



Let's dance

DOSSIER CANTARÍN Y DANZARÍN

El musical de ayer,
hoy y siempre

Encarnación de Anahí Berneri: la vuelta de Silvia Pérez + **Más que un hombre** + Argentinas polémicas: **La señal** y **¿De quién es el portaligas?** + **Ligeramente embarazada** (otra polémica) + Kaurismäki y Bresson, un solo corazón

+
**EL CIELO
GIRA**
+ Entrevista
con Mercedes
Álvarez

ARG \$ 11,50
URU \$ 95

AÑO 16
ISSN 150636



O.O. 1.8.5

9 770329 260003

115 minutos en los que no pasa prácticamente nada



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



BURMANDUBCOVSKY CINE PRESENTA:

ENCARNACION

Silvia Pérez

ESTRENO
11 DE OCTUBRE

www.teltron.com.ar Foto: So Leventis

www.teltron.com.ar Foto: So Leventis



COMPETENCIA OFICIAL
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
2007

UNA PELÍCULA DE ANAHÍ BERNERI

MARTINA JUNCADELLA LUCIANO CACERES CARLOS PORTALUPPI INES SAAVEDRA FABIAN ARENILLAS Y OSMAR NUÑEZ

BURMANDUBCOVSKY



INCAA

MEDIA

M

Movistar

COM

CC

NAVARRIA FILM

LA POSTAL

TELTRON

EL



Y tenía que ocurrir. Estábamos tentando a los dioses de los géneros. Veníamos hablando de ellos, dándole vueltas al asunto. Encima se estrenó la versión nueva de **Hairspray** y en la redacción se empezó a hablar de musical: que recomendemos DVD, que hagamos una nota sobre el estado actual del género y otra que sitúe al lector que recién empieza a ver musicales. Reapareció Eisen, que escribe sobre los musicales de los sesenta que a casi nadie le gustan. Y ¿cómo no escribir sobre Astaire y Kelly? Así que ahí tienen: veinte páginas de "dossier musical". Sí, ni "musicales" ni "comedia musical", simplemente "dossier musical". Ustedes ya saben que hablamos de Astaire, Kelly, compañía, mutaciones y derivados. Y para aprovechar el color de la revista (y el del género), pusimos diez páginas del dossier al principio y diez al final, como marco de un número que incluye más sobre Kaurismäki y sobre otro ciclo de la Lugones, el de **Cahiers**. Y, como siempre en estos meses, el cine argentino estrena en cantidad, en calidades diversas. Varios de esos estrenos nacionales generaron interés en la redacción y algunos incluso encendidas polémicas.

También logramos cubrir con el último aliento el estreno (anunciado con poco más de una semana de anticipación) de **El cielo gira**, ganadora absoluta del Bafici 2005. Por un lado, celebramos el estreno en fílmico de la película. Por otro, deploramos la manera abrupta en que apareció como estreno de octubre, con poco aviso y junto a un montón de películas que parecen aprovechar el menor resquicio dejado por los tanques en estos meses para salir a competir por un mismo público. Mareada por las cantidades de estrenos de pequeña escala, la gente necesita de los medios para orientarse, y los medios necesitan tener más tiempo para cubrir mejor los lanzamientos de estas películas.

Director

Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz
Productora general
Mariela Sexer
Diseño gráfico

Mariana Marx
Corrección
Eugenia Saúl
Mariana Saúl

Colaboraron en este número

Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Sergio Eisen
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Liliana Laura Ivachow
Mariano Kairuz

Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmolter
Guido Segal
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
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. 15 5325-9787

SUMARIO

Dossier musical

- 2 Fred Astaire - Gene Kelly
- 4 Problemas del género hoy
- 8 El musical: entérese
- 10 Momentos musicales en películas no musicales
- Estrenos**
- 12 **El cielo gira**
- 14 Entrevista con Mercedes Álvarez
- 16 **Encarnación**
- 18 **Polémica: ¿De quién es el portaligas?**
- 20 **Polémica: La señal**
- 22 **Más que un hombre**
- 23 **Be With Me**
- 24 **Polémica: Ligeramente embarazada**
- 26 **Polémica: Inocencia salvaje,**
- 27 **Drawing Restraint 9,**
- 28 **Perseguidos por el pasado**
- 28 **La historia de un amor**
- 28 **El sabor del Edén**
- 29 **Yo los declaro marido y... Larry**
- 29 **Invasores, Futuro perfecto,**
- 30 **Cine Negro**
- 30 **Réquiem, El niño de barro,**
- 30 **Mujer de lujo, Entre mujeres,**
- 30 **La importancia de llamarse Fidel,**
- 30 **Supercan**
- 31 **Gambartes, verdades esenciales;**
- 31 **Sotuyo, sueños de un viejo cerro;**
- 31 **Next, el vidente; Juegos**
- 31 **prohibidos**
- 32 **De uno a diez**
- 33 **Llego tarde**
- 34 **Sobre el plano detalle en**
- 34 **Kaurismäki**
- 35 **Entrevista con Maria Järvenhelmi**
- 37 **VI Festival Internacional de**
- 37 **Buenos Aires: Súper**
- 38 **Entrevista con Jean-Michel**
- 38 **Frodon**
- 40 **Sobre el ciclo Cahiers**
- 41 **Festival de Lima**
- 42 **Correo**
- 45 **Nueva temporada El Amante TV**
- 45 **DVD**
- 46 **Deslizando a la gloria**
- 47 **Paprika**
- 48 **Ese oscuro objeto del deseo**
- 49 **Edmond**
- 51 **Qué me bajo**
- 52 **Qué me escucho, Qué me**
- 52 **compro, Qué me alquilo**
- 53 **Libros**
- 54 **Desde España**
- Dossier musical**
- 55 **Clásicos editados en DVD**
- 57 **Clásicos y modernos no**
- 57 **editados en DVD**
- 59 **Modernos editados en DVD**
- 61 **Musicales de los sesenta**



¿Quieres ser Fred Astaire? (¿O Gene Kelly?)

por Eduardo Rojas

Hay otros nombres, otras danzas y otros cantos en la vasta (¿y conclusa?) historia del musical, pero si tengo que elegir me quedo con dos: Fred Astaire y Gene Kelly, o Gene Kelly y Fred Astaire, dos opuestos que se complementan en la armonía de la danza, ese misterio de abstracción que para mi sensibilidad es casi por completo ajena, excepto cuando la protagonizan alguno de estos dos hombres y algunas de sus acompañantes femeninas.

Gene es el dinamismo y la alegría, la vida en su apogeo, la utopía de la eterna juventud y los sueños en marcha. Gene es la risa.

La risa es un invento americano. Reía John Kennedy quizá recordando algún encuentro con Marilyn, hasta la tarde en que una bala lo cruzó en Dallas. Reía Nixon, risa sardónica del malo que ríe último mientras defolia Vietnam. Reían el pastor Jimmy Carter y el símil kennediano Bill Clinton, quizá recordando alguna velada con la Lewinsky. Todos rieron, risas artificiales del poder, risas crédulas del llano (todos menos Bush Jr. que la reemplazó por su habitual mueca de mamerito). No es moco de pavo elegir ser imperio, diría Tarruella; tarde o temprano el esfuerzo de su sostén endurece los músculos faciales y desnuda la verdadera cara, el rostro vacío de vida, hueco sin fondo obturado por mezquindades.

Pero hubo un tiempo en que la risa no era un recurso de mercadeo político sino un estado de ánimo inocente y colectivo. Hollywood la registró y llevó por el mundo, y Gene era su estandarte. La imagen que de él nos acompaña es la del bailarín atlético, el torso –trabajado en los rings de boxeo “para demostrar que un bailarín también puede ser masculino”– adelantado, inclinándose en un ángulo de equilibrista, los brazos y las piernas que se cruzan rítmicamente, y adelante, buscando el horizonte como un mascarón de proa, la cara, toda risa desplegada. Eso era Gene, con Debbie Reynolds, con Cyd Charisse, con Frank Sinatra (él también reía, pero nunca pudimos creerle tanto como a Gene). Juventud divino tesoro, los años aquietaron aquel dinamismo, la risa ya no brilló igual. A fines de los setenta lo vimos en *¡Viva Knievel!*, una precaria biografía de un tal Evel Knievel, acróbata de motocicletas muy popular en el interior norteamericano profundo. Al lado del propio Knievel, Gene, como su manager o maestro, aparecía desganado; alguna sonrisa perdida intentaba evocar sus mejores años. ¿Por qué eligió este producto barato para preanunciar su retiro? No lo sé. Tal vez para certificar el fin de una época, para anunciar que la bella combinación de danza y destreza física que él encarnó había sido reemplazada

por las piruetas ruidosas de un vehículo mecánico. Una grosería propia de la época. Gene Kelly prestando su gloria a malos depositarios ya no parecía Gene.

Pero si Gene es la risa, Fred es la distinción de la madurez, aquellos mismos sueños realizados, o no, conformando el hombre adulto, el que sabe ganar y perder, bailando en el medio del camino de la vida, cuando el amor se ha concretado o todavía es posible. Fred es la sonrisa. Y la sonrisa no tiene edad, nunca es totalmente joven, nunca envejece.

Siempre igual, en *Volando a Río* con 34 años, o en *Zigfield Follies* a los 48. O en *El camino del arco iris*, primer musical de Coppola, una fantasía antiimperialista de la época del flower power, luego abatida en el horror de *Apocalipsis Now*, a sus 69. Pero sobre todo en *Brindis al amor*, con 54 años, de la mano de Vincente Minnelli, el pintor de siempre haciendo vivir sus colores, moviendo su cámara sencilla apenas lo necesario.

Cyd Charisse baila, o simplemente se deja estar para que Minnelli la ilumine en uno de los planos más bellos que el cine le haya dedicado a una mujer: de espaldas, contra la barra de un bar, envuelta en un abrigo verde. Desafiante, lo abre y muestra un vestido rojo ciñendo su cuerpo perfecto. Su mirada perturbadora es una amenaza lúbrica que espera la entrada de él, Fred. El junco. El hombre. No habrá ninguno igual. Ni Cary Grant, ni Errol Flynn, ni Brando. Enjuto, eterna elegancia de un cuerpo con recuerdos, no necesita de virilidad o belleza. Si Fred baila, la vida puede ser sencilla y grata, la felicidad posible y un hombre ganar todas las batallas pacífica y alegremente. Fred es una utopía masculina hecha posible por el cine, llevado a su expresión definitiva por Minnelli en esta película melancólicamente feliz que celebra el teatro, la danza y el amor, concretando al fin, casual y discreto, un sobreentendido que siempre estuvo presente.

No hay rivalidad ni antagonismo, no hay mejor o peor entre ambos. Hay gustos personales. Algunos cambiamos con los años. Al principio me impactó Gene con el despliegue de su atlética juventud; más tarde me emocionó Fred con la sabiduría maleable de su cuerpo sin edad. El cine los reunió una sola vez, justamente en *Zigfield Follies*, justamente con Minnelli. Juntos o por separado, fueron dos facetas del tiempo que se complementan en la suma de lo humano, dos artistas sin los cuales el musical sería hoy tal vez sólo un eco de hermosas luces del pasado y no una realidad que sigue viva. Aquí están. Fred y Gene, o Gene y Fred. Y todos los que los acompañaron. Démosles la bienvenida. **[A]**



La felicidad auténtica de lo falso

Esta nota integra la discusión y puesta al día con los géneros iniciada en el número 181. Además, plantea una serie de interrogantes al interior de este especial: ¿musical o comedia musical? ¿Hay fortaleza en el musical hoy? ¿Los Oscarcitos dicen algo relevante? ¿Cómo dividir clásicos de modernos? ¿Quién se toma el género en serio? ¿Qué se cree hoy de lo que se muestra en una pantalla de cine? **por Leonardo M. D'Espósito**

El 11,2 % de los films ganadores del Oscar (a mejor film, o sea) son musicales. Los críticos solemos decir que la comedia es el género más despreciado por los académicos, pero si sumamos los musicales resulta que son mayoría: de 80 películas que se llevaron la dorada estatuilla, nueve son *musicals*. ¿Qué significa esto? Mucho y casi nada. Mucho en el sentido de que los films que se llevaron ese premio no necesariamente significan lo mejor en el género: de los clásicos, ni *La rueda de la fortuna*, ni *El pirata*, ni *Cantando bajo la lluvia*, ni *Un día en Nueva York*, ni *Siempre hay un día feliz*, ni *Brindis de amor*. De los "modernos", ni *The Rocky Horror Picture Show*, ni *All That Jazz*, ni *Fantasma en el Paraíso*, ni *Moulin Rouge!* Sí, sí, ya lo sé: no descubro nada nuevo si digo que la mayoría de los films destacados con ese premio están lejos de ser los mejores exponentes de algo (hay una veintena de excepciones a este postulado medio misántropo, también). Pero como se supone que los Oscar son premios "artísticos" y representan lo que la Industria del cine (recuerden: el musical es en principio un producto de la industrialización del cine) cree que es "arte", este porcentaje es un buen parámetro para comprender lo mal comprendido que está el

musical en Hollywood y por qué, a pesar de su aparente anacronismo, no "muere" (como si parecen haber muerto el western y el noir clásico) sino que sigue teniendo ejemplos.

En realidad, la fortaleza del musical como género (fortaleza relativa, como ya veremos) tiene que ver con que nadie lo toma en serio, por lo menos hoy. Habría que ver si alguna vez se lo tomó, además de como una extravagancia para ojos y oídos, como una manera de mostrar, desde lo falso, verdades. En el principio, el musical era un género más bien emparentado con el documental; cuando el sonoro empezó a barrer los estudios, ese mundo vedado para el público en general que era el de las bambalinas teatrales se transformó en un campo propicio para contar historias que justificasen la inclusión de la música. Dividir los musicales entre "clásicos" y "modernos" por cuestiones temáticas es menos adecuado que pensar que esa división apareció cuando, definitivamente, la cuestión "bambalinas" se transformó en una alternativa y no en la norma. En las reseñas que acompañan esta nota (o que esta nota acompaña, que es lo mismo) se habla de musicales clásicos –refiriéndose a la forma más o menos canónica que se estableció durante el reinado de la MGM,

la era de los grandes autores y del espectáculo colorido– y de musicales modernos, los que aparecieron tras la pérdida de poder de los grandes estudios, donde el tema era más importante que la forma. Sin embargo, el musical "clásico" es en sí pura modernidad filmica independizada de la plausibilidad que le otorgaba como marco el relato de bambalinas. O sea: cuando los habitantes de la pantalla pudieron liberarse y ponerse a cantar y/o bailar sin que lo justificase el marco teatral. El primer movimiento es el de Astaire-Rogers; el segundo, el de Berkeley (que puso a bailar la cámara antes que a los bailarines, con posiciones que se independizaron del patio de plateas); el tercero y final, el de Minelli-Donen, que definitivamente pensaron en el musical como algo serio y moderno: un género que hacía ostensible el artificio y que invitaba al juego al espectador. Por lo tanto, la división clásico-moderno interna del género tiene que ver más con condiciones de producción y con lo temático. Aunque hay otra diferencia: en el musical "clásico" la cámara bailaba o se movía con los intérpretes, los acompañaba en movimientos tan elegantes o vivaces como los que podían desarrollar. Era una cámara bailarina, lírica, que invitaba (y sutilmente obligaba) al espectador a bailar y cantar con los perso-

QUÉ PASA CON LOS GÉNEROS PARTE 3

najes, generando una inevitable empatía. En el musical “moderno” (gentileza en gran medida de Robert Wise y de Bob Fosse) lo musical es obra del montaje. Ya no se trata de seguir a los personajes documentando sus evoluciones galantes en la pantalla, sino de combinar las imágenes al ritmo de la música con la barra de compases como guillotina. Eso, sin dudas, producto de tratar el material como algo irrelevante por irreal (ver más abajo) y aludir a la forma y las reglas del género desde una distancia insalvable, invariablemente irónica, desgraciadamente cínica.

La madre del borrego parece ser esa: que el artificio demasiado ostensible realizado con “materiales de calidad” (¿materiales de *qualité*?) permitía a los guardianes del orden cinematográfico premiar el *state of the art* del cine. El problema es que, pasado el auge de los estudios, y ante una asimilación entre “arte” y “compromiso político” o mal comprendido “realismo” (o, peor, esa palabreja pésima que suele traducirse como “relevancia”), ya no bastaba con el juego o el virtuosismo. No hay otra manera de explicar los Oscar a *Amor sin barreras* (elemento “relevante”: la violencia callejera), a *La novicia rebelde* (elemento “relevante”: los nazis), a *Oliver!* (Dickens), a *Chicago* (qué malo es el ser humano, caramba). Por lo demás, todas ellas se basan en un pre-texto exitoso en otro medio (por lo general el teatro, más específicamente Broadway) y son películas que además se burlan del género considerándolo algo menor. Para decirlo claramente: estos films (y otros muchos) se colocan “por encima” del género y lo muestran ostensiblemente como algo perimido de lo que está bien burlarse. Es más: en la mayoría de los casos, los cuadros musicales de estas películas –salvo *Amor sin barreras*, que tiene muchos defensores en esta revista, algunos incluso impensados– son redundantes.

Una de las reglas de oro del musical (¿vieron, de paso, que no hablo de “comedia musical” sino de musical a secas?) es que los momentos clave de la historia –disculpe, Academia: lo que Barthes llamaba “funciones nudo” del relato– se resuelven en los cuadros. Para expresar lo que siente y lo que quiere, e incluso para relacionarse de modo tal que el film toma una nueva dirección, la gente canta o baila. En los musicales que no se toman el género en serio, esto no pasa. Ejemplo clarísimo: ¿recuerdan el cuadro del “circo de los medios y la justicia” en esa cosa llamada *Chicago*? Bien: ya sabíamos que “la prensa y la justicia eran un circo”. Y de hecho, la resolución del proceso judicial no es un “musical”. El cuadro es un comentario (redundante) respecto de lo que ya sabemos. Y al hacer ese comentario cantado y bailado, se subraya

desde el mismísimo procedimiento la idea (ramplona, torpe, trivial, repetida) que el espectador ya sabía. Eso, en el cine, se llama cinismo. Fuera del cine, también. A lo que vamos: *Chicago* es el ejemplo canónico de un film que usa un género para burlarse de él. Quizá el molde más conocido de esta clase de procedimientos sea *Cabaret* (una creación del bailarín y coreógrafo Bob Fosse, que también creó la base para *Chicago* y filmó una película donde mira lo clásico y lo moderno, lo relevante y lo irrelevante del género que se llama *All That Jazz* y que sin ser genial es sincera en sus dudas), pero resulta que allí todo se justificaba porque los cuadros musicales sucedían, efectivamente, en el acotado espacio de un escenario semioculto. Uno podía pensar respecto de esa película que lo que veíamos era cómo la vida real se transformaba en canciones, en representaciones lúdicas del mundo. Que *Cabaret* no sea una gran película tiene menos que ver con su uso del musical (de hecho es más un drama con canciones) que con la falta de respeto por el género. Algo que no sucede con otras películas contemporáneas de *Cabaret*: *Fantasma en el Paraíso* y *The Rocky Horror Picture Show*. En la primera, la cinefilia de Brian De Palma y el uso sistemático de un registro cercano a la historieta (más, claro, el Paraíso en sí) creaban el marco para que lo musical se desarrollase con absoluta naturalidad. Si el film tiene una mirada desencantada y hasta desesperada respecto del rol del público en el artificio, no deja de ser porque respeta a ultranza –e incluso yendo a las raíces mismas del género, esto es, las viejas y queridas bambalinas, incluso estableciendo puentes ostensibles con ellas, como en la secuencia de la bomba en el auto– esas reglas de las que hablábamos. Con *The Rocky Horror...* se da una operación más interesante todavía: basada en un éxito teatral, recurre a tender esos mismos puentes con el escenario al tiempo que recorre otros lugares e instala la idea de que se trata de una película ya en el propio título. No se trata para nada de una traslación “literal” de algo que ha tomado prestigio en otro lado (las pésimas *Chicago* o *Los productores*) sino de transformarlo en otra cosa. Es el motivo por el cual la película es, aún hoy, un objeto de culto que ha creado su propia iconografía: en gran medida, también, por tomarse el género en serio.

Hay más ejemplos contemporáneos. *Moulin Rouge!*, sin dudas, pero también *La Bella y la Bestia*, la versión animada de Disney. En el primer caso, Baz Luhrmann premeditadamente toma los lugares comunes del musical y muestra hasta qué punto (o no) pueden ser válidos. Y lo hace tratando a sus criaturas con seriedad al mismo tiempo que intenta ver cuáles son los lími-

tes actuales de sus propias elecciones (es un film de amor: amor entre personajes pero también de amor a la forma, al género, a una tradición). *La Bella y la Bestia* es cualquier cosa menos el cuento de hadas sobre el que se basa. Hay tres tradiciones allí, jugando en contrapunto a veces, a veces complementándose: la comedia musical (el cuadro *Be Our Guest* es demostración pura, el cuadro *Beauty and the Beast*, con sus personajes enamorándose al bailar), la comedia de rematrimonio (la relación íntegra entre Belle y la Bestia, incluyendo varios *one-liners* filosos) y el cuento de hadas disneyano que termina con la celebración de una boda real que el pueblo llano puede festejar (aquí los protagonistas de la historia quedan totalmente separados del resto del mundo, viviendo en ese país de fantasía donde los procedimientos del musical son la lengua cotidiana). En ambos casos, como en los precedentes, la forma y las reglas del género (incluso si se subvierten o pervierten) son tomadas como posibilidades serias de comunicar una emoción al espectador.

La pregunta que el lector puede hacerse con todo derecho es por qué, si los grandes éxitos del cine de hoy se basan en falsedades ostensibles similares a las del musical clásico, este es tomado en sorna o mirado desde afuera, y se festeja en general a las películas que más lo desprecian. Es sencillo. En el número pasado, Diego Trerotola hablaba del subgénero de superhéroes y declaraba –estoy de acuerdo– que habría que tomarlo en serio y ver cómo allí seguían subsistiendo –resistiendo– las constantes que hacían del cine (de género) algo popular, al mismo tiempo enjundioso e inmediatamente comunicable. Más allá del efecto benéfico que sin dudas tiene, también ha causado en la industria y en el espectador otro efecto poco recomendable: lo maravilloso, tecnología mediante, es visible y hasta demasiado visible. Lo falso tiene la potencia de lo real porque el estatuto de la imagen cinematográfica como huella documental de algo que sucedió frente a la cámara está en crisis. El espectador hoy no queda conquistado por la hazaña del último vuelo del Hombre Araña, sino por el vértigo artificial que producen los parlantes. No es la emoción de comprender qué sucede con el humano que vuela, sino la inmersión en una sensación puramente sensorial. Sí, es falsedad ostensible, pero tecnológicamente plausible. El musical no tiene como fantástico necesariamente su imagen sino la actitud de los personajes, esos seres que se ponen a cantar y bailar en algún momento para expresar sus emociones. Eso que en la vida real no pasa. *El Hombre Araña* tampoco pasa en la vida real, pero si existiera haría



lo que hace en la pantalla, no interpretaría un ballet aéreo. Podemos creer en esas supercriaturas, siempre y cuando no hagan aquello que en nuestra experiencia cotidiana no haríamos. El musical revestía sueños de amor, de alegría, de felicidad compartida; el film de superhéroes oscila entre la exaltación del superhombre y la imposibilidad de ser concordantemente superfeliz. Porque sí: a diferencia del musical, el cine ostensiblemente artificial de hoy clausura lo maravilloso. El musical bien entendido, en cambio, apelaba a la maravilla como pan sustancial de nuestra hambre de trascendencia.

Por eso es que un film como *Hairspray* es posible: porque después de todo habla de integración racial. Y por eso es que un film como *Brigadoon* es imposible: porque habla de la felicidad fugaz y del tiempo que huye. La *Hairspray* original era no sólo una gran comedia con mucha música (no

necesariamente un "musical"), sino también una ironía que tenía un mensaje desesperado gritado con alegría. Quienes planearon el musical teatral sólo vieron dos elementos: la cuestión política (la condena al racismo y a la discriminación de cualquier tipo) y el aspecto *kitsch* de la puesta de John Waters. De allí que el personaje de Edna Turnblad sea interpretado invariablemente por un hombre. Que lo hiciera Divine en la original no era precisamente una humorada, sino que el extraordinario actor/travesti era especialista en esa clase de personajes (además de la continuidad estética del cine de Waters). Es como si toda la potencia satírica de la obra se redujera a que una matrona fuese interpretada por un señor con prótesis. Allí se nota que nadie se toma en serio las reglas del género. El film hace algo más: no sólo coloca a un hombre en ese papel, sino además a una superestrella (John

Travolta) mal identificada con el musical por *Fiebre de sábado por la noche* y *Grease*. Una operación que simplemente rompe cualquier posibilidad de establecer un puente con el relato, de creer que lo que sucede ante nuestros ojos realmente pasa en alguna clase de universo que no sea apenas, y a un costo millonario, un musical que se ríe de las emociones que genera(ba)n los musicales. Algo así como reírse del género, otra vez, desde afuera, sin pensar en él como posibilidad de emoción genuina, de conocimiento, de felicidad. *Hairspray* 2007 (incluso con sus virtudes, que las tiene) demuestra que el film musical hoy subsiste como una ilustración de lo que es éxito en teatro, casi como puro cálculo económico y como retroceso absoluto a su prehistoria, y no ya como la permanente búsqueda de la felicidad que en realidad representan. No son, parece, tiempos felices. [A]



Un género controvertido

por Paula Vazquez Prieto

"Dice Huizinga en *El hombre es un animal que juega*, citando a Platón, sobre las fiestas dionisiacas: '(...) las criaturas jóvenes no pueden mantener en reposo sus cuerpos ni sus voces, se mueven por gusto y tienen que hacer ruido, saltar, danzar y emitir toda clase de sonidos'. A mí me gusta creer que el sabio antiguo y el moderno intelectual prefiguran, en su conversación a través de los siglos, una suerte de elogio imperecedero de la comedia musical."

Guillermo Cabrera Infante
en **Arcadia todas las noches**.

Más allá de las disputas que siempre origina el musical entre quienes lo amamos y defendemos y quienes lo detestan y atacan con virulencia, es cierto que el género ha despertado numerosas controversias tanto para la crítica como para la cinefilia. Preguntas como *¿Qué es un musical?* o *¿Cómo se define una película que pertenece al género musical?* reaparecen cuando una película como *Hairspray* pone el tema nuevamente en discusión. La intención de este artículo no es encontrar respuestas cerradas a la cuestión, sino aclarar un poco el panorama.

Para muchos autores, hablar de musical es sinónimo de hablar del musical de

Hollywood o del musical americano, como se deduce de los escritos de Rick Altman (*Genre: the Musical y The American Film Musical*). Discutida o no, esta creencia se sustenta en la inmensa popularidad que han tenido los musicales de las décadas del 40 y 50 salidos sobre todo de los estudios MGM. Aquellas imágenes de Gene Kelly bailando y cantando bajo una lluvia technicolor han quedado tan grabadas en el imaginario popular, como referencia inmediata e insoslayable del género, que es muy difícil comenzar a desmontarlas. Pero la historia no empieza y termina allí, ni siquiera en los Estados Unidos.

Tradicionalmente se afirma que el musical irrumpe en Hollywood con la llegada

del cine sonoro en 1927. *El cantante de jazz* es mencionado entonces como el primer musical y los años 1929 y 1930 como el apogeo inicial del género. Caprichos de la historia del cine llevaron a que la imagen de Al Jolson tocando el piano se convirtiera en el emblema del nuevo género, pero lo cierto es que el drama de Alan Crosland –si bien fue un éxito para la Warner Brothers luego de varios años de experimentación con el sonido– no sólo no es un musical sino que tampoco es una película enteramente sonora.

En realidad, ninguna de esas películas de variedades musicales fue considerada parte de un género independiente por la crítica cinematográfica de aquel momento. El mismo Rick Altman señala que en las reseñas de estos primitivos musicales sobre el mundo del espectáculo y su música, el término “musical” aparece tan sólo como adjetivo de referentes tales como “comedia”, “romance” o “entretenimiento”. Es que el género estaba aún en ciernes y los estudios se limitaban a aprovechar la fascinación de los espectadores por ver bailar y cantar, para ponerle las plumas a cualquiera y echarlo así nomás al ruedo. Resulta cómico ver hoy a Charles King y sus coristas desfilar por el escenario de *Melodías de Broadway* frente a una cámara que todavía no despega del proscenio.

Habría que esperar hasta 1933 y al estreno de *Calle 42* con coreografías de Busby Berkeley para que el género llegara a la mayoría de edad y el término “musical” abandonara definitivamente su función adjetiva y descriptiva, sellando así la consolidación del musical cinematográfico como género autónomo. Berkeley comprendió el valor de la cámara en el diseño de creaciones visuales enteramente cinematográficas, abstractas y en constante devenir, que liberaron al género de la rigidez y la monotonía de sus inicios. Al esplendor de Berkeley en la WB se sumó el apogeo de la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers en la RKO, que construyeron el romance exclusivamente a través de las secuencias de baile y sentaron las bases de la interacción entre la danza y la narración, que sería la constante en el musical integrado de la década siguiente.

Durante los años 30, el musical había dado grandes pasos: había mejorado en el terreno técnico, había sido el exponente de un cine fastuoso y extravagante, había cosechado algunos Oscars y había creado íconos como Fred Astaire, Bing Crosby, Jeanette MacDonald, Ginger Rogers y Eleanor Powell. Dos tendencias se disputaban la hegemonía: los *backstage musicals*, representados por las coreografías de Berkeley, el dúo Astaire-Rogers y la serie de *Broadway Melodies* de la MGM, y los *opereta music*,

con el aporte de directores como Ernst Lubitsch, Rouben Mamoulian y King Vidor. El final de la década llegaría entonces con la aparición de *El mago de Oz* y la figura de Arthur Freed como el artífice de un nuevo mundo de fantasía para el género.

El “musical clásico” de Hollywood encontró su esplendor en los años 40 y 50 de la mano de la factoría Freed, dentro de la MGM. Si bien en esos años se produjeron numerosas películas musicales, tanto en la unidad de Joe Pasternak dentro de la misma MGM como en la Fox (casi para el exclusivo lucimiento de Betty Grable) o en la Columbia (con el irresistible magnetismo de Rita Hayworth), Arthur Freed fue el hacedor de aquella época de ensueño representada en *La rueda de la fortuna*, *Desfile de Pascua* o *Un americano en París*. Sin lugar a dudas, sus producciones han quedado en nuestra memoria como el paradigma del género, un paradigma definido a partir de la integración total de las canciones y los bailes en el diagrama total de la película.

La idea de “musical integrado”, según cuenta Thomas Schatz en *Hollywood Genres*, supone la desaparición de esa constante preocupación por crear un mundo realista donde los personajes encuentren motivos razonables para irrumpir en la canción, como eran los ensayos o las demostraciones. En *Cantando bajo la lluvia*, Gene Kelly se despidió de su novia y está tan feliz que cierra el paraguas, comienza a cantar y bailar por la calle, sin que nada le importe: ni la lluvia ni el policía que viene a reprimirlo. La transición es fluida, la música aparece lentamente y la alegría nos contagia; la canción y la danza determinan las actitudes y los sentimientos del protagonista. El musical sacrifica verosimilitud y hace más compleja la lógica narrativa interna en virtud de una mayor expresión en el terreno visual y musical. Esto no significa que se acaben las historias en el marco del *show business*: ahora la trampa consiste en que las canciones no siempre coinciden con el show que se representa, sino que van infiltrándose a lo largo de la historia como lo vemos en *Brindis al amor*.

Los más grandes logros del género llegaron irónicamente en los cincuenta, la década que marcaría su agotamiento. La salida del estudio en *Un día en Nueva York*, que permitió a Kelly y Stanley Donen apropiarse de la ciudad en busca de nuevos horizontes, y la utilización dramática del color por el genio de Vincente Minnelli en *El pirata* anticiparon la gloria que llegaría con *Cantando bajo la lluvia* y *Brindis al amor*. Fueron películas que representaron la madurez del género con unidad de tono, estilo y estructura. Los sesenta serían luego el canto del cisne con musicales de gran superproducción, todos basados en megaé-

xitos de Broadway filmados en Cinemascope y con más de dos horas de duración. *Amor sin barreras*, *Mi bella dama* y *La novicia rebelde* fueron los últimos éxitos, mientras la debacle de la Fox tras el fracaso de *Hello Dolly!* anticipaba el final de una época.

La idea de “musical moderno” aparece como homenaje y recuperación del estilo de *backstage* de antaño al que se agrega cierta estilización de la danza de la mano de coreógrafos como Jerome Robbins y Bob Fosse. Los setenta fueron una década de conexión con otros géneros: se buscó renovar el interés de una audiencia que ya no parecía cautivada por el universo que el musical tenía para ofrecerle. Si bien estos aportes habían dado sus frutos en el período clásico –por ejemplo la relación con el western en *Siete novias para siete hermanos*–, todavía aparecían de manera ligera y casi abstracta, sin afectar la concepción musical de la película. Ahora, en cambio, aparecen finales trágicos, conflictos que dan cuenta de un trasfondo denso –como el nazismo en *Cabaret*–, incursiones en el thriller de suspenso, el horror y hasta la ciencia ficción, propiciando un cambio en la misma estructura del musical.

Las temáticas se fueron agotando hacia los ochenta, y cierta búsqueda de renovación confluyó con un cine para adolescentes y dio lugar a películas como *Footloose* o *Dirty Dancing*, que de alguna manera retomaban el estilo de los vehículos de Elvis Presley, ahora en versión pop. Luego, la generación de MTV llevó al musical a sucumbir bajo el imperio del videoclip (aunque muchos se resistan a reconocerlo). Como cierta vez escribió el crítico australiano Adrian Martin, algunos miembros de esta familia toman el paradigma clásico como objeto de burla, desafío o ataque, y la brecha entre el universo de los personajes (una realidad generalmente mediocre y asfixiante) y el universo del musical (onírico y artificial) se torna insalvable. Es que una vez que el musical se transformó, la transición que antes era imperceptible se convierte en un corte directo que nos ubica en el segmento musical o nos saca directamente de él, como sucede en *Chicago* (2002).

Hoy en día sólo algunas experiencias como *Moulin Rouge!* (2001) garantizan la vitalidad de un espíritu que parece habitar sólo en el recuerdo. No se trata de desdén lo hecho en los últimos años, pero lo cierto es que el cine actual no demuestra estar dispuesto a asumir riesgos con un género que ya no tiene el éxito asegurado sino todo lo contrario. Adaptar de vez en cuando alguna obra de Broadway parece ser lo máximo que están dispuestos a brindarnos. Eso no nos alcanza. Será cuestión de seguir esperando. [A]

MOMENTOS MUSICALES EN PELÍCULAS NO MUSICALES

Los desubicados de siempre eligen diez momentos cualquiera –y dejan afuera otros mil– en que cantos y bailes irrumpen en la película menos pensada, sin ínfulas de ranking ni más criterio que la sonrisota de recordar esos instantes en que el cine no puede, ni quiere, parar la música. **por Juan Manuel Domínguez y Agustín Masaedo**

Con la música a otra parte

Gremlins 2: La nueva generación

Gremlins 2, The New Batch

1990, Estados Unidos, 106'. **DIRIGIDA POR** Joe Dante.

Lejos ya del pueblito rural y del género que, literalmente, los recontrarremil parió (el terror) en la primera *Gremlins*, los enanitos verdes destruyen piso por piso una torre *massmediática* ubicada en Manhattan y, de paso cañonazo, la cultura popular. En la perinola salvaje de Dante, todos juegan:

Christopher Lee como científico loco, John Wayne vs. los Gremlins, siluetas de Batman y peluches fundamentalistas de San Rambo. Cuando la cultura popular pide que tiren la toalla, *Gremlins 2* y, principalmente, el único Gremlin con cerebro y voz (y con creces: ¡habla igualito a Tony Randall!) lanzan la película a la estratósfera: los globos y el papel picado caen, un coro chirriante marca el compás y, a su manera, el Gremlin parlante comienza a cantar "New York, New York". Y así, entre Gremlins travestidos, coreografías psicóticas y citas a *El mago de Oz*, la verde plaga confirma no sólo que le gusta bailar, sino que donde pisan (o se derriten) el cine nunca vuelve a ser lo mismo.

Beetlejuice, el súper fantasma

Beetle Juice

1988, Estados Unidos, 92'. **DIRIGIDA POR** Tim Burton.

¿Qué sería de Bugs Bunny si lo hubiera creado Vincent Price? El (por aquel año 88 no tan) melancólico Burton obtenía la respuesta al soltar durante 17 minutos al toro Michael Keaton por el bazar de un relato de fantasmas novatos y familias posmodernísimas. Lo extraño es que aun considerando el frenesí de Keaton, pocas secuencias son tan arbitrarias como el musical final de las desventuras del súper fantasma. Comienza a sonar el himno calipso de Harry Belafonte ("Jump in the Line") y en sincronía con sus primeros arreglos, el mobiliario marca el ritmo. Segundos después, una Winona Ryder de tan sólo quin-

ce años canta "Shake, Shake, Shake Señora" mientras se eleva a los cielos, y, en la escalera ubicada a sus espaldas, aparece un difunto equipo de fútbol americano a modo de coristas. Entonces, karaoke sobrenatural mediante, Burton confirma que pocas películas son tan energéticas y encantadas como *Beetlejuice*, el súper fantasma.

Fútbol Kung Fu

Siu lam yuk kau

2001, Hong Kong, 113'. **DIRIGIDA POR** Stephen Chow.

De Asia con humor, Stephen Chow empezó a traducir al gusto occidental la especialidad hongkonesa del *mo lei tau* (su particular estilo de absurdo verbal) con esta comedia eufórica sobre la reconversión de un equipo de ex maestros Kung Fu en uno de fútbol, que juega como si los personajes de la serie animada *Campeones* mezclaran vino de arroz con las pastillas azules de *Matrix*. Hasta dar con ese deporte como medio de difusión de la cultura shaolín, Pierna de Acero, el optimista personaje de Chow, se dedica a embarcar a su compadre Cabeza de Hierro en los más insensatos emprendimientos pro Kung Fu. Cabeza de Hierro, cuyo degradante trabajo en un tugurio pende de un hilo, se resiste hasta que la amistad puede más y se presta a la última locura de su hermano: la propaganda musical. La "producción" del "recital" de esa misma noche en el cabaret incluye botas blancas, mamelucos naranja y redecillas en el pelo para ambos; un órgano desgranando algo parecido a "California Dreaming", una letra que, por lo que se entiende tras la tentación sincera de los personajes –o de los actores– no dice mucho más que "El Kung Fu shaolín es genial / Muy, muy genial / Él es Cabeza de Hierro / Y yo soy Pierna de Acero", y el paso de baile más primitivo y contagioso del mundo. Todo eso, hasta que el primer botellazo del público lo frena en seco (es que el trabajo creativo es muy subjetivo).

¡Shhhh! Súper secreto

Top Secret!

1984, Estados Unidos, 90'.

DIRIGIDA POR Jerry Zucker, David Zucker y Jim Abrahams.

Durante los ochenta, los hermanos Zucker y Jim Abrahams llevaron la parodia, el absurdo y el *slapstick* del tío Mel Brooks a niveles bíblicos. Así lo registra la parábola conocida como *Top Secret!*, donde los ZAZ tomaron a un tal Val Kilmer y lo transformaron en todo aquello que Elvis Presley y sus películas deberían haber sido. Mientras los ZAZ les daban de hostias a las películas de guerra, a las palomas, a *La laguna azul*, a sí mismos y a Peter Cushing, Kilmer/Presley y su número musical en una cafetería estilo 50's llevaban a punto de hervor la parodia. Con una letra que a través de un juego de palabras incita a que "Le demos a esa droga esta noche", con el protoPresley perforando el suelo y con mujeres revoleadas, literalmente, por los aires, los ZAZ certificaban que *Top Secret!* era, nos ponemos de pie, un milagro.



Experto en diversión

Ferris Bueller's Day Off

Estados Unidos, 1986, 102'.

DIRIGIDA POR John Hughes.

La madre de todas las euforias, de todas las ganas de zambullirse en la pantalla para cantar y bailar es la escena central de la comedia central para entender los dorados años 80. Ferris Bueller, como observa su amigo

Cameron, a) está loco y b) puede hacer lo que quiera. Incluso regresar a los Beatles, quince años después de su separación, a los rankings musicales. ¿Cómo lo hace? Colándose en el tradicional desfile alemán del Día de Von Steuben y armando, desde lo alto de una carroza, un happening multitudinario con el festivo "Twist and Shout". La enfermedad falsa de Ferris es, de veras, hipercontagiosa: él hace que canta, y la Chicago que los Blues Brothers habían devuelto al cine gangsteril y blusero se hincha como un globo de alegría juvenil hasta hacer ¡pop! Y las coreografías espontáneas de los transeúntes, y la sección de vientos, y la energía epidémica del grandote plano final, vuelven irresistible el pedido afónico de Lennon: *Comeoncomeoncomeonbaby now! Twist and shout!*



Zatoichi Zatôichi

2003. Japón, 116'. **DIRIGIDA POR** Takeshi Kitano.

Sacándole filo y agregándole modernidad a la leyenda japonesa del espadachín ciego, el multimediático Takeshi Kitano y su primer film de época, recién sobre su final logra crear una escena con cinturón negro en hedonismo. *Zatoichi* se saca la armadura de la acción sardónica de encima y se sube a la alfombra mágica del musical: actualizando el cierre folk de *Los siete samurais*, los tambores empiezan a sonar, *Beat* Takeshi planta en un plano de índole teatral (una especie de neokabuki) a todos los actores y coreográficamente los pone a ¡bailar tap sobre sus sandalias de madera! Kitano y su varita de efectos digitales mutan adultos en niños en segundos. Y en esa sola secuencia, demuestra todo lo que *Zatoichi*, el musical y las sandalias de madera podrían haber sido.

Kids in the Hall: Caramelo del humor Kids in the Hall: Brain Candy

1996. Canadá/Estados Unidos, 89'.
DIRIGIDA POR Kelly Makin.

Un año después de que el guionista Paul Bellini sellara el fin de la versión *queer* de los Monty Python al bailotear, literalmente, sobre una tumba donde se leía *Kids in the Hall TV Show 1989-1995*, llegaba la ópera

prima de los canadienses. En una de sus escenas, un padre consume el famoso anti-depresivo Gleemonex y al ver que su recuerdo más feliz es su homoerótico paso por la milicia, le espeta a su familia desde la escalera: "¿Adivinen qué? ¡Soy gay!". Los niños y la esposa gritan de alegría. Después salen marchando en fila por la puerta de su casa en los suburbios, suena un organito digno del dinosaurio Barney y papá les canta a los vecinos: "¡Soy gay!". Ellos celebran, se prenden al trencito y comienza una marcha del orgullo celebrada por toda la vecindad, donde la cámara despega del suelo y muestra un centenar de personas cantando y bailando: "¡Es gay! ¡Es gay!". Y cuando el musical está a punto caramelo, con un grito en calzas de "Sooooooooooy gay", los Kids in the Hall lo transforman en la golosina perfecta: la comunidad entera le responde al salido del closet: "¿A quién le importa?".

El reportero, la leyenda de Ron Burgundy

Anchorman: The Legend of Ron Burgundy
2004. Estados Unidos, 94'.
DIRIGIDA POR Adam McKay.

Además de la desquiciada y flamígera interpretación de flauta jazzera con que Ron Burgundy intenta impresionar a la señorita Corningstone, el momento altamente musical de *Anchorman* sobreviene cuando el equipo de noticias a pleno se interroga sobre el significado del amor. Después de que el inefable Brick de Steve Carell –quien brillaría poco después cantando "Aquarius/Let the Sunshine in" en el final colectivo, multicolor y jipón, como esas camionetas Volkswagen pintadas con flores gigantes, de *Virgen a los 40*– haga su intento ("¿Estás nombrando cosas que ves y diciendo que las amás?" "Amo la alfombra"), la respuesta de Ron empieza con "Bueno, es algo parecido a...", para soltar inmediatamente una versión a capella del hitazo soft-core setentero "Afternoon Delight" –apenas eufemísticamente, "Polvo vespertino"–, en la que se prenden a corear, como si hubieran ensayado las armonías vocales desde la cuna, los otros tres. Ni bien termina el "mejor tema de la historia de la música, y si no les parece, los voy a pelear", tal como lo presenta el mismo Ron en la fantástica banda de sonido de la película, cada quien vuelve a lo suyo como si nada. Sí, el amor es algo así, casi con seguridad.

Billy Madison

1995. Estados Unidos, 89'. **DIRIGIDA POR** Tamra Davis.

En aquel paleozoico de la comedia americana hoy conocido como los noventa, el actual-

mente casi extinto Adam Sandler y sus anarquias reinaban. Así como su hoy difunto personaje de "inmaduro con temperamento similar Increíble Hulk" llevaba de los pelos la comedia al ring del *slapstick*, Sandler sabía meter (como piña) escenas/explosiones que demolían el hotel/género en cuestión. En *Billy Madison* se encuentra su *greatest hit*: Billy yace borracho en el patio de su mansión y, para que retome su abandonada épica educativa, su novia lo tira a la pileta y le rompe la jeta. La felicidad después de la paliza: unos instrumentos de viento suenan, Billy surge desde las profundidades y, aprovechando la operística voz de Sandler, comienza a cantar: "Gracias, Verónica, por haberme cagado a trompadas". Sin perder la lírica, Billy continúa su redención musical mientras se le suman un coro de niños, una voz gospel y, cuándo no, un payaso que creíamos había muerto en una secuencia anterior. Gracias, Sandler, por haber cagado a palos al género.



Asalto frustrado

Bande à part
1964. Francia, 97'. **DIRIGIDA POR** Jean-Luc Godard.

"¿Bailamos?", pregunta Arthur. "¿Por qué no?", responde Odile. De los muchos momentos musicales de los films del viejo JLG, no hay ninguno en el que logre tan acabadamente que se oigan las imágenes y se vea la música, como él quería, como en la secuencia del paso Madison (no confundir ni con la película de acá arriba ni con el baile del mismo nombre de *Hairspray*, que es el original y estuvo de moda en los Estados Unidos de los cincuenta) de este homenaje multigeneracional al Hollywood de antaño, homenajeado a su vez en un número de *Pulp Fiction*. De a tres en línea, a la derecha, al frente, a la izquierda y al fondo, el deloniano Franz, Odile y Arthur bailan en una cafetería donde nadie les presta atención, sin parar de sacudirse y chasquear los dedos y aplaudir al ritmo jazzero que sale de la jukebox, ni siquiera cuando la voz en off interrumpe la música para contar lo que piensan. Los hombres se van cansando y Odile –la bellísima Anna Karina, quién sí no– con suéter, medias y sombrero negros, sigue un rato más enamorando a la cámara, que sube y baja de sus pies a sus pechos que, sí, se mueven cuando baila. [A]



El cielo gira

España, 2004, 115'

DIRECCIÓN

Mercedes Álvarez

GUIÓN

Mercedes Álvarez,
Arturo Redín

PRODUCCIÓN

José María Lara

FOTOGRAFÍA

Alberto Rodríguez

MONTAJE

Laurent Dutreche,
Guadalupe García,
Julia Juaniz, Sol
López, Guadalupe
Pérez

INTÉRPRETES

Elías Álvarez, Peio
Azketa, Antonino
Martínez, Josefa
García, José
Fernández



Volver a ver

por **Marcos Vieytes**

Visión (abril de 2005). *Detrás de los olivos* terminaba con un luminoso plano secuencia del pibe cortejando a la chica que, presumimos, finalmente ha de aceptarlo. Poco antes de que acabe *El cielo gira*, otro plano secuencia remite con inversa proporcionalidad –pero parecido pudor– al de Kiarostami en la película antedicha. Lo que era dorado atardecer en el plano del iraní es nublada medianía en el de Mercedes Álvarez; el silencio amoroso de aquél es terreno fértil en éste para el diálogo pseudofilosófico entre dos octogenarios; la barranca ha devenido en loma, la juventud en vejez, el apuro en lentitud, la pregunta (por el amor) en certeza (de la muerte propia y próxima) y el bosquecito de olivos acogedores en una encina erguida sobre la cima de una loma al fondo superior izquierdo del cuadro.

Pero esta enumeración más bien grave de contrastes dista mucho de reflejar la naturalidad y hasta el humor con que la película registra el paso del tiempo. Los viejos plantando lechugas entre las tumbas del

cementerio, o la increíble política de seducción de los punteros electorales que no tienen mejor idea que obsequiarles golosinas y preservativos a los últimos catorce habitantes de la aldea –cuyo promedio de edad supera ampliamente los setenta años– son una buena muestra de la gracia paciente y constructiva de la mirada de Álvarez, que en cada plano fijo ha sabido capturar el movimiento presente aunque imperceptible de las horas, o encontrar las huellas de las eras transcurridas en esa región sin hacer de la película un museo siniestro, una suma de costumbrismos sentimentales irrelevantes o una apología del pasado (la construcción del hotel –o los molinos que se levantan para el aprovechamiento de la energía eólica– sólo son la constatación del fin de un ciclo cultural y del comienzo de otro).

Ante la evidencia del anonimato humano, el propio lugar se transforma en protagonista indiscutido y omnipresente. Un ejemplo de esto es la única muerte ocurrida durante la película, aunque no mostrada

nunca en ella. Si llegamos a enterarnos del acontecimiento es por una alteración mínima pero significativa del paisaje: la ausencia de una silla que ya no está donde estaba siempre. El objeto se ha quedado sin dueño y ahora sólo vemos el vacío que va ocupando progresivamente los espacios antes habitados: los dólmenes, las ruinas celtíberas, los restos de la arquitectura romana, el palacio deshabitado de los antiguos señores y así hasta llegar a la iglesia (cuyas campanas son tañidas por las únicas dos mujeres que asisten a misa sin representante eclesiástico que la oficie), la plaza (ya sin el olmo centenario que la presidía) y la fuente. En una secuencia notable por su económica emotividad, Álvarez compone un flashback fotográfico superponiendo las imágenes bulliciosas de una visita del Generalísimo a las tomas del presente (en)callado y quieto de los mismos pero deshabitados sitios. Durante esos precisos momentos es Aldeaseñor la que recuerda; es la propia comunidad la que se adueña del discurso cinematográfico ante el silencio humano, y nosotros asistimos a la prematura evidencia de su desaparición.

Porque para esos contados hombres y mujeres de Aldeaseñor la muerte es un lugar común a la vez geográfico y lingüístico en torno al cual reunirse. Geográfico porque no hubo nada en la vida capaz de separarlos de la tierra donde nacieron y serán sepultados. Lingüístico porque en sus ineludibles conversaciones al respecto —como si de exorcismos laicos se tratara— repiten los clichés más elementales e irrefutables. La pregunta por la utilidad de la representación es instalada entonces con la presencia en el pueblo del pintor Peio Azketa, requerido por la propia cineasta para la película. Su ceguera progresiva y la posibilidad de pintar por última vez los campos de Aldeaseñor son otra variante del juego dialéctico entre muerte y memoria con el que Álvarez articula el sobrio discurso emotivo de su película.

Revisión (octubre de 2007). “La del olmo no era una muerte, sino un regreso bien organizado, con ajustes pacientes y meticulosos contra el tiempo”, le oímos decir a la voz en off de Álvarez mientras las manos de Azketa tantean la superficie del árbol muerto y transplantado que antes fuera el centro de encuentros de la aldea. *El cielo gira* también es un regreso bien organizado, paciente y meticuloso. Álvarez no sólo vuelve al lugar donde nació (fue la última persona en nacer allí), sino también al lugar donde ha sido enterrado su padre, a quien la película está dedicada. Además, no lo hace sola: están allí su cámara, el pintor y la puesta en escena donde confluyen las miradas de una y del otro, el contrapunto entre lo que se busca y las dificultades para encontrarlo, entre la vista y el punto de vista, entre el paisaje como aparente foto fija y la movilidad de la mirada, capaz de hallar figuras y formas imprevistas entre los meandros y rugosidades de la corteza de un árbol (como hace la cámara de Álvarez) o volverse también ella pa(i)saje, mineral refractario a la vergüenza o al sentimentalismo (como hacen los viejos de Aldeaseñor).

Como en Kiarostami o en Erice, referentes de *El cielo gira*, ver dos veces es un acto constitutivo de esta película, quizás menos atenta que las del iraní a las mediaciones técnicas propias del cine, y menos atenta a la inscripción y representación del paso del tiempo presente que las del director de *El sol del membrillo*. Como



El film de Álvarez no sólo soporta sino que supone y hasta precisa ser vista más de una vez y someterse a revisiones periódicas como el ciclo de las estaciones que estructura su curso.

en esta última, *El cielo gira* pone en escena el proceso por medio del cual un pintor intenta capturar algo que se escapa: el reflejo de la luz sobre las frutas en una determinada época del año en el caso de Antonio López, y el paisaje de Soria que la ceguera ya no le permitirá recuperar en el caso de Azketa. Volver a ver elevado al cuadrado, entonces, o volver a ver lo mismo pero de otro modo: representado por la mano del pintor y por la cámara que, en ambos casos, parecen duplicar la realidad al registrarla de manera figurativa, cuando en realidad nos están mostrando la imposibilidad de hacerlo, incluso para un arte no simbólico como el cinematográfico.

En *Fake* hay un maravilloso monólogo de Welles en voz baja sobre la catedral de Chartres en el que acaba preguntándose si ese monumento sin firma no será el único testimonio de lo humano que un día quede en pie, si acaso es posible o tan relevante hacerse de un nombre a toda costa. *El cielo gira* está llena de evidencias materiales igualmente anónimas del paso del tiempo y participa de un conjunto de films que reformulan el concepto de autor entendido como marca de estilo calculada, como repetición perezosa pero interesada de una serie de elementos fácilmente identificables a lo largo de una filmografía. No porque sea una ópera prima o reniegue de toda tradición, sino más bien porque adscribe a una que está siempre mutando, evitando la institucionalización, incluso discutiéndose a sí misma. La puesta en abismo llevada a cabo en sus películas por cada uno de los cineastas que mencionamos las vuelven inclasificables, muchas veces invisibles y radicales en su apuesta por la disolución de los hábitos irreflexivos del espectador. El film de Álvarez no sólo soporta sino que supone y hasta precisa ser vista más de una vez y someterse a revisiones periódicas como el ciclo de las estaciones que estructura su curso, para comprobar las casi imperceptibles pero inevitables mutaciones producidas tanto en la película como en la mirada. [A]

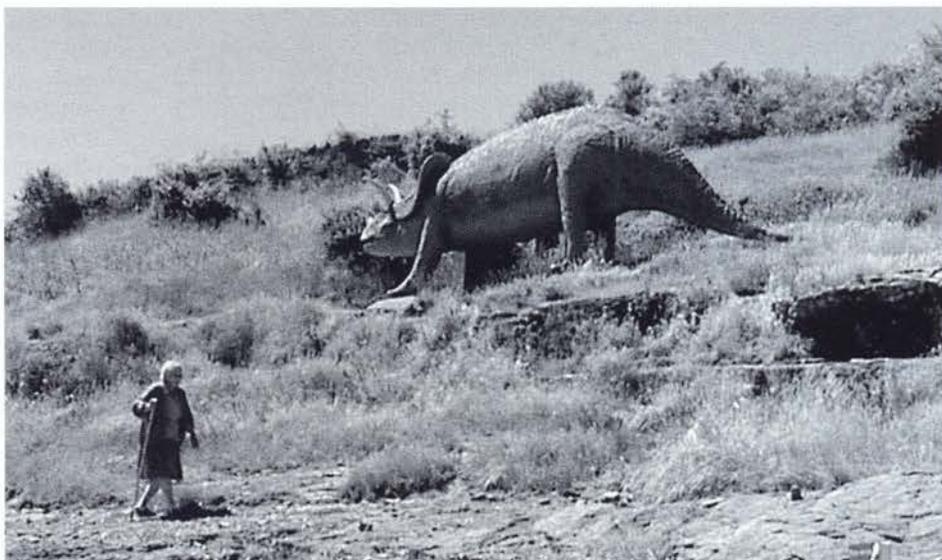
Otra forma de estar en el mundo

Noviembre de 2004, Valladolid. Jorge García descubre **El cielo gira**, entrevista a la directora y publica la entrevista en *EA*. Abril de 2005. Lilian Ivachow descubre **El cielo gira** en el Festival de Buenos Aires, entrevista a la directora y guarda la entrevista en un cajón. Durante 2006 Jorge y Lilian esperan el estreno comercial de **El cielo gira**; Jorge guarda reseñas críticas de Javier Marías y Víctor Erice y Lilian encuentra entrevistas que echan luz sobre **El cielo gira**, como si la película se abriese. Octubre de 2007. Se anuncia el estreno. Lilian saca la entrevista del cajón y publica el diálogo vivo con Mercedes Álvarez. **por Lilian Laura Ivachow**

■ Qué te llevó a hacer la película?

Lo que me motivó es una necesidad personal e íntima de filmar el momento anterior a la desaparición del pueblo de mis tres primeros años de vida. No quería hacer un documental cuando el pueblo hubiera desaparecido. Quería filmarlo y dejarlo en imágenes y sonidos, y sabía que los días estaban contados. Porque cuando el pueblo no esté, desaparecerán las personas que de generación en generación transfirieron una filosofía de vida, una forma de estar en el mundo. Hay una novela, *La luna y las fogatas*, de Cesare Pavese, en la que el protagonista vuelve al pueblo después de haber andado por el mundo para saber quién es. Me gusta algo que dice Italo Calvino respecto de este personaje: "No va a la búsqueda de un recuerdo, va a la búsqueda de una vinculación". Yo no buscaba un recuerdo; de hecho, no lo tenía. Cuando te vas con tres años, ninguna imagen ha dejado huella en la memoria. Para mí es como volver al sitio del origen a ver qué queda. Allí están enterrados todos mis antepasados y como yo sabía que este era el final, de alguna manera sentí que cuando ellos desaparecieran nadie se ocuparía de los muertos. Son ellos los que cuidan a nuestros muertos. Se ocupan de que el cementerio esté limpio, de cortar la maleza.

¿En qué instancia (planificación, rodaje, montaje) surgió la idea de "tiempo cíclico"?



En el montaje se trataba de transmitir la experiencia de que cuando te subes a una pequeña colina y haces una vista panorámica por el lugar, puedes descubrir un despliegue de tiempos históricos que conviven ahora, detenidos en el tiempo y bajo el cielo limpio. Eso es muy difícil de ver en una ciudad, donde las huellas están tapadas por la construcción moderna. La historia y las civilizaciones allí están como en estratos. Todo en la superficie de la tierra y visible. Se puede ver desde un tiempo más profundo, desde el origen del mundo; las huellas de dinosaurios, el dolmen (prime-

ros enterramientos), los castros celtíberos (los primeros poblados), las ruinas de Numancia (ciudad prerrománica) y también las piedras que quedan de las villas romanas. Y después de los romanos, los árabes. La torre árabe en un momento fue como de riqueza en la región. Los árabes trajeron un ganado especial, un tipo de oveja que daba una lana que se mandaba a los países del norte. Eso produjo una época de esplendor.

Todas las huellas de las civilizaciones están ahí, y eso es muy extraño y es una experiencia que se vive con todos los sen-

tidos. Nos parecía que era necesario en el montaje hacer un compás; montar ese tiempo geológico con el tiempo biográfico (yo, que vuelvo al pueblo para filmar la película) y el tiempo colectivo de las personas que quedaron en el pueblo. La película es la crónica de un tiempo vivido, pero también es la experiencia del tiempo cíclico, que está en la naturaleza y en la historia. Todas las civilizaciones se suceden unas a otras y los hechos históricos ocurren como de la misma manera: hubo la guerra de Numancia, ellos tienen el recuerdo de la Guerra Civil española y ahora la guerra de Irak. Es la sensación de que las cosas vuelven. Así como los árabes estuvieron por setecientos años y dejaron su impronta, ahora vuelven a estar por otros motivos. Es una sensación un poco hipnótica del tiempo. Es notable, pero la provincia de Soria es muy grande y en este momento tiene la misma cantidad de habitantes que en la época de Numancia, en el siglo II a.C.: nueve habitantes por kilómetro cuadrado. Es la provincia más despoblada de Europa junto con Teruel.

Ese tiempo biográfico se incluye desde la voz en off...

Cuando el proyecto fue tomando forma, algunas personas me preguntaron por qué no salía yo entrevistando a la gente. Pero quería darles la palabra y mostrar cómo es la vida en un sitio que está por desaparecer, las pequeñas cosas que viven todos días. No era necesario que yo estuviese. Alcanza la voz en off para marcar un tono y una necesidad de por qué he hecho esta película. Para mí ese pueblo era importante pero no ha sido mi vida porque he vivido en la ciudad. El relato de ese pueblo era el relato de mi familia: así como a otros les cuentan de monstruos y hadas, el cuento del pueblo era el que me contaban mis padres. Ese mundo que habíamos dejado allí ha sido lo más importante. Pero yo no formo parte de ese destino. Los que están encarando ese tramo final de la desaparición son los trece que quedan. Yo quise buscar lo que quedó ahí, buscar una vinculación, saber de dónde viene uno y quién es, mezclar el relato autobiográfico con el colectivo. En el cine español no hay ninguna tradición en ese sentido de utilización de la voz en off. Pero sí en el francés: me gusta Chris Marker, que trabaja sobre el tema de las imágenes que sustituyen a la memoria; la idea de que ahora tenemos imágenes pero perdemos memoria, porque la memoria está depositada ahí, en las imágenes. Toda su reflexión gira en torno a cómo se organiza la memoria colectiva, la memoria individual.

Puede usar un texto poético en contraste con imágenes documentales. Surge una tercera idea de la relación entre la imagen y el texto. El texto lo puedes leer solo, la imagen la puedes leer sola, pero juntos dicen otra cosa, decía Bazin, que fue de lo más innovador. En *El cielo gira* preferí sobre todo mostrar el mundo en que están. Siento como si hubiera hecho un retrato, que exige tiempo.

¿De allí la elección de planos largos?

Claro, para transmitir la idea del tiempo detenido. Cuando veo las imágenes tengo la sensación de que se detiene el tiempo ahí. Eso es lo que se siente: que el paisaje es virginal y el tiempo no ha pasado. Pero la duración del tiempo en el plano surge más en el montaje; tiene sentido que eso surja en el montaje por cómo es el tiempo en la aldea durante el rodaje: la lasitud, el transcurrir lento que no tienes en la ciudad. Allí todo ocurre con mucha morosidad. Se trata de transmitir la experiencia de cómo es el tiempo allí. Uno o dos días antes de filmar, yo veía cómo ocurrían las cosas, por dónde salían las ovejas, y decidía dónde poner la cámara. En mi caso, el documental es la reflexión de un tiempo de vida, de unas imágenes. Después tengo que ver qué me dicen esas imágenes. Recopilar todo ese material y de alguna manera decantar políticamente los significados para mostrarle al espectador cómo fueron las cosas.

Los diálogos de los habitantes son de gran sabiduría y concisión; recuerdan a los versos de los romanceros...

Eso es algo que forma parte de sus conversaciones habituales; hablan con naturalidad del universo, si hay vida en otros lugares, de las civilizaciones que pasaron, los celtiberos, los romanos, los árabes. Hay una sabiduría popular muy anclada en ellos porque no experimentan la cultura tal como la entendemos nosotros. Poseen una cultura popular y generacional fuerte, un saber estar en el mundo. Su forma de hablar es ruda y profunda porque hablan de cosas esenciales, de la vida y la muerte. Algo que olvidamos en el devenir cotidiano en la ciudad, con la prisa y las obligaciones. También porque es gente que está muy exiliada de la historia. Nunca esa comarca le ha interesado a nadie. El progreso allí no se ha instalado pero lo han visto desde afuera. Mientras que las cosas ocurren en zonas más industriales, allí no ocurre nada pero ellos ven y escuchan las noticias y la televisión. Es como cuando una persona llega al final, sabe que se va a morir y se despide del mundo. La actuali-

dad y las cosas que ocurren en la televisión son más relativas. Se les da importancia a las cosas esenciales. Lo único que sabemos es que nacemos y morimos. Se han acostumbrado a estar más cerca de los muertos que de los vivos, a saber que no hay un proyecto de futuro para ellos. Todo tiene un carácter muy espectral, muy fantasmal porque todo habla del final, de la decadencia, y están como colgados del tiempo y de la historia.

¿Cómo trabajaste la fotografía?

La luz allí es admirable, no hay contaminación y estábamos a 1100 metros de altura, donde pasaban las nubes permanentemente. Había sombras y luces continuas. Sólo había que esperar la hora en que pasaban las nubes, y era algo muy espectacular. Me hubiera gustado hacer esta película en cine, pero era imposible por el presupuesto. Tuvimos que rodar una parte en Beta Cam digital y otra de DV Cam. Un elemento planificado fue la cámara fija.

¿Fue raro ver la película con los habitantes del pueblo?

Yo tenía ganas y tenía miedo. Ellos estaban expectantes, habían visto imágenes, pero no la película entera. Fuimos todos juntos al cine en Soria. Se sentían orgullosos, lloraron, pero a la vez son parcos para mostrar las emociones. Lo sienten como yo, como un álbum de familia, al margen de todas las reflexiones sobre el tiempo. También yo había sentido miedo antes de que el equipo de rodaje llegase al pueblo. Nos planteamos que debía ser un equipo muy reducido, para que la maquinaria del cine no se apropiase de las cosas. El proyecto contemplaba que hubiese gente dispuesta a compartir la experiencia de vivir un tiempo allí. Me parecía fundamental la complicidad entre el equipo de trabajo y los habitantes. Y desde luego no pensé que llegaría a ser una relación tan hermosa. Hubo cierta familiaridad y las cosas se contaron con más confianza.

¿Qué cine elegís para hacer?

También me estimula ir a los orígenes. En los comienzos, cuando no había reglas, cada cineasta se inventaba cómo contar. Directores como Flaherty tenían que plantearse continuamente cómo iban a contar esa realidad. Creo que hay que llevar al espectador a esa situación virginal, llevarle a mirar las imágenes de otra manera. Eso es lo que más me empuja a hacer cine. No haría una película de no haber tenido la libertad que tuve. Hay tres cosas fundamentales: libertad, paciencia y tiempo. Y perseverancia, como decía Daney. **[A]**



Poner el cuerpo

por **Javier Porta Fouz**

“En efecto, la suerte está a favor de Eros. ¿Quién no coincidiría en silenciar *este* murmullo social por el clamor de traseros, muslos y pantorrillas? Las nalgas reinan.”

Susan Sontag sobre **Ferdydurke** de Gombrowicz

Encarnación es la historia de Encarnación Levier. O más bien de Ernie Levier, y de cómo no quiso ser Encarnación, y de cómo hace para seguir siendo Ernie. Y *Encarnación* también es la historia de Ana, la sobrina de Ernie. Y de la mirada de Ana sobre Ernie. Y considerando que Ernie tiene 48 años y Ana está por cumplir 15, *Encarnación* es también la historia de una iniciación.

Ernie Levier es una ex vedette, o como quiera que sea el término que se utiliza para describir a esas actrices que se han dedicado al teatro de revista, a determinados programas de televisión, a algunos comerciales y a ciertas películas. Quedará más claro si

decimos que Ernie Levier está interpretada por –o encarnada en– Silvia Pérez, grabada a fuego para muchos como “chica Olmedo”, y que entre 1979 y 1988 participó de una decena de películas con títulos como *Las muñecas que hacen ¡Pum!*, *El telo y la tele*, *Las minas de Salomón Rey* y *El manosanta está cargado*. (Confesión: de aquellas a las que intenté entrar como menor, *El manosanta está cargado* fue la única película a cuya sala no logré pasar. Cine del hecho: Alfa o Sarmiento. Los dos hoy son el Bingo Lavalle.) En esas películas, básicamente de los ochenta, Silvia Pérez fue en general un gran “erotic relief”, como en la memorable salida de la ducha en *Las minas de Salomón Rey*. En 2006 volvió al cine con un papel de reparto, de atractivo sexual, en *Cara de queso*.

En *Encarnación*, Silvia Pérez tiene el protagónico en una película encuadrada en el nuevo cine argentino, presentada en Toronto y San Sebastián y premiada en ambos festivales, y que aparece –en la buena compañía de *Una novia errante*, de Ana Katz– como otra fic-



Encarnación

Argentina / Estados Unidos / Alemania / España / Venezuela, 2007, 93'

DIRECCIÓN

Anahí Berneri

PRODUCCIÓN

Daniel Burman, Diego Dubcovsky

GUIÓN Anahí Berneri, Sergio Wolf, María Dolores Espeja, Gustavo Malajovich.

FOTOGRAFÍA

Diego Poleri

DIRECCIÓN DE ARTE

María Eugenia Sueiro

MONTAJE

Alejandro Parisow

MÚSICA

Nico Cota

SONIDO Jéssica Suárez, Javier Farina

INTÉRPRETES

Silvia Pérez, Martina Juncadella, Luciano Cáceres, Inés Saavedra, Fabián Arenillas, Osmar Núñez, Carlos Portaluppi.

ción argentina de 2007 dirigida por una mujer y que no solamente trata sobre mujeres sino que además propone una mirada distintiva (ver el artículo "Una cierta mirada", de Josefina García Pullés y María Vicens de EA 183). Los resultados de *Encarnación* dependían de la sinergia que pudiera conseguirse, de un lado, entre el armado del guión escrito a ocho manos y la puesta en escena de Anahí Berneri y, del otro, del cuerpo de Silvia Pérez, entendido como apuesta integral. Silvia Pérez necesitaba más que "cumplir como actriz" para que *Encarnación* se convirtiera en una película especial.

En su primer largometraje, *Un año sin amor* (2004), Berneri tuvo como director de fotografía y camarógrafo a Lucio Bonelli. En *Encarnación*, a Diego Poleri. Ambas películas, en las que los cuerpos dominan la imagen, tienen muchos planos detalle o cercanos, planos que no solamente están presentes sino que además son muy significativos. Las dos películas comienzan con (en) la pantalla de una computadora vista con ominosa cercanía (cada vez más, una pantalla de computadora puede ser el presagio de absolutamente cualquier cosa). En ambos casos, la actividad que realiza el personaje en la computadora es comenzar a buscarse. En *Un año sin amor*, cuya acción transcurre en 1996, Pablo, el protagonista, comienza a escribir una novela/diario íntimo. En *Encarnación*, Ernie se busca de manera más directa: se *googlea*; es decir, pone su nombre en el buscador Google para ver qué se dice y qué se muestra en internet sobre ella. Pero más allá de los planos de pantalla de PC en la que se ve el pixelado, hay otros planos detalle que lo que revelan son partes del cuerpo de Ernie; casi se podría decir que revelan sus píxeles. Con casi cincuenta años (Silvia Pérez ya los cumplió), Ernie se mueve de manera jovial. Y, salvo que uno preste especial atención a ciertas partes del cuerpo, no aparenta la edad que tiene. Sin embargo, lo primero que vemos de Ernie, en planos muy cercanos, son sus manos, una parte del cuerpo en la que no es sencillo ocultar o disimular el paso del tiempo. En el juego que hace la película, al develar tanto el personaje de Ernie como la imagen de Silvia Pérez, los planos sobre sus manos son de crucial importancia. El personaje y la imagen se sinceran, y pueden crecer a partir de poner el cuerpo. El primer talento y la primera entrega de Pérez como actriz parte de esta relevante "honestidad manual", y así se inicia su compromiso para lograr que Ernie sea un personaje digno de que una película lleve su nombre completo.

De las cuatro "chicas Olmedo" de los ochenta (ella, Adriana Brodsky, Susana Romero, Beatriz Salomón), Silvia Pérez fue siempre la de expresión más cálida y fotogénica, la que mejor supo sostener diálogos con la mirada y la de mayor capacidad de improvisación (recordar el sketch de Álvarez y Borges de *No toca botón*). Hoy, Silvia Pérez parece tener algún retoque facial, no del estilo bestial como los que se hizo Meg Ryan, pero aun así visible. Y Ernie se hace cargo de estos retoques y propone otro en su boca, a lo que su amante estable Jorge (Fabián Arenillas) le responde que no, que está linda como está. Y lo está, pero esas cosas deben demostrarse cinematográficamente. Parte de los logros de Berneri y Pérez en la construcción del personaje están en mostrarlo en movimiento: Ernie camina con intenciones arteras de seducción, pero a la vez con acompasado encanto, sin

Más allá de los planos de pantalla de PC en la que se ve el pixelado, hay otros planos detalle que lo que revelan son partes del cuerpo de Ernie; casi se podría decir que revelan sus píxeles.

plásticos, con la afectación justa. Hay un aire general de frescura insolente en el personaje, que queda fijado en la provocación a Roberto (palurdo, estratega, calentón, servicial, simpático al acecho, gerente de hotel e incluso algo más, todo bien hecho por Luciano Cáceres). Ya desnuda en la cama, por corte directo desde la puerta del bungalow, Ernie le dice a Roberto: "¿Era así lo del almanaque?". Ernie camina con desparpajo, con la insolencia de las francesas urbanas, pero no está taconeando en París sino en la avenida Corrientes y en Las Flores: taconeando en un pueblo de la pampa, ya sea sobre baldosas que cubren el pasto con intermitencias o sobre la tierra. Ernie vive en la calle (avenida) Corrientes, y desde la ventana de su departamento ve los cartelones gigantes de los espectáculos "de revista" actuales, desde el más "fino" *Bailando por un voto* a los prototípicos de culos y tetas de vedettes + los sempiternos y semiabiertos brazos de señalización inefable de los cómicos. Ernie vive enfrente, en la vereda de enfrente, no tanto enfrentada sino separada de ese mundo y, como un conjuro, pone un afiche de la película *La buena tierra*, en la que actuó y que da la impresión de ser una película "artie".

Encarnación no es pretenciosa sino diáfana, abierta, directa, conectada con los ambientes: la avenida Corrientes importa, define, y también importan el sol, el campo y los espacios amplios de Las Flores. Ernie camina transpirada por una calle de tierra, y el polvo que levanta un coche se le pega en la cara, y Silvia Pérez demuestra con economía gestual ese malestar pegajoso: no es un fastidio adolescente sino una sensación de molestia reconocible que desaparecerá al tirarse a la piletta (y en ese pasaje está la clave de la resolución de la trama). Su sobrina Ana —lo único que le interesa a Ernie de su familia—, por el contrario, es adolescente y pasa de euforias a fastidios, a pasiones que cambian de signo con facilidad (y Martina Juncadella la hace creíble, incluso en su pudor ante una fugitiva teta de Ernie que intenta escaparse del corpiño de la bikini). Y es esa relación entre Ernie y Ana, que *Encarnación* decide establecer como tenue motor narrativo, lo que termina de redondear esta película-retrato de rara ternura, de momentos sutiles como el del pase de la colchoneta y de canciones compuestas especialmente para que signifiquen "canciones del montón". El retrato de Ernie se empieza a completar desde la mirada corta de los amigos de su cuñado, que no se animan a decirle nada y esperan a que se vaya para proferir sus giladas. Luego vendrá el video enviado por mail, que muestra cómo Ernie deja su huella, su herencia, en su sobrina: el retrato de Ernie se completa así con su influencia sobre Ana. Con ese cierre delicado se llega sin agotamientos al final del recorrido de esta película, que describe a Ernie y a Silvia Pérez enmarcadas entre una pantalla de computadora y otra. Y la descripción crece visualmente y se presenta como retrato. Y *Encarnación*, al narrar con elegancia, luminosidad y ángulos diversos, pone ese retrato en movimiento. [A]

"La identificación de las mujeres con la belleza era una manera de inmovilizarlas. En tanto que el carácter evoluciona, revela, la belleza es estática, una máscara, un imán para la proyección."

Susan Sontag en **Una fotografía no es una opinión, ¿o sí?**

La felicidad es un portaligas caliente

⊕ A favor **Leonardo M. D'Espósito**



No suele pasar que las películas que nos toca ver en la revista nos polaricen definitivamente. Sorprendentemente, es eso lo que sucede con el segundo largo de Fito Páez, *¿De quién es el portaligas?*, que causó aquí o bien alegría y adhesión o bien un rechazo que, me atrevo a decir –sin saber qué escribirá Eduardo Rojas–, será visceral. Incluso en el mailing de la revista, Gustavo Noriega advirtió que el film tenía defectos. Se quedó en el 7, pero sé que la alegría que causó el film en su ánimo no puede medirse con números. Lo mismo me pasa: puesto a ser el “crítico concienzudo” en Terra, también le encajó un 7. Advierto que soy un cobarde y que la emoción que sentí ranquea más alto que ese pequeño número con un solo ángulo.

¿Qué es esta película aparentemente desmañada y que los despistados sólo atinan a describir como “almodovariana”? Antes que nada, recordemos que Almodóvar en su primera etapa usaba sus personajes como herramientas para hablar del cine y de su mundo; que más tarde –después de *Kika*, como pueden leerlo, proféticamente, en la crítica que hiciera en su momento el gran Gustavo Castagna– está tan desesperadamente cerca (dentro) de sus protagonistas que difícilmente recupere la perspectiva serena del artista que hubiera podido ser. Páez no hace ninguna de las dos cosas: definitivamente se coloca (y así se inscribe él mismo en la película) en el lugar del testigo que se cree inteligente y distanciado cuando en realidad es un ingenuo, un pibe que no comprende del todo el mundo que lo rodea. Y por eso lo filma, para comprenderlo. Y por eso lo filma hoy, además: su película tiene como tema, ni más ni menos, cómo el tiempo cambia la memoria. Porque la historia tiende a trágica: Leo (Leonora Balcarce) sufre porque ha cortado con su novio músico y famoso. Juli (Julieta Cardinali) es la persona que sale con el muchacho y la mejor amiga de Leo. Romi es amiga de ambas y conoce todo, además de ser una gran experta en artes marciales, tener dos hijos, un marido medio delincuente (el rosarigasino Carlos Resta) y un amante. Leo se entera de lo de Juli, sale desesperada en moto y tiene un accidente tremendo. Juli tiene la idea de tratar con un mafioso para conseguir un corazón y transplantar a Leo, y arrastra a Romi a la aventura que se vuelve vertiginosa y muy argentina. Mientras, el novio-amante-músico-Páez se borra de la ficción y se dedica a filmar con una cámara Súper 8.

¿De quién es el portaligas?

Argentina, 107', 2007

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Fito Páez

FOTOGRAFÍA

Fernando Zago

DIRECCIÓN DE ARTE

Jorge Ferrari y Juan

Mario Roust

MÚSICA Gonzalo Aloras

VESTUARIO

Ana Markarián

MONTAJE

Fernando Pardo

INTÉRPRETES

Romina Ricci, Julieta

Cardinali, Leonora

Balcarce, Gonzalo

Aloras, Verónica Llinás,

Carlos Resta, Marcos

Martínez, Darío

Grandinetti, Cristina

Banegas, Lito Cruz,

Fena della Maggiora.

Todo se ve desde el presente, cumpleaños de 18 de la hija... de las tres.

Todo filmado con vértigo a veces no justificado salvo porque transcurre en los ochenta y eran así, se lo dice un adolescente que no se atrevió o no supo recorrer los mismos lugares que esas chicas. Las vueltas del guión parecen inverosímiles, pero las personas parecen verdaderas. Hay una escena, amigos, que los testea para siempre. Romi y Juli van en un auto, destrozadas, perseguidas, tratando de resolver un problema enorme. Y sale del estéreo “Persiana americana”. Las dos, olvidando el problemón en el que se metieron, empiezan a cantar juntas. Ese momento divide aguas: si el film no los conquista ahí, no los conquista más. Si lo hace, esa declaración de alegría y felicidad instantánea en medio de la tragedia, que cierra con el final cremoso de esta locura, los hará compartir definitivamente toda esa masa de recuerdos duros que el tiempo transforma en comedia. ¿Nunca recordaron algo tremendo, algo que los hizo sufrir con todo el peso del dolor, muchos años después y con una risa en los dientes? ¿Nunca se sentaron con alguien a quien no querían y sintieron que podían recordar sin rencor y con sonrisas? Pues de eso, del germen de felicidad que toda tragedia lleva consigo –y que necesita del tiempo para crecer y para que nos cobije alegres en su sombra– se trata *¿De quién es el portaligas?*

Algo salta a la vista, también: lo bien que Páez dirigió a sus actores. No recuerdo –más allá de *Hable con ella*, maldito Almodóvar aquí también– una actuación mejor y más relajada de Darío Grandinetti. No recuerdo haber visto con tanto placer a Cristina Banegas, ni sentir empatía por Lito Cruz como aquí. Ni sentir con tanta fuerza que “Lejos en Berlín” es una de las mejores canciones escritas en la Argentina. Otra cosa: al ser lateralmente un documento de los ochenta, uno siente la cinefilia vivida por Páez, que no la “cinefilia clásica cahierista”. Ésa que lleva al personaje de Gonzalo (Gonzalo Aloras, el “Fito” del film) a citar el título de una película de Cronenberg (*Pacto de amor*) sólo para mostrar su sapiencia cool e inútil, en un sano movimiento de ironía. Sí, hay más citas (*Terminator*, *Thelma y Louise*, el western, Aristarain, sigan firmas), pero son también una manera de homenajear desde la memoria aquello que al realizador hizo feliz: guños. La clave, sin embargo, es la felicidad: hay pocas películas sobre la felicidad que hagan feliz al público. Si se atreven, ésta es, ni más ni menos, una de ellas. **[A]**

¿Qué he hecho yo para merecer esto?



⊖ En contra **Eduardo Rojas**

Las películas que citan a otras son ya habituales en esta época. Una forma de ver y hacer el cine; homenaje, reflexión, alabanza, alegría, a veces todo junto; el cine ya está grandecito y es capaz de abastecerse a sí mismo.

Este portaligas de Fito Páez es una de esas películas que refieren a otras, pero lo hace desde un lugar distinto: el de la cita a ciegas, o tal vez el de la casa de citas. Dos circunstancias y lugares donde, entre otras, uno puede encontrarse con alguna de estas dos posibilidades:

a) Un chasco.

b) Un entretenimiento espúreo a cambio de una paga.

Me quedo, de bueno que soy, con la primera opción: el portaligas anónimo es un chasco de los feos, porque es incapaz de entretener, ni aun a cambio de la paga (me atrevo a decirlo porque pagué por la peca cuando decidí verlo por segunda vez, sacrificio profesional que espero me sea reconocido, aquí o en la eternidad).

Pero no el chasco de un chusco sino una película engreída, tonta, confusa, disparatada, aburrida y una diarreya de adjetivos descalificativos que les ahorro. Bajo la advocación del cine del Almodóvar de los ochenta, queda claro que su director no entiende a Almodóvar ni al cine. El manchego, ya desde su época pop, era dueño de un sentido narrativo que le permitía contar historias aparentemente disparatadas detrás de las cuales se adivinaba la mano férrea de un director sapiente, disciplinado y detallista, esteta del *kitsch* que manejaba los colores con el sentido plástico de un Minnelli desencadenado.

El portaligas de Páez es lo contrario de un homenaje; Almodóvar podría sentirlo como una ofensa gratuita (o más bien adinerada, que sus buenos mangos habrá costado. Yo, que pagué, contribuí a ello. ¡Por mi culpa! ¡Por mi culpa! ¡Por mi grandísima culpa!), un bochorno y un bochinche con una historia construida a los saltos de un canguro epiléptico que a mí, lo confieso, me hizo abandonar todo intento de comprensión al poco rato de padecerla (ya la primera vez ¡y encima pagué la segunda!). Hay tres mujeres jóvenes, amigas y con grandes aspiraciones (de merca), hay un accidente que obliga a un trasplante de corazón a una de ellas; como nadie viene a ofrecer el propio, las otras se ven obligadas a mezclarse con delinquentes para reemplazar el órgano cachuzo, lo que a la vez permite la aparición de diversos personajes estrafalarios y subtramas ídem que confluyen en aquel único lugar de donde no se vuelve: el ridículo. De tanto en



tanto aparecen, arbitrarias y desubicadas, las citas "cinéfilas": *Thelma y Louise*, omnipresente el mentado Almodóvar, Tarantino, ¡Coppola! Alto ahí. Manos arriba. Esto es un afano, qué cita ni homenaje. El pobre Francis Ford ha sufrido ya dos atracos en nuestro país. El último salió en todos los diarios. El primero lo perpetró Rodolfo (a. "Fito") Páez en su película. El plano inicial de *El Padrino* con la cámara retrocediendo desde la noble nuca de Brando, sus dedos tamborileando majestuosamente sobre la mejilla, es prolijamente bastardeada con una grosería y un sentido del peor humor que indignarían si provinieran de Sofovich. Que Coppola pida rescate o decida el castigo apropiado; hay por aquí un buen muchacho, leal y dispuesto a todo para vengar al Godfather.

Visto este zafarrancho narrativo me resulta inexplicable que una buena parte de la crítica haya destacado los supuestos progresos de Páez como cineasta. Quisiera que me expliquen el sentido de esos planos secuencia engrupidos que arrancan de la nada y terminan en ninguna parte, esos saltos de montaje y/o continuidad y/o lógica en donde se intercalan escenas que parecen de otra película, ese espantoso uso del colorinche que se pretende almodovariano, esa falta de sentido del encuadre y el tiempo narrativos que, sumados al feísmo gratuito del vestuario, maquillaje y peinados, arruinan la belleza de Julieta Cardinali, criatura hecha para la cámara.

Y los cameos y/o actuaciones especiales. Están todos: los rosarinos (Carlos Restá, Grandinetti y hasta, ¡ay! Fontanarrosa), los bizarros como Lía Crucet, los prestigiosos como Cristina Banegas o Lito Cruz, y hasta Duilio Marzio, que provoca especial pena. ¡Hombre grande, caramba! Con un prestigio, ¿por qué se le habrá ocurrido hacerse cómplice de esa especie de sketch de televisión basura en el que le toca ser un coronel retirado y escandalizado?

Son muchos pero son, dejan hondas heridas en el rostro contrito del Padre Alan Pauls, que parece forzado a bendecir una película que más bien hubiera necesitado de un exorcismo del Padre Karras.

Y podríamos seguir enumerando dislates, pero no vale la pena. Buena parte de mi indignación proviene de que (¿ya lo dije?) pagué para ver esto, y no creo haber hecho nada tan malo como para merecerlo. Si lo hice fue obedeciendo una orden de mis mandos naturales que me asignaron esta ingrata misión imposible. Porta Fouz me debe una. **[A]**

La puesta en escena de una duda



⊕ A favor **Marcos Vieytes**

Nota: se revela el final de la película.

Ya en la primera secuencia de *La señal* aparecen los elementos cuya conflictiva relación a lo largo del film harán de éste un objeto curioso por demás interesante: la presencia desdoblada de Ricardo Darín como actor y director, el marco escenográfico de época propio de algunas películas de Mignogna (*Flop*, *La fuga*) y el ceñido punto de vista del último film de Fabián Bielinsky. La cámara en mano sigue a Corvalán (Darín) casi apoyándose sobre su hombro mientras se mira en el espejo, saca un arma y va hasta la ventana del cuarto en mitad de la noche, desde la que vemos venir a dos tipos amenazantes vestidos de compadres y adivinamos las formas de un parque de diversiones en penumbras. De allí en más, y hasta la repetición de esa misma secuencia a casi diez minutos del final, toda la película es un flashback con maneras de film noir a la criolla, uso dramático del marco histórico (la agonía de Eva Perón en 1952), *femme fatale*, más de un diálogo feliz, algo de tango, Sinatra como alusión metafórica, poca luz, opacidad y muerte.

La presencia de esta última tiñe toda la película de una distanciada violencia, de un fatalismo que cuesta no relacionar con los fallecimientos de Mignogna y Bielinsky, directores con los que Darín trabajó y, en el caso del primero, responsable original de este proyecto que el actor asumió como propio. De hecho, *La señal* termina con una placa en la que se dedica la película al director de *Sol de otoño*, aunque es con el cine de Bielinsky con el que dialoga casi obsesivamente, hasta el último plano desolador que hace duelo por todos los amigos muertos y hasta siembra dudas sobre el hipotético futuro de Darín detrás de cámaras. No obstante, en *La señal* hay decisiones que sirven como indicios para pensar que tal cosa no sería descabellada: la primera de ellas consiste en haber tenido el coraje de hacerse cargo de la película; la segunda, en no haberlo hecho solo (contar con Martín Hodara, asistente de dirección de *El aura* y *Nueve reinas* entre otras, implica estar consciente de que en el cine hay un saber técnico que no puede soslayarse); la tercera, en haber optado por acercarse a la estética consistente y ambiciosa del cine de Bielinsky; la cuarta, en problematizar formalmente las circunstancias que dieron origen al film. Todo esto da como resul-



La señal

Argentina/España, 2007, '95

DIRECCIÓN

Ricardo Darín, Martín Hodara

GUIÓN

Eduardo Mignogna, Ricardo Darín, Martín Hodara, Diego Peretti

FOTOGRAFÍA

Marcelo Camorino

MONTAJE

Alejandro Carrillo Penovi

DIRECCIÓN DE ARTE

Margarita Jusid

VESTUARIO

Beatriz de Benedetto

MÚSICA

Andrés Goldstein, Daniel Tarrab

INTÉRPRETES

Ricardo Darín, Diego Peretti, Julieta Díaz, Andrea Pietra, Walter Santa Ana, Vando Villamil, Enrique Porcellana

tado una película que hace ruido, cuyas partes no encajan del todo, que incluso defrauda las expectativas del público de manera similar a como lo hacía *El aura* con todos aquellos que esperaban un calco de *Nueve reinas*, pero que tiene personalidad propia, que habla de sí misma, por sí misma y consigo misma a la vez que señala por omisión la naturaleza demagógica o anacrónica del cine argentino en tanto industria o, lisa y llanamente, su inexistencia como tal.

Una de las secuencias que posicionaba a *El aura* en un lugar distinto al del cine convencional —además de su rigurosa planificación— era aquella en la que Darín trataba de adivinar las alternativas del asalto a una fábrica sin moverse de la calle y luego seguía a uno de los delincuentes heridos hasta verlo morir enfrente suyo en primer plano. En *La señal*, como en aquella, hay interminables seguimientos y vigilancias vehiculares, además de una muerte en primer plano pero, sobre todo y además de esas coincidencias anecdóticas, la misma voluntad de ver más allá de lo obvio, de apre(he)nder con la mirada un misterio que es, simultáneamente, la resolución del *plot* argumental y el conjunto de procedimientos discursivos que le permite a un director de cine convertirse en cineasta. Darín parece estar consciente de esa diferencia, y eso transforma a *La señal* en la puesta en escena de una duda, de una desconfianza, de una incertidumbre, pero también de una valentía (la de animarse a filmar por primera vez) y de una lucidez (la de interrogar la obra del último cineasta a las órdenes del cual ha trabajado). Darín se asoma a esa cámara que es la ventana de la secuencia central de la película y ve cómo se acota el escaso tiempo del que dispone a la vez que se agiganta la sombra atemorizante de un proyecto cuyas dimensiones son enormes para un medio como éste. Y duda, sí, titubea, pero finalmente sale a los tiros y con la chica de la mano. Quizás por eso uno tiene la sensación de que semejante gesto merecía otro final, que la decisión debió tener en el orden de la trama una recompensa acorde a tanta generosidad, en vez del contraplano agonizante desde el punto de vista del héroe traicionado. Pero incluso allí, en la lectura invertida de la citada secuencia de *El aura*, Darín refleja una conciencia del hecho cinematográfico que no sólo es infrecuente y respetable, sino también auspiciosa. **[A]**

La Cáscara



En contra por **Javier Porta Fouz**

La señal acumula, suma, pero no ensambla, y se le escurren las posibles ganancias. Todo se pierde, no entre las grietas –no las hay, y tampoco hay pliegues o recovecos– sino por el poco espesor de la superficie. Es un extraño caso en el que el grisáceo todo es incluso menor que la suma de las partes. Hay respeto por el cine negro, pero es un respeto que paraliza, que le impide al relato ir más allá de la superficie genérica. La pertenencia al género se reclama con un listado de ítems que están presentes pero que no han arraigado. Dicho de otra manera (tonta): *La señal* tiene el carnet del club del cine negro pero no practica ningún deporte en esas instalaciones, no transpira la camiseta. Tiene muchas armas para ganar y no se mueve. Y llueve, y se oxida. Dirigen Darín (protagonista de las cada vez más enormes dos películas del cada vez más llorado Fabián Bielinsky) y Martín Hodara (que fue asistente de Bielinsky y de Mignogna). Está Diego Peretti. Está Marcelo Camorino (que hizo la fotografía de *Nueve reinas*). Y hay otros nombres con mucha experiencia. Uno ve y escucha *La señal* y ve y escucha prolijidad, profesionalismo, incluso honestidad. Lo que no se vislumbra es la visión de conjunto, algo que pueda insuflarle vida al paquete. Difícil imaginar en *La señal* una figura fuerte de director como la interpretada por Truffaut en *La noche americana*, en la que su personaje, Ferrand, estaba encima de los más ínfimos detalles. *La señal* es una película a la deriva, a la que no se le ajustaron las tuercas, a la que no se le corrigió el rumbo, o a la que no se le dio rumbo alguno.

La elección de Julieta Díaz para el rol de *femme fatale* es, por lo menos, extraña. Su belleza facial no es angulosa, su aire general es de inocencia, su fotografía es más bien fresca: tres características bien aprovechadas en *Derecho de familia*; pero en el noir el derecho y la familia no son demasiado pertinentes. Y Díaz (o mejor Julieta) está peinada, maquillada y encuadrada de manera tal que no se luce y no seduce, y los planos muy cerrados le quitan atractivo femenino. Hay menos apellido que nombre en Julieta Díaz y en Gloria, su personaje; y, en una película que busca desesperadamente una herencia genérica y de estilo, eso es grave. No hay sinuosidad en Gloria; es decir, el personaje ha de ser sinuoso porque el guión lo dice y



porque así son estas mujeres en el cine negro, pero no hay nada que lo indique en la pantalla. No le creemos porque no nos apasionamos, ni creemos que Corvalán (Darín) pueda apasionarse por ella. Y no creer en la *femme fatale* es fatal. El par de planos de cama entre Corvalán y Perla (Andrea Pietra) son más potentes –en suma, más eróticos– que los momentos entre Corvalán y Gloria. Y al no ser sinuosa, esta *femme fatale* Gloria no anda por los bordes, es demasiado centrada. También es centrada la posición de los personajes en general. Hay muchos –demasiados– planos de personajes en medio del cuadro. (Y esa zona central pesa demasiado, y la superficie genérica es muy frágil a esta altura: *La señal* convoca de entre los muertos al policial negro, pero lo revive sólo hasta la categoría de zombi.) La centralidad televisiva centrípeta impide que la película respire, e impide que centrifugue y sea más cinematográfica. También parece ahogarse la respiración porque varios de los paneos se detienen de forma abrupta, como si estuvieran impidiendo la aparición de algún elemento “nuevo” (es decir, posterior a la década en la que se sitúa la acción) en las calles de Buenos Aires. Y si bien es loable el intento de rodar en exteriores una película cuya acción transcurre a principios de los cincuenta, hay uso y abuso del pasaje Rivarola, a esta altura un “cliché de época” y hasta cliché a secas del cine argentino, demasiado reconocible (en el recuerdo, *Sol de otoño* de Mignogna).

“El género no sólo tiene que ver con los elementos de los que se nutre, sino con la forma en que se combinan entre sí. Y eso tiene que ver con ritmos, tiempos, armonía de estructura.” *La señal* no hace caso a estas palabras de Bielinsky (dichas en una entrevista conjunta con él y Darín en *EA 160*), y tampoco el telón de fondo del peronismo termina de encajar, de ensamblarse, de arraigarse en el relato. Y para terminar con el final de la película: los sonidos de la caja fuerte que percibe Corvalán los escuchamos todos como presentes en el ambiente. No se construye, no se trabaja, no se es consciente de la necesidad de establecer el punto de escucha subjetivo del personaje, y así todos podemos caer en la tentación de creer que es muy fácil abrir cajas fuertes. O que es muy sencillo desenterrar géneros y darles vida. [A]

The Dady Affair

por Marcelo Panozzo



“ Toda la novela es una reflexión sobre los roles; los dos personajes están oprimidos, prisioneros de los roles, y lo interesante es que en cierto momento logran huir de los personajes que se han impuesto.” Eso le decía Manuel Puig a la revista *Crisis* en una entrevista realizada en 1986, a propósito de la versión de *El beso de la mujer araña* que Héctor Babenco había realizado un año antes. Decía otras cosas Puig en la entrevista, siempre interesantes, siempre razonables hasta el límite de la provocación (“Para mí la homosexualidad no existe, es una proyección de la mente reaccionaria”), y en determinado momento hablaba también de cierta posibilidad de “realismo” que puede dar la literatura pero no el cine: “En el cine me siento a gusto en las narraciones fantásticas, alegóricas. Para mí, la fantasía es síntesis, como el cine, como los sueños nocturnos, verdaderos modelos de síntesis donde en un minuto pasa delante nuestro una historia entera”.

Esto va a parecer raro, pero algunas de las cosas que dice Puig se aplican (con buena voluntad, sí, pero tampoco haciendo demasiado esfuerzo) a *Más que un hombre*, el film dirigido por Dady Brieva (aka la “da” en Midachi) y Gerardo Vallina que cuenta la historia del modisto de pueblo que esconde en su casa a un militante político en plena dictadura. Quizás las diferencias entre la película de Dady & Vallina y la obra de Puig sean enormes, y acaso las diferencias con lo que se conoce como cine (que no es lo mismo que celuloide impreso a tontas y a locas) también sean significativas, pero los momentos de roce existen, y en esos relámpagos *Más que un hombre* levanta vuelo, teje su red, conmueve, revela un mundo propio y hace algunas otras de esas proezas que se supone que el cine tiene que lograr.

La película en sí misma opera como reflexión sobre los roles; nadie renuncia completamente a su naturaleza, y así es que hay problemas en *Más que un hombre* (no podía no haberlos): las ideas de puesta en escena son básicas, las piezas encastran con muchísimo esfuerzo y su terminado aparece siempre velado por una pátina de desprolijidad mate. Pero el tránsito desde el prejuicio (¡Dady Brieva director de cine!) hasta el resultado final, esa huida hacia otra cosa, hace que los problemas de la película pasen a un



Más que un hombre

Argentina, 2007, 92'

DIRECCIÓN Dady Brieva y Gerardo Vallina

PRODUCCIÓN San Luis Cine. Jorge Rocca y Gerardo Vallina

GUIÓN Dady Brieva, Javier Morello y Pina Di Toto

FOTOGRAFÍA Ricardo de Angelis

MÚSICA Martín Bianchedi

VESTUARIO Gaby Echaniz y Cris Menella

DIRECCIÓN DE ARTE Fabián Harsanyi

INTÉRPRETES Luis Ziembrowski, Dady Brieva, Julián Krakov, Mabel Manzotti, Violeta Naón

segundo plano. Brieva y Vallina juegan con fuego en *Más que un hombre*, porque una corrección política mal entendida, sumada al Manual de Historia K que es ley aplicar cuando se revisa la militancia setentista, hacen que la sola idea de una historia de amor en clave de comedia entre un modisto y un militante en el marco de la dictadura sea imaginada como una afrenta. Esta película demuestra que no es así, y no sólo triunfa entregando dosis impensadas de regocijo y emoción mientras lleva adelante su atrevida empresa, sino que además abre una puerta liberadora: no hace falta siempre el gesto adusto, no es necesario todo el tiempo el dedito en alto; se puede apelar a la gracia y a la frescura, se puede zigzaguear a lo loco y a la verdad se llega igual.

Se intuye viendo el film que Luis Ziembrowski pudo haber tenido un papel importante en el *seteo* de tono de la película: su Telmo (el modisto gay) está jugado al borde, en ese lugar del patio de la casa de pueblo en el que (por la parra o vaya a saber uno por qué) siempre hay sombra y humedad y sueño y vigilia entrelazándose. Telmo es el bastonero de esta historia que empieza en un lugar trillado pero enseguida va hilvanando cuentas de distintos colores y tamaños, hacia un final que se asoma a la tragedia pero se desvía justo a tiempo y a puro desenfreno. Además de enamorarse de ese fugitivo al que llama Olaf (porque se parece, dice, a *Olaf el Vikingo*), Telmo es quien va generando problemas e inventado soluciones de punta a punta de la película, y mientras tanto hace desfilar un curso de personajes adorable (atención a “los hermanos Anderle”).

Los militares son un pesado telón de fondo en la película, no sólo por la amenaza sobre Olaf, sino por su permanente y violenta presencia en la vida de la gente. *Más que un hombre*, con su calidez y su gracia auestas, no es *La vida es bella*; por más vestidos y pelos teñidos que Telmo ponga sobre Olaf, nadie intenta hacerle creer a nadie que la situación es un juego.

Todo un hombre no disimula; más bien todo lo contrario: descubre, evidencia, sorprende con un lugar nuevo para un tipo de historias que por momentos parecen atrapadas en las trampas (del museo) de la memoria. [A]



Club Silencio

por Nazareno Brega

Después de mantenerse lejos del cine durante casi una década tras realizar *12 Storeys* en 1997 y de abocarse, desde entonces, a la dirección de televisión, publicidad y videos musicales y a la producción de películas en su Singapur natal, Eric Khoo volvió a filmar. El resultado es la enigmática *Be With Me*. En realidad, Khoo no llegó a tener una década de abstinencia: *Be With Me* ya tiene un par de años y aquí se pudo ver hace un tiempo en los festivales porteño y marplatense, donde se proyectó en filmico.

Be With Me tiene más de un elemento desconcertante, y el más llamativo de ellos tal vez sea la mutación que sufre su tenue narración a mitad de camino. La película empieza como un drama dividido en tres viñetas: una muestra a un comerciante que cocina con empeño para su esposa agonizante, otra presenta a un guardia de seguridad maltratado en su hogar y en su trabajo, que espía en secreto a una joven ejecutiva, y la última retrata el amor intenso y fugaz entre dos chicas de secundario. Pero en cierto punto Khoo desestima esta narración endeble y se mete de lleno en la biografía de Theresa Chan, persona(je) de una existencia tan sufrida como fascinante, muy similar a la más popular norteamericana Helen Keller. Se nota que a Khoo le interesa mucho más la vida de la maestra sorda y ciega Chan que la del resto de sus personajes, porque no sólo pone la primera de sus historias en función de Theresa sino que se saca de encima de un hondazo a



Be With Me

Singapur,
2005, 93'

DIRECCIÓN Eric Khoo

PRODUCCIÓN

Brian Hong

GUIÓN

Theresa Poh Lin Chan
(autobiografía), Eric
Khoo, Wong Kim Hoh

FOTOGRAFÍA Adrian Tan

MONTAJE

Low Hwee-Ling

MÚSICA Kevin Mathews,

Christine Sham

INTÉRPRETES

Theresa Poh Lin Chan,
Samantha Tan, Ezann
Lee, Seet Keng Yew.

Estreno en salas en
formato DVD

los otros dos relatos, en uno de los intentos más ridículos de cruce de historias que se recuerden. Encima, esas tragedias de la vida real de Theresa parecen otorgarle a Khoo un permiso tácito para condimentar las vidas de sus personajes ficticios con desdichas de diversa índole.

Así como Khoo amagaba con un drama coral antes de sumergirse en una biografía, *Be With Me* se vende como una película que gira en torno al amor, aunque con el correr de los minutos se nota que ése es sólo un tema secundario. Khoo bautizó a cada uno de los tres relatos del film "Encontrando el amor", "Tan enamoradas" y "Predestinado", y las candidas frases sobre el amor, tomadas de la autobiografía de Theresa, que abren y cierran la película –y le dan su nombre– también parecen dar cuenta de ese tema como esencial. Pero *Be With Me* se centra mucho más en las distintas formas de comunicación y en los distintos vínculos, de acuerdo a la tecnología y los tiempos que corren, que en el amor, un tema que nunca deja de ser lateral para Khoo. El director jamás demuestra tanto interés por lo que sienten algunos de sus personajes por otros; en cambio, sí muestra la fascinación que le produce la manera que tienen de expresar o lidiar con esos sentimientos. Y, como una especie de marca estilística, Khoo les impone una restricción terrible a la expresión de ese amor. *Be With Me* es una película donde los diálogos no sólo escasean sino que la mayoría de ellos ni siquiera son orales. Khoo vuelve a su película una especie de Club Silencio donde encierra a los personajes, que no llegan a hablar ni cinco minutos y tienen que rebuscarse en la interacción entre ellos por otros medios. El director le otorga una pequeña licencia a Theresa, el personaje más parlanchín, porque no le impone con tanto rigor esa imposibilidad verbal a una anciana sorda y ciega con deseos de contar su historia.

Khoo parece tomarse bien en serio eso de que el silencio es salud, y mantiene bien calladitos a sus convalecientes (casi todos los personajes sufren en la película, ya sea desde lo físico o lo sentimental), así que ellos intentan relacionarse –sin demasiado éxito– y expresarse mediante mensajes de texto, mails, chats, señas, cartas de puño y letra, una vieja máquina de escribir, alguna metáfora (por ejemplo, un comerciante deprimido que no quiere abrirse al resto de las personas atiende su kiosco detrás de una reja). Hasta la comida se transforma en un medio más de interacción social. Khoo demuestra una debilidad por la palabra escrita y la utiliza no sólo como un elemento estilístico que le otorga distintas texturas al film sino también como herramienta narrativa. El director llega al punto de utilizar subtítulos (sin que se escuche voz alguna ni se vea nada escrito en pantalla) para contar la trágica vida de Theresa, mientras a ella se la puede ver realizando actividades cotidianas sorprendentes, como cocinar sin ningún tipo de ayuda. Khoo sigue al pie de la letra el abecé del cine (la importancia de la imagen es muy superior a la relevancia de la palabra hablada) a lo largo de toda la película. Sin embargo, gracias a un pianito molesto que trata de figurar en buena parte de las escenas y a la tendencia del director a encuadrar casi todo en planos cerrados, *Be With Me* dista de transformar su economía de diálogos en una experiencia radical, en la línea de, por ejemplo, *Honor de cavallería* o el cine de Lisandro Alonso, y le otorga a esa ausencia de palabras un fastidioso halo publicitario. **[A]**



Ligeramente embarazada

Knocked Up

Estados Unidos, 2007, 129'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Judd Apatow

PRODUCCIÓN

Judd Apatow, Shauna Robertson, Clayton Townsend

FOTOGRAFÍA

Eric Alan Edwards

MONTAJE

Craig Alpert, Brent White

MÚSICA

Joe Henry, Loudon Wainwright III

INTÉRPRETES

Seth Rogen, Katherine Heigl, Paul Rudd, Leslie Mann, Jason Segel, Jay Baruchel, Jonah Hill, Martin Starr, Harold Ramis.

Familia último modelo

⊕ A favor **Agustín Masaedo**

¿Cuánto queda de nuevo en la Nueva Comedia Americana? ¿Y de bueno? Ahora que cuesta distinguir a Sandler de Sandrini (aunque *Yo los declaro marido y...* Larry sea, sin mucho pero por lejos, la más interesante de sus últimas producciones), ahora que Ben Stiller hace la plancha en las aguas tranquilas del mainstream, pareciera que el único estandarte de esa revolución libertaria y ultrapop que sigue en pie, a 191 centímetros del suelo para ser precisos, es el Will Ferrell de *Ricky Bobby*, loco por la velocidad o *Deslizando a la gloria*. Justamente, detrás de las cajas de esos dos directo-a-dvd (acá en Argentina, pero no vamos a empezar con la eterna cantinela) quizás se esconda la novedad más importante que tiene para ofrecer la neo-NCA: Adam McKay. No él en particular, sino lo que representa: la incorporación de productores, directores y guionistas con rango y rasgos de autor a una ¿tendencia? ¿cofradía? ¿familia! cuyo patriarcado fue generalmente ejercido por los actores. "Generalmente" porque los Farrelly fueron pioneros en eso de abrir puertas (muy notablemente, la del baño) desde detrás de cámara. Pero los límites del salvajismo cinematográficamente mostrable y risible se desplazaron hace rato ya, y la materia fecal de *Tonto y retonto* está naturalizada en comedias románticas de corte clásico como *Mi novia Polly*, tanto como la sangre de payaso de *Happy Gilmore* brota de una cuñada, sin mucho escándalo, en tanques como *La familia de mi novia*. Los Farrelly también fueron de los primeros en irse corriendo de la escatología y la violencia a la amabilidad, de las historias épicas a las sencillas, de los *freaks* sin remedio a la gente promedio. La evolución de su propia revolución no los encuentra ni más ñoños ni menos graciosos, sino saludablemente distintos. Y si la herencia anárquica de la primera mitad de su obra se la dividieron en partes iguales McKay y su compinche Ferrell, la vertiente hornbyana de, por caso, *Amor en juego* (adaptación de una novela del inglés) fue toda para Judd Apatow, productor, por otro lado, de las películas de McKay. Seth Rogen, el protagonista de *Ligeramente embarazada*, es también guionista de la notable, próxima a estrenarse y producida por Apatow *Superbad* –o *Supercool* (!) para los que no hablan inglés–: ya ven que la enredadera de colaboraciones y cameos típica de la Nueva Comedia excede los límites de la pantalla. Sólidamente anclada en la cultura popular, sin villanos ni maldad, aceptando en su seno generoso a parientes/personajes con conductas generalmente tan poco divertidas para el conservadurismo hollywoodense como fumar porro todo el día o planear webs pornográficas, la gran familia de la NCA, de maneras quizás más sutiles pero no menos efectivas, sigue agrandándose y agrandando su ambiente natural. Esa es la pequeña –y para mi gusto, valiosa– novedad. Para saber si, en lo que toca a *Ligeramente embarazada*, es una buena o mala noticia, los invito a leer a JPM, que lo explica mejor. **[A]**

Cómo ser buenos

⊕ A favor **Juan Pablo Martínez**

Ben Stone, el protagonista de *Ligeramente embarazada*, es la quintaesencia del personaje Apatow. Al igual que en la primera película de Apatow como director, *Virgen a los 40*, y las excelentes series de TV *Freaks and Geeks* y *Undeclared* –ninguna de las cuales llegó a durar una temporada–, el protagonista es un *loser* de esos que nunca se sienten cómodos y que a la vez incomodan a la gente con la que están, que se sienten fuera de lugar, que se rehúsan a crecer, que ya se resignaron a "no quedarse con la chica". "Sos más linda que yo", le dice Ben a Alison cuando están teniendo sexo casual a horas de conocerse, sexo cuya consecuencia será el embarazo que recorre toda la película. Pero la regla principal del universo Apatow es que "el *loser* se queda con la chica". Y "quedarse con la chica" conlleva, y más aun en esta película, crecer, asumir responsabilidades. Alison queda embarazada y decide quedarse con el bebé (esto va para ciertos bloggers americanos y para David Walsh, que acusan a la película de no ser "pro-choice"; si el personaje en cuestión dice "He decidido quedarme con el bebé" no puede ser otra cosa que eso); Ben tiene que asumir su responsabilidad.

Cuando Alison le cuenta a Ben que va a ser padre, él se manda una diatriba de crueldades contra ella. Pero el gran mérito de Apatow es que en todo momento, mientras Ben dice esas cosas, sabemos perfectamente que las dice por el shock que le provocó la noticia. En el universo Apatow no hay verdadera maldad; si un personaje hace algo malo es porque algo le está pasando. El personaje de Debbie, la hermana de Alison, dice y hace cosas terribles. Pero sabemos que eso no es porque sea "mala" (los personajes Apatow, hasta los que a simple vista parecerían ser insignificantes, tienen muchas más dimensiones que una), sino porque está intentando lidiar con un marido con quien no se entiende (otro mérito: la película no es nada complaciente con el tema "familia"). Y volviendo a Ben, al día siguiente llama a Alison y le dice que se va a hacer cargo de todo lo que tenga que hacerse cargo.

Lo que mejor hace Apatow (y aquí lo hace mejor que nunca), es dosificar la comedia y el drama. *Ligeramente embarazada* está llena de momentos terribles y momentos graciosos, a veces en la misma escena, y Apatow maneja a la perfección ambas cosas. El *cast* es inmejorable, lleno de grandes actores/personajes que muchas veces hacen de ellos mismos (los amigos de Ben son los amigos de Seth Rogen en la vida real, todos salidos de la factoría Apatow, e incluso usan sus verdaderos nombres). Y la película es generosa, con sus personajes y con el espectador (hasta la edición en DVD, que acaba de lanzarse en Estados Unidos, es un ejemplo de generosidad). Es más que una buena película: es una película buena. **[A]**

El director que ~~no~~ quería crecer

En contra **Marcelo Panozzo**

No se puede negar que hay ternura en *Ligeramente embarazada*. Los protagonistas son un joven grande que vive con sus amigos fumando porro y tratando de poner en marcha un site erótico, y una presentadora del canal E!, toda prolijita ella, apolínea y con una idea clara de carrera. Juntos formarán una pareja desapareja que, tras una noche de alcohol, terminará unida merced a un embarazo no buscado. Los amigos de él son *geeks* buenitos y casi lúmpenes que apenas si pueden articular palabra, y la familia de ella se centra en una hermana casada con hijos y metida en un matrimonio molesto pero siempre tolerado. Más allá de cierta desconfianza de los burgueses hacia los lúmpenes, en general los personajes de la película desean el bien del prójimo, y aun cuando lastimen a alguien, el director Judd Apatow deja en claro que lo hacen pasivamente, nunca adrede. Ninguno de ellos está contento con la idea de crecer y ese mundo de Peterpanes multiplicados y perplejos es el eje del cine de Apatow. El sistema funcionaba bien en *Virgen a los 40*, con un protagonista que tras clausurar la eterna carencia mencionada en el título se encaminaba a formalizar con su novia, acaso por cuestiones de edad o por alguna otra complejidad que quizás haya sido mejor dejar afuera del marco de una comedia. Pero que aquí el groncho y la dama elijan estar juntos y formar el tipo de familia que forman (que no es una familia a la Farrelly o a la Ferrell, más bien todo lo contrario) habla de otra cosa. Al director le cuesta acomodar un conservadurismo no tan velado con ese sentido del humor desprejuiciado que tiene, y si por algo la película habla de este momento (y no es una mera *Porky's 7*), es por ser un temprano esbozo cinematográfico de una respetabilidad nueva. Las complicaciones de esa búsqueda se notan en el excesivo metraje: es un film que empieza liviano y gracioso y que, mucho tiempo después, termina fatigado y grave, tras la dura tarea de cumplir con dos agendas que, claro, pueden convivir pero a determinado precio, y para cuya unión no alcanza con la ternura. Porque si hay una palabra que define mejor a esta película, ésa es "transparencia": no hay hipocresía en *Ligeramente embarazada*; hace falta. Apatow es la versión *Second Life* (tengo una doble vida, sí, pero anota-te la dirección) de aquellos hippies que terminaron ocupando altas posiciones de poder; la nueva elite, conservadora, fiel y antiabortista, está poblada por unos simpáticos tremendos, que usarán bermudas y llantas Vans hasta los 65 y se comprarán en Grasscity.com unas pipas de agua es-pec-ta-cu-la-res. [A]





Inocencia salvaje

Sauvage innocence

Francia-Holanda,
2001, 123'

DIRECCIÓN

Philippe Garrel

GUIÓN Philippe Garrel,
Arlette Langmann,
Marc Cholodenko

MÚSICA

Jean-Claude Vannier

FOTOGRAFÍA

Raoul Coutard

MONTAJE

Françoise Collin

PRODUCCIÓN

Pascal Caucheteux,
Kees Kasander, Alain
Sarde

INTÉRPRETES

Mehdi Belhaj Kacem,
Julia Faure, Michel
Subor, Zsuzsanna
Varkonyi, Jérôme
Huguet, Maurice
Garrel, Huguette
Maillard.

Estreno en salas en
formato DVD



Dialéctica intempestiva

⊕ **A favor** por **Federico Karstulovich**

Mayo de 2002 (EA 121). Al momento de su estreno en el Bafici, Javier Porta Fouz denostó esta película: entre pavada y chiste sofisticado, afirmaba, no había tonos grises para pensarla. Socarronamente, JPF apuraba a los defensores de *Inocencia salvaje* sosteniendo que la defensa esgrimida habría sido hablar de una simple y lisa "puesta en abismo" que vaciaba a la película de espontaneidad.

¿Cuál vendría a ser el chiste de Garrel y su película? Argumentalmente: un director, traumatizado por la muerte de su esposa a causa de una sobredosis, decide hacer una película contra la heroína y no encuentra inversores. Busca financiación con un traficante... de heroína, a partir del cual se consigue el dinero. Logra comenzar su película (llamada *Inocencia salvaje*). El director hace actuar a su presente novia como un calco de la novia muerta. Para superar la angustia y adentrarse en el papel, la novia actual se torna adicta. No cuento el final.

Inocencia salvaje es algo mejor que una pavada porque da un paso hacia la vitalidad de los personajes justamente en el primer tramo. Nos presenta dos universos: el de la previa al rodaje y el del rodaje en sí mismo. En el primero la voluntad manipuladora no se impone y sus personajes ruedan libres entre las dudas y las idas y vueltas al mejor estilo *Nouvelle Vague*. En el segundo nos encontramos con las limitaciones de la férrea puesta en escena de la cual no logramos salir (la bendita "puesta en abismo"). Esa dialéctica no determina una lectura causal entre el primer segmento y segundo, sino una convivencia conflictiva (¿o yo leo dialéctica donde otros leen correlación causal?). Garrel se pregunta por los límites de la representación. Es en el cuestionamiento a flor de piel (¿qué película contar? ¿cómo representar una experiencia traumática?) donde nos alejamos del chiste fácil: ¿cómo se sale de la representación cuando ésta avanza sobre el mundo? Por el principio de lo real como fisura en la esfera del artificio. Solemne, quizás, pero no pavota. **[A]**



Agua estancada

⊖ **En contra** por **Diego Terrotola**

Tal vez con el título de la película alcance para decirlo todo: sólo esas dos palabras son suficientes para señalar el máximo error y la poca virtud. Lo que es inocente en esta película es la aproximación discreta a la *Nouvelle Vague* que plantea Philippe Garrel, su vuelta al blanco y negro del ojo maestro de Raoul Coutard, a las calles parisinas y a la ineludible omnipresencia devoradora del cine que hace que todo todo deba terminar convertido en una película; que todo quede duplicado en celuloide, pero principalmente la autobiografía. Así, el cine se mira al espejo: la narración sigue al director atribulado que trata desesperadamente de hacer una película. Así, Garrel se mira en un espejo de cenizas donde algunas vez hubo fuego. Y algunos destellos de ese reflejo que consigue se disparan por el lado del salvajismo, pero disfrazado de una niña bonita perdida en los estímulos de las drogas. Y en el salvajismo apolíneo de la muchacha se señala otra vez la autobiografía: Nico, rocker primitiva, sirena conducida a la perdición, fue pareja de Garrel. Aunque tal vez el problema central de *Inocencia salvaje* no sea justamente su insistente narcisismo, sino la forma en que se concreta ese regodeo en el autorretrato. Todo plano tiene algo de foto estática, porque de alguna manera la película de Garrel mantiene su mirada calma, reposada, como quien mira un estanque y vigila que ninguna piedra agite el agua estancada que refleja el paisaje y el propio rostro. A diferencia de *Bella tarea*, de Claire Denis, y de *Los amantes regulares*, del mismo Garrel, su recuperación de la *Nouvelle Vague* y de aires de otros tiempos no tiene el impulso desestabilizador de alguien que quiere agitar el mundo con sus imágenes. La *Nouvelle Vague* recargada en la mirada de Garrel es un lugar tranquilizador sobre el que apoyarse y nunca la energía liberadora de la juventud deseosa de tomar el cine por asalto. Una lástima que la primera y única película que circula más ampliamente de Garrel sea la menos inquietante de las que se pudieron ver últimamente en ciclos y festivales en Argentina. **[A]**

Barney, el dinosaurio fascista

Drawing restraint 9

Estados Unidos/
Japón, 135'

DIRECCIÓN

Matthew Barney

GUIÓN

Matthew Barney

PRODUCCIÓN

Matthew Barney, Mike Bellon y Barbara Gladstone

FOTOGRAFÍA

Peter Strietmann

EDICIÓN

Luis Álvarez y Álvarez, Matthew Barney, Christopher Seguire y Peter Strietmann

MÚSICA

Björk

DIRECCIÓN DE ARTE Y VESTUARIO

Matthew Barney

INTÉRPRETES

Matthew Barney, Björk, Shigeru Akahori, Sosui Oshima.



“ Esa politización de la estética tendría que distinguirse con toda nitidez de la estetización de la política por el fascismo: ésta significa la destrucción de lo político por expropiación de las masas, degradadas a la condición de comparsas en un espectáculo puesto en escena con todo cinismo; aquélla, por el contrario, por sus mismas potencialidades significa la apropiación de la política por parte de las masas burladas.” Aun si se refieren a Walter Benjamin, las palabras de Albrecht Wellmer son perfectas para hablar de la última película de Matthew Barney, una sucesión oscilante de imágenes intimistas dentro de un barco e imágenes monumentales en la parte exterior de la nave. La parte intimista involucra al mismo Barney y a Björk como invitados en un buque ballenero japonés, en el cual deben convertirse en espíritus marinos a través de complicados rituales y ceremonias; en simultáneo, la tripulación del barco lleva a cabo sus tareas cotidianas

mezcladas con ritos simbólicos sobre una ballena imaginaria, lo cual implica manipulación de enormes masas de fluidos indefinidos. Si bien los planos de Barney parecen ser puramente estéticos, la ideología –como diría Adorno– está en sus decisiones formales; en ese aspecto, Barney es un cineasta absolutamente fascista. El manejo de los miles de japoneses que desfilan en la película, el amor desmedido por lo gigante y por un pasado mítico necesario para sustentar al presente glorioso, la disposición de los cuerpos, todo remite tan directamente al análisis que Susan Sontag hace de la estética fascista que cuesta no ver un vínculo. Barney filma estas imágenes confiado en que lo místico derivará de lo gigante pero, a su vez, con la ingenuidad de quien lanza una piedra al agua esperando que la superficie permanezca estática. Cuando nos da respiro, filmandose a sí mismo junto a su esposa (Björk) en una serie infinita de rituales orientales, lo hace desde la lógica *new age* del misticismo vulgar, de la solemnidad que sólo tienen los que no buscan entender el fenómeno al cual se acercan. No se puede negar el poder o la composición de sus imágenes, pero desde el *Cremaster* en adelante, Barney es la configuración del cineasta pretencioso, el tirano irreflexivo que maneja multitudes para sus caprichos vanamente simbólicos, cáscaras resplandecientes con un interior hueco, *instituciones-cero* que el espectador puede rellenar con lo que desee. Pero no nos confundamos: no estamos ante el simple relativismo artístico posmoderno sino ante una monstruosa estetización de la política, tan flagrantemente orquestada y aparentemente naif como la peor política de Estado.

Guido Segal

Degenerada

Perseguidos por el pasado

Seraphim Falls

Estados Unidos,
2006, 115’*

DIRECCIÓN

David Von Ancken

GUIÓN

David Von Ancken y Abby Everett Jaques

PRODUCCIÓN

Bruce Davey, David Flynn, John Limotte

FOTOGRAFÍA

John Toll

MONTAJE

Conrad Buff

MÚSICA

Harry Gregson-Williams

INTÉRPRETES

Pierce Brosnan, Liam Neeson, Michael Wincott, Ed Lauter.

*Por lo menos dos de las copias que se estrenaron aquí parecerían estar muy cortadas, ya que duran como máximo 100 minutos, hay unos cuantos cortes abruptos, y en por lo menos una copia se cortan los créditos finales al poco tiempo de empezar.



Ya desde el afiche de *Perseguidos por el pasado*, que parece de otra época (al igual que su título en castellano), la ópera prima del director de TV David Von Ancken prometía, y mucho. Y durante su primera hora de duración pareciera que estamos frente a una de las mejores películas del año. Con un clasicismo feroz pero intercalando momentos más bien *gore* que recuerdan a alguno de los spaghetti westerns de Lucio Fulci, la primera mitad de la película es pura belleza y, a pesar de moverse con un ritmo pausado y relajado, logra mantener el interés en todo momento. Con una anécdota mínima –que consiste en que el personaje de Pierce Brosnan es perseguido por Liam Neeson y un grupo de hombres contratado por este último, debido a algún hecho del pasado que no se nos esclarece demasiado–, Von Ancken logra una tensión constante, mientras encuadra para el formato *scope* como si jamás en su vida hubiese pasado por la televi-

sión. Y la película nos hace creer durante un buen rato que el western más puro y clásico está vivo, y que va a haber que seguirle la carrera a este Von Ancken.

Pero pasa lo que no debía pasar, lo que deseábamos que no pasara: la película se desbaranca cada vez más hasta convertirse en algo infumable. Primero tenemos un flashback que se nos viene anunciando durante toda la primera mitad pero sin mucho detalle. Sí, es un flashback de aquel hecho del pasado que marcó a ambos protagonistas y que hizo que las cosas estén como están en el presente de la película. Y si bien uno espera un flashback más bien trágico, porque no podía ser de otra manera, Von Ancken nos pega un golpe bajísimo y nos revela que aquel hecho del pasado consiste en un incendio que se inició bajo las órdenes del personaje de Brosnan –un militar– en la casa de Neeson, donde murieron su mujer, su hijo pequeño... ¡y su bebé! Herida ya casi de muerte gracias a ese recurso innecesariamente cruel, la película sin embargo sigue su curso durante algunos minutos sin mayores inconvenientes, hasta que termina de embarrarla por completo cuando aparece aquel mal que a veces suele hundir buenas películas: la Metáfora, así, con mayúscula. Y no sólo una metáfora, sino dos. Se trata de un encuentro de cada uno de los protagonistas –sí, primero uno, después el otro– con un indio metafórico y una Anjelica Huston metafórica (digamos que hay dos escenas que se repiten, dos veces cada una). Y aquí es donde ya no hay vuelta atrás, donde lo que podría haber sido una gran película de género, y que lo es durante un buen rato, cede a las tentaciones y se aleja de su registro clásico que tan bien le sentaba. **Juan Pablo Martínez**



La historia de un amor

Le héroes de la famille

Francia, 2006, 103'. **DIRIGIDA POR** Thierry Klifa, **CON** Catherine Deneuve, Gérard Lanvin, Miou-Miou y Emmanuelle Béart.

La historia de un amor comienza cuando una familia se reencuentra para reparar la herencia de Gabriel, dueño y alma del cabaret "El loro azul". Familia disfuncional y desmembrada cuyos integrantes ajustarán un pasado irreversible y sacarán los trapitos al sol. Con un entramado coral bien dispuesto, la historia discurre con cómoda agilidad. Sin embargo, tan sólo atendiendo a su elenco de renombre (léase Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Gérard Lanvin y Miou-Miou), es claro que la intención de Klifa va más allá de armar un psicodrama familiar "de ajuste de cuentas". Y es en su afán de imponer "mitos" y "nostalgias" donde la película flaquea. Que Deneuve y Béart aparezcan encarnando a míticas cabareteras con aura de diosas (cada plano parecería gritar "acá están, mírenlas") no las transforma en diosas en sí. En rigor, otros personajes femeninos y masculinos, sin tanta pompa, aura ni cartel se imponen con mayor frescura y consistencia. (Digo, no es como cuando Orson Welles hacía aparecer a Marlene Dietrich en *Sed de mal* y esa súbita aparición hacía temblar la claridad del aire y encarnaba a la historia del cine.)

Tan poco efectivas resultan estas magnificaciones como la "nostalgia" por este cabaret pronto a cerrarse; nostalgia que se verbaliza pero no se siente y que se ciñe a un recuerdo dialogado o a ensoñaciones de una realización algo tosca (como ser las breves apariciones del difunto Gabriel). Lejos de los vertiginosos casinos de Paul Verhoeven, y más lejos todavía de los cabarutes glamorosos de *Moulin Rouge!*, la película no logra forjar un vodevil propio y muestra, sin brillo, deslucidos números musicales con tímidos desnudos que sólo causan indiferencia.

Únicamente cautiva, un poco tarde, la panorámica de la costa de Niza que sirve de fondo a los créditos finales. **Lilian Laura Ivachow**



El sabor del Edén

Eden

Alemania/Suiza, 2006, 102'. **DIRIGIDA POR** Michael Hofmann, **CON** Josef Ostendorf, Charlotte Roche, David Striesow.

Antes de que lleguen los títulos, *El sabor del Edén* tiene un aroma atractivo: el ob(s)eso cocinero protagonista despluma una gallina mientras le susurra al animal con un regodeo sádico todo pormenor de la tortura que está a punto de sufrir, lo sabroso que va a ser el plato terminado y lo bien que la va a pasar el chef en el ínterin. Michael Hofmann quiere hacer pasar gato por liebre tras este entremés asombroso porque su película jamás vuelve a lograr semejante complejidad temática y/o estética. De allí en más, el retrato de esa pulsión sexual inherente al placer gastronómico se simplifica a, por ejemplo, una nena con síndrome de Down y su ingesta orgásmica y desenfundada de chocolate. Hofmann busca que su película sea tomada como alta cocina pero sus ingredientes tienen la sutileza de un plato de tenedor libre: una mujer tan impoluta como insatisfecha, con un marido canalla e inseguro hasta la exageración, encuentra sosiego en los platos que le prepara un cocinero hosco pero de buen corazón. Como puede preverse (de no ser así, saltar las próximas dos oraciones), ella empieza a pasar más tiempo con el guisandero que con el marido e, iracundos celos conyugales mediante, el gourmet, sin comerla ni beberla, termina en el horno. De postre, el cocinero acaba en la cárcel tras cargarse por accidente al marido. *El sabor del Edén* es una película desabrada que encima produce dispepsia; pero por más que Hofmann haga uso y abuso de todo lugar común posible, no se lo puede culpar por el inconveniente más notorio del film: la comparación de *El sabor del Edén* con el estreno alimenticio anterior es inevitable, y la mera existencia de *Ratatouille*, exquisitez cinematográfica de consumo masivo que se mantiene bien fresca en el recuerdo –no tanto por su lanzamiento reciente como por ser cine no percedero, sin fecha de vencimiento–, expone todavía más las limitaciones y sinsabores de la película del Hofmann, al que es mejor acudir con un antiácido a mano. **Nazareno Brega**



Yo los declaro marido y... Larry

I Now Pronounce You Chuck and Larry

Estados Unidos, 2007, 110'. **DIRIGIDA POR** Dennis Dugan, **CON** Adam Sandler, Kevin James, Jessica Biel, Dan Aykroyd, Ving Rhames.

Casi como un elogio, puede decirse que lo que mejor hace *Yo los declaro marido y... Larry* es desconcertar. Durante la primera media hora o más no hay un solo chiste gracioso, y el humor machista (centrado en los códigos de la amistad varonil y en la colección de chicas de póster desplegable del personaje de Sandler) es más bien rancio, a tal punto que es posible pasarse un buen rato tratando de adivinar si estamos de vuelta en la tierra de Olmedo y Porcel o, por el contrario, se trata de un hábil ejercicio de incorrección política. Y resulta que sí, que hay mucho de saludable "ofensa" al espectador bienpensante (aunque no tanta habilidad: los chistes levantan la puntería pero no lo suficiente). Sobre el final, todo vuelve a los niveles de (falta de) sutileza del principio, pero con su signo, ejem, invertido. Los personajes hacen el arco entero: de la homofobia galopante al panfleto en favor de la unión civil. La (al parecer) irritable pero siempre divertida de leer Stephanie Zacharek definió con bastante precisión en su crítica de *Salon.com* las idas y vueltas del guión firmado por Barry Fanaro (coautor de *Kingpin*, de los Farrelly), Alexander Payne y Jim Taylor (los de *Entre copas*): "(No podían decidirse) entre una película *mainstream* con un mensaje progre, o una película progre que funcionara en el *mainstream*". Para Zacharek, esta esquizofrenia de la película (que "simultáneamente se burla y abraza") es síntoma de salud y honestidad, y la verdad es que donde *Yo los declaro...* pisa más firme es en escenas como las del hijo del personaje de James, niño bailarín y amante de los musicales, porque el chiste funciona en múltiples direcciones –riéndose a la vez del estereotipo gay y del homo-pánico del padre– sin preocuparse por si está ofendiendo a nadie. Ni Zacharek ni ningún otro crítico supo valorar lo suficiente la inclusión del semidesnudo gratuito de la demasiado perfecta Jessica Biel, pero ése ya es otro tema. **Mariano Kairuz**



Invasores

The Invasion

Estados Unidos, 2007, 93'. **DIRIGIDA POR** Oliver Hirschbiegel, **CON** Nicole Kidman, Daniel Craig, Jeremy Northam, Jackson Bond, Jeffrey Wright, Veronica Cartwright.

Esta es la primera versión subdesarrollada de la que ya parecía una saga imbatible: desde la poderosa metáfora antimacartista filmada por Don Siegel en 1956 hasta la parca y amarguísima relectura de Abel Ferrara en 1993, pasando por la remake anotada y aumentada de Philip Kaufman (1978) y extendiéndose incluso hacia adelante y hacia atrás por versiones no oficiales (*Aulas peligrosas*, de Robert Rodríguez) y antecesoras (*Invaders From Mars*), todas y cada una de las invasiones de usurpadores de cuerpos, o *body snatchers*, tuvieron lo suyo. La pregunta inevitable es ¿a qué viene, qué tiene de nuevo para ofrecer esta tercera remake oficial, tan sólo catorce años después de la anterior? Difícil saber qué se propusieron Hirschbiegel (*La caída*) y el guionista Dave Kajganich, ya que, como ha sido una tradición con los *body snatchers* (los productores de la de Siegel forzaron un final "esperanzador"; la de Ferrara fue condenada a un lanzamiento limitadísimo), la WB le quitó la película de las manos al director y se la entregó a los Wachowsky y a James "V de venganza" McTeigue para una reescritura y recauchutamiento general. La película les quedó hiperkinética pero anémica —como su protagonista Nicole Kidman—, aunque es posible encontrar en ella una gran idea propia, por ahí subexplorada, sobre el *body snatching* de nuestro tiempo: su comentario sobre la cultura del *empastillamiento*. La psiquiatra interpretada por Kidman receta y toma píldoras para relajarse, para "equilibrarse" y hasta para no dormirse, para evitar ser "invadida" y poder seguir viviendo una vida de una placidez que parece químicamente inducida. El final viene con un comentario nada sutil sobre qué es ser humano, qué inhumano y qué deshumanizarse, lo cual resulta especialmente sugestivo e interesante si uno recuerda que, aunque no sea enteramente de él, lleva la firma del director que fue tan discutido por "humanizar" a Hitler en su película anterior. **MK**



Futuro perfecto

Argentina, 2007, 82'. **DIRIGIDA POR** Mariano Galperín, **CON** Guillermo Pfening, Pablo Iní, Sebastián Borensztein, Sebastián Mogordoy, Lucrecia Oviedo.

“Un impresentable *porno*soft” y “los problemas de continuidad, los fuera de foco, la edición abrupta y la sensación de que todo el rodaje fue concebido con escásimo rigor, sin siquiera tomar los mínimos recaudos para, a la hora de llegar al montaje, poder armar un producto final con cierta ilación y coherencia” fueron algunos de los términos que mereció *Chicos ricos* en los dos diarios nacionales de mayor tirada. Aun cuando *El delantal de Lili* llegó a cosechar más de un elogio y revertir la tendencia que *1000 boomerangs* y *Chicos ricos* habían impuesto en el trato de la prensa, el estreno de una cuarta película de Mariano Galperín es una sorpresa contra todo pronóstico. Vapuleado por la crítica, sin un resultado relevante en la taquilla (más bien todo lo contrario) y con una carrera más exitosa en otra disciplina (es un fotógrafo de renombre), Galperín siguió apostando al cine. *Futuro perfecto*, la historia de un hombre que, después de enterarse de que va a ser papá, viaja a Punta del Este para cerrar un negocio inmobiliario y encuentra allí un a par de amigos desaparecidos hace tiempo, dista de ser una película susceptible de los calificativos “impresentable” o “incoherente”, pero tampoco tiene el desenfado y el aire lúdico que Galperín le imprimió a sus trabajos anteriores. El tono cómico y grotesco brilla por su ausencia en *Futuro perfecto*, que por momentos peca de solemne al mostrarse como una película puesta en función de la construcción de climas, la mayoría de ellos creados a fuerza de intrusión musical (a cargo de Daniel Melingo). El director le cambió el rumbo a su cine y tal vez este camino mesurado lo conduzca a algún otro elogio, pero *Futuro perfecto* pierde al tomarse demasiado en serio a sí misma (la sobriedad en el encuadre de una foto como aclaración innecesaria en el último plano es prueba de ello) y al abandonar ese atractivo coqueteo con el ridículo, reflejo esencial de Galperín para lidiar con casi cualquier situación. **NB**



Cine Negro

Argentina, 2007, 80'.
DIRIGIDA POR Mariana Wenger.

Antes que un documental que permita ahondar desde nuevos ángulos en la figura del recientemente fallecido Roberto “Negro” Fontanarrosa —como sucedió con el historietista Robert Crumb y la tremenda *Crumb* de Terry Zwigoff—, *Cine Negro* se establece, reciclaje de imágenes y entrevistas a famosos mediante, como una actualización del primer acercamiento de la directora Mariana Wenger a la figura del rosarino (en 1997 había realizado *Fontanarrosa se la cuenta y confiesa que ha reído*). *Cine Negro* se autodefine como un homenaje a la obra del rosarino (que llegó en marzo a ver una función especial del film) y, principalmente, a sus mayores creaciones historietísticas: Inodoro Pereyra y Boogie, el aceitoso. Una intención que se nota en el uso de secuencias de animación donde Boogie corre tras Fontanarrosa, en la idea de dividir en viñetas la pantalla o, lo mejor del film, en centrar parte de las entrevistas en el proceso de creación de ambos personajes. Que Wenger sienta pasión y cariño por Fontanarrosa es indiscutible, pero, a la hora de pensar en documentales hechos con el corazón y de presupuesto limitado sobre autores y sus bidimensionales creaciones, vale recordar las lecciones brindadas por Ron Mann y su *Comic Book Confidential*. Al igual que Wenger, Mann utiliza el imaginario de los cómics (dibujos clásicos moviéndose por la pantalla o tipografías características del medio) pero le agrega a la celebración *per se* un contexto histórico. Con conocimiento de causa, el director sabe que pocas cosas pueden emocionar tanto y a tan pocos como un autor interpretando en voz alta su creación. Mann construye la leyenda mientras Wenger piensa que invocarla, acompañarla con chistes mal dichos en off por Marcos Mundstock, adornarla con animaciones precarias y canciones obvias y demostrar el afecto popular hacia Fontanarrosa son herramientas más que suficientes para dar cuenta de uno de los historietistas más importantes que existieron en este país. **Juan Manuel Domínguez**

Requiem

Alemania, 2006, 93'. **DIRIGIDA POR** Hans-Christina Schmid, **CON** Sandra Hüller, Imogen Kogge, Anna Blomeier, Nicholas Reinke.

El cine es un asunto de creencia y la película de Schmid trata sobre ellas, más específicamente sobre las de una familia católica con una hija epiléptica que al iniciar su vida adulta, a mediados de los setenta, vuelve a tener unos ataques que son atribuidos, por ella misma y por parte de la administración eclesiástica, a presencias demoníacas que han de ser exorcizadas para que pueda recuperar su vida normal. No hace falta ser creyente para encarar cinematográficamente el problema de la fe en la existencia de Dios, y por consiguiente en la del diablo: ateos como Carpenter o Friedkin han hecho portentosas películas sobre el asunto. Lo que no puede faltar es confianza en el cine: ahí es donde falla *Requiem*, cuyos únicos artículos de fe están dados por la representación de época y el trabajo que la actriz realiza con su cuerpo. Una de las pocas decisiones relevantes de Schmid (no por significativa en sí misma sino por recurrente) es la de la cámara en mano cercana al cuerpo de la protagonista, pero hasta los fundamentos posibles de esa elección son refutados por el director cuando cambia sin razón de punto de vista en un trance clave para su personaje y la deja sola, librada a su suerte y a la voluntad de los otros. Dicho abandono no es poca cosa en una película sobre exorcismos, donde el tema central es el del control (que ejercemos nosotros mismos, o bien otro, sobre nuestro cuerpo), el de las técnicas que se usan para tenerlo, el de las razones que se esgrimen y los efectos que causa. Schmid no profundiza en ninguna de tales cuestiones, no se juega por sus criaturas, disimula continuamente su posición, no se descontrola jamás. El resultado es una película anodina, políticamente correcta, banal y preocupada hasta la irritación por no ofender a nadie, por no herir susceptibilidades, por balancear diplomáticamente virtudes y defectos de personajes e instituciones. Ni Dios es tan bueno.

Marcos Vieytes

El niño de barro

Argentina/España, 2007, 105'. **DIRIGIDA POR** Jorge Algorta y Eliana Galla, **CON** Maribel Verdú, Daniel Freire, Chete Lera, Abel Ayala, Rolly Serrano y Juan Ciancio.

Descansando, casi con exclusividad, en una impecable reconstrucción de época –es innegable el despliegue de producción para recrear el Buenos Aires de 1912–, *El niño de barro* relata libremente los crímenes del famoso Petiso Orejudo a principios del siglo pasado. El punto de vista se ancla, durante gran parte de la película, en Mateo, un niño que tiene una suerte de convulsio-

nes-sueños-visiones que lo convierten, a la vez, en testigo y principal sospechoso de distintos asesinatos cometidos contra menores de edad. La buena fotografía se opaca con el insistente uso de la música, lo recargado de ciertas actuaciones, alguna escena de más y la costumbre de caer en líneas de diálogo supuestamente sesudas y “significativas”; problemas éstos que también mellan el clima de tensión constante que trata de crear este thriller, al que le sobran unos cuantos minutos. Más allá de todo, se agradece el pudor con que se muestran las vejaciones hacia los niños.

Marina Locatelli

Mujer de lujo

Hors de prix

Francia, 2006, 104'. **DIRIGIDA POR** Pierre Salvadori, **CON** Audrey Tautou, Gad Elmaleh, Marie-Christine Adam, Vernon Dobtcheff.

La comedia francesa quizás no pase por su mejor momento. “Quizás” porque es mucho el cine de ese país que no vemos. También es cierto que el entretenimiento popular galo hoy, amigos, no se diferencia demasiado del que tenemos en el resto del planeta. Dicho esto, vamos a *Mujer de lujo*, una película donde un hombre pobre accidentalmente confundido con un rico se enamora de una cazafortunas y, para conquistarla, se transforma en gigoló. Bien: hay una relación de amistad entre ambos personajes y allí radica lo más interesante. El problema es que, al mismo tiempo, el film trata de jugar al vodevil vertiginoso y al *slapstick*. Ustedes, cinéfilos avezados, dirán “¿Cuál es el problema?”. El problema es el de la mayonesa de Bazin: ambos registros nunca cuajan. La película podría haber sido una farsa amable o una comedia dramática o un film de personajes: esas posibilidades habrían requerido un trabajo de tono medio, de contención de desbordes, de ingenio –e inteligencia– muy difíciles de lograr. **Leonardo M. D'Espósito**

Entre mujeres

In the Land of Women

Estados Unidos, 2007, 98'. **DIRIGIDA POR** Jonathan Kasdan, **CON** Meg Ryan, Adam Brody, Olympia Dukakis.

Otra película sobre mujeres. Sobre estereotipos de mujeres que sólo saben sufrir y enamorarse equivocadamente en la adolescencia, enfermarse, llorar por amores no correspondidos, soportar los cuernos del marido en la adultez y enloquecer por el Alzheimer y por la culpa en la vejez. Tres generaciones cruzadas por un mismo hombre, un tipo medio bobo que no entiende nada. Al que le da lo mismo enamorarse de la madre, besar a la hija o enterrar a la

abuela. Personajes desdibujados, faltos de pasión, estereotipos vacíos, repletos de descripciones acerca de lo que las mujeres debemos ser. Compendio de castigos morales que se revelan en castigos físicos como la enfermedad o la muerte por querer ser algo que la sociedad no prevé. *Entre mujeres* es impermeable a cualquier tipo de sensibilidad, ni femenina ni masculina; no subvierte valores, no muestra las complejidades de los hombres y las mujeres, no arriesga sugerencias. Los personajes no terminan de inscribirse en el drama porque la película no logra dibujarlo. No hay conflicto en presentar mujeres que sufren, que se enferman y que mueren y a hombres confundidos que no saben qué hacer. Ni siquiera Meg Ryan, esta vez, se salva del desastre.

Marcela Gamberini

La importancia de llamarse Fidel

Argentina, 2006, 62'.

DIRIGIDA POR Amanda Chávez.

A diferencia de la obra de Wilde, tan susceptible a la lectura entre líneas, al juego de palabras y al doble sentido, este llano documental de cabezas parlantes sobre la figura de Fidel Castro, y sobre su importancia dentro y fuera de Cuba, es más colorido que profundo, más simpático que riguroso. La directora eligió estructurar toda la película en la no presencia de imágenes del comandante, recuperando su persona –que se aleja por momentos del ámbito de lo humano para acercarse al mito– a través de la palabra de los diversos entrevistados (cubanos de La Habana, cubanos exiliados, ingleses, argentinos, venezolanos, americanos, franceses, etcétera). La ausencia es suplantada por un Fidel anónimo, pobre y ordinario, puesto en oposición a su homónimo, que en la visión de gran parte del documental es único y extraordinario. Por otro lado, se apela a la vieja creencia de la supuesta objetividad del documentalista y en ningún momento hay una toma firme de posición, aunque asome cierta crítica velada de entre las típicas imágenes/postales de la isla. **ML**

Supercan Underdog

Estados Unidos, 2007, 80'. **DIRIGIDA POR** Frederik du Chau, **CON** Jim Belushi, Peter Dinklage, Patrick Dinklage, Alex Neuberger, Taylor Momsen.

En una época donde los códigos básicos del superhéroe ya fueron multiprocesados, celebrados y parodiados, *Supercan*, la versión carne, hueso y Disney de una serie animada de los sesenta, ladra pero no muere. El director Chau y *Supercan*, su segundo film de animales con conductas y léxico símil humano después de *Rayas*, la cebra



veloz, demuestran en algunas grandilocuentes, digitales y superpoderosas secuencias que pocos subgéneros son tan plásticos y chillones (¡tan masticables!) como el de los hombres en calzas. Pero Chau domestica cualquier potencial de parodia o de ortodoxia al reducir la gracia del asunto a un perro que habla y centra la comedia en chistes fundamentados desde la visión canina del mundo, como un "¿Me va a enseñar modales alguien que mea donde yo bebo?". Más cerca de los perros parlanchines de *¡Mira quién habla ahora!* que de Superman, Chau castra cualquier hedonismo o aventura inherentes a un perro con los poderes de un panteón de dioses griegos. **Juan Manuel Domínguez**

Gambartes, verdades esenciales

Argentina, 2004. 72'. **DIRIGIDA POR** Miguel Mato.

Leonidas Gambartes fue dibujante cartógrafo por las mañanas y pintor por las tardes. Prácticamente ciego hacia el final de su vida, siempre estuvo muy interesado por la identidad nacional, la tierra, los indígenas y lo popular. Formó parte de la *intelligentzia* rosarina de los treinta, los cuarenta y los cincuenta, y durante esas décadas desarrolló la mayor parte de su obra, moderna y proclive al surrealismo. Por un lado, el documental muestra, en blanco y negro, a su viuda, hijos, nietos y amigos hablando sobre el artista, contando anécdotas y comparando impresiones. Por otro lado, y en colores, exhibe fragmentos del documental de Simón Feldman estrenado en 1960 y titulado *Gambartes, pintor del litoral argentino*. La película intenta reflexionar sobre el género mismo, oponiendo el tradicional documental expositivo, de engolada voz en off, a un tipo de documental más moderno y autoconsciente, pero no logra pasar de la mera aceptación de la presencia de la cámara por parte de los entrevistados. **ML**

Sotuyo, sueños de un viejo cerro

Argentina, 2007. 65'. **DIRIGIDA POR** Eduardo López y Eliana Leira.

El octogenario matrimonio Esteves es la última prueba de que Cerro Sotuyo (a pocos kilómetros de Sierras Bayas y de Olavarría) fue alguna vez, si no una comunidad pujante, al menos una comunidad. De las aproximadamente treinta familias que habitaban el cerro, hoy sólo quedan restos de casas. Del cerro, nada. Los habitantes fueron obligados a partir a fuerza de tirarles piedras por la cabeza, literalmente. El paisaje está predominado por la cantera que funciona allí desde hace décadas y que poco a poco fue ganando terreno al pueblo, desalojando a la gente con explosiones diarias y empujándola hacia la ciudad. El documental, estructurado sobre la nostalgia y la oposición campo/ciudad, posee un planteo muy simple y cae en fórmulas visuales gastadas (hamaca vacía, perro durmiendo al sol). Sin embargo, la película resiste por la empatía y la ternura que provoca don Silvio Esteves, a pesar de que se nota demasiado que lo han hecho actuar y posar para la cámara. **ML**

Next, el vidente

Next

Estados Unidos, 2007. 96'. **DIRIGIDA POR** Lee Tamahori. **CON** Nicolas Cage, Julianne Moore y Jessica Biel.

Desde una completa incoherencia narrativa, *El vidente* intenta basarse en *El hombre dorado*, un cuento de Philip K. Dick (autor de textos que han inspirado películas como *El vengador del futuro* y *Minority Report*). Pero resulta que en esta película, "ciencia ficción" se asimiló a "relato anárquico": *El vidente* se contradice y engaña a los espectadores mientras renueva la lógica de narración a cada paso y según más le conviene (al menos la mala calidad de los

efectos especiales es coherente a lo largo de toda la película). Tanto se corrompe este relato que hasta pone los rasgos definitorios del protagonista (Cage), un hombre que puede predecir hasta dos minutos de su futuro, al servicio de las necesidades narrativas de la película. El claramente forzado final termina de transmitir una atmósfera de bloqueo intelectual (u holgazanería creativa) por parte de los guionistas y el director (rozando incluso al crítico que, en un diario de circulación masiva, ha publicado sobre *El vidente* un texto en donde atribuye a Tamahori las películas *El Santo*, *La Roca* y *Armagedon*). **Josefina García Pullés**

Juegos prohibidos

Alpha Dog

Estados Unidos, 2007. 122'. **DIRIGIDA POR** Nick Cassavetes. **CON** Justin Timberlake, Bruce Willis, Sharon Stone, Emile Hirsch, Ben Foster.

Nick Cassavetes descubrió la pólvora en esta "película de explotación barra docudrama de denuncia": ahora parece que los chicos de clase media-alta también están —como diría el gran Flavio Pedemonti— "en la falopa y la joda loca". Y encima, para Cassavetes este gusto de la juventud es responsabilidad exclusiva de la relación que mantienen los padres con sus hijos. Estas barrabasadas del director, que se potencian al pretenderse verosímiles porque *Juegos prohibidos* se inspiró en un caso real (todavía en litigio judicial), no terminan de arruinar con su moralina a una película que la mayor parte del metraje se manifiesta como una ágil comedia sin pretensiones y le permite brillar en la actuación a la estrella pop Justin Timberlake. Con el tratamiento que le otorga al desenlace, Cassavetes desecha lo que era una entretenida y canchera película de iniciación sobre delincuencia juvenil y la transforma en la versión pusilánime de *Bully*. **Nazareno Brega**

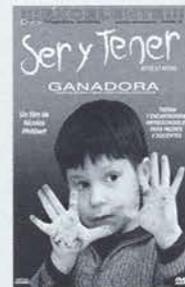
DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS LA Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjéctiva.com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
El cielo gira	7	8	9	7			10	9		9	9	8,50
Be With Me	7	9	8	7		8	10	5				7,71
Inocencia salvaje	9	9	6	4			8	8			7	7,29
Encarnación			7				7	7				7,00
Réquiem	5	8	5		7		8	7	8		8	7,00
Ligeramente embarazada	2	6	7		7	9	7	8	7			6,63
Más que un hombre			7	6								6,50
La señal			5	5				6	8	7	7	6,33
¿De quién es el portaligas?			7	5				5		7		6,00
Drawing Restraint 9	7	5					6	6				6,00
Perseguidos por el pasado		6	6		6		5	6	7			6,00
Juegos prohibidos		5	5		6	6	7		6		5	5,71
Al otro lado del mundo		5	5				5		7		6	5,60
La historia de un amor		6	6					5			5	5,50
El sabor del Edén		8	5					5		4	4	5,20
Caballeros del aire		5	6			5	3		6			5,00
Entre mujeres		5	4		5						5	4,75
Yo los declaro marido y... Larry	3	5	6	5		3			6	5		4,71
Supercan		5	4									4,50
El niño de barro		4	2	5				5		4		4,00
Invasores		4	4		4	1	3		7			3,83
Next, el vidente	1	4	4	5	4				4	4		3,71

REVISTA **EL AMANTE CINE** PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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



- 1 Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultá el listado.
- 2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA.



Elogio de la medida

por Guido Segal

Jamás hay que subestimar la lógica expansiva del mercado. Todo, absolutamente todo, debería ser comercializable. En un mundo donde la tendencia creciente es a la homogeneización, ¿cómo se vende una película de David Lynch? Podría ser una pregunta menor, si no fuera porque todas las críticas publicadas y todos los discursos que rondan en el aire, al hablar de *Imperio*, se vuelcan más hacia una teoría de la recepción que hacia una hipótesis sobre la factura misma de la película. Llegado el caso de hablar de lo que acontece durante esas tres horas, se elaboran enumeraciones de extrañezas y se habla de "imágenes oníricas", lo cual no quiere decir nada pues no hay espacio menos definible que el de los sueños. Para decirlo llanamente, a la hora de hablar de *Imperio*, el peso cae en dos adjetivos: *nuevo* y *diferente*, que son, justamente, los dos lugares comunes que el mercado elige recurrentemente para ofrecer sus productos.

¿Es *Imperio* algo nuevo? Lo es en tanto trabajo formal: la imagen apastelada y granulosa del digital es un logro mayor en la pretensión lynchiana de borrar fronteras entre lo real y lo Real en términos lacanianos (el vacío que está detrás de la aparente realidad). Es una decisión estética, pero también ideológica: los medios tradicionales de la industria no bastan para dar cuenta de la imposibilidad de discernir y, en términos de un exceso fetichista, la cámara de 35 mm es demasiado tajante y nítida como para *entender* la necesidad de una imagen de coordenadas difusas. No es una cuestión de foco, sino de ontología de la imagen.



Imperio
Inland Empire
Estados Unidos,
2006. 180'.

DIRIGIDA POR David
Lynch.

Sin embargo, dentro del universo Lynch, *Imperio* no es ni nueva ni diferente. Esto no es en sí un problema del realizador, pero sí es fundamental en torno al contexto de recepción. Resulta indudable que Lynch es, dentro del acotado marco de producción actual, un cineasta libre, pero no hay mayor falacia que decir que la película no tiene guión. No falta aquí ninguno de sus mecanismos típicos: la señora de rasgos y acento punzantes del comienzo no es más que una relectura del hombre misterioso de *Carretera perdida*, con su capacidad de transponer tiempo y espacio para producir una simultaneidad imposible; resurgen las frases que parecen no tener sentido y que lo cobrarán a medida que avance la acción; se renueva la existencia de un personaje que investiga un enigma que, sin saberlo, él mismo generó, en otra variante de temporalidad imposible o, según otro tópico lynchiano, en base a la idea del doble. El *doppelgänger*, fenómeno por el cual un personaje se duplica en dos caras complementarias (la inocente y la perversa, la reprimida y la desenfadada), prolifera como la plaga en *Imperio*, del mismo modo que reaparecen las escenificaciones múltiples (las cortinas rojas) o los personajes que cambian de rostro pero mantienen su voz (procedimiento frecuente en los sueños).

Insisto: nada de esto empaña la película. *Imperio* es una experiencia intensa y atrevida de un altísimo nivel. De no haber existido una obra previa estaría hablando de una obra extraordinaria, pero el antecedente de *Twin Peaks*, el punto más alto de la carrera de Lynch y germen de toda su obra posterior, y de *Carretera perdida*, su última obra despojada de autoconciencia, hacen que *Imperio* sea una perla más en el collar. Si antes elogiaba la decisión ideológica del digital, en el mismo sentido corre la idea de duración (tema en el cual Rivette hizo escuela); pero lo correcto no siempre es lo más conveniente y, aun si defiendo plenamente la voluntad de extender la fluidez de la película como modo de evidenciar que toda decisión sobre temática o duración es arbitraria, resulta inevitable no desviar la atención hacia los pasillos de la sala para distender la mirada. Lynch es muy intenso todo el tiempo y, si bien en *Twin Peaks* supo sostener esa intensidad melodramática durante veintiséis capítulos, aquí parece flaquear.

La maestría de Lynch no está ni puede estar en tela de juicio jamás. Su valoración no es relativa, sino absoluta: Lynch sólo se puede criticar en función de sí mismo. Ése, justamente, pretende ser el punto de partida de esta crítica: por sublime que sea, *Imperio* no es ni la mejor ni la más acabada de las pesadillas lynchianas. Sé que esta afirmación en nada atañe a Lynch y que en nada da cuenta de cómo David entendió como pocos el trabajo sobre el morbo constitutivo de la psiquis humana, lo cual hace que sus relatos sean enfermizamente atrapantes; pero, para ser sincero, no hay más alternativa que hablar de cómo se ve una película de Lynch, pues intentar desglosar las implicancias o significaciones de lo que allí ocurre es tan aberrante y poco estimulante como dar una explicación racional a los traumas infantiles. [A]

No es común que un director incluya, en todas sus películas, algún detalle de algún zapato de alguno de sus personajes. El autor de esta nota atravesó la retrospectiva que la Sala Lugones le dedicó a Aki Kaurismäki y asegura que eso ocurre en su filmografía. En esta nota recurre a la teología de Robert Bresson e intenta desentrañar el misterio.

El pinball metafísico

por Tomás Binder

—Estoy preso por asesinato, pero soy inocente.

—¿En serio?

—Por lo menos a los ojos de Dios. De alguna manera lo maté... pero la verdad es que no lo hice.

Sea como sea, el resultado fue el mismo: él se murió y a mí me trajeron acá.

Matti Pellonpää en **Ariel**.

Un buen punto de partida para analizar el cine de Aki Kaurismäki es pensarlo desde el cine de Robert Bresson. Y, como sucede con las películas de AK, las de RB también se caracterizan por su empleo sistemático del plano detalle. Pienso, en principio, en las dos más conocidas: *Un condenado a muerte se escapa* (1956) y *El carterista* (1959). En la primera, la sucesión de detalles desemboca en la fuga del condenado del título; en la segunda, otra sucesión de actos mínimos desemboca en el encarcelamiento del carterista del título. Los relatos se mueven en direcciones opuestas, pero funcionan de una manera análoga: en ambos se tiene la sensación de estar ante un encadenamiento irreversible de hechos, que sólo puede terminar donde finalmente termina. Y si antes dije que “los detalles desembocan” fue, precisamente, porque son los planos detalle los que sostienen esa corriente ante la que personajes y espectadores se vuelven observadores impotentes. Encuadrando sólo una porción de lo que sucede, lo que el detalle logra es encauzar los acontecimientos, ceñirlos en la dirección de un movimiento y de una consecuencia, que por lo tanto se presentan como inalterables. Bresson muestra una y otra vez la fracción más reducida de cada acción, y de esa manera impone la célula mínima que, como los eslabones de una cadena, rige sus películas.

¿Cómo se articula esa cadena? Es útil recordar que en el título original de *Un condenado...* también se incluye un título paralelo: *El viento sopla donde quiere*. Y en un diálogo

de la película el protagonista cita el fragmento de la Biblia que da origen a ese título: “El viento sopla donde quiere, y oyes su voz, pero no sabes de dónde viene ni adónde va. Así es todo el que nace del Espíritu”. Además de exponer su teología, en ese diálogo RB transparenta el modo en que concibe sus historias: es Dios el que maneja los destinos de sus protagonistas, y es su voluntad la que desencadena la serie, necesaria, de acontecimientos. Sin embargo, sus personajes se caracterizan por ser persistentes, por seguir su voluntad; parece tratarse de hombres y acciones libres. ¿Pueden conjugarse libertad y necesidad? Thomas Hobbes, en su *Leviatán*, se defiende ante la posibilidad de esa pregunta: “Libertad y necesidad son compatibles. Como sucede con el agua, que no sólo tiene libertad sino necesidad de descender por el canal, así acontece en las acciones realizadas por los hombres, que por proceder de su voluntad proceden libremente y, no obstante, proceden necesariamente, porque todo acto de la libertad humana y todo deseo o inclinación proceden de alguna causa, y ésta de otra en una cadena continua...”. Hobbes entiende la libertad no como algo interno sino como algo externo: no en tanto aplicada a la voluntad de los hombres (a lo que pueden desear) sino a sus actos (a lo que, efectivamente, pueden hacer). Es decir: la libertad entendida físicamente, según la ley de la inercia que dicta que en la ausencia de fuerzas exteriores, toda partícula continúa en su estado de reposo o de movimiento rectilíneo y uniforme. Es



decir: la libertad se da mientras una partícula pueda persistir en su "movimiento original", si bien este "original" puede variar de acuerdo a una cadena causal que se presenta como inevitable. Y en este sentido ayuda reparar en un diálogo de *Luces al atardecer* (2007):

-¿Cómo fue estar en la cárcel?

-Estaban las puertas cerradas, no podía salir. Entendamos, entonces, a los personajes como partículas.

II. Como en el cine de RB, en el de AK el carácter necesario de la cadena de circunstancias también está dado por la sucesión de planos detalle. Sus sistemas, sin embargo, se diferencian en algo fundamental. Las películas de AK dibujan mapas y plantean trayectos: las ciudades de esos mapas y las escalas de esos trayectos se imponen a través de los detalles, al punto que sus películas se pueden resumir (o mapear) a partir de lo que deciden detallar. De esta manera, *Juha* (1999) se estructuraría en torno a los siguientes planos detalle, que son al mismo tiempo momentos inerciales: i) el movimiento original: los zapatos de Marja viajando libremente en la ruta, los dos cascos que encarnan el amor de los protagonistas; ii) la fuerza exterior: el auto del villano que llega para cambiar las cosas; iii) una nueva fuerza exterior: la cerveza que despierta la ira y la venganza de Juha; iv) la última fuerza exterior: el hacha que afila Juha para rescatar a su amada; v) el reposo final: la pistola con la que Juha es herido de muerte, el hacha chorreando sangre sobre los zapatos de Juha como cierre de la historia. En el cine de AK los planos detalle imponen las fuerzas exteriores que en distintas instancias del relato van a reorientar los movimientos rectilíneos de los personajes. Esta es la diferencia radical con respecto al cine de RB, en el que no había nada que le fuese ajeno al impulso original del protagonista: los protagonistas de AK se ven constantemente afectados por fuerzas que se les presentan como externas, se comportan como la bola metálica de un juego de pinball.

Ariel (1988) expresa con claridad la lógica de este cine: el movimiento del protagonista se inicia con el detalle de las llaves del auto que le regala su compañero y con el de la pistola con la que éste decide suicidarse, se bifurca con el de la billetera robada, vuelve a bifurcarse con la inesperada cámara de seguridad que lo envía a prisión... Kasurinen termina fugándose como resultado de la viñeta de un cómic que lee el niño azarosamente (y no por un designio divino). Y si bien la aparición de la mujer no se da a partir de un plano detalle, en este punto *Ariel* expresa otro de los rasgos "inerciales" del cine de AK: como

en *Cuida tu bufanda, Tatiana* (1993) o en *I Hired a Contract Killer* (1990), la mujer que viene a salvar al héroe aparece de improviso, "desde otra parte", y desde el primer momento queda claro que llega para cambiarle la vida. Y lo mismo sucede con la aparición del amigo: como el compinche de *Sombras en el paraíso* (1986) y los superamigos de *La vida bohemia* (1992), Matti Pellonpää llega por casualidad. Y la amistad llega para modificar el recorrido del protagonista.

III. Bifurcaciones constantes e inesperadas: azar. Si en el cine de RB los detalles dan lugar a un silogismo implacable, en el de AK esos planos adquieren un nuevo estatuto. De hecho, mientras RB detalla acciones o intercambios, AK detalla objetos. Ahora bien, RB muestra acciones porque éstas son las que rigen la causalidad del relato, que se mueve en una sola dirección: la de un vía crucis determinado desde el principio... AK muestra objetos porque a éstos se subordina el movimiento de sus personajes, sobre éstos rebota una y otra vez su impulso vital. Todo, como es de esperarse, se funda en una concepción del mundo: en el cine de RB la causa inicial del movimiento, por tratarse de Dios, debía permanecer fuera de campo, y sólo se nos presentaban causas subsidiarias, meras prolongaciones de aquélla. En el cine de AK, en cambio, cada pequeña fuerza -cada detalle- es tan coyuntural y tan trascendental como el resto. A la causalidad lineal de RB se le opone una causalidad oblicua: no un silogismo regido a priori por el Espíritu, sino una red irregular tejida de manera empírica y por el azar. ¿Cuál es el resultado de esos rebotes, de las fuerzas externas que inciden en la vida de los personajes? Las películas no dejan dudas: la amistad, el amor, la comunidad... la idea de que es posible pertenecer, que aparece plenamente en *Nubes pasajeras* (1996) y en *El hombre sin pasado* (2002). Volver a casa, a alguna casa: más allá de Dios, el sistema de AK también pertenece al ámbito de la creencia. Los objetos aparecen de improviso, los personajes transitan sus vidas tímidamente, resignados, llevados por las circunstancias. Sin embargo, en esa pasividad (que es también ascetismo), los héroes trabajadores de AK encuentran su particular salvación. Una epifanía sin teología. Y entre tantos planos detalle, AK siempre reserva alguno para el caminar de su protagonista: nos muestra los zapatos del héroe en detalle, como una partícula entre tantas. Lo que vemos en esos planos es la célula mínima del movimiento, el ladrillo sobre el que se construyen sus películas. El azar hace muy bien las cosas; tarde o temprano, los personajes de Aki Kaurismäki siempre caen de pie. **[A]**

"Yo quería ser un héroe como Clint Eastwood"

por Jorge García

¿Cuándo comenzó tu carrera en el cine finlandés?

Estudí en la Academia de Teatro de Finlandia entre 1995 y 1999, llevo unos ocho años en la profesión y tengo la suerte de hacer una o dos películas por año.

¿Has hecho también trabajos en teatro y televisión?

Obras teatrales hice una sola, un rol protagónico en un musical. El teatro no me interesa mucho, me gusta mucho más ser actriz de cine. Hice algo de televisión, no mucho porque los programas de TV en mi país son muy malos. Sólo trabajé en un par de comedias que estaban por encima de ese nivel. Tengo en claro que jamás actuaría en una telenovela, ya que siendo Finlandia un país tan pequeño, te ponen en la frente ese cartel y se te hace muy difícil continuar con tu carrera. Siempre intenté ser exigente en la elección de mis papeles; incluso rechacé algunos que no me interesaban, algo que no es común en Finlandia, donde la producción cinematográfica es muy reducida.

Dijiste que habías actuado en un musical, ¿esos también cantante y pianista?

Sí. Sé tocar el piano, estudié los clásicos desde los cinco años y también toco otros tipos de música. En este momento formo parte de una banda de rock para la que escribo las letras y la música de las canciones. En los últimos años participé en varias bandas finlandesas, desde grupos punk hasta otros que hacían rap. También me he presentado como solista de piano y como cantante con pianistas muy famosos a nivel internacional. Ahora estoy trabajando en un álbum como solista, con canciones que compuse en los últimos diez años.

¿La experiencia de actuar por primera vez con Aki Kaurismäki resultó muy diferente a tus trabajos anteriores?

Sí, sobre todo me resultó mucho más fácil trabajar con él que con otros directores. No sé si esto se debe a su capacidad o al hecho de que yo también he crecido como actriz. Si actuar en cine fuera siempre tan sencillo como lo fue



con Aki, podría hacerlo todos los días, porque me ha pasado que después de un mes de trabajo terminé exhausta y necesité dos meses para reponerme. Otra diferencia es que en esta película se rodaba siempre por la noche, lo que me imponía otro ritmo de trabajo.

¿Con él tenías que seguir un guión muy riguroso o te permitía improvisar sobre las escenas?

Aki siempre dice que improvisar está prohibido, pero en los hechos no es así. Él propone un marco de trabajo estricto pero a partir de allí yo puedo realizar algún tipo de improvisación que le dé vida al personaje. Con él nunca se ensaya, sino que se rueda la toma directamente.

El tipo de interpretación en sus películas es casi minimalista, con poca gestualidad y diálogos muy lacónicos y concisos. ¿Te resultó muy diferente a lo que habías hecho hasta entonces?

Fue distinto porque tiene un estilo único de trabajo. Yo crecí paralelamente a su filmografía y fui viendo todas sus películas, por lo que estaba muy familiarizada con lo que les pide a sus actores. Al principio pensé que sería difícil seguir su estilo, pero luego me di cuenta de que no era así.

Tu personaje parece inspirado en las femmes fatales del cine negro americano. ¿Viste los trabajos de las actrices que hicieron famosos esos papeles?

Para mí fue una sorpresa que al personaje se lo viera de esta manera. Es posible que Aki, a través del vestuario, el peinado o el uso de la

iluminación, intentara hacerlo, pero yo no lo vi así cuando empecé a trabajarlo, sino como el de una chica de Helsinki que se ve envuelta en una situación en la que tiene que hacer cosas horribles. Por otra parte, trato de no incorporar cosas "desde afuera", sino desarrollar los personajes desde mi interior, intentando no imitar a nadie.

Creo que ésta es una de las películas más oscuras de Aki, una característica que noté en otros films finlandeses que vi, que proponen una mirada muy down sobre la realidad finlandesa. ¿Esa mirada refleja la vida cotidiana en tu país?

Estoy de acuerdo con que es una de las películas más crueles y oscuras de Aki, pero creo que eso tiene que ver con que es el cierre de la trilogía que se completa con *Nubes pasajeras* y *El hombre sin pasado*, la primera sobre los desocupados y la segunda sobre los *homeless*, y está centrada en la soledad. Todas estas cosas reflejan aspectos poco agradables de la sociedad finlandesa y la visión que tiene Aki de ella. Él siempre ha sido un defensor de los desamparados y los excluidos del sistema, y eso creo que se refleja en sus películas. Podría decirse que en los últimos veinte años, desde que empezó a filmar, las cosas han ido empeorando; sin embargo en sus películas siempre hay una pequeña luz al final del túnel. Por otra parte, él es un tipo muy gracioso y divertido.

Aparte de Aki y, eventualmente, Mika Kaurismäki, ¿hay otros directores finlandeses importantes?

En los últimos años han aparecido algunos productores y realizadores jóvenes interesan-

tes, pero siempre está el riesgo de que terminen entregándose a propuestas puramente comerciales. Han surgido también un par de mujeres en las que se pueden depositar esperanzas. Lo que ocurre es que en Finlandia hay muchos problemas para la financiación de películas, lo que provoca que la producción de films sea muy reducida.

¿Qué cine se ve en tu país? ¿Existe, como en casi todo el mundo, un marcado predominio del cine americano?

Pasa lo mismo que en todas partes: los cines más grandes están acaparados por la producción hollywoodense y las salas más pequeñas, dedicadas a exhibir un cine más artístico, encuentran muy dificultosa la subsistencia.

Finalmente, ¿me podrías decir quiénes son tus actrices preferidas?

Mis actrices preferidas están todas muertas. Yo admiro mucho el cine americano clásico, y mis favoritas son intérpretes como Ingrid Bergman y Greta Garbo, que creaban personajes muy fuertes y muy bien elaborados. Actualmente me resulta muy difícil encontrar actores o actrices que me interesen, ya que los encuentro a casi todos como figuras bonitas pero sin alma. De todos modos, me gustan algunas actrices veteranas, como Kathy Bates y Judi Dench. También quisiera mencionar que quien me motivó a convertirme en actriz fue Clint Eastwood: cuando tenía nueve años vi a hurtadillas (mi padre no me dejaba hacerlo) *Fuga de Alcatraz*, y cuando esa noche me fui a dormir lo hice pensando en que yo quería ser un héroe como él. [A]

Okupas

Presentada como un evento durante el último VI Festival Internacional de Buenos Aires, **Súper** es parte del proyecto Cruce, que implica varias disciplinas confabuladas para salir del estancamiento de las distintas formas y crear algo distinto. En este caso el Colectivo Súper lo logró ampliamente. **por Diego Trerotola**

Pocas películas, en el panorama del reciente cine argentino, sorprenden tanto como *Súper*. Y esta sorpresa tiene distintos niveles, todos tan originales y provocativos como inteligentes. Salida de ningún modelo al uso, creada colectivamente, eclipsando la agotada figura del director-autor, el modelo de *Súper* parece más bien una *rara avis* que embiste con sus propuestas. Tal vez esta idea de creación colectiva tenga algo que ver con *UPA!*, la película que también sorprendió durante el último Bafici y que junto a *Súper* tal vez forma parte de un recambio por un cine menos individualista y más comunitario. El Colectivo Súper lo componen Laura Palermo, Moro Anghileri, Gustavo Tarrío y Diego Velásquez, y los últimos tres más Peto Menahem son los responsables del guión.

Como punto de partida, la experiencia *Súper* se propone recuperar el espacio del autocine. Cine fuera del encierro que significan las salas, pero no como ejercicio meramente retro sino más bien como gesto conceptual. El autocine era el espacio de la subversión adolescente, de la rebeldía nocturna, donde las reglas estrictas del comportamiento en las salas se transgredían en pos de la bacanal (fiesta pagana, rural, claro, regulada por la suma de sustancias báquicas más hormonas encendidas). Es decir, liberar el cuerpo de las ataduras. Emplazado frente a la Facultad de Derecho, el autocine construido era una intervención en el espacio público de la ciudad que exhibía incluso lo que está vedado por leyes. Como no podía ser de otro modo, la película en cuestión pertenece primeramente a la *teenploitation*, lo que corresponde a toda buena película de autocine. Es decir, es una película para público adolescente, para personas en estado de mutación. Y, como uno de los sentidos de su nombre lo indican, *Súper* se inscribe en el subgénero de superhéroes. En una nota reciente sobre el estado de esplendor del cine de género (ver *EA* 183), tanteaba la importancia de los superhéroes para el presente: ellos instalaban ideas distintas y cinematográficas que hacían del cine *mainstream*



de estos tiempos algo más interesante. Ahora *Súper* va por más: devuelve una dimensión política particular para mirar la ciudad, para pensar el presente. Sus tres superhéroes son Naya, una mujer que es inmortal y puede detener el tiempo (Anghileri), Regio, un guarda de supermercado que puede ver con la mente, sin necesidad de usar los ojos (Menahem), y Elio, una suerte de ladrón compulsivo y violento (Velásquez). Hay en los personajes una democratización del superhéroe: cualquiera puede ser uno de ellos, incluso alguien que no tiene superpoderes. Pero también ocurre que ninguno de los tres es el superhéroe que ayuda a que las cosas estén en su justo cauce en un sentido tradicional. En realidad, ellos son los villanos del capitalismo. Ni más ni menos, así de gigante. En *Súper* hay una estrategia okupa en su base ideológica, estética y narrativa. La idea parece ser que los superhéroes se apropian de los espacios para crear un estado criminal y poner en crisis la propiedad privada. En lugar de vigilar el supermercado, Regio es más bien permisivo y no le importa que la gente robe, mientras que Elio es un ladrón y vive en una casa tomada, y Naya ayuda a que Elio cometa robos en el supermercado. Los tres personajes se apropian de la ciudad y la transforman en otro orden, más anarquista, políticamente hablando. No existe la ley del dinero o del consumo, se borra el mercado (otro de los sentidos del título es una abreviatura de supermercado, pero descomponiendo y borrando la palabra fundante del capitalismo, dejándola fuera de campo). El final de

la película se desencadena, justamente, con un saqueo en un supermercado. Fuera de los superhéroes tradicionales de la ley y el orden, acá la cosa va por otro lado. Por eso es todavía más coherente que sea un colectivo el que pergeña esta película.

En *Súper*, además, se pone en crisis el tiempo de la imagen en el subgénero de superhéroes, se inventa un tiempo impropio para la puesta en escena del cine de acción y aventuras. Planos fijos generales de larga duración, violencia fuera de campo y movimiento quebrado de la imagen son algunos de los recursos que rompen con la forma de representar los movimientos de los superhéroes en sus adaptaciones cinematográficas. Como si el tiempo del "trabajo" del superhéroe no estuviese regulado por una velocidad de producción industrial. Por otro lado, en *Súper* también se reniega de la base enunciativa, de las palabras, para establecer la comunicación. Profundamente cinematográfica, la película reniega de los símbolos del lenguaje verbal, que son la manera de regular el intercambio del sentido en la modernidad: la palabra como forma privilegiada de economía comunicativa tiene poco peso en la película. En ese sentido redime lo más importante del cine de superhéroes: la acción visual es lo que cuenta. Porque, en realidad, tal vez una de sus máximas virtudes es que *Súper* termina hablando, como pasa con las buenas películas, sobre las posibilidades y el poder de la imagen, más que de otras cosas.

Conviene aclarar que a lo largo de esta nota algunas veces se definió a *Súper* como película, pero es un error. *Súper* es un evento, abierto, cambiante, donde el doblaje se hace en vivo por los actores y muchas canciones se cantan en versiones *unplugged* durante la función, además de incluir alguna que otra teatralización en vivo. Volviendo a una práctica propia del "cine mudo", *Súper* es en cierta manera primitivista, y recupera el punto de fascinación primitivo con el espectáculo cinematográfico, tratando de inventarlo de nuevo con reglas propias y mejoradas. **[A]**

Jean-Michel Frodon es director de **Cahiers du cinéma** –una revista especializada que con más de medio siglo de existencia sigue siendo de las más influyentes del mundo– y vino a presentar un ciclo de diez películas (seis de ellas inéditas en nuestro país) que representan la actual línea editorial de la revista en la Sala Lugones del Teatro General San Martín. Aprovechamos su presencia para hacerle una entrevista. **por Jorge García**



“El trabajo del crítico es analizar las elecciones formales de un director”

Cahiers du cinéma ha conocido a lo largo de su existencia diversos períodos. Quería saber si su versión actual sintetiza esas distintas épocas.

Sí. *Cahiers* tuvo varios períodos porque siempre quiso ser el eco de lo nuevo que surgía en el cine de cada época. Por eso hubo una permanente autocritica, para ir evolucionando paralelamente al cine. Desde su aparición en 1951 hubo muchas épocas, pero siempre con una coherencia basada en la hipótesis de que se puede pensar el cine y el mundo de hoy a partir de una reflexión sobre la puesta en escena y la dirección de un film. La manera de hacer crítica hoy en la revista parte de la afirmación de que existe algo que se puede llamar “cine” a partir de una percepción particular que permite comprender mejor el mundo en que vivimos.

¿Creés que Cahiers tiene hoy la misma influencia que en otros tiempos?

Hay un momento excepcional en la historia de la revista a fines de la década del 50 por el reconocimiento de sus críticos, su posterior paso a la dirección y lo que produjo ese paso, tanto en el cine francés como en el cine mundial. Ese gran movimiento es irrepetible, pero hoy en día existe una gran atención hacia nuestro trabajo y la revista conserva una gran influencia.

¿Cuál sería hoy para vos la función y el objetivo de la crítica?

El trabajo de la crítica hoy más que nunca es construir un espacio que genere libertad, iniciativa y una elección personal en los lectores y en los espectadores. La crítica es una actividad importante para todas las artes, y su finalidad es crear un espacio entre las obras y la sociedad. Hoy es más importante que nunca porque hay herramientas de publicidad y de marketing muy poderosas, y a la vez hay un modo de difusión de las películas que valoriza lo rentable por encima del resto. Frente a esta presión del mercado, el trabajo del crítico es mostrar que puede existir otra relación con el cine.

De acuerdo con lo que decís, ¿creés que el trabajo del crítico debe exceder la apreciación de una película y transmitir de algún modo su cosmovisión?

El trabajo del crítico debe ir más allá de su gusto personal; debe partir de lo que sintió frente a una película y, desde esas emociones, construir algo que permita compartir una relación mucho más amplia y profunda con cada film. No es muy importante que el crítico exprese sus opiniones sobre el mundo sino que éstas se perciban a través de su crítica; y lo fundamental es que pueda transmitir lo que pasó entre la obra y su

discurso para que este discurso pueda llegar a los demás.

Me gustaría que te explayaras un poco sobre las distintas variantes de la crítica (subjetiva, objetiva, contenidista, formalista).

La crítica en principio siempre es subjetiva; es un punto de vista sobre la película. Sin embargo, debe intentar ser objetiva en su análisis de los distintos elementos visuales y narrativos que conforman un film, y el crítico no debe quedar pegado a la emoción que le provoquen algunas imágenes. Por ejemplo, esta moda de calificar las películas con distintos íconos (estrellitas, corazones, etc.) reemplaza el pensamiento expresado a través de la palabra que constituye la crítica. La crítica es formalista porque la estética es el pensamiento de la forma, pero eso no quiere decir que no deba interesarle el contenido de un film. Lo que ocurre es que en última instancia el contenido es la forma: lo importante es analizar cómo se ensamblan los distintos elementos formales y si son portadores de sentido. Comprender este sentido es el trabajo del crítico y no calificar (o descalificar) a un director por su ideología, sino ver cómo se expresa esa ideología a través de la forma. En una palabra, el trabajo del crítico debería ser siempre analizar las elecciones formales del director.

¿Creés que para escribir crítica es necesaria una teoría cinematográfica?

No, creo que no es para nada esencial. Yo escribí algo de teoría, pero creo que el trabajo teórico es diferente del crítico. André Bazin, por ejemplo, es un gran crítico y un gran teórico que, a partir de una crítica, construye un pensamiento elaborado que ha sido muy útil a posteriori. De todos modos, creo que un buen crítico puede serlo sin partir de una teoría.

Hablando de la influencia de la crítica, creo que un buen ejemplo es lo que ha ocurrido en los últimos tiempos alrededor del cine asiático.

Respecto del cine asiático, creo que lo sucedido en los últimos veinticinco años es el hecho más grande de la historia del cine de este período. Esa historia se desarrolló durante casi ochenta años entre Los Ángeles y Moscú, con algunas ciudades europeas en el medio. Luego apareció otro espacio, que fue Asia, y sí, hubo algunos excesos ligados a la moda, pero globalmente el cine asiático provocó importantes cambios estéticos en el período mencionado. Más allá de las exageraciones, gracias a la crítica este fenómeno cobró auténtica importancia, ya que además reflejaba cambios producidos en las relaciones de fuerza en el mundo. Asia, también en el cine, surge como espacio de poder.

Me parece, por ejemplo, que el cine japonés (de todas las épocas) es un tesoro escondido, un iceberg del que sólo conocemos la punta...

Sí, creo que la historia del cine es injusta y que sólo se conoce una parte que deja en las sombras a directores y cinematografías que no encuentran el reconocimiento que merecen. El caso de Japón es paradigmático, ya que Occidente tardó mucho en descubrir a sus grandes maestros y queda todavía mucho por conocer. Por eso digo que la historia del cine se contó a través del eje Los Ángeles-Moscú. A mí me interesa mucho toda esa cinematografía que ha quedado oculta y que produce descubrimientos apasionantes. De todos modos, es muy difícil cambiar la historia hegemónica. Por ejemplo en *Histoire(s) du cinéma*, Godard nombra una sola vez a Mizoguchi, y es el único oriental que aparece. Esa historia de JLG es esencialmente justa pero incompleta.

Retomando algo que habíamos hablado antes, ¿cuál creés que es hoy la influencia de la crítica?

Creo que hoy la crítica tiene un enorme poder potencial si ejerce bien su trabajo. Este poder no es el que esperan los distribuidores (que se elogien indiscriminadamente los

estrenos, que se impulse a la gente a ver esas películas, etc.), que en última instancia es muy débil y no precisamente el más importante. Su verdadero papel es crear un reconocimiento de las películas y los directores, un rol a largo plazo mucho más importante que el meramente publicitario. Hoy en día las películas tienen una vida mucho más larga que antes; yo creo que la crítica debe colaborar para que esa vida se prolongue aun más y para que los realizadores con una cosmovisión personal, aun cuando no hayan tenido éxito comercial con una película, tengan deseos de continuar trabajando.

La aparición del DVD ha permitido el acceso masivo a películas clásicas que hasta hace poco eran imposibles de ver. Yo creo, sin embargo, que buena parte de la crítica y el público no se interesan por el cine del pasado.

Yo puedo hablar de Francia, no de otros países. En Francia existe una relación muy fuerte con la historia del cine y en París hay cuatro lugares dedicados a mantener vigente esa historia. Existen no menos de veinte salas que sólo proyectan películas clásicas y editoras de DVD que se dedican con exclusividad a la difusión de ese cine; además, se enseña cine en las escuelas y se habla de todos los directores. Lo fundamental es que exista una relación viva y dinámica entre el cine de hoy y la historia del cine.

Creo que dos de los pilares básicos en un crítico de cine son la pasión y la curiosidad, ¿estás de acuerdo?

Sí, creo que son condiciones necesarias y agregaría algo más relacionado con la escritura. El crítico puede cumplir diversas funciones, como dirigir una cinemateca o un festival, que son hermosas en sí pero que no tienen que ver con el acto de escribir. El desafío del crítico es mantener viva la idea de que la escritura es un medio para mantener viva la emoción y para construir un pensamiento a partir de esa emoción.

Algunos cinéfilos veteranos creemos que somos una especie en extinción. ¿Cómo ves la cinefilia hoy?

Creo que todo depende del sentido que se le dé a la palabra "cinefilia". Una forma particular de cinefilia fue la de los años 50 y 60, que terminó volviéndose un poco cerrada sobre sí misma. Luego aparecieron nuevas formas, que tienen que ver con el compromiso apasionado, que se manifiesta tanto en la adicción al DVD como en "piratear" películas en internet o en la constante creación de páginas online. Si a la cinefilia la caracterizamos como el amor intenso por el cine, yo creo que goza de buena salud, aunque no se parece a la de las décadas antes mencionadas. Yo vengo de ese tipo de

cinefilia, pero la gente que hoy tiene veinte años no la puede vivir como lo hacíamos nosotros cuando teníamos esa edad.

Uno de los hechos importantes de los últimos tiempos es la proliferación de festivales de cine. ¿Cómo ves la incidencia de los festivales sobre el desarrollo actual del cine?

Creo que esa proliferación es tan buena como peligrosa. Son excelentes ocasiones para mostrar películas que de otra manera costaría mucho ver y que difícilmente se estrenen. Esta multiplicación de festivales forma parte también de las nuevas formas de cinefilia, y en ese sentido me alegra su abundancia. ¿Por qué digo que también es peligroso? Porque en los festivales la vida de las películas se aleja de las posibilidades de difusión y hay films que sólo existen allí. Es importante reflexionar sobre cómo articular la exhibición de esas películas con su difusión, y creo que los festivales no deben transformarse en un gueto sino en un lugar donde las películas "reboten" para que otros espectadores también las puedan ver.

Hay una pregunta inevitable: ¿quiénes son tus críticos preferidos?

Empecé a leer *Cahiers du cinéma* a los catorce años y nunca dejé de hacerlo. Creo que lo esencial de mi reflexión sobre el trabajo crítico se fue dando alrededor de gente de esa revista, como André Bazin, que es una figura clave, y también Godard, Truffaut, Rohmer y Rivette. Recientemente, a raíz de la muerte de Bergman y Antonioni, publicamos artículos de varios de los mencionados que siguen siendo absolutamente modernos y vigentes. Varios de los críticos más recientes de *Cahiers*, como Bergala, Bonitzer, Narboni o Serge Daney me ayudaron mucho y lo mismo pensadores como Deleuze y Walter Benjamin. También los escritos de cineastas como Bergman y Tarcovski sobre su obra, y los diálogos de Hitchcock con Truffaut. Todos han sido muy útiles para mi trabajo.

El cine francés, como ningún otro en el mundo, tiene en actividad a una serie de realizadores veteranos con una obra prolongada y continua. ¿Creés que hay una generación de recambio que esté a la altura de los directores mencionados?

Creo que esta generación de cineastas representa no sólo la historia del cine francés sino del cine en general, y es casi imposible superarla. Sin embargo, hay directores más recientes, como Assayas y Desplechin, y también varias mujeres que aportan nueva savia al cine francés. No es posible comparar a estos directores con la generación anterior, pero son figuras que mantienen vivo el cine de mi país. [A]

Las seis inéditas

por Jorge García



El ciclo presentado por Jean-Michel Frodon en la Sala Lugones del Teatro General San Martín ofreció varios títulos de interés. Como algunos de ellos ya fueron exhibidos en el Bafici y comentados en la revista (la extraordinaria *Juventud en marcha*, de Pedro Costa, uno de los títulos fundamentales de los últimos tiempos; *Música nocturna*, el último y muy logrado film de Rafael Filipelli, y *Quei loro incontrì*, el postrero trabajo de la dupla Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, que ratifica –por si hacía falta– la radicalidad de sus propuestas cinematográficas), y como algún título fue exhibido este año en esa misma sala (*La traición*, de Philippe Faucon), me limitaré a reseñar brevemente las seis películas restantes, exhibidas por primera vez en el país en este ciclo.

El intocable (2006), de Benoît Jacquot, un

director con una obra relativamente prolífica del que se hiciera una retrospectiva en un Festival de Mar del Plata hace algunos años, narra las vicisitudes de una joven actriz, quien en búsqueda de su padre decide emprender un viaje a la India. El film muestra características parecidas a casi todos los del director, esto es un notable virtuosismo técnico y un relato más bien insustancial e irrelevante.

El coreano Hong Sang-soo es una de las figuras más importantes del cine asiático actual y su obra, como la de otros directores –vg. Eric Rohmer–, tiende a manifestar constantes temáticas y estilísticas que provocan que sus films puedan ser vistos como una única e ininterrumpida película en la que los puntos de vista de los personajes se entrecruzan permanentemente. *La mujer es el futuro del hombre* (2004) así lo ratifica. De todas

maneras, da la impresión de que el director debería a estas alturas “abrir” un poco sus propuestas narrativas.

No toquen el hacha (2007) es el último film de Jacques Rivette, aquí adaptando un relato de Balzac y, como era de esperar en el director, los resultados se alejan bastante de lo previsible. Una historia de *amour fou* muy interesante para comparar con *La historia de Adèle H.*, de François Truffaut, por el distinto temperamento de los dos directores para tratar un tema de algún modo afín. Estupendo el trabajo de Jeanne Balibar como la atormentada protagonista.

Lady Chatterley (2006), de Pascale Ferran, es otra adaptación de un clásico literario –en este caso la novela de D. H. Lawrence– que narra la tempestuosa relación entre una joven de la alta burguesía, casada con un marido paralítico e impotente, con un rústico guardabosques. El film tiene varios momentos de un erotismo intenso y primitivo, pero está demasiado estirado y no se aleja mucho del buen relato de calidad.

Hacia Matilde (2005), de Claire Denis, es una directora casi siempre sorprendente, está centrado en el trabajo de la coreógrafa Mathilde Monnier y es una buena aproximación a los vericuetos de la creación artística, aunque el film resulta bastante frío y cerebral en sus procedimientos narrativos.

Finalmente, *Muy bien, gracias* (2007), de Emmanuelle Cuau, es una película que comienza como una comedia negra, pero va adquiriendo un tono progresivamente opresivo en su descripción de la vida urbana en Francia como un infierno dirigido por pequeños burócratas que asfixian por diversos medios cualquier atisbo de libertad individual. Un film bizarro y atractivo. [A]

OTROS AIRES

Electrotango, cine y danza en un mismo espectáculo

14 de noviembre, 21hs

ND / ATENEO

Paraguay 918 - teléfono: 4328 2888 TICKETEK

www.otrosaires.com



Luz silenciosa
México/Francia/
Holanda/Alemania, 2007.
DIRIGIDA POR
Carlos Reygadas.

El enigma latinoamericano

por **Gustavo J. Castagna**

A la memoria de mi mamá, quien deseó fervientemente que emprendiera este viaje.

La experiencia limeña fue más que satisfactoria en varios aspectos. Por un lado, conocer una ciudad y un festival del que difícilmente uno se olvide. La atención de los anfitriones, en ese sentido, superó en mucho los comentarios previos: prestos al mínimo detalle de los invitados, organizados de manera perfecta en cuanto a las exhibiciones, mesas, tertulias, fiestas, paseos turísticos, agasajos y todo lo que atañe a un festival, presurosos ante cualquier eventualidad que lindara con la torpeza (este crítico estuvo a punto de romperse el alma por una caída y recibió atención médica urgente), quienes hacen el Festival de Lima (la Pontificia Universidad Católica de Perú) merecen el mayor de los elogios y alabanzas. Fueron diez días (del 2 al 11 de agosto) que rebasaron las expectativas en cuanto a la calidez y el desmesurado buen trato del eficiente equipo de prensa y a la confortabilidad limeña hacia este escriba, que tuvo la suerte de presidir el jurado de la crítica que integraban los colegas Jorge Ayala Blanco (México), Carlos Brandao (Brasil), Jorge Letelier (Chile) y Federico de Cárdenas (Perú).

Dividida en varias secciones, las exhibiciones del festival, a plena concurrencia, plantearon algunos enigmas de difícil reso-

lución a corto plazo. Por ejemplo, el destino de un cine latinoamericano perezoso en cuanto a sus aportes estéticos y bastante ávido por insertarse en un mercado de films que complazca el gusto europeo y/o latinoamericano. En dos secciones (Competencia Oficial y Opera Prima), costó encontrar más de un puñado de películas interesantes que no se correspondieran con historias que parecen escritas por prolijos ilustradores de guión o que ofrecen un look heredado de la peor televisión (eso sí, con un discurso político sesentista o setentista aggiornado por la mirada simplona y populista del siglo XXI). En algunos casos esto se debe a un mainstream andino que no le teme al culebrón en coproducción (*Una sombra en el frente*, de Augusto Tamayo, *Los Andes no creen en Dios*, de Antonio Eguino) ni a la road movie política y afectiva de ritual de iniciación estilo *Thelma y Louise* quiqueña (*Qué tan lejos*, de Tania Hermida), ni a la comedia donde la historia no interesa demasiado cuando el dinero aparece como salvación (*Sofñar no cuesta nada*, de Rodrigo Triana), ni al relato bienpensante donde otra vez la historia es sustituida por un pensamiento políticamente correcto de burgués de izquierda ex combativo (*El violín*, de Francisco Vargas). Pero

más inquietantes, como viene ocurriendo en los últimos años, son las escasas novedades provenientes de las ficciones brasileñas (*Cafundó* o *Caja dos* merecen pocos comentarios), aun cuando *La casa de Alicia*, de Chico Teixeira, proponga un verosímil –no demasiado original pero bienvenido– como pequeño ejemplo de prédica femenina de carácter hiperrealista. En este punto, *El año que mis padres se fueron de vacaciones*, de Cao Hamburger, es un film-fórmula que mezcla el Mundial de fútbol del 70 que ganó Brasil, la historia de un chico y la ausencia de sus padres debido a la represión militar, una acumulación de rituales de la colectividad judía como aprendizaje del chico, los amigos del pequeño, etc. Es decir, el guión perfecto donde nada sobra ni falta para estimular a un espectador correcto. Los tiempos cambian, claro, y hace más de veinte años *Adelante Brasil*, de Reginaldo Fariás, contaba el mismo argumento pero desde los goles de Pelé y Tostao en paralelo con las torturas de la dictadura. Ahora, en cambio, el discurso es más liviano, como si el galardonado film checo *Kolya* se hubiera insertado en las calles de Brasil de los setenta. Ojo, el ejemplo de *El año que mis padres...* no es el único en que la corrección se da la mano con la prolijidad argumental y el conservadurismo estético que acepta un público globalizado.

Por eso, algunas de las películas argentinas que invadieron Lima se alejarían de las necesidades y requerimientos del mercado y de la formulación prolija de un guión, aun cuando la reiteración de ciertos gestos propone más de un interrogante. Pero la estupenda *Una novia errante*, de Ana Katz, *El asaltante*, de Pablo Fendrik, *La antena*, de Esteban Sapir, e incluso *El otro*, de Ariel Rotter, estuvieron algunos escalones arriba del resto.

Hasta que llegó Carlos Reygadas con *Luz silenciosa* y justificó buena parte del Festival. La historia de los menonitas del norte de México provoca que el cine se sienta cómodo con los tiempos muertos, los mínimos gestos y la confluencia entre personajes y paisajes. Como si las películas de Dreyer no necesitaran únicamente de la fe divina sino del conocimiento y las vivencias terrenales, las dos horas veinte de *Luz silenciosa*, pausadas e intensas, trascendieron los límites de la mera observación de un film como no ocurría, tal vez, desde las películas de Robert Bresson de los cincuenta y los sesenta. Luego de *Japón* y *Batalla en el cielo*, Reygadas ofrece su título más interesante y llega a un punto interesante: ¿podrá superar, entre otras cuestiones, el plano inicial y el último de *Luz silenciosa*?

Los premios de la crítica fueron para *Luz silenciosa*, *Una novia errante* y *Hamaca paraguaya*, de Paz Encina, en este orden; tres películas que hacen confiar no sólo en un cine latinoamericano, sino en un mejor futuro para el cine de cualquier latitud. [A]

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Cineclub *El Amante*... Y pa' la gilada del interior, ¿nada de nada?

Gente de *El Amante/Cine*: Supongo que lo hacen (informarme e invitarme) pensando que alguna vez podré ir a radicarme en esa ahora autónoma ciudad, como gustaba que se dijera uno que no quería que le dijieran intendente y que, cuando un periodista le preguntó cómo debería llamarlo, le contestó "Jefe de Gobierno" y agregó "de la ahora autónoma Ciudad de Buenos Aires". Después lo premiamos eligiéndolo como presidente... y, sí, ahora hay que recordar que el "yei de Anihaco" amenaza a los que viven en La Rioja con volver este domingo. Hay que tener memoria...

De todas maneras, piensen algo pa' la gilada del interior (frase mítica en mi vida de espectador, de cuando le pregunté a un distribuidor por qué en Corrientes veíamos completas las de Isabel Sarli y Libertad Leblanc y no así en Buenos Aires, donde se veía con cortes, y me dijo, largando el humo de su cigarro en el hall del cine Normandie: "Es que es para la gilada del interior... Por eso acá en el centro [de Baires, supongo] las de la Coca no tienen mucho éxito y las de la Leblanc ya pasan enseguida a las salas de valijeros. Ja, ja, de pajeros en realidad. Ja, ja" dijo el distribuidor). Se me ocurre una inscripción al club y que cuando la persona viaje a Baires lleve el último ejemplar, siempre que no viva en Posadas, Misiones, porque ahí, por pelea entre distribuidor de Baires y distribuidor de Posadas, *El Amante* hace años que no llega. Yo compro dos ejemplares (a veces tres) y se las mando a un amigo a Posadas (y a veces a dos), y en momentos de esplendor económico, hasta cuatro: los únicos cuatro ejemplares que llegan a mi kiosco, ya que los otros tres puestos que la traían dejaron de venderla. Me dijeron que llegan más, pero que la mandan al interior de la provincia y que casi siempre la devuelven, aunque desconozco la veracidad de esta información.

Aquí la revista llegó a partir el número 4, y como estaba *Un lugar en el mundo*, escena de la

película en tapa y adentro un reportaje al Vasco, compré los diez ejemplares y los distribuí a gente amiga. Después en Buenos Aires conseguí el reeditado ejemplar número 1 -Brando y Vivien Leigh en una escena de *Un tranvía llamado deseo*- y los números 2 y 3; en el 2, otro reportaje al Vasco. Hoy ya no lo tienen tan en cuenta, pero como soy agradecido, igual los sigo comprando, aun cuando a veces no termine de leer todas las notas, por la tendencia que estuvo siempre: *El Amante* es una buena revista literaria. Válido, ojo, tomar el cine para hacer literatura, porque escriben bien, pero una revista de cine-cine sigue estando ausente en Argentina... Y las españolas siguen siendo publicidad de films con fotos, pocos textos, casi todos norteamericanos.

Así que podrían destinar un cupo para que uno pueda hacer la reserva hasta una hora antes de la función, cosa de llegar a Retiro con el ejemplar en mano e ir a la sala; y hacer la salvedad de que si es antes del 20 de cada mes, valga traer el número del mes anterior, porque a Corrientes, por ejemplo, llega entre los días 20 y 25.

Ahora por el correo electrónico uno ya ve la tapa adelantada y, obvio, cuando voy a Baires la compro allá. Por eso de algunos números tengo hasta cuatro ejemplares, porque se la vuelvo a comprar a mi kiosquero.

Ya sé que si consultan esta idea con otros lectores de provincia me mandarán a la mierda, pero si tanto gustan de la revista, la única forma de asegurar que siga es comprándola y sin por eso creerse con derecho a decirles, como veo a menudo en el correo, cómo deben escribir, opinar y hacer la revista. Sigán haciendo la suya, que en cada número algo de cine hay, a veces incluso hay *algo para recordar*, como aquella nota de Noriega sobre el cine argentino -ése que ahora es destinado al Malba, la Lugones o el Tita Merello y el Gaumont- donde, nobleza obliga, reconoce de manera indirecta que ustedes favorecieron la "cría" de estos directores que creen que el cine nació con ellos, y si por ahí aparece alguno que promete,

como la Martel, pa' ver *La ciénaga* uno debe viajar a Baires. O Adrián Israel Caetano, que al menos se ve el llamado "cine clásico", porque al menos cuenta bien una historia; el único heredero visible del Vasco Aristarain, junto con Daniel Tinayre, los mejores directores que tiene y tuvo el cine argentino, porque Favio y Del Carril son dos ejemplos donde vida y obra están tan ligadas que exceden cualquier clasificación (y la de otro de los "nuevos" escribas de la revista, que pide "barajar y dar de nuevo").

De todas maneras, mientras pueda seguiré comprándolos, aun cuando, como me ocurrió con los dos últimos números, sólo haya podido comprar uno. Pero con esta edición volveré al mínimo de dos, o si no Posadas, Misiones, se queda sin *El Amante*. Porque enviar o regalar un *Amante* ya leído es de muy miserable... Sin plata pero con dignidad.

Así que ya saben: el interior también existe. Busquen alguna forma de que cuando uno vaya pueda ver esos filmes, y hagan puente con la Lugones o el Malba pa' ver, con tiempo, lo que estén dando allí.

Hablo por mí: si me hubiera enterado con tiempo de que en la Lugones exhibían *Hijo de hombre*, de Lucas Demare, me iba aunque sea haciendo dedo con tal de escuchar a Olga Zubarry -esa actriz sin tiempo, con esa voz única que me transporta aun hoy al Paraíso- decirle a Cristóbal Jara (Francisco Rabal) en ese momento de intimidad en la noche, dentro del camión aguatero: "Eras el único que no iba a mi rancho... eras el único que me importaba...". Olga interpretaba a la inolvidable Salui (palabra guaraní que significa "Pequeña Salud"), apodo de Magdalena, la prostituta que vivía en el rancho adonde iban todos. ¡¿Qué voy hacer cuando pierda la memoria?! Sí, ya sé, es de 1961 y Argentina Sono Film tiró las latas a la vereda. No sé si Guillermo Jurado la llegó a salvar; en internet existe como *La sed*, doblada al español básico, un crimen de lesa cinematografía. Prefiero evocarla...

De todas maneras, gracias. Alguna vez tenía que decirlo,

porque es palabra y supongo que somos muchos los que tenemos completa la colección de *El Amante* pero no les escribimos porque pensamos que comprarla es la mejor manera de demostrarles que todavía, como ocurre hoy, en general casi no me interesa que *El Amante* sea la revista literaria que es. Igual la sigo comprando, así como veo por segunda vez los trece programas en canal (á). Ahora repiten, mejor dicho ayer, el número IV.

Gracias Javier Porta Fouz por mostrar la banda de sonido de *Soñar, soñar* y *Nazareno Cruz y el lobo*. Favio no sólo se adelantó al incluir diálogos en la banda de *Soñar, soñar*, sino que en su filme inicial utilizó a Marcello, a quien todos empezaron a usar después de que "Anónimo Veneziano" lo convirtiera en eje de la música que ejecutaba Tony Musante, mientras Florinda Bolkan, que ya había visto *Love Story*, sabía que él se iba para el cementerio. ¡No, tranquilos! No esperaba que mostraran la banda de sonido de *El Club del Clan* (circa 1964) o de *Fiebre de primavera* (circa 1965), ambas del maestro Enrique Carreras (¡paz descanse!, diría Catita). ¡Eso marcaría el nivel de descenso de ustedes! No para mí pero sí para la mayoría de los que escriben a la revista. Justo que hace unos años el Javier P. F. empezó a "leer" y nos cuenta sus avances citando autores, frases y libros. Pensar que una vez hizo un modelo de lo que tendría que ser una crítica, además de buena literatura, y hasta mere-

ció tapa *Moulin Rouge!*, pero entonces Javier vivía escribiendo (ahora también, válgame el cielo) desde lo que sentía, pero parafraseando el tango "Ya no sos mi Margarito", ahora te dicen... ¡secretario de redacción! ¡Chan, chan! Un abrazo a todos,

MANUEL EVARISTO MAURI
DESDE CORRIENTES

Memoria, "tesoro y guardián" (Cicerón)

El 9 de noviembre, creador mediante, cumpliré 71 años. Tuve la suerte de vivir los discutidos pero mágicos años de la década iniciada en 1960... El cine ahí estaba bien vivo, sin tantos intelectuales que nos guiaran (mamá, haceme grande que sonso me vengo solo).

Antes del sesenta había visto películas que jamás pasarán de moda, ejemplo *Más corazón que odio*, de John Ford, con un trabajo en el color y la iluminación único aun hoy. Ford será un maestro grande e irrepetible, como lo dice en el libro *Sobre J. Ford* el crítico periodista y luego sobrio director Lindsay Anderson (*El llanto del ídolo*). Ford fue el más grande poeta de la imagen que existió.

Ya bastante jovato (viejo), dirigió en 1960 *El sargento negro* -también llamada *El capitán búfalo-*, una maravilla no vista en video, DVD ni TV, ¿por qué?

Y en 1962, *Un tiro en la noche*, absoluta obra maestra, con un manejo de los tiempos y una síntesis admirable, y costó cinco guitas, decíamos nosotros en nuestros años de pibes.

Este *laboratore* jubilado (con

la mínima), que tiene 48 años de aportes de sus 52 de trabajo, enseñó a ver mucho buen cine a los jóvenes desde su trabajo de portero en un colegio secundario: las obras clásicas de Hitch, Ford, Lean, René Clément, De Sica, Donen/Kelly, Minelli, Mulligan, Zurlini, Fellini...

Le gustaban, son perdurables como las esculturas, la pintura o la música, sea la de Mozart u otros genios, junto a las melodías de los Piazzola, los Legrand, los Nino Rota... "Chiquilín de Bachín", "Según pasan los años", *Verano del 42* o el tema de *Amarcord*. Eso fue desde el llano ayudar a la cultura y a los adolescentes. Escribí tres sencillos libros donde evoco mi niñez, mi adolescencia, mi amor por el cine y el colegio donde trabajé. Sus títulos: *El tiempo del barrilete*, *El camino de la vida*, *Años de colegio días de video, poesía y otros relatos*.

Los saludo muy atentamente,
EUSEBIO LAMBERTI

Sres. de *El Amante*:

El sr. director (Nicolás Prividera) del documental "M". No debe. No es su conducta El caer atrapado en el terreno de la polémica que le marcan los críticos. Su obra ya está.

Camina por sí misma con sus luces y sus sombras. El autor elaboró su testimonio que lleva consigo el peso de la necesidad, De la búsqueda del vacío de su existencia personal.

Los críticos y su director giran en otra dirección. Ellos deben llevar en sus alforjas los intereses de comercialización y

representación de la edición. Desde ninguna dimensión el creador puede prestarse al juego de las polémicas. Atte.

ADHEMAR

Estimada gente de *El Amante*:

Después de leer el artículo de Agustín Masaedo en el último número, se me ocurrieron algunas ideas que me gustaría compartir con ustedes.

¿CALIDAD CINE?

"Desde el invento de la xerografía, los profesores, por necesidad, se han fabricado sus propias antologías de material de lectura. [...] Curiosamente, en la misma época en que las herramientas de diseño asistidas por ordenador han hecho que el libro elegantemente diseñado esté al alcance de pequeñas editoriales, [...] estos no libros chaperos reúnen textos en distintos tipos de letras, diseños, convenciones de referencias e incluso orientación de páginas. [...] Para ellos (los estudiantes), el libro ha perdido su altura estética y su sentido de solidez y permanencia, [ellos] han perdido la experiencia del libro tal y como lo recordamos y, a veces, idealizamos."

George Landow, en *El futuro del libro*, Paidós, Barcelona, 1998

ESCENA 1

Interior de un vagón de tren perteneciente a la ex línea Roca. Gente amontonada y sudor en pleno invierno. Un vendedor vocifera mientras

tipeá

WWW. ESTO ES CÍNERAMMA. COM. AR

intenta recorrer el pasillo central con varios DVD en la mano. "¡La última de Brus Güllis! -grita entusiasmado- ¡Acción y aventura! ¡Transformers: los robot del 80 en la pantalla grande! ¡Para los más chicos de la casa, La familia en el futuro, de Disney!" Malabareando entre la gente, se las ingenia para publicitar casi quince títulos. Todos vienen adjetivados y, según asegura, hablados en castellano. Antes de llegar a la próxima estación habrá vendido tres películas (o lo que esté vendiendo) en un solo vagón.

ESCENA 2

Interior de una feria barrial. Hay una verdulería, dos carnicerías, una pollería, tres almacenes y una venta de muebles de madera de pino. Y un videoclub que no tiene ningún VHS. En el video se pueden ver, ordenados por algún criterio que incluye el género, la nacionalidad (¿por qué las películas nacionales constituyen, de por sí, un género separado?) y la novedad, estuches de DVD para elegir. El cliente, visitante frecuente, pregunta: "¿Ésta se ve bien? ¿O es del cine...?". La empleada, o esposa o hija o sobrina del dueño, responde casi sin quitar la mirada de la pantalla de una computadora: "Ésa tiene calidad cine (sic); la semana que viene entra la otra."

La verdad sea dicha: no tengo la más mínima idea qué diferencia existe entre DivX y VCD, tampoco entiendo por qué se pixela una película o qué tiene que ver el MP3 con el cine (muchas gracias profesor Masaedo, pero con la negación no hay quien pueda...). Si bien establezco con la tecnología un acuerdo diplomático, sé perfectamente que me encuentro en inferioridad de condiciones por varias razones. Sin embargo, me resulta muy interesante la relación que existe entre lo que sucede en la pantalla, sea del tipo que sea, cine, televisión o monitor, y el sujeto que se encuentra frente a ella. La cuestión, creo, es la siguiente: la información audiovisual que existe en una

película que se exhibe en el cine o en un DVD original no es la misma (¿qué? ¿todavía no se habían dado cuenta?) que existe en una copia trucha (qué fea es la palabra pirata). Por lo tanto, ¿se trata de dos "obras" distintas, independientes, parásitas? ¿Son complementarias, opuestas? ¿Tienen directores diferentes? ¿Pueden provocar distintas reacciones o diversas interpretaciones?

Como espectadores, tanto en un caso como en el otro, nos comprometemos a mirar de una determinada manera. Ahora bien, es evidente que si el lenguaje cinematográfico tiene sus reglas, y justamente por eso constituye un lenguaje, no es lo mismo que George Clooney le hable a Andy García mientras los dos se reflejan en un espejo a que el primero se transforme repentinamente en una voz en off. Se trata, de hecho, de dos escenas distintas. ¿Entonces?

¿Habrá querido el director denunciar la irrealdad de la situación cinematográfica poniendo en primer plano la silueta negra de un hombre que atraviesa toda la pantalla para finalmente sentarse y desaparecer? ¿Será éste un recurso similar al utilizado en el comienzo de la película de los Simpson? ¿Qué suerte que uno está atento, que si no se le pasan este tipo de "gestos" que definen una nueva forma de hacer (o mirar) cine!

La imagen se congela, el tiempo se detiene... Un recurso interesante. No pasa nada... Nada. Nada. Che, ¿será así? Que al final de cuentas no estamos viendo una del NCA (perdón) sino la última de Brus Güllis. ¿Se habrá vuelto intelectual el pelado o Wiseman quiso mostrar que es un Autor de aquellos? ¿Qué sé yo! Mejor adelantala y adivinamos sobre la marcha qué pasó...

¿Pero entonces cómo es? ¿No le dijo que se fuera? Vos no entendés nada... ¿Estás leyendo o escuchando? ¿Pero está en alemán o en holandés o en el idioma que hablaba la madre de Verhoeven? Yo sé algo de inglés, pero esto... Los subtítulos no tienen nada que ver con la historia. ¡Entonces sacalos! Ah, no, no puedo. Mirá y te das cuenta...

En *Death Proof* (¿qué, todavía no la vieron?), o mejor dicho, en la estúpida segunda parte de una película interesantísima, Tarantino nos muestra a un empleado de un 24 horas teniendo a una modelo con la última edición de la *Vogue* italiana. La primer reacción es de rechazo. Luego, la duda y la sospecha: ¿será posible que realmente la tenga? Verla antes que el resto, toda una tentación...

Ante tamaño ofrecimiento, realizado según el modelo dealer-consumidor, ella acepta y trafica. Luego le aclara a su amiga, cómplice en esto de consumir arte y diseño, que si rompe algunas páginas de la revista deberá escanearlas y pegarlas. No será lo mismo, pero al menos será algo parecido que recuerda al original.

Entonces, ¿qué carajo estoy viendo? Más allá del afán cinéfilo y de la incapacidad de espera concomitante, ¿es éste el cuento que el director pretende contar o será, en cambio, el cuento que un otro (¡no!, no es el gran Otro lacaniano, che, que no todo se interpreta) cuenta a partir del cuento del director? ¿Qué recurso impresionante éste de la truchada! La creación en estado puro, algo así como los artistas cartoneros, todo se recicla, ¡hasta las películas! Los dealers de la imagen son los nuevos dj del mercado: toman lo que encuentran y crean... algo. Algo lo suficientemente parecido al original como para comercializarlo pero lo bastante distinto como para adivinar la presencia de otra cámara por detrás de la del director. Un nuevo cine emerge, un cine parásito que se instala con la fuerza de lo cotidiano y que trueca calidad por accesibilidad. El cine, arte que nació popular por definición, se encuentra con un (nuevo) dilema: muchos terminan viendo otra película, una película distinta, una creación posible a partir de una idea original, una película diseñada, digámoslo de una vez, para los que se quedan afuera... y no solamente del cine.

Saludos,

ALEJO MERKER

El Amante: ¡Quiero a David Lynch en la tapa de la próxima edición!

Por si no quedó claro: David Lynch debería estar en la tapa con su peli *Inland Empire*, que sale este mes en nuestro país. Ya sé que ustedes deben pensar que yo soy uno de esos freaks que aman a David Lynch (lo cual no escaparía a la verdad), pero esto va más allá de eso. Últimamente las pelis que están yendo a la tapa de *El Amante* son... bueno, una cagada. Si *Inland Empire*, la película con menos forma que podría existir en el mercado de cines comerciales, logra llegar a la tapa y USTEDES la alaban ("ustedes" quiere decir la revista de cine más importante del país)... bueno, creo que sería algo hermoso. Nada más.

Un abrazo a todos,

DANIEL LOW

Sobre el programa de *El Amante*

Hasta ahora la última vez que me contacté fue sobre la revista. Ahora es para felicitarlos por el programa de *El Amante* en canal (á). Es raro y agradable conocer a cada uno de los redactores que uno lee desde hace tiempo. El programa está muy bueno, y como soy estudiante de teatro (ya sé que el teatro no recibe el mejor trato en la revista), me gustaría hacer una observación sobre las intervenciones de los redactores frente a la cámara.

Jorge García: muy simpático y muy suelta su intervención sobre los festivales. Además muy divertida, estaría bueno verlo más.

Hernán Shell: creo que fue la mejor idea. Hace un personaje y lo sostiene.

Lilian Ivachow: es realmente simpática y lo que llama la atención es que es todavía más linda que simpática. Es muy rápida y creo que es quien mejor aprovecha el recurso de la doble imagen. Estaría bueno verla más.

Marcos Vieytes: me cuesta asociar su escritura a la persona. Lo imaginaba más serio. Muy cálido, tímido y a la vez suelto frente a cámara.

Bueno, espero que el programa vuelva. ¿Vuelve? Un gran abrazo.

PABLO FERNÁN ROBSEN



Gustavo Noriega
EL AMANTE/CINE



Javier Porta Fouz
EL AMANTE/CINE



Juan Villegas
EL AMANTE/CINE



Hernán Schell
EL AMANTE/CINE



...está casi todo en dvd, en buenas ediciones



Diego Trerotola
EL AMANTE/CINE



EL AMANTE CINE EN TV / SEGUNDA TEMPORADA

Sí, volvemos. El jueves 18 de octubre. Con trece nuevos programas (trece programas = una "temporada"). Como sabrán, y si no saben se enteran en este momento, en la primera temporada cada emisión estuvo dedicada a un tema, desde "cine y comida" a "cine choronga", pasando por "la abyección" y la misma crítica del programa, en un alarde de puesta en abismo. Ahora, en la nueva temporada, nos dedicaremos a comentar los estrenos de cada semana... ¡No! Ya les dijimos en abril (número 179) que no queríamos, no sabíamos, no podíamos hacer eso. Y seguimos en esa posición-situación. Ahora, cada programa estará

dedicado a un director, elegidos con un criterio claro, uno que partía de una pregunta más o menos así: "Che, ¿de qué directores tenemos ganas de hacer un programa?". Aparecieron varios, entre los cuales elegimos estos trece, que no representan los trece favoritos de la redacción ni pueden agruparse de alguna otra manera. Si algún televidente, gracias a nuestro aporte, se encuentra con un director que le interesa y que no conocía, una parte importante de nuestros objetivos estarán cumplidos. Continuamos con el mismo equipo de trabajo en el que cada uno despliega su talento y locura particulares. La Cornisa sigue

apostando a nosotros reafirmando su generosidad. En la temporada anterior no mencionamos a "Tete", el editor víctima de todas las modificaciones de último momento a las que se aviene casi siempre con bonhomía y paciencia. Y por supuesto, como en toda "nueva temporada" que se precie de tal, tenemos novedades: cambiamos de decorado, Schell deja inquietantes mensajes por teléfono, Trerotola habla con los muertos y juega al ping pong con los vivos, y nos animamos a hacer comentarios de audio (como esos que vienen en los DVD) sobre fragmentos de películas especialmente seleccionados.

Los trece directores:

François Truffaut, Abbas Kiarostami, Luis Buñuel, Frederick Wiseman, John Carpenter, Leonardo Favio, Michael Mann, Nanni Moretti, Tsai Ming-liang, Peter Bogdanovich, Werner Herzog, Raoul Walsh y Richard Linklater.

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Deslizando a la gloria

Blades of Glory

Estados Unidos, 2007, 93'.

DIRIGIDA POR Josh Gordon y Will Speck. CON Will Ferrell, Jon Heder, Will Arnett, Amy Poehler, Craig T. Nelson. (AVH)

El nuevo producto de la marca Tabasco es una salsa dulce y picante, *sweet and spicy*, cuyo eslogan es: "Sweet... not sissy" (eslogan que llevan adelante al punto de nombrar así al website de la salsa: www.sweetnotsissy.com). En castellano sería algo así como: "Dulce, pero no maricón". ¿Vanguardia o Sofovich?

Otorguémosle a Tabasco, por esos productos tan pero tan gloriosos que fabrica, el beneficio de la duda; pensemos que lo que hace en realidad es tratar de desactivar un lugar cosmético y ridículo de la corrección política, poniendo en circulación una palabra que tensiona conductas y dinamita hipocresías. Y sigamos viaje a bordo del eslogan para decir que Will Ferrell es muy parecido a esa nueva Tabasco: *sweet... not sissy*. Sus mejores películas lo muestran rebotando contra las paredes de un Koh-i-noor moral y organizando su propio Cabaret Voltaire privado a las puertas de un basural hediondo, ése que guarda los fantasmas y los miedos del tipo (o macho o chabón) blanco norteamericano. En la *New York Magazine* David Edelstein señalaba que Ferrell es un comediante capaz de "devastar amablemente la psique del hombre estadounidense". Y en ese punto, la peor pesadilla que filmó hasta el momento parece ser el lúbrico beso entre dos pilotos de carreras en *Ricky Bobby, loco por la velocidad*: el Ricky del título, norteamericano embrutecido, sexópata y nuevo rico (Ferrell), y el francés Jean Girard (Sacha Baron Cohen), fan del *free jazz* y defensor a ultranza de inventos franceses tales como "la



democracia, el existencialismo y la fellatio".

Sweet and spicy Ferrell no señala, más bien se prueba unos ropajes que le quedan demasiado apretados (y que no le son completamente ajenos, claro) y deambula por las películas enseñándolos entre el orgullo y la vergüenza. Así era Ron Burgundy (*El reportero*), entrañable y tosco conductor de la era noticiosa preweb. El escritorio desde el que transmitía las noticias marcaba la diferencia: lo que tomaba la cámara (de la cintura para arriba) era un tipo impecable, de traje y corbata, mientras que atrás del atril se escondía un priapista vestido apenas con slip de leopardo. Así era también Ricky Bobby, campechano y licencioso. Así es, por supuesto, Chazz Michael Michaels, la estrella del patinaje sobre hielo o *figure skating* que Ferrell hace en *Blades of Glory*; y lo es ya desde su curriculum: patinador y estrella porno.

Si bien *Deslizando a la gloria* es la menos lograda de esta virtual trilogía sobre los oficios, a la vez es la película en la que Ferrell lleva más lejos sus lados "dulce" y "picante". Grandote

como es, subido a los patines está más gran danés que nunca ("La forma de los machos es cuadrada; es tan alto como largo"): busca que le acaricien su interminable lomo, pero de ahí a frotarse de manera indecorosa contra la primera pierna que aparece no hay más que un paso; ladra, asusta, corre y vuelve con el diario en la boca; pero ahí va de nuevo, buscando frotarse otra vez, contra lo que sea, si es perra mejor.

Aquí su patinador tiene un rival-antónimo: Jimmy MacElroy (Jon Heder), menudo, rubio de rulos, frágil. En una competencia en la que salen empatados, MacElroy y Chazz se pelean y terminan expulsados de la práctica de su amado deporte. Años después, uno de ellos atiende una casa de artículos para esquiar y el otro trabaja dentro de un muñeco en un espectáculo similar *Disney On Ice*. Vuelven a cruzarse y vuelven a pelearse; pero el ex coach de uno de ellos, al ver la pelea repetida por televisión, nota que podrían formar una pareja hombre-hombre que les permitiría encontrar un hueco legal en la sanción y, por esa vía, volver a las pistas.

Lo que sigue es, claro, un *buddy-buddy* peregrino, con redención hiperbólica incluida (¡la pareja sale de un estadio volando!), pero lo que importa en las películas marca Ferrell no es tanto el modo en que avanzan (a pesar de que van rapidísimo) sino (por eso mismo) los puntos en los que frenan.

Blades of Glory no es tan aguda cuando satiriza el patinaje sobre hielo (acaso porque se asume par del mismo: un espectáculo sublime y ridículo; los números sobre hielo del film son una maravilla) como cuando encuentra y lee (a los gritos y desordenadamente, cual poeta dadá) la letra chica en las relaciones entre las personas, sus estrategias para triunfar, sus debilidades, sus traspies y sus vicios. Ahí aparecen, tan divinos como recios, *sweet and spicy*, trenzándose verticalmente y a máximo volumen en un aullido de colores encrespados. **Marcelo Panozzo**

Paprika: el reino de los sueños

Paprika

Japón, 2006, 90', film de dibujos animados **DIRIGIDO POR** Satoshi Kon sobre novela gráfica de Yasutaka Tsutsui y guión de Seishi Minakami. (LK-Tel)

En el último número pusimos en tapa una obra que trabajaba sobre el universo de los sueños y el inconsciente. Disculpen que me cite, pero respecto de esa película (*Imperio*) y de su director (David Lynch) escribí una nota que hablaba de los cuentos de hadas. No me parece que haya dicho lo suficiente acerca de la relación entre lo onírico y lo feérico ("feérico", sepan disculpar, es una de las palabras más feas de la lengua castellana). Por suerte aparece en DVD *Paprika*, que me permite salvar ese bache.

Se trata de una película de animación japonesa que no escapa de ciertos elementos estándar para el subgénero nipón: ojos grandes, violencia, tecnología demonizada, monstruos, humor a veces ramplón, chicas lindas con poca ropa, sexo medio perverso. Pero es también otra cosa. Basada —como suele ocurrir— en una historieta, *Paprika* narra la historia de un aparato que permite a un grupo de psicólogos experimentales "meterse" en el inconsciente de los demás. El aparato es robado y el personaje del título (alter ego superheróico, sexy y divertido de una de las médicas del equipo) se introduce en el universo onírico para que éste no se desemboce e inunde la realidad. Cosa que, además, sucede.

Lo que resulta muy interesante en la película —y que permite, por lo demás, aventurar que su realizador es un autor— es el detalle con que se muestra el universo onírico. El registro del dibujo es realista: nada de caricaturas. Un poco —claro— como



sucede en los films de ese dibujante llamado David Lynch. Y en el uso de ese registro es donde aparece lo más molesto de la película: la impresión de detalle genera en el espectador la idea de que lo que ve es real y no un dibujo. Y entonces, cuando las recurrentes pesadillas se materializan en pantalla, todo se vuelve psicológicamente violento, incluso si no falta el humor más irreverente.

Decíamos "autor", digamos Satoshi Kon. En el número de julio de 2004, revisamos aquí mismo un film llamado *Héroes al rescate*, ni más ni menos que la traslación al Tokio contemporáneo del clásico de John Ford *Tres padrinos*. Film que es, básicamente, un melodrama realista y cuya anécdota excedía (o no alcanzaba para... ¿por qué no pensarlo así?) la animación. Respecto de él, me preguntó Ray Harryhausen por qué los japoneses hacían esa historia con dibujos, si no hacía falta. Obviamente le debo de haber respondido una gansada, porque entonces no tenía demasiada respuesta. Después de ver *Paprika*, es claro: Kon utiliza la animación para que establezcamos una primera distancia respecto de lo que narra, porque el dibujo animado hace evidente el artificio desde el primer fotograma. Pero después, llevando al límite esa tensión entre la realidad del registro y la irrealdad de la anécdota, nos coloca en un lugar donde nuestro incons-

ciente se tensa y el mundo de los cuentos de hadas (*Paprika* lo es, también) se abre como realidad terrorífica dentro de nosotros mismos. Las escenas cómicas de *Paprika* (los ejecutivos lanzándose al vacío desde la terraza de un edificio como nadadoras a la piletta en un film de Esther Williams, por ejemplo) son al mismo tiempo terribles: esos cuerpos están dibujados tan reales, la luz, la perspectiva y las proporciones son tan cercanas a nuestra experiencia cotidiana que el resultado da miedo. Hay un momento muy preciso donde la realidad y los sueños —dentro del film— se confunden en una sola cosa y lo que resulta de tal encuentro es el horror de reconocer que todas esas posibilidades —en una puesta en escena que no excede el barroquismo— viven en nuestra mente.

Hay, finalmente, un elemento que conjuga el cine de acción en vivo y el de imagen por imagen. En el prólogo vemos una secuencia donde un policía pasa por inverosímiles secuencias de

película donde —además— vive el horror del *doppelgänger*. El uso del realismo en esas secuencias de "cine dentro del cine" crean un estado de inestabilidad de la visión y la ficción de la que el film saca partido constantemente para hacer verosímiles los más disparatados pensamientos. Sí, en el cine queremos ser otros, y esta perversión (no siempre inconsciente, mírense al espejo) tratada con "dibujitos" permite que la experiencia llegue a límites a los que la acción en vivo no puede llegar (o puede que sí, si y sólo si lo hace un Lynch o un Cronenberg, tan distintos que deben de ser el mismo). *Paprika* muestra que cuando la cinefilia encorsetó nuestros sueños perdimos la libertad para imaginar la libertad. En la historia de ese detective que se cruza con la trama principal, la animación justifica su sentido: abrir esa puerta al inconsciente desbocado que el cine doméstico intenta cerrar. **Leonardo M. D'Espósito**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo
macabro

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

Ese oscuro objeto del deseo

Cet obscur objet du désir

Francia/España, 1977, 102'. DIRIGIDA

POR Luis Buñuel, CON Fernando Rey, Ángela Molina, Carole Bouquet, Julien Bertheau, André Weber, Milena Vukotic. (Gativideo)



Dentro de los deportes favoritos del cinéfilo, sabemos, las muletillas y clasificaciones suelen aparecer en primer lugar. A su vez, dentro de estas muletillas el uso irresponsable de la noción "autor" y "marcas de autor" aparentan justificar cualquier armazón retórico.

Luis Buñuel es uno de esos directores que escapan a la retórica del autorismo justamente porque no es tan fácil clasificarlo. Director-Houdini, resulta más productivo abordar su obra a partir de la sorpresa (la capacidad del espectador para sorprenderse) que elaborar presupuestos de lectura ("la puesta en escena es reherzoguiana", "es un personaje burtoniano", "es un clima lyncheano", "tiene un tempo antonioniano", etcétera).

Buñuel suele ser transitado como medida obligada (un candidato de cajón para toda escuela a la hora de estudiar historia del cine), pero sus películas no forman parte de grupos de aceptación cinéfila estables (por *establishment*) como aquellos que cuentan con la aprobación pública masiva o la aceptación docta.

Ese oscuro objeto del deseo es la película final de un período dentro de la obra de Buñuel, el llamado "período francés", que se extiende desde 1964 con *Diario de una camarera* hasta 1977 con la susodicha *Ese oscuro objeto del deseo* (con excepción de *Simón del Desierto* y *Tristona*). Algo más distante y frío respecto del período mexicano, el testamento cinematográfico de Buñuel me encuentra con prejuicios.

Primer cachetazo: la grata sorpresa superó al no tan noble recuerdo que tenía de la película (vista por última vez casi una década atrás). Aquello que yo recordaba como "una buñuelada" (expresión grasosa que remite al prejuicio vulgar con el que cargaba) terminó siendo una película todavía radical, que hace lo que quiere (lo que recordaba gratuito, ahora lo veo como jugueteo) con los espectadores, pero no a costa de ellos o a expensas de personajes-marioneta. La historia de un amor-odio (narrada por medio de diversos flashbacks) entre Mathieu (Fernando Rey), un adinerado y solitario hombre mayor, y Conchita (Ángela Molina/Carole Bouquet), una pobre camarera venida a menos, parece ser una simple excusa para desplegar una

serie de señales equívocas que se ramifican, que impiden acceder a una conclusión moral sobre lo que estamos viendo; *EOODD* se comporta como un sistema de representaciones que giran en el vacío. Todo lo que sucede en la película parece ser parte de un juego socarrón: el baldazo de agua inicial, los chismosos pasajeros del tren, el cinturón de castidad repleto de nuditos exasperantes, las explosiones por doquier, el juego voyeurístico al que es sometido el protagonista detrás de las rejas, la costura y el bordado del final... Es como si Buñuel, en su última película, decidiera tomarse en broma su propio cuento moral, o al menos la posibilidad de contar uno (Rohmer, chupate esa mandarina). Obra final y testimonio programático de la obra de Buñuel (casualidad: sólo tres años antes, Orson Welles también dejaba su testamento cinematográfico con su película más programática, *F de falso*), no estamos ante el testimonio como "marca autoral" sino como ejemplo de cierto *mood* de su cine. Nunca autoparódico, la ambigüedad de lo representado en pantalla nos acerca más a Genet que a la comodidad de la consagración.

Más allá de repetir algún tic, la película no permite acomodarse, en ningún momento, ni en la lectura autoral ni en el almohadoncito cinéfilo de rigor en el que a veces aposentamos los cachetes de nuestra impostura crítica. Quizás el poder de la sorpresa radica en que el amor imposible entre Mathieu (el sufrido protagonista) y Conchita (evi-

temos el doble sentido aun siendo útil para las capas de sentido de la película) es la expresión de una moraleja vaciada desde adentro, como si fuera más importante el relato *per se* que aquello que se relata. En este punto, la soltura, la fluidez de la película, se sostienen con su capacidad para desplazarse de un registro a otro (tengo la impresión de que el director de *La secretaria* debe haber visto esta película más de una vez). Esa habilidad de huir de la condena, del juicio establecido (contra las acciones de sus personajes) es lo que la vuelve única. El juego del gato y el ratón que sigue la pareja principal (aunque deberíamos decir el trío, en otra maravillosa jugarreta de Buñuel contra el psicoanálisis en el cine) es tan deliciosamente artificioso que podría girar sobre sí mismo indefinidamente. Porque lo que hace Buñuel es disponer un juego sobre la superficie de las representaciones. Pero no un juego sádico con sus personajes (como lo haría Lars Von Trier), sino con el espectador: la última película del director vuelve a ser una película juvenil, juguetona, que se ríe con nosotros. Así, hace estallar todo por los aires, especialmente el verosímil y nuestros prejuicios (sobre el cine, sobre Buñuel, sobre la idea de amor, sobre el sexo y la sexualidad).

La edición en DVD no resultó muy cuidada y sólo tiene lo básico: subtítulos, escenas, trailer y filmografías.

Federico Karstulovich

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

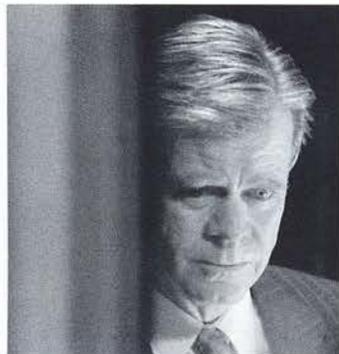
Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoteca Gatopardo



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

Edmond

Estados Unidos, 2006, 82', **DIRIGIDA POR** Stuart Gordon, con guión de David Mamet, **CON** William H. Macy, Rebecca Pidgeon, Joe Mantegna, Julia Stiles, Denise Richards, Mena Suvari, Dylan Walsh, Bokeem Woodbine. (791 Cine)



Las obras teatrales y las películas de David Mamet tienen como único tema la relación entre el artificio y la realidad. De allí que muchas de sus obras tengan que ver con la estafa, con la simulación y con la ambición: hay que querer algo de una manera muy fuerte para que una persona se trasvista de otra. *Edmond* es y no es la excepción. No lo es porque el personaje central, interpretado por el compinche de toda la vida de Mamet, William H. Macy (socio en la escuela de actuación del escritor), es también alguien que simula. Pero al mismo tiempo es excepcional (en un sentido literal y literario) porque ha sido dirigido por Stuart Gordon.

¿Dónde radica la diferencia? Gordon, a quien se lo conoce por sus films de terror vertiginosos y con no poco humor (sí, bueno, sí, *Re-Animator*, ¿ok?, pero también las divertidas *Robot Jox* y *Camioneros del espacio*, que acá revisamos con amor alguna vez), no se siente arrastrado por la verborrea filosófica de Mamet y del propio persona-

je, sino que acomete una pirueta perfecta. No sólo mira al Edmond-persona, sino también al Edmond-personaje de Mamet y, tomando la distancia necesaria para presentárnoslo como un ser fantástico y excepcional, le otorga un espesor que no tiene ni un personaje de Mamet ni, por lo general, uno de Gordon. Eso se llama ser sabio.

¿De qué va *Edmond*? El personaje es un ejecutivo medio, de buen pasar, que un buen día y casi al azar se hace leer el tarot. Le dicen que no está donde pertenece. Inmediatamente abandona a su mujer y sale a la calle a probarse en eso de vivir. Recorre la alguna vez glamorosa y prostituida calle 42 de Nueva York. Lo que busca es sexo, pero no puede salir de su esquema costo-beneficio (el regateo con las prostitutas que interpretan Denise Richards y Mena Suvari es ejemplar). Finalmente, ese "ser lo que no se es" genera una violencia creciente que lo llevará a la cárcel, donde encontrará, claro, lo que no esperaba, o más bien lo que negaba. Final sor-

presa. Pero una sorpresa que ciertas frases, ciertos elementos que surgen desde el mismo principio de la película construyen como una consecuencia lógica de las acciones del personaje. Los tres autores del film (Mamet como escritor, Gordon como director, Macy como intérprete) logran que esos últimos planos, la sonrisa relajada de Edmond, superen el "síndrome *El golpe*". No es una película para que uno diga "uh, caramba, qué ingenioso todo, no me la veía venir". Lo que importa es cómo, a partir de los gestos del personaje, lo que vemos es la descomposición de su máscara, su transformación.

En ese sentido, *Edmond* es una película de monstruos. Lo que los diálogos muestran es la retahíla execrable de ideas medievales del hombre mediocre estadounidense. Que lleva traje y gana buen dinero pero, a pesar de eso, no es más que un bárbaro al que los mecanismos discursivos de su sociedad lo hacen reprimir sus verdaderas tendencias. Edmond es un racista misógino, aunque sus maneras y sus palabras lo disfracen de respetable. Dentro de él vive ese monstruo inhumano. Pero —paradoja y profundidad de un film que parece simple— dentro de ese monstruo hay en realidad otro ser: alguien que quiere formar parte del género humano bajo sus propias reglas y según su propio deseo. Hay algo de fantástico, además, en la manera como se retratan los lugares de esa Nueva York hostil. Hay, también, el procedi-

miento mágico del tarot y del cuchillo, del poder en manos de quien sólo sabe ejercerlo por la violencia. La contribución de Gordon en este caso es capital: lo que podría ser verborrea teatral se transforma en un diálogo tan extraño como los ambientes nocturnos y el peligro latente, como el comercio de sexo y los crímenes callejeros. La manera como Gordon filma las palabras hacen que todo tenga la consistencia de las mejores pesadillas.

Una cosa que deberíamos pedirle al cine es que exceda la chatura, que incorpore de una vez por todas la perspectiva. Es raro: el cine tiende cada vez más a que veamos "cosas en 3D" y esa misma abundancia de imágenes sensorialmente tridimensionales va dejando de lado toda duda, aniquilando la ontológica ambigüedad de la imagen cinematográfica. El caso de *Edmond* es diferente: podemos verlo como un film de terror, como una sátira social, como una denuncia de los males contemporáneos. Y podemos ver en él cómo nuestro universo cotidiano no es lo que nos rodea constantemente sino (también) un mundo extraño, desconocido, lleno de dobleces y fantasmas. Edmond, el personaje, decide un buen día salir de su escenario y ensayar el mundo desde otro lugar. No puede decirse entonces que *Edmond* (la película) no tenga —al menos para su protagonista— un final feliz. **Leonardo M. D'Espósito**

docBsAs07

Forum de Produccion Documental

Lo mejor del cine documental

Del 16 al 27 de octubre

Nicolas Philibert Richard Dindo
Carmen Castillo Hartmut Bitomsky
Wang Bing Claudio Paziienza

Sala Leopoldo Lugones, Teatro San Martín + Alianza Francesa

www.docbsas.com.ar





LA MUERTE DEL PRESIDENTE

GANADORA
FESTIVAL DE TORONTO
PREMIO DE LA CRITICA
FIPRESCI



FILM4 presenta
Una producción de BOROUGH FILMS "DEATH OF A PRESIDENT" Casting CINDY TOLAN Director de fotografía GRAHAM SMITH
Diseño de producción GARY BAUGH Banda de Sonido RICHARD HARVEY Editor BRAND THUMIM Productor ejecutivo LIZA MARSHALL PETER CARLTO
Productor asociado DONALL McCUSKER CHRISTINA VAROTSIS Productores GABRIEL RANGE SIMON FINCH ED GUINEY ROBIN GUTCH
Escrita por GABRIEL RANGE con SIMON FINCH Dirigida por GABRIEL RANGE



SEA TESTIGO EN NOVIEMBRE - En los mejores cines

Refinada desprolijidad

El currículum de Edgar G. Ulmer es curioso. Trabajó como director de arte y escenógrafo en Alemania desde 1924 hasta 1933, es decir durante la época de esplendor del expresionismo alemán. Lo hizo en películas como *El Golem*, de Carl Boese y Paul Wegener, *Metrópolis*, *Los nibelungos* y *M*, de Fritz Lang (a quien define en su entrevista con Bogdanovich como un sádico, un egoísta y un egocéntrico), *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene, y *El último hombre*, de Murnau. Trabajó, queda claro, con directores prestigiosos, en películas prestigiosas, y desempeñando en todas ellas un papel clave: no debe haber ningún movimiento en la historia del cine que les haya dado tanta importancia a la escenografía y al diseño de arte como el expresionismo alemán.

Con las escenografías se da un fenómeno particular. Si uno hace una escenografía de una habitación para ponerla de fondo en una escena, lo hace, naturalmente, empleando una perspectiva determinada y fija. Si el director pone la cámara justo frente al dibujo escenográfico, la perspectiva va a lucir adecuada: se va disimular con éxito el hecho de que el fondo es un dibujo. En cambio, si el director pone la cámara en cualquier otro lado o la mueve mucho, el fondo va a resultar deforme y chocante. En películas como *El gabinete del Dr. Caligari* esto no importa porque la perspectiva es deliberadamente retorcida y extraña,



reflejo de la psicología del protagonista. Pero en otras sí. Por ejemplo, con Murnau y Lang, que eran especialmente obsesivos y rigurosos, Ulmer tenía que hacer una escenografía por puesta de cámara. Esto quiere decir que si Murnau quería filmar desde seis posiciones de cámara diferentes una escena que transcurría en una habitación, Ulmer tenía que hacer seis escenografías de la misma habitación, una por perspectiva. Trabajar con ellos debe haber oscilado entre lo estimulante y lo agotador, e indudablemente debe haber tomado su tiempo.

En 1933 Ulmer emigró a Estados Unidos y, tras seguir desempeñándose durante algunos años como diseñador de arte y escenógrafo (por ejemplo, con Von Stroheim y William Wyler), llegó a ser director. Pero en Hollywood el esquema de producción era radicalmente diferente, y Ulmer se encontró con que, en las producciones de bajo costo que le habían endilgado, tenía seis días para hacer cada película. No para filmarla: para

hacerla. Dos días para el guión, dos para el rodaje y dos para el montaje. Si en Alemania se había tomado seis días para hacer la escenografía de una sola escena, ahora tenía seis días (y poco dinero) para hacer toda una película. De modo que el rigor, el detallismo, la planificación, el cuidado, todo eso se había quedado en Europa. Había que hacer las películas y había que hacerlas rápido. De esta forma, Ulmer hizo casi cincuenta películas en Hollywood. Tres se consiguen en Internet Archive (www.archive.org/details/movie-sandfilms): *Bluebeard* (1944) *Detour* (1945) y *The Amazing Transparent Man* (1960). En el eMule (el programa se descarga acá: www.emule-project.net/) están los subtítulos de *Detour*. Para ver películas con subtítulos, pueden usar el VLC Media Player (<http://vlc-media-player.softonic.com>). Para *Bluebeard* y *The Amazing Transparent Man* no se consiguen subtítulos.

Si me detuve tanto en los datos biográficos de Ulmer es porque creo que en estas pelícu-

las conviven los dos Ulmer: el de Alemania (diseñador cuidadoso de escenografías, atento a los detalles visuales, amante de los fondos recargados y las sombras exacerbadas, creador de atmósferas perturbadoras, propenso a usar los fondos y la iluminación para reflejar la interioridad de sus personajes) y el de Estados Unidos (poco tiempo y dinero, equipo de trabajo de segunda categoría, guiones mediocres). Conviven, entonces, el virtuosismo con la imprevisibilidad, el refinamiento con la desprolijidad. Si bien es cierto que en las tres películas la trama avanza por carriles insólitos, que la motivación de los personajes no está del todo definida y que las acciones se desencadenan sin ninguna conexión evidente entre ellas, también lo es que la iluminación y los encuadres sofisticados generan climas pocas veces vistos en películas de segunda categoría de Hollywood. Y si en general esta combinación simplemente genera películas fallidas *pero* con toques elegantes (*Bluebeard*) o ridículas *pero* con algún efecto visual interesante (*The Amazing Transparent Man*), algunas veces los aparentes defectos terminan siendo beneficiosos. Es el caso de *Detour*, un *film noir* cuya imprevisibilidad genera una atmósfera en la que todo avanza con la lógica de las pesadillas y en la que las indefiniciones ayudan a delinear un mundo espeso, ambiguo e inquietante. A Ulmer le costó 117.000 dólares hacerla; a ustedes no les cuesta nada descargarla. [A]

HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONFILM



**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.

MEALQUILO

por Juan P. Martínez

Apocalipsis

Stephen King's

The Stand

Estados Unidos,
1994, 366'.

DIRIGIDA POR

Mick Garris. (AVH)

La mastodóntica adaptación en forma de miniserie de TV de la también mastodóntica novela de Stephen King, con elenco multiestelar y gran producción, resultó ser una de las más sólidas trasposiciones de la obra del escritor a la pantalla. Sus seis horas de duración se pasan volando, y lo único que delata sus raíces televisivas son los efectos especiales que, bueno, resultan algo "televisivos". Lamentablemente, la edición local que AVH acaba de lanzar viene sin el comentario de audio a cargo de Garris, King y parte del elenco (sí, un comentario de audio de seis horas), que estaba incluido en la edición americana, pero la copia es buena y la miniserie lo es aun más.

Drácula - Edición de coleccionistas

Bram Stoker's

Dracula

Estados Unidos,
1992, 128'.

DIRIGIDA POR

Francis Ford
Coppola. (LK-Tel)

Ya era hora de que se lanzara una edición superespecial de una película como ésta. Fue uno de los primeros DVD que salieron al mercado y, debido a eso, se trataba de una edición bastante precaria y sin extras. Lo mismo sucedió con su edición *Superbit* un tiempo después, que sacrificaba material extra en favor de una mayor calidad de imagen y sonido. Pero aquí llega la *Collector's Edition* de la obra maestra de Coppola, con dos discos llenos de extras, entre ellos un comentario a cargo de Francis (que viene subtulado, por suerte), escenas borradas y varios documentales, el más interesante de los cuales está presentado por Roman Coppola y muestra las antiguas técnicas que usó papá Francis para los efectos especiales.

Rambo - La trilogía

First Blood, Rambo:

First Blood Part II,

Rambo III

Estados Unidos, 1982,
1985, 1988, 97', 94',

101'. DIRIGIDAS POR

Ted Kotcheff, George P.

Cosmatos, Peter

MacDonald

(Plus Video)

Hace un par de meses Plus Video lanzó una cajita con las tres películas de la saga de Rambo (¡se viene la cuarta dirigida por Sly!). Las copias están bien y en formato original (*scope*, o sea, la única manera de apreciarlas realmente). Los menús son simpáticos por lo berretas, en especial el de *Rambo II*, que tiene una animación de Sly disparando una ametralladora que parece un gif del MSN. En cuanto a extras... bueno, la verdad que hay poco y nada, al contrario de las dos ediciones de la trilogía que se lanzaron en Estados Unidos. En el DVD de la primera película hay algo que se vende como "documental" pero que en realidad es una especie de trailer no oficial de la película de tres minutos de duración. Los únicos extras verdaderos están en *Rambo III* y son un puñado de escenas borradas con final alternativo incluido.

Maestros del

horror: Jenifer -

El rostro del horror

Masters of Horror:

Jenifer

Estados Unidos,
2005, 58'.

DIRIGIDA POR

Dario Argento. (SBP)

Por fin SBP empezó a lanzar los telefilms de la serie *Masters of Horror*. Ya salieron tres: el de David Coscarelli, que es bastante mediocre, el de Tobe Hooper, que es pésimo, y éste (SBP se saltó el episodio dos, dirigido por Stuart Gordon, que es de lo mejor de la serie). *Jenifer* es un divertidísimo compendio de escenas asquerosas que en ningún momento busca el preciosismo visual típico de Argento, y que tal vez por eso -por lo atípico del asunto- resulte así de estimulante. Y SBP esta vez se portó bien y metió varios documentales como extras.

MECOMPRO

por Diego Brodersen

Salíó hace un tiempo por Warner y no es barata pero *Forbidden Hollywood Collection* es de esos box sets ideales para exquisitos. La caja reúne tres largos de comienzos de los años 30 realizados por los grandes estudios de Hollywood; en otras palabras, de esa maravillosa era en que el sexo y la violencia no eran ningún impedimento para los realizadores. Faltaban un par de años para que el Código de Producción (cortesía del amigo Will H. Hayes) pusiera en marcha la campaña de anticensura más importante en la historia del cine norteamericano. La mejor es, sin dudas, la versión completa de *Baby Face* (1933, de Alfred

E. Green); allí, Barbara Stanwyck interpreta a una joven que fue prostituida por su propio padre desde los catorce años. La rubia se va a la gran ciudad y, siguiendo los consejos de Nietzsche (!), se acuesta con cuanto hombre se le cruza en el camino, especialmente si ello abre la posibilidad de un ascenso laboral. Completan el programa *Red-Headed Woman* (1932, de Jack Conway), con una Jean Harlow previsiblemente pelirroja, y *Waterloo Bridge* (1931), donde James Whale demuestra nuevamente su "particular visión sobre el teatro filmado", según Kevin Brownlow. No hay extras a la vista, pero todas las películas están subtituladas en español. [A]

QUÉ ME ESCUCHO

por Hernán Gómez

El trece, dicen algunos, es el número de la mala suerte, pero se sabe que el blues está maldito desde sus comienzos. Trece, contando los dos bonus tracks, son las canciones que contiene *Sing the Blues*, de Nina Simone. El disco, grabado entre 1966 y 1967 en Nueva York, es una joya que se editó en nuestro país recientemente. Nina es única y a la vez representa todas las voces de su cultura. Pianista, cantante y compositora afroamericana en todo el sentido de la palabra, participó activamente en el movimiento que condujo Martin Luther King y abandonó los Estados Unidos después del asesinato del líder. Aunque la

excusa es hacer un disco de blues, lo que resulta es un disco bien "negro". Nina combina el soul, el jazz y el blues de manera única. El sentimiento se desprende de su capacidad vocal, contagia a la banda y nos entrega un registro atemporal. En un buen disco de blues el estilo exige un nivel de improvisación importante, requisito que Nina y sus músicos logran cumplir y superar. Escuchar a los músicos arengarse sin respetar los silencios es sinónimo de zapada, otro de los requisitos importantes del género. Las grabaciones están hechas en directo convirtiendo cada toma en única. Y el disco en imprescindible. [A]

El misterio Raab

Enrique Raab: claves para una biografía crítica

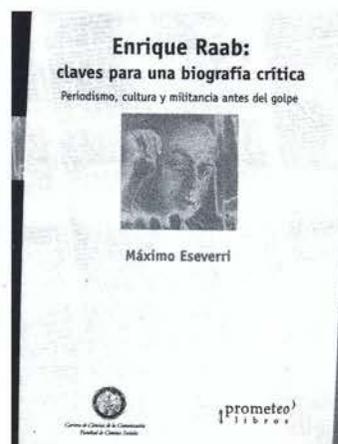
Máximo Eseverri

Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007. 132 páginas.

A treinta años de ser secuestrado junto a su pareja en su departamento una madrugada de abril de 1977 e ingresar a la categoría de desaparecido, Enrique Raab sigue siendo alguien incómodo. Nacido en Viena hacia 1932, periodista de oficio e intelectual por constitución, asistió a los sesenta y los setenta como figura ineludible en algunos de los medios emblemáticos de entonces. Cierta vez confesó que su mayor ambición había sido ser cineasta. Pero es en su escritura donde conjuga crítica, notas, reportajes y artículos de costumbres, donde se advierte una presencia inconfundible. Máximo Eseverri ha frecuentado durante más de una década los textos de Raab. Comenzó en la universidad y dejó temprano testimonio de aquella búsqueda en *El Amante 62*

(abril de 1997). Allí, junto a un definitivo artículo de Alejandro Ricagno sobre su estilo y una selección de textos, pudo verse una clara muestra de aquella mirada que sintetizaba rasgos y paradojas de una época del periodismo argentino en ebullición y que evidenciaba un intelecto inasimilable a lo institucional, a pesar de la permanente inquietud de Raab por pasar de francotirador a partisano, de incorporarse orgánicamente a una marcha de la historia, sumándose al PRT e ingresando (aunque en términos un tanto enigmáticos) en los cuadros de la lucha armada.

Roberto Jacoby recuerda la presencia de Raab como intersticial, y acaso sea la mejor localización para apreciar el sentido de su escritura. El libro de Eseverri deja advertir la complejidad y hasta los misterios que acarrea esa figura tan influyente como afable, tan presente como insondable en su misma locuacidad. Respecto de la crítica de Raab, algunos de los textos recogidos en el volumen permiten apreciar cómo a veces en el mismo artículo se alternaba la percepción



aguda y el dislate. Una especie de etnografía de audiencias ante el estreno de *El exorcista* en Córdoba, o una sagaz lectura de *Infierno en la torre* o incluso de fenómenos vernáculos como el humor del gordo Porcel, se alternaban —riesgo perenne de la crítica de contenidos— con llamativos puntos ciegos ante el cine de Favio o *El Padrino II* de Coppola.

El libro de Eseverri, que recuerda en su estructura el notable *Raymundo Gleyzer: El cine quemado*, de Fernando M. Peña y Carlos Vallina, compone un retrato de Raab a partir de entre-

vistas a sus allegados e incluye un breve estudio de síntesis como conclusión. Como en *El ciudadano*, uno debe desestimar toda versión definitiva. Cada flashback comporta un punto de vista, ilumina una zona y deja otras en sombras. Tal vez simplificando, uno podría agrupar los testimonios que muestran a Raab a partir de la militancia y el periodismo cultural (Susana Viau, Manuel Gaggero, Lilia Ferreyra o Carlos Ulanovsky, entre otros), por una parte, y aquellos que compartieron cinefilia, sensibilidad y cierta comunión estética (entre ellos Jorge Andrés, Roberto Jacoby, Edgardo Cozarinsky o Ernesto Schóo). Los entrevistados componen un retrato con elementos que a veces se complementan y otras se contraponen. Pero a través de ellos se esboza una figura apasionante y en última instancia enigmática, y cada vez que asoma su escritura uno se enfrenta a algunos pasajes que se resisten a abandonar la memoria, de esos que muy raramente aparecen en el raído paisaje del periodismo actual. **Eduardo A. Russo**

Reducciones y revelaciones

Cine y totalitarismo

Lisa Block de Behar y Eduardo Rinesi (editores)

La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2007. 232 páginas.

Es errado el título que la Universidad Nacional de General Sarmiento utilizó para editar este libro. Y no porque esta recopilación contenga varios ensayos sobre otros temas, como uno sobre el teatro de Brecht y otro sobre la literatura de Victor Klemperer. Después de todo, estos escritos sirven o bien para ubicar mejor históricamente las películas que el libro analiza, o para ver cómo otras expresiones artísticas, como la literatura o la dramaturgia, utilizan recursos similares al cine para pronun-

ciarse a favor o en contra de las dictaduras. El mayor problema del libro es que al contener en su título la palabra "totalitarismo", uno espera que se analicen películas, si no de todos, al menos de los más célebres gobiernos totalitarios que hicieron del cine un mecanismo de propaganda permanente. *Cine y totalitarismo* no puede ignorar el nazismo a la hora de analizar la relación entre las dictaduras y la pantalla grande, pero apenas menciona (sin analizar nunca en profundidad a lo largo de sus ensayos) a otras películas propagandísticas de regímenes totalitarios, como el soviético (que, después de todo, utilizó el cine como herramienta política, tanto o más que Alemania), el italiano o el español. El libro también comete el error de reducir el cine de propa-

ganda nazi solamente a los films de Leni Riefenstahl como si ésta hubiese sido su única representante, cuando sabemos que hubo otros realizadores que si bien no tenían el virtuosismo visual de la mencionada directora, expresaban, incluso de manera más cabal y mucho más horrorosamente directa, aquella ideología. No hay análisis en todo el libro de alguna de las películas didácticas de la época nazi, que enseñaban la supuesta influencia nefasta del "judaísmo internacional" en el mundo, o de los documentales que el propio dictador alemán mandó a hacer para que se apoyara su aberrante ley de eutanasia, que proponía, entre otras cosas, la matanza de deficientes mentales y enfermos psiquiátricos. Estas ausencias dan la impresión, además, de que el cine de

propaganda nazi se basaba en técnicas simbólicas y sutiles como las de Riefenstahl, cuando en verdad podía ser sumamente brutal y explícito. No obstante, cabe destacar del libro varios análisis, en especial uno muy lúcido de *Ser o no ser*, de Lubitsch y otros dos de *El gran dictador*, de Chaplin. La primera es una película hoy aceptada por la mayoría como obra maestra; la segunda, un film excelente un poco despreciado por quienes lo acusan de falta de sutileza; dos películas que sendos ensayos se encargan de reivindicar. Son estos y algún otro escrito (como por ejemplo una explicación de los diferentes análisis que se han hecho del nazismo) los que hacen que la lectura del libro finalmente sea agradable y con algunos momentos reveladores. **Hernán Schell**

Gestos

por Jaime Pena

Primero fue el aldabonazo de Olaf Möller en el número de primavera de la revista canadiense *Cinema Scope*. Bajo el título "Iberian Insights" se escondía algo así como un ajuste de cuentas con *Honor de cavalleria* y su director, Albert Serra. El tardío ataque de Möller –un año después de su pase en Cannes– se dirigía no tanto hacia la película como hacia el propio Serra y su inteligente operación de marketing, que le había llevado por el mundo entero proclamando que *Honor de cavalleria* era la mejor película española en varias décadas (Marcos Vieytes recuerda que en Mar de Plata ya era "la mejor de todos los tiempos") y asintiendo, entre cómplice y sorprendido, cada vez que alguien lo comparaba con el genio excéntrico de su vecino Dalí. Precisamente, Möller respondía a la primera afirmación contraponiendo otras dos películas españolas –y catalanas– de 2006: *Más allá del espejo*, de Joaquim Jordá, y *Días de agosto*, de Marc Recha. El autor declaraba preferir la de Serra para luego extenderse de una forma un tanto confusa sobre la Escuela de Barcelona, Jordá, Erice, Guerín y todo el cine que ha surgido en el entorno de la Universidad Pompeu Fabra y su máster de documental, en particular Mercedes Álvarez e Isaki Lacuesta. En resumen, un buen ejemplo de la propia personalidad de un Möller al que le gusta tanto buscar debajo de las piedras como no comulgar con los lugares comunes.

La prueba definitiva del alcance de la operación de marketing llevada a cabo por Serra radica en el hecho incuestionable de que mucha gente sensata se tomó al pie de la letra su provocación y en muchos círculos se considera poco menos que un anatema negar la pertinencia de su aseveración. El último en sumarse a este coro ha sido Quintín desde su columna de *Otrosines.com* ("La llegada del OVNI catalán") en la que, luego de un más que justo elogio a *Honor de cavalleria* (esto de que todo el mundo escriba el título con uve es una de las mayores conquistas de la cultura catalana), la tomaba con todo el cine español, mezclando churras con merinas, metiéndose con el que se lo merece y con el que, creo honestamente, dista mucho de merecérselo... salvo que creamos que para que a uno le guste *Honor de cavalleria* tiene que despreciar en la misma proporción a Erice, Guerín, Lacuesta y Álvarez. En este caso, la columna de Quintín parecía, antes que cualquier otra cosa, una réplica palabra por palabra del artí-

"Quizá la única alternativa al enojo que propone la visión de Honor de cavalleria consista en reírse de uno mismo y la importancia exagerada que le damos a nuestro propio gusto".
Marcos Vieytes



culo de Möller. La negación de todo aquello que no fuera Albert Serra provocaba una injusta simplificación de todo el conjunto del cine español que, según la cartografía de Quintín, se dividiría en dos corrientes. Por un lado los nostálgicos de Hollywood, entre los que cabrían desde Almodóvar a Garci; por el otro, toda la escuela de la Pompeu, que sería algo así como la continuadora de la obra de Erice y Guerín. Tan estrecho es este panorama que hasta ha desaparecido la figura de Jordá. El reverso de Möller, ya decíamos, y que en este caso concreto coincide con la típica visión que los amigos franceses suelen tener de toda cinematografía periférica: un país, un cineasta. Antes los españoles teníamos a Almodóvar, que era la síntesis de todo lo hispánico, y ahora, Cervantes mediante, toca Serra, que además sería el continuador de otro genio prototípico español, el citado Dalí. Ése es uno de los estigmas de los españoles: de tarde en tarde producimos algún que otro genio que sobresale por encima de la mediocridad general.

¿Cómo situarse a medio camino de uno y otro, de Möller y Quintín? ¿Es posible que a uno le gusten *Honor de cavalleria* y, por ejemplo, *La leyenda del tiempo*, y que no exista ninguna contradicción? Me gusta, y mucho, *Honor de cavalleria*, y en este punto estoy totalmente de acuerdo con Quintín. Me gustan muchas de las películas que han surgido de la Pompeu –unas más y otras menos– y en eso estoy de acuerdo con Olaf Möller. Con todos sus defectos, que los tienen, creo que estas películas son más necesarias y han hecho más por el cine español que la de Serra. Me explico: han demostrado que en España se puede hacer cine independiente y documental fuera de la industria canónica,

posibilitando de paso –que alguien desde la Quincena de los Realizadores atendiese a lo que estaba sucediendo en Cataluña– la difusión de una película como *Honor de cavalleria*. Ésta tiene algo de gesto genial y por eso mismo individual, sin posibilidad alguna de generar verdaderos continuadores; en todo caso, malos imitadores. Es cierto que también hay una crítica con una querencia demasiado peligrosa por los gestos geniales, por la acumulación de superlativos hacia propuestas tan radicales como *Honor de cavalleria* que parecen hechas a su medida. En cualquier caso, su existencia no es consecuencia de la Pompeu, porque este tipo de películas –u ovnis– las ha habido siempre. De hecho, ni siquiera la de Serra se podría considerar como la adaptación más radical que se ha perpetrado en este país contra cualquier texto literario. Ese honor le correspondería si acaso a *La celosía*, de Isidoro Martínez Valcárcel, a su vez el auténtico reverso de *Honor de cavalleria*, pero han pasado ya treinta años de su realización y nadie fuera de España parece haberse enterado. Creo con toda sinceridad que es gracias a la repercusión de proyectos como los de la Pompeu que Albert Serra puede empezar a rodar estos mismo días su segunda –en realidad tercera– película. Por lo poco que conocemos del proyecto, promete ser tan fascinante como su película anterior. Pero mucho me temo que ya no será recibida del mismo modo por muchos de los que celebraron su particular versión del Quijote. Es lo malo de los genios: algunos no les perdonan que se repitan. Otros, sin embargo, seguiremos apostando por la coexistencia de Serra, Lacuesta, Álvarez, Recha, Guerín, Erice... y echaremos de menos a Jordá. Un cine español heterogéneo que también da cabida a los heterodoxos. [A]



Prisionero del rock. Nace una estrella y Brindis al amor



Prisionero del rock
Jailhouse Rock

Estados Unidos, 1957, 96'.
DIRIGIDA POR Richard Thorpe. (AVH)

Dentro de las películas de delincuencia juvenil, legítimo subgénero social de los cincuenta, Elvis inyecta su rock de agitación sobre el final de la década para crear un pulso inédito, que continuará el año siguiente con *Melodía siniestra* (*King Creole*). *Prisionero del rock* sigue la carrera de un cantante de nuevo estilo, en un biopic de rocker-criminal, trazando un circuito de ascenso y caída: pub-radio-tv-Hollywood. La historia del rock es la historia del crimen. En primer plano, la violencia del cuerpo de Elvis: obrero con dotes de boxeador capaz de matar a piñas y de sacar la bestia interna en besos incontrolables. Y lo más importante: esta película tiene la primera guitarra destruida por la furia del rock y el primer videoclip televisivo, con *making of* incluido y una coreografía creada por Elvis, que lo convierte en el rey definitivo del musical renovador. **Diego Trotola**

Sombrero de copa
Top Hat

Estados Unidos, 1935, 101'.
DIRIGIDA POR Mark Sandrich. (Época)

Sombrero de copa parece una cajita de música. Y la metáfora se aplica de dos maneras. Por un lado, porque todo lo que vemos parece haber sido ajustado a la perfección: el modo en que se suceden los malentendidos, los exactísimos personajes secundarios que rodean a los protagonistas, las justificaciones diégticas de la música que se baila. Por otro, porque el diseño de producción y las actuaciones refuerzan en todo momento la idea de artificio que sostiene al género (y a la cajita) musical: los decorados se lucen en sus superficies acartonadas, el *back projecting* se expone en todo su desparpajo... y la simpatía de aquellos personajes secundarios sigue una lógica que coquetea, a la vez, con la gestualidad del *slapstick* y con el "no realismo" de los diálogos de la *screwball comedy*. En el centro de ese maquinista estridente, Astaire y Rogers despliegan su estilo. **Tomás Binder**

Calle 42
42nd Street

Estados Unidos, 1933, 89'.
DIRIGIDA POR Lloyd Bacon. (AVH)

Excelente cosecha la de 1933 para la Warner y sus musicales, con tres films grandiosos y con Busby Berkeley a bordo de los tres: *Calle 42* fue acaso la más importante en términos económicos, pero *Footlight Parade* y *Gold Diggers of 1933* completan el tridente que espoleó la radical revitalización del género. *Calle 42* es un relato de *backstage*, o la reconstrucción de la construcción de un musical, que avanza con paso veloz y achispado, animado por una galería de personajes adorablemente unidimensionales y entre ecos de una depresión imposible de disimular, hacia uno de esos gloriosos caleidoscopios humanos marca Berkeley. Candor, picardía y maravilla, ésa es la progresión (lógica) de una película que como relato de bambalinas trasciende a lo bestia su mera anécdota: lo que cuenta *Calle 42* es cómo hizo Hollywood para que el show pudiese continuar. **Marcelo Panozzo**

CLÁSICOS EDITADOS

Boda real

Royal Wedding

Estados Unidos, 1951, 93'.

DIRIGIDA POR Stanley Donen. (Época/Emerald)

Dos hermanos inseparables bailan coreografiadas artificiosas hasta que a ambos les llega el amor, en el marco de la boda de la reina Isabel. Simple, directo y llano es el argumento de *Boda real*. Quizás no sea el mejor musical de Stanley Donen, pero es el inicio del otoño de un género. Y no por autoconciencia sino por un tono desencantado: el espectáculo –nos dicen los personajes al final– comienza a ser cosa del pasado. Y por más conservadora que parezca la pretensión de “sentar cabeza” que muestran los protagonistas al abandonar su carrera artística, el subtexto es ineludible: el musical como artificio y promesa del mundo, como fantasía de eterna felicidad, es un traje que queda chico. Fred Astaire bailando por amor trepado a las paredes y el techo es la imagen perfecta y cursi y kitsch de que nada puede detener la música (del corazón) pero sí el show. **Federico Karstulovich**

Brindis al amor

The Band Wagon

Estados Unidos, 1953, 111'.

DIRIGIDA POR Vincente Minnelli. (AVH)

Además de ser una película de apabullante belleza gracias a la cámara y al uso del color de Minnelli, al guión de Betty Comden y Adolph Green (los mismos de *Cantando bajo la lluvia*, *Un día en Nueva York* y *Siempre hay un día feliz*), a las canciones de Howard Dietz y Arthur Schwartz (en especial la macabrisíma y desopilante *Triplets*), a la calidez de sus protagonistas Fred Astaire y Cyd Charisse y a las milimétricas coreografías a cargo de Michael Kidd (en especial, nuevamente, *Triplets*), *Brindis al amor* es también una declaración de amor al entretenimiento más puro y primario, contra todo exceso de seriedad y la necesidad de “dejar un mensaje”, todo esto último encarnado en el personaje de Jeff Cordova, un arrogante y egocéntrico actor/director de teatro que pareciera estar inspirado en Laurence Olivier y que luego se da cuenta de que estaba equivocado y de que los musicales son lo más. *That's entertainment, indeed!* **Juan Pablo Martínez**

Gigi

Estados Unidos, 1958, 116'.

DIRIGIDA POR Vincente Minnelli. (AVH)

¿Leyeron *La educación sentimental*? ¿Leyeron *Gigi*? La obra de Flaubert podría llamarse “La educación económica”; la de Colette, lo mismo pero desde el punto de vista femenino. Lo que hace Vincente Minnelli con el

musical de Alan Jay Lerner es cambiar el punto de vista objetivo del teatro al punto de vista subjetivo de Gigi, esa joven educada para cortesana. Su mundo reside tranquilo sobre las perversiones de la esclavitud sexual, pero ella, romántica y artista como todo héroe minnelliano, lo va a pervertir. El primer paso de libertad es estético: aquí la gente se dice lo que realmente piensa cantando, dejando fluir su imaginación en ese juego galante de la música. Y Gigi –irónicamente, la bailarina que no baila pero que se mueve donosa (Leslie Caron)– dará el segundo paso, sentimental y a la vez político, transformando el interés sexual de su Louis Jourdan en una invitación a la danza de a dos y nada más que dos. Que queda, realización artística, fuera del film. Nunca una película de miriñaques fue más subversiva. **Leonardo M.**

D'Espósito

Nace una estrella

A Star Is Born

Estados Unidos, 1954, 181'.

DIRIGIDA POR George Cukor. (AVH)

Ni la buena versión de William Wellman de 1937, desprovista de canciones, ni muchísimo menos la muy mediocre y lavada de 1976 de Frank Pierson pueden competir con la película de Cukor, una de sus obras mayores. El vía crucis de un actor alcohólico (un *capo-lavoro* de James Mason), incapaz de adaptarse a las exigencias y limitaciones que propone el universo hollywoodense, y su tortuosa relación con una cantante (Judy Garland, en la apoteosis de su estilo interpretativo que fusiona la fragilidad, la entereza y el hiperdramatismo) están tratados por el director con una sensibilidad a flor de piel y un potente crescendo dramático. Un film de fuerte impacto emocional con cuarenta minutos iniciales para la más exigente antología y la posibilidad de recuperar en la edición en DVD buena parte del metraje amputado por los productores, incluido el recital de casi veinte minutos de la impar Judy. **Jorge García**

Al compás del amor

Shall We Dance

Estados Unidos, 1937, 109'.

DIRIGIDA POR Mark Sandrich. (Época)

Parece que la RKO venía delineando desde hacía rato un musical “estilo ballet” con la pareja Astaire-Rogers –quienes ya formaban uno de los duetos más exitosos del género– más la música y las letras de otra pareja famosa: George & Ira Gershwin. Más que en otros títulos, la trama resulta una excusa para entrelazar las secuencias creadas a partir de las canciones de los Gershwin, y el baile consagra definitivamente el romance sin necesi-

dad de un solo beso. Sin llegar al nivel de *The Gay Divorcee* o *Top Hat*, Fred y Ginger interpretan uno de sus mejores pasos de comedia con la canción “Let's Call the Whole Thing Off”, bailan tap sobre patines y, como si fuera poco, se enamoran con “They Can't Take that Away From Me”. George Gershwin murió el mismo año del estreno de *Shall We Dance* pero dejó como despedida uno de los repertorios más modernos de la época.

Paula Vazquez Prieto

Cantando bajo la lluvia

Singin' in the Rain

Estados Unidos, 1952, 103'.

DIRIGIDA POR Stanley Donen y Gene Kelly. (AVH)

Chabrol dijo alguna vez que *Cantando bajo la lluvia* era, en el cine, el himno a la alegría. Bastaría esa definición para hacer innecesario todo análisis, toda alabanza. Pese a lo dicho, me atreveré a agregar algo. *Cantando bajo la lluvia* pertenece a una etapa en la que el cine americano comienza a reflexionar sobre sí mismo. En ese sentido, y sólo en éste, pertenece a la estirpe de *El ciudadano* y *Sunset Boulevard*. Pero la reflexión de Donen y Kelly es pura acción, puro optimismo sólo posible en la pantalla. *Cantando bajo la lluvia* cuenta a su manera la transición del mudo al sonoro y celebra a uno y otro, a todo el cine, lo hace con plena autoconciencia de que con él se ha incorporado un séptimo escalón al Olimpo de las artes. Donen, Kelly, O'Connor y Reynolds están en la cima del cine, de sí mismos, y lo celebran, y nos llevan a sumarnos a la caravana de los disfrutantes. Danza, canto, encanto, el cine que se hace historia y se ovilla sobre sí mismo. Nuestro himno a la alegría. **Eduardo Rojas**

Un americano en París

An American in Paris

Estados Unidos, 1951, 114'.

DIRIGIDA POR Vincente Minnelli. (AVH)

Utopía technicolor, abstracta en un género abstracto, cuya mínima historia es una excusa para suspender en el espacio y el tiempo la idea y la forma de lo etéreo. En esta utopía, y hacia un final de ensoñación cinematográfica, confluyen y evolucionan la conversión de los cuerpos de carne a forma, del espacio en idea y de las palabras en música sincopada. Los últimos minutos son un momento único e irrepetible en la historia del cine: una atmósfera representativa del amor, elevada bajo la forma de ballet, sin canciones ni diálogos, provocada por la música de Gershwin, llevada por el cuerpo de Gene Kelly y ubicada en el París de Manet, Van Gogh y el gran Toulouse-Lautrec. La edición en DVD carece de extras relevantes. **Agustín Campero**



Gold Diggers of 1935 Los paraguas de Cherburgo y The Happiness of the Katakuris.



Colma: el musical

Colma: The Musical

Estados Unidos, 2006, 100'.

DIRIGIDA POR Richard Wong.

Tres amigos terminan la secundaria, se separan y se van de Colma (un pueblo-cementerio al mejor estilo de *La última película*), pero antes cantan. En esta película lo musical no es precisamente glamoroso: hay cantadores cervecedores y de ducha, bailarines frente al espejo, saltadores en fiestas. Esta emocionante película no se olvida de que el pop puede ser también un idioma nuevo, resistente y acerado contra la dura experiencia; en el caso de estos personajes, la experiencia de crecer y darse cuenta de que los horizontes no son siempre iguales para todos. Por eso nos dice que si alguna vez todos cantamos esa misma canción pegadiza, entonces ese momento valió la pena, porque será el santuario de nuestra memoria, el lugar al cual volver con nuestras canciones pop-máquina del tiempo para saludarnos, porque los amigos que no están se recuerdan cantando. A ellos vaya mi abrazo, dondequiera que estén. **FK**

Dinero del cielo

Pennies From Heaven

Estados Unidos, 1981, 108'.

DIRIGIDA POR Herbert Ross.

Apenas tres años después de la grandísima miniserie de Dennis Potter llegaba esta adaptación (en frasco chico, y por eso mismo poderosísima) firmada por Herbert Ross y protagonizada por un Steve Martin fuera de toda norma, que operó como perfecto *lado B* de la trilogía Warner modelo 33 citada en el comentario de *Calle 42*. *Lado B* en todo sentido, porque ahí donde las películas de Lloyd Bacon o Mervyn LeRoy siguen contando hoy la recuperación de una industria, el cuento de Potter vía Ross retrataba los sueños encendidos por los musicales de la época y su brutal contraste con la vida de todos los días. Las cosas en la calle no funcionan tal y como se las ve en los noventa minutos de un musical, y *Pennies From Heaven* recorre ese camino una y otra vez, brillante y angustiosamente: podés soñar que bailás, que cantás y que te enamoras, pero nunca vas a dejar de hacer *lip-synch* con canciones ajenas. **MP**

El pirata

The Pirate

Estados Unidos, 1948, 102'.

DIRIGIDA POR Vincente Minnelli.

Historia de una chica (Judy Garland) que fantasea con estar con un tal pirata Macoco y que termina enamorándose no del verdadero pirata –con el que ella tiene la oportunidad de convivir– sino de un actor de teatro (Gene Kelly) que, para impresionarla, se hace pasar por el mencionado personaje. *El pirata* es no sólo la película visualmente más exquisita de Minelli y dueña de algunos de los mejores números musicales jamás filmados, sino también una gran reflexión sobre y un homenaje al artificio y la farsa. Teniendo en cuenta que no existe nada más artificioso que el cine musical, este último aspecto del film hace que *El pirata* sea también una reflexión sobre el género en sí mismo. Un film superior a cualquier película canónica de Minelli, además de uno de los picos más altos alcanzados por el musical en particular y por el cine en general.

Hernán Schell

CLÁSICOS Y MODERNOS NO EDITADOS

Gold Diggers of 1935

Estados Unidos, 1935, 98'.

DIRIGIDA POR Busby Berkeley.

Con una mirada ácida sobre la clase alta norteamericana, preocupada entonces por los últimos coletazos de la Depresión, Berkeley nos introduce desde el inicio de la película en los preparativos del lujoso Wentworth Plaza Hotel para la temporada turística con ritmo de jazz y aire juguetón. Pensada como la secuela de la popular *Gold Diggers of 1933*, entretiene una serie de intercambios amorosos con los ensayos de una obra teatral a cargo del chanta internacional Nicolai Nicoleff (Adolphe Menjou), mientras Dick Powell le canta "The Words are in My Heart" a Gloria Stuart, por entonces mucho más joven que en *Titanic*. Hacia el final, dos números para el recuerdo: los pianos de cola bailando como sólo el gran Busby puede haberlos filmado y la hipnótica secuencia con la canción "The Lullaby of Broadway" que celebra la esencia trágica de la *american girl*. Un lujo. **PVP**

Golpe al corazón

One From The Heart

Estados Unidos, 1982, 107'.

DIRIGIDA POR Francis Ford Coppola.

Música y lágrimas, 4 de julio con fuegos (y neón) de artificio. Las Vegas como un paraíso demasiado artificial por donde deambulan Hank y Frannie (¿Frannie? ¿Salinger? Nada es inocente en Coppola). Gente gris que sueña paraísos de plástico. Sus encuentros y desencuentros parecen los de una pareja casavettiana, sus físicos están lejos del ideal de belleza y elegancia de los clásicos. La voz de Tom Waits, también fuera del canon del musical, nos encanta como a serpientes víctimas de un saxo oxidado en alcohol. Coppola da vuelta el género para homenajearlo desde la tristeza del presente. Es que *Golpe al corazón* es un musical atípico, en realidad un réquiem: el de un género y unas ilusiones. Es el homenaje megalómano que un dios del cine hace al amor de la gente sencilla mientras los espectadores –esos seres de fábula– miramos sus devenires desde nuestro propio paraíso, la butaca del cine. **ER**

The Happiness of the Katakuris

Katakuri-ke no kôfuku

Japón, 2001, 113'.

DIRIGIDA POR Takashi Miike.

The Happiness of the Katakuris es un caso excepcional dentro de la filmografía del nunca estrenado, poco editado en DVD (*Audition* o su saga *Dead or Alive*) y miembro vitalicio del Bafici (donde se exhibió aproximadamente una docena de films, milésima parte de su superpoblada obra) Takashi Miike.

En su relato de las desventuras de la multigeneracional familia Katakuri y su intento de abrir un *hostel* en una ruta aún no construida (proyecto siempre manchado por algún que otro homicidio), Miike no repite su rutina de mutar al género en cuestión en algo que vino de otro planeta. Se saca el guardapolvo de científico loco y se pone el frac. Y si bien sus muertos que bailan, sus ochentosas luces azules acompañadas con humo de hielo seco, sus animaciones en plastilina y las danzas del clan jamás ponen un pie fuera de la pista del musical, Miike los hace girar a semejante velocidad sobre el epicentro y los límites del género que hasta logra que atraviesen su núcleo y lo sacudan como pocas veces. En otras palabras, un terremoto bailable. **Juan Manuel Domínguez**

Los paraguas de Cherburgo

Les parapluies de Cherbourg

Francia, 1964, 91'.

DIRIGIDA POR Jacques Demy.

¿Tendrá algo que ver el musical con la melancolía? *Los paraguas de Cherburgo* es una de las reinas de la melancolía dentro de un posible musical moderno. Artificiosa y colorista, la película de Jacques Demy es un prodigio de concentración dramática y tragedia: la memoria, la guerra de Argelia, los amores contrariados por el destino y las necesidades; y finalmente, ante el peligro de la soledad, la aceptación y la comodidad. Todos ellos forman parte de este mar de lágrimas inagotables (recuerdo el *leit motiv* y vuelven el lloriqueo y los mocos con la nieve del final) que cuenta la historia de la ilusión, de lo que pudo ser y del amor que no vuelve. El que vuelve es el género musical que habla de otra manera cuando cruza el Atlántico. *Los paraguas de Cherburgo* es un doble adiós: por un lado, al pasado y el amor de juventud; por otro, a una manera de hacer cine que quizás no vuelva nunca. **FK**

Un día en Nueva York

On the Town

Estados Unidos, 1949, 98'.

DIRIGIDA POR Stanley Donen y Gene Kelly.

Si bien desde fines de los años 30 algunos musicales fueron anticipando aisladamente ciertos elementos de ruptura con muchos de los conceptos hegemónicos dentro del género, fue *Un día en Nueva York* el film que se puede considerar una bisagra en ese terreno. Primera colaboración de la dupla Donen/Kelly, el seguimiento de las peripecias de tres marineros en Nueva York a lo largo de 24 horas de permiso en tierra propone una utilización inédita hasta ese momento de los exteriores. Si a ello le sumamos la integración

de las canciones y los números musicales al desarrollo de la acción, no hay dudas de que nos encontramos ante un film auténticamente revolucionario en el que, además, ya puede distinguirse la clara diferenciación entre el aporte (sustancial, sin dudas) de Gene Kelly en las coreografías y el talento de Donen para integrar con gran fluidez los distintos elementos de la narración. **JG**

Siempre hay un día feliz

It's Always Fair Weather

Estados Unidos, 1955, 102'.

DIRIGIDA POR Stanley Donen y Gene Kelly.

Sin el prestigio de los otros trabajos de la dupla, esta última colaboración entre Stanley Donen y Gene Kelly es, sin embargo, uno de los grandes musicales de todos los tiempos. Suerte de secuela de *Un día en Nueva York*, el film narra el reencuentro de tres ex soldados que combatieron juntos en la Segunda Guerra Mundial, diez años después, para descubrir que el paso del tiempo los ha convertido en auténticos extraños sin ningún elemento en común. Lo que sorprende en la película es la manera en que fusiona varios números deslumbrantes –de los mejores que se han hecho en el género– con un relato que destila una profunda amargura y en el que no faltan algunos ácidos comentarios sobre el incipiente auge de la televisión. Es, además, una adecuada despedida para una dupla que realizó en sus colaboraciones un aporte fundamental al desarrollo del cine musical. **JG**

Los gatos no bailan

Cat's Don't Dance

Estados Unidos, 1997, 75'.

DIRIGIDA POR Mark Dindal.

Primera y última producción del estudio de animación Turner –que no prosperó–, esta película pequeña y desaparecida pero notable sigue siendo casi secreta diez años después de su estreno: acá no pasó por los cines, tuvo un lanzamiento limitado en VHS y sigue sin aparecer en DVD. Puntuada por un puñado de canciones de Randy Newman, la historia del ingenuo gato de pueblo que llega a la, ejem, *fábrica de fantasías* sólo para darse de cabeza contra la realidad combina un homenaje al musical de la Metro de los cuarenta y cinco (con un dibujo retro que recupera, en parte, el mejor estilo visual de la Warner) con una parodia a la era dorada de los estudios, sus jefes (con una caricatura despótica del propio Meyer) y sus estrellas infantiles (la monstruosa Darla Dimple es Shirley). Dindal después hizo otra de las últimas grandes películas de animación 2-D (*Las locuras del emperador*), pero la embarró más recientemente con *Chicken Little*. **Mariano Kairuz**



All that jazz. Amor sin barreras
Hedwig and the Angry Inch y
Misión en Cachemira



Hedwig and the Angry Inch

Estados Unidos, 2001, 95'.

DIRIGIDA POR John Cameron Mitchell. (AVH)

A una estética retroglamrock (T-Rex, Bowie), se le adosa la biografía de la trans alemana Charlotte von Mahlsdorf, más un poco del culto gay por los musicales y las nuevas formas de entender las identidades genéricas y sexuales de los noventa. Ésa fue la base de un musical del off-Broadway, pero su culto lo empujó a convertirse en película. Así, el maquillaje tomó el poder en la pantalla, y también el cuerpo y el alma de John Cameron Mitchell, protagonista, creador y director de este engendro que se propone como un homenaje a los raros y raras del rock. Hay una proyección mítica –pero también política– del cuerpo andrógino, cristalizada no sólo en la figura central de Hedwig sino también en un excelente *drag king*. Como bien dice su *tagline*: una odisea rock anatómicamente incorrecta. La canción puede ser la misma, sí, pero el/la que canta y baila no. Bailen, putos. **DT**

Amor sin barreras

West Side Story

Estados Unidos, 1961, 152'.

DIRIGIDA POR Robert Wise y Jerome Robbins. (Gativideo)

Cuatro años antes de realizar la inenarrable *La novicia rebelde*, el director Robert Wise y el guionista Ernest Lehman (el mismo de *Intriga internacional* y *Sabrina*) hicieron el que varios consideran el primer musical moderno, con sus efectos pop en el uso de la luz y en los trucos de cámara. Pero las coreografías de Jerome Robbins y el hecho de que las secuencias musicales surjan de la nada la emparentan más con el musical clásico. Y la musicalidad de *Amor sin barreras* –más allá de las propias canciones y de su música incidental (de Leonard Bernstein)– se encuentra en cada corte de montaje, en la forma en que sus diálogos son enunciados, hasta en la manera en que los personajes se mueven y pelean (y algunas riñas remiten al *slapstick* de Buster Keaton). Un musical moderno en la superficie pero de alma clásica. **JPM**

Tommy

Gran Bretaña, 1975, 111'.

DIRIGIDA POR Ken Russell. (Emerald)

El siguiente paso al estrellato en el mundo del rock es buscar a Dios. Antes del punk y su lema *cualquiera puede tocar*, todas las grandes bandas (los Stones, Led Zeppelin, Deep Purple) se ofrecieron como puente con el Señor, túnicas medievales de por medio. ¿A quién extraña que The Who proponga una fábula mesiánica con un Cristo ciego, sordo, mudo y virtuoso en el arte del pinball que abre las puertas de la percepción? En tanto nuevas percepciones, *Tommy* hace lugar a la lisergia más radical a través de una galería de apóstoles chirriante: Ken Russell detrás de cámara, Tina Turner como la reina del ácido, Eric Clapton y Elton John (cuando prefería el fango superstar a las amistades en la realeza). *Tommy* es una ópera rock desmadrada compuesta por una de las mejores bandas de todos los tiempos en su momento de esplendor. “¡Soy libre y la libertad tiene sabor a realidad!” grita Tommy, invitando(nos) a los fieles a participar. **Guido Segal**

MODERNOS EDITADOS

Pasión y ritmo: Idlewild

Idlewild

Estados Unidos, 2006, 121'

DIRIGIDA POR Bryan Barber. (AVH)

Ya en su reseña del número 177 de EA, Panozzo hablaba de "arrogancia y megalomanía" para referirse a ella. Yo le agregaría "desfachatez". Porque eso es lo que tiene esta película maratónica que corre y transpira kilómetros sin limpiarse. Porque está fuera de su época y no se propone como un ejercicio de estilo, sino como estilo liso y llano (así de histórica y embriagadora es). En ella sus arquetípicos conflictos (redenciones, venganzas, encuentros milagrosos) son tan necesarios como la estructura del melodrama y el musical lo eran para su prima hermana *Moulin Rouge!*. Porque necesita de un pacto arquetípico para sobrevivir (quizás como el western o el cine de terror, otros desclasados). Así, el desparpajo y la carencia de temor al ridículo la llevan al cielo de diamantes y sueños que está hecho de la materia de los deseos (tema característico del género por excelencia: reunir fantasía y realidad). Difícil de encontrar, dar con ella vale el esfuerzo. **FK**

Misión en Cachemira

Misión Kashmir

India, 2000, 160'

DIRIGIDA POR Vidhu Vinod Chopra. (AVH)

Mientras esperamos (al cuete) que editen *Krish* o *The Rising*, dos Bollywood espléndidamente coreografiados, nada mejor que revisar *Misión en Cachemira*, en la que cada baile es un festival de anilinas, una suelta de globos de todos los colores. Como en *Las mil y una noches*, la película de Chopra (*Eclavya*) eslabona historias con menos linealidad que gracia. A una batalla le sigue un beso; a un monólogo político sobre la independencia de Cachemira, un gag; a una secuencia musical, la explosión de una bomba. Y todo a velocidad supersónica: dura más de dos horas y media, pero pasan volando (como un cuete) y uno se queda con ganas de que los ojos de Preity Zinta, Scherezade hindú, le pasen una película distinta cada noche. **Marcos Vieytes**

Moulin Rouge, amor en rojo

Moulin Rouge!

Estados Unidos/Australia, 2001, 127'

DIRIGIDA POR Baz Luhrmann. (Gativideo)

Luhrmann reversiona la vieja balada del poeta y la puta hasta convertirla en la historia más grande jamás cantada. La Moulinex trituradora-bate-muele a potencia y volumen máximos, desbordando el vaso del género, del cine, de la música pop, y llenando de sentidos lo que era puro sentimiento: esas tontas

canciones de amor que las FM nos enseñaron a usar y tirar. En ese estado de desborde permanente, embriagados de rock, desafortunados de movimiento, versos llanos como "*How wonderful life is/nor you're in the world*" se convierten en amor puro, verdad espesa y belleza empalagosa: lágrimas que caen sobre un licuado de banana con leche. Sin haber engendrado más descendencia que algún que otro beso giratorio con fondo de pirotecnia, *Moulin Rouge!* sigue gritándonos –desde lo alto de un elefante blanco, aunque sea termina– que la revolución del musical moderno es un montón de sueños de tres minutos.

Agustín Masaedo

The Rocky Horror Picture Show

Estados Unidos, 1975, 100'

DIRIGIDA POR Jim Sharman. (Gativideo)

Lo que el público desea no siempre es lo más previsible. Que lo digan si no las hordas de seguidores que hicieron de *The Rocky Horror Picture Show* la película de culto por excelencia. El opaco estreno comercial no dejaba lugar para prever que este monstruoso monumento a lo trash, lo marginal y lo bizarro fuera a ser el éxito de traspase que fue durante más de 25 años. La madre de todos los pastiches, *RHPS* lo tiene todo: un travesti interestelar, un Frankenstein rubio y musculoso, jóvenes amantes puritanos y desvirgados, extraterrestres lúgubres, bailes de salón e intertextualidad múltiple, desprejuiciada y dinámica. Canciones pegadizas atravesadas por una lógica adolescente a prueba de escépticos hacen que la película sobreviva intacta al paso del tiempo, sin olvidar la notable labor de Tim Curry y Susan Sarandon, inmortalizada al grito de "Tócame, quiero ser sucia". **Guido Segal**

All That Jazz

Estados Unidos, 1980, 123'

DIRIGIDA POR Bob Fosse. (Gativideo)

En una época no lejana, muchos de mis colegas odiaban esta película. Escuché decir de ella "anticine", "solemne" y "pedante". De las tres acusaciones, la única falsa es la primera: las otras son cargos ciertos pero justificables. Se trata de una autobiografía ficticia contada hasta la propia muerte del autor, lo que no deja de ser extraordinario. El Joe Gideon de Roy Scheider es de modo transparente Bob Fosse, un tipo que bailó y coreografió, y que filmó y montó en Broadway y que conocía el mundo del espectáculo desde adentro. Transformar eso en un juego irónico de ballet y simbologías un poco ramplonas puede ser un atentado contra el cine; hacerlo con absoluta sinceridad, no. Fosse logró con este film otra cosa: aquí lo que realmente

baila y crea el atractivo en las secuencias musicales no es la gracia de los bailarines ni la planificación de la cámara, sino el propio realizador cortando y recortando, aquí y allá, fotogramas. Eso y la enorme alegría de haber sido parte de la fábrica de ilusiones es lo que lo vuelve un film irresistible. Casi una de acción. **LMD'E**

A Chorus Line

Estados Unidos, 1985, 118'

DIRIGIDA POR Richard Attenborough. (Gativideo)

Una línea de coro y el deseo de brillar en las fulgurantes marquesinas de Broadway. Y entre bambalinas, las historias que giran en torno a ese sueño por cumplir. Para marcar los pasos que hay que seguir para alcanzarlo, Michael Douglas, en un irascible papel de director del show, incita al siempre enérgico y contagioso *five, six, seven, eight*. Los fognozos de luz intensa en los rostros de los bailarines y la cámara que planea siguiendo sus pasos explotan al máximo la capacidad expresiva del espacio acotado del escenario y convierten a *A chorus line* en uno de los prototípicos e inolvidables musicales de los ochenta: el *musical de audición*. Y aunque el argumento pueda resultar mínimo, es la excusa perfecta para dar vida a esa "sensación singular" de la que habla la canción del final, plena de destellos dorados y exultante de ritmo y alegría. **Marcela Ojea**

Los hermanos caradura

The Blues Brothers

Estados Unidos, 1980, 148'

DIRIGIDA POR John Landis. (LK-TEL)

Lustros antes de que las pandillas comandadas por Sandlers y Ferrells, con sus épicas en miniatura, tomaran por asalto la comedia americana, hubo otra épica que puso los puntos –gigantes, descomunales, hipertrofiados– en las íes de "comedia" y de "musical". En el Chicago hiperbólico de los hermanos Jake y Elwood Blues (nacidos de la primera fiebre de *Saturday Night Live* y encarnados en el expansivo John Belushi y el keatoniano Dan Aykroyd), reunir a "la banda" es una misión divina; las chicas despechadas la emprenden a bazucazos, y una persecución involucra –entre patrulleros, soldados, comandos, tanques, helicópteros y nazis de Illinois– a más efectivos que un superclásico. Y mientras los blancos móviles de Jake & Elwood describen una parábola/canción de redención que va de la cárcel al *Rock de la cárcel*, el reverendo James Brown, Cab Calloway, Ray Charles, Aretha Franklin, enormes y negros y bluseros, bailan y hacen bailar como posesos a feligreses, parroquianos, presidiarios y todos los que osemos cruzarnos en su camino. **AM**

7 MUSICALES
AL MARGEN
DE LA CINEFILIA



Que el impulso de este "especial musicales" fue muy intenso lo prueba la aparición de esta maravillosa nota, que significa el regreso triunfal, luego de varios años, de uno de los colaboradores más queridos de **El Amante**. **Sergio Eisen** –o la amabilidad viviente– desafía con ritmo y vastedad informativa los gustos de casi toda la redacción, y defiende bailando una serie de musicales que unos cuantos aborrecen.

WELCOME TO THE SIXTIES

por **Sergio Eisen**

Estos musicales corresponden a un período de la industria que recibe el nombre de "años platino", último estertor del cine artificioso que había impuesto la maquinaria de Hollywood. Con presupuestos extraordinarios para la época, y liberados de los mandamientos de los grandes estudios, estos musicales parecían globos aerostáticos destinados a estallar por la lujuria e insensatez de sus producciones.

Muchos de mis colegas creerán que este trabajo debería llamarse "musicales de Julie Andrews", ya que en realidad parece una excusa para hablar de las películas de mi vieja actriz preferida, y en parte tienen razón. Sin embargo, elegí estos musicales porque ellos representan un interesante abanico de formas muy diferentes de construir un musical y así tratar de entenderlo desde adentro de sí mismo. Lamentablemente

el musical fue el género que menos resistió el cambio, y sólo pareció consolidarse en los ochenta gracias a la inspiración de Ashman y Menken. (*La tiendita del horror*, *La sirenita*, etcétera). Agrupé algunos de estos musicales por letristas y compositores para desplazar la mirada de cine de autor hacia una mirada que permita entender los musicales desde el trabajo conjunto de un integrado equipo de artistas. Por último, creo que la mayoría de ellos deja entrever el principio y el fin de una época, el fin y el principio de otra forma de entender el cine.

OBERTURA

Camelot Joshua Logan, 1967

Como es sabido, *Camelot* era el show de Broadway preferido de Kennedy. Los ideales democráticos del Rey Arturo y su mesa

redonda se convirtieron en la mitología que impregnó ese período idealizado de los Estados Unidos. Cuando *Camelot* llegó al cine, habían pasado varios años y la cultura pop se encontraba en su punto más alto. Para muchos aburrida, interminable y tediosa, tiene para mí un encanto particular que excede sus propias limitaciones. Cuando Jack Warner (productor) y Josh Logan (director) decidieron contratar a Richard Harris y a Vanessa Redgrave, siendo conscientes de sus extremadas limitaciones para cantar y bailar, su idea era humanizar a los personajes de la novela de T. H. White. Cuando el rey Arturo y la reina Ginebra cantan "What Do the Simple Folk Do?" ("¿Qué hace la gente común?") ambos transmiten una frescura, una sensación de naturalidad que contrasta con los registros operísticos de su antecesora teatral, la acartonada *Mi bella dama* (*My Fair Lady*, George Cukor, 1964).

La estética dorada y psicodélica de

Camelot está inspirada en las túnicas de las pinturas de Klimt (antes de que Coppola lo hiciera en *Drácula*). Esta opulencia desatada contrasta con el derrumbe moral y físico que sufre Arturo, traicionado por su esposa y su mejor amigo en uno de los triángulos más apasionantes de la literatura. No recuerdo otro musical que se anime a sostener un primerísimo primer plano como lo hace Logan con Richard Harris, capaz de dar letra y música a un Arturo temeroso y audaz, reflexivo e ingenuo, tambaleando entre las tradiciones y la modernidad que él mismo se atreve a imponer en su reinado. Logan parece pensar que mientras que a un musical en teatro se lo ve en plano general, en cine se lo puede ver tan de cerca que hasta puede sentirse el aliento épico del Rey Arturo con sus intimidantes pimerísimos planos. Cuando uno habla de los musicales, debería otorgarle un alto porcentaje de la autoría a su compositor y letrista. En ese sentido, las letras de *Camelot* tienen grabado el sello poético de Alan Jay Lerner (*Brigadoon*, *Paint Your Wagon*, *Mi bella dama*, *Gigi*), aunque es posible que la música de Lowe no alcance la performance de *Mi bella...*

Highlights

Arturo y Lancelot juntando flores en la campaña para la reina Ginebra. La escena de la bienvenida de la primavera parece una orgía campestre en pleno Woodstock (perdón, *Camelot*).

Una anécdota que trasluce el delirio de los musicales de esta época: Franco Nero (Lancelot) es un actor italiano que hace de caballero francés que debe cantar en entonado inglés. Los sesenta eran los sesenta.

Millie Thoroughly Modern Millie

George Roy Hill, 1967

Uno de mis musicales preferidos menos valorados por la crítica. Producida por Ross Hunter, el mismo que produjo los grandes melodramas de Douglas Sirk y las comedias rosadas con Rock Hudson y Doris Day: no cabe duda de que le gustaban los extremos. En realidad, nada más cercano a un melodrama que un musical, y nada más cercano a un musical que una comedia ligera. Ante la imposibilidad de dirigir *The Boy Friend*, Hunter sugirió a su guionista que hilvanara una historia con canciones populares de los *roaring twenties*, una historia que sirviera de pretexto para armar un musical más jazzy que nostálgico, más screwball que edulcorado. El resultado de este cóctel de burbujeantes ideas es uno de los musicales más ligeros y alegres que yo recuerde. Al crear la historia en

función de las canciones, y no al revés, las piezas encajan sin que se noten las uniones. En la trama principal, Millie (la siempre adorable Julie Andrews) es una chica provinciana que quiere ser moderna: usar sostenes y minifalda y conquistar a su jefe. En la subtrama, Millie se alberga en un hotel regentado por chinos que en realidad funciona como carnada para capturar chicas para la trata de blancas. El resto es *screwball* y delirio en estado puro.

Highlights

Carol Channing (*Hello Dolly* versión Broadway) hace de una millonaria excéntrica y ninfómana que en "I'm a Jazz Baby" despliega sus esquizofrénicos registros vocales al tiempo que toca todos los instrumentos de la banda y baila sobre un xilofón.

Millie acompaña a la recién llegada miss Dorothy (Mary Tyler Moore) en un ascensor loco que sólo acepta funcionar al ritmo del tap americano, como los buenos musicales.

Es poco usual que un musical cuente con el aporte de un compositor de primera línea para la música incidental. Elmer Bernstein deconstruye en *Millie* las canciones de los veinte y las adapta a las mil y una circunstancias del guión. Un auténtico pianista improvisando al costado de la pantalla como en las viejas épocas.

Una última consideración: en medio de la filmación de *Millie* se estrenó *La novicia rebelde* (*The Sound of Music*, también protagonizada por Andrews). Sabiendo que tenían un taquillazo entre manos, los responsables de *Millie* decidieron inflar el presupuesto, con resultados inversos a los esperados: la película nunca llegó a ser lo redonda que podría haber sido.

Star! Robert Wise, 1968

Star! introduce un nuevo concepto dentro de los musicales biográficos: Robert Wise, que había sido el editor de Welles en *El ciudadano* (*Citizen Kane*), sugiere a su guionista construir un biopic que tuviera el formato de teatro de variedades (*theatrical revue*). La idea era contar la vida de la extravagante Gertrude Lawrence, una leyenda del teatro musical, sin una lógica rigurosa: una excusa para desplegar el talento de Julie Andrews, por quien Wise había quedado subyugado. La vida de esta estrella es contada a través de números musicales de sus shows como si se tratara de una auténtica road movie teatral saltando de obra en obra, de teatro en teatro, de estreno en estreno. Para hilvanar los números musicales y resaltar su brillo,

Wise intercala falsos documentales de la vida pública de Gertie, en blanco y negro, con sonido mono y formato cuadrado, para saltar de golpe al formato wide screen, el sonido envolvente y el brillo del color Deluxe. El falso documental, filmado con la textura de los documentales de los cuarenta, focaliza en la cara pública de la estrella. Lo original de la idea es que lo que muestran estos noticieros de época no siempre coincide con las imágenes en colores que espían la vida privada de Lawrence. En esta dialéctica, no cabe duda de que la verdadera Gertrude (egoísta, derrochadora y profundamente sola) debió estar entre ambas especulaciones. *Star!* es más la película de un editor que la de un narrador: Wise intenta romper con la linealidad convencional de un biopic para tallar el ríspido perfil de una diva a través de un menú increíble de canciones (Gershwin, Porter, Weill).

En su libro *El oficio de un cineasta*, Jerry Lewis acierta en diagnosticar que *Star!* carga con el peso de un director que está embelesado ante su estrella y por eso no puede intuir que, en comparación con *La novicia rebelde*, a este biopic encerrado en los teatros le faltan toneladas de oxígeno, y que Lawrence es la contracara narcisista de Maria Von Trapp.

Highlights

La atmósfera de los teatros de variedades en Londres en las primeras escenas.

Las coreografías acrobáticas y enérgicas de Michael Kidd (*Siete novias para siete hermanos*, *Ellos y ellas*, *Bindis al amor*).

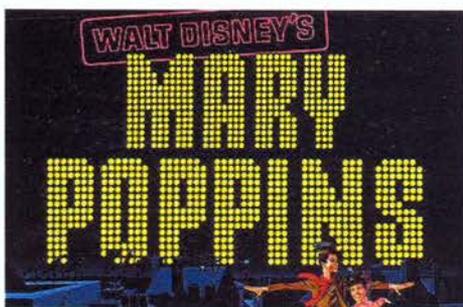
El número final "The Saga of Jenny" (K. Weill, I. Gershwin) de la obra *Lady in the Dark* es quizás uno de los números mejor filmados de la historia del cine. Boris Leven (director de arte) inventa una pista de circo al estilo Ringling pero en versión abstracta. Wise se mete con su cámara en la caja de ese gran decorado y sigue a su estrella de manera transparente, casi sin cortes, como si evitara enredarse con los hilos de la marionetas de Michael Kidd. Nada más lejos del concepto de edición de *Chicago*, triturando planos a mansalva, o del rigor mortis de *Los productores*, algo así como ver un musical de espaldas desde el palco de un teatro.

ENTREACTO

Chitty Chitty Bang Bang Ken Hughes, 1968

Mary Poppins Robert Stevenson, 1964

Dos musicales de mi infancia. Imposible transferir a otras generaciones lo que ellos



**JULIE ANDREWS
DICK VAN DYKE**



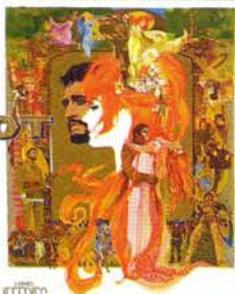
DAVID TOMLINSON · GLYNIS JOHNS

ESCRITO POR BADOULEY · EDITADO POR GIBSON · MONTAJE POR ROSS · DISEÑO DE FONOS POR GANNON · TÉCNICOLOGÍA
DIRECCIÓN DE ARTE: BILL VAUGHAN · DISEÑO DE VESTUARIO: BILL VAUGHAN · DISEÑO DE MAQUILLAJE: ROBERT STEVENSON



A WHOLE NEW WORLD OF MAGNIFICENT MUSICAL ENTERTAINMENT

CAMELOT



HARRIS REDGRAVE · NERO · HEAMINGS · JEFFRIES
DIRECCIÓN DE ARTE: BILL VAUGHAN · DISEÑO DE VESTUARIO: BILL VAUGHAN · DISEÑO DE MAQUILLAJE: ROBERT STEVENSON

produjeron en mí. En plena era digital, ver un coche mágico cuyas alas parecen lonas de reposera y que cuando vuela se notan los contornos violetas del montaje no puede producir más que risas (salvo a mí, por supuesto). Pero no todo es Ed Wood. En pleno resurgimiento del musical (mediados de los sesenta), Albert R. "Cubby" Broccoli, productor de la serie Bond, había comprado a Ian Fleming los derechos de sus libros con licencia para matar... a taquillazos. Hete aquí que el lote incluía una excelente novela para chicos titulada *Chitty Chitty Bang Bang*, en alusión al escape del coche mágico. Cubby, amante de todo lo que fuera verde, decidió producir el primer gran musical británico al estilo de Hollywood pero en los estudios Pinewood: contrató a gran parte del equipo de *Mary Poppins*, incluidos los músicos, los coreógrafos y Dick Van Dyke. El resto quedó en casa, y como en las islas nunca falta gente talentosa, Cubby contrató a su amigo Roal Dahl como guionista y a Ken Adam (responsable de la revolucionaria estética Bond) como director artístico. Para entonces Dahl ya había escrito varios capítulos para *Hitchcock presenta* y estaba empezando a consagrarse como escritor para chicos. Todo el universo de su literatura está presente en *CCBB*: un inventor excéntrico y apasionado que inventa golosinas y un abuelo fronterizo atacado por la fiebre de África que perfectamente podrían ser familiares de Willy Wonka.

Highlights

El gran número musical-acrobático en la fábrica de caramelos. Ken Adam construyó un enorme set inspirado en las fábricas de la época victoriana. Todo el decorado de hierro y cristal está pintado en riguroso blanco y negro; todos los operarios/bailarines, vestidos en escalas de grises, y entonces... los caramelos, los bastones de azúcar y los chupetines multicolores saltan por contraste ayudados por la irreal textura del Technicolor.

El *child catcher*, terrorífico atrapachicos (Robert Helpmann) creado por la macabramente de Roal Dahl, fue el responsable de que toda una generación de niños mojáramos la cama y nos mandaran a la psicóloga.

La escena ("Doll in a Box") en que Dick Van Dyke, disfrazado de marioneta, baila con Sally Ann Howes, que simula ser una muñeca de porcelana. Un número delicioso y único.

Los americanos del norte siempre se creyeron un poco dueños del género y *CCBB*,

que había nacido con éxito en Inglaterra, cayó en picada al cruzar el Atlántico.

Mary Poppins representa de alguna manera la puesta en escena de todo lo que Disney y sus talentosos artistas habían aprendido y experimentado durante tantos años. *MP* no es un musical adaptado de una obra de teatro anterior. Toda su estructura, sus bailes, sus canciones, sus storyboards y hasta la construcción de los sets se cocinaron dentro de los estudios Disney en Burbank, bajo la estricta supervisión del propio Walt. Los hermanos Sherman, que nunca antes habían creado un show musical, se instalaron en una de las oficinas contiguas al despacho de Walt con un piano a cuestas. Todo este ensamble se registra y está impregnado en el celuloide. Tres artistas del Imperio Británico son parte responsable de que *Poppins* huela a té de las cinco y no a Hollywood: por un lado, Peter Ellenshaw (que había pintado nada menos que los fondos de *Narciso Negro*) crea sobre placas de vidrio las poéticas panorámicas de Londres; por otro lado, Tony Walton, director de arte y vestuario que se convertiría en el diseñador minimalista de las puestas de Bob Fosse, tanto en Broadway como en el cine. Ellos hacen posible que esta fantasía cumpla con el mandato de la casa Disney expresado en el lema *The illusion of life*: que la magia parezca real. Por último -perdón, debo decirlo-, lady Andrews no aporta precisamente "una cuchara llena de azúcar" a su *MP*, como dice la canción: su fría elegancia, su inconfundible rictus británico y su dicción son la medicina que necesita la película cuando su nivel de glucosa se va a las nubes. Definitivamente, ver *Mary Poppins* en español es ver otra película.

Highlights

"Step in Time" ubica a Dick Van Dyke entre los bailarines más extraordinarios del cine. Un número atlético y muscular propio del gran Michael Kidd. Los deshollinadores brincan y bailan en las chimeneas de los techos de Londres al ritmo de una tradicional y ética canción irlandesa.

No sé cómo hubiera sido mi infancia sin *Mary Poppins*, pero probablemente habría sido otra.

La novicia rebelde

The Sound of Music Robert Wise, 1965

El rey y yo

The King and I Walter Lang, 1956

Dos de los musicales más queridos por la gente y más agredidos por la crítica. No hace falta aclarar que me identifico en el primer grupo. Ambos musicales surgieron

de la letra de Oscar Hammerstein y la música de Richard Rodgers. Los musicales de R y H están más cerca de la opereta que del musical americano clásico. Las canciones, en general, están por encima de los bailes y los personajes inevitablemente encadenan sus diálogos o monólogos con una canción. Ellas no irrumpen como bloques agregados a la trama sino que representan una extensión de los diálogos mismos y fluyen con ellos desde adentro de la historia misma.

La matriz operística es tan fuerte que cuando la Fox empezó a rodar *The King and I*, le pidió a uno de los maestros del estudio que compusiera una partitura sinfónica diseñada especialmente para llenar los espacios entre canciones y diálogos y así suavizar sus transiciones. Todo un experimento musical que recuerda a las óperas sin canciones de las películas con Errol Flynn, compuestas por Korngold durante los años treinta, en pleno apogeo del sinfonismo.

A Rodgers y Hammerstein les gustaba recrear en sus operetas románticos cuentos de hadas (del esquema de *La bella y la bestia*) y camuflarlas de verosimilitud: tanto *The Sound of Music* como *The King and I* están inspiradas en historias reales. Profundamente feministas, en línea directa con *Jane Eyre*, tanto María como Anna buscan autonomía y autoafirmación en un contexto culturalmente adverso. En la búsqueda de su independencia, estas doncellas logran con femenina firmeza (y la ayuda de canciones y canciones y canciones) desbaratar las armaduras que los personajes masculinos se han construido.

Los guiones de ambas películas fueron adaptados por el dúctil y talentoso Ernest Lehman (*Intriga internacional*, *La mentira*

maldita). Hay una anécdota muy elocuente que ayuda a entender cómo funcionan estas operetas. Lehman dixit: "En un momento dado yo sugerí algo que Dick Rodgers no aprobó en el número "Shall we Dance" (una de las escenas finales de *El rey y yo*). '¿Por qué quiere usted que el rey haga eso?'. Yo respondí: 'Porque quiero mostrar al público que él ha llegado a un punto en que le gustaría acostarse con ella'. Él me dijo: 'Ernie, hay cosas que tú no sabes. En los musicales existe cierta convención: cuando dos personas se cantan una a la otra quiere decir que están enamorados; cuando bailan juntos, eso quiere decir que les gustaría ir a la cama juntos. No necesitas mostrar nada más'".

Para ejemplificar esta idea, el rey (Yul Brynner) pone una mano sobre la cintura de Anna (Deborah Kerr), subrayada en un PP, y comienzan a bailar. Highlight del cine romántico/musical.

Así como Rodgers entiende el arte del musical, Lehman como guionista desarticula el show de Broadway de *The Sound of Music* y libera al film de las ataduras de una puesta teatral rígida y estática. No me refiero a que la película se haya rodado en la magnificencia de los alpes austríacos, sino a la manera en que es capaz de oxigenarla, de aprovechar cada centímetro de las locaciones, para avanzar la progresión dramática como ocurre con el *show stopper* "Do re mi" al condensar en un número musical de cinco minutos el vínculo que se crea entre María y los chicos mientras el capitán está de viaje. Lehman equilibra una historia azucarada (Christopher Plummer la bautizó "Sound of Moccus") con diálogos ingeniosos y situaciones de suspenso como ocurre en toda la persecución nazi del tramo final.

Con el paso de los años (cuarenta para ser exacto) me di cuenta de que Wise, que algo sabía de montaje, usa una triquiñuela para manejar nuestro sistema de percepción: el viejo zorro alterna bloques visuales filmados con luz penumbrosa o de baja intensidad en ambientes cerrados para luego saltar a una toma expansiva a cielo abierto y sonido envolvente, como si monjes encerrados en un catedral gótica durante diez años salieran de pronto a la campiña y recibieran toneladas de sol y bocanadas de oxígeno. *The hills are alive...*

Highlights

Me acuerdo con risa de que cada vez que volvía a verla (la vi al menos quince veces en el cine) la gente del cine de barrio chiflaba y tiraba cajitas de maní con chocolate en la misma escena: cuando María y el capitán finalmente se declaran su amor en un increíble plano filmado a contraluz. Yo sabía que iban a cantar antes de besarse (imposible evitar que esto ocurriera). María y el capitán susurraban las primeras notas de "Something Good" y el cine se venía abajo: chiflidos, gritos, "¡BESALA VIEJO DE UNA VEZ!". Por suerte el beso llegaba y el cine latía como en la cancha, mientras las cascaritas de maní flotaban por la sala como polvo de estrellas.

A veces pienso que el vínculo que establecemos con las películas está ligado con un montón de circunstancias: estados de ánimo, errores de memoria, nivel de serotonina en sangre, un perfume, el clima que se da en una sala de cine ese día y no otro. Con estos musicales de los *sixties* a mí se me juntaron todas. [A]

EXIT MUSIC


MUSEUM.com.ar[®]
www.dvdmuseum.com.ar

**VENTA - ALQUILER
PIONEROS DEL MERCADO !**

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

CURSOS DE GUIÓN 2007

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

**Cursos cortos trimestrales y bimestrales
(octubre a diciembre)**

Introducción al guión y estructuras clásicas - Géneros cinematográficos - Cine y literatura: teoría y práctica de la adaptación - Dramaturgia clásica, medieval y moderna - Poéticas autorales - Supervisión de proyectos - Clases a distancia

Del director de "EL HOMBRE SIN PASADO"

Una rubia atractiva se sienta al lado de un hombre en un restaurante. No se conocen.

- Nos casamos? le pregunta él a modo de presentación.
- Por qué no? responde ella sin dudar.

Bienvenido a "Luces al Atardecer" y al mundo del director AKI KAURISMAKI, cuyas comedias le han aportado fanáticos seguidores entre los amantes del cine.

V. A. Mussetto - NEW YORK POST



Janne
Hyytiäinen

Maria
Järvenhelmi

Luces al Atardecer

un film de AKI KAURISMAKI

FINNISH FILM FOUNDATION / SPUNNIK OY EN ASOCIACIÓN CON TVE / TVI PANDORA FILM / ZDF ARTE / PYRAMID PRODUCTIONS / EN CO-PRODUCCIÓN CON ARTE FRANCE CINEMA / CANAL 4 / BIM DISTRIBUZIONE / MORE ENTERTAINMENT / THE FINNISH FILM FOUNDATION / AKI KAURISMAKI "LUCES AL ATARDECER" / LIGHTS IN THE DUSK / JANNE HYYTIÄINEN - MARIA JÄRVENHELMI - MARIA HEISKANEN / ILKKA KOIVULA / TIMO SALONEN / JUUKO LIMMIE - TERO MALMBERG / AKI KAURISMAKI / MARKKU PATILA / OUTI HARJUPATANA / NADJA DELLOS / ILKKA MEETSOLA / AKI KAURISMAKI

Concurso Nacional de Cortometraje y Video IX Edición

La Mujer y el Cine

Entrega de premios: 25 de octubre, 18 hs.

Muestra de cortos seleccionados:

25, 26 Y 27 de octubre de 2007, 18 y 20 hs.

Entrada gratis.

**MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires,
Av. Figueroa Alcorta 3415, Buenos Aires, Argentina.**

INCAA, Gerencia de Acción Federal

www.incaa.gov.ar / encuentroenelcine@incaa.gov.ar

Auspician:

