aparición de personajes o temas a priori interesantes que disimulen falencias de realización y también el hecho, bastante difundido en los últimos tiempos, de que un mal documental es siempre –como si esto fuera una ley demostrada e indiscutible– más “soportable” que una mala película de ficción. La idea de Sergio Criscolo de intentar –a partir de su propia situación personal y de entrevistar a varios argentinos residentes en Barcelona– una reflexión sobre las distintas posiciones frente el exilio, sea este motivado por razones políticas, laborales o de cualquier otra índole, parecía interesante. Sin embargo prontamente –sea ello por el escaso interés de las reflexiones propuestas sobre el tema por los entrevistados o por la casi nula empatía que transmiten– la película se convierte en una aburrida y superficial sucesión de declaraciones que poco aportan sobre la serie de contradicciones que propone esa complicada situación. Si a ello le sumamos que el film tiene un montaje, cuando menos, discutible, que la iluminación es de una sorprendente pobreza, que existen notorios problemas de sonido y no se aprovechan las posibilidades que ofrecen las locaciones barcelonesas para dar una idea del lugar físico en que viven los personajes, estamos ante una película que la única sensación que transmite es la de precariedad (y no precisamente en un sentido hitchcockiano). A lo largo de dos horas interminables, el único momento del film que genera alguna intensidad es el del travelling hacia el aeropuerto del matrimonio que decide volver a Argentina en absoluto desacuerdo (ella quiere hacerlo, él de ninguna manera) y que sugiere la inevitable e inmediata destrucción de esa pareja. **[A]**

## Subiela Reloaded



En la tapa del número 40 de esta revista, *No te mueras sin decirme a dónde vas* de Subiela era calificada como "lo malo" del cine nacional frente a "lo nuevo" representado por *Ojos de fuego* de Jorge Gaggero, corto integrante de la primera edición de *Historias breves*. Norma Argentina, una de las protagonistas de *Cama adentro*, largometraje de Jorge Gaggero de 2004, actúa en la nueva (y resistente al cambio) película de Subiela. La recalcitrante *El resultado del amor* es el resultado de la falta de miedo al ridículo, o de la falta de autoconciencia, o de la obstinación estilística, y los resultados no son necesariamente todos malos. En este cuentito moral de amor narrado por Jean-Pierre Noher pasan demasiadas cosas, y con tantos condimentos como para hacerlo indigerible por muchos momentos. Martín (Guillermo Pfening, en un papel pensado para Facundo Arana) es un joven abogado de familia de abogados, casado con la hija de un socio de su padre.



### El resultado del amor

Argentina, 94', 2007

**DIRECCIÓN Y GUIÓN**

Eliseo Subiela

**DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN**

Quique Santos

**FOTOGRAFÍA** Marc Cuxart

**MONTAJE** Marcela Sáenz

**MÚSICA** Julián Vat

**SONIDO** Fabián Ayala

**DIRECCIÓN DE ARTE**

Patricia Pernía

**INTÉRPRETES**

Sofía Gala Castiglione,

Guillermo Pfening,

Romina Ricci, Hugo

"Sapo" Cativa.

Aburrido, hastiado, "larga todo" y se va al subte a tocar el saxo (el instrumento "sensible" en el imaginario musical publicitario argentino). A Mabel (Sofía Gala) le pasan unas cuantas cosas: vive con su familia en la villa, la violan, se va de la villa, tiene una hermana que va a parar al hospital de niños y un hermano internado en el Borda que espera a los extraterrestres y se llama Hugo (homenaje gritón a *Hombre mirando al Sudeste*), se hace animadora de fiestas infantiles y prostituta, deja la prostitución y se hace payasa profesional, resulta ser portadora de VIH y se enferma de tuberculosis. Subiela riza el rizo, se empacha de sí mismo y de su cine y de sus filosofías sobre la vida y el arte intragables para más de uno, se estrella con sus desastres y sus virtudes, y hace una película que se da el lujo de terminar bien casi disparatadamente. *El resultado del amor* está sobrecargada de excesos y declamaciones, y la música de Julián Vat remarca cada situación, sobre todo en la primera parte. Pero por otro lado, Subiela sabe encuadrar. Y se anima—como en el único gran momento de *Despábilate amor*, musicalizado con Leonardo Favio— a utilizar canciones populares para hacer cine, o para mejorar imágenes, como hace con "No me arrepiento de este amor" de Gilda, y con canciones de Rodrigo o Billie Holiday. Pero por sobre todas las cosas, hay que decir lo que ya se dijo por todos lados: Subiela acertó al poner como protagonista a Sofía Gala Castiglione. Con una fotogenia y una mirada nacidas para el cine, la chica carga con cuanto diálogo le pongan, y ella y Pfening tienen que soportar algunos tremebundos, pero se desconstruyen y resisten, y demuestran que algunos de los problemas del cine argentino más obvio y avejentado provienen y provienen de errores de casting. **Javier Porta Fouz**

## El mar y la muerte



En la figura trágica de Germán Abdala se entrelaza lo personal y lo público de una manera singular. Sindicalista, fundador de ATE y uno de los diputados que en diciembre de 1989 rompió con el justicialismo en protesta por las ostensibles traiciones que comenzaba a llevar a cabo el presidente Menem, formando junto a Chacho Álvarez y otros el Grupo de los Ocho, Abdala sufrió los rigores de un cáncer que lo fue consumiendo hasta su muerte en enero de 1993. Es difícil no establecer un paralelo entre su enfermedad y el menemismo, y no sólo la película hace suya esa metáfora sino que el propio Abdala en vida se negó valientemente a separar su sufrimiento privado de su gestión pública.

*Germán*, el documental, va entrelazando testimonios de sus seres queridos (su hija, su entrañable padre, su compañera Marcela Bordenave, su compañero de militancia Víctor de Gennaro, entre otros) con registros de



### Germán

Argentina, 2005, 50'

**DIRECCIÓN**

Nicolás Batlle,

Fernando Molnar,

Sebastián Schindel y

Bruno Huck

**PRODUCCIÓN EJECUTIVA**

David Blaustein

**GUIÓN** Nicolás Batlle

**FOTOGRAFÍA**

Sebastián Schindel

su voz y algunos videos familiares en los que quedan documentados tanto su carisma y su extraordinario coraje como su progresiva declinación física. Entre las tragedias que Abdala enfrentó con lucidez, se encuentra el hecho de que defendió el rol del Estado en una época en la que el consenso iba en otra dirección, totalmente contraria. Se ve en *Germán* un fragmento del programa *Hora clave* en el que es tan significativa la firmeza no exenta de cordialidad de Abdala como la chocante sensación de superioridad de Grondona y Neustadt, que sienten que hablan con la voz de los tiempos que corren. Ahora sabemos que todas las predicciones de Abdala en el sentido de que se estaba gestando un país dividido, que excluiría a una enorme parte de su población y en el que los valores comunitarios iban a quedar totalmente olvidados, eran correctas.

*Germán* se centra en la dimensión mítica de su protagonista y en las metáforas: el cáncer y el menemismo, el mar y la fuerza de Abdala. Algo de lo didáctico e informativo se pierde en esta elección y, por ejemplo, es difícil entender la historia del Grupo de los Ocho si uno no está previamente informado sobre el tema. También extraña la ausencia de Chacho Álvarez, aunque figura en la lista de entrevistados en los créditos. Aun así, la figura del sindicalista y sus ideas, su atractivo personal y su inteligencia, generan una impresión profunda, mucho más perdurable que cualquier dato biográfico. Como ejemplo posterior, en el final de la película se escucha a Abdala defendiendo el papel de la política como la única herramienta con que cuenta la población para establecer límites al poder, un mensaje que, otra vez, es tan certero como a contracorriente de las ideas imperantes. **Gustavo Noriega**



## Hacer patria

Argentina, 2007, 131', **DIRIGIDA POR** David Blaustein.

**P**atria y familia en menos de cien años, cortos pero que abarcan lo más denso de ambas. Allí se concentra la historia local de la familia de Blaustein. Años en los que aquella construyó su propio relato de la patria: trabajo, inmigración, progreso y utopías sociales y políticas.

No es un dato menor que los Blaustein hayan hecho la patria desde su identidad judía en una tierra que alternativamente se abrió "para todos los habitantes del mundo..." y parió hijos que dijeron: "Haga patria, mate un judío". Heredera de la promesa constitucional, *Hacer patria* se planta como un desafío al vigente vómito racista. La vasta foto de la génesis y descendencia de los Blaustein se extiende por el mapa y la historia, y dice: Aquí estamos. Fuimos inmigrantes pobres, fuimos ricos, comunistas, antiperonistas, peronistas, debimos irnos pero volvimos. Esta patria ha sumado nuestro sello.

Para decirlo, Blaustein investiga el breve lazo familiar con el país, el silencio de sus antepasados sobre sus padecimientos europeos, las sucesivas rupturas y distancias que marcan a la familia: con la Europa de origen, contra algunas tradiciones de la colectividad, contra la militancia comunista paterna asumiendo el peronismo revolucionario.

Pero Blaustein construye su película alu-  
vionalmente, sumando testimonios e inves-  
tigaciones sin contención narrativa. Después de dos largometrajes vinculados a su militancia (*Cazadores de utopías* y *Botín de guerra*) en los que mantuvo una delicada distancia entre el propio compromiso y el testimonio, el particular barroquismo de *Hacer patria*, tal vez a contramano de la austeridad que esta historia reclamaba, lo hace perder algo de aquel equilibrio y emoción. Queda un signo de interrogación abierto, hacia el pasado y el futuro, que mezcla lo certero con el desborde. El tiempo de la reflexión todavía no ha terminado.

**Eduardo Rojas**



## Tocar el cielo

Argentina/España, 2007, 109', **DIRIGIDA POR** Marcos Carnevale. **CON** Facundo Arana, Betiana Blum, Chete Lera, Montse Germán, China Zorrilla.

**Q**ue China Zorrilla es una viejita con onda, eso ya nos había quedado claro. Que Facundo Arana es un pibe bueno y canchero, también. Que se dedica más tiempo a buscar gente que financie la película que a pensar en el hecho cinematográfico mismo, eso se puede intuir. Que en Argentina, como en muchos otros lados, existe esa infame costumbre de creer que hacer llorar a los espectadores es igual a hacer una buena película... eso, por lo visto, es un mal que debemos seguir soportando.

Con un guión de poco vuelo, que muchas veces se enreda en sí mismo, *Tocar el cielo* cuenta la historia de personajes, españoles y argentinos, que se cruzan y descruzan, aquí o en la madre patria, sin nunca poder despegar de visiones reduccionistas sobre los "grandes temas", es decir, la vida, la muerte y las relaciones padres/hijos. Eso sí, en una escena que no añade nada a la trama, se nos muestra a Arana piloteando una avioneta. El costado cómico de la película se construye gracias al carisma de Zorrilla y su anarquía se limita al uso de palabras como "boludo" y a los gritos desencajados del personaje "librepensador" de Pedro, quien tiene una mala relación con su hijo por creerlo reaccionario pero que, finalmente, se da cuenta de que no lo es porque tiene colgado en su cuarto un póster del Che. El costado dramático crece a fuerza de golpes bajos centrados en la enferma terminal de cáncer del personaje de Betiana Blum. Carnevale no logra escapar del formato televisivo, que se inmiscuye en más de una oportunidad como, por ejemplo, en la escena de la comida de Noche Vieja, cuando todos los comensales se sientan alrededor de la mesa dejando libre uno de sus lados para que la cámara se sitúe cómodamente, sin tener que recurrir al trabajoso plano/contraplano, al igual que en cualquier telenovela de la tarde.

Por si todo esto fuera poco, hay un murciélago como mascota. **Marina Locatelli**



## Alex Rider: Operación Stormbreaker

Alex Rider: Stormbreaker  
Alemania/Estados Unidos/Reino Unido,  
2006, 93', **DIRIGIDA POR** Geoffrey Sax, **CON** Alex Pettyfer, Damian Lewis, Ewan McGregor, Alicia Silverstone, Mickey Rourke.

**H**ay engendros y engendros. Algunos, incluso, quieren meter cuña ahí en donde se presenta un intersticio (aparente). Podemos decir que, al menos en los últimos años, la sección "cine para chicos entre 6 y 12 años" (piensen esto desde la cabeza de un productor) en lo que hace a películas "de acción para chicos" venía siendo muy bien ocupada por la trilogía *Mini espías* (cuya segunda parte era la mejor). Luego apareció ese engendrillo llamado *Agente Cody Banks* que intentaba despegarse del público más niño y acercarse al preadolescente (sin éxito alguno, podemos decir). Ni hablemos de la franquicia *Harry Potter* (pero con éxito). Entra un tercero a escena: *Alex Rider: Operación Stormbreaker* intenta hacerse un espacio (imposible, se los adelanto) ahí entre los 9 y los 13 y pide a gritos muchas secuelas. El problema de este asunto es que lo hace de manera tan pueril (cuac) y estupidizante que uno ya no sabe si tomárselo en serio y pensar que la película es pésima, carente de timing, inverosímil, mal actuada y soporífera, o tomársela en joda y disfrutar de presencias insólitas como Mickey Rourke en plan de malo malísimo (un Mabuse del subdesarrollo), Alicia "qué hago aquí" Silverstone (she's back!) como una ama de llaves inútil o Ewan "así también me banco la carrera" McGregor en un cameo innecesario e intrascendente como tío espía y tutor del protagonista, un joven espía que debe vengar una muerte.

Le falta casi todo (humor, capacidad de juego, un mínimo de ritmo), le sobra muchísimo (tiempo, planos, actores, un pésimo sentido del humor) y nos vende de movida la próxima película de una imposible saga. Profecía: dudo que pase de la primera.

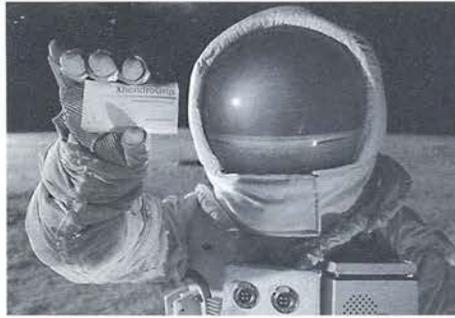
Ser chico no significa precisamente ser imbécil. Películas como esta parecen sostener lo contrario. **Federico Karstulovich**



## El destino

Argentina/España, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Miguel Pereira. **CON** Tristán Ulloa, Carolina Román, Mimí Ardú, Tukuta Gordillo, Tomás Lipán.

En el prólogo a su novela *El hombre que llegó a un pueblo*, Héctor Tizón dice que "sólo a veces nuestros sueños son más desmesurados que nuestra propia vida". *El destino* está inspirada en dicha novela y, aunque sigue intencionalmente un camino distinto, la declarada inspiración lleva a buscar algún reflejo de la relación película-libro. Entonces salta a la vista (o a la mente) una obra con vida y con sueños, y otra sin sueños ni vida. En ambas el forastero, "el otro", es la amenaza imperial. Pero en *El hombre...* ese otro se desenvuelve como colonizador de la tierra y la cultura, y sobre todo de la identidad de muchos personajes. En *El destino*, en cambio, la amenaza de ser conquistado no tiene fuerza (a menos que la escena del cura danzarín brincando por el cerro pretenda, desde su incoherencia narrativa, representar un nuevo y fuerte modo de colonización sobre el cerro colorado o las formas narrativas). Quien baila (o coloniza) es Pedro, un español que se hace pasar por cura y llega a Jujuy a comprar droga. Pero su transacción sale mal y él termina como sacerdote en un pequeño pueblo amenazado por quienes pretenden llevar allí su "civilización". La película plantea la necesidad de resistir al quiebre de una identidad cultural débil a los ojos del neoliberalismo, pero ese planteo cae en una falta grave: carece de intensidad. Y el cine de hoy no puede permitirse dejar de ser intenso frente al tema del avance de una forma de dominación que algunos llaman "progreso". Por suerte, la música de Vilca y Gordillo logra en sonidos, y por momentos, dar a *El destino* esa fuerza que puede unir distintos mundos (asoman rastros de Pink Floyd entre la música local, por ejemplo). Lástima que la película no siga esa armonía musical y que el tema de una colonización anacrónica quede, junto a la posibilidad del cine de despertar conciencias, relegado a un papel secundario. **Josefina García Pullés**



## La cáscara

Uruguay/Argentina/España, 2007, 105'. **DIRIGIDA POR** Carlos Ameglio. **CON** Juan Manuel Alari, Walter Reyno, Horacio Marassi, Filomena Gentile, Martín Voss.

Puede que el cine uruguayo no exista, que no tenga identidad, y por lo tanto no pueda ser reconocido como diferente de otros cines de otras nacionalidades porque no tiene un estilo nacional o la forma estable de representación de un país, con sus imágenes específicas y repetidas. Por lo tanto, se puede hablar de cine hecho en Uruguay, pero difícilmente de cine uruguayo. Y este rasgo, tal vez provocado por su poca y discontinua producción cinematográfica, es una gran victoria, porque alejarse de la agenda nacional siempre es un logro que implica dejar inactivos los lugares comunes sobre la patria propia. *La cáscara* trata sobre un publicitario que reemplaza a un colega muerto; trata, entonces, sobre un problema de identidad. Y entre sus primeros méritos se cuentan no sólo no poder ser catalogada como cine uruguayo, sino también no poder ser pensada como hecha en Uruguay, aunque haya sido filmada en las calles de Montevideo: la mirada estilizada de las locaciones transforma todo en un paisaje marciano, fuera de lugar, sin el pintoresquismo de callecita latinoamericana. Esta caracterización del espacio, además, parece también agregar una ambigüedad a la narración: ¿el personaje protagonista, desconectado de la realidad, vive en su propia imaginación, en un lugar absurdo, más allá de lo físico? ¿O ese paisaje es lo que queda de una ciudad contemporánea convertida ahora en una forma imprecisa como si la globalización borrara su realidad particular? Tal vez, toda esa ambigüedad visual para retratar los lugares y las situaciones que tiene la película sea un gran chiste sobre las representaciones que hace la publicidad sobre el mundo actual. Porque, sobre todas las cosas, *La cáscara* es una comedia, negra, ácida, algo incorrecta incluso, que encuentra en esa falla de representación la forma de su humor desconcertante. **Diego Tretotola**



## La velocidad funda el olvido

Argentina, 2007, 112'. **DIRIGIDA POR** Marcelo Schapces. **CON** Luis Luque, Nicolás Mateo, Marta Larralde, Uxía Blanco.

Hay películas que uno no sabe muy bien por dónde agarrar. Puede pasar con un David Lynch: lo bueno de Lynch es que son las películas las que lo agarran a uno. El caso de este primer largo de ficción de Marcelo Schapces es lo contrario: genera la sensación de dejarnos afuera. Evidentemente hubo una necesidad de decir muchas cosas, cosas que quizá estén claras en alguna parte pero de ninguna manera en la película. Schapces filma muchas cosas y sostiene esas imágenes con textos que, incluso en su esoterismo ramplón, se vuelven redundantes. Y, para peor, declamados, sobreactuados, como si el énfasis fuera la única manera de convencer al espectador. El film narra la historia de Olmo (Nicolás Mateo), que vive con un padre (Luis Luque) evidentemente alterado por la desaparición de su esposa. Sabemos que han sido militantes montoneros ambos. Sabemos que algo tremendo sucedió. Sabemos que el chico se mueve como si él mismo (hoy) fuera un militante (habla de "reunión de ámbito" para describir una fiesta adolescente, de "tabicar" cuando un control policial puede parar su auto, etcétera). Y sabemos también que estas cosas no deben contarse frontalmente sino con la necesidad de que cada imagen sea "poética", "diga cosas". Pero lo que resulta de esta ensalada es un conjunto de imágenes publicitarias (da la sensación de que vemos una larga publicidad de Citroën) que nos vende un producto: los militantes eran gente pura que no traicionaron a nadie y que iban a cambiar el mundo para mejor, pero no los dejaron. Ahí el film deja de ser un poco mala para volverse definitivamente irresponsable. Lo más terrible es que —se nota, la calidad de producción no es precisamente baja— Schapces obtuvo todas las imágenes que quería. No hay excusas entonces: el film nos expulsa porque pretende educarnos en la buena conciencia culpable con un cálculo frío que se disfraza de sinceridad. **Leonardo M. D'Espósito**



## Licencia para casarse

### License to Wed

Estados Unidos, 2007, 90', **DIRIGIDA POR** Ken Kwapis, **CON** Robin Williams, Mandy Moore, John Krasinski, Christine Taylor, Josh Flitter.

Hay una contradicción clave al comienzo de *Licencia para casarse* que da cuenta de lo arbitrario de esta misa pro-casamiento dirigida por Ken Kwapis. Ante la propuesta matrimonial de Ben, Sadie (la refulgente Mandy Moore) responde: "Si sirve para que pasemos el resto de nuestras vidas juntos, me casaría con vos mañana mismo y vestida con una bolsa de papas". ¿Es necesario que ella diga tamaña frase y a los diez segundos imponga la voluntad familiar de casarse en una iglesia local? ¿Es necesario soportar otra puta vez a Robin Williams trocando la representación habitual de una institución —en este caso, la Iglesia— por su actuación en clave "divertidísimo conductor de los Oscars"? ¿Es lógico que la pareja tome como mandamientos un régimen de castidad, vigilancia y castigo donde cuidar bebés mecánicos y manejar autos con ojos vendados establezca que "el matrimonio es cosa seria"? Digo, pregunto sobre lógica y necesidades porque la gracia en *Licencia para casarse* es pecado capital. Sabemos que Ben, Sadie y demás muñecos de torta son de esos estereotipos que sólo se consiguen en los saldos de la comedia romántica: la abuela con vaso de chupi en mano, el cumpa negro que lanza dardos contra las nupcias, la hermana divorciada y el amigo/catalizador de celos. *Licencia para casarse* nos pone de rodillas al jamás cuestionar los sádicos métodos (micrófono en domicilio privado incluido) del párroco Williams. Puede que los convierta en exageraciones —como la caca azul de los bebés robóticos— pero no hay lugar alguno para la duda: hay fe ciega. El reverendo Williams sabe lo que nos conviene. En otra comedia sobre instituciones encarnadas en un sujeto como *La familia de mi novia* al menos se ridiculizaba a San Panóptico (o se le brindaba un *target* hilarante como el Focker de Ben Stiller). Y no se convertía al fundamentalista de turno en el Mesías de una parábola de cotillón digna de Ned Flanders. **Juan Manuel Domínguez**



## Reyes de las olas

### Surf's Up

Estados Unidos, 2007, 85'  
**DIRIGIDA POR** Ash Brannon, Chris Buck,  
**CON LAS VOCES DE** Shia LaBeouf, Jeff Bridges, Zoëy Deschanel, Jon Heder, James Woods.

A los pájaros-dementes-con-una-misión (que eran lo mejor) de *Madagascar*; a la tremenda gesta-de-la-gestación pingüina de *La marcha de los pingüinos*; a los plumíferos que cantan y bailan y enfrentan un destino terrible por culpa del hombre en *Happy Feet*, a todos ellos se sumaron los bichos surfistas de *Reyes de las olas*. Y, cuando ya parecía un abuso, sorpresa: *Surf's Up* no está nada mal. Es probable que si esto sigue funcionando se deba a que, en cierto modo, los pingüinos son de las mejores caricaturas vivas del reino animal, a que pocos bicharracos reúnen como ellos tanta aparente torpeza y gracia, tosquedad y elegancia. *Reyes de las olas* hace algunas referencias explícitas a sus predecesoras, pero su esquema narrativo parodia principalmente la proliferación documental contemporánea —con efecto de cámara en mano e *insert* de testimonios— y el *reality show* televisivo. Como es común en el cine de animación caricaturesco actual, tan lejos de los clásicos de la Warner y con tantas aspiraciones de cine de *acción viva*, funcionan mucho menos los momentos de "aventuras" que el humor verbal y las divertidas y absurdas humanizaciones de los personajes, en especial en los segmentos de las entrevistas a la familia del protagonista y a los pingüinitos infantes. Un esquema que, en rigor, ya fue usado, y probablemente acuñado, en *Creature Comforts* (1989), la saga en plastilina animada de Aardman Animation en la que los habitantes de un zoológico hablan a cámara sobre sus condiciones de vida. La versión doblada al castellano (neutro con acento mexicano y un roedor medio cretino que parece hablar en argentino) no permitió lamentablemente comprobar si las voces de Jeff Bridges (como el mítico Gran Z, un hippón que sin demasiado esfuerzo podría recordar al Dude de *El gran Lebowski*) y James Woods son tan buenas y divertidas como lo señalaron varias de las críticas norteamericanas e inglesas de la película. **Mariano Kairuz**



## El salto de Christian

Argentina, 2007, 99', **DIRIGIDA POR** Eduardo Calcagno, **CON** Moro Anghileri, Nicolás Pauls, Gastón Pauls, Alberto Borelli, Amelita Baltar, Patricio Contreras.

Es curioso que en el último tiempo muchas de las películas argentinas recientemente estrenadas rondan el tema de la búsqueda de identidad. En el caso de *El salto de Christian*, Lucía, una joven porteña criada en un convento, viaja a Claromecó para descubrir su origen, los nombres y el paradero de sus padres. El guión, en principio interesante, va dando pequeños pero certeros pasos hacia lo obvio que ni la bella fotografía del paisaje de la ciudad costera puede detener. A pesar del buen trabajo de Nicolás Pauls y de la muy fotogénica Moro Anghileri, los protagonistas de esta historia, sus personajes van perdiendo densidad y misterio a medida que ganan inconsistencia. En *El censor* (1995), quizá la película más recordada de Calcagno, ocurría un poco lo mismo. Su primera mitad tenía personajes muy bien delineados —especialmente el del censor Raúl Veiravé, interpretado por Ulises Dumont— y gran ritmo narrativo pero cuando, en la segunda mitad, dejaba el tono realista para adentrarse en lo onírico y alegórico, la película perdía irremediamente la frescura y vitalidad que poseía hasta el momento. Pues bien, en su última obra, Calcagno, quien es también el guionista, opta por densificar el guión con subtramas paralelas que restan más de lo que aportan y que nada tienen que ver con la historia principal, como, por ejemplo, la de Patricio Contreras en el rol del pescador borracho y fracasado, o la del adolescente que se suicida porque su noviecita embarazada fue llevada fuera del pueblo por sus padres. A lo largo de la narración aparecen muchos personajes secundarios con historias incipientes que nunca llegan a desarrollarse. Sin una lógica causal aparente, sólo logran diluir lo que un comienzo pareció ser algo diferente a mucha de la producción nacional que peca de recitativa, pretenciosa y, a veces, hasta cursi. **ML**



## Regreso del Todopoderoso

Evan Almighty

Estados Unidos. 2007, 95'. **DIRIGIDA POR** Tom Shadyac. **CON** Steve Carell, Morgan Freeman, Lauren Graham, Molly Shannon.

**T**om Shadyac no tiene filmografía, tiene prontuario. Uno busca saber qué títulos filmó en IMDb y se encuentra con un link que te manda a la página del FBI. Aquí va la lista de crímenes que se le adjudican: *Ace Ventura, El profesor chiflado* (remake), *Mariposas de la luz*, *Mentiroso mentiroso*, *Patch Adams*, *Todopoderoso*. Un dato común a la mayoría de esas películas es la presencia de una figura taquillera –por lo general cómicos como Jim Carrey, Eddie Murphy o Robin Williams– que, librada a la suerte de un guión-excusa, despliega un número interminable de tics o multiplica infinita y agotadoramente su presencia en pantalla. En *Regreso del Todopoderoso* vuelve a suceder lo mismo, esta vez con Steve Carell como mascota de turno de la cámara y la anécdota de un nuevo diluvio, tan de cabotaje como el propio film: apenas si afecta a un estado, no mata a nadie (Morgan Freeman es un Dios políticamente correcto) y traslada el arca desde las afueras al centro de la ciudad. Yo prefiero el 60: tiene más recorrido y no viajas con animales. **Marcos Vieytes**

## La pasión de Beethoven

Copying Beethoven

Estados Unidos/Alemania/Hungría. 2006. 104'. **DIRIGIDA POR** Agnieszka Holland. **CON** Ed Harris, Diane Kruger, Joe Anderson, Ralph Riach.

**C**uando parecía que la fiebre de los biopics sobre músicos grandiosos y no tanto empezaba a extinguirse, le llegó el turno a la música clásica. Y si alguien logró hacer chata la vida rockera de Johnny Cash, imaginen qué queda para la de Ludwig van Beethoven. Que seguramente tenga su interés, pero a juzgar por las abundantísimas licencias, libertades y deformaciones históricas de *La pasión...*, no es aquí donde será revelado. La directora de *Europa Europa* y *El jardín secreto* raspa el bronce hasta donde puede, pero encuentra debajo, cada vez, una capa más bruñida: ni practicar piruetas

con la cámara, ni las sobreactuaciones, ni mostrar el culo del genio ayudan a aligerar el camino impostadamente épico hacia el estreno de *La Novena sinfonía*. Y si, como también puede pensarse, de lo que quiere hablar Holland es de alguna otra cosa, no se entiende para qué necesitaba al compositor, ni hacer este film que, entre su protagonista y su incapacidad para articular ideas medianamente interesantes, bien podría ser un raro caso de película sordomuda. **Agustín Masaedo**

## Invisible

Invisible

Estados Unidos. 2007, 97'. **DIRIGIDA POR** David S. Goyer. **CON** Justin Chatwin, Margarita Levieva, Marcia Gay Harden.

**E**n el número anterior, leyeron la reseña sobre el film del mismo nombre pero de origen sueco. Esta es la remake americana, y si algún valor tiene es para comparar modos: lo que en aquella era seco (o todo lo seco que podría ser un film que copia a Hollywood pero que esquizofrénicamente quiere parecerse), aquí tiene todos los trucos posibles para provocar una emoción pavloviana. Más allá de esto, la historia de un adolescente suspendido entre la vida y la muerte era interesante, pero resulta que la falta de miras de guionistas y productores reduce todo al mero cuento de suspenso. Que ni siquiera se hace cargo de la potencial truculencia del asunto: uno adivina que alguien dijo “¿Qué tal hacer la versión *High School de Sexto sentido?*” y listo. No sé ustedes, pero la *jaigsculización* de todo me tiene hartado. Y me da mucho pero mucho miedo. Más que los momentos de miedo de esta película olvidable. **Leonardo M. D’Espósito**



## Molière

Francia. 2007, 120'. **DIRIGIDA POR** Laurent Tirard. **CON** Romain Duris, Fabrice Luchini, Laura Morante, Edouard Baer, Ludivine Sagnier.

**B**ueno, resulta que ahora la cosa pasa por no tomarnos demasiado en serio a

quienes siempre nos tomamos en serio. El problema es qué significa “tomarse en serio” y la solución (de la pregunta) es que “tomarse en serio” es sinónimo de “solemnidad”. Este Molière tiene como esquema base y modelo *Shakespeare apasionado*, en el sentido de contar qué pudo haber pasado en cierto período desconocido del talentoso dramaturgo. Pero el juego parece más el Cerebro Mágico que el Ludomatic: todo lo que le pasa al joven Poquelin se supone que será, luego, el caldo de cultivo de sus comedias. Sin ser del todo desagradable ni dejar la sensación de que hurgan en nuestros bolsillos, el peso didáctico (“conocer la obra del gran escritor es un imperativo categórico, muchachos”) termina diluyendo la farsa que bien pudo haber sido. Ahí está el gran Fabrice Luchini para demostrar que había otra película posible. **LMD'E**



## Sin reservas

No Reservations

Estados Unidos/Australia. 2007, 103'. **DIRIGIDA POR** Scott Hicks. **CON** Catherine Zeta-Jones, Aaron Eckhart, Abigail Breslin, Patricia Clarkson, Bob Balaban.

**E**lla, una obsesiva *control-freak* chef de un pequeño y moderno restaurante neoyorquino. Él, un recién llegado y *décontracté* ayudante de cocina o *sous chef*. Ella ama la cocina francesa. Él, la italiana. Ambos exitosos, solteros y bellos. Entre los dos, una sobrina recientemente huérfana de quien Zeta-Jones debe hacerse cargo, un psicólogo correctamente interpretado por Balaban y una no muy bien delineada dueña del restaurante donde ambos trabajan. A medio cocer entre la comedia romántica y el melodrama, la película transita muchos de los lugares comunes de ambos géneros, aunque sin caer en el bochorno, intentando eludir el golpe bajo y logrando, gracias al oficio de los protagonistas, algunas escenas simpáticas. El mayor problema de esta remake de *Bella Martha* de la directora alemana Sandra Nettelbeck, quien también fue coguionista de esta versión, reside en que la empatía que debería despertar el relato

desde las imágenes mismas sólo se logra a través de la música de Philip Glass.

**Marina Locatelli**



### Rush Hour 3

Estados Unidos, 2007, 90'. **DIRIGIDA POR** Brett Ratner. **CON** Jackie Chan, Chris Tucker, Jingchu Zhang, Roman Polanski, Max von Sydow.

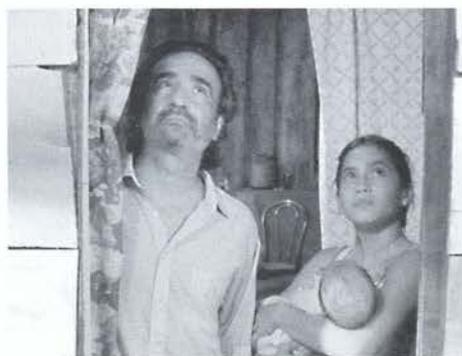
**E**sta vez, el inspector Lee y el detective Carter tratan de detener a una súper organización mafiosa internacional que intenta asesinar al embajador Han y a su hija, Soo Yung (personajes importados de la primera película), y para ello deben trasladarse a París (probablemente la mejor decisión del guión por la belleza de las locaciones). Si bien paródica y divertida en ciertos momentos, la comicidad está más relacionada con el humor del programa de Tinelli que con, por ejemplo, la dupla Luque y Peretti en *Tiempo de valientes*. La escena más graciosa no es ninguna originalidad sino la reelaboración de la famosa rutina cómica de Abbott y Costello de la década del 40, *Who's on First*. Ya a mitad de la película, el parloteo incesante y agudo del personaje de Tucker se hace insufrible. En cuanto a las peleas coreografiadas, algunas de ellas son sorprendentes —especialmente aquella que se desarrolla a metros de altura, sobre la Torre Eiffel—, y Jackie Chan luce toda su destreza, lástima que algunos trucajes son muy evidentes. **ML**

### Vacas gordas

Argentina, 2006, 83'. **DIRIGIDA POR** Giorgio Peretti. **CON** Enrique Liporace, Nicolás Pauls, Pablo De Laguarigue, Pablo Alarcón, Claribel Medina.

**E**n medio de la convulsión social y política de diciembre de 2001, Pablo emigra a España y Gabriel, su hermano adop-

tivo, busca a su padre biológico; ambos en pos de su identidad. Puesto así, la película puede parecer interesante, pero no lo es. El relato, dividido en capítulos, viaja de una historia a la otra, incluyendo los saqueos y piquetes del momento, sin mucha coherencia. Hay un abuso de supuestas imágenes poéticas, como la de Pablo, desnudo, cubierto por pedazos de sus dibujos, o corriendo, envuelto en una frazada, por una playa desierta. Estas vacas flacas plantean muchos interrogantes ya que no se entiende en qué beneficia a la historia la inclusión de algunas escenas. ¿Qué otra razón tiene el personaje de Gabriel para hacer las compras que no sea para mostrar el nombre de la cadena de supermercados? ¿Qué función cumple en el relato la escena en la que Pauls tiene fiebre, o la escena en que Claribel Medina da a luz? Tal vez, si el sonido no fuese tan malo (por lo menos el de la función de las 16.55 del día del estreno, en el Complejo Tita Merello) y si se llegase a comprender algo más que la mitad de la película, las preguntas tendrían respuestas. **ML**



### La soledad

Argentina, 2007, 90'. **DIRIGIDA POR** Maximiliano González. **CON** Miguel Franchi, Enrique Liporace, Florencia Vallejos, Maribel Aquino, Alejandro Hodara.

**A**lgunas películas realizadas en el interior con esfuerzo y voluntad suelen ser, por eso, miradas con benevolencia. Creemos que es un error, por lo que, aplicándole un común rigor analítico, podemos decir que *La soledad* es confusa, tediosa y tontamente inocente. El abuso de la elipsis como forma narrativa, en lugar de reforzar el sentido del relato lo oscurece hasta hacerlo incomprensible. Cuando logramos entender que se trata de la historia de un hombre en crisis que abandona la ciudad para buscar en el interior una alternativa a su vida, hemos atravesado varias vías muertas del guión y simbolismos primarios que parecen salidos de una imposible mezcla de Antonioni con Alejo Carpentier. Tal vez la imagen lúbrica de Liporace exhibiendo su panza sudada

mientras seste en un catre convoque el interés de Diego Trerotola. Poco más que eso podrá rescatarse. **Eduardo Rojas**

### Un peso, un dólar

Argentina, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Gabriel Condron. **CON** Coco Silly, Andrea Politti, Ulises Dumont, Eduardo Cutuli, Mike Amigorena.

**I**ndescriptible viaje a la peor pesadilla del vetusto cine argentino y de la irritante argentinidad al palo y al pedo; inenarrable inmersión en el feísmo y también en el feísimo "inconsciente colectivo" vernáculo. Espacios inverosímiles, como oficinas en habitaciones que tal vez nunca hayan visto un escritorio. Carente de gracia alguna y grotesca más por falta de variantes que por opción, *Un peso, un dólar* intenta contar una historia ambientada en los 90 con condimentos tales como una empresa estatal llamada E.N.E.M.A. S.A. (sic), retiros voluntarios, sudor brillante, sindicalistas y funcionarios corruptos, gritos y pizzerías. A la habitual falta de conciencia estilística habitual en este subcine se le suman algunos momentos de neta diarrea visual, como alguna conversación en interiores filmada con "inquieta" cámara en mano. **Javier Porta Fouz**

## 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'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, E.E.UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana 1. D., Perú	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	HUGO SÁNCHEZ subjetiva: com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Imperio	10	8	10	10	6	10	10	9	9	10			9,20
Honor de caballería	9	10	9	8		10	8	9		7	8	8	8,60
Luces del atardecer	5	9		7			8	7	8				7,33
Sueños de Polvorón								7		7			7,00
Hacer patria			6								9	6	7,00
Duro de matar 4.0	7	7	7	8	5	7	5	7	7	8	8		6,91
Bourne: el ultimátum	5	6	6	8	7	7	7	9	7	5		7	6,73
Hairspray		7	5	8	6	4		8	8	4	8		6,44
Sicko	5	7	7	5	7	8			6				6,43
Filmatrón			6	6					7	6	6		6,20
Germán											8	4	6,00
Reyes de las olas		5	6						7	6			6,00
El exterior			7							6	7	3	5,75
La pasión de Beethoven		6	5						6				5,67
Alex Rider		5		4					6				5,00
El niño de barro				5				5			5		5,00
Mujer de lujo			5						5				5,00
Rush Hour 3		5	4			6		4	6				5,00
Sin reservas		5	5		4		4		7				5,00
Invisible		5	4	5	5			4	5				4,67
El destino			5							3	5	5	4,50
Licencia para casarse		5	5					2	6				4,50
Molière			5					4				4	4,33
Tocar el cielo			2					4			5		3,67
Regreso del todopoderoso		5	2			5	3		4		2		3,50
El resultado del amor			2					4		4			3,33
Premonición		5	3			1			4				3,25
La velocidad funda el olvido			2							3			2,50
Un peso, un dólar								3		1			2,00

YA SALIERON LAS REMERAS DE:

# EL AMANTE CINE

Con ilustraciones de Costhanzo



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

Todos los tallas

\$30

Próximamente, más directores!

Informes y ventas al 4951-6352

# DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A  
Lavalle 1928  
C1051ABD, Buenos Aires  
Argentina

POR E-MAIL  
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX  
(011) 4952-1554

## Carta de lector de otro medio

En ocasiones, cuando puedo, también leo *El Amante* (vivo en Luxemburgo). De visita en Buenos Aires me tocó toparme con la muerte de Ingmar Bergman, de Michel Serrault y, un día después, con la de Michelangelo Antonioni. También, días complicados, con la de Claudio Uriarte: "Murió un periodista", decía un "suelto" en algún diario. Sabía mucho de literatura, de música clásica (aunque no le gustaba Mozart; un disparate para mí) y de política internacional. También era exagerado, o lo había sido en su juventud: me dijo, cuando publicqué mi primer cuento —un millón de años hace—, que parecía salido de *El libro de arena*, de Borges. Yo no lo había leído y salí del diario corriendo a comprarlo. Un exagerado.

Bergman tuvo suerte en *Página/12*. Cayó en manos de Luciano Monteagudo, semblanza general certera, y de Luis (creo) Bruschtein, sentida nota sobre los años 60 y 70 y palo final para la época actual. Con *Clarín* no me animé: temí toparme con la desvergonzada prosa de Pablo Scholz, y a *La Nación* lo dejé de lado. Siempre es difícil asistir a los esfuerzos clericales de Fernando López a trompicones con el "silencio de Dios" y otras zarandajas sobre el sueco que imaginé sobreviniendo.

La fiesta o el velorio vinieron con el inolvidable Horacio Bernades. ¡Qué muchacho este! Ya le deben de haber crecido pelos en las patas, como dice Guido Gabucci cuando alguien ya no es un chico, y sin embargo se empeña en complicarse la vida. Dice que Serrault, luego de una larga carrera, alcanzó fama y reconocimiento a los cincuenta años, y agrega: la misma edad de Raymond Chandler cuando empezó a escribir. ¿Y? Cincuenta es, asimismo, la mitad de cien; la edad en que yo dejé de dormir con una de las mujeres más bellas que conocí en mi vida; los años que tenía un querido amigo cuando murió; y los lectores podrán agregar lo suyo. El que se separó a esa edad, el que se quedó pelado, la que se descubrió lesbiana, la que adoptó un hijo, el que largó los hábitos, el que se los puso; es decir: ¿qué tiene en común el logro cincuen-

tón de Serrault con el inicio literario de Chandler? Nada: pura pretensión, barullo adolescente. Si es grave para el cronista, lo que sigue lo es para el lector interesado. Cita Bernades *Ciudadano bajo vigilancia*, una de las obras cumbre de Serrault como actor. Todo bien hasta que dice que su personaje está acusado por violación y muerte de un "chico", y que es un empavonado. No es empavonado: es un cínico inteligente, burlón, irónico, que se mofa de todo el mariposeo social al que pertenece y también de la policía. Y lo hace no para ocultar el posible crimen del que lo acusan sino para ocultar su desdén amor por su mujer, la humillación a la que esta lo somete, su vida desgraciada y solitaria. Y por eso es importante aclarar que los chicos asesinados (dos, no uno como dice B.) no son chicos sino chicas. En una de las secuencias más bellas de amor y celos que haya dado el cine, vemos cómo la sensibilidad extrema de Serrault se une a la sensibilidad de una niña bella, maravillosa y feliz de estar con él en noche de Navidad, escena que su mujer (Romy Schneider) ve, no tolera por celos, condenando a su marido, desde esa noche, a no dormir con ella, y hasta a acusarlo de matar a las niñas, cosa que no es cierta. La loca asesina, simbólica, es su mujer, de fugaz aparición y determinante en la trama; y el ambiguo señor que Bernades pretende para Serrault es el policía (Lino Ventura; inmenso trabajo), voraz perseguidor en su actividad, indiferente y apático afectivo en su vida amorosa: contraparte de la terrible y también desgraciada Romy, acaso otra niña, celosa como todas las niñas y niños. Serrault es, bajo el oropel de la sorna, un desesperado. Del amor, de la vida, de su propia existencia. Por eso chicas y no chicos. Cosas de mujeres sobre la vida de los hombres. Y cosas de los hombres sobre la relación con las mujeres.

La otra sorpresa (una forma de decir) me la dio Rodrigo Fresán. Hablando de un tal Ludmun, Lundmun, "y todo eso", dice que los personajes de este no son inocentes como Stewart y Cary Grant en las películas de Hitchcock. ¡Lo que es tener espacio para escribir! Stewart en *La saga* es el ideólogo

de los asesinos que fueron sus alumnos; aunque reniega a los gritos sobre el final, para Hitchcock es moralmente culpable (nada nuevo en el Gran Gordo); en *Vértigo*, por callar su agorafobia siendo policía, es moralmente culpable de la muerte de un colega y luego de Madeleine, su objeto de deseo, y finalmente de Judy (ambas, Kim Novak); en *El hombre que sabía demasiado*, es el turista despreocupado de la cultura por donde pasea, y aunque lucha por la recuperación de su hijo, es su mujer (Doris Day) quien termina salvándolo con su canto, y también quien impide la muerte de un jerarca político. Por fin, en *La ventana indiscreta*, es un voyeur indiscriminado, satisfaciendo su quieta vida (está impedido temporalmente) a través de la vida de los otros que espía. Su actitud pone en riesgo la vida de su prometida, quien logrará salvarlo, y logrará que atrapen al vecino asesino.

Cary Grant. En *Intriga internacional* es un publicista sin escrúpulos en su vida social, irresponsable, desatento, cínico, brillante en la superficialidad y dominado por su madre en la intimidad, tanto que su dependencia lo lleva al conflicto, a la huida, a ser tomado por otro... que no existe. Como él, casi. Hasta que hace el proceso de individuación.

Tiene, mínimo, dos nombres, Roger Thornhill y el impuesto George Kaplan, como Stewart en *Vértigo* es Ferguson, Scottie, Johnny y Jonhny-O, y John. Trucos de Hitchcock para mostrar la inestabilidad psicológica y emocional de sus personajes, habitualmente niños en cuerpos de hombres o mujeres, pero no por eso inocentes, como pretende Fresán. Sería como decir que Tippi Hedren en *Los pájaros*, petulante niña rica con todos los caprichos que da el dinero (y con todos los conflictos sin resolver), es inocente.

Con mayor o menor ligereza (Cary Grant es un actor "ligero") el esquema se repite en las otras películas de Hitch con Grant: *Para atrapar al ladrón* (es un ex ladrón), *La sospecha* (el monumento a la ambigüedad: el vaso de leche, el abrazo final

en el coche; ¿cuidados o amenazas?) y *Notorious*, donde Grant la empuja a Ingrid Bergman a sacar información usando incluso su cuerpo, y el proceso de destrucción mutua y autodestrucción de ambos hasta el progresivo intento –y fin– de curación. ¿Jimmy y Cary, inocentes en manos de Hitchcock?

Nací, crecí y viví en Buenos Aires la mayor parte de mi vida. Ahora, después de la visita del verano boreal, me digo en Luxemburgo: siempre es difícil volver a casa.

**ROBERTO PAGÉS**

LUXEMBURGO

### **Nacido y criado tiene sangre en las venas**

Leyendo días atrás la nota de J. Porta Fouz "Genealogías", del número de junio, advertí con asombro que Javier incluía a la última película de Trapero (*Nacido y criado*) dentro de un lote de films argentinos de tendencia minimalista, cuyos personajes –según el autor de la nota– "tienen pocas características, pocas manías, pocas opiniones, pocas peculiaridades, o nada de nada...". No sé qué película habrá visto Porta Fouz, pero catalogar *Nacido y criado* como un cine minimalista y con personajes apáticos me parece un despropósito. El personaje principal de esta peli es un hombre siempre a punto de estallar (luego de la pérdida de su hija), que emigra a la Patagonia para mitigar su dolor. Sus compañeros ocasionales en ese paraje desolado de la provincia de Santa Cruz de algún modo lo contienen, pero el sufrimiento es atroz y el actor que encarna a Santiago lo evidencia de forma magistral. En todas sus películas Trapero filma con el corazón en la mano. Sus personajes aman, sufren, hacen el amor (con el mayor realismo visto en el cine argentino) como cualquiera de nosotros. No creo que sean personajes "vacíos", como los tilda Porta Fouz, ni que *Nacido y criado* sea una película sólo de "detalles". A mí esta película (como todo el cine de Trapero) me conmovió, me sacudió y me pareció superior que el film *La habitación del hijo*, de

Moretti, que aborda también la misma temática. A pesar de que los dos últimos trabajos de Trapero (*Familia rodante* y *Nacido y criado*) no han tenido una gran repercusión de público, considero que es uno de los pocos directores del nuevo cine argentino que logran armonizar lo popular con lo artístico. Es un cine masivo, no elitista, pero que no por ello deja de ser un cine de autor. Quizá tenga razón Noriega cuando afirma que gran parte del cine argentino actual es "solemne". También es cierto que se nota en algunos directores jóvenes que no tienen una historia interesante para contar y dan prioridad a la construcción de "climas". Pero es una gran injusticia incluir a Trapero dentro de este grupo, un director que se la juega en cada película y que es una verdadera máquina de narrar historias.

**FABIO A. MONTI**

### **Hola, amigos de *El Amante***

Soy vuestro fiel lector desde hace algún tiempo. Quedé enganchado con la profundidad del contenido de la revista, raro en una publicación dedicada al cine. Con críticas que, aunque no siempre comparta, demuestran no sólo su amor por el cine, sino también cierta cultura e inteligencia. Siempre quise escribirles alguna línea, pero nunca encontré el momento oportuno. Es una pena que lo haya encontrado ahora.

Con el principio del nuevo milenio, empecé a descubrir un nuevo cine, gracias a los consejos de un amigo para que asistiera al Bafici. Para ese momento, ya un poco cansado del cine mainstream de Hollywood, me metí de lleno en este nuevo mundo descubierto. Renació en mí el placer de ver cine. Quedé especialmente embelesado con el cine del Lejano Oriente.

Así que imaginen mi sorpresa al abrir la revista y ver no sólo la cantidad de espacio dedicado a *Los Simpson*, la película, sino también los halagos a ella. La verdad, no podía creer lo que leía. Es la primera vez que veo en *El Amante* críticas tan poco objetivas, más dignas de un fanático de la serie (hecho que no ocultaron, sino que hasta del que alardearon) que de un crítico de cine. Tuve que volver a ver la

tapa para ver si el kiosquero, por equivocación, no me había vendido una *Cinemanía*.

Aparte de eso, quiero hacerles llegar mis felicitaciones por la revista. Un tropezón no es caída. Y como sugerencia, o más bien una expresión de deseo, me gustaría que den más lugar al cine de "afuera" de nuestro circuito comercial, el cual está dominado por oleadas de "tanques", verdaderos tsunamis que vienen en absurdas cantidades de copias. O sea, que no sólo se remitan a los estrenos cinematográficos y ediciones en DVD. Recuerden que hay otros métodos de conseguir buen cine. Algún "amigo de un amigo" que generosamente nos preste alguna película de su colección, la cual haya "comprado" en alguno de sus viajes al exterior. Saludos,

**LEANDRO RODRÍGUEZ**

### **Crítica de *Venus***

He leído la opinión del Sr. Manuel Trancón sobre *Venus* y pienso que si bien la película no es buena, es inconcebible que en una revista interesante se puedan decir tantas zonceras (en el pequeño espacio que se le ha asignado) por parte de alguien que se cree crítico. Me refiero al primer párrafo de la nota, cuando habla de prender fuego las instalaciones y dar por terminadas las vidas de quienes se encontraban dentro del cine.

Atentamente,

**LUIS E. ORCE**

### **Llego muy tarde**

Isak Dinesen dice que la burguesía detesta la tragedia, que el burgués no posee instinto dramático. Hay una escena en *Secretos íntimos* que esquematiza bastante esta idea cuando en un club de lectura de mujeres suburbanas se discute acerca del personaje de Emma Bovary y una de ellas habla de su rechazo hacia el destino del personaje. Pero cuando vemos la pantomima sobre la que el barrio entero se pone de acuerdo en bailar el más artificial de los escándalos por un depravado que anda cerca, puede plantearse la posibilidad de que la tragedia como idea sea irresistiblemente seductora, más aun para aquellos que se imponen vivir lejos de los desórdenes que

dan a la vida su naturaleza conflictiva. Existe en secreto una búsqueda desesperada de lo trágico, o mejor dicho, del fantasma de lo trágico, que sólo atravesara las cosas sin moverlas. Es decir, nace un drama aceptadamente correcto, comúnmente establecido y cuidadosamente procesado, de modo tal que no produzca desorden y se limite a aparentarlo. Pero el problema es que lo artificial termina por volverse trágico, no ya desde el estrecho campo perceptivo de los vecinos, sino desde nuestro lugar como espectadores de un gran festín carnicero en el que no se sabe a ciencia cierta a quién le toca perder más. Hay más tragedia de lo que parece, y las cercas de la desgracia íntima empiezan a ceder hasta tocarse con las de la de los demás. Hay un encuentro, hay un choque que no deja lugar a los deseos de todos, la frustración de todos, la insatisfacción de todos; en este mundo no hay tanto espacio. De todas maneras (y gracias a Dios), hay sitio para una cámara. Según la opinión de Marcela Ojea hace un par de números de *EA* (que no estoy seguro de querer contradecir, solamente de intentar abordar), esta es una cámara contradictoria, una cámara que acusa y perdona a la vez, que no sabe si condenar o redimir. Y es que no hay duda de que existe un conflicto moral muy complejo en esta película, y de que no es posible una posición inocente desde punto alguno; es decir, que no aparece la opción de no involucrarse. ¿Pero hasta dónde es real nuestra posibilidad de acusar o perdonar? La crítica tiene un lugar privilegiado, y esto es en lo que más se parecen el papel del espectador de una película y el del simple observador de una situación real en la vida. Entonces, la cámara, ¿dónde está? ¿Debería ser implacable? ¿Debería ser reflexiva? ¿Tiene una mirada propia en forma pura, o es radicalmente débil ante nuestra percepción? ¿Es dueña realmente de un espacio propio? ¿Es capaz de encontrarlo, cuando los observados se deshacen en la lucha por cada porción? La cuestión puede seguir siendo moral, pero el mayor problema es, en mi opinión, este mismo espacio que excluye, que limita hasta el

punto de acorralar al condenado, al que condena y al que mira a ambos. Cualquier tipo de respuesta deja de tener un significado real al momento de entender que no hay solución, ni redención ni acuerdo posibles. Todo se vuelve demasiado abstracto si los cuestionamientos pierden sus dimensiones, si ya no hay pregunta ni personaje capaz de mantener una forma. Porque ninguno está en verdad eligiendo un camino, sólo están intentando hacer las cosas lo mejor que pueden momento a momento; la vida es mucho menos manejable de lo que nos solemos decir a nosotros mismos. La posible globalidad de una idea cede a la intensidad real de los sentimientos más allá de la narración, y la mirada termina por volverse intrusa y falaz. Ya no hay móvil tan puro ni línea tan clara, sino sólo una última invitación a la comprensión, pero no desde la placidez detrás del margen, donde están los misericordiosos, sino desde este espacio que compartimos entre tantos, y que sigue siendo tan pero tan pequeño.

**JOSÉ MILITANO**

#### Tengo algo que decir

Mis muy estimados señores de *EA*, me gustaría decirles un par de cosas sobre la crítica a *Harry Potter y la Orden del Fénix* y de paso sobre la revista en general. Yo sé que ustedes tienen una necesidad brutal de demostrarse diferentes y casi diría atormentados intelectualmente, pero a veces hay cosas que no sé cómo tomarlas. No es novedad para mí que el libro de la historia en

cuestión tiene una repercusión de marketing astronómica y que todo lo que tiene que ver con el personaje es oro puro, pero les voy a contar otra cosa. Cuando leí el primer tomo de *HP*, casi nadie tenía idea de que existía, y sin embargo la novela me abrió una puerta a un mundo que me siguió acompañando todos estos años. Por supuesto que como fanático (no irreflexivo, quiero aclarar) esperé cada película y algunas me gustaron más y otras no tanto, pero ni me importó si la publicidad era mucha o poca, yo solamente quería ver, con esperanza, qué había el cine logrado hacer con mi héroe, aplaudiendo a veces, lamentando otras. Pero a *EA* estas cosas no le importan... lo único que su campo visual abarca es lo permitido por la agotadora rutina de sus periodistas formados y-serios-pero-apasionados-y-relajados (me permito este recurso al adjetivar para hacer honor a una costumbre de la revista). La nota destaca que en la película hasta hay algo interesante, como si se hubiera asumido que la película no tiene nada que ofrecer, como si ustedes se reunieran en un ágora a resumir verdades.

Verdades por otra parte que en el fondo a nadie interesan, sencillamente porque están recargadas de cosas mucho menos puras que los carteles gigantes y todo el consumismo al que le tienen fobia (por lo menos el consumismo de *HP* tiene que ver con el entretenimiento, con un producto masivo, pero a la vez con un sueño compartido, mientras que lo de ustedes termina siendo puro conformismo intelectual y cartón pintado). Pero, bueno,

supongo que tienen que seguir la costumbre, porque seguramente son súper originales cuando dicen que la de Cuarón es la mejor, ¡qué jugados! Solamente eso... Y decirles que, ya que tanto acusan a cada paso en sus notas la falta de sorpresa, las intenciones desviadas y los despropósitos artísticos, podrían empezar ustedes con una propuesta más original. Es decir, una en la que el punto de partida no sea la gastada, correcta (y aprendida de memoria) aversión hacia lo comercial, sino, por ejemplo en este caso, las ganas de analizar con seriedad una película que cuenta una historia disfrutada por muchos. Cuando leo esta revista, yo espero encontrar cosas profundas e interesantes, no el palabrerío infundado y los aburridos preconceptos que le puedo escuchar directamente a mi abuelo de 75 cuando ve la publicidad de unos locos tirándose luces de colores. Y otra cosa más: esos muchos que disfrutan no son necesariamente unos tontos engañados por una mesa de producción. Algunos hasta se animan a tener héroes más allá del éxito o del fracaso.

**JOSÉ MILITANO**

#### Disparen junto a *El Amante* again

Buenas, amigos. Anoche me encontraba feliz de la vida leyendo las varias páginas dedicadas a *Los Simpson, la película* (y la serie), coincidiendo en casi todos los puntos, no tanto en otros, cuando me asaltó un pensamiento: "¡Uh!, ahora les van a mandar cartas quejándose de tener cien páginas relacionadas con Los

Simpsonitos y una sola referida al último estreno nacional independiente". En fin, para nivelar un poco la cosa, acá va mi apoyo al material presentado. Y mis deseos de que sigan escribiendo sobre lo que más ganas tengan. Yo simplemente no leo lo que no me interesa, y agradezco lo que sí. Saludos,

**NICOLÁS CABRERA**

#### Sobre *Los Simpson, la película*

Señores, bajemos los decibeles. No voy a objetar que semejante evento cinematográfico requería de la cobertura que ofrecieron (¿no hubo una sola crítica en contra entre todo el *staff*?) Pero en la nota de Nazareno Brega, la que supuestamente pondría el foco en la película misma, el redactor alcanza a dar su juicio dándole como argumento las escenas iniciales del film. ¿Qué pasó con el resto? Nada, un rejunte de lo más gracioso y listo: es una película distinta, única. Creo que lejos está de ser mala, pero que analizando el producto final no da para más que un 7. Se dijo también que el mérito de la película está en no intentar ser grandiosa, y por eso es que no se la debe inflar. Así como Brega comenta que la línea de Homero hacia el público mismo tiene la estandaridad de otras películas infantiles, no es arriesgado (¿por qué no debe serlo?) decir que *Los Simpson* es una película más, con todo el respeto que se merece. Al final, ¿no somos fanáticos de la serie? Un abrazo y muchas gracias por hacerme diferir (pensar).

**JUAN FRANCISCO GACITUA**

tipeá

WWW. ESTO ES CINERAMMA.COM.AR

El número pasado, Noriega escribió sobre **M** y **Los rubios**. Ahora, el director de **M** responde.

# Lo que hacemos con lo que nos han hecho

por Nicolás Prividera



**E**n su número 183 *El Amante* dedica una página, firmada por Eduardo Rojas, a la crítica de mi película, y tres páginas a una diatriba contra “varios aspectos de *M*”, firmada por su director, Gustavo Noriega, quien profetiza el inicio de una polémica. (Espero que así sea y que podamos escuchar también la voz de otros críticos, visto que en el ranking del mes la película figuraba tercera, detrás de *Black Book* y *Ratatouille*...). Por mi parte, no puedo dejar de contestar, ya que la nota me interpela directamente, como si la película no planteara sus propias dudas más allá de mis pocas certezas, como si la obra no fuera siempre más abierta que su protagonista, aun cuando este sea el director (“No sé cuál de los dos escribe estas líneas”, diría Borges...).

En la bajada se nos advierte que la nota se propone también “una comparación con *Los rubios*”, pero la sensación que queda tras la lectura (basta ver su frase final) no es que se utilice dicha comparación para la crítica de *M*, sino que se la ataca para hacer una defensa de *Los rubios* (como si hubiera que optar por uno u otro film/bando, o para dejar clara la opción de Noriega –no sé si de la revista–, que la canonizó en su momento). Para ello se le endilga a *M* una supuesta “confusión ideológica” que definiría su “debilidad relativa” respecto de *Los rubios*: esto queda claro

en el último párrafo, en el que se postula que hay en mi película algo del orden del “deber ser” (que Noriega –como muchos que se espantan ante cualquier atisbo de “imperativo categórico”– define como “autoritario”), agregando que ello ha forzado algunas lecturas negativas de *Los rubios*, pero sin mencionar cuáles serían esas lecturas ni si son anteriores a *M* (como es el caso de la única mencionada, la de Martín Kohan en *Punto de Vista*).

Es claro que mi película dialoga, entre muchas otras, con la de Carri (y cualquiera puede ver que las películas tienen mucho en común, pese a sus diferencias conceptuales), pero no voy a volver aquí sobre mi “polémica” con Albertina (que no llegó a serlo por muchos motivos). El debate de fondo no es con ella sino con “lecturas negativas” como las que Noriega mismo juzga (y que su misma crítica ejemplifica: “luego de la aceptación inicial” que los films sobre la dictadura siempre reciben, vienen los cuestionamientos). En este caso, la descalificación no sólo es estética (como si el único modo de complejizar “el problema de la representación” fuera desdoblarse o mostrar un equipo de filmación) sino también ética. Y es en esto en lo que quisiera detenerme (antes de que alguien escriba una nota hablando “de la abyección”...), ya que Noriega me endilga las “reservas” de Todorov frente a Lanzmann: la comparación es de Quintín y es tan excesiva como

la crítica misma (“aunque Prividera no llega a esos extremos, la crítica se aplica perfectamente a *M*”, dice Noriega), que tampoco parece encontrar el “límite”. Veamos.

Con cierta malicia asegura que en mi película hay una “invisibilidad absoluta” de mi padre, cuando no sólo se lo menciona varias veces (como durante la narración del secuestro), sino que su “ausencia notable” es claramente visible (por ejemplo, a través del material 8 mm, filmado precisamente por él), sin que haga falta que yo explicité esto en una película que transforma esa “falta” (como todas) en una tensión que habla precisamente de la inconmensurable presencia de las ausencias. Pero lo que le disgusta más a Noriega es mi mención (en el reportaje) al respeto por la decisión de mi padre de no participar, mientras que en el film haría una “filípica contra esa pobre señora enferma” que tampoco deseaba hacerlo. Pues bien: la cuestión es que no solo “esa pobre señora” (curiosamente, así llama también Zorreguieta a mi madre) finalmente lo hizo (es una de las mujeres que luego aparece dando testimonio), sino que no hay en ello contradicción alguna: que yo *crea* que es su deber hacerlo, no significa que no acepte su voluntad de no hacerlo (o la falta de voluntad en hacerlo). La película sólo establece ambas posturas (sin olvidar que los mismos que esgrimen hoy esa *voluntad* “individual” son quienes ayer hacían de ella una cuestión política). Y

deja que el espectador tome partido (como Noriega mismo hace).

Y no es que la película no deje entrever ciertas contradicciones (soy consciente de algunas de ellas y elegí dejarlas en vez de ocultarlas). Pero Noriega prefiere detenerse en otras cuestiones, diciendo por ejemplo que "como consumidores no satisfechos" (como si yo y la empleada estatal que me atiende fuéramos parte del mismo colectivo) protestamos por la reedición sin correcciones del *Nunca más*, sin valorar que dicho informe excede "las necesidades de cada damnificado" y que ha servido para "sentar las bases de una convivencia más humana" (?). Más allá de esta *boutade*, Noriega me imputa (una vez más) algo que la película no hace: de ningún modo se ataca el valor histórico del *Nunca más*. En todo caso, esa reedición textual debería quedar como testimonio histórico, y generar a la vez otra actualizada que dé cuenta de lo investigado desde entonces (pero tal vez eso demostraría lo poco que se ha avanzado). Recién el año pasado se produjo una edición actualizada, pero sólo fue para el "Anexo": y es a ese otro volumen al que me refiero en la película, un libro tan voluminoso como el otro pero que solamente contiene fechas y nombres (explicación que la película no brinda por no arruinar su "impecable estructura narrativa" —la frase es de Rojas— con un exceso de didactismo, aunque Noriega demuestra, sin proponérselo y contra lo que sostiene, que esto sigue siendo necesario). Ese libro es también la contracara del otro en tanto contiene (o debería contener) lo que el informe no desglosa: los datos concretos de cada desaparición. Y eso es vital, no sólo para tranquilidad de cada "damnificado", sino también para establecer (en cada caso y en la medida de lo posible) la verdad histórica. (Pues sí para algunos la Historia es un libro que hojean de vez en cuando, para otros es una realidad en la que aún se buscan los datos más duros.) Ningún libro, ningún film, podrá agotar por sí solo la densidad de una cuestión como esta. Precisamente: no se trata de sacrificar la complejidad del análisis ("simplificando brutalmente", como dice y hace Noriega) sino de mostrar sus límites. Y aun así seguir preguntando, inquiriendo, cuestionando (aun cuando las almas bellas se sientan irritadas ante "preguntas difíciles de responder").

Sin embargo, todas estas cuestiones (en las que se va buena parte de la nota) son laterales al propósito de su argumentación. Como dice Noriega del artículo de Kohan sobre *Los rubios*: "...da la sensación de buscar el árbol para no tener que ver el bosque". Pero finalmente él encuentra su árbol: una frase mía extrapolada del reportaje ("hay que salir de lo personal para entender la historia") que *El Amante* mismo eligió

como título (¿resalta eso la "banalidad" de la expresión o de la elección?). Efectivamente, la frase es falsa si no se entiende que la singularidad de una voz no está reñida con la posibilidad de que articule lo histórico-social. Y su sentido es "banal" si se la toma fuera de contexto (y lo es tomarla fuera de contexto): en una revista de cine, y hablando del "documental subjetivo", tiene un sentido muy preciso... Que es precisamente el que Noriega no comparte (y llego aquí al verdadero centro de la cuestión).

Tanto la diatriba de Noriega como la crítica de Rojas hacen hincapié en la dicotomía entre lo personal y lo político: Rojas dice que "ese detenerse en debates colectivos que unen el pasado y el presente resiente la impecable estructura narrativa de la película...", pero inmediatamente agrega: "...sostenida en un raro equilibrio entre lo íntimo y lo público (!) en el que Prividera demuestra su pudorosa pericia de cineasta". (Le agradezco a Rojas el pudoroso halago, pero le señalo esta contradicción.) Noriega retoma la cuestión para mostrar sus cartas: esas "intervenciones chocan con la película" y lo harían por la "autoimposición" de articular la historia particular con la de aquellos años. "Como si una no derivara naturalmente de la otra", agrega, como si esa relación viniera dada y no hubiera que alumbrarla, o como si le molestara la explicitación: que se hable de política familiarmente (ya que, según prescribe el manual del cine contemporáneo, sólo tendría valor la alusión), o simplemente que se hable demasiado (pero esto daría ya para el debate sobre el cine argentino que propone Guido Segal en otra página de la revista). A Noriega le parece autoritario pedirle a alguien (o peor aun: a una generación) que se haga cargo de sus actos. A mí me parece autoritario naturalizar la anomia (social, por supuesto, incluida la del público y los cineastas).

Pero no se trata de pedirle a cualquier particular que asuma su cólera como acontecimiento colectivo (aunque esa "utopía" debería —;perdón!— sustentar cualquier ética), sino de esperarla al menos de una subjetividad que elige exponerse públicamente para hacer una reflexión a partir de la violencia que le ha sido inflingida. Como dice Sartre: "No se trata de lo que han hecho de nosotros, sino de lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros". Y el verdadero autoritarismo es querer devolver esa violencia (social, sí) al desamparo del yo, confinarla en la soledad del confesionario. Para poner un ejemplo claro: durante la dictadura se intentó privatizar ese dolor, transformarlo en patología y ocultar su origen (la "represión" devuelta a su puro sentido psicológico). El consejo para las mujeres que se reunían en la Plaza era: vayan a llorar (cada una) a sus casas. Por suerte, esas "pobres

señoras" no hicieron caso y, muy por el contrario, enarbolaron su previsible rol de Madres como bandera común...

Dice Noriega: "La disolución del reclamo personal en uno general, social, colectivo, es un gesto aparentemente político pero de difícil ejecución y de consecuencias dudosas" (salvo por el "aparentemente", estoy totalmente de acuerdo). Muchos prefieren no correr el riesgo (de actuar, de equivocarse, de que su voz irredenta no logre articular más que un grito solitario). Pero Noriega también reconoce: "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". Entonces (y otra vez será trivial): la Historia no se cuenta sola. Hace falta interrogarla, exponer sus condiciones de producción, cuestionarla...

Pero para entender todo esto tal vez sea necesaria cierta distancia. Temporal, en principio. Recién ahora podemos empezar a preguntar(nos) con más libertad sobre los 70. Recién ahora podemos también empezar a ver cierto cine sobre la dictadura (y lamentar que casi no haya ninguno sobre la etapa previa) en perspectiva. Lo mismo sucederá, inevitablemente, con *M* (mientras tanto, he leído con agrado —y no porque comparta todas sus ideas sino porque no son "negativas"— ciertas lecturas de Emilio Bernini y de Gonzalo Aguilar que me han devuelto otra visión sobre *M*). Incluso tal vez sea necesaria también una mirada externa, como la de los jurados que la eligieron como mejor película en la competencia latinoamericana y le dieron el Fipresci en el último Festival de Mar del Plata (algo que ni las notas ni el reportaje consignan). O la de los festivales internacionales que la han seleccionado, entre ellos el prestigioso Festival de Yamagata (Japón), que eligió *M* entre cientos de películas de todo el mundo, para ser una de las quince en competencia (la segunda película argentina en toda la historia del festival), cuyo jurado incluirá a Pedro Costa y Apitchapong Weerasethakul. Como ellos bien saben, nadie es profeta en su tierra.

Lo sabe también Gustavo Noriega, que le dedica la tapa y la nota más importante del mismo número al regreso a Holanda de Paul Verhoeven: la nota se titula "Una cierta desconfianza" y se refiere a las críticas que ha recibido el cineasta por mostrar sin concesiones "la otra cara de la historia". Mi film toca también (lateralmente) la historia (presente) de Holanda, y es por eso dudoso que llegue a ese país, aunque tal vez algún día un crítico holandés escriba una nota como la de Noriega, haciendo el mea culpa del "crítico ofendido" que no supo apreciar en su momento el valor de una película irritante. Siempre es más fácil lidiar con historias ajenas. [A]

En junio la Sala Lugones recibió un ciclo de la Cinemateca Francesa. Para presentarlo, vino su director de Acción Cultural, Bernard Benoliel, quien ya había pasado varias veces por Buenos Aires gracias al Bafici. Fuimos a entrevistarlo con ansias de saber qué estaba pasando en la "nueva" Cinemateca: después de muchos años, el templo creado por Henri Langlois se había mudado a un moderno edificio creado por Frank Gehry, había ampliado enormemente su infraestructura, organizaba gran cantidad de ciclos y, además, había reunido en el mismo lugar la BIFI (la Biblioteca del Film, un lugar donde encontrar ese libro que uno siempre buscó –ie incluso *El Amante*, damos fel–) y una mediateca. Pero en realidad, como Bernard

es también crítico de *Cahiers* y, para más datos, un tipo apasionado e inconformista, nos preocupaba saber cómo se podía conciliar el trabajo de conservación de películas con la cosa selectiva y apasionada del crítico cinéfilo. Eso derivó –lo leerán a continuación– en una conversación que se salió varias veces y felizmente de madre. Con nosotros estaba, además, Mathieu Fournet, agregado audiovisual de la Embajada de Francia, que intervino (también apasionada y alegremente) en algunos momentos de la charla. Todo empezó bien: le regalamos el número de la revista con *The Host* en tapa y se le iluminaron los ojos. Ya se sabe: cinéfilos del mundo, uníos.

por **Leonardo M. D'Espósito y María Valeria Battista**



**¿Cuál es el rol de la Cinemateca Francesa en la actualidad?**

El rol de la Cinemateca se ha ido renovando. Históricamente y desde hace más de setenta años, fue esencialmente conservar y proyectar films. Desde 2005 ese papel evolucionó. Por razones políticas, la Cinemateca Francesa tuvo finalmente la oportunidad de mudarse, dejar el Palais de Chaillot donde funcionaba y trasladarse a un nuevo lugar, el ex American Center, diseñado y construido por el arquitecto Frank Gehry. A partir de entonces la Cinemateca tiene posibilidades que nunca había tenido o, en todo caso, jamás en tales dimensiones. Por supuesto que cuando se anunció la mudanza de la "vieja" Cinemateca Francesa, hubo muchos cinéfilos *langloisianos* que se opusieron al proyecto. No puedo hacer hablar a los muertos, pero creo que si a Henri Langlois le

hubieran ofrecido un lugar como el que tenemos ahora, habría firmado con manos y pies y se habría mudado esa misma noche. Cuatro salas de cine, tres espacios de exposición (uno de 650 metros cuadrados), lugar para la exposición permanente de una parte de las colecciones, un espacio para talleres pedagógicos... En suma: tenemos todas las condiciones para mostrar, exponer y proyectar como nunca. Por eso el rol de hoy es obviamente conservar (pero conservar mejor) y mostrar (pero mostrar más, porque con más espacio ahora tenemos más funciones y más espectadores). Sin hablar de que es un mejor lugar para los que hacemos hoy la Cinemateca: unas 200 personas, que es muchísimo.

**¿Cuál es la relación de la Cinemateca Francesa con la BIFI (Bibliothèque du**

**Film) y el Forum des Images?**

La BIFI fue creada en 1982 a partir de las colecciones no fílmicas de la Cinemateca. Se desarrolló, enriqueció sus catálogos y, por decisión pública, es decir del Estado, ahora integra la Cinemateca Francesa. El Forum des Images está cerrado por refacciones y debería volver a abrir sus puertas entre fines de 2007 y la primera mitad de 2008.

**¿Cuál es el público que hoy concurre a la Cinemateca?**

En parte, el mismo de antes, y sumamos mucho nuevo. En 2001, antes de la mudanza, teníamos un promedio anual de 120 mil espectadores. Hoy, en un año, calculamos 440 mil visitas; es decir, la cifra se cuadruplicó. Tenemos no sólo espectadores sino también gente que asiste a las exposi-

ciones y hace consultas, investigadores y estudiantes que vienen a la mediateca. Creo que no perdimos a nadie.

### **¿Y los viejos cinéfilos? Una de las características de los cinéfilos es ser conservadores...**

Es verdad que para muchos fue muy violento tener que dejar sus sillas, sus espacios y sus butacas. Igualmente nos siguieron, porque lo que les interesa es la programación de la Cinemateca, pero también hay un fenómeno coyuntural: como el Forum des Images cerró, la mayoría del público terminó descubriendo la Cinemateca. Por eso digo que creo que no perdimos a nadie. De todas maneras, sigue habiendo mucha gente que vino por primera vez a la Cinemateca ya en el nuevo edificio porque nunca había oído hablar de ella. Para nosotros es una sorpresa, pero esta gente "no cinéfila" existe y viene a las exposiciones, por ejemplo. O participa en lo que llamamos "acción cultural", como las conferencias o mesas redondas.

### **Eso casi no existía antes...**

En realidad, podemos decir que antes se hacía acción cultural involuntariamente. Siempre existió la tradición de recibir a un cineasta (no hay que olvidar que, en principio, la Cinemateca es la casa de los cineastas), pero una vez que había presentado la película, básicamente trataba con los periodistas. La idea actual es que los cineastas tengan una relación fluida con la Cinemateca y con el público.

### **¿Cuál es el cine que "merece" un lugar en la Cinemateca Francesa?**

En principio, no existe "un" cine que merecería estar en la Cinemateca: por definición y tradición, todos los cines conviven en ella. Cuando a Langlois se le ocurrió salvar el cine mudo, no pensó sólo en el cine mudo francés sino en todo el cine mudo. Después pasó a todo el cine sonoro. El único país que Langlois se propone salvar es el país del cine, que no se sitúa en ningún mapa pero contiene a todos los países. Luego están los géneros, puede ser la animación, el cine de vanguardia, el cine industrial... La idea es que nunca hubo un cine privilegiado, aunque Langlois y sus colaboradores tuvieran una predisposición especial hacia cierto cine. Hubo períodos americanófilos, por ejemplo, o, en la década del 90, la Cinemateca fue la que destacó el surgimiento del continente asiático en el panorama de la cinematografía mundial. Pueden ser tendencias o momentos en función de un "sismógrafo".

### **¿Y dónde estaría ese sismógrafo hoy? En El Amante tenemos muchos debates al respecto.**

No sé dónde está el sismógrafo hoy, pero

tiendo a creer que sigue inclinándose hacia Asia, aunque no sé cómo. Es algo que se desplaza. Porque cuando una cinematografía emerge, la función de "aspiradora" de los Estados Unidos es muy fuerte. Queda después en los cineastas seguir filmando con la misma pertinencia. Pero sí, yo creo que está en Asia. En China continental o Tailandia, por ejemplo, donde Jia Zhang-ke y Apitchapong Weerasethakul son la definición más moderna del cine.

### **Si todo el cine debe ser "salvado", ¿también y necesariamente todo el cine debe ser "mostrado"?**

La ambición de una cinemateca es salvar todo, y, en principio, deberíamos poder mostrar todo, pero personalmente creo que existe una historia del gusto y de las formas que va tejiéndose. Digamos que ciertos films siempre serán mostrados, pero eso no tendrá ninguna incidencia en la recepción, la percepción y la idea que tenemos del cine.

### **¿Por ejemplo?**

Bueno, es algo muy subjetivo, pero podría ser cierta parte del cine francés de los años 30, algunas cosas del pasaje del mudo al sonoro. No todo el cine francés, pero una parte que en la actualidad sólo interesa a los especialistas, los investigadores y los perversos...

### **¿En la cinefilia hay algo de perversión entonces?**

Sí, totalmente. La cinefilia en sí es una perversión y los últimos perversos son los cinéfilos [risas]. Muchas películas son teatro filmado y no tienen ningún interés. Claro que la idealización sería conservar todo y mostrar todo, pero la realidad es que la programación de una cinemateca se realiza en función de ciertas tendencias y ciertos gustos (bastante amplios). Con el tiempo casi todo el cine va apareciendo, pero convenimos en que hay cineastas que nos marcan más que otros...

### **¿Hay polémicas y debates entre ustedes respecto de qué programar, o siempre es algo amable y consensuado?**

Bueno, la cinefilia nunca es amable [risas]. Siempre hay enfrentamientos. Pero al mismo tiempo me da la sensación de que esas peleas y polémicas tan típicas –por ejemplo, entre los *Cahiers du Cinéma* y *Positif* acerca de los autores– han disminuido mucho. O bien ya no son tan violentas, por consenso o por cansancio. La fricción ya no es la misma. Está sucediendo algo: vivimos en un mundo de flujos, el cine quedó atrapado en esa lógica y eso hace que hoy nada genere polémicas. Porque de alguna manera basta con no participar en el debate para que la propia polémica también entre en ese flujo y deje de interesar.

### **Eso a nosotros nos interesa porque justamente es lo contrario de lo que pasa en la Argentina, porque aquí el acceso a los distintos cines, incluso entre los críticos, no es del todo democrático.**

Es evidente que en Francia –por lo menos en París– es enorme la variedad y la cantidad de lo que se puede ver, y la oferta aumentó con el DVD. En los años 80, cuando la Cinemateca programaba "su" copia de *Vértigo*, era todo un acontecimiento y se formaba una cola de tres cuadras desde el Trocadero para verla. Todos sabíamos que si no veíamos la película esa vez, era probable que no tuviéramos otra posibilidad de verla. Hoy, si la Cinemateca programa *Vértigo*, sigue siendo algo importante porque *Vértigo* sigue siendo una gran película, pero ya no tiene la dimensión ni la repercusión de antes. Francia sigue siendo un lugar privilegiado para el cine. En ese sentido, en la Cinemateca se puede ver cine de todos los países del mundo.

### **El acceso y la pasión continúan, pero aquí no tenemos el mismo tipo de acceso: es El Hombre Araña 3 en 200 pantallas contra un film como The Host en dos. Y no hablamos sólo del "gran público", sino también de la crítica. Los propios profesionales del cine no pueden ver films de todo el mundo si no pueden acceder a festivales o copias no legales bajadas de internet, sin ir más lejos.**

Es muy interesante, porque el factor económico termina determinando un tipo de mirada crítica: la mirada hacia el cine que se muestra en los festivales y la mirada hacia el que podríamos llamar "de producción corriente". El problema es que justamente esta última no sólo es mayoritaria sino que se vuelve también muy corriente, es decir, muy banal. Yo voy a ver *El Hombre Araña 3* porque me interesa, pero resulta que *El Hombre Araña 3* me decepciona, no porque sea una película de Hollywood que represente el poder del imperialismo, sino porque es mala. Y eso me desespera, porque a mí me gusta ver cine industrial, quiero ver buen cine industrial.

### **Hay un reflejo en la crítica actual (cada día más especializada), el de estar "en busca del autor perdido". Todos los críticos parecemos casi desesperados en busca de autores.**

¡Por supuesto! Lo que triunfó gracias a revistas como los *Cahiers du Cinéma* o un lugar como la Cinemateca Francesa es la idea de que todo el mundo es un autor. Y resulta que si alguien no lo es, la crítica especializada buscará todos los argumentos para convertirlo en uno. Actualmente hay directores que tienen en su haber sólo una o dos películas y ya están catalogados de autores: para mí es un problema grave para

el propio cineasta. Imagínense a un tipo de 25 años al que *Cahiers du Cinéma*, después de su ópera prima, le dice: "Vos sos un autor". ¿Qué hace? Es mucho más sano esperar a que haga su segunda o su tercera película y dejarle el espacio para que viva, para que respire, para que se convierta realmente en un autor.

**O a la inversa, también está el caso de esos cineastas que recién ahora parecieran tener derecho a convertirse en autores porque están en tapa de Cahiers...**

**Pensamos en un David Fincher con Zodiaco, un director que -personalmente- recién nos da ganas de ver y discutir a partir de esa película.**

Coincido totalmente. Para mí *Zodiaco* es la primera película de Fincher a partir de la cual podría convertirse en un autor. Pero es verdad que hay una tendencia general en la crítica a catalogar rápidamente a los cineastas para poder situarse respecto de ellos y saber qué hacen y quiénes son. El caso de Fincher es bastante apasionante porque hizo varios films que para mí no eran interesantes, pero con *Zodiaco* es el año cero, hace un trabajo de ascesis sobre su propio cine, su propia puesta en escena, y de ello resulta un film que es apasionante intelectualmente, que nos muestra por ejemplo cómo funciona un cerebro. Es justo lo que esperamos del cine estadounidense, que nos dé un espectáculo y que sea a la vez un espectáculo crítico, teórico, sobre el cual podamos elaborar un pensamiento. Y por otra parte, para volver a la discusión sobre este cine de los críticos forjado en festivales y el cine que hoy sería el del gran público, para mí la película que reúne milagrosamente estos dos públicos en uno solo es *The Host* [se alegra por la tapa de *El Amante*], una película genial: espectáculo, poesía, política, terror, drama... todos los géneros reunidos en un solo film que atrapa a todos los públicos. Esa es la dimensión popular que está perdiendo el cine actual.

**¿El cine está perdiendo ese carácter popular? Aquí, además tenemos el problema del peso enorme de las majors en la distribución, y que varios films alejados del blockbuster suelen estrenarse en DVD ampliado, por ejemplo.**

El tema de la distribución es fundamental porque las distribuidoras no sólo son fundamentales a la hora de mostrar el cine que se hace sino que, desgraciadamente, también lo son a la hora de ocultar el cine que no deciden distribuir.

**El problema es que parecen surgir dos cines: uno "masivo" y otro "de la crítica", especialmente en la Argentina o América latina. ¿Qué destino tiene ese cine "no masivo"? ¿Caerá en la "musei-**

**ficación", en el destino de sólo exhibirse en cinematecas o, como aquí, en lugares como la Sala Lugones?**

Creo que justamente el cine está corriendo el riesgo de alejarse cada vez más de lo que lo hizo importante. El cine siempre fue ambicioso y popular, como una casa con dos ventanas: si una se cierra, entra menos aire. Es necesario que el cine sea reflexivo, crítico, generador de nuevas formas pero que nunca pierda el contacto con su componente popular; sin que eso sea "gustar" a cualquier precio, sino mantener una verdadera relación con el espectador. Es lo único que podría impedir, como ustedes dicen, la "museificación". Al mismo tiempo, el cine es algo cada vez más cotizado, cada vez más artistas se dedican a hacerlo o a exponerlo. Y que el cine sea expuesto contribuye también a su popularización, aunque sólo sea como ícono, siempre y cuando el cine no tienda hacia las artes visuales y el efecto de exposición ligado a ellas se aleje cada vez más de su esencia, que es la dimensión popular.

**Justamente es lo que se les reprochaba a ciertos directores como Greenaway...**

Peter Greenaway representaría lo más caricaturesco de esta tendencia, con declaraciones como que el cine todavía no había entrado en su fase cubista y que él mismo lo haría pasar por ese período "circular" del arte. Para Greenaway el cine formaba parte del mercado de las galerías de arte, así que él mismo ya se ubicaba dentro de la idea misma de muerte del cine.

**¿Sería lo contrario de Spielberg? Siempre se lo consideró un artista "popular". Sin embargo, cuando hace Guerra de los mundos parece decepcionar a su público.**

Bueno, el caso Spielberg es emblemático porque muestra cómo en realidad muchas veces no habría que hacer crítica de la crítica sino crítica del público. Lo interesante en Spielberg -como tal vez en Fincher- es que se trata de un cineasta al que le llevó un tiempo infinito interesar a la crítica, pero desde films como *Inteligencia artificial*, *Minority Report* o *Atrápame si puedes* presenciamos un poco sorprendidos cómo Spielberg madura y se vuelve un cineasta sutil, reflexivo, que salió, no digamos de la infancia, pero sí que se puso a pensar sobre la infancia en su propio cine. Entonces yo, como espectador, digo: "¡Por fin el cine de Spielberg me interesa!", y aunque en realidad no espero demasiado de *Indiana Jones 4*, puedo decir que el cine que hacía antes me interesaba mucho menos, porque hoy veo en sus películas esta doble ambición, las dos ventanas de la casa, la parte espectacular y la parte reflexiva.

**Ahora vemos al cineasta por encima del**

**realizador.**

Totalmente de acuerdo.

**Cuando te oímos hablar, es imposible no ver tu apasionamiento de crítico. ¿Cómo conciliar la subjetividad del crítico con la objetividad de la función de catalogación y programación en un lugar como la Cinemateca?**

Es claro que cuando hablo de las películas, lo hago desde mi subjetividad. De la profesión de crítico me quedan el gusto y el disgusto. ¿Cómo hago para conciliar ambas cosas? Actualmente sólo escribo sobre el gusto. Ahora el ejercicio de escritura es solamente constructivo; ya no escribo para "destruir" una película o hablar mal de ella. Puedo elegir escribir sólo acerca de lo que me atrae y tratar de explicar por qué. En cuanto a la programación, casi siempre estoy de acuerdo con lo que se elige en la Cinemateca: eso me facilita la tarea y me ayuda en las funciones que cumplo, pero si hay que trabajar con un cineasta o una cinematografía que no me interesan tanto, simplemente me alejo o no propongo ninguna actividad especial al respecto.

Volviendo a esta idea del cine popular: el hecho de que la Cinemateca haya presentado en la Sala Lugones un serial, una película en episodios como *La casa del misterio*, es mostrar justamente un cine que tenía la ambición de ser popular pero que también sabía encontrarse con su público. Tengo que decir que lo que más me llamó la atención en la Argentina, o al menos en las ediciones del Bafici donde estuve, es el público: el fervor, el entusiasmo que muestra la gente. Ahí me dije: "Acá la proyección realmente tiene vida". La relación entre la imagen proyectada y el público aún tiene sentido. Y eso me dio ganas de armar una programación con cierto cine que mostraba cómo ser popular.

En Buenos Aires se advierte un entusiasmo por el cine que casi no existe en Francia, y que podría y debería alentar a los distribuidores a correr mayores riesgos. La primera vez que vine al Bafici, invitado por Quintín en 2004, programé un film de Jean Epstein. Cuando lo pasamos en la Cinemateca Francesa no juntamos ni 30 personas... ¡acá había 300! Otro ejemplo claro de todo esto: en ese Bafici había una película donde una coreana entrevistaba a Godard. Se veía a Godard hablar durante dos horas diciendo lo de siempre: "El cine está muerto, la proyección tiene lugar sin tener lugar"... Bueno, el Godard que todos conocemos con ese discurso tan sutil sobre el entierro del cine. Y al mismo tiempo que decía todo eso de que el cine estaba muerto, yo veía que éramos 200 personas en la sala. Lo miraba a Godard y decía para mis adentros: "Querido Godard, salí un poco de Suiza y venite a la Argentina" [risas]. [A]

## Carta a Groucho Marx

Así estamos, con cartas a Groucho Marx, con misivas a difuntos. ¿Será este el famoso "difunto correo"?

### Querido Groucho:

Hace unos años atrás y con motivo de haberse cumplido diez años de la muerte de Borges, Susan Sontag decidió escribirle una carta al escritor argentino aduciendo que, puesto que siempre habían situado su literatura bajo el signo de la eternidad, no le parecía poco adecuado escribirle una carta después de muerto. Hoy decidí utilizar una lógica similar. En el mes de agosto se cumplieron treinta años desde su muerte, y visto y considerando que toda su obra está marcada por el absurdo, no me parece demasiado incoherente escribirle algo.

Si bien sé que en vida usted tuvo apenas dos premios importantes, como lo fueron el Emmy por su trabajo en televisión y uno de esos Oscar honorarios que la Academia les da a esos artistas cuando están cerca de la muerte (es triste destino del grueso de los comediantes el ser reconocido de manera tardía, Groucho, qué se le va a hacer), sé que si resucitara el día de hoy es probable que muchos lo llamen genio y lo llenen de premios como se merece. Y sin embargo, hay algo que todavía me molesta mucho cuando se recuerda su persona, y es que su película más valorada sea *Sopa de ganso*. Yo no estoy demasiado de acuerdo con esa elección. No porque *Sopa...* no me parezca una película excelente (Dios me libre), sino porque creo que es un tanto inferior a *Una noche en la ópera* y a *Animal Crackers* y porque creo, sobre todo, que la razón por la que se la eligió es porque es su película más fácil de abordar y de encontrarle significación. De vez en cuando me topo con gente que encuentra a *Sopa...* una película terrible, puesto que para ellos parodia un hecho triste como es una dictadura totalitaria y una guerra declarada por los caprichos de un loco. Yo no lo creo así, dudo mucho que su humor haya querido tener una meta moral de algún tipo o algún discurso sobre el mundo o los seres humanos. Es más, creo que lo mejor que puede hacerse con su humor es tratar de desligarlo todo lo posible de la realidad (por eso detesto esas interpretaciones freudianas-lacanianas que siguen insistiendo en que usted representa el superyó, su hermano Harpo el ello, y Chico el yo; ¿por qué no pararán estos freudianos de analizar cosas?, digo yo). Su intención, por el contrario, fue construir un humor con una lógica y un salvajismo particular que se alejara de cualquier cosa relacionada con sentimientos de cualquier tipo. Creo que rara vez se encuentra alguna visión sobre la psicología humana o sobre el mundo en sus películas, y mejor aun, no creo que tenga que haberlas para hacer de su figura y su legado algo grandioso. Hegel

decía que la mayor ambición de todo arte, salvo la música, era parecerse a la música, o sea, ser pura forma sin contenido, porque lo que más le interesaba al artista no era qué debía decir sino el cómo debía hacerlo. Usted, Groucho, vio en el humor una forma de que el cine se parezca a la música (de ahí, creo yo, que en sus películas los instrumentos musicales tuvieran un lugar tan capital), contemplar su comicidad no es contemplar el mundo, es sólo ver la forma en la que se destruyen arbitrariamente sistemas (lingüísticos, políticos y morales) para que se construyan otros tan ridículamente diferentes a los nuestros que causan gracia.

Esta manera de afrontar la comedia es la mejor manera de combatir a aquellos que creen que el humor, para ser excelso, debe ser utilizado como excusa para hablar de otra cosa, que si Keaton era extraordinario era porque reflexionó sobre el amor y la pareja, que si *Una Eva y dos Adanes* es una obra maestra es porque desafía al código Hays, que Chaplin fue un gigante porque además de hacernos reír nos hacía pensar realidades sociales. Es esta lógica la que hace que muchos humoristas interesantes surgidos en los últimos años (Stiller, Ferrell, el Sandler de los primeros tiempos), que se han dedicado a hacer comedias que se negaban rotundamente a tener un discurso respecto del mundo y se dedicaran simplemente a construirnos situaciones y personajes graciosos, hayan sido desestimados por intrascendentes porque "no decían nada". Y estoy seguro de que es esta lógica también la que termina convenciendo a varios humoristas de empezar a despreciar su propio oficio y de abordar temáticas que no le convienen en sus films para ganar prestigio o demostrando que además de hacer reír pueden hablar de valores familiares (Sandler), enfermedades terminales y campos de concentración (Williams) o componer psicóticos (Carrey).

Si hay algo que demuestra su trascendencia, su innegable condición actual de genio, es que el humor se basta a sí mismo, razón por la cual usted no sólo creó nuevas formas de hacer comedia sino nuevas formas de verla, de apreciar el chiste por su sola construcción, por su propio ingenio. Ese ha sido uno de sus mayores legados, esa es una de las mayores razones para que usted sea, para quienes amamos la comedia, nuestro patrono y nuestro héroe.

Suyo, respetuoso.

**Hernán Schell**

# Contracampo

Primeras noticias sobre la nueva de José Luis Guerin. Perdón, sobre las dos nuevas de Guerin. Bueno, en realidad, sobre las tres nuevas de Guerin. **por Jaime Pena**

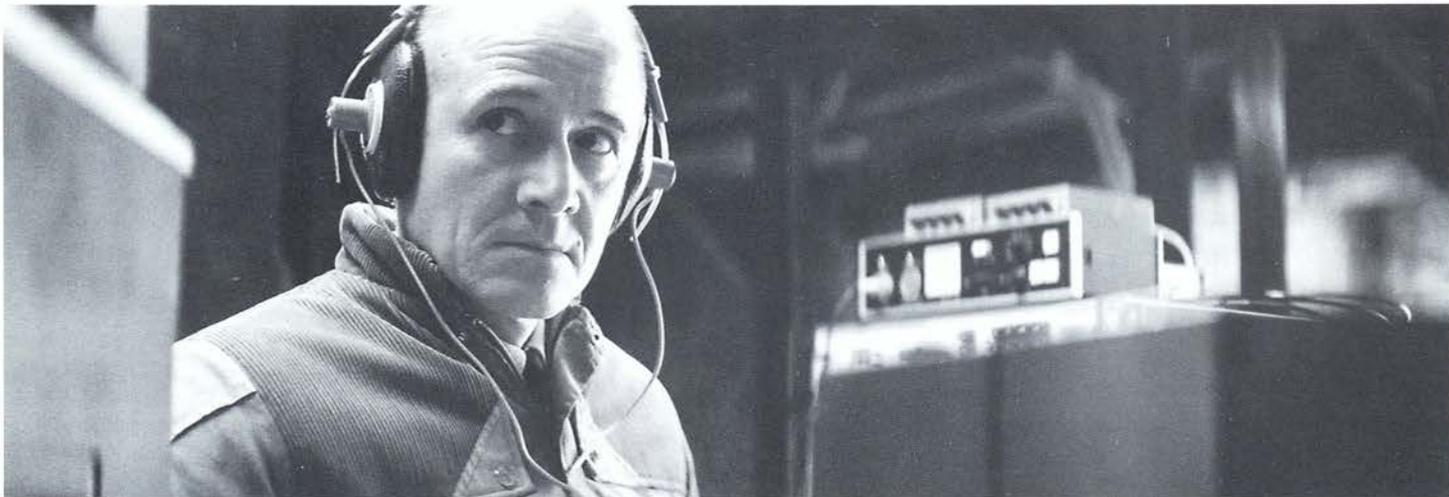
José Luis Guerin confiesa que fue en agosto de 1982 cuando, en el curso de un peregrinaje literario siguiendo los pasos de Goethe por Estrasburgo, conoció a una joven estudiante de enfermería llamada Sylvie. Veintidós años después Guerin vuelve a Estrasburgo siguiendo sus propias huellas y ya no las de Goethe. Busca un rostro perdido en su memoria, el de Sylvie, por las calles y los hospitales de la ciudad alsaciana. Película secreta y misteriosa, una especie de leyenda cinéfila, *Unas fotos... en la ciudad de Sylvia* verá la luz pública próximamente, completando el triángulo que forma con el largo de ficción *En la ciudad de Sylvia* y la videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* que se exhibe en el Pabellón de España de la Biennale de Venecia.

Los motivos que siempre adujo Guerin para mantener oculta *Unas fotos* se basaban en su carácter de simple borrador para una ficción que, basada en su propia experiencia, quería realizar con posterioridad. Ahora que por fin se estrena esa ficción, *En la ciudad de Sylvia*, *Unas fotos* (vamos a mantener estos dos títulos para evitar confusiones) se confirma como algo más que un boceto. Con la forma de un diario filmado entre el verano y el otoño de 2004, Guerin recorre la ciudad de Sylvia, para luego desplazarse a la ciudad de la chica del metro de Alonso Martínez y luego a la ciudad de Beatriz, a la que amó Dante, luego a la de Laura, amada por Petrarca, finalmente a otras ciudades de mujeres anónimas a las que nunca conoceremos ni amaremos. Un proyecto esencialmente literario que en la videoinstalación culmina –por el momento, pues tiene algo de *work in progress*– en Proust y que ha servido de fuente de inspiración argumental para *En la ciudad de Sylvia*. Compuesto de fotografías digitales, en su mayoría imágenes de vídeo congeladas –y no es lo mismo una fotografía que un fotograma–, y sólo algunas en movimiento, aunque este se sugiera en más de una ocasión a través del montaje, *Unas fotos*

es una película en la que Guerin va desentrañando sus pensamientos a través de textos insertados o sobreimpresos sin ningún tipo de sonido. Unas reflexiones en las que está muy presente su condición vicaria (“Tomo notas para un posible documental”, “Se podría hacer una película sobre este motivo”), que culminan en su parte final con las frases “Una mujer conduce a otra mujer que conduce a otra... todo bajo la advocación de una imagen secreta: ella no aparecería... pero estarían las terrazas, fachadas, puentes, canales, mercados, hospitales, tranvías y extrarradios... y los grafitos que proclaman el amor a una mujer y los anuncios de la desaparecida... y otros rostros capaces de evocarla... y estarían también los comerciantes, repartidores, camareros, heladeras, pensionistas, estudiantes, niños, amantes, turistas, clochards... La ciudad y el rostro... la localización y el personaje... el entorno y la figura... la figura ficción... el entorno documental... Un título provisional: *En la ciudad de Sylvia*”.

Y eso es *En la ciudad de Sylvia*, película hecha a base de terrazas, calles, grafitos, tranvías y rostros, muchos rostros femeninos. Básicamente, todo esto ya estaba en *Unas fotos* y aun así *En la ciudad de Sylvia* es mucho más. Entre otras cosas, porque incorpora el contracampo, de tal modo que ya no es una película sobre un objeto fugaz perdido en el recuerdo sino también sobre el sujeto, sobre aquel que mira. Despojada en su superficie de sus circunstancias personales y de sus referencias culturales explícitas –no olvidemos que estamos ante una ficción–, *En la ciudad de Sylvia* es una película sobre el acto de mirar. Tenemos el campo, las terrazas, las calles, los grafitos, los tranvías y los rostros femeninos; y ahora también el contracampo, el joven que mira, que busca a su Sylvie, un joven que podría ser el Guerin de *Unas fotos* o cualquiera de los espectadores (masculinos) que haya pasado en algún momento por un trance similar. ¿Y quién no ha imaginado siquiera la posibilidad de vivirlo?

El personaje está interpretado por el actor francés Xavier Lafitte y todo él parece surgido del túnel del tiempo, un Werther redivivo y conscientemente anacrónico, un Garrel rescatado de *La Cicatrice intérieure*. Y es este personaje el que dota de sentido a la película y el que en su parte final la conduce a la abstracción, hacia un voyeurismo sin fin que se recrea en el acto de mirar cuando ya ha constatado la imposibilidad de reencontrar el objeto perdido y ha confirmado que tampoco aspira a reencarnarlo. El segmento central de la película narra la persecución de quien podría ser, por fin, Sylvie (Pilar López de Ayala). Hay mucho de *Vértigo* en esta parte de *En la ciudad de Sylvia*, por mucho que sea un *Vértigo* filmado por el Gus Van Sant de *Gerry*. Pero a diferencia de la obra maestra de Hitchcock, la persecución culmina en el desengaño con la fascinante e irreal secuencia del tranvía, la única dialogada. Al Scottie de Guerin sólo le vale con el original y rechaza las imitaciones. Sylvie puede muy bien ser un fantasma, pero a él no le interesan los fantasmas y busca sin desaliento al personaje real por mucho que no encuentre otra cosa que la memoria que de ella guardan aún los cafés y las calles. Por eso sigue mirando y nosotros le vemos mirar. A un lado y al otro. A una mujer que avanza por la calle. A una mujer sentada en una terraza. A un grupo de mujeres refrescándose en el río. A un grupo de mujeres en el parque. A una mujer con el pelo ondulado por una ráfaga de viento... Una película construida a partir de estos detalles hacia los que nos dirige la mirada de Lafitte. Detalles banales, ínfimos, en tanto que desposeídos de significación *argumental*. Detalles que por eso mismo refuerzan el gesto de quien mira. Como el cine de James Benning, como *La Région centrale* –puede ser divertido establecer una comparación entre la función del personaje de Guerin y la cámara de Snow–, *En la ciudad de Sylvia* es un ejercicio de depuración de la mirada, una película que nos enseña a mirar. **[A]**



## ULRICH MÜHE

1954-2007

El reconocimiento internacional le llegó a Ulrich Mühe demasiado tarde, más precisamente con *La vida de los otros*, el sobrealorado film de Florian Henkel von Donnersmarth, que se alzara con el Oscar a la mejor película extranjera de ese año, en la que interpretaba a un oficial de la Stasi que recorría el camino de la redención, un papel solo creíble por su ajustado trabajo. Sin embargo, este actor nacido en la ex República Democrática alemana, desarrolló una prolongada carrera en su país, no siendo además ajeno a los avatares de las circunstancias políticas de su época, debiendo sufrir la vigilancia de la mencionada Stasi (policía política de la RDA) y habiendo estado casado con una mujer sospechada de ser informante de esa temible institución y también tuvo importantes participaciones teatrales (su interpretación de Hamlet fue considerada memorable). Personalmente recuerdo su actuación en dos títulos de la inquietante filmografía del austríaco Michel Haneke: *El video de Benny*, donde cubría el rol del padre del muchacho asesino, y *Funny Games*, ese perturbador relato en el que era el jefe de la familia victimizada por un par de sádicos truhanes. [A]

## LÁSZLÓ KOVÁCS

1933-2007

Perteneciente a la pléyade de grandes iluminadores del cine norteamericano provenientes de Europa, László Kovács nació en Hungría, país en el que logró su graduación, emigrando a los Estados Unidos en 1957, luego de los sangrientos

sucesos políticos ocurridos en su país en el año anterior. Allí consiguió la ciudadanía convirtiéndose en uno de los más brillantes fotógrafos de los años 70 y 80, capaz de adaptarse a cualquier tipo de exigencia en la utilización de la luz. Si bien su filmografía es amplia y destacada, cabe mencionar sus aportes en algunos títulos emblemáticos de fines de los 60 y principios de los 70, como *Busco mi destino*, *Mi vida es mi vida* y *Castillos de arena*, sus colaboraciones con Peter Bogdanovich (fue el iluminador preferido de este director en su primera etapa) y su trabajo en el *black & white* de *La última película* fue memorable y también fue relevante su participación en dos obras de largo aliento de Martín Scorsese: *New York, New York* y *El último vals*. [A]

## MICHEL SERRAULT

1928-2007

Ante la reciente desaparición de este conocido actor francés, hay que apresurarse a señalar dos cosas: la primera es que la gran mayoría del público sólo lo recuerda por su exitoso protagónico en la serie de *La jaula de las locas* –un papel que terminó haciendo “de taquito” y sin transpirar– y no por sus trabajos importantes; la segunda es que no hay relación entre la cantidad de películas en las que participó (más de 140) y la calidad de las mismas. Nacido en Brunoy, fue miembro, antes de dedicarse al cine, de la troupe actuarial de Robert Dhéry y también participó en el grupo de teatro de Jean Poiret. Su debut cinematográfico fue en 1955, cubriendo un pequeño papel en *Las diabólicas*, de H. G. Clouzot, y a partir de allí y durante más de medio siglo desarrolló una

muy prolífica carrera en la que dio cuenta de una amplia versatilidad que le permitió interpretar tanto papeles cómicos como dramáticos, aunque, como se dijo, pocos alcanzaron la dimensión de verdaderamente recordables y no antes de fines de la década del 70. Una rápida recorrida por esos trabajos destaca su labor en dos películas de Bertrand Blier, *Preparen los pañuelos* y *Buffet froid*, en los que asimiló a la perfección el particular sentido del humor (negro) del realizador; su formidable interpretación del atildado escribano acusado de asesinar a una niña en la excelente *Ciudadano bajo vigilancia*, de Claude Miller, acompañado por un no menos destacable Lino Ventura; y *¡Sigán al viudo!*, un policial de Robert Enrico en el que daba cuerpo a un hombre perseguido implacablemente por un policía. También se destacó en dos películas de Chabrol, *Los fantasmas del sombrero*, sobre una novela de Simenon, y *No va más*, un atípico trabajo del director en el terreno de la comedia; y en otro film de Miller, *Una mujer inquietante*, con la hoy casi olvidada Isabelle Adjani y una ajustada incursión en la picaresca en *Viejo canalla*, de Gérard Jour'd'houi. Pero si hubiera que elegir entre la amplia filmografía del actor, yo me quedo –junto con el de *Ciudadano...*– con sus trabajos en *Doctor Petiot*, de Christian de Chalonge, un film ambientado en la Francia ocupada por los nazis, en el que realiza una creación del asesino serial con una doble vida en la que es padre y esposo ejemplar, y en la última y notable película de Claude Sautet, *El placer de estar contigo*, en la que interpreta a un juez retirado y con una frustrada vida matrimonial cuya vida cambia radicalmente cuando contrata como secretaria nada menos que a la inquietante Emmanuelle Béart. [A]

Calendario apretado y combinación de vuelos median- te, he aquí una crónica de lugares y eventos por los cuales, entre fines de julio y mediados de agosto, tra- zamos el recorrido de cierto triángulo cinéfilo a lo largo de la región. **por Eduardo A. Russo**

# El cine en tres estaciones latinoamericanas

## Estación Uno Punta del Este

Es bien rara Punta del Este en invierno. Si cada verano cambia sus instalaciones para el turista deseoso de la novedad y lo exclusivo, con el frío es escenario de una nada desagradable forma del vacío, en la que el Conrad se sostiene dominante, a la espera de ser el centro de donde pase algo. Allí ocurrió el Primer Encuentro de Cine Nacional, organizado simultáneamente en Punta y Montevideo, organizado por el festival, el SODRE y el Archivo de la Imagen como anticipo de lo que será la edición del verano siguiente, y que desde este año es organizado por un plantel provisto por Maldonado. El invierno no redujo la energía de organizadores, realizadores, productores y funcionarios del cine uruguayo, que asisten al crecimiento de un cine que pocos años atrás no pocos juzgaban como esporádico, casi casual. Público local y prensa asistieron a las mesas de debate montevidéanas y llenaron las instalaciones del Conrad para ver algunos *works in progress* y analizar hitos recientes desde mitad de la pasada década. Críticos, historiadores y público discutieron sobre el estado de la ficción y el documental, vieron un anticipo de *Matar a todos*, el thriller político que en la línea de Costa-Gavras acaba de coproducir con Chile Esteban Schroeder, y celebraron *El baño del Papa*, de Charlone y



Fernández, cuyo costumbrismo más bien limitado se contrapesa por sus notables protagonistas. Este encuentro promete un próximo Festival de Punta del Este que sea no sólo una promesa de sol y películas, sino el intento de sostener continua y crecientemente una cultura cinematográfica.

## Estación Dos Gramado

Gramado es una población tan encantadora como inverosímil, una incrustación alpina en Rio Grande do Sul, movida por dos acontecimientos anuales: la Navidad –no se pierdan la increíble Aldeia do Papai Noel ([papainoel.com](http://papainoel.com))– y el festival de cine que con 35 años es el más veterano de Brasil. La hospitalidad y los placeres de Gramado compiten seriamente con las películas en la semana del festival que desde hace poco,

bajo la mano sabia de José Carlos Avellar, intenta un giro hacia lo que está ocurriendo en Brasil y el continente, y que puede marcar rumbos posibles para el cine, en lugar de la celebración del glamour local o de cierta *mélange* entre cinematográfica y televisiva para consumo entre cinematográfico y turístico que mantuvo al certamen en cierto lugar poco relevante durante temporadas pasadas. Aún es algo escasa la oferta cinematográfica en Gramado en lo que a muestras competitivas respecta, aunque asoma una efervescencia prometedora en documentales y cortos, y una población joven que anima el festival más allá de las inevitables escenas maníacas en torno de los ídolos televisivos que también abundan. Este año, un homenaje a Zezé Motta mantuvo calientes muchos corazones en un clima inusualmente frío y con niebla más bien londinense, y un Kikito de Cristal (premio del festival y personaje omnipresente de Gramado, primo simpático, sincrético y soleado del Oscar de la Academia) fue para el maestro Eduardo Coutinho, quien colocó su reciente y maravilloso *Jogo da Cena* como cúspide del encuentro, reafirmando que es uno de los más grandes cineastas del continente.

## Estación Tres Valparaíso

Directo de Gramado al Pacífico, nos recibió Valparaíso con sus ascensores y el festival que en su undécima edición, guiado firmemente por su director Alfredo Barría, ya se ha convertido en una referencia constante para chilenos y extranjeros, cinéfilos duros y cinematecaros esotéricos. Exigente, intelectual, universitario aunque no academicista, patrimonial aunque nada fosilizado, el Festival Internacional de Valparaíso pudo ofrecer en 2007 un panorama de la restauración y preservación fílmica con algunos de los más destacados expertos de Europa y Latinoamérica, una retrospectiva de Lubitsch y algunos maestros escandinavos, más una muestra competitiva del documental chileno que recorrió la producción más destacada del último año. Sumado a un simposio sobre el cine chileno desde el legendario Viña del Mar 1967 a la fecha, y la participación fiel de un público básicamente estudiantil y creciente, el inicio de su segunda década encuentra a Valparaíso convertido en obligado punto de encuentro cada agosto, donde las culturas del cine convergen, discuten y hasta se permiten postular ideas sobre el presente y el futuro. Por otra parte... ¿en qué otro lugar uno podría ver algunos de los más recién-ditos films de Raúl Ruiz junto a *María Candelaria* del Indio Fernández, en copia restaurada por la Cinemateca de la UNAM, si no en Valparaíso? **[A]**

# Ni pobres ni funerales

El 11 de agosto se celebró en Buenos Aires (y en otras cuarenta ciudades del mundo) el Día de las Películas Hogareñas (Home Movie Day). Desde las 14 hasta las 19 horas se proyectaron en el Centro Cultural Rojas un centenar de películas familiares traídas por el propio público. La actividad estuvo organizada y coordinada por Paula Félix-Didier, Leandro Listorti y Pablo Marín. Esta nota propone una reflexión algo tangencial al respecto. **por Ezequiel Schmoller**

**L**lega un extraterrestre a la Tierra y se dedica a observar y a estudiar las actividades de los seres humanos.

Entiende algunas más que otras. Actividades como comer, copular, ir al baño, esas las entiende bien. Se hacen cosas análogas en su planeta. Otras como jugar, afeitarse y vestirse las entiende un poco menos. Sin embargo especula, se le ocurren algunas posibilidades. En cambio, hay una actividad que le resulta particularmente perturbadora e intrigante. De vez en cuando un ser humano saca un artefacto, todos los seres humanos que lo acompañan se amontonan frente a él, miran el artefacto y sonríen durante algunos segundos. Después se dispersan y vuelven a hacer lo que hacían. ¿Qué es ese artefacto? ¿Qué extraña fuerza ejerce sobre los seres humanos? ¿Cuándo se usa y cuándo no? El extraterrestre se pregunta todo eso, perplejo. El artefacto es, claro, la cámara de fotos. El centro de la mayoría de las fotos está ocupado por un grupo amontonado de gente que mira y sonríe. ¿A qué le sonríen? A una cámara de fotos que está fuera de campo. La paradoja de la cámara de fotos es esa: está hecha para capturar la realidad tal cual es, pero la mayoría de las veces su presencia provoca una situación que no existiría sin ella. Con la aparición de la cámara de fotos surgen no una sino dos actividades nuevas: una es sacar fotos, la otra amontonarse y sonreírle a una cámara de fotos. Antes no se daban ninguna de ellas.

Con las películas caseras ocurre algo parecido. Las filmaciones hogareñas pretenden retratar momentos vagamente extraordinarios de la vida diaria (unas vacaciones, un día de campo, una fiesta de cumpleaños) pero terminan siendo, además o en vez eso, un involuntario estudio sobre el comportamiento de las personas frente a las videocámaras. La cámara altera la conducta de la gente y lo hace de formas impensadas. Ante una cámara uno intenta demostrar que es digno de ser filmado, que tiene algo que mostrarle al mundo. No alcanza con simplemente estar. La gente pasa y guiña un ojo. O saluda. O

hace alguna gracia. Los chicos se ponen a cantar. Hacen un show. La cámara, y la persona que viene adosada a ella, impone conductas: sonreí que está la cámara, arreglate el pelo que está la cámara, mirá a la cámara, no hagas monerías que está la cámara. O: hacé monerías que está la cámara. Ante la cámara uno se esfuerza por ser la mejor versión de uno mismo. La versión más fotogénica. Eso implica actuar. Por eso los videos hogareños tienen algo de ficción. Se pretende, por ejemplo, que uno está completamente feliz, que todo está bien, que la vida transcurre sin conflictos. Ver una pelea en una filmación hogareña es algo sumamente improbable. Si estamos filmando a nuestra familia y surge una discusión, probablemente apaguemos la cámara. Señores, señoras, se acabó la función, no hay nada que ver. Por eso *Capturing the Friedmans* resulta tan inquietante. Cualquiera puede ser un pederasta (el que esté libre de pecados...), pero ¿qué clase de depravado filmaría a su familia a los gritos, discutiendo, peleándose, pasándola mal? Volvamos por un segundo a nuestro extraterrestre del primer párrafo: ¿qué idea tendría del mundo si lo viera sólo a través de películas hogareñas? La de un mundo feliz, atiborrado de críos saltando y bailando, de aristócratas haciendo deportes. Vería una colección de rostros eternamente sonrientes, un devenir de paisajes idílicos. Si el mundo fuera el de las películas hogareñas, la comida terrícola típica sería la torta con velas y no habría pobres ni funerales. A este mundo se pudo acceder durante el Día de las Películas Hogareñas en el Centro Cultural Rojas.

Pero no sólo eso. También tuvimos la suerte de que los que traían sus películas en 8, Súper 8, 9 1/2 o 16 mm relataran las imágenes. Esto le daba a la actividad un aire mucho más cálido y familiar. El señor Devoto, por ejemplo, se esforzaba por nombrar a todas y cada una de las personas que salían en las películas que había traído. Y eran muchas personas. "Acá está Edgardo Devoto. Y esa que aparece ahí a la izquierda debe ser Evangelina Devoto. Ahí tiene once



años pero ahora tiene noventa y dos. Y este que está jugando al tenis debe de ser Julio Devoto." "¡Pero no, Jorge!", le gritaba alguien del otro lado de la sala, "Ese es Juan Devoto". "Ah, claro, Juan Devoto, perdón", corregía el señor Devoto. Y seguía nombrando. Cuando no podía identificar a alguna persona, se mostraba muy compungido. De fondo, todos comentaban alegremente las imágenes. Qué lindo Chevrolet, por favor. Qué cosa, en esa época se hacía todo de traje. ¡Ese es Roman Polanski! La actividad duró desde las 14 hasta las 19. Yo estuve las últimas dos horas. Me impresionaron especialmente unas animaciones caseras realizadas por un chico de doce años que, como dijo Diego Trerotola una vez terminada la función, "hasta tienen una coherencia temática. Son siempre cosas cayendo". Cierto. Era una serie de viñetas hermosamente desprolijas y juguetonas (y en perspectiva!, ¡y a veces en plastilina!) de accidentes, empujones y personas y cosas cayendo. Incluso la película jugaba con el cartel de "FIN" estirando las letras, haciéndolas bailar por la pantalla. Increíblemente cercano en espíritu al final de *Entreacto*, de René Clair. Ahora ese chico de doce tiene aproximadamente treinta y estuvo en el Rojas presentando tímidamente sus películas, prácticamente disculpándose por la desprolijidad, diciendo cosas como "Sí, bueno, lo que pasa es que están hechas con un ánimo un poco experimental". En fin, el día de las películas hogareñas estuvo repleto de imágenes encantadoras, dentro y fuera de la pantalla, que sería ocioso seguir describiendo. Gran actividad y ojalá que se repita. **[A]**

DVD

# Sensatez y sentimientos

## Dead or Alive 2 - Sangre Yakuza

Dead or Alive 2: Tōbōsha  
Japón, 2000, 97'. **DIRIGIDA POR**  
Takashi Miike. **CON** Sho Aikawa, Riki  
Takeuchi, Noriko Aota, Kenichi  
Endo. (SBP)

No soy el mayor seguidor de la obra de Takashi Miike. Quiero decir: no he visto todas sus películas (pocos humanos además de Takashi Miike lo han hecho) y, de la decena que vi, algunas me aburren o me parecen defectuosas en algún punto. Las que sí me gustaron, lo han hecho en diferentes grados: algunas con enorme entusiasmo, algunas con la sombra de resignación que esconde quien sabe que no volverá nunca a ver tal o cual film aunque tenga la oportunidad. Dicho esto, si algo asombra de las películas del japonés es que –cuando acierta– un conjunto de imágenes o registros totalmente inconexos y hasta absurdos por contigüidad se vuelven algo cohesivo y coherente. Por eso, este no-admirador de Miike se siente contento por alabar *Dead or Alive 2-Birds* (aquí, como habrán advertido, editada con el nombre de *Sangre Yakuza*).

En principio, Miike usa el nombre *Dead or Alive* no para una secuela sino para la variación sobre un tema original. El paquete es similar: escenas de acción, un largo film introspectivo, final con acción. Aunque aquí ha utilizado una paleta de colores menos saturadas que en la primera, dispa-



ratada entrega. Si el primer *Dead or Alive* mostraba a un director demasiado consciente –y demasiado confiado– en la genialidad, este segundo film parece un “pasar en limpio” (o pasar por la inteligencia) ese esquema anterior. Prueba de ello es la primera secuencia: un hombre cuenta, básicamente, la trama de *Cosecha roja* para situar el marco de la historia, ayudado por tres paquetes de cigarrillos. La secuencia es hilarante y precisa, y suple el estallido entre pornográfico y onírico (las pesadillas, amigos, también son sueños) por un momento cómico, igualmente efectivo, donde también muere un montón de gente... aunque representada por cigarrillos. Después comienza el juego del yakuza y el ratón, donde el ratón tiene todas las de ganar. Y, más tarde, comienza lo que podemos llamar la sección contemplativa, donde se cuenta la amistad entre dos niños que son, de grandes, asesinos. Que una vez que descubren haber sido compañeritos de juegos se unen para ser, al mismo tiempo, jamón del sándwich yakuza. El final es familiar en más de un sentido.

Lo que Miike hace aquí es no apurarse ni tratar todo el tiempo de sorprender al espectador con algún giro o alguna imagen. Si en la primera torcía la puesta en escena hasta casi romperla (siempre “casi” en ese film: es en otros, quizá más recientes, quizá basados en una sola broma, donde la quiebra y nos pierde por la grieta), aquí opta por dejarla fluir. El principio narrativo tiene que ver con una casualidad: muchas casualidades vuelven cualquier cuento inverosímil y aburrido (cuando cualquier cosa puede pasar, el

espectador deja de desear que pase algo). En cambio, una sola casualidad forma parte de lo posible y lo cotidiano. Lo que a este Miike le interesa es el mundo, así que no fuerza el azar y diluye lo arbitrario en el comportamiento generoso y noble, coherente en grado sumo de sus personajes. Lo que también se refleja en los planos, en la manera en que no acelera el montaje cuando lo que hay que montar requiere tiempo. Así como es necesaria la fragmentación para que la violencia de los hechos se mimetice con la violencia que sufre nuestra mirada, confrontada y apartada constantemente de lo terrible sin que medie nuestra voluntad, así también Miike recurre a momentos de inocencia, como ese momento de aún no haber vivido y estar lejos de las miserias requieren una mirada atenta: la que dura para registrar y recuperar la memoria.

Una cosa que llama la atención en esta película sobre las consecuencias de una infancia es que, en parte, uno no se explica cómo esos chicos pueden convertirse en estos asesinos. Las cosas de la vida, se dirá usted y dirá Miike. Aunque en este film hay alegría y juegos, y comedia (una rara precisión para el género, obvio producto de ejercer el desafuero de la imaginación), lo más llamativo es la manera en que cada gesto de los personajes, cada recuerdo, cada

diálogo, dispara la idea de que el tiempo pasado es irrecuperable y que la felicidad vivida no resucita nunca. Si en la primera película de la serie todo parecía tratarse de qué pasaba con los criminales cuando se bajaban del escenario de la vida violenta, aquí seguimos en lo mismo pero con una distancia menor aunque todavía prudente. ¿Qué pasó entre un film y otro? Simplemente, en el primero Miike es demasiado evidente en sus intenciones: todo suena como armado previamente, calculado. El film fluye menos que las sorpresas y los cambios de registro (no tantos, pero notables como para que queden en el recuerdo) y una segunda visión permite adivinar el truco. La segunda funciona diferente: todo se encadena con las tonalidades de la vida real, suavemente incluso en sus brutalidades. Nada parece arbitrario: todo parece fatal.

Uno puede pensar, rápidamente, en Kitano. Surge la duda: ¿es don Takeshi una influencia muy grande, o hay un clima cultural y social que hace que varios directores opten por temáticas parecidas? O quizás existe como género el cine de yakuza sensibles que dejan por un rato de lado las armas. Lo que sí es claro es que el nombre del director de *Flores de fuego* sirve como referencia para describir el clima que *Dead or Alive 2* sostiene de principio a fin. Como si toda-

**Si el primer *Dead or Alive* mostraba a un director demasiado consciente –y demasiado confiado– en la genialidad, este segundo film parece un “pasar en limpio” (o pasar por la inteligencia) ese esquema anterior.**

vía pudiera ser posible pensar que existió en el pasado una época dorada, un Paraíso Perdido en algún rincón de la memoria y que un sentimiento noble y compartido puede abrir el camino de regreso. Me imagino (y al escribir estas líneas recuerdo otro film de Miike, *La gran guerra Yokai*, película decididamente para públicos y sobre cuentos infantiles) que estos films juegan un juego que bien podríamos llamar “saltar al samurái”. Como si realmente fuera necesario sacarse de encima la sombra del bushido, esta apelación a la infancia y lo maravilloso de saber que uno está vivo deja de lado los códigos de honor y busca una raíz más profunda para el comportamiento de los personajes. Hasta un asesino tiene sentimientos, diríamos. Lo que desnuda en cierto punto lo artificial de los códigos de clanes. En ese punto, la manera en que Miike resuelve esta historia de amigos que vuelven a serlo *a pesar de* es similar a la de un espectador que vuelve a encontrar en el placer puro de las imágenes la justificación del cine. Un cine que, incluso en sus desbordes y en su imaginación, es realista: muestra cómo se siente de verdad a partir de una construcción que, sólo a primera vista, puede parecer desenfrenada. **Leonardo M. D’Espósito**

## 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

## Taxi Driver

Estados Unidos, 1976, 114'.

**DIRIGIDA** por Martin Scorsese, **CON** Robert De Niro, Cybill Shepherd, Peter Boyle, Jodie Foster, Harvey Keitel. (LK-Tel)

Supongamos que se pueda plantear un ideal platónico de la edición en DVD. Que ese ideal fuera construido por cofradías cinéfilas que no sólo buscan las confirmaciones de todas sus suposiciones eruditas, sino que también pretenden que se coloque en el panteón de la historia a la totalidad de los responsables de una obra maestra. Ese ideal de DVD es la edición de colección de dos discos de *Taxi Driver*, una de las mejores películas de uno de los mejores momentos del cine, que supo tener a la vez al mejor Scorsese, a un brillante De Niro, a un inspirado Paul Schrader (el guionista) y a la ciudad de Nueva York más nocturna, salvaje y solitaria. La edición sostiene y subraya a partir de sus extras que el guión es detallista, climático y revelador, producto del momento personal de su autor, por su período cinéfilo, por su situación de soledad y desorientación, y por la capacidad de transmitir y ampliar su angustia existencial a partir de su experiencia intelectual y sus eventos anecdóticos, desarrollados también a partir de un insomnio embotado con alcohol, pastillas y pornografía de traspase. También afirma que ese guión no es cine, sino que se convierte en cine en manos de un artista inspirado, que aprovecha el impulso ascendente que le brinda su película anterior (*Calles salvajes*) para hacerse de la oportunidad de filmar esa historia, y que lo hace tomando las mejores decisiones de locación, selección de actores, música, composición de planos, de utilización de luces y



A través de diversas voces el DVD decodifica las citas cinéfilas de Scorsese: Ford, Godard y mucho Hitchcock, este último citado hasta el paroxismo, y homenajeado también desde la música, compuesta por Bernard Herrmann.

colores, de tomas concebidas a partir de un enciclopédico conocimiento de la historia del cine, y que supo construir un clima y defenderlo sin ceder un centímetro en la edición final. El DVD expresa la síntesis, además, entre guionista y director, por la explicación detallada de la traducción de guión a cine que se lleva adelante, que repite detallando la discusión respecto de las dos transgresiones del punto de vista –Schrader no quería despegarse ni una vez del punto de vista de Travis Bickle (De Niro)–; esta síntesis se expresa, además, a partir del acervo cinéfilo de ambos protagonistas de los extras: Paul Schrader no deja de citar a Bergman, Bresson, Fassbinder, Antonioni. A través de diversas voces el DVD decodifica las citas cinéfilas de Scorsese: Ford, Godard y mucho Hitchcock, este último citado hasta el paroxismo, y homenajeado también desde la música, compuesta por Bernard Herrmann, autor entre otras de la música de *Vértigo* y *Psicosis*. La edición especial alimenta, además, el mito de De Niro como un loco obsesivo de su trabajo, el más extremo exponente del “método”, y aporta a su leyenda no sólo que él mismo trabajó de taxista para presentar mejor a su personaje, sino que este trabajo lo hacía en los parates de la filmación de *Novecento* (de Bertolucci, en Italia), y que pre-

fería no relacionarse con aquellos actores con los que debía improvisar escenas de violencia, para poder transmitir cierta tensión. Otro centro de gravedad del DVD es el que hace referencia a tres encrucijadas en un mismo momento histórico. La primera encrucijada refiere a aquel estado del mundo, con *estanflación* (estancamiento con inflación), la crisis del estado de bienestar y la experiencia de la guerra de Vietnam. “El sueño terminó” de John Lennon. La segunda da cuenta del caos destructivo y creativo neoyorquino, y otorga una visión de borde previo a la literal “disneyización” de la ciudad, idea desarrollada y ejemplificada en uno de los materiales extra del DVD. La tercera da cuenta del momento cinematográfico, de la salida de la crisis de los estudios, de la brillante generación de estudiantes de cine, de la refundación de los géneros, de la influencia del cine europeo, de las posibilidades de libertad y el uso de las tecnologías disponibles. En el DVD participan, de distintas formas (desde entrevistas, menciones o con algún que otro tráiler) Corman, De Palma, Spielberg, Bogdanovich y Oliver Stone, entre otros.

Entre los extras se cuentan los comentarios a la película que hacen el crítico Robert Kolker y el guionista Paul Schrader. En varios documentales hay entrevistas con los protagonistas, con directores, políticos de aquel momento, y taxistas neoyorquinos. El DVD permite “navegar” la película desde su guión, y presenta partes de la partitura conectadas con las imágenes que le corresponden, así como también el storyboard, fotos de la filmación y brillantes tráilers de otras películas, que dan cuenta del estado del cine actual y del de entonces. Y siendo en gran parte también un DVD sobre Nueva York, tiene la notable decencia de no mencionar, ni una vez, las denominadas “torres gemelas”. Cabe destacar que todo el material cuenta con subtítulos en castellano.

**Agustín Campero**

## The Traveling Wilburys Collection

2 CD + DVD

Rhino/Warner Music Argentina  
Para la venta, aproximadamente \$ 60

“El primer disco de los Traveling Wilburys tiene un par de buenas líneas de Dylan”, escribió para la revista *Rolling Stone* el crítico Rob Sheffield, en una frase que no sólo es mala en sí misma, sino que también resulta irritante por esa idea “piola” del rock en la que los discos se transforman en espectáculos de *stand-up* o en discursos políticos y su pertinencia se define por cuantas “buenas líneas” tienen las canciones. En el otro rincón, y dispuesto a propinarle al tal Sheffield la paliza que se merece, un servidor, con una premisa acaso tan irritante como la recién mencionada: ¿de qué letras me estás hablando? En ocasiones así reaparece la anécdota que ubica a Quintín saliendo de la proyección de prensa de *La delgada línea roja* realizada en el cine Atlas Recoleta. Charla entre críticos en la vereda, típica cuando la película interesa, y alguien que dice, no sin cierta infatuación, que lo realmente valioso del film de Malick es la voz en off, a lo que Quintín responde, al parecer sin mayor ánimo de burla: “¿Qué voz en off?”. ¿De qué buenas líneas me estás hablando? La mente, el corazón, el alma... ¡todas mentiras de la poesía rock!

Antes de llegar al tema de las letras de *Traveling Wilburys, Vol. 1* (1988, al que, por cierto, Sheffield califica con dos estrellas sobre cinco posibles), si es que en algún momento llegamos, quizá haya que poner en



Los TW fueron un extraño caso de supergrupo que funcionaba. Dato del que se desprende una hipótesis: quizá para que un supergrupo funcione, deba ser un súper, supra, mega, ultra grupo y no un fulbito de las estrellas a beneficio de la Casa del Teatro.



la balanza otros elementos que hacen de esa especie de pasatiempo estelar un disco importante. The Traveling Wilburys grabaron su primer disco a fines de los 80 y grabaron otro más, el *Vol. 3*, en 1990; en el primero de ellos la alineación presentaba a Bob Dylan, George Harrison, Roy Orbison, Jeff Lynne y Tom Petty; en el siguiente ya no estaba Orbison, que murió pocas semanas después de la aparición del *Vol. 1*. Primer dato importante: los TW fueron un extraño caso de supergrupo que funcionaba. Dato del que se desprende una hipótesis: quizá para que un supergrupo funcione, deba ser un súper, supra, mega, ultra grupo y no un fulbito de las estrellas a beneficio de la Casa del Teatro. Porque habrán notado que además de un beatle y un Dylan, los TW alineaban a uno de los mejores cantantes pop de la historia (ladies and gentlemen... ¡Mr. Roy Orbison!), a un asordinado héroe del *heartland rock* (Petty) y al líder de la Electric Light Orchestra (Lynne), aquel artefacto retro-futurista que merece sin duda ser reivindicado.

Segundo dato importante: se reúnen casi como un pasatiempo y terminan haciendo un disco muy serio (el *Vol. 1*), aunque serio en este caso no significa grave, solemne o trascendental. Los reunió Harrison porque necesitaba una ayudita de los amigos para la promoción de *Cloud Nine*, que había salido meses antes, y la cosa fue funcionando y un buen día había un disco, campechano, magnético y vital, cubierto de ese brillo que sólo el polvo de estrellas puede aportar. El *Vol. 1* parece responder a la lógica de ese grandísimo video que

hicieron para la canción “Handle with Care”: un micrófono cuelga del techo y cinco tipos con sus guitarras se ponen a cantar alrededor; cada uno canta a su tiempo la parte que mejor le sale, o aquella en la que se siente más cómodo, o la que menos pereza le da.

Tercer dato, quizás el más importante de todos: el mencionado “polvo de estrellas”. “Una estrella lo es precisamente en la medida en que el papel que desempeña desborda las fronteras de la estética”, diría el señor E. Morin. Parece una antigüedad y quizá lo sea, pero es así: las estrellas desbordan las fronteras de ese *Vol. 1*, pero a la vez fue el disco el que puso dicho desborde en el centro de la escena, y lo hizo precisamente en una temporada algo New Kids on the Block, bastante Def Leppard, muy Bon Jovi y horrendamente Journey. El sello Rhino acaba de poner nuevamente en circulación los dos discos de los TW, en una cajita que además trae los *bonus tracks* de rigor (chequear la versión Wilbury de “Runaway”, por favor) y un DVD con video-clips y un breve y muy emocionante documental sobre la grabación del *Vol. 1*.

Repasando grabaciones y videos queda claro, como dice uno de los textos del *booklet*, que a estos viajeros por una vez en la vida les alcanzó con un breve paseo, con ir hasta la esquina y volver, o quizá con salir el viernes y volver el domingo, para hacerse un verdadero picnic con la música de aquel tiempo. Y con la de este también.

**Marcelo Panozzo**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

## El último vals

### The Last Waltz

Estados Unidos, 1978, 120'

**DIRIGIDA POR** Martin Scorsese,

**CON** The Band, Bob Dylan, Van Morrison, Joni Mitchell, Neil Young, Eric Clapton, Emmylou Harris, Ronnie Hawkins, Dr. John, Paul Butterfield, Ringo Starr.  
(Gativideo)

**T**he Last Waltz es la filmación del concierto de despedida que el grupo The Band realizara en noviembre de 1976. Se trata de un concierto en un teatro, el Winterland Ballroom de San Francisco. Su realizador, Martin Scorsese, priorizó por sobre todas las cosas registrar no tanto la habitual comunión entre el público y los grupos de rock como la conjunción de corrientes musicales que se reunieron a saludar a la banda. Ese punto de vista estrictamente musical rompe con una tradición en los documentales de rock, como *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) y *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles, 1970), que es la de registrar tanto a los músicos como al público, considerando a este una parte fundamental del espectáculo. En estas dos películas ejemplares se estaba retratando a toda una generación tanto en su apogeo (*Woodstock*) como en su caída (*Gimme Shelter*).

En *The Last Waltz*, en cambio, el público prácticamente no aparece e incluso algunas presentaciones, como la de Emmylou Harris, fueron realizadas en los estudios de MGM, sin espectadores, tiempo después del recital propiamente dicho. Lo que importaba era la música. La película se complementa con entrevistas a los músicos del grupo, especialmente Robbie Robertson, que se convertiría desde ese momento en un compañero de tareas para Scorsese, colaborando como consultor musical



**The Last Waltz** puede verse como una película que testimonia un momento o dejarla puesta en repeat eterno como una banda de sonido insuperable.

desde *Toro salvaje* hasta *Los infiltrados*. Tampoco hay en la película imágenes crudas del backstage, del clima imperante en los camarines, de los diálogos entre los músicos antes de salir a escena, como hizo, por ejemplo, D. A. Pennebaker con Bob Dylan en *Don't Look Back*. Incluso la leyenda dice que un globo blanco que se le forma a Neil Young en la nariz mientras actúa, producto del consumo de cocaína antes de salir al escenario, fue borrado rotoscópicamente de la imagen. Se trataba de registrar algún tipo de verdad que fuera estrictamente musical y nada más.

The Band comenzó como el grupo de soporte de Ronnie Hawkins y cobró fama como acompañamiento musical de Bob Dylan. Salvo su baterista y cantante, Levon Holm, todos sus integrantes son canadienses. Sin embargo, tanto su temática como sus influencias musicales son eminentemente estadounidenses, en particular provenientes de los bluseros negros de Chicago y Memphis y de los grupos folk y country. Si bien nunca fueron un grupo especialmente popular, su reputación siempre fue enorme y explica las características del show de despedida realizado cuando ya cumplían dieciséis años de existencia.

La lista de invitados es impresionante: Bob Dylan, Van Morrison, Joni Mitchell, Neil Young, Eric Clapton, Emmylou Harris, Ronnie Hawkins, Dr. John, Paul Butterfield, Ringo Starr y hasta un cantante pop de menor reputación crítica como Neil Diamond. La lista es apabullante no sólo por la calidad de los nombres sino además porque define lo más alto de una línea musical que perdura en el tiempo.

Si en 1976 la música pop parecía la reina de la diversión, toda una corriente musical más relacionada con las raíces del blues, el R&B, el rock and roll y la música country estaba en su apogeo. Es esa corriente la que se da cita en la despedida de The Band y expone lo mejor de sí misma.

*The Last Waltz* puede verse

como una película que testimonia un momento o dejarla puesta en repeat eterno como una banda de sonido insuperable.

La película comienza con el final, como un policial negro: The Band vuelve al escenario luego del recital y toca su última canción, una versión de "Don't Do It", de Marvin Gaye. A partir de allí, las participaciones musicales se intercalan con las entrevistas. Algunos puntos altos: "Helpless", cantada por su autor, Neil Young, acompañado entre bambalinas por su compatriota canadiense Joni Mitchell. Una versión en estudio de "The Weight", quizá la más perfecta canción de The Band, permite que sus tres vocalistas se luzcan, en este caso adosándole un aire gospel merced a la colaboración de The Staple Singers. Eric Clapton haciendo "Further up On the Road", quedándose en el medio de un solo de guitarra retomado por Robbie Robertson. La bellísima Emmylou Harris, reina del country, haciendo "Evangeline", también en estudio. El más grande recopilador y remixador de música norteamericana e irlandesa, Van Morrison, haciendo "Caravan". La participación de Bob Dylan, haciendo "Forever Young", de su álbum *Planet Waves*, grabado justamente con el acompañamiento de The Band. Y la reunión general para hacer "I Shall Be Released", el tema de Dylan que suele utilizarse como himno grupal.

Martin Scorsese demostró interés y conocimiento por la música popular norteamericana y en varias de sus ficciones las canciones tienen un protagonismo similar al de muchos de sus personajes. *The Last Waltz* marca el primer tratamiento de la música como centro del film, como lo haría posteriormente con *No Direction Home*, el documental dedicado a la primera parte de la carrera de Bob Dylan y el próximo *Shine a Light*, sobre los Rolling Stones. **Gustavo Noriega**

## Momentos

Argentina, 1981, 87'. **DIRIGIDA POR** María Luisa Bemberg. **CON** Graciela Dufau, Héctor Bidonde, Miguel Ángel Solá. (SBP)

## Señora de nadie

Argentina, 1982, 87'. **DIRIGIDA POR** María Luisa Bemberg. **CON** Luisina Brando, Rodolfo Ranni, Julio Chávez. (SBP)

Lo que más me gusta de la Bemberg son las películas, porque la Quilmes hoy me resulta intomable. Sí, por supuesto, el grupo cervecero ya no pertenece a la insigne familia patricia. El cine argentino tampoco es lo que solía ser cuando *Camila* se transformó en un impensado éxito de público, hace poco más de un par de décadas. En una coyuntura cinematográfica tan particular como la presente, resulta interesante que los dos primeros largometrajes de María Luisa Bemberg se lancen por primera vez en DVD, especialmente tratándose de dos ediciones cuidadas desde lo técnico, algo que, desafortunadamente, no es la norma en el caso del cine argentino clásico. La calidad de imagen parece indicar que se tiraron copias nuevas de los negativos originales, para luego proceder a la correspondiente digitalización. Así, con colores flamantes y escasas "lluvias" (negras o amarillas, tan típicas de las "versiones Volver"), respetando el formato 1.66 original y con el audio aseado para la ocasión, *Momentos* y *Señora de nadie* cobran nueva vida, aunque ahora sin los preceptos de un gobierno dictatorial

y el programa femenino/feminista discutiendo con un contexto social muy diferente.

*Momentos* (1981), ópera prima de la realizadora y un film estrenado —es bueno recordarlo— cuando ella acababa de cumplir 59 años, representa una posible definición del cine intimista argentino de los 80, un cine que intentaba acercarse a temáticas adultas sin la protección de los géneros o la utilización del humor, pero con una falta de libertad formal visiblemente autoimpuesta. En este relato acerca de la fugaz infidelidad de una mujer conviven el panfleto existencial, el psicodrama de salón (por allí anda Pichon-Rivière como asistente de guión) y una necesidad programática de anteponer la tesis a la historia y los personajes; de esa manera, el film deja de respirar rápidamente, ahogado bajo el peso de los resortes discursivos. Es oportuno preguntarse qué habría ocurrido si el marido (Héctor Bidonde) no hubiera sido un psicólogo y, por ende, un hombre tan comprensivo, y el amante (Miguel Ángel Solá) no destacara por sus actitudes infantilmente patriarcales. El personaje central, interpretado por una muy joven Graciela Dufau, se debate entre estas dos opciones como quien duda a la hora de comprar dos libros usados: uno con sus hojas amarillentas, de prosa algo esquemática pero vibrando con promesas de sapiencia; el otro reluciente, de lectura estimulante pero pueril. Así y todo *Momentos* dista de ser un bochorno, además de revelarse como uno de los escasos proyectos cinematográficos locales de ese período en tener como protagonista a una mujer adúltera. Para los melancólicos, la película ofrece algunas imágenes de Mar del Plata en el fin de su apogeo como centro turístico,

Estrenada en una fecha por cierto especial, el 1º de abril de 1982, **Señora de nadie** marca un avance en las ideas cinematográficas de la directora, al punto de que puede ser vista como una versión mejorada y ampliada de su ópera prima.

incluidas varias escenas en el otrora esplendoroso Hotel Provincial.

Estrenada en una fecha por cierto especial, el 1º de abril de 1982, *Señora de nadie* marca un avance en las ideas cinematográficas de la directora, al punto de que puede ser vista como una versión mejorada y ampliada de su ópera prima. Aquí el infiel es el marido (Rodolfo Ranni), y su esposa, una Luisina Brando de cara tersa y perfecto desempeño actoral, abandona el hogar para reiniciar su vida. En ese camino de aprendizaje trabajará por primera vez en su vida, conocerá nuevas amistades, entablará algún que otro breve encuentro sexual y enfrentará la posibilidad, ahora sí, de escaparle a la sacrosanta institución familiar, al menos en su construcción más tradicional. La señora de nadie terminará conviviendo con un amigo homosexual, interpretado por un Julio Chávez casi irreconocible, situación que debe de haber puesto los pelos de punta a más de un censor de la época (a propósito, ¿se tratará de una de las primeras representaciones sensatas de un personaje gay en el cine argentino?). La idea de film ensayo con elementos didácticos aún está presente, pero al menos la estructura del relato no persigue tan elementalmente la linealidad de los tres actos puesta al servicio de la "idea", dejándose incluso seducir por algunos momentos descriptivos no exentos de humor. Eso sí: el consumo masivo de cigarrillos Jockey Club demuestra que el *product placement* (los chivos, bah) tienen en el cine de nuestro país una historia más extensa de lo que uno podría suponer. **Diego Brodersen**

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.

## El frío beso de la muerte

Arrivederci amore, ciao

Italia/Francia, 2006, 107'

DIRIGIDA por Michele Soavi,

CON Alessio Boni, Michele Placido, Isabella Ferrari, Alina Nadelea, Carlo Cecchi, Antonello Fassari, Marjo Berasategui, Riccardo Zinna, Alessio Caruso. (SBP)

Michele Soavi ha sido una de las más grandes promesas del cine de terror italiano post Argento. De hecho, Argento fue algo así como su "padrino artístico", co-escribiendo y produciendo *El engendro del diablo* (*La chiesa*, 1989) y *La secta* (*La setta*, 1991). Y antes de eso Soavi había trabajado como asistente de dirección en varias películas de Dario y dirigido un documental sobre su mentor llamado *Il mondo dell'orrore di Dario Argento* (editada aquí en VHS como *Todo el horror*), además de haber hecho la película que lo convirtió en uno de los directores más auspiciosos de su camada:

*Aquarius: Aullidos de pánico* (*Deliria*, 1987), un *giallo* bastante desquiciado y altamente divertido (en especial para los detractores del teatro, ya que transcurre en un teatro donde se ensaya una obra horrible y alguien empieza a despacharse a sus insufribles actores uno por uno).

Pero fue recién en 1994 que el nombre de Soavi empezó a ser tomado en serio, gracias a su "comedia romántica con zombies y necrofilia" *Dellamorte Dellamore*, una película novedosa y generosa en muchísimos sentidos. Claro, acá mucho no se la conoce porque, extrañamente, jamás fue lanzada en ningún tipo de formato, pero se trata de una película más bien indispensable. Lo raro es que su vuelta al cine, luego de una larga estadía por la TV italiana, se



produjo recién 12 años después de aquella gran película, y con una película muy alejada (salvo por un detalle sobre el que me explayaré más abajo) de lo que solía hacer.

*Arrivederci amore, ciao* (o *El frío beso de la muerte*, tal es su título local) marca su paso de un género a otro ya desde su *chandleriano* título. Sí, aquí estamos frente a un policial. La particularidad es que, al igual que aquellos actores teatrales de *Aquarius*, Giorgio, el protagonista, es un personaje detestable. Pero a diferencia de los actores de *Aquarius*, a él no lo queremos ver muerto, sino todo lo contrario. Las maldades que hace este tipo, que van en un crescendo de perversidad hasta desembocar en un final realmente aterrador (ya volveremos a esto), lo convierten en un personaje irresistible, apasionante. Es un *homme fatale* elevado a la cuadragésima potencia, y sin siquiera un dejo de glamour. Es en su historia que se centra en la película, narrada por él mismo desde una voz en off; la historia de cómo se fue "rehabilitando" siendo ex convicto y ex guerrillero. Lo de la rehabilitación, como dije antes, es sólo un decir, porque mientras para

Su desenfrenado (y virtuoso en el mejor sentido) uso de la *steadycam*, sus angulaciones extraterrestres y su amor por el gran angular están aquí presentes y en estado puro y, lejos de todo exhibicionismo, son a la vez funcionales a la historia y un placer de ver.

el resto de los personajes pareciera como si se estuviera "rehabilitando", en realidad está volviéndose cada vez más oscuro en sus métodos.

Si bien en cuanto a género y tono *El frío beso de la muerte* se diferencia bastante del resto de la filmografía de Soavi, igualmente su marca es inconfundible. Su desenfrenado (y virtuoso en el mejor sentido) uso de la *steadycam*, sus angulaciones extraterrestres y su amor por el gran angular están aquí presentes y en estado puro y, lejos de todo exhibicionismo, son a la vez funcionales a la historia y un placer de ver. Soavi, como buen "director de *eurohorror*" que suele ser, es puro estilo. Pero a la vez (y esto pasa en todas sus películas, y no es muy común en el cine de sus colegas *eurohorrorianos*), Soavi nunca descuida la narración. No es como Argento, a quien el guión le sirve de excusa pero no le importa en lo más mínimo; en eso Soavi es mucho más clasicista: le interesa, además de desplegar su parafernalia visual, contar una historia.

La película está llena de momentos altos, pero sus últimos quince minutos la hacen inolvidable. De un momento a otro la película vira a un tono más bien surrealista que parece sacado de alguna de sus películas de terror, y asusta realmente. Se trata de una situación que no tendría por qué "asustar", pero Soavi la registra como si se tratara de una escena de terror, y digamos que le sale bien.

*El frío beso de la muerte* es una buena manera (y hasta ahora la única en lo que a ediciones locales en DVD se refiere) de acercarse a un director muy poco conocido aquí, aunque, claro, no es la más representativa de su filmografía. Pero vale la pena rastrear el resto de sus películas. La edición de esta película, a cargo de SBP, es muy buena en cuanto a imagen, pasable en cuanto a sonido (tiene algunos problemas cuando el sonido pasa de un canal a otro) y nula en cuanto a material adicional.

**Juan Pablo Martínez**

DVD

## Golpe de furia

Xin jing cha gu shi

Hong Kong/China, 123', 2004.

DIRIGIDA POR Benny Chan, CON Jackie Chan, Nicholas Tse, Mark Bau, Tak-Bun-Wong, Winnie Leung. (Gativideo)



Hace 22 años Jackie Chan protagonizaba y dirigía *Police Story*, un film que contaba las aventuras de un policía sumamente ágil apellidado, como no podía ser de otra manera, Chan. Hoy en día el film es considerado una de las mejores películas del astro oriental. La razón de esta aseveración es sencilla: *Police Story* es dueña de algunas de las mejores y más arriesgadas escenas de acción de todos los tiempos, además de ser un sentido homenaje al cine slapstick. La película tuvo luego otras cinco secuelas, cuatro de ellas se estrenaron entre el 88 y el 95, y la quinta en cuestión (cuyo título literal sería *Nueva historia policial*) fue estrenada por Chan en 2004 y se editó en estas tierras el mes pasado bajo el título de *Golpe de furia*. La película en cuestión no tiene un argumento central excesivamente original. Es simplemente una historia de venganza entre el mencionado policía Chan y una banda de delincuentes que asesinó a todo su equipo de policías cruelmente delante de sus ojos.

El film sirve para corroborar una mala y una buena noticia. La mala es obvia y se ha dicho mil veces, y es que el actor ya se encuentra, por su edad (ya va por los 53), imposibilitado de hacer las maravillas físicas que

hacía antes. En *Golpe de furia* Chan tiene una sola pelea larga y es contra una persona, cuando se sabe que antes podía hacerlo contra decenas, y las escenas de mayor riesgo aquí están a años luz de muchas de sus películas anteriores. Pero la buena noticia es que aun cuando la agilidad del actor haya mermado, todavía sigue siendo asombrosa. El director además sigue con esa sana costumbre de los grandes films de Jackie Chan de filmar estas habilidades en planos generales y generosos, y montando lo menos posible la escena para resaltar su carácter realista (toda una postura bazinianna a la hora de filmar la acción), para que siga surgiendo esa característica única de las escenas de acción de Jackie Chan, la de hacernos sentir curiosidad tanto por lo que sucede en la pantalla como por la forma en la que el actor tuvo que arreglárselas para poder hacer eso (en pocas películas como las del actor hongkonés el propio rodaje del film tiene una importancia tan grande, no por nada, en estos films suele mostrarse, durante los títulos finales, los accidentes que hubo durante la filmación). Este último aspecto prueba también que el problema que Hollywood tiene cuando toma al actor oriental para hacer películas de calidad por demás

dudosa como *Rush Hour* o *El medallón* no es que se encuentra con un artista marcial viejo y cansado que ya no puede pelear, sino que no saben cómo construirle una coreografía lo suficientemente interesante como para que él exhiba sus dotes en todo su esplendor.

Otra cosa: Hollywood ni siquiera se esfuerza en darle a Chan es una buena historia con buenos personajes y situaciones. En *Golpe de furia*, más allá de algunos problemas evidentes (una relación de amor entre el protagonista y su novia mal resuelta, una innecesaria deformidad aparecida hacia el final del film y algún que otro chiste malo que aparece de vez en cuando y molesta bastante), hay cierto grado de sutileza y refinamiento a la hora de hablar del juego como forma de rebelarse contra la autoridad y las convenciones sociales. El personaje de Chan no debería, por vergüenza frente a la institución policíaca, volver a ejercer su profesión y atrapar a los criminales, pero es el hecho de jugar una apuesta lo que lo estimula a actuar; los delincuentes solamente pueden ser descubiertos a través de un juego de video; y hasta el propio líder de la pandilla no es más que un chico que se inventó un juego sumamente macabro para vengarse contra la autoridad

excesiva de su padre, un jefe de alto rango de la policía. Todo este espíritu lúdico recuerda, una vez más, por qué Jackie Chan no puede funcionar en Hollywood, una industria que a la hora de producir cine de acción se encuentra demasiado incrédula de pensar que un buen film de ese género puede consistir simplemente en mostrar en plano general a un actor jugando con las posibilidades de su cuerpo. En Hollywood el cine de acción sólo puede ser pensado desde lo espectacular, de ahí que la industria creyó verse en la necesidad de darle a Chan los superpoderes de un smoking tecnológico y ponerlo en medio de escenarios monumentales. De paso, como desconfiaba de su simple humor físico, creyó que lo mejor era ponerle otro comediante al lado (Owen Wilson, Chris Rock) para que la película causara más gracia. Grave error: si hay algo que confirma *Golpe de furia*, es que Chan puede dar un espectáculo más que digno sin la ayuda de otro comediante y con la menor cantidad de efectos posibles. Sólo necesita una cámara adelante y la convicción de saber que a veces la adrenalina del cine de acción puede generarse sin necesidad de agrandarlo todo.

**Hernán Schell**

# MEALQUILO

por Juan P. Martínez

## Twin Peaks: La segunda temporada

Twin Peaks: The  
Second Season

Estados Unidos,  
1990-1991. 1081'

CREADA POR David  
Lynch y Mark Frost.  
(AVH)

Luego de varios años de problemas de derechos y de cartas de fans, sale por fin en DVD la polémica segunda temporada de la serie de Lynch y Frost. La resolución del asesinato de Laura Palmer se supo en el episodio 10, y le siguieron 12 episodios de puro delirio *lynchiano*, lo cual resultó en una alarmante pérdida de público y críticas desfavorables. Y el final de temporada, dirigido por Lynch, terminó en un *cliffhanger* que jamás pudo resolverse, ya que la serie fue finalmente cancelada luego de varios cambios de horario. Esta edición es una buena excusa para rever esos últimos 12 episodios y darse cuenta de que en realidad son de lo mejor que se haya visto jamás en televisión.

## Ese oscuro objeto del deseo

Cet obscur objet  
du désir

Francia/España,  
1977. 102'

DIRIGIDA POR Luis  
Buñuel.  
(Gativideo)

Es toda una (grata) sorpresa que una editora como Gativideo (en realidad su subdivisoria Plus Video, pero bueno...) lance esta gran película de Buñuel. Lamentablemente viene en formato Full Screen, cuando su formato original es 1.66:1. Pero lo más alarmante de todo esto es su portada, que utiliza el mismo afiche de la antigua edición local en VHS, pero que arriba de todo dice lo siguiente: "Un film de Luis Bruñuel" (sic). Esperemos que se den cuenta de esta barrabasada a tiempo (la película se edita el 19 de septiembre; la foto de la tapa aparece en la página web de Gativideo), porque de no ser así sería un papelón. [N. del R.: Gracias a JMD por el dato.]

## Bob Dylan - Don't Look Back

Don't Look Back  
Estados Unidos, 1967.

96'

DIRIGIDA POR  
D. A. Pennebaker.  
(Sony)

Sí, bueno, esta no es la fabulosa edición doble que se consigue afuera, que viene, entre otras cosas, con otra película entera hecha a base de escenas que quedaron afuera del film, un libraco gigante y otro más chiquito aunque igualmente hermoso, pero el lanzamiento local del fabuloso (y muy influyente) documental de Pennebaker sobre la gira de Bob Dylan por Gran Bretaña en 1965, con apariciones de gente como Joan Baez y Donovan, no deja de ser un acontecimiento mayúsculo. A falta de extras tenemos la película, que basta y sobra, más aun si tenemos en cuenta que la imagen y el sonido están remasterizados. La película está en full screen, que es el formato en el que fue filmada.

## El joven manos de tijeras

Edward

Scissorhands

Estados Unidos, 1990.

105'

DIRIGIDA POR Tim  
Burton.  
(Gativideo)

Tal vez la mejor película de Tim Burton (junto con *Ed Wood*, claro), el lanzamiento local de este desolador cuento de hadas es una buena excusa para revisarlo, revisarlo, reverlo. Afortunadamente, Gativideo decidió mantener todos los extras de la edición extranjera y así tenemos dos comentarios de audio (uno a cargo de Burton y otro a cargo del compositor Danny Elfman), un breve documental sobre la realización de la película y un par de storyboards, entre otras cosas. Y la imagen y el sonido son impecables. Y el formato de pantalla está respetado. Lo que se dice una gran edición.

# MECOMPRO

por Diego Brodersen

Parte de un acuerdo entre el estudio norteamericano Lionsgate y la poderosa empresa francesa Studio Canal, acaba de lanzarse al mercado del zona 1 una cajita chiquitita, poderosa y poco onerosa. *Luis Buñuel 2-Disc Collector's Edition* reúne dos films muy poco vistos del extraordinario realizador español, pertenecientes a distintos periodos de su carrera. *Gran Casino* (1947) es su primer largometraje mexicano, luego de casi quince años de abstinencia, un melodrama diseñado como vehículo para Jorge Negrete (toda una estrella en el firmamento de su país) y la recientemente importada desde Argentina Libertad Lamarque.

Por otro lado, *La joven* (*The Young One*), rodada en 1960, es uno de los dos únicos títulos de Buñuel en idioma inglés -*Las aventuras de Robinson Crusoe* es el otro- y una de sus películas más subvaloradas. El drama se centra en la extraña relación que se entabla entre un músico negro buscado por la ley y una adolescente blanca habitante de un pequeña isla, pero es en el sutil y satírico sentido del humor donde las marcas autorales afloran con fuerza. *La joven*, afortunadamente, incluye subtítulos en español, y ambas copias vienen acompañadas de muy interesantes comentarios de audio en inglés (sin subtítulos). [A]

# MEESCUCHO

por Marcelo Panozzo

Cada una de las canciones de *Requiem for an Almost Lady* (1971), uno de los mejores discos de Lee Hazlewood, uno de los mejores discos de la historia del pop, empezaba con un pequeño recitado, casi siempre dedicado a recordar tiempos mejores desde un presente que era, al parecer, puro desencanto. "Los sueños nunca fueron mis amigos. Cuando te tuve, nunca soñé con vos; desde que te fuiste, no sueño otra cosa. Los sueños nunca fueron mis amigos", decía, con esa voz cavernosa, temible y adorable a la vez, igualita ella a las mejores canciones de su factoría, que son muchísimas y llenan varios discos bri-

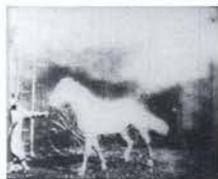
llantes y turbios, graciosos y desesperados. Hazlewood estuvo ahí justo a la hora en la que se inventaba el rock and roll, le ayudó a Phil Spector a levantar esa pared suya, hizo de Nancy Sinatra la estrella que, como bien apuntaba el *Telegraph* londinense, el nepotismo no pudo crear, y además grabó varios discos enormes. Murió el sábado 4 de agosto, a los 78 años, pero siempre lo vamos a escuchar sentenciando: "There were times when being together was fun./ And there were times when being apart was even more fun./ And there was times when there was nothing but time./ And that was no fun". [A]

# Fantasma antes del desayuno

En <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhm.html> pueden descargarse 341 films producidos por la compañía de Edison, la Edison Manufacturing Co.

Un poco de historia. El primer dispositivo que patentó Edison data de 1889 y es el quinetoscopio, una caja con una mirilla que permitía ver, a través de una lupa, algunos segundos de imágenes en movimiento. Las imágenes se veían del tamaño de una tarjeta postal y el espectáculo era individual. Fue presentado por primera vez en 1891. Las primeras proyecciones públicas, grupales, tardarían aproximadamente cinco años más en empezar: el cinematógrafo aparecería en Francia en 1895 y en los Estados Unidos en 1896. ¿Esto quiere decir que se tardó cinco años en desarrollar un sistema de proyección? No. Se tardó cinco años en perfeccionarlo. En realidad, según el historiador de cine George Mast, Edison ya había logrado proyectar películas con relativo éxito en 1889 (en su laboratorio), y hasta lo había hecho sincronizadamente con sonido. Pero desechó ambas ideas (la proyección y la sincronización) y se decidió por el quinetoscopio por una serie de motivos: (1) consideraba que las imágenes proyectadas eran de mala calidad y que la reproducción se veía más nítida a través de la mirilla del quinetoscopio; (2) creía que el invento sería más redituable si se lo explotaba como entretenimiento individual y no como espectáculo público. El quinetoscopio tenía un aire a secreto, a voyeurismo, mientras que si proyectaba las imágenes públicamente la gente se cansaría rápido de un invento tan tonto.

Edison subestimaba (comercialmente, artísticamente) las posibilidades del cine. No era el único. Los hermanos



Lumière consideraban que el cine no era más que una curiosidad científica y lanzaron al mundo una de las profecías más célebremente desacertadas de la historia de las profecías: "El cine es un invento sin futuro". Pero Edison no se quedaba atrás. El inventor y empresario estadounidense subestimaba tanto el potencial del cine que se negó a pagar 150 dólares para extender el registro del quinetoscopio a Inglaterra y a Europa. Es más, en un principio Edison había intentado desarrollarlo simplemente porque quería usarlo para acompañar los sonidos de su fonógrafo. La posibilidad de grabar y reproducir sonidos le parecía más interesante (y redituable) que la de grabar y reproducir imágenes. Las imágenes serían algo secundario, un mero acompañamiento de los sonidos. Pero Edison se equivocó y para 1894 su invento ya era un éxito: los quinetoscopios pululaban por todo Estados Unidos.

Las imágenes quinetoscópicas duraban 30 segundos o menos y no estaban editadas: lo que se filmaba era lo que se veía. Es a partir de 1895, con el cinematógrafo, que los cortos comienzan a alargarse. En <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhm.html> hay cortos "de" Edison anteriores y posteriores a 1895. ¿Qué cosas se filmaban en esa época? Depende del realizador. Los

hermanos Lumière, por ejemplo, salían a filmar a la calle y capturaban escenas de la vida real, desde lo cotidiano hasta lo exótico. Edison, en cambio, había construido algo así como un pequeño estudio cinematográfico, el primero de la historia (llamado "Black Maria") y filmaba situaciones que él mismo generaba, espectáculos de variedad, escenas teatrales y cosas así. Como su cámara era muy pesada y difícil de transportar y usar, casi no podía sacarla de su estudio, mientras que la cámara de los Lumière pesaba alrededor de cinco kilos y era más fácil de manejar. Conclusión: los Lumière sacaron su cámara al mundo mientras que Edison trajo el mundo a su estudio. Por eso suele considerarse a Edison como el abuelo del cine de ficción y a los Lumière como los abuelos del cine documental. Sin embargo, la simetría no es perfecta: Edison filmó varios cortos documentando la vida fuera de su estudio y los Lumière tienen varios cortos de ficción.

Sobre cómo eran los cortos "de" Edison no hay demasiado para decir. Muchos se reducen a números de espectáculos de vodevil: aparecen juglares, malabaristas, bailarines, físico-culturistas, boxeadores, etcétera, haciendo algo divertido frente a cámara. Pero también hay publicidades, escenas de la vida cotidiana en Nueva York

(un mercado de pescados, el cruce del puente de Brooklyn), escenas de la vida no tan cotidiana (un incendio en un establo), pequeñas ficciones (una decapitación, algunas escenas humorísticas, episodios bélicos) y hasta una animación que puede considerarse la precursora de *Los Picapiedras* (*R.F.D. 10.000 BC*, 1917). Los personajes de las películas casi siempre se mueven como si estuvieran en un escenario de teatro, y de hecho muchas veces lo están, aunque hay algunos usos menos chatos de la profundidad de campo (*Love and War*, 1901). La cámara no se mueve casi nunca, aunque a veces lo hace (*Maniac Chase*, 1901). Casi todos los planos son generales, aunque *May Irwin Kiss* (1896) está filmada en plano medio. Cada corto suele consistir en un solo plano, aunque los últimos están compuestos de más. De todas maneras, más allá del interés histórico de los cortos y de la posibilidad de rastrear las normas y las excepciones formales de esta primera etapa del cine mudo, lo que a mí me atrae de los cortos es ese aire alucinatorio y mortuorio que los recorre: las imágenes nebulosas, la iluminación fantasmagórica, los bordes oscuros y borronados, el celuloide algo descompuesto, el hecho de que todas las personas que aparecen murieron hace años. Recomiendo estos diez para empezar: *Men Boxing* (1891); *Newark Athlete* (1891); *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895); *The Burning Stable* (1896); *May Irwin Kiss* (1896); *Admiral Cigarette* (1897); *New Brooklyn to New York Via Brooklyn Bridge Number 2* (1899); *New York Police Parade* (1899); *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) y *R.F.D. 10.000 BC* (1917). [A]

**Los rubios. Cartografía de una película**

Albertina Carri

Ediciones Gráficas Especiales S.A., 2007, 118 páginas.

# La expansión del margen disipado

Cuatro fueron los libros editados por el noveno Bafici. Tres están relacionados con documentales, y uno de ellos se refiere a una película en particular: *Los rubios. Cartografía de una película* de Albertina Carri, libro que reafirma la búsqueda y el espacio de la voz propia, y que extrema su singularidad entre las obras que abordan problemáticas similares (véase el artículo de Noriega "Lo que nos hacen" hablando sobre *M* y *Los rubios*, EA 183). El formato libro contribuye, todavía más, a que el clima que se construye sea íntimo e individual, privado. Y, como bien sabe Carri, sea cual sea el objeto (libro, película, canción) la "forma" realiza el "contenido", aunque es imposible tal separación. De esta manera, profundiza el valiente camino político que había iniciado con la película. A pesar de muy pequeños errores de corrección —que evidencian la urgencia de la realización— se presenta una edición hermosa. Libro blanco, grande, rectangular, cuya tapa dura se ve atravesada por finas diagonales amarillas —un vicio para el tacto—, sobria y moderna, de letras redondas, negrísimas, siguiendo la línea Bauhaus que mencionaba Carri haciendo referencia al afiche de la película. En su interior las páginas son delicadas, brillantes, satinadas y coloridas. El libro se divide en cuatro partes, como si fuera una película: preproducción, rodaje, posproducción, lanzamiento, agrupados entre contundentes separadores amarillos. Esta división permite ordenar lo fragmentario que se propone en el libro. En esos capítulos se desarrolla una estrategia de construcción que iguala en importancia el texto y las imágenes. Fotos viejas, transformadas en collage, fotos de las burocráticas respuestas

de la Iglesia a los pedidos de aparición con vida, maravillosas y gigantescas imágenes de los Playmobil, fotos de los protagonistas de la historia y del film.

El libro se inicia con la imagen del sintomático fax que el Comité de Precalificación del INCAA le enviara a la directora, en el que le recomienda cómo debería plantearse la película. Exactamente del modo contrario a lo que finalmente fue *Los rubios*. Ese reclamo construye la frontera en la que se instalaron los detractores del film: para hablar de la dictadura y los desaparecidos hay que hablar de tal manera, decir tal cosa, se tienen que escuchar tales voces. A continuación, la introducción a cargo de la autora, que ya desde entonces demuestra una pluma sutil, colorida, y que a lo largo del libro va a jugar a la vez con la abstracción, con el recuerdo, con la creación de imágenes, estilo que se conjuga con la posibilidad de reconstrucción de su propia historia, considerando que tenía cuatro años en el momento del secuestro de sus padres. La primera parte, "preproducción", contiene escritos preliminares, ideas, una estrategia de aproximación a lo que luego iba a ser el film. Con estos elementos queda claro que Carri no sólo sabía muy bien qué tipo de película quería sino también que su nivel de reflexión al respecto era sofisticado y militante: "El dolor como estética opuesta al golpe bajo o al lugar común". La segunda parte responde al nombre de "rodaje"; allí se presenta el guión, con algunas anotaciones, fotogramas y fotos del rodaje de los Playmobil. La "posproducción" es la tercera parte del libro. Lo primero que se nos presenta es el material descartado. Al igual que en la película, los testimonios de los vecinos dan escalofríos, allí todavía viven los consensos

Albertina Carri  
**Los rubios**  
Cartografía de una película

sociales que sostuvieron la dictadura: la tensión entre el miedo, el desconocimiento y el consentimiento. Otros testimonios: familiares, amigos, compañeros de militancia. Estos, además, ponen en evidencia sensaciones inquietantes respecto de lo que implica la decisión de pasar decididamente a la clandestinidad y mantener una actitud militante particular (relacionada con el proyecto político de la guerrilla urbana), teniendo una familia con pequeñas hijas, ante lo peor de la represión. La disposición de estos comentarios salda, por otra parte, el reclamo de la generación de los padres de Carri, pero de un modo que profundiza el sentido de la reflexión propuesto por la directora para crear el espacio y la legitimación de la voz propia. A continuación de los testimonios están las cartas que Roberto Carri y Ana María Caruso les mandaron a sus hijas desde el cautiverio. El desgarrado es monstruoso. Las cartas son acompañadas de imágenes de las auténticas cartas, de los dibujitos que Albertina Carri les mandaba.

El capítulo final es "lanzamiento". En él se encuentra una interesante entrevista a cargo de Fernando Martín Peña, en la que Carri entre otras cosas responde a las críticas que Martín Kohan y Beatriz Sarlo le hicieron desde la revista *Punto de Vista*, peleando por la legitimación de su discurso estético y derribando sólidamente los argumentos que hacían referencia a su supuesta pertenencia a "una clase signada por los caprichos, por los anteojos de moda y la irreverencia", y por el recurso del uso de los Playmobil, los cuales supuestamente no facilitaban la identificación de verdugos y desaparecidos, entre otras cosas. La película *Los rubios* no necesitaba nada que la hiciera más grande, pero este libro la multiplica. **Agustín Campero**

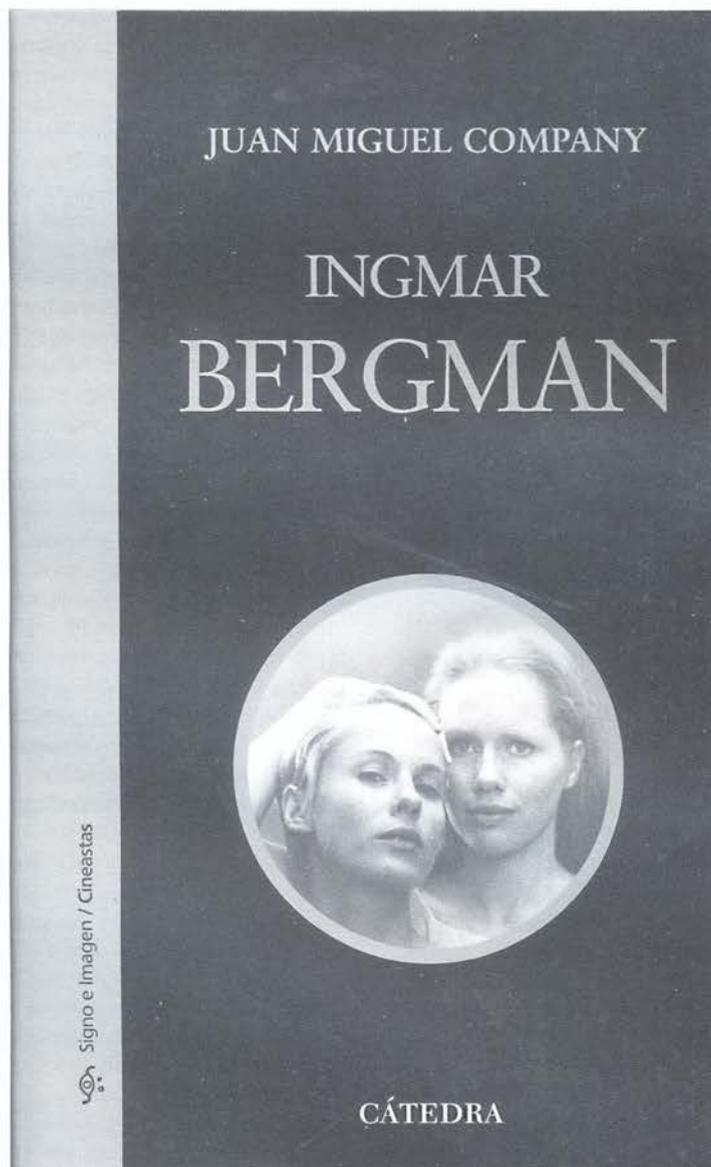
Ingmar Bergman

Juan Miguel Company.

Editorial Cátedra.

# Símbolos, excesos y aportes

Son varios los libros que se han escrito sobre la obra de Ingmar Bergman en los que se aborda su filmografía desde diferentes ángulos; a ellos se suma este del español Juan Miguel Company, escrito en 1990 y al que no se le ha agregado ninguna actualización. Como la mayoría de los títulos de esta colección, el autor parte de una concepción analítica de corte estructuralista, en la que a través del desmenuzamiento pormenorizado de algunas películas que le gustan (que se contraponen a la pobreza de la exposición en el caso de los títulos que no son de su agrado) se brinda una interpretación —en varios casos bastante sobrecargada— de diversos elementos temáticos de la obra del director sueco, en detrimento de aspectos formales que aquí aparecen colocados en un segundo plano. Luego del divertido anecdotario acerca de los cambios de los diálogos propuestos por la censura franquista en varias de las películas de IB, Company señala, con razón, el reduccionismo a que se ha sometido la obra del realizador, caracterizándolo en ocasiones sólo como un director preocupado por cuestiones religiosas o —en interpretaciones más terrenales— como un cineasta que se limitaba a exponer problemas existenciales de la pareja. También el autor cuestiona de entrada (algo que recuerda a lo que hacía Guido Aristarco con John Ford) la ideología del director y su presunta escasa preocupación por las condiciones materiales y sociales en que se mueven sus personajes, así como lo que considera simplificaciones simbolistas del propio Bergman. Aquí cabe señalar que buena parte de los excesos cometidos en las interpretaciones de algunos elementos de la



obra bergmaniana provienen de los mismos críticos y Company no es ajeno a esta corriente cuando, por ejemplo, señala que la ingestión de una salchicha en *El silencio* es un claro símbolo castratorio (al respecto cabe recordar que IB en *Ni hablar de estas mujeres*, su película más cuestionadora del rol de los críticos, en una escena en que aparecían unos fuegos artificiales aclaraba a través de un intertítulo que no eran

ningún símbolo). Este tipo de análisis se manifiesta, sobre todo, tal como lo señalé, en aquellas películas que no le gustan (*Detrás de un vidrio oscuro*, *El silencio*, *Gritos y susurros*, *Vergüenza*), mucho más breve, pobre y esquemático que el que propone sobre aquellos títulos que considera mayores, como *Persona* y *Pasión*. Pero, como se dijo, aun en el análisis de esos títulos la mayor preocupación del autor se refiere a

aspectos que tienen que ver con lo "temático", dejando de lado importantes elementos del cine bergmaniano, como la complejidad de su puesta en escena, su sentido de la planificación y su enorme capacidad para la dirección de actores, y otros, como su relación con el expresionismo y las muchas referencias que hay en su obra al cine de terror, son tocadas muy a vuelo de pájaro. Sí cabe apreciar la valoración que el autor hace de algunos títulos considerados menores dentro de la filmografía de IB, como *Ni hablar de estas mujeres*, *El toque* y *De la vida de las marionetas*. De todas maneras, y más allá de los reparos, el estudio de Company, es un aporte interesante para la cabal comprensión de la obra de Ingmar Bergman.

También integran el libro dos apéndices. Uno en el que se presenta una selección de trabajos sobre la obra del director de varios críticos españoles, algunos, como los de José Monleón, Miguel Marías y Julio Pérez Perucha, realmente valiosos y otros que provocan auténtico estu-por por su pobreza y esquematismo. En el otro se recopilan declaraciones del director referidas a su descubrimiento del cine y sus relaciones con la política, la religión (la influencia de su padre pastor luterano es determinante), el teatro, la literatura y sus cineastas preferidos (aquí puede aparecer alguna sorpresa). Estos escritos pueden ayudar también al mayor conocimiento de un artista marcadamente individualista que, por encima de las polémicas, es uno de los mayores realizadores del cine de posguerra. **Jorge García**

# Robert Aldrich: crispación y violencia

En un lejano número de *EA* (mayo de 1995), en una notuela titulada "El vuelo del albatros", hice una caracterización de la filmografía de Robert Aldrich a partir de un par de películas que en ese momento se exhibían en el cable. Como mi visión de su obra no ha cambiado sustancialmente desde entonces (tal vez aprecie algo más ahora algunas de sus películas menos prestigiosas), a ese escrito remito a los estimados lectores interesados. Aldrich, un director que tuvo un envidiable período de aprendizaje como asistente (de Renoir, Polonsky, Losey y Chaplin entre otros) y dueño de una filmografía tan atrayente como desigual, es un referente ineludible a la hora de hablar de cineastas de la llamada "tercera generación", y su estilo visual barroco, crispado y violento ha influido más de lo que parece sobre varios cineastas contemporáneos. Con películas realizadas dentro de los más diversos géneros y muerto cuando aún tenía mucho para ofrecer, es uno de los tantos directores americanos que todavía esperan un adecuado estudio de su obra. El canal Retro rescata en el mes de septiembre ocho películas de la filmografía de Robert Aldrich y aun cuando cabe lamentar —o al menos yo lamento— la ausencia de algunos de sus mejores títulos (*Último atardecer*, formidable western "sirkiano", *La leyenda de Lilah Clare*, ácida mirada sobre Hollywood, *La pandilla Grissom*, excelente adaptación de una novela de James Hadley Chase, y *El emperador del Norte*, ajustado retrato de los años de la Depresión), la selección presentada permite un acercamiento bastante cabal a un cineasta sólo conocido a partir de algunos títulos exitosos. Los films a exhibirse serán:

*¿Qué pasó con Baby Jane?*



Con películas realizadas dentro de los más diversos géneros y muerto cuando aún tenía mucho para ofrecer, es uno de los tantos directores americanos que todavía esperan un adecuado estudio de su obra.

(1962), incursión del director en el gran guñol más barroco y desmelenado a través de la historia de dos hermanas ligadas al mundo del espectáculo. Varias de las mejores virtudes del director, incluido el coqueteo con el grotesco, aparecen en este film con dos estrellas del período de esplendor de Hollywood en su madurez: Bette Davis (absolutamente desatada) y Joan Crawford. (3/9, 22 hs. y 10/9, 15 hs.)

*4 por Texas* (1963), un título menor del director, un western en tono de comedia al servicio de Frank Sinatra y Dean Martin, compitiendo por un botín y las esculturales (entonces) Anita Ekberg y Ursula Andress (3/9, 0.40 hs. y 9/9, 18 hs.)

*La venganza de Ulzana* (1972), un muy buen western de tono crepuscular con Burt Lancaster en su vertiente post-viscontiana interpretando a un taciturno y solitario cazador de indios. Un film más sereno y reflexivo que otros del director, en el que se advierten claras referencias a la presencia estadounidense en Vietnam. (10/9, 22 hs. y 16/9, 18 hs.)

*Veracruz* (1954) es otro western, este ambientado en México, en los años de la posguerra Civil norteamericana, cuando se daban los enfrentamientos entre milicias populares y las huestes del emperador Maximiliano. Allí llegan dos aventureros americanos que sufrirán diversas mutaciones durante su participación en esa lucha. (11/9, 24 hs.)

*Hojas de otoño* (1956) es una atípica incursión del director en los terrenos del melodrama y uno de sus films menos vistos, un relato que no excluye elementos incestuosos con una excelente Joan Crawford otoñal. Un auténtico film a descubrir. (17/9, 22 hs. y 23/9, 18 hs.)

*Bésame mortalmente* (1955) es la obra maestra de Aldrich y una de las cumbres del film noir, en la que adaptando una novela del escritor pulp

Mickey Spillane, el director ofrece una precisa radiografía, entre otras cosas, de la paranoia americana en los años de la Guerra Fría. Varias secuencias, como la inicial y la final, son inolvidables. (17/9, 0.10 hs.)

*¡Ataque!* (1956) pertenece a la categoría de films de denuncia de Aldrich, en este caso sobre las miserias de la guerra, que no han envejecido bien. Más allá de la fuerza de algunos momentos, el film aparece como demasiado maniqueo y esquemático. (24/9, 22 hs.)

Finalmente, *Apache* (1954) es otro film de características parecidas al anterior, en este caso con un claro mensaje pro-indio, pero algo simplista en sus presupuestos narrativos, con una buena actuación de Burt Lancaster en el protagónico. (24/9, 24 hs.)

**Jorge García**

## Canal Retro

### ¿Qué pasó con Baby Jane?

(1962)  
3/9, 22 hs. y 10/9, 15 hs.

### 4 por Texas

(1963)  
3/9, 0.40 hs. y 9/9, 18 hs.

### La venganza de Ulzana

(1972)  
10/9, 22 hs. y 16/9, 18 hs.

### Veracruz

(1954)  
11/9, 24 hs.

### Hojas de otoño

(1956)  
17/9, 22 hs. y 23/9, 18 hs.

### Bésame mortalmente

(1955)  
17/9, 0.10 hs.

### ¡Ataque!

(1956)  
24/9, 22 hs.

### Apache

(1954)  
24/9, 24 hs.

Esta nota, que se publica más de un mes después de la muerte del polémico sueco, es una despedida para atesorar junto al póster de **Persona** y la remera de **El silencio**. por **Eduardo Rojas**

# Ingmar Bergman. El mejor de los otros

**S**e murió Bergman. Casi sorpresivamente pese a sus 89 inviernos. Después de *Saraband* pudo haber interrumpido su tantas veces anunciado retiro. Pero no, el viejo, neurótico e intratable Ingmar partió haciendo mutis por el foro con la discreción de un actor secundario. Su austeridad pietista no dio para pompas ni otras circunstancias.

Esa austeridad, esa helada distancia ártica, lo ubicó desde siempre en un lugar distinto. Respeto. Admiración. O indiferencia para algunos. Difícilmente la camaradería que generan quienes nos hacen creer sus pares (Ford, Walsh y siguen las firmas). Como muestra vale la canchereada de un conocido polígrafo que en *Página/12*, trepado a su autoproclamada familiaridad con Kierkegaard y otros filósofos nórdicos, se burló de los diálogos bergmanianos de *Cara a cara*. Ese mismo necrólogo escribió los guiones de *Eva Perón* y *El amor y el espanto*, entre otros ítems. ¿Quién reiría último si don Ingmar hubiera conocido al burlador argentino?

Bergman fue un maestro extraño a nues-

tros primarios gustos. Pero fue un maestro. Para todos los que nos educamos como espectadores en los arrabales cahieristas, fue difícil asimilar las ideas de un hombre que defendía con entusiasmo nórdico una película como la soviética *La dama del perrito* (Josif Heifitz, sobre Chéjov) y simultáneamente criticaba el "vacío" de las películas de la nouvelle vague con argumentos como: "Lo esencial para mí es y seguirá siendo el tema. La temática es esencial en todo arte, y a la temática tiene que sujetarse la forma. No puede ser al contrario. No es la forma la que ha de dominar el tema, sino el tema el que ha de imponer la forma" (de un reportaje publicado en *Nuestro Cine*, 1961, Madrid, reproducido en [www.temakel.com](http://www.temakel.com)).

Paradójicamente, por la misma época François Truffaut decía: "Bergman ha visto muchas películas americanas y da la impresión de estar influido por Hitchcock. Uno recuerda necesariamente *Sospecha* y *Rich and Strange* al ver *La sed* por la manera de dirigir morosamente una escena de diálogo entre un hombre y una mujer a base de pequeños ges-

tos casi imperceptibles y muy auténticos y, sobre todo, a base de un juego de miradas preciso y depurado. Además, a partir de 1948 –el año en que se realiza *La sogá*– Bergman deja de trocear el montaje esforzándose en filmar las escenas importantes con continuidad por medio de una mayor movilidad de la cámara y los actores" (François Truffaut, *Las películas de mi vida*). Sospecho que, si se enteró, al propio Bergman debe haberle molestado el paralelo con Hitch.

También nosotros, modestos merodeadores de Hollywood, hubiéramos dado muy poco por el cine de quien en algún momento de su carrera sostuvo aquellas creencias. Pero vimos sus películas. Esas que indudablemente nacieron del teatro, que se involucraron gozosamente con la música llamada clásica hasta hacerla su motivo central en *La flauta mágica*; esas que llevan sobre sí el peso de la teología luterana, el conflicto entre el ateísmo asumido y la lamentada ausencia del dios negado. Pero, pese a todo ello, y pese a su ADN teatral, y pese a sus dichos, Bergman no hacía teatro filmado ni tesinas filosóficas de



**MUSEUM.com.ar**

[www.dvdmuseum.com.ar](http://www.dvdmuseum.com.ar)

**VENTA - ALQUILER  
PIONEROS DEL MERCADO !**

FLORIDA 860 GALERIA DEL SOL - LOCAL 83  
BS AS ARGENTINA  
TEL: (5411)- 4313-6381

**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](mailto:rayorojo@pccp.com.ar)



diácono protestante, sino puro cine. ¿Cómo, quizá sin buscarlo, llegó a él? Trascendiendo su teatralidad genética a fuerza de profundizarla, acechando a sus personajes con primeros planos que van desde la impiedad hacia lo desesperadamente humano: “El rostro humano. Nadie se ha acercado tanto a él como Bergman. En sus últimos films no hay más que bocas que hablan, orejas que escuchan, ojos curiosos, deseosos o asustados” (otra vez Truffaut).

En esta descomposición del rostro (y del primer plano) hay una inmersión en la más primitiva teatralidad, en la máscara, la *persona* del teatro griego, de una manera tal que termina fundiéndola con el cine y emparentándola también con, ¿por qué no?, buena parte de la obra de Picasso.

Filiaciones teatrales asumidas, parentescos cercanos a otras artes, desde las clásicas hasta las más aventuradas del siglo XX, aquellas que son un compendio de la descomposición

de la forma. Máscaras sin rostro, cuerpos trozados por el horror de los holocaustos; pero también por la búsqueda de lo que está más adentro o más allá de ellos; porque ahora ya no existe el alma, pero también porque la física nos dice que la materia ya no es sólida sino que encierra un vacío de partículas cada vez más volátiles y en permanente fuga.

Entonces, ¿quién mejor que Bergman —con su rígida raíz teológica, con su apolínea formación en las artes clásicas— enfrentó al cine con estos novedosos abismos? Olvidémonos por un rato de sus declaraciones. Recordemos *Persona* y sus sucesivas máscaras (per)sonando en el vacío y fusionando identidades. Y luego *Gritos y susurros*. Eso, una sucesión de gritos proferidos desde algún más allá tenebrosamente cercano, gritos que borran toda palabra (como le ocurría a Elizabeth en *Persona*). No hay enfrentamiento igual con la muerte en toda la historia del cine. La muerte en todo su espanto y

fatalidad, sin consuelos ni trascendencia. Adiós. Un común pavor fascinado lo acerca extrañamente al romanticismo apátrida del Poe de *Los hechos en el caso del señor Valdemar*. Bergman, como Poe en su época, se aventura más lejos que ninguno (¿Tarkovski? No, Tarkovski era cristiano y fue capaz de atravesar el cáliz apocalíptico para buscar una redención). Y en esa conjunción de primeros planos y planos detalle, en esas caras fragmentadas, en esos aullidos talarantes, reniega en los hechos de su propia distinción entre fondo y forma y amalgama a uno y otro en una nebulosa en donde la materia del cuerpo y la del cine transmigran en una dimensión borrosa, un territorio neblinoso como el de *Stalker* de Tarkovski, que ningún otro aventurero se atrevió todavía a explorar.

Misterio. Silencio. No el de Dios sino el del hombre. Después de *Gritos y susurros* ya no hay palabra posible, aunque el propio Bergman las prodigue en casi una decena de películas. Y aunque más tarde la vejez pareció reconciliarlo con una narrativa cercana a lo clásico en *Fanny y Alexander*, o en los guiones que prodigó a sus discípulos (*Con las mejores intenciones*, *Los niños del domingo*). Y aunque en esta coda aparecieran huellas paganas del bosque escandinavo, y esas leyendas y apariciones (notorias en *Los niños del domingo*) pudieran hacernos creer que su espíritu se había pacificado, haciéndolo visitar otros territorios en donde la vida y la muerte podían ser capaces de diluir sus límites sin horror.

Pero cuando creíamos que esa mezcla final del abjurado cristianismo pietista con la raíz pagana brotada de su milenaria memoria escandinava (¿qué otra cosa fue Bergman que un vikingo internándose en mares helados y brumosos?) había permitido al viejo lobo de Fårö alcanzar el fantasmal equilibrio de los ancianos cuando se asoman a la muerte, recibimos la descarga tenebrosa de *Saraband*. El viejo impiadoso, llorando a Kabi Laretei, su reiterada y última mujer, y al mayor de sus ocho hijos, muertos casi al mismo tiempo, no quiso despedirse sin darnos un golpe postero con la vara sarmentosa de la parca. Otra vez adiós a consuelos o ilusiones de armonía; el dolor, el miedo y la soledad finales como testamento.

No conozco a Kierkegaard ni a ningún otro filósofo, excepción hecha del venerable José Narosky, pero modestamente creo que Ingmar Bergman me ha favorecido abriéndome caminos de otra forma obturados a mi tosca sensibilidad. Y lo ha hecho desde una convicción artística de la que normalmente yo hubiera abjurado. Lo ha hecho yendo desde el teatro al cine y resumiendo a ambos en alguna otra frontera, un límite que habrá que superar.

Se murió Bergman. Los que desde este lado lo mentamos, admirados o escandalizados, no lo dejaremos descansar en paz. [A]

# Livin' la vida living

## V. 1.0: Códecs, formatos, ripeos, subtítulos y "backups".

Esta es la primera de una serie de notas que intentará servir como guía práctica para el consumo de películas en la computadora. No vamos a entrar acá ni en cuestiones exageradamente técnicas –no otorgamos ningún título al final del recorrido–, y menos que menos en consideraciones morales o legales acerca de las formas en que diversas gentes distribuyen o consiguen las películas digitalizadas. Simplemente, se trata de aportar un poco a la democratización de ciertos conocimientos; de hecho, si alguien más diestro en estas lides, que los habrá y muchos entre los lectores de *EA*, advierte un error y/o una omisión importante, o si, a la inversa, a alguien le resulta demasiado abstruso algún punto de la guía, no tiene más que hacerlo notar, que será tratado bien y se le responderá cuando sea posible.

Ante la inagotable cantidad de temas, posibilidades, problemas y soluciones que aparecen al hablar de películas (que no son "películas", claro, pero si hilamos fino no vamos a llegar demasiado lejos) en la computadora, nos vamos a dejar llevar por dos principios sencillos: explicar lo justo y necesario para entender, y proponer el camino más simple para obtener lo que se quiere de la *caja viva*.

Van a ver muchos paréntesis y guiones; a veces son sólo culpa de la manía sobreexplicativa que caracteriza al redactor de estas líneas, pero otras están ahí para indicarles a los impacientes o asustadizos que más adelante se intentará dar respuesta a algún intrínquilis técnico. También aparecen algunas palabras en **negrita**: son los programas o códecs (ya empezamos) mencionados; otra vez, no decimos que sean los únicos ni garantizamos que sean los mejores, pero nos guiamos por la regla de la simplicidad/efectividad. Como sabrán, es cuestión de *googlear* "**nombre del programa** + descargar" o "+ download" para llegar a ellos. Y por fin, sobre el final van a ver una sospechosa cantidad de comillas, pero no se preocupen: son, apenas, eufemismos.

**En el principio fue el códec.** Así como módem significa "modulador/demodulador" (este va gratis; de nada), códec es la abreviatura de "codificador/decodificador" o "compresor/decompresor", que para el

caso es lo mismo. ¿Y qué es lo que codifican y decodifican, o comprimen y descomprimen, los códecs? Sin ponernos demasiado esotéricos, diremos que fotogramas, sonidos y los datos de coordinación entre ambos, que necesitan ser *co* para almacenarse o transmitirse y *dec* para reproducirse o manipularse. Para producir un archivo de tamaño manejable para las computadoras promedio, la mayoría de los códecs basan su funcionamiento en la pérdida de información (existen algunos *loseless*, o sin pérdida, sobre todo de audio, pero no nos importan), lo que en materia de películas implica, claro, una menor calidad de la imagen y el sonido: algunos códecs calculan la diferencia entre un fotograma y el anterior, otros eliminan los puntos de la imagen repetidos de un fotograma a otro, pero todos dejan algo en el camino de la imagen analógica a la digital.

Ambos procesos, codificación y decodificación, se realizan en tiempo real. O sea que el video se comprime durante el ripeco (ver más adelante) y se descomprime cuando apretamos play en nuestro reproductor amigo. Para esto último, sólo sirve el mismísimo códec con que el archivo fue comprimido; si no lo tenemos instalado, las complicaciones ocasionadas pueden ir desde saltos en la imagen, pixelado (cuando lo que debería ocupar un puntito de la pantalla ocupa un cuadrado mayor, dando ese *look* de pesadilla cubista tan irritante), hasta colores cambiados o, la más usual, que no se vea absolutamente nada de nada.

Si sospecha que ese cortometraje que hizo un amigo y que usted está intentando ver no es tan, tan experimental como para mostrar una pantalla negra y en silencio durante 20 minutos, debería probar con una herramienta de diagnóstico como **Gspot** o **MediaInfo**. Ambos programas se descargan gratis de internet y son sencillísimos de usar. Lo que hacen es analizar el archivo y mostrar en pantalla con qué códecs fueron comprimidos audio y video. El **Gspot**, además, indica si tenemos esos códecs instalados en nuestra computadora, si están funcionando correctamente y la verdadera naturaleza del archivo contenedor (siga leyendo), otra posible fuente de problemas.

De una u otra forma, si lo que le interesa es solamente reproducir y ni piensa aden-

trarse en los laberintos del subtítulo o las catacumbas del ripeco (en los que lo introduciré en breve, no se va a librar tan fácil), un paquete como el de **Filtros Ffdshow**, que maneja casi todos los códecs conocidos y por conocer al mismo tiempo, debería sobrarle.

**Acrónimos, abreviaturas y otros jeroglíficos de tres o cuatro letras.** La estrella más brillante del cine binario, el viejo y querido Divx –pronúnciese *dívex* o *divequis*, según su grado de colonización–, es un códec, al igual que su invertido, gratuito y superior némesis Xvid –*exvid*– y su primo ultrafamoso MP3 –*emepetrés*–, que trabaja únicamente el rubro audio. Aunque por costumbre solemos decir que tal o cual película "está en Divx", ya vemos que lo correcto sería decir que "fue codificada" con el susodicho códec. Y es que en el caso del MP3, códec y archivo contenedor tienen el mismo nombre, de modo que un track de audio comprimido con el códec MP3 va a generar un archivo, supongamos, "Canción.mp3", pero no ocurre lo mismo con el códec Divx, que genera, típicamente, archivos "Película.avi", sólo para complicarnos la vida. Aclaremos que la última generación de Digital Video eXpress –eso significa– sí produce archivos .divx, pero es solamente una extensión distinta para los clásicos .avi. A esto me refería más arriba con lo de "la verdadera naturaleza del archivo contenedor": si se analiza un video .divx con el **Gspot**, es hartito probable que el programa informe que se trata de un .avi.

¿Y por qué le habrán puesto "archivo contenedor"? Bueno, precisamente porque contiene o almacena informaciones diferentes en un único archivo. No todo es tan enrevesado, ¿vivo? Dentro del formato AVI (Audio Video Interleave, para seguir esclareciendo acrónimos), por caso, el video y el audio pueden estar codificados con cualquier combinación de códecs: Divx/MP3, Xvid/AC3, etc.

A pesar de haber sido superado hace rato por contenedores superiores, como el OGM, el Matroska o el MP4, que soportan más variedad de códecs, incorporan mejoras como pistas de subtítulos y tienen mayor tolerancia a errores, el AVI sigue siendo, más por costumbre que por otra cosa, el



formato más popular entre quienes comparan películas en internet. Cualquier reproductor de video para la computadora –desde los recomendables VLC o Crystal Player hasta el menos todoterreno Windows Media Player– lo admiten como estándar, y hace un tiempo ya que se consiguen a precios de ganga aparatos de DVD domésticos (los que se publicitan como “¡Lee Divx!”, aunque también hagan lo propio con Xvid, entre otros códecs) que lo reconocen.

Si todavía no tiene uno de estos reproductores y está encaprichado con ver esa película en un televisor, puede guardar su archivo AVI en un Video CD o Super VCD (de casi el doble de calidad... y generalmente el doble de tamaño, o sea dos CD para dos horas de película; ¿cuántas veces dije “dos”?), o incluso un DVD, con programas conversores de formato como el WinAvi Video Converter, cuyas ventajas evidentes son que pasa de cualquier formato a cualquier otro ida y vuelta en un par de pasos, y una interfaz a prueba de neandertales, botón gigante que reza “Convertir a DVD” incluido y todo. Pero recuerde: convertir es perder, y cuanto más manoseo sufra el archivo original, peor se verá, no hay vuelta que darle.

**Requiescat In Pacem.** No, “rip” acá no significa eso. Ripear es el proceso de pasar los datos de medios digitales como DVD y CD, o analógicos como VHS y vinilos, a un disco rígido... sí, comprimiéndolos por medio de códecs. ¡Muy bien, veo que está prestando atención! Pero como esta es una guía para consumidores y no para productores, nos limitaremos a recomendar el Auto Gordian Knot y usted se encarga de investigarlo, si le *piace*.

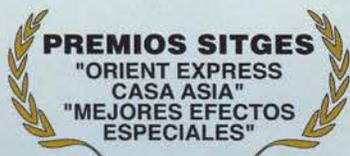
**It speaks in languages!** Si el coreano o el danés no se le dan muy bien, estará ansioso por saber por qué no aparecen letras en un idioma amigo ahí debajo de las imágenes. Primero, lo primero: asegúrese de que los subtítulos estén. Si eso no soluciona el problema, consulte a su servicio técnico. No, chiste (pésimo, lo sé, pero es que si no, esto se vuelve intragable). Básicamente, los subtítulos pueden presentarse de dos formas: incrustados –hardsubbed, en la lengua madre– o en un archivo separado. Los primeros, como su nombre lo indica, están adheridos brutaemente a la imagen, y no se van a ir de ahí por ningún medio que usted o yo tengamos tiempo de aprender. Con los subtítulos en archivo separado, cuyas extensiones más comunes son .srt, .sub y .txt, sí que podemos hacer prácticamente lo que quer... ¿Eh? ¿Cómo dice? ¿Que está viendo el archivo de subtítulos pero su reproductor insiste en no mostrarlos? Eso lo arreglamos en un plis plas: descargue e instale el VobSub y olvídense del asunto. De ahora en

más, cada vez que abra un archivo de video en cualquier programa –reproductor, conversor, lo mismo da–, va a ver una pequeña flecha verde junto al reloj de su computadora, que significa que el VobSub encontró y está reproduciendo (o incrustando, si se trata de una conversión de formato) simultáneamente el archivo de subtítulos. Por tan enorme servicio, lo único que le pide a cambio el VobSub es que ambos archivos, película y subs, tengan exactamente el mismo nombre y estén en la misma carpeta. Ejemplifico: Mis Documentos\Película.avi y Mis Documentos\Película.srt. Pero usted, encima, quiere que el texto esté bien sincronizado con el video, cosa que sospecha no está sucediendo desde que vio la palabra “Fin” escrita cuando Johnny claramente pronuncia “They’re coming to get you, Barbra!” en *La noche de los muertos vivos*. Déjeme decirle dos cosas. Primero, usted es insaciable. Segundo, bájese el **Subtitle Workshop**, software gratuito de calidad, de uso casi intuitivo y rioplatense para más datos, como todos los uruguayos exitosos. Aprenda a usarlo y sea feliz.

**A resguardo.** Supongamos que usted es un purista de la calidad y todo lo anterior lo trae flojo. Usted sólo quiere “hacer backups” o copias “de resguardo” de “sus” DVD. Bien, vayamos al grano. Las películas originales son grabadas, casi exclusivamente, en DVD-9 (una cara, doble capa, 7.97 GB de capacidad), pero aunque a esta altura la mayoría de las grabadoras hogareñas pueden lidiar con ese tipo de discos, los altos precios que la industria fija para su venta –partiendo de la base de que todos somos piratas, tema del que se ocupó magistralmente Jaime Pena en su nota del mes pasado– convierten al DVD-5 (una cara, capa simple, 4.38 GB) en la opción más usada para los “backups”. Así que hay que achicar esos 3.59 GB que nos están sobrando. Para eso está el DVD Shrink, que le permite quitar extras, pistas de audio o subtítulos, o no quitar nada y resignar un poco más (casi siempre imperceptible, créame) de calidad en el achicamiento devedeico. Y un último detalle: para no tener problemas innecesarios, agénciese el AnyDVD y salud de mi parte al simpático zorrillo colorado que aparecerá en su barra de tareas antes de darle arranque al Shrink. El mes próximo me cuenta cómo le fue. [A]

Este artículo fue redactado usando el códec Agustín Masaedo sobre información mayormente encontrada –con más detalle y mejor redacción, casi siempre– en *mundo-divx.com*. A dicha web deben agradecerse los pasajes esclarecedores, en tanto que los defectos de factura han de achacarse al códec, que ya está medio obsoleto, para qué negarlo.

**UNA PELICULA DIFERENTE A TODAS**



# THE HOST

Dirigida por **Joon-Ho Bong**

**EXCELENTE**  
LA MEJOR  
PELICULA DE  
MONSTRUOS EN  
MUCHO TIEMPO.

*HORACIO BERNADES*  
PÁGINA 12

**EXCELENTE**  
INTELIGENTE,  
DELIRANTE,  
VERTIGINOSA.  
UNA PELÍCULA  
PERFECTA.

*DIEGO BATLLE, LA NACIÓN*

TRANSEUROPA



# Que no te lo cuenten. Miralo vos mismo.

## Estrenos del Cine Argentino.

**Septiembre 2007**



**LA SEÑAL.**

**Dirección:** RICARDO DARIN Y MARTIN HORADA.

**Guión:** EDUARDO MIGNONA.

**Elenco:** RICARDO DARIN, JULIETA DIAZ,  
DIEGO PERETTI.

**Género:** DRAMA.



**LAS VIDAS POSIBLES.**

**Dirección:** SANDRA GUGLIOTTA.

**Guión:** SANDRA GUGLIOTTA.

**Producción:** SANDRA GUGLIOTTA  
Y VICTOR CRUZ.

**Género:** DRAMA.



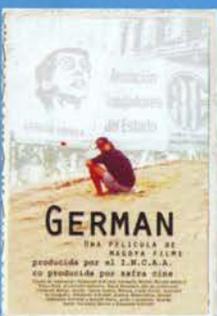
**¿DE QUIEN ES EL PORTALIGAS?.**

**Dirección:** FITO PAEZ.

**Guión:** FITO PAEZ.

**Elenco:** JULIETA CARDINALI, ROMINA RICHI,  
DARIO GRANDINETTI, VERONICA LLINAS Y ELENCO.

**Género:** COMEDIA

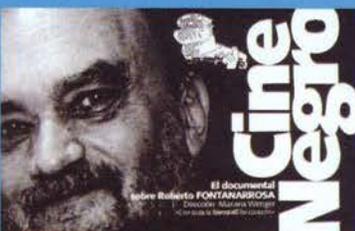


**GERMAN.**

**Guión y Dirección:** NICOLÁS BATLLE, FERNANDO  
MOLNAR, SEBASTIÁN SCHINDEL Y BRUNO HUCK.

**Productor:** : MAGOYA FILMS Y DAVID BLAUSTEIN  
PARA ZAFRA DIFUSIÓN.

**Género:** DOCUMENTAL.



**CINE NEGRO.**

**Dirección:** MARIANA WENGER.

**Género:** DOCUMENTAL.



**1 PESO 1 DOLAR. PRIMER MUNDO A LA CRIOLLA.**

**Dirección:** GABRIEL CONDRON.

**Elenco:** COCO SILY, ANDREA POLITTI, MIKE AMIGONARENA,  
CUTILI, NICOLAS TORCANOWSKY.

**Género:** COMEDIA.



**LA CÁSCARA.**

**Dirección:** PCARLOS AMEGLIO.

**Elenco:** JUAN MANUEL ALARI, MARTIN VOSS,  
WALTER REYNO Y ELENCO.

**Género:** COMEDIA DRAMÁTICA.

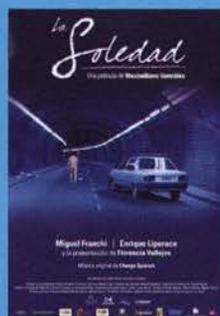


**LA VELOCIDAD FUNDA AL OLVIDO.**

**Guión y Dirección:** EMARCELO SCHAPCES.

**Elenco:** LUIS LUQUE, UXIA BLANCO,  
MARTA LARRALDE, NICOLAS MATED.

**Género:** FICCIÓN.



**LA SOLEDAD.**

**Dirección:** MAXIMILIANO GONZALES.

**Producción:** MAXIMILIANO GONZALES.

**Elenco:** DIEGO FRANCHI, ENRIQUE LIPORACE, .

**Género:** DRAMA.

