

DOSSIER HERZOG

PRIMERA PARTE

Supercool

La sorpresa del año

La Dalia Negra

¿De Palma regresa retro?

Polémicas **UPA!** y **Música nocturna**

+ **Cinéfilos a la intemperie** +

El pasado + **Halloween Zombie**

+ **Festival de Pusán**

ARG \$ 11,50
URU \$ 95
AÑO 16
ISSN 150636
0.0186
9 770329 260003

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

el Jordin

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

teltron

NUEVO



**bolsas
de viaje**

www.bolsasdeviaje.com.ar
showroom : (54 11) 43 02 10 56

EL AMANTE DIJO "YO TAMBIÉN ME
UNO A LA LUCHA POR LA LIBERACIÓN
DEL GORRIÓN DE BARRIO" (...)



Tal vez nos salga un editorial enfervorizado, planteado con las más modernas técnicas del *marketin'* publicitario. ¿Querían cine español? En octubre se estrenaron **Honor de cavalleria** y **El cielo gira** (y en 35 mm). ¿Quiéren ver a un gran director revisitando un género? Ya se viene (al fin) **La Dalia Negra** de Brian De Palma. ¿Y ver nuevo cine independiente americano en DVD? Ahí tienen la edición de **Funny Ha Ha**. ¿Quiéren una gran comedia sobre la adolescencia, llena de lenguaje procaz? Se estrena **Supercool**. ¿Tienen ganas de ir al Malba? Está **Takeshis'** de Kitano. ¿Y al Rojas? Dentro de un mes de crítica, cine argentino y cinefilia en cuya organización participamos, se estrena **Cinéfilos a la intemperie**, cita obligada con Tarruella, Pagés, Acha, Chibán, Wolf (y no se pierdan a Jorge García y Castagna). ¿Quiéren polemizar con nosotros o contra nosotros sobre dos originales estrenos argentinos? Noviembre es el mes de **Música nocturna** y **UPA!** ¿Sexo explícito? Tuvieron **Shortbus**. ¿Lamentables disparates explícitos? Tuvieron la crítica de Minghetti sobre **Shortbus** en **La Nación**. ¿Buscan terror violento y luego volver a la obra maestra de Carpenter? Rob Zombie revisita **Halloween**. ¿Y qué tal actualizar el debate sobre el cine choronga? ¿Ya vieron **Michael Clayton**?

¿Les regalaron un ejemplar de **El Amante** con el dossier sobre Resnais cuando fueron a la Lugones a ver **Muriel**? Ah, lo que quieren es que **El Amante** haga otro dossier. Ahí tienen, porque sí, por puro entusiasmo, la primera parte del dossier Herzog, con varias notas y filmografía comentada (hasta 1979 en este número; desde 1980 en el que viene). Y para diciembre, además, les prometemos un adelanto exclusivo del libro **Conquista de lo inútil**, el diario de filmación de **Fitzcarraldo** escrito por Herzog que aparecerá por primera vez en castellano el año que viene. En síntesis: iven películas y... lean **El Amante!**

Este número está dedicado a Joaquina Porta Ferraz, aunque ella aún no sepa leer.

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
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Josefina García Pullés
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez

Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
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

Estrenos

- 2 Supercool
- 6 Tenue polémica + S.J.:
La Dalia Negra
- 10 Polémica + entrevista: **UPA!**
Una película argentina
- 14 **Cinéfilos a la intemperie**
- 16 **Halloween el comienzo**
- 18 Polémica: **Música nocturna**
- 20 **El pasado**
- 22 **Shortbus**
- 23 **A las cinco de la tarde**
- 24 **Takeshis'**
- 25 Polémica: **Michael Clayton**
- 26 **Cómo celebré el fin del mundo,**
Cuatro documentales de Cine
insurgente
- 27 **Acorralados, Al otro lado del**
mundo, A cada lado
- 28 **Resident Evil 3: Extinción,**
Caballeros del aire, Matar o morir
- 29 **Martín Fierro, la película; Vitus;**
Stardust, el misterio de la estrella
- 30 **El poeta del Guarán,**
El sospechoso, La muerte del
presidente
- 31 **Cuando ella saltó, Nos fuimos,**
El juego del miedo IV, Man to
Man, La mujer rota, Los seis
signos de la luz
- 32 **El infinito sin estrellas, Soñar no**
cuesta nada, Yo la recuerdo ahora
- 33 **De uno a diez**
- 34 **Llego tarde**

Dossier Herzog Primera parte

- 37 **Apostillas**
- 38 **El humor de Herzog**
- 40 **Herzog moderno y romántico**
- 41 **Declaración de Minnesota**
- 42 **Variedades Herzog**
- 44 **Filmografía comentada 1962-1979**

- 49 **Correo**
- 52 **Obituarios**
- 53 **Desde España**

DVD

- 54 **Perdidos en la noche**
- 55 **Haciendo historia**
- 56 **Enemigo mío, El joven manos de**
tijera
- 57 **Qué me escucho, Qué me**
compro, Qué me alquilo
- 58 **Qué me bajo**

Libros

- 59 **Libros**
- 60 **Festivales**
- 60 **Encuentro de Barcelona**
- 62 **Pusán**
- 64 **Festifreak**



PERDEDORES POP

¿Y si empezamos por otro lado que no sea la defensa de la comedia? Después de todo, desde que Preston Sturges nos iluminase en el cine/templo de *Los viajes de Sullivan* (1941), cuando el tal Sullivan –director con pretendida conciencia social, en la mala, preso y dado por muerto– se contagia de la risa desdentada de la plebe, deberíamos haber entendido que la comedia se defiende sola. Y a los que todavía miran al género por encima del hombro... bueno, allá ellos. Que sigan pensando que predicamos en el desierto; siempre es mejor que hacerlo mal acompañados. Podríamos aprovechar el consenso positivo de una película como *Supercool* (¿será ésta la famosa comedia de rematrimonio... entre crítica y público?) y hablar, para variar, de cine. Y *Supercool* (¿qué pastilla se habrá olvidado de tomar el señor que traduce los títulos de las películas?) es cine del mejor: un ritmo-reloj atómico; personajes inolvidables, interpretados por comediantes de los que no aparecen todos los días, con una química parecida, por lo maravillosa, a la alquimia; diálogos que hacen que las hojitas de afeitador de Billy Wilder se vean oxidadas; y, lo más importante, un montón de ideas cinematográficas para sostener todo eso. No muchas películas recientes tienen tantos chistes contados con los ojos:

por Agustín
Masaedo

desde la escena del comienzo en el auto, que juega con el punto de vista de Seth (las tetas de la madre de Evan encuadradas por la ventanilla del acompañante) y la mirada incómoda de su amigo hacia la nada, para rematar con un chiste perfecto, pasando por los dibujos de pijas y el gag mudo con que nos enteramos de que a Evan le gusta Becca, hasta el notable plano final en la escalera mecánica de un shopping, todo todo está pensado primero desde lo visual, desde una puesta en escena que convierte a *Supercool* en una *rara avis* para los cánones de la más comúnmente filmada-a-la-que-te-criaste Nueva Comedia Americana.

Tiempo de jóvenes. *Supercool* transcurre en un solo día. El último día de la secundaria para Evan, Seth y Fogell. Con su noche, claro. La última noche, la última fiesta –primera para el trío de losers–, la última chance de llegar a la universidad sin la pesada mochila de la virginidad a cuestas. Y si esto último, excusa argumental sobre la que se machaca tanto que tienta pensar en ella como mero McGuffin, emparenta a *Supercool* con *Porky's* o con la primera *American Pie* (para decirlo finamente, en las palabras de mi compadre JMD, “las comedias de ponerla”), el tratamiento del tiempo y otros aspectos en



Supercool Superbad

Estados Unidos,
2007. 114'

DIRECCIÓN Greg Mottola

GUIÓN Seth Rogen
y Evan Goldberg

PRODUCCIÓN
Judd Apatow y Shauna
Robertson

FOTOGRAFÍA
Russ T. Alsobrook

MONTAJE William Kerr

MÚSICA Lyle Workman

INTÉRPRETES

Jonah Hill, Michael
Cera, Christopher
Mintz-Plasse, Seth
Rogen, Bill Hader,
Martha Maclsaac,
Emma Stone, Roger
Iwata.

té dulce y victoriantamente con sus muñecos de peluche, inventándoles voces.

—¿Por qué eres tan cool, Eric?

—Oh, no lo sé, Rana Clyde. Sólo lo soy.

La bestialidad como camuflaje de las inseguridades, las mil poses copiadas para autoafirmarse o encajar, el miedo a convertirse en otro sin haber aprendido todavía a ser uno mismo: he aquí sentimientos en los que los adolescentes pasados, presentes y futuros pueden reconocerse. Donde dice “pija”, entonces, puede leerse “temor”. Alguno podrá opinar que esa caracterización, como los estereotipos que reproduce y a la vez desmonta *Supercool*, son eminentemente norteamericanos. Ni tanto: ¿o no eran perdedores adolescentes los uruguayísimos personajes de *25 watts* (2001)? En la ópera prima de Rebella y Stoll también había un trío atravesando un día completo, partiendo caminos y viviendo una sucesión de peripecias entre la fauna urbana para reunirse al final, iguales pero distintos. Y los nervios y el dominio de la situación impostado del Leche cuando tenía que marcar el número de la chica que le gustaba tampoco eran muy diferentes de los de Evan cuando Becca conversa con él en el pasillo de la escuela.

¡Ah! El perdedor, el loser, es una figura tan central en la Nueva Comedia Americana como la del fenómeno o *freak*. Pero el aquí productor Judd Apatow —*so hot right now*—, además de parecer empeñado en agregar capas de humanidad y profundidad a esos arquetipos siempre más caricaturizados que complejos, logra que sus perdedores sean especiales con un gesto tan simple como decisivo: los ubica en la patria de todas las derrotas, en ese tembladeral que llamamos adolescencia. Cuando, con películas como *Superstar* u *Old School*, la NCA se le había atrevido al imaginario de escuela secundaria/universidad, lo había hecho de manera indirecta, con adolescentes encerrados en cuerpos de adultos o adultos comportándose como adolescentes. Apatow, con tanto o más humor pero sin absurdidad, devuelve a los perdedores al mundo real, para contar, en las siempre justas palabras de la crítica Stephanie Zacharek, “una dulce historia sobre la amistad entre varones adolescentes, específicamente sobre la manera en que las expectativas de nuestra sociedad hacia los hombres —de cualquier edad— a menudo les impiden expresar sus verdaderos sentimientos. (...) El film no necesita ninguna cualidad redentora superflua: sus placeres y encantos están en su misma crudeza, en la forma en que los pensamientos de los personajes comienzan en sus pijas y salen por sus bocas, salteándose por completo sus cerebros”. De cualquier modo, Zacharek, como buena parte de la crítica más entusiasmada con *Supercool*, parece haber fallado al apreciar el lugar central que los policías ocupan en la narración. La dupla Rogen/Hader —losers grandulones con un oficio que odian— representa aquello en que los chicos van a convertirse si fallan en su objetivo (que no es ni conseguir alcohol para la fiesta, ni encamarse, ni subirse a un ómnibus, sino hacerse hombres). Son la encarnación de los peores miedos: a estancarse, a quedarse en el pueblo, a seguir igual de idiotas diez años después, a no crecer. Y aparte, qué tanto, aunque no funcionaran a ese nivel, su inclusión en la película estaría más que justificada por los tiros a la señal de tránsito, el “asesinato” del patrullero, o *one-liners* como “Tener un arma es como tener dos pijas, sólo que con una podés matar gente” y “¡Prepárense para ser cogidos por la larga pija de la ley!”. **[A]**

la película de Mottola tienen mucho más que ver con otras dos películas. La primera es *Rebeldes y confundidos* (1993), uno de los retratos más precisos de la juventud americana de los setenta, que también se desarrollaba en una última noche de colegio. Aunque los adolescentes de *Supercool* viven en un presente rabioso, y aunque sus costumbres, sus modos, su lenguaje son inimaginables treinta años atrás, algunas elecciones estéticas de la película los ponen muy cerca del mundo que Linklater inventó para Mitch, Wooderson y el resto de la pandilla. La colorida secuencia de títulos, los planos ralentizados de los chicos caminando a lo proxeneta, ¡la picha de McLovin! Y la banda sonora funky, sobre todo, que impregna la película del aliento sexual característico de la música negra de los setenta: “Super Bad” es el título de una canción que James —entre otros apodos, “Sex Machine”— Brown grabó en 1970, y cuyo estribillo reza “I’ve got soul and I’m super bad”. “Tengo alma” (un juego de palabras que también hacía Rob Gordon en *Alta fidelidad*) y “soy supermalo”, una inversión de sentido equivalente a la que propone *Supercool* con sus groserías y su inconducta. Porque el a primera vista salvaje gordo Seth no está muy lejos del Eric Cartman que, en un episodio de *South Park*, mientras nadie lo ve, toma el



Jules: "Vos nos rascás la espalda a nosotras y nosotras te la rascamos a vos".

Seth: "Sí, bueno, lo raro de mi espalda es que está ubicada en mi pija".

Diálogo de Superbad

por Juan
Pablo
Martínez

Superbad (o Supercool, como nos la quieren vender acá) es una de esas películas que definen generaciones. Si a comienzos de los setenta existió *American Graffiti* (sí, la historia transcurre una década antes, pero ¿no influyó muchísimo, al igual que la serie de TV *Happy Days*—que transcurre aun antes que aquella película—, en los comportamientos del adolescente medio americano?), a fines de esa década vino *Colegio de animales*, a mediados de los ochenta llegó *El club de los cinco* y en los noventa tuvimos *El mundo según Wayne*, los 2000 (¿los cerocero?) tienen ahora un emblema generacional para meter con orgullo en lo más alto del panteón de la cultura pop y desplazar para siempre la muy querible, aunque menor, trilogía del pastel americano para que todos los que sabemos apreciar estas cosas memoricemos y citemos cada una de sus estupendas líneas de diálogo, la veamos hasta gastarla (aunque no sé hasta qué punto se aplica el término "gastarla" en épocas de DVD) y le digamos a todo el mundo: "¡¿Cómo que no viste Superbad?!".

No creo que sea casual que todas las películas que mencioné sean de adolescentes (aunque en el caso de *El mundo según Wayne* se trate de adolescentes tardíos),

y tampoco creo que sea casual que se trate de comedias: la cultura pop funciona de esa manera y nos hace identificarnos con ese tipo de cosas; nos lleva a lo más primario. Con extrema lucidez, Quintín dijo en su crítica a favor de *El mundo según Wayne* que el hecho de que una película contenga humor idiota no necesariamente implica que se trate de una película idiota, y esto lo dijo muchísimos años antes de que se empezara a valorar este tipo de películas en la revista (mejor no recordar el trato que se les dio a los hermanos Farrelly cuando comenzaron su carrera, pero si quieren investigar un poco, los invito a que lean el fantabuloso dossier que se le dedicó a aquello que hemos dado en llamar Nueva Comedia Americana en EA N° 151). Y tenía razón, por supuesto que tenía razón. Y *Superbad* es un clarísimo ejemplo de esto.

El guión, a cargo de Seth Rogen y Evan Goldberg, no pudo haber sido escrito sino por gente inteligente. La manera en que utilizan el (mal) lenguaje en los diálogos, que a la vez resultan realistas por su franqueza y graciosos por su tono, las construcciones de las frases (todas, absolutamente todas, grandes *one-liners*), la forma en que establecen las relaciones entre los perso-

najes –es magistral cómo se nos muestra que Seth y Evan (sí, los protagonistas se llaman Seth y Evan) son mejores amigos: en la primera escena Seth está yendo a buscar a Evan con el auto para ir al colegio y hablan por celular hasta que Evan se sube al auto, donde siguen charlando sin parar–, todo esto habla de gente que sabe exactamente qué hace y cómo lo hace. Y si le sumamos el hecho de que la primera versión del guión fue escrita cuando Rogen y Goldberg tenían entre trece y catorce años, nos queda más que claro que estamos frente a gente buena en serio.

Por supuesto que aquí el mérito no es únicamente del guión; después de todo, tanto el debut como director de Greg Mottola, *The Daytrippers* (estrenada aquí con el título *Deseos y sospechas*), como los episodios que dirigió para la serie *Undeclared* (creada por Judd Apatow, con Goldberg y Rogen como guionistas y con este último como uno de los protagonistas) nos hacen ver que estamos ante un muy buen director. Pero el de *Superbad* es –como el de *El club de los cinco* de John Hughes o el de *Hechizo del tiempo* de Harold Ramis– uno de esos guiones que de tan buenos no hay manera de arruinarlos. Y menos con los actores que tiene, muchos de ellos salidos de la factoría Apatow y con algunas nuevas adquisiciones que esperamos hayan llegado para quedarse. Como a Seth y Evan, tenemos a Jonah Hill (uno de los amigos de Seth Rogen en *Ligeramente embarazada* y el “gordo putito que quiere comprar a toda costa unas botas plateadas con brillitos” en *Virgen a los 40 años*) y a Michael Cera (el adorable George-Michael de la serie *Arrested Development*, que es nuevo en el universo Apatow salvo por su aparición en un *mockumentary* que aparece en la edición americana en DVD de *Ligeramente embarazada*). Ambos interpretan papeles más bien trillados dentro del subgénero adolescente (“el pesado” y “el sensible”) pero que, un poco gracias a estar tan bien desarrollados desde el guión y otro poco gracias a las capas que ellos logran darles, terminan resultando altamente queribles. Pero quien se lleva todas las palmas es su debut actuarial es Christopher Mintz-Plasse como Fogell (alias McLovin, nombre que se pone en su flamante *fake ID*), el “amigo más cercano” de los dos protagonistas, la quintaesencia del *geek cool*, un personaje de esos que entran instantáneamente en la cultura popular y que todos terminan citando y queriendo imitar, un auténtico *role model* para los adolescentes. El nuevo Arthur Fonzaelli (el personaje de Henry Winkler en *Happy Days*), digamos. Es a todas luces evidente que Rogen y Goldberg entendieron esto perfectamente y le dedicaron una subtrama que lo tiene como protagonista: una noche de juerga junto a dos policías totalmente irresponsables y *rompantodistas*, interpretados por Rogen (quien se inició con Apatow en la serie *Freaks & Geeks*) y Bill Hader (miembro de la *troupe* actual de Saturday Night Live que hace un cameo como el editor del programa donde trabaja Katherine Heigl en *Ligeramente embarazada*). También tenemos, como es costumbre en el universo Apatow y en la Nueva Comedia Americana toda, muchísimos cameos de amigos.

Persona 1: ¿Vas a la fiesta?

Persona 2: ¿Qué fiesta?

Persona 1: La de tu culo y ésta.

Diálogo popular

Superbad debe ser la película con más chistes de pijas desde Yo y él de Doris Dörrie que era, bueno, una comedia sobre un hombre y su pija.

Axioma: Los chistes de pijas funcionan. Y que una película se tome una enorme cantidad de diálogos y hasta una subtrama entera para hacer chistes de pijas, nos asegura desde el inicio que lo que vamos a ver va a ser algo grande. Y *Superbad* debe ser la película con más chistes de pijas desde *Yo y él* de Doris Dörrie que era, bueno, una comedia sobre un hombre y su pija. La película hasta hace bandera de esto (de ésta). Si cuando se estrena una película de Woody Allen, o cuando se estrenaba una de Robert Altman, se habla(ba) todo el tiempo de lo poco que cobraban los actores “sólo para trabajar con aquel gran director”, si cuando se estrena una *biopic* se nos habla de cómo fue la “total transformación” del protagonista (que puede tratarse de prótesis nasales o de imitaciones gesto por gesto) en el biografiado en cuestión, la “nota de color” de *Superbad* refiere a los mil dibujos de pijas que David Goldberg (el hermano de Evan Goldberg) realizó para la antedicha subtrama. En ella se nos narra a modo de flashback la obsesión que Seth tenía de niño con dibujar pijas y se nos muestran montones de dibujos que son de un nivel de cuidado y detalle que denota cuánto trabajo se invirtió en algo tan aparentemente banal (quédense en los créditos que tenemos muchísimos dibujos más). Esto va para quienes se refieren a este tipo de humor como “humor fácil”. Esto no es humor fácil, y con esto volveríamos a lo que decía Quintín, y también a lo que dijo Javier Porta Fouz en su nota sobre *Irene, yo y mi otro yo*: “Una película en la que se hayan tomado semejante trabajo para hacer este tipo de gags nunca podría ser tomada como algo fácil y vacío”. *Superbad* demuestra que una película superpoblada de chistes sobre partes íntimas (también hay chistes de conchas, por supuesto), puede ser quinientas veces más inteligente que cualquiera de esas estupideces que pasan como “serias” y “comprometidas” y que en realidad son una verdadera mierda. Tranquiliza un poco el hecho de que *Superbad* haya sido un exitazo tanto de crítica como de público en Estados Unidos, pero siempre queda ese gusto amargo, esa sensación de que, si bien varios piensan que se trata de una buena película, en realidad no se la toman tan en serio como deberían. Tal vez me esté equivocando y éste sea un gran paso hacia la aceptación de las grandes “comedias idiotas”, pero la historia me dice que no, que va a ser un caso aislado como lo fueron *Loco por Mary* hace nueve años (en Estados Unidos, por lo menos) y *Ligeramente embarazada* este mismo año (aunque *LE* es bastante más abarcadora y multitarget). No queda otra que ser pesimista en cuanto a la aceptación de la comedia y sentir bronca cuando el consenso habla maravillas de cosas que algunos de nosotros aborrecemos. Debido a eso, películas como *Superbad* son necesarias ya que, con su humor maleducado no exento de un humanismo a prueba de balas, son la manera perfecta de combatir a ese cine cretino y malhechor que se las da de importante pegando golpes bajos y bajando línea de las maneras más obvias posibles; ese cine a la vez moralista e inmoral que, lamentablemente, es el que “se aplaude de pie”. Sí, ese grupo de películas que Javier Porta Fouz y Marcelo Panozzo bautizaron como “cine chorranga”, el de los Inárrritus, los Toddfields y delincuentes filmicos por el estilo. Aunque en este humilde acto, propongo que deje de llamarse “cine” a ese tipo de películas. Eso no es el cine. El cine es esto. El cine es ÉSTA. **[A]**



La Dalia Negra
The Black Dahlia

Estados Unidos/
Alemania, 2006. 121'

DIRECCIÓN

Brian De Palma

GUIÓN Josh Friedman,
basado en la novela de
James Ellroy

PRODUCCIÓN

Boaz Davidson, Rolf
Deyhle

FOTOGRAFÍA

Vilmos Zsigmond

MONTAJE Bill Pankow

MÚSICA Mark Isham

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Dante Ferretti

INTÉRPRETES

Josh Hartnett, Scarlett
Johansson, Aaron
Eckhart, Hilary Swank,
Mia Kirshner, Fiona
Shaw, James Otis.



Aquella transparencia

⊕ A favor **Leonardo M. D'Espósito**

Comencemos con un postulado: no todos los directores de cine son cineastas. La confusión en los términos proviene de que no todos los que dirigen películas saben realmente de qué trata el cine. No se preguntan –como estoy seguro debería de hacer cualquier realizador ante cada nuevo film– qué es el cine: para ellos, el cine es sin porqués, lo que por regla general quiere decir que carece de sentido.

Brian De Palma es un cineasta, no un director de películas. Desde sus inaugurales juegos godardianos (pienso en *Greetings*; pienso en *Hi, Mom!*) hasta sus últimas películas –como *Misión a Marte*, donde llega al cielo fordiano tras haber creado versiones del infierno según Hitchcock–, en sus mimesis hay siempre la pregunta crítica ¿qué es el cine? No hay un solo film de De Palma que, en este sentido, sea menor: todos juntos constituyen un panorama de esa perversión del mirar que, muchas veces, se justifica ampliamente en la belleza –o lo extraordinario, que no significa siempre lo mismo– de las imágenes. Aunque muchos pueden decir que De Palma es más bien un creador de grandes secuencias (abundan en su filmografía), debería explicarse que esas secuencias de técnica perfecta, de continuo movimiento, tienen el peso que tienen porque hay un film que las contiene, un film que estalla en esos momentos en que descubrimos por qué el cineasta tiene que saberlo todo respecto del aparato para luego olvidarlo como un instinto. Su cine es, en realidad, transparente y fatal como el del Hollywood clásico.

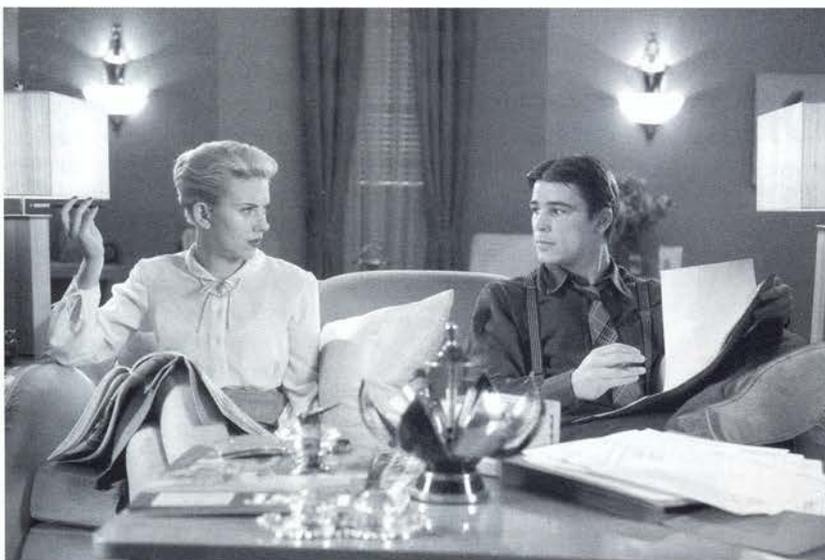
La Dalia Negra es considerada una película “menor”. Es verdad: no alcanza la intensidad de *Scarface*, *Carrie* o *Fantasma en el paraíso*. También carece del humor de *Demente*, *Los intocables* o *Intimidades de un director*. Es, nuevamente, como ese film demasiado odiado que es *La hoguera de las vanidades* (basado en el libro de Tom Wolfe), la adaptación de un libro “importante”, en este caso de James Ellroy, sobre el más famoso de los crímenes irresueltos de los Estados Unidos. El cuento es que a una chica llamada Elizabeth Short la mataron, la visceraron, le cortaron una mueca en la cara, la serraron en dos y la arrojaron a un baldío de Los Ángeles. La chica quería ser estrella de Hollywood. En la novela, dos detectives se ocupan del caso: uno de ellos vive con una joven a quien en principio vemos como su pareja, pero con quien mantiene una relación más bien casta. El otro se integra al dúo y aparece una relación que recuerda los momentos felices de *Jules y Jim*. La camaradería desaparece cuando se cruzan dos historias en una secuencia de aquellas que dan sentido y peso a un film de De Palma: cierto asunto oscuro en el pasado de uno de los detectives y la aparición misma del cadáver de la Dalia. Sabremos más tarde que hay espejos: dos mujeres –una promiscua aristócrata, una ex prostituta– que reflejan las dos personalidades posibles de la muerta. El director de cine que es vehículo de la

Algo le ha pasado al director desde los años 90: se toma más tiempo para narrar y presenta personajes a los que no condena moralmente ni manipula de manera misantrópica.

muerte de la Dalia se desdobra en los dos detectives: uno desconcertado, el otro desesperado (así como la Dalia partida al medio se desdobra en la chica de buena familia y la ex puta). El director invisible y la joven muerta aparecen en pruebas filmicas y un corto pornográfico que la policía incauta. No hay sensualidad en ellos sino una tremenda tristeza. Hacia el final, descubrimos que ese crimen es una maldición que marca a todos los protagonistas. Dos mueren; otros dos no podrán volver a vivir como antes bajo la luz del día. Todo es un inmenso decorado, claro, de cine; lo que resulta muy interesante es que De Palma invierte en *La Dalia...* una parte de su sistema. Si hasta ahora el mundo existía para convertirse en film, ahora el film se vuelve el mundo: la falsa aristocracia es una mera puesta en escena para disfrazar a una familia de bárbaros que interviene de tal manera en el universo cinematográfico que acaba con la vida de una estrella arrastrándola –literalmente– por tierra.

Cuando se anunció el proyecto de *La Dalia Negra*, uno pensó que era el material ideal para De Palma: por Hollywood, por el crimen perverso, por los elementos sexuales, por la cuestión de lo verdadero y lo falso y el doble, todos elementos recurrentes en su obra. Pero algo le ha pasado al director desde los años 90: se toma más tiempo para narrar y presenta personajes a los que no condena moralmente ni manipula de manera misantrópica. Carlito Brigante, por ejemplo (y su luminosa relación con la bailarina), Rick Santoro en *Ojos de serpiente*, un chanta buenazo y finalmente justo; los astronautas solidarios hasta la muerte de *Misión a Marte*; la propia mujer fatal de *Mujer fatal*, todos tienen un rasgo de amor por los demás y por la vida que se fue desarrollando en los films del director, una especie de nostalgia por un tiempo en que el cine era una ventana a la reflexión. El paseo por el infierno de un crimen tremendo que realiza el detective Bucky Bleichert (Josh Hartnett) está atado a la cruda realidad de las diferencias de clase: un policía de clase media baja se encuentra con una aristócrata (Hilary Swank) para descubrir que el dinero no hace la civilización, sino que esconde la brutalidad. Harnett es el actor ideal: tiene el rostro simple del eterno adolescente estadounidense, carece de histrionismo y por eso mismo uno lo cree atormentado por el deseo, por la pena, por el amor, por la piedad o por todo eso junto, según la secuencia. Por eso mismo, también, uno siente el desconcierto en la alocada cena con los millonarios, el amor desesperado por la mujer del amigo, la atracción perversa por la chica malcriada por el dinero y la locura paterna, todos elementos que, por su grado de absurdo, parecen, en principio, mera invención. La pirueta de De Palma entonces es precisa: la puesta en escena de las películas dentro de la película resulta más real que ese “mundo real” que recorre el protagonista. Y el aniquilamiento impiadoso de la posible estrella es un delito contra el cine y su capacidad para mostrarnos atisbos de verdad.

De Palma no se apresura a narrar esta historia y presta atención a los detalles, a los gestos, a los pequeños guiños cotidianos y entonaciones de sus protagonistas. Son personajes de aquellos tiempos cuando el cine todavía parecía transparente, hoy decididamente cortados al medio por la desconfianza en las imágenes. Ante un cine apresurado, que opta por ir al clímax de cada secuencia con la velocidad de una conexión a internet, *La Dalia Negra* expone la decisión de hacer todo lo contrario: dejar que todo viva en el tiempo. El terrible plano onírico final es el recordatorio de que aquella transparencia del cine se fue para siempre. **[A]**



La desmesura

⊕ A favor de **Marcela Gamberini**

*Aquél a quien los dioses quieren destruir,
primero lo vuelven loco.*
Eurípides

Las películas de Brian De Palma son lujosas, desmesuradamente lujosas. Películas crispadas que crispapan a los espectadores, películas que ponen en crisis el argumento haciéndolo estallar en mil pedazos, como el final de *Femme fatale* (2002), con ese rompecabezas que se va armando con piezas de la realidad o no. No importa, no le importan a De Palma los estatutos de la ficción y de la realidad; su lógica consiste en tensar el verosímil y contar siempre otra cosa. Aquello que parece que estamos viendo nunca es lo que importa, o tal vez, en el maremágnum de imágenes a contrapelo, se nos escapa la importante. Pero claro: siempre hay algo que queda, un centro irresistible, impermeable, y es el deseo de contar. Maquinarias narrativas puestas en función del deseo del director y de la mirada del espectador. Contar historias hasta el infinito, contarlas en laberintos borgeanos de planos secuencias engañosos. Motores narrativos que se encienden ininterrumpidamente y así, varios relatos aparecen dentro de las películas, sospechosamente avivados por el fuego del desmesurado deseo de contar.

La Dalia Negra empieza con un tipo a punto de entrar en un ring de box. Un tipo que se prepara, que se venda las manos, que se mentaliza. El espectador de De Palma debería hacer lo mismo, prepararse para presenciar un gran espectáculo hecho de golpes y de gritos, de susurros y de imágenes artificiales. De Palma dijo en una entrevista publicada por *EA 134*: "El principio de una película es muy importante. Prepárate, te dicen desde el comienzo, esto no es lo que parece. Me gustan las películas en las que todo es inesperado. Nunca creas lo que ves". Y eso es

Nada es
más
importante
para De
Palma que
los
cuerpos;
tal vez
éste sea el
último
sustrato
de
realidad.

lo que hace con sus espectadores: los instala en un mundo donde cada imagen engendra otra, donde las voces –en off o dentro del campo– dicen sólo una parte de lo que hay que decir. Somos como el tipo que se venda las manos para pelear. Espectadores con los ojos bien abiertos y las manos vendadas. No podemos despegarnos ni un momento de la pantalla. Todo significa, todo tiene sentido y a la vez todo se transforma y con el todo se transforman las partes del relato. En este pastiche de citas cinéfilas y de géneros que es *La Dalia Negra*, vamos de una película de peleas a una de policías y de ahí a un *film noir* y de ahí a una de suspenso, mechada por pinceladas de melodrama triangular. Dos amigos policías, distintos como el hielo y el fuego, van a enfrentarse en la lucha; ellos son dos modos de contar, dos maneras de leer la realidad que en algún momento se verán cruzados por una figura femenina. Los triángulos son típicos de los policiales negros, dos hombres y una mujer. Una historia oculta de la pareja y la ingenuidad del policía novato. Ella, Scarlett Johansson, seduce con una mezcla de candidez y desparpajo típica de las mujeres de los *films noirs*. Pero esta escena idílica, la de la mujer con dos hombres, se verá empañada por un crimen, el de la Dalia Negra. Así, otra mujer aparece en escena, pero esta vez mutilada, un corte de oreja a oreja que figura una sonrisa macabra como si fuera el Guasón y además (de nuevo la duplicidad) su cuerpo dividido en dos. Mientras la pareja de policías se hace cargo del asesinato aparece otra mujer –sí, la tercera– que es también doble; dentro de su familia es la hija ejemplar y fuera de ella es una *femme fatale* que se acuesta con hombres y con mujeres, que seduce y es seducida. Tres mujeres, o la misma, o tres caras del mismo género, o tres cuerpos distintos para tres mujeres parecidas (quizá como la Madeleine de *Vértigo*). El cine de De Palma es un cine de los cuerpos, que caminan, que pelean, que se tocan, que sangran, que son cortados. Nada es más importante para De Palma que los cuerpos; tal vez éste sea el último sustrato de realidad. El cuerpo y lo que ese cuerpo desea en el intervalo que se produce entre lo real y lo imaginario, entre lo que importa y lo que es banal, entre la vida y la muerte.

Cada espectador tomará de *La Dalia Negra* lo que le parezca relevante. De Palma sabe que la realidad es sólo una construcción hecha de artificios, y cada espectador elegirá la lectura que pueda o quiera hacer de ella. Son gestos en los que el director apuesta a un público activo, libre, que pueda reflexionar, que se deje seducir, que mantenga intacta su ingenuidad y a la vez que pueda matar o morir por sus ideas. Sus espectadores son, como en un juego de espejos y miradas –mecanismo tan próximo a su cine– como sus personajes: vulnerables, inteligentes, peleadores, desmesurados, deseantes.

La *hybris* es el pecado original de los dioses. Traducido del griego como desmesura, dice el diccionario que en la actualidad alude a un orgullo o confianza en uno mismo que resulta exagerada y a veces se necesita castigo. De Palma es desmesurado, lujoso y orgulloso como un dios griego que exuda sentimientos violentos inspirado por pasiones exageradas. La gran pasión de De Palma es la de contar, con el alma en la mano, con las pasiones necesarias, con el corazón en la boca, con el cuerpo partido en dos. Contar todo lo que se pueda, con palabras, con imágenes, con sonidos. Sigamos viendo y escuchando las películas excesivas, artificiales e imposibles de un loco y estemos seguros de que nadie, pero nadie, lo castigará. Según el mismo De Palma, no hay que creer en lo que se ve y menos en lo que se dice. [A]



Estudio en escarlata

Sobre Scarlett Johansson y  un poco en contra

Mariano Kairuz

1. Vaya uno a saber en quién –en qué *femme fatale* platinada– está pensando Brian De Palma cuando le dedica a Scarlett Johansson el primer plano con el que Kay Lake entra en escena en *La Dalia Negra*, pero la chica que está ahí, la que llena la pantalla con sus labios pintados, su sombrero y su boquilla, es definitivamente Scarlett. No sólo el gesto seguro de una *vamp* blonda como las del cine de los cuarenta; no una perfecta *imitación* de aquellas, sino un nuevo tipo de bomba –fórmula explosiva propia, contemporánea–, una chica capaz de recuperar desde el presente algo del magnetismo, del poder hipnótico de las sirenas de esos años y ese Hollywood.

Será otro efecto de juventud –tenía veinte cuando filmó la película–, pero ella dice que se candidateó para hacer de Kay sabiéndose “inadecuada” para el papel; y que no investigó a ninguna de las Lana Turners de la posguerra, que en todo caso vio unos cuantos *noir* y por ahí prefiere a Bette Davis en sus versiones más melodramáticas. Y en esa diferencia entre el acto de clonar y el de reanimar un género y un estilo narrativo, se cifran el funcionamiento inicial de Kay Lake, así como la promesa y el parcial fracaso de *La Dalia Negra*. Demasiado empeñado en ceñirse al cuadrante del policial negro clásico –en algunas puestas en escena y encuadres–, cada vez más a medida que avanza la película, De Palma va enfriando su relato. Y ni Scarlett –que a los pocos minutos de echada a andar amenaza con encender la pantalla, confesándole al detective-pugilista Bucky Bleichert (Josh Harnett) que hace tiempo que no se acuesta con su novio– puede salvar el día esta vez. Ni siquiera ella, que salvó y va a seguir salvando tantas películas sólo con estar ahí.

2. Porque, como me dijo Javier Porta Fouz hace un tiempo tratando de explicarme/se cómo podía ser

La confirmación de que algo no termina de funcionar en *La Dalia Negra* llega con la demorada escena de sexo-sobre-la-mesa entre Harnett y Scarlett.

que me hubiera gustado *Match Point*: “Es que la viste a Scarlett y se te desconectó el cerebro”. O algo así, y tenía razón: vuelta a ver, la película revela el enorme vacío detrás de la tremenda tragedia y termina de poner en evidencia la berretez estilo Zalman King de su escena sexual bajo la lluvia. Aunque a la vez, desde la butaca siguen volviendo las ganas de convertirse en maestro del ping pong para darle lecciones a la aspirante a actriz Nola Rice como lo hacía Jonathan Rhys Meyers. En todo caso, es en esa película donde Scarlett demuestra que puede ser el motor de una trama criminal, y que con su naturalidad y su contundente figura contraanoréxica puede alcanzar para sostener lo insostenible, para creerse cualquier cosa al menos por un rato. No es el elogio de la mujer fatal porque sí, sino como un engranaje fundamental de tanto policial negro: es ahí donde una película como *La señal*, de Ricardo Darín –tan constreñida por el respeto a las formas del género– deja de andar, cuando el protagonista empieza a hacer cualquier cosa llevado de las narices por una chica que no es realmente fatal.

A Scarlett volvimos a verla con Woody Allen en la mucho más ligera *Scoop*, que es sencillamente pésima, y sin embargo dejó marcada a fuego esa breve escena en malla roja como reaseguro: allá estaremos de vuelta cuando se estrene la película barcelonesa del neoyorquino “en el exilio”, nuevamente con ella.

3. Algunos de los que la vimos desde sus inicios no la descubrimos realmente hasta que ese plano deslumbrante de su culo-en-rosa abrió *Perdidos en Tokio*, película que sin ella –sin su voz madura y a veces rasposa fulminándonos con una versión karaoke de “Brass in Pocket” (y ojo, que hay que competir con la hermosa voz original de Chrissie Hynde)– sería mucho menos un cuento sensible y melancólico que un capricho esnob. Antes habían sido *El señor de los caballos* y *El hombre que nunca estuvo* (era muy chica), y aunque en *Ghost World* ya era la que es, uno podía no notarla lo suficiente, obnubilado todavía por la belleza expansiva de Thora Birch.

Para terminar de entender la fuerza redentora con las que llena a sus personajes, alcanza con imaginarse el plomo que podría haber sido *La isla*, esa simpática fantasía futurista que está siempre al borde del desastre, sin su presencia, sin su sentido del humor. O verla en las campañas publicitarias de Louis Vuitton exhibiendo un poco sus dotes de *pin-up girl* clásica, como inventada por Vargas, y otro poco su aura a veces voluntariamente vulgar, como una muñeca de lujo, un maniquí, nuestra capitana escarlata.

4. La confirmación de que algo no termina de funcionar en *La Dalia Negra* –a pesar del virtuosismo tan depalmano de al menos un par de secuencias– llega con la demorada escena de sexo-sobre-la-mesa entre Harnett y Scarlett, que no tiene vida de tan sobremusicalizada y ajustada a la viñeta *noir* de la que De Palma parece no querer escaparse. Un desperdicio: ponerla a ella como mujer fatal y no conseguir prenderle fuego al cine. El modelo de lo que pudo haber sido podría ser una escena análoga en la hipersexuada remake de Bob Rafelson de *El cartero siempre llama dos veces* (1981), cuando Jessica Lange era consciente de ser una bomba y estallaba a cada paso que daba en el cine. Y eso que no fue quedará con suerte para dentro de poco, para cuando Frank Miller la dirija en *The Spirit*, adaptación al cine de la historieta de Will Eisner en la que SJ va ser Silken Floss, por ahí la última oportunidad para consagrarla como reina del *neonoir*. [A]

Espejito, espejito

⊕ A favor **Javier Porta Fouz**



Lejos quedaron los tiempos de *La noche americana* de François Truffaut (1973). En esa película, el cinéfilo-crítico-polemista-cineasta-actor Truffaut interpretaba a un director de cine llamado Ferrand. Y el relato, romantizado y aún más romantizado por la música de Georges Delerue, desplegaba un “mundo del cine” cuyos participantes tenían pasiones, actitudes y deseos que si se vieran en una película actual serían considerados demodé. Ese mundo del cine se veía y se escuchaba con nostalgia, y esa nostalgia se fue acrecentando con los años. La intensidad, el profundo compromiso con el cine de no pocos protagonistas de *La noche americana* (principalmente de Ferrand) es hoy marca de una época pasada. Nada de todo eso, salvo que la historia también es la historia de un rodaje, puede rastrearse en *UPA! Una película argentina*, que cuenta el principio de una (de otra) película argentina. Ese principio, ese chispazo inicial, son 5000 euros que servirán a Fernando (Santiago Giralt, actor revelación) y su equipo para hacer un *work in progress* y presentarlo, y así ver si después “acceden” a un largometraje. Para acceder al *work in progress* seguramente habrán presentado una serie de papeles, resúmenes, proyectos, descripciones de proyectos, descripciones de la descripción, adelantos de la descripción de la descripción, planes de los adelantos, etc. Mucho cine argentino (y español, y mexicano, y muchos otros) se dedica a hacer una creciente cantidad de trámites, “presentaciones” o como se llamen. Uno imagina esta burocracia, aunque a veces benévola, como más desgastante que la que había en las oficinas de cualquier viejo o nuevo estudio de Hollywood. ¿Y el deseo de hacer cine? Esa podría ser una de las preguntas de *UPA!* Los personajes de *UPA!* parecen querer *trabajar de* cineastas, pero eso no implica necesariamente que quieran *ser* cineastas. Fernando tiene los tics de director ostentoso, pretencioso, petulante, pura cáscara: encuadra con las manitas, lee el guión de *Persona* de Bergman, se enoja exageradamente. Los que lo rodean dicen de él cosas como que “es muy interesante lo que hace”, o de una actriz que “re quiere hacer la peli”, o de algo que es “muy bello”. En el ambiente palermitano-sensible-cinematográfico hay una pretenciosa tilingüería también en la terminología, y *UPA!* apunta a corroerla mediante la hipérbole cómica. (Una aclaración: San Telmo también puede ser palermitano.)

UPA! es una comedia urgente, una comedia a veloci-



UPA! Una película argentina

Argentina, 2007, 90'

DIRECCIÓN

Santiago Giralt, Camila Toker, Tamae Garateguy

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Milagros Roque Pitt, Silvia Rodríguez

GUIÓN Santiago Giralt, Camila Toker, Tamae Garateguy, Eva Bär

MONTAJE Eva Bär

SONIDO

Pablo Gamberg, Guillermo Pico

MÚSICA Tomi Lebrero

DIRECCIÓN DE ARTE

Diego Schipani

INTÉRPRETES

Santiago Giralt, Camila Toker, Tamae Garateguy, Hildegunn Waerness, Florencia Braier, Silvina Acosta, Daniel Fanego, Gloria Carrá, Héctor Díaz.

dad, a verborragia desatada. Se cuenta rápido, con simpleza, desparpajo y efectividad (ver por ejemplo los claros tópicos visuales del viaje desde Ezeiza). La cámara en mano y los típicos ángulos motivados por decorados caseros no quedan descuidados sino que se integran bien como parte del estilo de velocidad crujiente de la película (por eso el llanto de la productora –momento detenido, quieto– es tal vez el más extemporáneo). Es curioso que tanto *El amor (primera parte)* –hecha por cuatro directores– como *UPA!* –tres directores– tengan una remarcable homogeneidad estilística. Hipótesis: la multiplicidad de miradas hace que la dirección se vuelva consciente de los recursos que emplea. Y con la confianza que da el control sobre la narración, *UPA!* se permite incluso echar buena mano a recursos comunes en Hollywood o la televisión como un resumen o sumario de montaje en la reconciliación entre Fernando y Nina (Camila Toker, actriz confirmación). Y se anima a chistes sobre algunas costumbres del Nuevo Cine Argentino: durante un pavoroso ensayo teatral se dice “esto es teatro, no es cine, acá se ensaya”. Y también sobre las condiciones de producción y su relación con la estética: Fernando planifica secuencias en el Palacio San Miguel y explica cómo integrará al relato las características del lugar; cuando “se cae la locación” se hará uso del living de la casa de la productora y se racionalizará el problema, en el sentido psicoanalítico del término, diciendo que ahora quedará “*mínimal*”. El infatuable “profesionalismo urgente” del NCA es otro blanco de los chistes de *UPA!* En el rodaje del *work in progress* de *Tandil-Tromso* (la chotamente bergmaniana futura película dentro de la película) se pierde tiempo en cualquier cosa y luego se libra una batalla con la maquilladora por lograr que cinco minutos de espera se conviertan en dos.

Los personajes –sobre todo el director– dicen tonterías, gritan “el sueño de mi vidaaaaa” al obtener 5000 euros, son inestables, tienen muchos brotes de superficialidad y usan como muletilla el infeccioso “bueno, nada”. Los creadores de *UPA!* saben que los personajes de *UPA!* hablan de una manera coyuntural, que no es la única manera de hablar ni en el mundo ni en el cine. Saben que actúan de una manera y que ven el cine de una manera que no son únicas. *UPA!* y los *UPA!* traen algo nuevo al NCA: la autoconciencia. *UPA!* es un espejo cómico, urgente y filosófico. Hacía rato que necesitábamos que el NCA pariera una crítica en forma de película. [A]

Ufa



⊖ En contra **Marcos Vieytes**

Detrás de una película como ésta, que puede causar gracia, irritación o –lo que es más probable– mera fatiga, hay en juego algo mucho más interesante que ella misma: la noción de Nuevo Cine Argentino como territorio claramente delimitado y vital o, en su defecto, como entelequia imprecisa, movimiento caduco o persistencia fantasmagórica. Conviene aclarar que *UPA! Una película argentina* jamás se refiere al Nuevo Cine Argentino usando dicho rótulo, aunque la mayoría de los espectadores que han visto la película antes de su estreno comercial han encontrado, en este retrato de un director y una productora que reciben apoyo económico extranjero para filmar su ópera prima, una sátira de los tics, las poses y los peores defectos del último cine filmado en el país. El tono del film es aparentemente crítico y el blanco declarado del mismo, a juzgar por la letra del rap incluido en los créditos finales, son esos “jóvenes del cine independiente / que nadie sabe por qué están tan dementes”. Pero es tal estribillo, justamente, el que revela el cariz autoindulgente, para continuar valiéndonos de la rima, y endogámico del film. Lejos de ofrecer una mirada novedosa, traviesa o violenta del panorama cinematográfico nacional, *UPA! Una película argentina* repite, con menos inspiración y rigor que otras películas argentinas recientes, las mismas características del objeto que trata. Hasta hay muchos que se han referido a ella como un chiste interno, una broma especialmente comprensible para quienes forman parte de ese universo.

Ya (o quizás sólo) desde el título –que refiere a una de nuestras más clásicas historietas argentinas y también es un acróstico que declara la nacionalidad del film, pero a su vez delata la carencia de un nombre propio– quedan instalados los tópicos de la identidad y el territorio que conforman la película. En el ensayo de Marcos Adrián Pérez Llahí que aparece en el recién publicado libro *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, puede leerse lo siguiente: “Incluso actualmente, el ecléctico abanico que conforma el renovado Nuevo Cine Argentino surgido en los noventa (...) continúa con esta premisa de establecer ciertos rasgos espaciales de pertenencia. Las películas argentinas parecen estar



hermanadas en una especie de fatal costumbrismo que recuerda amargamente la periferia cultural de la que forman parte. Está claro que, en este contexto, los primeros damnificados son los géneros y la experimentación formal, que pertenecen al país del cine antes que a cualquier cinematografía nacional”. Esa fatalidad mimética, esa misma cerrazón provinciana aqueja a *UPA!*, que no se vale de los recursos de género alguno pudiendo echar mano a los de la comedia, ni aporta innovaciones de ningún tipo al lenguaje cinematográfico.

En el fondo, el problema de los hacedores de *UPA!* es el mismo que el de sus vilipendiados personajes: en lugar de hacer cine, se conforman con hacer una película que se la pasa hablando de cine pero no contiene siquiera un plano que merezca ser recordado con intensidad. El interés que puede despertar se circunscribe, en definitiva, al reducido círculo de gente que, de uno u otro modo, participamos del mundo del cine como actores (incluso secundarios, como es el caso de los críticos), pero a nadie más. Esto me hace acordar a ese tipo de comentarios despectivos hacia el propio gremio que, invariable e hipócritamente, aparece en boca de gente de todos los rubros. Cuando me tocó trabajar en una fábrica de muebles, no pasaba un día sin que el patrón dijera que los madereros eran de lo peor. Cuando fui corredor de un laboratorio, mi jefe aseguraba que no había gente más cagadora que sus colegas. Ahora que trabajo en una librería, los dueños no dejan de recordarme que vigile cuidadosamente a los libreros que entran al salón porque nadie afana más que ellos. Impregnada de esa misma naturaleza mezquina, *UPA!* no tiene fe en los otros ni en el cine, sino una desmedida opinión de sí misma. Con este cinismo como base no puede construirse ni un producto noble que dialogue con el público entendido como colectivo respetable ni un proyecto heterodoxo que satisfaga al espectador más exigente. *UPA!* es un territorio desierto, un espacio vacío, otra película argentina más sin patria de origen ni destino, porque decide ocuparse del cine como tema y no como lenguaje, prestándole más atención a las etiquetas (Nuevo Cine Argentino, Cine Independiente) que al placer de la construcción y la forma. **[A]**

Upa en apuros

Entrevistamos por mail (es que algunos estaban de viaje, aunque no en Noruega) a los cuatro guionistas de **UPA! Una película argentina**, tres de los cuales además dirigen y protagonizan la película. O se puede decir que entrevistamos a la montajista y a los tres directores (un director, dos directoras), y que los cuatro son guionistas. Y que quienes dirigen actúan. **por Juan Manuel Domínguez y Agustín Masaedo**

Hay algo visceral y urgente en UPA! Una película argentina (creada a ocho manos, en digital, sin financiamiento privado o público) que si bien no es nuevo para el cine nacional, sí lo es dentro del Nuevo Cine Argentino. ¿Había necesidad de desconstruir y de reírse de cierta solemnidad existente en el NCA?

Camila Toker: Había, antes que nada, urgencia: un deseo tremendo de hacer una película sea como fuere, con los recursos a mano. Y sí, esa urgencia también tenía que ver con contar de otra manera, con encontrar un lenguaje coherente con este modo de producción. Fundamentalmente, con reír. Con hacer humor. Algo que casi estaba olvidado en el NCA.

Eva Bär: Decidimos hablar de un tema que conocemos bien y desde adentro, y reírnos de nosotros mismos. Cuando invitamos a nuestros conocidos a ver la película, lo primero que preguntaban era: “¿Pasa algo en la película o es otra de esas películas en la que la gente no habla?”. Así que sí, creo que la necesidad estaba en el aire.

Santiago Giralt: En realidad, nunca pensamos en reírnos del NCA sino en hacer la película que nos gustaba a nosotros y que, en coincidencia, tenía muy poco que ver con el tipo de cine del NCA. Pero como el tema de nuestra película era el cine dentro del cine, al elegir qué filmaba el director dentro de nuestra ficción, decidimos que sí fuera una clara referencia a todos los tics y malos hábitos adquiridos durante la maduración del NCA. Tampoco creemos que el NCA sea un corpus de películas tan fácilmente clasificable, pero sí hay un conjunto de películas que, a nuestro gusto, caen en ciertos manierismos de estilo de los que nos interesaba reírnos un poco. UPA! surgió de la frustración nuestra de no poder hacer una primera película y, en el proceso, se convirtió en un espejo del afuera, de lo que veíamos como sintomático.

La parodia a cierto modelo NCA puede implicar un riesgo: que la película sea leída simplemente en términos de un chiste interno y se la acuse de dejar afuera a quienes no comparten los códigos. ¿Cómo se plantearon y resolvieron ese condicionante?

Tamara Garateguy: Pensamos siempre en un espectador que no conoce el mundo del cine independiente y que de todas maneras puede tener la sensación de espíarlo y saber de qué se trata. Y esto sucede a través de los personajes. Es decir, Fernando, Nina y Ailén son tres amigos que quieren empezar a filmar una película y todo les empieza a ir mal, eso lo entienden de todo el mundo.

SG: Al pensar los personajes queríamos que trasgredieran el contexto del “hacer cine” y buscamos que los patrones psicológicos y las características personales fueran universales. De esa manera, el tema de la película se vuelve universal. Si bien los personajes quieren hacer una película y se enfrentan a las dificultades de hacer una película, el proyecto en común podía ser abrir un bar o tener una peluquería.

EB: El tema de UPA! siempre fue un grupo de personas que se juntan a hacer un proyecto que no logran terminar y no “una crítica al NCA”. Creo que hablando de la humanidad de los personajes cualquier tema se universaliza, ya sea que se esté hablando de un científico, de un trabajador agropecuario, un periodista o un cineasta.

SG: Por supuesto que la película abre una multiplicidad de aproximaciones: el que quiere ver toda una ácida línea crítica del NCA, puede verlo; el que quiere ver la historia de tres inexpertos tratando de hacer una película, puede verlo; el que quiere ver un retrato de gente de 30, también. Siempre quisimos que fuera una película que abriera posibilidades y miradas, y que no se cerrara sobre sí misma.

Con algunas honrosas excepciones (la escudería Llinás, Martín Rejtman), UPA! deja en claro otro problema que existe más allá de los protocolos financieros, estilísticos y temáticos del NCA: la ausencia de la comedia. ¿Pensaron en ese hueco a la hora de UPA!? ¿Cómo viven UPA! fuera del contexto del NCA y dentro del cine argentino en general?

CT: Necesitábamos hacer humor. Y también volver y regodearnos en los clichés dejados de lado con cierta vergüenza por el NCA, pero profundamente argentinos: diálogos exacerbados, gritos, llantos y puteadas. Nos preguntamos muchas veces por qué si los argentinos solemos hablar hasta por los codos, putear, exagerar gestos de manos, aparecíamos últimamente representados por modelos contemplativos, casi autistas, de pocas palabras muy medidas. ¿Es una estética elegida o un problema de guionistas temerosos de decir “feo”?

TG: De hecho una de las causas por la que nos unimos fue exactamente eso: coincidimos en que la falta de humor en el NCA era una señal de que se tomaba a sí mismo muy en serio y por eso hablamos siempre de la solemnidad que exhalaba.

EB: Creo que siempre es un riesgo hacer una comedia, es más fácil ganar premios haciendo películas “serias”. Es decir, nada es fácil, pero *La historia oficial* puede ganar un Oscar y *Esperando la carroza* no. Las dos hablan de un momento histórico, denuncian y opinan, pero de formas muy diferentes.

SG: La comedia y la frescura en las actuaciones eran una búsqueda fundamental y que nunca olvidamos a la hora de materializar las escenas y, después, en el montaje. Cada vez que filmábamos nos preguntábamos: ¿quedó gracioso?, ¿cómo está de actuación? Si alguna de las dos preguntas nos dejaban insatisfechos, volvíamos a hacer la escena. Y como trabajamos con

nuestras casas, nuestros amigos, nuestros novios, nuestros perros, volver a filmar era una tarde más, un encuentro más.

Las películas sobre rodajes, de las que hay toda una tradición en el cine mundial, suelen inscribirse en ese género (la comedia). Y aunque UPA! empieza tranquilamente ubicada en esas variables, a medida que avanza se nota cierta incomodidad u oscuridad: para la discusión entre Nina y Fernando en la pieza ya estamos en un tono completamente diferente al del principio. ¿Este cambio de registro es intencionado?

CT: Absolutamente buscado.

SG: Pero a la vez resultado de la búsqueda.

TG: Las películas que teníamos presentes, *La noche americana* y *La película del rey*, tienen, además de humor, cierta idealización del "hacer cine". Nos propusimos investigar lo opuesto, que para nosotros fue trabajar la idea de la frustración y la autodestrucción. Da mucho pudor hablar del fracaso, de lo que no podemos concluir.

CT: Es una película de improvisación y sin guión previo pero con una premisa muy clara. Nosotros sabíamos desde el principio que lo que queríamos contar era cómo de la gran ilusión de hacer, y de hacer entre amigos, los personajes llegarían a enfrentarse de tal modo que no hubiera retorno posible. Es la peligrosa mezcla de lo vocacional-personal o de lo inexperto-profesional, donde los lugares de cada cual van modificándose según su rol y perdiéndose en sus egos. Luego planteamos un recorrido de dificultades que lleva de un punto alto de exaltación y alegría a otro de discusión y desilusión final.

EB: Se barajó la posibilidad de un doble final donde después de los títulos se escuchaba en off un llamado telefónico que anunciaba que habían ganado un premio y todos se amigaban y olvidaban las diferencias que habían tenido. Una suerte de final feliz, más amable. Pero, de vuelta, era más sincero con nuestros personajes el final que tiene ahora la película. Nos reímos de su patetismo. Pero cuando la risa se apaga queda un sabor amargo, y también quisimos que eso estuviese en la película.

El método de trabajo utilizado a la hora de creación, rodaje y posproducción (incluso en su publicidad) transforma a UPA! en un obvio mascarón de proa del Manifiesto Grupo Acción (www.upa-films.com.ar/node/118). Pero, ¿cómo fue puntualmente el método de trabajo a la hora del rodaje?

SG: La metodología de trabajo fue simple. ¿Qué tenemos? Una cámara, una computadora, a nosotros mismos como actores (Camila y Tamae me convencieron rápidamente de esto). Así empezamos con las

improvisaciones, filmándonos a nosotros mismos.

EB: Luego me sumé yo y desarrollamos una "escaleta", una descripción de las escenas que conformarían la película, cuál sería el conflicto en estas escenas y cuál sería la estética de la película.

CT: Nos juntábamos los lunes a hacer un poco de escritorio más previa. Y los viernes filmábamos. Muchas veces, las escenas tenían que ver con lo planificado, pero otras surgían por casualidad (por ejemplo, una que finalmente no quedó en el montaje final pero que adoramos, que es Nina en terapia. Simplemente porque llegó una amiga psicóloga e improvisamos una sesión). También trabajamos con tiempos reales: la escena con Gloria Carrá la hicimos en su camarín durante el tiempo que ella tenía para sacarse el maquillaje de *Frida* y liberar el lugar. Pero también hay escenas autofilmadas, como el ataque de llanto de Ailén. Cada cual venía y si nos gustaba a todos, entonces quedaban. Hemos robado locaciones y filmado en tiempos récord. Todos tenían consignas, todos actuábamos todo el tiempo: estaban las escenas "necesarias" y las que surgían de algo que sucedía.

SG: Fue muy interesante el proceso porque nos íbamos familiarizando con la historia y con los personajes en la medida en que se iban volviendo materiales, no ideales en un guión. Creo que eso está inscripto en el qué de la película. Por otro lado, *UPA!* fue un proceso de exorcismo: cómo quitarse el miedo monstruoso de la ópera prima. Fuimos unos privilegiados porque pudimos vivir todo el proceso de hacer una película con la experiencia adquirida previamente pero, al mismo tiempo, con la mirada fresca del que hace por primera vez. Cuando la terminamos, antes de mostrarla a los festivales, estábamos muy orgullosos de la película que teníamos. A pesar de tener una mirada reflexiva sobre el cine independiente argentino, como la película estéticamente era tan bruta, no sabíamos si interesaría a los programadores. Pero la historia sobrevivió y se hizo camino.

Uno de los mayores aciertos de UPA! está en las actuaciones. ¿Cómo trabajan en ese aspecto? ¿Pensaron en algún momento en otros actores o desde el principio fueron ustedes?

TG: Siempre fuimos nosotros, todos teníamos ganas de actuar. Además, buscábamos actuación cien por ciento creíble, hiperrealista. Fue actuación de primera y segunda toma. Aunque hicimos intentos por repetir algunas escenas (por cuestiones técnicas) siempre dejamos las que por el tipo de actuación tenían más fuerza, que siempre solían ser las primeras o segundas tomas.

SG: Era una cuestión de economía de

recursos y, a la vez, había que pedir la menor cantidad de favores posible. ¿Cómo desaprovechar a dos actrices geniales como Tamae y Camila? Yo entré de puro caradura. Trabajamos con el espíritu del teatro independiente argentino, con la idea de trabajo colectivo que tienen los grupos de teatro, incluso en la promoción de la película. El cine y los cineastas no le ponen el cuerpo de la misma manera que la gente del teatro independiente.

TG: La improvisación fue nuestra herramienta fundamental, fue estimulante y placentero como guionistas-actores ir encontrando la película de esta manera. Pero para improvisar hay que tener una dirección muy clara y una fuerte conciencia de lo que debe pasar en las escenas.

EB: Todos conocían el medio y sus personajes desde adentro, no había nada que explicar. Y como todos somos guionistas, el texto se iba escribiendo al mismo tiempo desde la actuación y el montaje.

CT: El que no estaba en escena, muchas veces hacía cámara y marcaba desde ahí. Era una situación de intimidad tal que contribuía a la frescura y al naturalismo total, tan total como despojado.

¿Después del recorrido festivalero y el estreno, después del tortazo en la jeta al NCA, después de crear un cine auténtico como hace rato no veíamos, ¿cómo sigue la saga de UPA!? ¿Se viene OPA! (Otra Película Argentina)? ¿Adónde apuntan los cañones del Manifiesto Grupo Acción ahora?

EB: El Manifiesto Grupo Acción es como un virus: ¡se subdividió y se reprodujo!

SG: Con Eva Bär, Alejandro Montiel y Diego Schipani acabamos de terminar una película que se llama *Las hermanas L.*, una comedia psicosexual. El desafío era tomar parte de lo aprendido en *UPA!* y llevarlo a una historia que no remita al cine, que sea cerrada en sí misma. Es una película muy directa, de personajes. Es una comedia inmoral, como a nosotros nos gusta. Estamos en pleno proceso de montaje.

EB: Por ahora pueden ver el trailer en YouTube y estará lista a principios de enero.

TG: Camila y yo tenemos dos proyectos en camino: una comedia romántica llamada *Corazones adictos* y una película de animación llamada *Veggies*.

CT: El manifiesto es una manera de hacer, no un grupo cerrado, al contrario: es invitador. Y *UPA!*, como decíamos antes, es una película urgente. Ambos fueron un gran aprendizaje para todos nosotros. Hoy existen diferentes proyectos, algunos preexistentes a *UPA!* y otros que han surgido de esa experiencia. Cada uno está buscando hacia dónde quiere ir, pero ahora con todo este bagaje y sabiendo que es posible trabajar de este modo. **[A]**

Las cucarachas ya no filman

por **Diego Terrotola**

Amor terrorista. Nadie se pone de acuerdo para definir la cinefilia. Todos tienen su propia versión de los hechos. Como en *Rashomon* de Kurosawa, no parece haber una versión definitiva para reconstruir el crimen. Y es justamente por eso: la cinefilia es un crimen en el que nadie quiere ser el culpable ni señalar al verdadero autor. Un crimen con puñal de doble filo, uno negativo y otro positivo, según aclaran Jacques Aumont y Michel Marie en su *Diccionario teórico y crítico de cine*: 1) "La cinefilia es una muestra de la neurosis del coleccionista y del fetichista. Su pasión es acumulativa, exclusiva y terrorista. Favorece el elitismo y la agrupación en sectas intolerantes"; 2) "La cinefilia es una cultura fundada en la visión y la comprensión de las obras. Es una experiencia estética, nacida del amor al arte cinematográfico, una de las versiones del 'amor al arte' a secas". Dos definiciones un poco extremistas, por cierto, pero que ayudan a marcar el perímetro por donde circulan los cinéfilos: entre la enfermedad y el delirio y el análisis y la erudición. *Cinéfilos a la intemperie* es un documental de Carlos Oscar García y Alfredo Slavutzky que se ubica en esa zona intermedia para buscar su propia definición.

Fabulandía. No es un error armar este documental como un gran diálogo entre voces de cabezas parlantes. El cinéfilo es esencialmente alguien al que le gusta contar. Según Jorge Acha, es un "contador de sueños, maneja una narración". Es verborrágico, imposible de contener en su afán de narrar su relación pasional con las películas. Tiene estilos diversos: hay tantas formas de narrar la cinefilia como cinéfilos. El arquetipo esquizoide de cinéfilo está perfectamente retratado en la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*. Y esto no quiere decir que Molina, el personaje del cinéfilo *camp*, sea el arquetipo, sino que lo es la novela en sí misma: por un lado está el fervor narrativo de Molina

Cinéfilos a la intemperie

Argentina.
1989-2005, 92'

DIRECCIÓN

Carlos Oscar García y Alfredo Slavutzky

GUIÓN

Carlos Oscar García, Alfredo Slavutzky y Rodrigo Tarruella

FOTOGRAFÍA

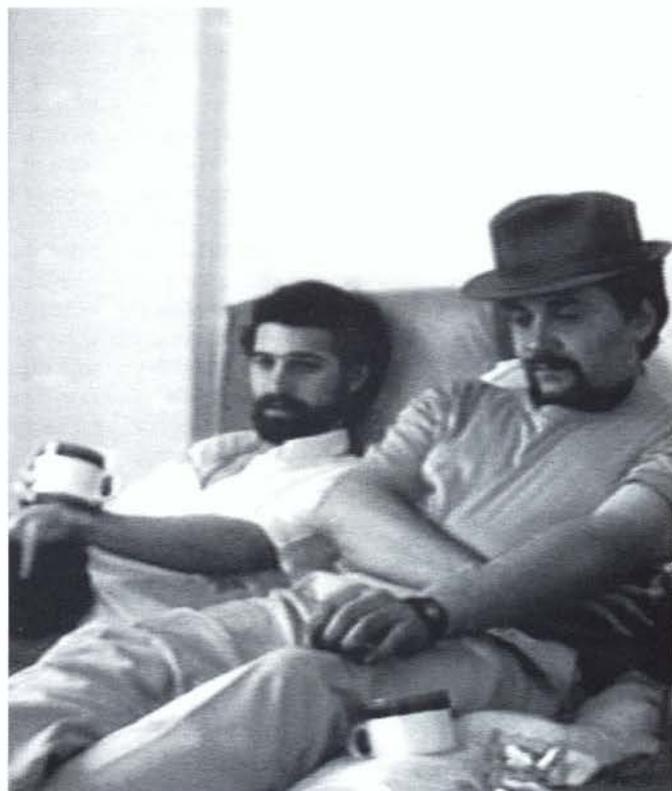
A. Slavutzky

MONTAJE

Néstor Borromi, C. O. García y A. Slavutzky

INTÉRPRETES

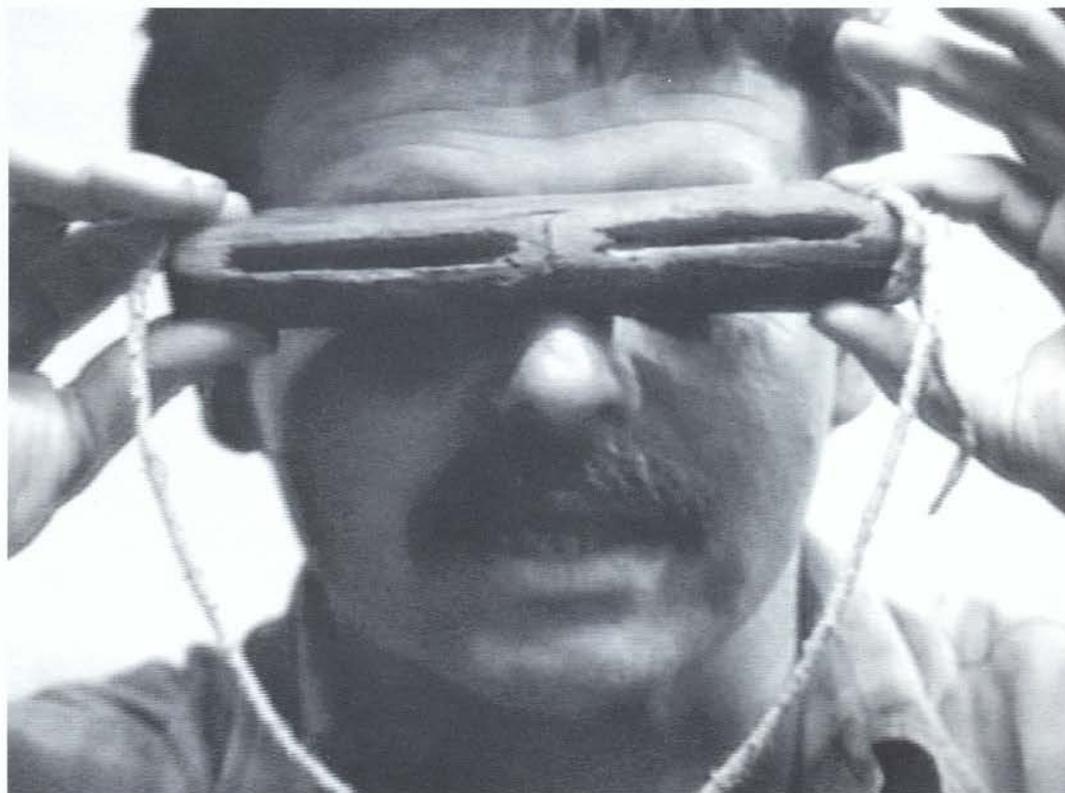
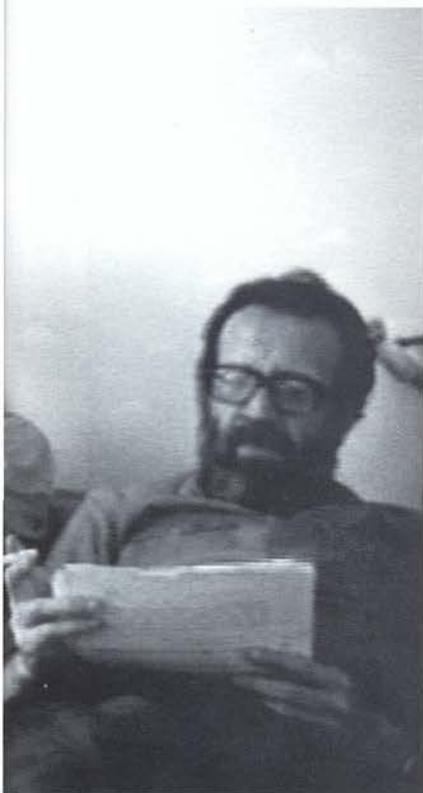
Rodrigo Tarruella, Roberto Pagés, Adolfo Aristarain, Sergio Wolf, Jorge Acha, Héctor "Tito" Vena, Edgardo Chibán, Gustavo J. Castagna, Carlos Mai, Alberto Delorenzini, Edgardo Cozarinsky, Lito Quinziano, Jorge Zirulnik.



(que cuenta detalladamente las películas a su compañero para tender una red, un mediomundo), pero también está la intervención del propio Puig con sus notas al pie (psico)analíticas apuntando a la mente del personaje. Narración y análisis, sueño y psicoanálisis; en ese lugar intermedio se ubica el cinéfilo. Así, testimonio tras testimonio, se puede seguir la extraña forma con que pensamiento y delirio se suceden en este documental, de la mano de una caterva de cinéfilos sueltos.

Iluminados. El lado de la sabiduría cinéfila está marcada principalmente por la postura de Edgardo Chibán. Él vincula, por una coincidencia etimológica, la cinefilia con la filosofía: ambas disciplinas comparten *filos*, amor, amistad. Para Chibán, que en ese momento confiesa tener un mambo deleuzeano, la filosofía y el cine son paralelas que se tocan. El cine piensa, la imagen y el sonido son la idea. El cinéfilo es un erudito de ideas de celuloide que construyen su lenguaje particular, un lenguaje que a veces lo conduce a una suerte de alineación y otras a un contacto mucho más profundo con el mundo. El cine nos enseña la locura y la salvación, que a veces son la misma cosa. Jorge Acha, inspirado en la película *Salvajes inocentes* con Anthony Quinn, se construyó una suerte de antiparras de madera para evitar que el reflejo del sol en el agua lo encandile durante una larga travesía en canoa. El cine le enseñó a sobrevivir. Creo que es la máxima metáfora del cine y de la cinefilia: la sabiduría de la mirada que nos lleva a la lucidez, que evita la ceguera, que nos enseña a ver mejor. El cine es siempre una cuestión de administración de la luz.

Cine: parca registrada. Así, un recorrido de *Cinéfilos a la intemperie* se concentra en reflexionar a partir del cine sobre ideas claves de la historia de la filosofía como las razones de la vida y la muerte, como si no se



pudiese hablar de cine sin mencionárselas. El cinéfilo parece condenando a la filosofía. Un testimonio recuerda un artículo de Jean-Luc Godard en el que sostenía que el cine enseña que es “mejor vivir que durar”. La intensidad del momento, el plano, siempre es el clímax breve, escurridizo. Se habla de ser cómplice de la muerte, como si en el cine se convocara a la muerte en cada golpe de montaje. Así, en este camino de la sabiduría sobre el cine se acerca a la locura, a la enfermedad: la cinefilia se vuelve necrofilia (en *Cinéfilos a la intemperie* sólo se reproducen secuencias completas de películas sobre la muerte: una de *Nosferatu* de Murnau y otra de *Vértigo* de Hitchcock, el colmo de la necrofilia cinematográfica). La muerte ronda todo el tiempo al cinéfilo, que no se puede despegar. Y como toda conclusión, Rodrigo Tarruella dice una frase de Orson Welles: “En el cine pensamos que estamos viendo la vida, pero estamos viendo la muerte”. Curiosamente, este documental se terminó después de quince años del registro de las entrevistas. Y varios de los entrevistados murieron en el camino, como si esa condición fuese necesaria para que la película los evoque como fantasmas. Esta nota sólo cita los testimonios de los cinéfilos muertos, por dos razones. Primero, porque los vivos todavía tienen mucho para decir y tal vez lo hagan mejor que yo. Segundo, por pura necrofilia/cinefilia.

Orates. La locura del cinéfilo es más divertida, menos lúgubre. Héctor “Tito” Vena, por ejemplo, cuenta que está elaborando un libro que nunca va a terminar, ni publicar; lo sabe y lo dice. No importa, tiene un proyecto quimérico y lo va a continuar: compilar toda la información de los estrenos nacionales e internacionales del cine sonoro en Argentina. Muestra un tomo perfecta y artesanalmente encuadernado. Aunque en locura nadie puede ganarle a Jorge Acha; cada una de sus palabras tiene tanta genialidad como delirio. Un ejemplo: “El

Testimonio tras testimonio, se puede seguir la extraña forma con que pensamiento y delirio se suceden en este documental, de la mano de una caterva de cinéfilos sueltos.

arte es perjudicial, es parte de la involución, es parte del fracaso del hombre. Las cucarachas ya no hacen más arte, tal vez lo hicieron en alguna época, pero cuando encontraron la forma en que tenían que vivir, hace ya millones de años, no filmaron, no pintaron más”. A lo que Tarruella le responde: “Pero las cucarachas no pueden hacer otra cosa que ‘cucarachear’”. Y Acha retruca: “No, creo que decidieron no hacer otra cosa, es una decisión”. No hay momento más chiflado en la historia del cine argentino. Y no podía haber momento más delirante que un documental que registre una charla real entre dos cinéfilos de ese calibre.

Comunión plenaria. Filmado entre 1989 y 1990, *Cinéfilos a la intemperie* es también un documento sobre un momento bisagra: el salto cuantitativo y cualitativo de la cinefilia argentina a un nivel de sobredosis que sucedió a principios de la década del 90 y que, por fortuna, todavía suena en el presente. En el momento inmediatamente posterior a la filmación del documental, esa cultura cinéfila se desarrolló con plenitud: surgieron dos revistas de cine (*El Amante* y *Film*), se abrieron varias escuelas de cine, algunos directores comenzaron a sentar las bases de un nuevo cine argentino, los festivales de cine aparecieron para conectar a todos los integrantes de esta renovación. Muchos de esos cinéfilos retratados llegaron a participar, o participan todavía, de cada uno de estos desarrollos. Sin duda, esa intensidad cinéfila es el motor de la prosperidad del presente. Y si, en cambio, buscásemos la razón de la pobreza del presente, tal vez podríamos encontrarla en la ausencia que significa no contar más con un Rodrigo Tarruella, con un Edgardo Chibán, con un Héctor Vena o con un Jorge Acha. Pero al menos tenemos este documental, que posibilita sentir que todavía están cerca, delirante y sentimentalmente, durante esa comunión única que se da en la sala de cine. [A]



Halloween el comienzo

Estados Unidos, 2007, 109'

DIRECCIÓN

Rob Zombie

GUIÓN Rob Zombie basado en el guión original de John Carpenter y Debra Hill

MÚSICA Tyler Bates

FOTOGRAFÍA Phil Parmet

MONTAJE Glenn Garland

DIRECCIÓN DE ARTE

T. K. Kirkpatrick

PRODUCCIÓN

Malek Akkad, Andy Gould, Matthew Stein, Harvey y Bob Weinstein, Rob Zombie

INTÉRPRETES

Malcolm McDowell, Brad Dourif, Tyler Mane, Daeg Faerch, William Forsythe, Sheri Moon, Scout Taylor-Compton, Danielle Harris, Kristina Klebbe.



Es el barrio que me hizo así

por **Mariano Kairuz**

1. Según cuenta Rob Zombie en varias entrevistas, en cuanto le confirmaron que él iba a dirigir la remake de *Noche de brujas* (*Halloween*, 1978), una de las primeras cosas que hizo fue llamarlo a John Carpenter para hacérselo saber, antes de que se enterara por *Variety* o por internet. El rockero devenido cineasta asegura que el mismísimo JC le dijo entonces que no se dejara paralizar por ese virus conocido como “respeto al original”, y que se apropiara de la historia, momento a partir del cual Zombie anunció que lo suyo sería por ahí menos una remake que una “reinención” de este clásico inaugural que ayudó a disparar varias series de *slasher films* de los ochenta. Y lo cierto es que, por lo menos en su primera mitad, Rob Zombie se apropia de *Halloween*, y hasta algún punto la reinventa. Y que, al igual que con las transposiciones de obras literarias al cine, no tiene ningún sentido hacer un escrutinio de cómo se resolvió su adaptación audiovisual escena por escena; nadie debería escandalizarse por lo que hace una remake con una película favorita, por muy clásica, de culto e influyente que sea. Hay que acercarse a ella libremente, con un criterio abierto, que permita juzgarla por sus propios valores y defectos. Incluso, sería saludable poder ver toda remake no como tal sino como una película enteramente nueva, sin un “origi-

nal”, sin una historia previa.

Y sin embargo... Pasa que es el propio Rob Zombie el que, previsiblemente, no le permite tener una vida enteramente propia. Previsiblemente porque, como sabrá quien haya visto sus dos primeras películas como director, *1000 cuerpos* (*House of 1000 Corpses*, 2003) y *Violencia diabólica* (*The Devil's Rejects*, 2005), él no sólo dirigió sino que también escribió. Zombie es un cinéfilo obsesionado con los años 70, la última época en la que –ha dicho por ahí (y no está solo en eso)– pasó algo realmente bueno en el cine norteamericano. Zombie procesa su cinefilia un poco a la Tarantino: de alguna manera siempre está reinventando aquello que tanto le gusta y rindiéndole homenajes más o menos explícitos en contenido y en forma. Y a cambio de sus desbordes de ingenio y de imaginación visual y sonora siempre en movimiento –es un gran DJ de los *soundtracks* de sus películas–, uno termina un poco encerrado en esos micromundos de cine que a veces parecen vivir sólo del cine mismo y de sus manías referenciales. *Halloween* nunca termina de ser del todo suya, y la película de Carpenter, y la conciencia de que estamos viendo una remake, están siempre presentes. Y en eso corre con la desventaja –habitual en el cine de terror de influencias clase B pero relati-

vamente caro que se hace ahora— de que aquella película que Carpenter y su productora y coguionista Debra Hill consiguieron convertir en un ejemplo de *guerrilla filmmaking* para el cine independiente de su época —al hacerla en veinte días con 300 mil dólares— ya no es un desafío ni una novedad sino una fórmula probada y un film consagrado y de culto.

Para lo que se dice de verdad *apropiación y reinención*, ver *La mosca* (*The Fly*, 1986) de Cronenberg, que llevó a los extremos las posibilidades que contenía el film de Kurt Neumann de 1958 pero por una u otra razón no había llevado adelante. Lo que hace *Zombie* es otra cosa: toma la película de Carpenter y la combina con la idea de una precuela —ese otro virus que, como la mayoría de los malos guiones, se empeña en incrustar una explicación argumental ahí donde todo es mejor, más interesante y efectivo sin explicaciones— que alguna vez circuló cuando la serie ya se había agotado con siete continuaciones. Así se extiende y reformula la primera parte de la historia de Michael Myers, inclinándola hacia un universo que le es un poco más afín: el del *white trash*, las miserias de los “blancos pobres” del interior norteamericano. Eso ya es algún tipo de apropiación e invención, pero al echar mano al viejo tintineo compuesto por Carpenter como penetrante e inolvidable banda sonora de su película y al recurrir a la máscara (esa careta de goma con los rasgos de William Shatner, pintada de blanco, tan infaltable como el protector de hockey en Jason Voorhees o la carne quemada en la jeta de Freddy Krueger), además de prácticamente clonar la segunda mitad del argumento, *Zombie* no nos permite olvidarnos nunca de que esto es una remake, una versión alternativa de otra película.

Todo lo anterior para decir que sí, que hay que tratar de ver remakes y versiones y reversiones por sí mismas pero que, lo siento, con ésta al menos no se puede, y que en la contienda virtual *H 2007-H 1978*, la de *Zombie* sale perdiendo. Y lo que sigue son, creo, las razones de esa derrota.

2. Esa tara de cinéfilos compulsivos que en cierta medida comparten *Zombie* y Tarantino tiene un efecto contradictorio: por un lado, lo ponen todo para celebrar aquello que alguna vez fue visto con menosprecio, expresan su pasión y fanatismo por lo que para las “autoridades” culturales nunca fueron más que productos populares (en el sentido más mercantil de la expresión), y por otro, con esa pulsión de *ir por más* en sus homenajes y reivindicaciones, pareciera que, en el fondo, la sencillez y la linealidad narrativas de las películas que los apasionan no les resultaran suficientes. El *Halloween* de *Zombie* abandona el espíritu clasicista de Carpenter, su simpleza a la hora de contar la saga de asesinatos de adolescentes y niñeras de Michael Myers, y lo recarga de historia, de trasfondo, de contexto y de “psicología”. Myers, que en la película de Carpenter es el hijo de una familia de clase media suburbana —aunque la producción se esforzó un poco en disimularlo, los exteriores de la película del 78 estaban filmados en un barrio residencial quizá un poco más acomodado que la Haddonfield, Illinois en la que ambientaba su relato—, ahora es un nene un poco más grande que vive en un hogar caótico, sujeto a los maltratos de un padrastro agresivo y roñoso y de su hermana mayor, que queda a cargo de él y del hermano bebé de ambos mientras mamá (la tal vez dema-

El **Halloween** de *Zombie* abandona el espíritu clasicista de Carpenter, su simpleza a la hora de contar la saga de asesinatos de adolescentes y niñeras de Michael Myers, y lo recarga de historia, de trasfondo, de contexto y de “psicología”.

siado sensata Sheri Moon Zombie) se ausenta para ir a su laburo de stripper. Lo que antes se presentaba en un virtuoso e imborrable plano secuencia inaugural en los que el pequeño Myers no pronunciaba una sola palabra y se limitaba a tomar el cuchillo, subir las escaleras y achurar a su hermana adolescente —tras una sesión de sexo furtivo con el novio— para ser encontrado duro, con la mirada en blanco y el cuchillo en la mano por mamá y papá y no volver a saberse de él hasta 15 años más tarde, en la versión de *Zombie* se explica, se extiende y se rellena: el pequeño MM la pasa mal en casa y en el colegio —donde sus compañeros se burlan de la fama de putonas de su mamá y de su hermana—, así que primero se descarga un poco pasando por el scalpelo a algún que otro animalito, pero eventualmente se le quema un fusible y empieza a reventar seres humanos. No satisfecho con haberle dado un origen socioeconómico a la psicosis de su protagonista, *Zombie* sigue agregándole capas al asunto: nos muestra cómo el crimen toma estado público y cómo el doctor Samuel Loomis intenta recuperar a MM y cómo el maltrato continúa en el hospital psiquiátrico. El personaje del doctor Loomis, que en la versión Carpenter, interpretado por Donald Pleasence, aparecía unos cuantos minutos para decir unas pocas palabras acerca de cómo MM no tiene cura porque es el Mal, el Mal absoluto encarnado y desatado, acá es más protagónico que el de la niñera Laurie Strode (toda seriedad y percepción cuando lo hacía Jaime Lee Curtis en el 78). *Zombie* invierte la tesis del *Absolute Evil* que recorre la obra de Carpenter y que era fundamental en su *Noche de brujas*: tal como lo dice el propio Carpenter en las entrevistas de *Halloween Unmasked* (documental incluido en los extras de una edición norteamericana en DVD), Michael o *The Shape*, “La Forma”, como también se lo llama, debía aparecer en la película menos como un psicópata que como una especie de “elemento de la naturaleza”. Lo que lo vuelve terrorífico y verdadero es que sus víctimas son personajes bien reales y conocidos, como lo eran las niñeras, al menos en su época, entre los chicos y los adolescentes de clase media norteamericana. Sobre el final, Michael modelo 78 se volvía indestructible y fantasmal, y el miedo, la sensación de que el Mal desaparece por ahora pero no muere, queda flotando en las calles vacías y oscuras del pueblo. Lo inexplicable forma parte del mundo cotidiano y eso era (y es) aterrador. Para *Zombie*, emperrado en darle un estilizado baño de realidad a sus películas, los males de este mundo tienen una explicación psicológica y material; venir de un barrio y una familia de mierda nos condicionan, y así es como se hacen los psicópatas.

En definitiva, *Zombie* hizo “la suya”, como le aconsejó Carpenter. Por ahí lo que faltó fue hacerla todavía un poco más suya, como para terminar de despegarla del original y evitarse las comparaciones inútiles que le habrán echado encima un montón de carpenterianos conservadores, como el que firma estas líneas, indignados porque, ah, les (nos) tocaron un favorito, y claro, no podía salir mejor que aquél, que ya era perfecto.

Y porque *John Carpenter's Halloween* ya tiene casi treinta años y, puf, qué viejos que nos estamos poniendo, pero una cosa es bastante segura y se reafirma estreno a estreno: en el cine de terror, más casi siempre es menos. **[A]**



Cine novela

⊕ A favor **Marcela Gamberini**

Música nocturna es como una novela. La escritura de Rafael Filipelli no sólo se constituye de palabras inteligentes y certeras sino de imágenes bellas y elegantes. *Música nocturna* cuenta la noche porteña, sus veredas oscurecidas por los ocasos, sus vidrieras cerradas, sus bares semivacíos, sus librerías, y en este contar la noche, se asoman protagonistas cincuentones, burgueses, solitarios, caminantes, intelectuales. Filipelli cuenta su generación, cuenta su historia, cuenta a sus contemporáneos; sus acallados dilemas amorosos, sus diletantes conversaciones, sus asordadas preocupaciones. Sus personajes experimentan el tiempo como un lugar y un espacio vacíos, de allí sus planos detenidos, vacíos de gente, expositivos. Ellos recorren la realidad del tiempo a partir de las caminatas, de los diálogos y de las voces en off.

Cecilia y Federico son una pareja de intelectuales; él no puede terminar su novela, ella está en vísperas de estrenar una obra de teatro. Sergio, un amigo en común, viaja a Buenos Aires a presentar su nuevo libro. Este triángulo se compone y se descompone todo el tiempo, ofreciéndonos una maravillosa reflexión sobre el amor en los tiempos de la veloz modernidad. Cecilia, Federico y Sergio son lentos, pausados, conscientes del paso inexorable del tiempo, de los espacios recorridos y de los dolores acumulados. Su universo está a destiempo del universo del acelerado presente; las librerías están cerrando, las vidrieras están oscuras, los bares vacíos, los vasos a medio llenar. El amor que sostiene a este triángulo es un amor que sospecha y es sospechado y está en crisis, pero no estalla en escandalosas peleas, sino que se calma en la densidad de la noche, en las charlas inteligentes y en el whisky compartido. Siempre es necesario poner en duda el amor, a través del hastío, del dolor oculto, de las costumbres o de lo que fuere; esta duda hace que los personajes vuelvan a elegir el espacio del amor, vuelvan a acomodarse en esa rutina conocida hecha de palabras y gestos breves.

Música nocturna

Argentina, 2007. 70'.

DIRECCIÓN

Rafael Filipelli

GUIÓN

Rafael Filipelli, David Oubiña

PRODUCCIÓN

Jimena Monteoliva

EDICIÓN

Alejo Moguillansky

FOTOGRAFÍA

Fernando Locket

MÚSICA

Adrián Iaies

INTÉRPRETES

Enrique Piñeyro, Silvia Arazi, Horacio Acosta.

Los cinco minutos iniciales del film abren un abanico de posibilidades. Una cámara que toma la noche desde un balcón, desde una esquina de Buenos Aires. Situamos tiempo y espacio. Coordinadas sobre las que trabajará toda la película, ya sea desde la misma puesta en escena o desde el registro verbal. Lo argumental se funde en este caso maravillosamente con lo formal. Se habla –tácitamente o no– del tiempo, del presente, del transcurrido, del que vendrá, y además se muestra su paso en imágenes de personajes que vagabundean por calles vacías y en planos de una ciudad adormecida. En algún momento del film, una voz en off –que no es otra que la del protagonista, que no es otra que la del mismo Filipelli– dice que el tiempo y la superficie son categorías de la música (y se puede añadir también del cine). Todo lo que se dice acerca de la música puede aplicarse al cine y a la literatura. *Música nocturna* es una reflexión inteligente sobre el arte en general, sobre la música y la literatura en particular y sobre el cine empíricamente. Habla sobre el proceso creador, sobre qué es ser un artista y sobre cuál es la ontología del arte. Nos desvía hacia el placer del pensamiento puro, de los comentarios inteligentes, de las ironías palpables. Estos personajes saben hablar (y acá es necesario compararlos con los personajes del cine argentino actual, que sólo suelen balbucear); personajes que tienen una idea sobre el mundo, sobre las relaciones humanas, sobre el arte. Y además son queribles, cálidos, elegantes. Decía más arriba que Filipelli pone en escena a su generación, sus contemporáneos, sus filiaciones. En primer lugar aparece, en la figura de ese escritor recién llegado de Europa, la figura del gran Juan José Saer. Me tienta decir que toda la película es un homenaje a Saer; de hecho hay algunos motivos para afirmarlo: el hecho de que Sergio Escalante es el nombre de uno de los personajes de la saga saeriana; la lectura en espejo entre su novela *La mayor* y la que escribió Sergio ("*La menor*"); la aparición en la pantalla de televisión de un pasaje de una entrevista a Saer hecha en Francia. Pero además de estos datos concretos, hay algo del estilo de la literatura saeriana que se pone en juego en *Música nocturna*. La placidez con que los personajes hablan mientras caminan, la lentitud con que se mueven, las charlas diletantes en que se embarcan, la manera en que se nos muestra Buenos Aires es muy parecida a la manera en que Saer muestra su litoral. Hay algo del orden de lo utópico, de la lejanía, de lo delicado en la escritura de Saer y también en el modo en que Filipelli filma.

Filipelli nos guiña un ojo, no sólo por el sutil tono irónico de algunas secuencias (Enrique Piñeyro diciendo "no me gustan los aviones", entre otros ejemplos), sino porque aparecen en escena algunas de las personas que acompañan el hacer cotidiano del director, ya sea en su vida privada como en la pública. En la secuencia en que se realiza el ensayo general de la obra de Cecilia aparecen como espectadores (tal vez sus espectadores modelos) Alan Pauls, David Oubiña –coguiónista de la película–, Sergio Wolf, Mariano Llinás, Beatriz Sarlo, entre otros. Una película de amigos, de conocidos, de gente que comparte intereses en común: la pasión por el cine, por la literatura, por el teatro, por la vida. Filipelli les rinde homenaje haciéndolos aparecer en escena. Un gran acto celebratorio de toda una generación. Una generación que se mira a sí misma, madura y consciente, que se mira en el gran espejo del living de la casa de Federico y de Cecilia, como se miran en la pantalla de cine, como en el reflejo de los vidrios de los negocios cerrados. Esta genera-

ción, este grupo, lúcido e irónico, se merece disfrutar un buen whisky, algunas reflexiones, algunas sospechas.

También la música es relevante. No sólo las maravillosas composiciones de Adrián Iaies, que acompañan el devenir de la película, sino las reflexiones que en boca de Federico hace su homónimo Monjeau, un gran estudioso de la música. En algún momento, la voz en off de Federico dice que la música de Schubert hizo de la deriva su eje central. También la deriva es el eje de la película, una narración que fluye hacia la deriva deteniéndose a cada instante, permitiendo al espectador que paladee cada plano y cada frase. Motivos que se funden en una idea mayor, dice Federico que dice Monjeau que dice Filipelli; un juego de cajas chinas con un centro que se ancla en la coherencia estilística y formal.

Dijo Pasolini que “el director ahora escribe directamente en cine. La imagen del plano único, su estructura plástica, su organización en el espacio y en el tiempo. Dispone de más medios para explorar la realidad. El cineasta no sólo es un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista”. Y justamente Filipelli indaga su realidad a partir de imágenes que, como cuadros detenidos, muestran las pausas temporales y los espacios vacíos y llenos alternativamente, los destiemplos en los que se encuentran sus personajes.

Juego de espejos y de contraluces, de espacios y de tiempos, *Música nocturna* discurre de modo placentero, como una buena novela. Sus personajes a la deriva, la música, las palabras, la ciudad, el arte. Todo se confabula en una melodía ligera y encantadora que ensalza la inteligencia como virtud y el buen gusto como canon. [A]

Come parla!

⊖ Un poco en contra Agustín Masaedo

En una de las primeras secuencias de *Música nocturna*, el personaje de Enrique Piñeyro cuenta una anécdota. El remate es “tiene su gracia”, a lo que su mujer replica “no parece verosímil”. Ése es, curiosamente, el diagnóstico que podría aplicarse a la mayoría de los diálogos del último trabajo de Rafael Filipelli: tendrían su gracia si fueran verosímiles. El problema de la palabra se hace mayor para una película que, por lo demás, puede presumir de una elegancia inusitada. Como observaba Quintín en ocasión del estreno de *Música nocturna* en el último Bafici, “el film está ejecutado como una partitura brillante, con cada objeto del decorado y cada movimiento de cámara expresando una rara exactitud y un placer mayúsculo, y evocando desde la abstracción de su forma la emoción más profunda”. Pero ese placer plástico, y esa emoción que surge de las cosas y de la precisión de los planos y de una extraordinaria, crepuscular fotografía, no tienen correlato en unos diálogos que, para seguir con la metáfora musical, suenan casi siempre inarmónicos. Como los pasos de los protagonistas en el suelo de su departamento, hacen un ruido pesado, grave. Incapaces de hacernos creer que son las voces y las palabras de los personajes que vemos en la pantalla (y justamente, la voz en off de Piñeyro sobre el paisaje urbano depara los mejores momentos del film), menos toda-

El amor que sostiene a este triángulo es un amor que sospecha y es sospechado y está en crisis, pero no estalla en escandalosas peleas, sino que se calma en la densidad de la noche, en las charlas inteligentes y en el whisky compartido.

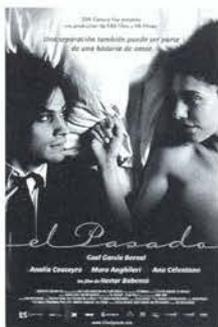
vía se les puede pedir que generen una emoción distinta de la que generaría el acople de un micrófono en medio de una sinfonía perfecta. Escuchen las conversaciones de Federico con aquellos que encuentra en su ronda nocturna, tras el ensayo general, en el teatro y en el bar. O la charla, mientras caminan, entre Cecilia y Sergio: ¿cuánta gente conocen que hable así? Y no hay aquí nada que haga suponer una experimentación rejtmiana con las formas del decir ni las entonaciones; más bien, todo pareciera derivarse de que los personajes se ven obligados a reproducir parlamentos, ideas y sentencias que les vienen dados desde un lugar externo a la película. Y no es que Filipelli quiera ser más inteligente que ellos; puede ser, apenas, que sea demasiado racional. [A]

Una que saben pocos

⊖ En contra Eduardo Rojas

Whisky las más noches. Los personajes de *Música nocturna* parecen agotarse en la ingesta de scotch. Pero no a la legendaria manera de Dylan Thomas y sus dieciocho angustias y consecutivos whiskies con sabor a muerte. Por el contrario, Silvia, Federico y sus amigos son diletantes del whisky, el que los despiden y aguarda en el inicio y final de cada uno de los lentísimos y ostentosos desplazamientos de la cámara. La bebida y la morosidad resultan aquí marcas de identidad. La ingesta excesiva de alcohol puede afrontarse con una terapia de abstinentes anónimos. La lentitud es otra cosa. Hay películas que la necesitan, las de Tarkovsky por caso. Otras la eligen como estandarte, aun corriendo el riesgo del aburrimiento. Filipelli se anota en esta lista, saga extemporánea de Antonioni, huérfana de contexto histórico y político. El aburrimiento es aquí tedio, falta de interés y vitalidad. El (flatu)lento deambular por la ciudad nocturna es seguido, a veces precedido, otras prolongado por la cámara y rematado por diálogos a los que la pomposidad y la pésima elocución de los actores precipita en el escándalo. Todo es tan anunciado, tan lamentablemente actuado y falto de algún sentido, sensatez o sentimiento, que ni siquiera goza del equívoco beneficio de lo bizarro o categoría similar. Puedo estar errado, mi sensibilidad puede no alcanzar la sutileza necesaria para acceder a la teleología de tanta pretensión disfrazada. De ser el caso, pido humildemente que me alfabeticen. Por ejemplo: me resulta difícil imaginar a Piñeyro contando un chiste; aquí lo hace. “No me gustan los aviones”, dice, y su seriedad de esfinge es sólo inteligible para quien conoce su admirable lucha cívica canalizada a través del cine. Lo del escritor que regresa al país para presentar su novela *La menor* (sí, *La menor*) tal vez intente el homenaje a Saer; en cambio queda como un chiste tan involuntario como grueso e inoportuno.

Todo es así, guiños y sobreentendidos para gentes más o menos próximas al director y sus allegados, tenor graso que se cree sutileza, mimesis de existencialismos tardíos, nadas que se recitan como si fueran revelaciones de algo, bella música (gracias por la primera audición del “Cuarteto para el fin de los tiempos”) que alivia la gratuidad. El rey está desnudo. Yo lo digo y lo firmo. Y si a alguien le interesa ponerse el sayo, es todo de él. [A]



El pasado

Argentina/Brasil,
2007, 114'

DIRECCIÓN Héctor Babenco

GUIÓN Héctor Babenco y Marta Góes, sobre la novela homónima de Alan Pauls

PRODUCCIÓN

Oscar Kramer, Hugo Sigman, Héctor Babenco

MÚSICA Iván Wyszogrod

MONTAJE Gustavo Giani

VESTUARIO Julio Suárez

INTÉRPRETES Gael

García Bernal, Analía Couceyro, Moro Anghileri, Ana Celentano, Betty Faria, Carlos Portaluppi, Claudio Tolcachir, Mimí Ardú.



... pisado

por **Marcela Ojea**

Cuando Peter Jackson leyó *El señor de los anillos* tal vez pensó en paisajes y batallas. Pensó –y vio– las tierras de Nueva Zelanda atravesadas por masas de hombres y de bestias, algo que finalmente se tradujo en los planos gigantescos que hicieron visible el universo de ficción de la saga. Y si Peter Jackson y Héctor Babenco comparten este párrafo es sólo por su intención de llevar al cine algo que de antemano se presenta como un desafío de proporciones kilométricas: se trata en ambos casos de doblegar una letra que parece inasible, de moldear materiales difíciles y en apariencia inabordables.

En *El pasado*, la novela de Alan Pauls, no hay paisajes, salvo uno e interior, ni batallas, salvo una y perdida. Los sucesivos “estados” en los que el protagonista permanece, se desliza y se hunde alternativamente luego de la separación de su primera esposa son la sustancia que sedimenta el relato a lo largo de más de quinientas páginas. Cuando Babenco leyó *El pasado* le faltó ver esto o, simplemente, le faltó ver. De allí que, frente al paisaje interior que habita el personaje, la película se limite a mostrar la serie de sucesos literalmente visibles que lo tienen como epicentro. Por eso, decir que *El pasado* narra la debacle personal de Rímimi tras separarse de Sofía y la debacle de los amores que la suceden (lo que cuenta la película) es no decir nada, o muy poco, acerca de *El pasado* de Alan Pauls.

Para empezar, *El pasado* es una novela sentimental que se desgrana en la voz –a veces silenciosa, pocas

veces estridente– de Rímimi, que habla, sufre, piensa y cuenta a través de observaciones lúcidas y banales los vaivenes de una sensibilidad masculina. De más está decir que *El pasado* es una novela intensa, minuciosa, espasmódica, filosa, corporal, lacerante. Una novela sentimental y también un melodrama, pero un melodrama inusual, además, porque tiene su centro en otra parte. Porque si bien Pauls le otorga a Rímimi la voz que conduce la historia, lo incluye al mismo tiempo en un género que no le pertenece. Aunque la novela se lee con extrañeza, es necesario llegar al final para comprobar que el protagonista siempre estuvo en una trampa, y que en ese mundo que creía y que creíamos suyo era apenas un actor interpretando un rol secundario. (Basta pensar si no en el momento en que lo exhiben como un trofeo recuperado en el bar Adela H., sede oficial y punto de encuentro de *Las mujeres que aman demasiado*.) Resulta llamativo que el director no sólo desaproveche el potencial cinematográfico de esta idea, sino también las posibilidades que le ofrece un género con historia y recursos probados, especialmente si tenemos en cuenta que ya contaba con la experiencia melodramática previa (algo fallida pero no tanto a la luz de esta otra) de la adaptación de *El beso de la mujer araña* (1985).

Irrevocable mientras el protagonista parece vivir libremente una nueva vida, el pasado marca el tono angustiante del relato en el libro de Alan Pauls. Sofía, siempre fuera de campo, se hace presente allí a través

de cartas, de encuentros casuales y fugaces, de referencias vagas. La película, por el contrario, conspira contra la permanencia en las sombras del personaje y deshace su esencia fantasmal. Así, mientras la Sofía de Pauls se diluye en un fondo opaco que la vuelve inasible, la Sofía fílmica es tan sólo una figura chata en primer plano. Extraña, lejana, angustiada, desconcertante en el primer caso, inevitablemente ridícula en el segundo. Que esto podría haberse resuelto de otro modo lo probó magistralmente Hitchcock cuando transformó *Extraños en un tren*, la novela de Patricia Highsmith, en *Pacto siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951). La acechanza del chico perfecto por parte del lunático del tren se plasmaba allí con eficacia y sencillez, guardando las distancias, a partir de dos o tres escenas clave. Pero a Sofía Babenco la muestra demasiado, todo el tiempo. Y como si fuera poco, reserva especialmente para ella el lenguaje procaz que tiñe toda la novela de Pauls. Mientras que en el universo del libro la exploración del sentir es ley y la procacidad uno de sus lenguajes, en medio de ese “no lugar” en el que se mueven los personajes de la película, el sexo que Sofía dice con crudeza parece rendirse a la comicidad; por eso sus frases irrumpen en la película como algo “fuera de lugar”. Sin contar con que los episodios sexuales a los que el director asiste con puntualidad también quedan a salvo del tono intenso original. La forma en que Babenco presenta el personaje no es menor: Sofía es el pasado de Rímimi. Y aunque la película no tiene por qué guardar una fidelidad absoluta con el libro, la suma de equívocos que transforman a Sofía en una caricatura en presente continuo le impide capitalizar aquello que lo hace verdaderamente interesante. Uno de los efectos directos de esta transposición fallida es que, paradójicamente, no hay pasado en *El pasado*. Es que, con la construcción del personaje (con su presentación y “dosificación”), Babenco aplasta la temporalidad de la novela. Por eso, mientras sobre el final de la obra de Pauls Sofía vuelve a ser presente, y todas las páginas anteriores cobran un nuevo sentido, no hay registro alguno de este viraje en la película.

Casi en el epílogo de la novela (se trata de un recuerdo de Rímimi motivado por una foto) Sofía mira *La historia de Adela H.* y llora desconsoladamente. Es su primera cita con Rímimi en un cine de Belgrano y éste asiste azorado a su llanto desbordado. Sobre Adela H. escribe Pauls: “... Adela lo dejó absolutamente todo para emprender sola los viajes más extraños y, dada la época, segunda mitad del siglo XIX, sin duda menos recomendables para una mujer de apenas treinta años, primero Halifax, Nueva Escocia, Canadá, donde se había enterado de que tenía asiento el regimiento en el que revistaba Pinson, después Barbados, siempre tras las huellas de Pinson, a quien ya entonces, aunque vagabundea por las calles usando su apellido, como si efectivamente fuera su esposa, ni siquiera reconoce cuando se lo cruza –no, no sólo eso, el *affaire* Pinson, ese amor solitario que la lleva a mentir, a vestirse de hombre, a cambiar de identidad, a hacerse pasar por Leopoldine, su hermana muerta, a contratar un hipnotizador para arrancarle a su amado dormido el voto de amor que se obstina en negarle despierto, todo eso para sostener el lema del que no la distraerán el fracaso, ni el sufrimiento, ni el desprecio, ni siquiera el más profundo desquicio mental, sino la muerte, sólo la muerte: *el amor es mi religión*, sino también la extraordinaria desproporción entre su sacrificio y su

Mientras la Sofía de Pauls se diluye en un fondo opaco que la vuelve inasible, la Sofía fílmica es tan sólo una figura chata en primer plano.

anonimato, entre su talento musical y las escasísimas huellas que lo atestiguan, entre la intensidad con la que vivió y el desdén con que la historia le pagó—. Adela, Adela H., eternamente eclipsada por la tragedia de su hermana Leopoldine, muerta con su marido en el mar de Villequier. Adela H.: tragada para siempre, al morir, en 1915, por el fragor de la Primera Guerra Mundial.” La mirada de respetuosa incompreensión de Rímimi para con el llanto de Sofía (y para con los sentimientos femeninos en general a lo largo de toda la novela) tiene algo de la delicadeza con la que Truffaut –y también Pauls a través de la perspectiva inusual de un relato hipnótico– aborda la tempestuosa figura de Adela H. Babenco, sin embargo, desdeñando la pasión, transforma a Sofía en una patología andante y, aunque tampoco la comprende, prefiere reírse de ella desde la certeza. [A]

Una cuestión de formas

por Guido Segal

Recuerdo haber sentido un sutil desencanto al leer *El pasado*, desencanto que motivó sucintamente la interrupción de la lectura. Nada tengo que objetarle a la narración en sí, sino al mundo de referencias que la sustentan: ese paraíso de las apariencias y de la forma por la forma misma a los que suele aferrarse la intelectualidad argentina progresista y que, en el fondo, delata su inseguridad y construye su pedantería (no hablo de Alan Pauls, sino de Rímimi, protagonista de la novela). Las citas en francés, el desborde de referencias cinéfilas, las noches de cocaína, las excentricidades literarias calculadas; el libro muestra una leve simpatía por ese mundillo fetichista pero no podría decirse que tome una distancia crítica, sino que meramente *toma distancia*. El porqué de ese alejamiento representa el problema central, tanto estética como ideológicamente, en el libro y en la película casi en igual medida. La película de Babenco es tan fiel al libro en su tono general que mantiene ese desapego distante y un tanto lánguido que rompe formalmente con la emoción que el contenido podría generarnos. La elección es válida pero desafortunada: *El pasado* es una película prolija y gélida, fluida pero hermética. Se confunde así con Rímimi (el correcto pero desatinado García Bernal, cuyo acento argentino es fallido pero simpático), se mimetiza con la distancia impostada que Rímimi tiene hacia las mujeres que lo rodean (encontramos aquí otra cita cinéfila; esta vez a Fellini, nacido en la ciudad de Rímimi y obseso de las mujeres) y pierde así su potencial emotivo. Podría juzgarse esta crítica poco pertinente, pero uno vislumbra el deseo de la película de conectar con una fibra universal; Babenco mismo en sus declaraciones al *booklet* habla de mostrar “la esencia misma del amor, del mundo de los sentimientos que llevamos más escondidos”. La elección del tono y de una puesta en escena absolutamente externa se aseguran de no revelar esa esencia; el resultado es una película bella pero poco sustanciosa, pecado que, al igual que en las mujeres, es casi imperdonable. [A]

Todo lo que necesitas es amor

por Diego Brodersen



Es como en los sesenta, sólo que con menos esperanza. Con esa precisa frase Justin Bond –según dicen, un reconocido *drag queen* del off neoyorkino que aquí se interpreta a sí mismo– define el ambiente del *Shortbus*, local donde conviven las proyecciones de cine *arty*, las performances musicales más diversas y las expresiones de la sexualidad humana en su nivel máximo de libertad. Un boliche para descontrolar, podría pensar un malpensado, y no estaría tan errado. O tal vez sí, y mucho. Porque *Shortbus*, el establecimiento pero también la película, lejos del reviente y la permisividad efímera, entienden la búsqueda de la plenitud sexual –sexo como necesidad, pulsión, sublimación del amor y del deseo, amancebamiento, fornicación, declaración física y espiritual– como un territorio utópico que bien vale la pena investigar, aunque se lo intuya perdido. El “amor libre” como camino condenado al fracaso, o al menos con escasas certidumbres de éxito, pero no por ello menos rico o valioso que otros senderos amorosos más trillados. No parecen pocas las ambiciones del segundo largometraje de John Cameron Mitchell, particularmente en estas épocas de conservadurismo disfrazado de desfachatez (me refiero en particular al cine norteamericano contemporáneo, aunque la ecuación podría trasladarse a expresiones culturales y sociales de otras latitudes), y no es casual que entre sus imágenes se puedan encontrar algunas de las escenas de sexo más divertidas –el sexo también es diversión, claro– de la historia del cine.

A su manera, *Shortbus* puede funcionar como vital respuesta al sexo funcional de, por ejemplo, una serie como *Sex and the City*, con sus mujeres profesionales en busca de una verga que reúna autoridad, destreza, valores de mercado, funcionalidad antropométrica y belleza. Lejos del anhelo de esa quintaesencia fálica, Sofia anda tras el elusivo orgasmo mientras que Severin, para quien alcanzar el clímax resulta tan fácil como chasquear los dedos, no puede interactuar con otro ser humano si no es de manera superficial, literalmente epidérmica (gran gag: Severin es un apodo de guerra, su verdadero nombre es Jennifer Aniston). Los hombres no la tienen más fácil con sus factibles eyaculaciones, criaturas anhelantes y algo tristes corrien-



Shortbus

Estados Unidos, 2006, 101'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

John Cameron Mitchell

PRODUCCIÓN

Howard Gertler, John Cameron Mitchell, Tim Perrell

FOTOGRAFÍA

Frank G. DeMarco

MONTAJE

Brian A. Kates

MÚSICA

Yo La Tengo

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Jody Asnes

INTÉRPRETES

Lee Sook-yin, Paul Dawson, Lindsay Beamish, PJ DeBoy, Raphael Barker, Peter Stickles, Jay Brannan.

do detrás de un indicio de felicidad obcecadamente esquivo. Así el film va perfilando un acercamiento a sus personajes, muy cercano en esencia a la teoría *queer* en su afirmación de la diferencia dentro de las categorizaciones en grupos sexuales, escapándole al mismo tiempo a la idea de “rareza” o “perversión” tolerada y santificada por la comunidad y los medios masivos, que suele darse cuando éstas no se corren demasiado de los estereotipos al uso. Todo ello en una ciudad como Nueva York –ciudad redentora, como afirma uno de los habitués del lugar–, simbolizada en una secuencia de animación naïf que funciona, a la vez, como separador y vínculo entre las diversas historias y personajes. Mitchell también se suma y parodia el cine con múltiples personajes, utilizando una seguidilla de problemas en el servicio eléctrico y un extenso apagón como puntos de inflexión del relato.

Shortbus se propone, en ese sentido, como una luz en la oscuridad, un faro humano, imperfectamente humano, entre tanta deshumanización. Y su mayor hallazgo es ese tono juguetón y algo desordenado que lo atraviesa de principio a fin, logrado en gran medida gracias al trabajo con el reparto –los actores improvisaron escenas y diálogos que luego serían incorporados al guión final– y al uso del sexo no simulado como materia prima de empatía emocional. Hay una sensación que va ganando terreno con fuerza a medida que el film se acerca a su desenlace, y que el realizador no puede o no quiere –caben las dos posibilidades, e incluso ambas a la vez– esconder detrás de aseveraciones categóricas: no hay respuestas, sólo búsquedas, en su mayoría infructuosas. Lejos de ofrecerse como panacea cinematográfica a las soledades e insatisfacciones de la vida en las sociedades modernas, *Shortbus* se planta y resuelve no decir nada importante sobre el mundo. Es una elección que puede sonar un tanto cobarde, y que carga inevitablemente al film de ciertas resoluciones un poco ingenuas, pero que en el fondo guarda cierto grado de sabiduría. Al fin y al cabo, el cine está lleno de Babeles empedradas en explicarnos las razones de los males que nos aquejan. A eso, *Shortbus* responde, sin enrojarse y con una sonrisa franca y contagiosa: ¡a coger que se acaba el mundo! **[A]**



Un aire de familia

por **Eduardo Rojas**

*Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde*
Federico García Lorca

Noqreh quiere ser la primera mujer presidente de Afganistán. ¿Contagio feminista de latitudes lejanas? No, la joven padece del analfabetismo y el desconocimiento absoluto del mundo actual propio de su género en aquel país. Sólo que, luego de la (¿provisoria?) derrota de los talibanes, las escuelas de mujeres se han reabierto y Noqreh, y muchas más, concurren a ellas con fervor no sólo de colegialas sino también cívico.

Así comienza *A las cinco de la tarde*, el regreso de la familia Makhmalbaf a Afganistán. Luego de *Kandahar*, de papá Moshen, es Samira, su hija mayor, quien sigue su camino basándose en una novela de aquél. Pero la relación paterno-filial no implica dependencia artística: Samira tiene vuelo e ideas propias aun cuando su película respete parte de la impronta paterna. Es un aire de familia, el mismo territorio árido y desolado, las mismas ruinas (las del tiempo y las de la guerra), las mismas caravanas policromas marchando a la deriva en el Afganistán post derrota talibana, la misma búsqueda de Kandahar como destino de una posible salvación. También, es cierto, igual angustia y escepticismo por la suerte de sus personajes y de todo el mundo que los involucra.

Pero la mirada de Samira se detiene en la mujer y expone, sin moralizar, una condición relegada, tan radical que parece parte del paisaje y no de la historia. Una vez que lo ha hecho en una primera secuencia de una austeridad ejemplar (los hombres voltean la cara para no ver a



A las cinco de la tarde Panj é asr

Irán/Francia,
2003, 105'

DIRECCIÓN
Samira Makhmalbaf

PRODUCCIÓN
Moshen Makhmalbaf y
Siamak Alagheband

GUIÓN
Samira y Moshen
Makhmalbaf
sobre novela de
M. Makhmalbaf

FOTOGRAFÍA
Ebrahim Gafori y
Samira Makhmalbaf

MÚSICA
Mohamed Reza
Darvishi

MONTAJE
Moshen Makhmalbaf.

Estreno en salas
en formato DVD.

Noqreh con su cara descubierta, la propia Noqreh lee en voz alta textos que remarcan la inferioridad femenina como si fueran parte de un estatuto divino mientras su padre la conduce en carro), se interna en el gineceo: una de las flamantes escuelas femeninas. Allí aparece el núcleo de la fuerza que atraviesa el film: las mujeres que discuten y quieren adueñarse de sus destinos, enfrentadas a la fatalidad histórica. Al lado de ellas los hombres son seres sólo capaces de aplicar normas cuyo origen desconocen y no discuten, tanto los musulmanes como los soldados occidentales. Más allá de la repetición de sus respectivos códigos, todos son impotentes para resolver los dramas que los acosan: los militares parecen tan ignorantes como la propia Noqreh y los musulmanes invocan a Alá ante cada problema pero son incapaces de actuar para resolverlo. El corsé de sus creencias no sólo sofoca a las mujeres; los hombres, en esta particular versión de la dialéctica amo-esclavo, resultan también víctimas de su potestad: el padre de Noqreh no atina a conseguir alimento para su nieto moribundo, ni tiene valor como para enterarlas a aquella y a su nuera de que su otro hijo, a quien nunca vemos en la película, ha muerto; su consuelo es el monólogo con su caballo, depositario inútil de sus penas, y su respuesta ante esa muerte —que termina con las posibilidades de salvación de los cuatro— y la invasión de los refugiados paquistaníes es huir a Kandahar, como en la película homónima de Moshen. El poeta, pretendiente de Noqreh, pertenece a otro orden, el de la cultura, por eso puede transfundirle a aquélla como un mantra los versos del poema lorquiano que dan título a la película. La esperanza, el único alimento posible, está en el verso transmitido. El poeta es un artista lúcido, como los Makhmalbaf, pero consciente de su impotencia, quizá también como ellos, y en su femenina creatividad ve alejarse a Noqreh y su familia por el desierto, con el solo amparo de la letanía lorquiana: "A las cinco en sombra de la tarde...", rumbo a la nada, a la famélica muerte del niño (la sequedad con que Samira rueda la escena, el abuelo cavando la tumba con una piedra, sin lamentos, es por ello mismo terminal y emocionante). Versión laicizada de la fuga de José y María con el pequeño Jesús por el desierto (que también forma parte de la saga religiosa musulmana), a diferencia de la historia sagrada cristiana, Samira no se permite la esperanza y ve la inevitable muerte del niño como una oscura predicción del futuro.

Tampoco la religiosidad hecha acción política tiene destino: en el mismo lugar donde muere el niño descansa un anciano, perdido también en su viaje a Kandahar; allí quiere participar de una asamblea de sabios musulmanes dirigida por el Mulá Omar, sin saber que aquel imán aliado de Osama hace años que huyó en bicicleta de los invasores americanos, poco después del 11/9.

La ilusión cívica de Noqreh se ha desvanecido como un espejismo entre vueltas de noria sobre la arena, caminatas vanas por los círculos de un infierno a cielo abierto; nada podrá la fuerza femenina ni la fe estéril de los hombres. Ni fe, ni esperanza, ni caridad: todo ha muerto entre las piedras y las bombas, todo salvo el verso que poetiza sus destinos.

Un aire de familia, la de Noqreh y los suyos perdidos para siempre en el desierto; la de los Makhmalbaf espejada en aquéllos, metáfora de su propio escepticismo que elige Afganistán para decir lo que no pueden sobre Irán, luchando paradójicamente contra su propia desesperanza con la sola armadura de unos versos. ¿Será la poesía un arma cargada de futuro? **[A]**



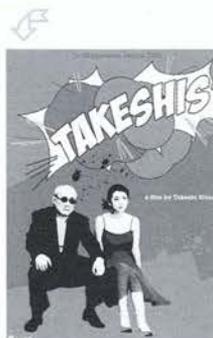
El sueño de un taxista

por **Diego Trerotola**

A esta altura todos sabemos bien quién es el gran alter ego de Takeshi Kitano: el personaje de Kenny de *South Park*. Kitano/Kenny vive cada aventura con el máximo riesgo, un riesgo silencioso pero comprometido en el que siempre es juez mudo y parte interesada para que la catástrofe lo consuma totalmente hasta la muerte, y luego resucitar reconvertido en él mismo, otra vez: el clown ultraviolento pero inmóvil o *deadpan* (para decirlo en un inglés que permite el juego de palabras). En términos de tradición japonesa, de código samurai, se puede sostener que Kitano es el rey del harakiri cinematográfico, no porque él como personaje muera literalmente en sus ficciones, sino porque en cada película se abisma suicida en el vacío sin red de contención. ¿Cómo se explica que alguien construya su carrera pasando del film yakuza explosivo *Violent Cop* (1989) a la comedia romántica minimalista *Escenas frente al mar* (1991)? Sin duda, si hay una línea que une la filmografía de Kitano es su propia tendencia suicida. Y *Takeshis'* no podía ser otra cosa que el más infinito salto mortal: otra vez Kitano/Kenny, pero ahora explicado y complicado, en un juguete extraño pergeñado para morir y resucitar en escenas que quitan el sueño. Porque en su lógica onírica esta película cumple el rol de catálogo, de muestrario intenso de que la historia del cine es un sueño colectivo. O un sueño taxi, para decirlo con más precisión. Porque *Takeshis'* empieza con una escena bélica en la que un soldado americano está a punto de dispararle al mismo Takeshi, escena interrumpida por el plano de un taxista durmiendo en su auto, como si esa escena bélica pudiese estar siendo soñada por ese personaje (sólo se ven los pies del

taxista, nunca la cara, por lo que se concreta la utopía fetichista buñueliana: soñar con los pies). Inmediatamente un personaje comenta "Qué bien que la pasan los taxistas, duermen cuando quieren", y Kitano responde "Intentalo". La respuesta parece ambigua: intentó ser taxista o intentó dormir cuando quieras. *Takeshis'* intenta las dos cosas, viajar en taxi como si estuviese soñando. Y, por lo tanto, lo único que se puede producir en esta *road movie* onírica es un tránsito accidentado, zigzagueante, imposible, nihilista.

Pero pongamos orden, empecemos de nuevo, cumplamos con el santo oficio de la crítica de cine, contemos la trama de la película: en *Takeshis'*, Takeshi Kitano hace de él mismo que sueña que es un aspirante a actor que sueña que es un taxista que trata de matar a Takeshi que sueña que muere mil veces en escenas de películas de yakuza donde Takeshi sueña que un soldado estadounidense lo quema de un tiro a Takeshi que... Ufff, el camino equivocado, porque en el camino del samurai dormido no hay comas, ni puntos, ni signos de puntuación que puedan ordenar el discurso. Takeshi filma sin límites; sus signos no puntúan sino que se transmutan, se disuelven en otro que se superpone. Ésa es la rara sintaxis que se desplegó en la historia del sueño del cine: un flujo en el que la continuidad de la imagen se da a veces por asociación libre o libertaria, a veces por analogía forzada, a veces por acumulación, siempre por desplazamiento. Desplazarse es la razón alucinada por *Takeshis'*, un tránsito por los propios sueños previos de Kitano (del cómico impasible al yakuza de metralla precoz). Pero también un desplazamiento, sin cinefilia explícita pero sí con suficiente impulso común, por el surrealismo de *El perro andaluz*, por las carreteras perdidas de Lynch, por la comedia anarquista de los hermanos Marx, por la acción y las balaceras en ralenti a lo Sam Peckinpah o a lo John Woo. Aunque, principalmente, Kitano se muera por ser el Buster Keaton de nuestro tiempo: su película se sube a la bicicleta sin conductor de *Sherlock Jr.* (1924) para filmar una versión extendida de *The Play House* (1921), donde Keaton/empleo de un teatro sueña que monta un espectáculo él solo, representando no sólo a todos los actores de la obra sino también a los espectadores, los ayudantes de escena, etc. Cines dentro del cine, sueños dentro del sueño, puestas en abismo. Y todo esto también sugiere, claro, la idea de que *Takeshis'* es un nuevo *cover* de *Ocho y medio* de Fellini (aunque por momentos esté más cerca de *La pistola desnuda 33 1/3*, así de *quebrado* es el universo de Kitano). Los sueños de todos en un compilado de Kitano que ruge y da vueltas como un molino monstruoso. "Encontrémonos en nuestros sueños", se escucha en un vinilo que gira en algún momento de *Takeshis'*. Inmediatamente, un dj hace *scratching* con un disco: de adelante para atrás y viceversa, mueve el vinilo para que la púa repita el crispante sonido del rayado. El accidente ruidoso se vuelve música y se repite. Así se produce el *loop* rayado, el defecto que recomienza. Y ese momento es la matriz de esta película: porque *Takeshis'* es de esas películas que piensan que la historia del cine es la historia de un sueño defectuoso que siempre puede volver a empezar, por suerte y por azar. Y también confirma que Kitano/Kenny/Keaton está totalmente rayado, por suerte y por azar. [A]



Takeshis'

Japón. 2005. 108'

DIRECCIÓN

Takeshi Kitano

PRODUCCIÓN

Masayuki Mori, Takio Yoshida

GUIÓN

Takeshi Kitano

MÚSICA

Nagi

FOTOGRAFÍA

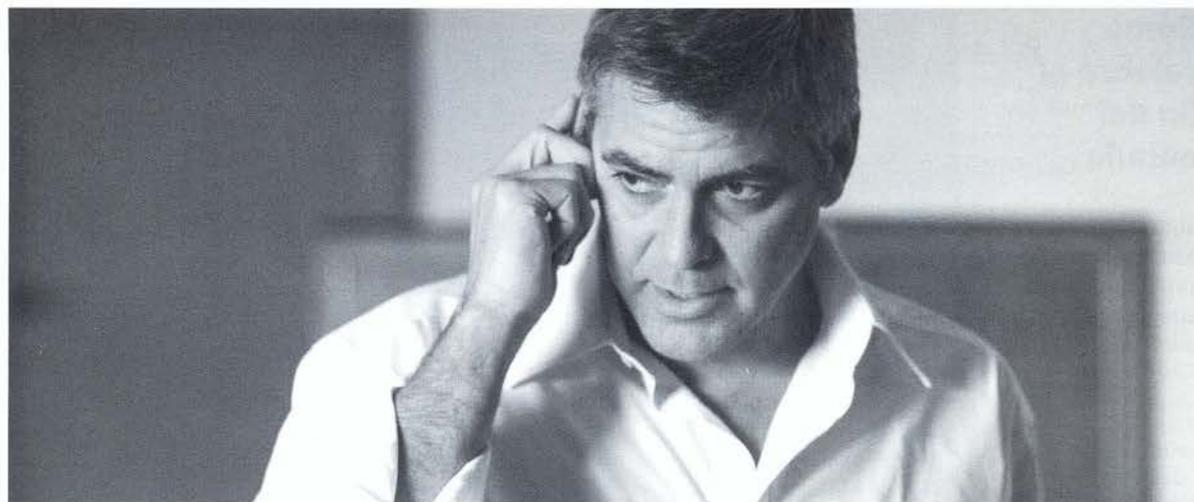
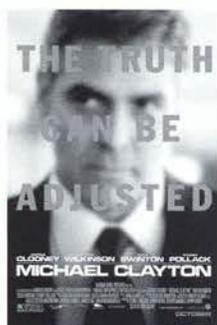
Katsumi Yanagishima

MONTAJE

Takeshi Kitano, Yoshinori Oota

INTÉRPRETES

Takeshi Kitano, Kotomi Kyono, Kayoko Kishimoto, Ren Osugi, Susumu Terajima, Tetsu Watanabe, Akihiro Miwa, Naomasa Musaka, Kôichi Ueda.



Excusas que matan

 A favor **Hernán Schell**

Choronga mensajera

 En contra **Javier Porta Fouz**

Michael Clayton

Estados Unidos.
2007. 119'

DIRECCIÓN Tony Gilroy

GUIÓN Tony Gilroy

PRODUCCIÓN

George Clooney,
James A. Holt,
Anthony Minghella,
Steven Soderbergh

FOTOGRAFÍA

Robert Elswit

MONTAJE John Gilroy

MÚSICA

James Newton
Howard

INTÉRPRETES

George Clooney, Tom
Wilkinson, Sydney
Pollack, Tilda Swinton,
Michael O'Keefe,
Jennifer Van Dyck.

Hay una estrategia narrativa brillante en este film: la de utilizar un largo flashback que comienza a partir del momento en que Michael Clayton se salva milagrosamente de un atentado. Lo que logra este recurso narrativo es que cuando nosotros vemos a los asesinos colocando la bomba en el auto de Clayton, sabemos desde un primer momento que el personaje se salvará, arruinando así el posible suspenso que puede provocar la escena. Es un recurso para mostrar un desprecio bastante grande hacia el personaje, e indicar que al director este litigante no le importa lo suficiente como para que nos preocupemos por si está en peligro o no. Después de todo, el propio film no para de mostrar al protagonista como un miserable cuyo accionar no se diferencia del resto de los personajes, gente que comete aberraciones poniendo excusas que los absuelven moralmente. Clayton traiciona a su amigo poniendo como excusa un deber familiar, la ejecutiva Crowder mata a decenas de personas porque obedece a los intereses de la empresa en la que trabaja y el hombre que atropella a alguien y se da a la fuga se escuda en el hecho de que el atropellado había tenido la ocurrencia de correr de noche.

Sólo hay dos personas que deciden hacer lo correcto aun a costa de perjudicarse ellos mismos: uno es el abogado genial interpretado por Tom Wilkinson, el otro es el propio Clayton post salvación milagrosa. No puede decirse que haya algo esperanzador en la película por el hecho de que sean estas dos figuras las que puedan enfrentarse a la empresa y terminen ganándole; una es una persona excepcional por su inteligencia, la otra, un canalla que por una circunstancia azarosa (el famoso *deus ex machina* que solían aplicar los directores clásicos más amargos para disimular su pesimismo) cambia de opinión. Sin ese atentado, la película se manifestaría en un 100% como lo que es: un film dueño de una mirada desoladora sobre un mundo en el que los accionares aberrantes se refugian en excusas, hábilmente disfrazado de film de denuncia. **[A]**

Nota: se cuenta la "película".

Las corporaciones son todas malignas, malas y malvadas. Y los abogados... bueno, casi todos. Menos uno que enloquece, con interpretación crispada y babeante de Tom Wilkinson. Ah, y menos otro, abrumado todo el tiempo, que se carga el trabajo sucio y es eficiente, y que tiene un hermano policía y otro irresponsable que lo deja con un deudón en un bar que se pusieron (una situación que está para... ¿abrumar al personaje?, ¿estirar el relato?, ¿abrumar al personaje?, ¿ponerlo bajo presión?, ¿abrumarlo?). Este otro es el Michael Clayton del título: Clooney, el-churro-con-conciencia-social-demoda, que por el mismo precio permite decir ¡qué lindo! y ¡qué barbaridad! Clayton tiene pelo gris, a tono con las imágenes siempre grises y de cielos nublados de esta película. "Seria" y llena de palabras (el off de Wilkinson es particularmente pesado e irrelevante), de esas que siembran pistas y les ponen un cartelito encima para que nadie se quede afuera, *Michael Clayton* apunta al mínimo común denominador, a la condescendencia informativa. Y lo peor es que a pesar de eso quiere parecer inteligente y profunda. Algunas muestras de la tontería de este "filme": 1. Que no se cuente cronológicamente y narre dos veces un mismo segmento sin tensión narrativa ni ningún objetivo que no sea causar una sorpresa que dura tres segundos al principio (uh, loco, una explosión). 2. La pista en el libro, en el libro, en el libro, ¡en el libro! 3. El diálogo de Tilda Swinton con el matón al que "le dice pero no le dice" (?) que mate a alguien; después, por conveniencia del guión, el mismo personaje se hace explícito, casi porno. Y ahí, después de unas dos horas del peor estereotipo de cine de guionista devenido director + las influencias del peor Soderbergh (productor ejecutivo) y del más paspado Sydney Pollack (productor y actor), llegamos al final, demagógico y tranquilizante. Nada que pensar, nada que completar, todo procesado, redundante, obvio, *Michael Clayton* es algo así como la versión choronga de *El informante*. **[A]**

Cómo celebré el fin del mundo

Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii / The Way I Spent the End of the World

Rumania/Francia/Estados Unidos, 2006, 106'

DIRIGIDA POR

Catalin Mitulescu
 CON Dorothea Petre, Timotei Duma, Mircea Diaconu, Ionut Becheru, Jean Constantin, Valentin Popescu, Carmen Ungureanu y Cristian Vararu.



China, Irán, Hong Kong, Taiwán, Corea del Sur, Argentina, Filipinas y ahora Rumania. Alguna vez también Japón, Italia, Polonia, Yugoslavia... la lista es inacabable.

Siempre hay alguna moda. En todas las épocas. Mungiu (*4 meses, 3 semanas y 2 días*, de inminente estreno), Puiu (*La noche del señor Lazarescu*), Porumboiu (*Bucarest 12:08*), Nemescu (*California Dreamin'*, no estrenada), Mitulescu (*Cómo celebré el fin del mundo*) son ejemplos paradigmáticos de esa moda aplicada al novísimo cine rumano que se ha destapado en los festivales internacionales a fuerza de persistencia.

¿Existen nuevos focos de tensión en la realidad cotidiana de cualquier país que pasó por una dictadura? El cine argentino experimentó una situación similar a la del nuevo cine rumano. También fue premiado internacionalmente por ello (*La historia oficial*, aunque nos pese; también *El abrazo partido* con la crisis del 2001 a la vuelta

de la esquina) pero había que ponerle un fin, algo que hizo la generación del Nuevo Cine Argentino. Lo inquietante es que la generación que está valiéndose de los temas de la *nouvelle démocratie* del cine rumano es aquella que debería romper con el estereotipo y no crearlo. Aquí no es cuestión de prohibir temas, el problema es la explotación monotemática a ojos del mundo ávido de exotismo. En este caso el exotismo del nuevo cine rumano se vale de un período específico (la dictadura del régimen comunista) y un malo canónico por excelencia:

Ceausescu. Pero ahí donde directores como Porumbiu hacen la diferencia a fuerza de ingenio y de elisión del lugar común o la metáfora de munición gruesa, Mitulescu se limita a unas viñetas simbólicas que de tan excesivas provocan un involuntario humor. *Cómo celebré el fin del mundo* es la historia de una adolescente tensionada entre dos mundos, que además tienen sus representantes metafóricos: el hijo del policía de las brigadas especiales y el joven díscolo y un poco tocado que planea huir del régimen dictatorial a toda costa. Entre los dos polos, un mundo en cambio que se da paralelo al brusco giro en la vida de la joven tras ser expulsada de la escuela siendo acusada de anticomunista. Y toda la situación reconstruida por la mirada inocente de los niños, que son algo así como los encargados de la empresa de las metáforas que la película nos vende. Incluso, si uno es lo suficientemente malévolo, aquí hay aires de Kusturica y todo. La metáfora del globo, hacia el final de la película, es tan grosera en su elocuencia que convocó a una risotada explosiva en varios espectadores. A tal punto que convierte a la subleada del Kusturica del final de *Underground* en un manifiesto político sutil y elegante. **Federico Karstulovich**

Yo pregunto a los presentes... La tierra no se mendiga, se gestiona y si no la dan, se toma

Argentina/Uruguay, 2007, 60'. DIRIGIDA POR Alejandra Guzzo.

Carne viva

Argentina, 2007, 60'. DIRIGIDA POR Marcelo Goyeneche.

En la boca del león

Argentina, 2006, 62'. DIRIGIDA POR Grupo de Cine Insurgente.

El día que bombardearon Buenos Aires

Argentina, 2004, 62'. DIRIGIDA POR Marcelo Goyeneche.



El Grupo de Cine Insurgente es una organización que produce y distribuye documentales de manera independiente. Del 4 al 17 de octubre, la agrupación presentó en el Complejo Tita Merello, en doble programa, gracias a la breve duración de los largometrajes –interesante alternativa de exhibición en busca de un nuevo nicho de público–, cuatro documentales de una postura ideológica muy clara. Postura esta que es, a la vez, su mayor virtud y su mayor defecto. Es su virtud por cuanto se aleja de toda tibieza política y toma partido con convicción; es su defecto porque las cuatro películas se reducen a no mucho más que eso.

Yo pregunto a los presentes... trata sobre la ocupación de tierras fiscales por la Unión de Trabajadores Azucareros a principios del año pasado, en la zona de Bella Unión, ubicada en el norte uruguayo. *Carne viva* cuenta la toma, por parte de sus trabajadores, del frigorífico estatal Lisandro de la Torre durante la presidencia de Frondizi, e intenta trazar un paralelismo con la actual

experiencia cooperativista del frigorífico Yaguané. *En la boca del león* narra la historia de cinco cubanos presos en Estados Unidos, acusados de espionaje, y la lucha de los familiares por su liberación. Finalmente, *El día que bombardearon Buenos Aires* relata el bombardeo a Plaza de Mayo llevado a cabo por la llamada Revolución Libertadora. Esta última es quizás la más lograda de las películas, porque sostiene el ritmo narrativo y porque el trabajo de investigación puede adivinarse desde las imágenes y desde los testimonios, algunos de ellos de personas que presenciaron lo ocurrido.

En lo concerniente a la forma, los cuatro están estructurados sobre la base de entrevistas, con la inclusión, según cada caso, de fotos fijas, noticieros de la época, ficcionalización de algún momento puntual de la historia, fragmentos de otras películas sobre el mismo tema, material de archivo, etc. Si bien se puede estar o no de acuerdo con la visión sobre la realidad que proponen, no se desprende ambigüedad posible; la mirada está tan guiada que no da pie a interpretación alguna por parte del espectador, y el interés de éste se agota en menos de una visión. Tampoco existe un cuidado por la forma: por momentos, dan la impresión de haber sido hechos a las apuradas. Sólo por nombrar algunas desprolijidades, hay diálogos que se pisan descuidadamente, obviedades musicales (como cuando, en el documental sobre los presos cubanos, se muestran sus fotografías mientras suena una canción de Silvio Rodríguez), obviedades ideológicas (como el nombre del entrevistado junto a un dibujo de la cara del Che) y cortes abruptos para dar lugar a la tanda publicitaria televisiva. **Marina Locatelli**



Acorralados

Butterfly on a Wheel

Estados Unidos, 2007, 98'. **DIRIGIDA POR** Mike Barker, **CON** Pierce Brosnan, Maria Bello, Gerard Butler y Claudette Mink.

Hombre y mujer caucásicos, bellos, adinerados y enfermos de felicidad comprada con dinero sufren el acoso de un maniático que se sube a su auto y les informa que tiene secuestrada a su pequeña hija, tan rubia y genéticamente perfecta como ellos. Neil (Gerard Butler, queriendo ser un nuevo Clive Owen) trabaja en publicidad y se mueve como pez en el agua en el destructivo mundo de la competencia capitalista. Tom, el criminal que interpreta Brosnan, tiene acento irlandés (no olvidemos que para Hollywood el IRA es sinónimo de terror y esa cosa llamada "ideales" es secundaria) y su fin parece ser destruir todo el sustento que el capital ayudó a construir: quema literalmente toda la fortuna del matrimonio, pone en peligro el trabajo de Neil, destruye la cuatro por cuatro y no parece querer nada material a cambio. Atención: ¿tenemos un thriller anticapitalista entre manos, en el que los protagonistas aprenden el precio de su modo de vida? (La subtrama de la hija secuestrada, en ese caso, sobra: el gran drama era la pérdida de las pertenencias.) Sin embargo, la película toma un giro conservador y, a medida que avanza hacia su desenlace, termina siendo un mero ensayo sobre la infidelidad, la venganza de los engañados, el protestantismo a la enésima potencia. De anticapitalismo a defensa del capital: "Mi mujer/marido es una pertenencia y quien toca mi propiedad debe pagar el precio". Se nos pide que nos identifiquemos con los traicionados y que castigemos a los infieles. ¿Y el placer? Es mala palabra, a tal punto que la película acaba siendo aburrida y banal. Predecible no es, pero no confundamos esto con un mérito: los finales descabellados siempre sorprenden pero acaban dejando sabor a nada. **Guido Segal**



Al otro lado del mundo

The Painted Veil

Estados Unidos/China, 2006, 125'. **DIRIGIDA POR** John Curran, **CON** Naomi Watts, Edward Norton, Liev Schreiber, Toby Jones.

Al otro lado del mundo es un drama de época que muestra el traslado de un matrimonio británico al interior de la China colonial en la década del 20, durante una epidemia de cólera. La película se esfuerza demasiado por contar la historia del sacrificado amor de esta desavenida pareja en un contexto no sólo exótico sino peligroso. Parece que en esa China no sólo el cólera contagiaba sino también la presencia de los chinos, de los extranjeros, de los otros. Aparecen, además, las tensiones de los procesos de la colonización apenas esbozados, mal encarados. Por supuesto no faltan los lindos paisajes que nos incitan al suspiro constante, más una música melosa pero interesante (tal vez lo único interesante de toda la película). Débiles e ingenuos adulterios, más "gente exótica" como chinos o religiosos o gente que se sacrifica por su pueblo o un vecino que vive con una oriental y toma sustancias extrañas y bebe bebidas extravagantes hacen al insípido argumento. Una película desdibujada, impersonal, desangelada. Si hay algo que le falta —entre las muchas cosas de las que carece— es respirar algo de pasión. La culpa por el adulterio femenino, la venganza masculina, el sacrificio que se impone la mujer será revertido por la redención final con iglesia incluida —prefigurada en las siluetas de las monjas—, en una escena en que ella canta y baila con los niñitos chinos, a la manera de *La novicia rebelde* en un contexto de enfermedad y muerte. El final es tranquilizador: en esta lógica de premios y castigos, el que ha maltratado a la mujer, ese marido y médico abnegado que ha hecho peligrar la vida de su esposa, se contagia y muere. Acto seguido, ella y su hijo de nuevo en el mundo de los normales, de los que no contagian, de los británicos. *Al otro lado del mundo* no sólo es altamente previsible en su monótono contar sino que contagia no la enfermedad del cólera sino el tedio, el aburrimiento.

Marcela Gamberini



A cada lado

Argentina, 2007, 101'. **DIRIGIDA POR** Hugo Grosso, **CON** Luis Machín, Héctor Bidonde, Mónica Galán, Miguel Franchi y otros.

Según *A cada lado*, el puente Rosario-Victoria une mucho más que dos ciudades o dos provincias: también une diferentes historias que tratan de abrirse paso a través de un guión que, por pecar de pretencioso, en muchos momentos se pierde en sí mismo. Abel, un fotógrafo y documentalista que en otro tiempo supo estar comprometido políticamente, hoy es contratado por una empresa constructora para que registre todo el proceso que llevará a la inauguración del puente hacia el final de la película. En medio de este trabajo se reencuentra con Jaibo, un joven que fue protagonista de uno de sus documentales, ahora devenido rateo, y con la novia de éste, de quien se enamora. Por otro lado, hay dos hermanas solteras que alquilan una habitación a un ingeniero alemán que viene a trabajar en la construcción del puente y que mantendrá relaciones con un travesti de Victoria. También está Cosme, un viejo solitario que sufre los desplantes de su único hijo y que quiere vender su casa por los embates de las topadoras que trabajan en el lugar. Pedro y Andrés son dos niños isleros que ambicionan cruzar el puente y para ello solicitan la ayuda del ermitaño "tuerto". Correnti, un viejo y mítico pescador, es quien de una u otra manera conecta a todos los demás personajes. La trama puede parecer un poco embrollada... y sí, lo es. Más cuando no se ha ahorrado metáfora alguna (cruzar el puente como una forma de ver las cosas de otra manera), ni alusión bienpensante (el proceso, Madres de Plaza de Mayo, presos políticos, etc.), ni el muy usado recurso del relato circular. Sin embargo, hay compensación en el delicado trabajo de fotografía, de una extraña belleza, en el cuidado puesto en los encuadres y en algunas ideas muy cinematográficas, como la secuencia de montaje en la escena del velorio. **ML**



Resident Evil 3: Extinción

Resident Evil: Extinction

Francia/Australia/Alemania/Reino Unido/Estados Unidos, 2007, 95'. **DIRIGIDA POR** Russell Mulcahy, **CON** Milla Jovovich, Oded Fehr, Ali Larter, Iain Glen, Ashanti.

El huésped maldito (2002), la primera de las *Resident Evil*, tenía lo suyo —una energía, cierta imaginación visual—, aun cuando su premisa de muertos vivos y de conspiración corporativa había hecho tronar una vez más el nombre de papá zombi George A. Romero. Es difícil recordar algo de *Resident Evil 2: Apocalipsis* (2004), salvo que alojaba algún *mostro* deforme y unas vueltas argumentales absurdas que la sumergían en los encantadores abismos de la clase Z, más cara pero con la misma libertad para el cualquierismo de las producciones de Charles y Albert Band y berretadas por el estilo.

La suerte se acabó y esta tercera entrada es pura rutina. Todo indica que el australiano Mulcahy no le pone ímpetu a nada desde que filmó *La sombra* en 1994, pero lo que parece terminar de aplastar a *RE3* es un problema muy común en el cine fantástico reciente: narraciones enteramente abandonadas a las posibilidades del digital, posibilidades que mal administradas o con un presupuesto limitado redundan en secuencias aparentemente diseñadas para emocionarnos pero que no nos mueven un pelo. Esto es porque no hacen una mínima puesta en escena, ni siquiera roban de los grandes referentes que la historia del cine pone a su disposición. Así, *RE3* exhibe el ataque “feroz” de un bandada de cuervos *sin* la potencia de un solo minuto de *Los pájaros*; llena la pantalla de zombis *sin* la capacidad para la metáfora política ni el humor de Romero; transcurre sobre el fondo de una Las Vegas posapocalíptica pero *sin* la capacidad para estremecer que podría haber aprendido de las ciudades vaciadas de *The Omega Man* o del final de *El planeta de los simios*. Y cuando despunta una única idea divertida y propia —los ejercicios de rehabilitación para muertos vivos— se disipa enseguida, como si se distrajera con otras cosas, como una película aburrida hasta de sí misma. **Mariano Kairuz**



Caballeros del aire

Flyboys

Estados Unidos/Francia, 2006, 140'. **DIRIGIDA POR** Tony Bill, **CON** James Franco, Martin Henderson, Jennifer Decker, Jean Reno, David Ellison.

Este vuelo rasante por muchos de los clichés de la narración clásica cinematográfica está inspirado en hechos reales ocurridos durante la Primera Guerra Mundial. En 1917, antes de que Estados Unidos se uniese al conflicto bélico, algunos jóvenes americanos, sin ningún conocimiento previo en aviación, se unieron como voluntarios al escuadrón Lafayette, un grupo de pilotos que combatía la avanzada alemana en territorio francés. Es sorprendente cómo, partiendo de un hecho interesante, se llegó a una película tan anodina, a falta de un adjetivo mejor. Por mucho que James Franco, el valiente vaquero devenido as del cielo, intente inyectarle emoción a su personaje, el guión le juega en contra todo el tiempo; ni hablar de Jean Reno, desperdiciado en el papel del riguroso pero tierno capitán francés. Quien busque personajes estereotipados, aquí los encuentra fácilmente: el niño rico al que su padre manda a la guerra para que haga algo de su vida, el negro que quiere hacerse un lugar en una sociedad racista, la bonita chica francesa, el piloto misterioso y hábil, en un principio reservado y rudo con sus compañeros pero que al final les deja “una gran enseñanza”. La inconsistencia en la construcción de los personajes —que nunca va más allá de lo superficial— y en la historia de amor —agregada a la fuerza—; la ingenuidad de los “planteos sociales” y de la corrección política, sumadas al malo, malísimo, enemigo germano (al parecer los pilotos alemanes no poseían códigos como los americanos, puesto que no reparaban en matar a otro piloto cuando éste estaba en tierra), socavan el buscado tono realista y nos dejan la sensación de que no creemos lo que nos acaban de contar. Sí es verdad que algunas coreografías aéreas son vertiginosas, pero tras dos horas de no mucho más que eso, cansan. **ML**



Matar o morir

Shoot 'Em Up

Estados Unidos, 2007, 80'. **DIRIGIDA POR** Michael Davis, **CON** Clive Owen, Monica Bellucci, Paul Giamatti.

En aquellos viejos tiempos del marketing viral clásico (*El proyecto Blair Witch* y sus falsos desaparecidos protagonistas), el cine todavía se priorizaba por encima de las estrategias de mercadeo, o al menos las películas transmitían esa sensación. Una vez dijo una voz cinematográfica: “Si lo destruyes, él vendrá” y, en una industria donde ya no acampan los sueños, ése parece ser el lema de cabecera de los marketineros del cine al referirse al público. Ellos creen que para lograr que la gente vaya al cine alcanza con lanzar algún video (ca)ganchero que vende un cochecito o chalecos a prueba de balas para bebés en YouTube; alguna página web apócrifa que apele al shock y disimule su filiación con la película y después sólo armar un mejunje de fragmentos de *Hard Boiled* con la estética de *Crank*, el tono solemne de *Sin City* más las pretensiones de *Niños del hombre* e infinitas referencias a los fichines (el título original, *Shoot 'Em Up*, es el nombre del género de videojuegos inaugurado por el *Space Invaders* donde se debe voltear todo lo que se cruce). *Matar o morir* es una especie de filtro que deja correr cada una de las virtudes y propiedades de esas películas mientras acumula y amontona todas sus impurezas. No importa que esos films multipliquen sus bacterias dentro de la película de Michael Davis, siempre y cuando se aturda al público por todo medio posible para que, ya abombado, se acerque a las salas por las suyas o impulsado por otros clientes. Pero a *Matar o morir* le falló la pirotecnia: no hubo ruido ni nueces para una película que pasó inadvertida por las carteleras de todo el mundo. La narración símil *arcade* tenía su razón de ser en *Crank* (o la violencia estilizada de *Hard Boiled*, etc.), pero nadie quiere comprar una imitación tan superficial como la de *Matar o morir* y así la película se vuelve vacía y obsoleta como una maraca silente.

Nazareno Brega



Martín Fierro, la película

Argentina/España, 2007, 82'.

DIRIGIDA POR Liliana Romero y Norman Ruiz.
CON LAS VOCES DE Daniel Fanego, Aldo Barbero, César Bordón, Héctor Calori, Claudio Da Passano, Cristina Fridman, Claudio Gallardou, Juan Carlos Gené.

Una de las grandes dificultades que planteaba la adaptación del poema de José Hernández al dibujo animado, al menos si realmente sus productores querían hacer *El gaucho Martín Fierro* y no una mera explotación de marca, era que el formato sólo podía venderse masivamente si iba apuntado "a toda la familia". Y que para eso, tal como declaró su codirectora Liliana Romero, la visión salvaje y políticamente incorrecta de la pampa que ofrece el texto publicado en 1870 debía ser *amansada*. Consciente de estas limitaciones —o, directamente, de este despropósito—, Romero decidió encarar al gaucho enrolado en el ejército *a la fuerza* "menos como un héroe que como un mártir". Lo cual, de todos modos, no terminó de resolver el problema básico del relato, lo que le impide cobrar nervio: no decidirse entre hacer una película apta para chicos o algo que no matara de aburrimiento al público adulto. A su vez (y así como *El color de los sentidos*, la película anterior de Romero y Ruiz que se anunció pero nunca llegó a estrenarse comercialmente, fallaba por sus torpezas narrativas pero lograba hacer algo nuevo con sus secuencias de animación, en las que cobraban vida pinturas de Quinquela, Forner y Berni), *Martín Fierro* funciona en la gráfica y el movimiento. Asumiendo su condición de animación "limitada", suple la cantidad de cuadros por segundo que no puede costear por otros recursos tales como movimientos de cámara y reencuadres dinámicos y un imaginativo trabajo con los colores y texturas, recursos que *Isidoro* (por poner un ejemplo reciente) ni siquiera intentó. Y no es un comentario condescendiente ni perdonavidas: en este aspecto la película funciona tanto como si fuera norteamericana o japonesa, e independientemente de si a uno le gustan todos, algunos o ninguno de los diseños que Fontanarrosa hizo para la editorial De La Flor o para esta película.

MK



Vitus

Suiza, 2006, 120', **DIRIGIDA POR** Fredi M. Murer.

CON Fabricio Borsari, Theo Gheorghiu, Julia Jenkins, Urs Jucker, Bruno Ganz.

Vitus es una fábula. Su estética y su ética se amigan: una narración sofrenada que recurre con frecuencia a las elipsis para emboscar el sentimentalismo que se agazapa para golpear por lo bajo y unos protagonistas encorsetados por el deber ser de la época: excelencia, palabra maldita que encubre una de las formas contemporáneas de la discriminación.

Vitus es un niño dotado de un coeficiente intelectual vecino a la genialidad, virtuoso del piano, maestro de la especulación financiera. Su anhelo es la normalidad y el único adulto sensible como para comprenderlo es su abuelo (Bruno Ganz). En el mundo de Vitus no hay otra contradicción que su genio chocando con la exigencia social de producir más y mejor. Su pretendida rebeldía, el deseo de ser un chico más, es sólo un estado transitorio del que deberá desertar cuando se presenta una crisis familiar y profesional: su padre desempleado en la empresa a la que ha dedicado sus propios ingenios. Entonces Vitus retoma la cordura y aplica sus habilidades financieras en la bolsa; su lema: "El dinero produce dinero"; una de sus herramientas: los bonos de la deuda argentina. Nosotros, los hombres vulgares, podríamos decirle desde nuestra historia que su especulación se llama patria financiera y que más tarde que temprano lo arrastrará, pese a su genio y por su hacer amoral, a la bancarrota junto a millones de seres menos capaces que él. Apología de la abundancia egoísta, *Vitus* pretende demostrar que en el reino de los videntes el que tiene el tercer ojo es rey. Darwinismo social que le dicen, *Vitus* demuestra por la contraria que es mejor ser tonto y pobre como uno, que rico y genio en esa selva rapaz, próspera y codiciosa en la que cada vez hay que entregar más (genio, esfuerzo, vitalidad) por la vana lucha por el ser. **Eduardo Rojas**



Stardust, el misterio de la estrella

Stardust

Estados Unidos/Reino Unido, 2007, 128'.

DIRIGIDA POR Matthew Vaughn. **CON** Charlie Cox, Claire Danes, Michelle Pfeiffer, Kate Magowan, Robert de Niro, Mark Heap.

El secreto de *Stardust* lo brindó Neil Gaiman, figura clave de la historieta norteamericana de los ochenta y autor de la novela ilustrada en que se basa el film, en su prólogo escrito para el cómic del guionista Kurt Busiek, *Astro City: Confession*. Ante una saga de superhéroes que celebra, deconstruye y reflexiona sobre el género (el aporte más importante de Gaiman y sus compañeros generacionales, junto con la puesta en escena de cincuenta años de tradición superheroica), Gaiman dice: "Esta es la magia de la cual depende toda la buena ficción: hay espacio para que las cosas sean mucho más de lo que significan literalmente...Y no estoy hablando de alegorías o metáforas, ni siquiera de El Mensaje. De lo que estoy hablando es: sobre qué trata la historia y, al mismo tiempo, sobre qué trata la historia". La frase define de punta a punta la fantasía tan pueril como sentida que domina y regula *Stardust*: no hay mucho más que una historia de tierras mágicas que coexisten con nuestro mundo real, donde un muchachito debe convertirse en héroe y donde desfilan elfos, brujas, piratas, hechizos y objetos inertes convertidos en antropomórficos, que conviven más por respeto a un espíritu "todo puede pasar" que por un ánimo revisionista del imaginario fantástico. Quizás sea el hecho de que Gaiman autorizó, produjo y vigiló el proyecto lo que le quita un poco lo mercadifile y le agrega corazón al asunto, pero lo seguro es que *Stardust*, tanto en su ingenuidad (amores eternos y esas cosas) como en su fundamentalismo (los personajes, aunque tengan el rostro de Robert De Niro, nunca dejan de ser personajes), transforman lo que puede leerse como grandilocuencia (relato extenso, voz en off, efectos especiales) en un mero cuento de hadas. Uno que lo que realmente nos narra es lo mucho que nos gusta enamorarnos de las fábulas, de los *felices por siempre* y otras magias tan pequeñas como sentidas. **Juan Manuel Domínguez**



El poeta del Guarán

Argentina, 2006, 92'.

DIRIGIDA POR Federico Martini Crotti.

Es casi imposible resistir la tentación de citar las glosas creadas por Edgar Estigarribia a la hora de escribir sobre *El poeta del Guarán*. Cada verso recitado en este documental reclama ser multiplicado, pero es difícil siquiera acercarnos a su sensibilidad sin la voz que soporta la identidad de cada palabra. Es que la voz de Estigarribia recitando glosas tiene tanta personalidad que es irreductible a su carácter lúgubre, musical, borracho, grave. No es que las palabras sean poca cosa, pero el ritmo, el timbre y el valor de la voz las hacen otra cosa, algo para lo que se creó la música (y la banda sonora de una película): para poder reinventar las formas del sonido. Y Federico Martini Crotti se da cuenta de que la clave no está en las palabras, sino en la forma de las voces. Y por eso hay algo báquico en el banquete de voces que relatan fragmentos de la biografía errante de este correntino que hizo de la palabra algo libertino y la mejor manera de batir el aire con la vibración chamamecera. Báquico en sentido literal: el tiempo de Estigarribia estaba dedicado al dios de la damajuana, con vinos a raudales para estar poseso por la alucinación y el éxtasis. Así, como ladero de Tarragó Ros, como coprotagonista de Los Reyes del Chamamé, el valor musical de EE es vagar con su voz por imágenes-espejismos, por visiones intensas de la vida frenética del folklore rural. Martini Crotti da cuenta de ese frenetismo pero de una manera profanadora, impetuosa: su cámara de video se entromete para representar y shockear un mundo con su montaje sincopado de declaraciones, con sus clips modernos que están entre la peña folklórica y el kitsch de provincias, con sus postales digitales virtuales. De esta forma, la damajuana se vuelca en el disco duro de una computadora y produce las mismas chispas que un buen golpe en un bombo legüero. O que una glosa alucinada de Estigarribia. **Diego Trerotola**



El sospechoso

Rendition

Estados Unidos/Sudáfrica, 2007, 120', **DIRIGIDA POR** Gavin Hood, **CON** Jake Gyllenhaal, Reese Witherspoon, Meryl Streep, Omar Metwally, Zineb Oukach, Aramis Knight, Moa Khouas.

A pesar de compartir ciertas cosas, como la denuncia de un "problema importante" o un protagonista con cargo de conciencia, *El sospechoso* es una alternativa al modelo tan celebrado como poco argumentado de la reciente fiestita cinematográfica de todos, *Michael Clayton*. Y lo es gracias a cierto cinismo y hasta hijaputez para con lo contado. A la hora de denunciar las políticas post 9/11 mediante las cuales el gobierno de los Estados Unidos extradita ilegalmente a los acusados de terrorismo a cárceles no oficiales en el exterior, el truco de Gavin Hood es utilizar el género para crear tensión. Si bien apela a una estética cruda (pero pulidísima fotográficamente) a la hora de mostrar torturas, *El sospechoso* deja en evidencia la exageración digna de novelón mexicano o de *thriller* televisivo: ¿Acaso no hay culebrón en hacer que la esposa que busca a su desaparecido marido se encuentre embarazadísima? ¿O en inventar un amor en el norte de África, donde ella es hija de un funcionario que él debe asesinar? ¿Acaso la tensión de las torturas no radica en que la misma película crea una ambigüedad respecto del acusado, o en que la intriga está en verificar y crear suspenso con su posible participación en el atentado investigado? El género permite no sacarle el pie al acelerador y aun así no anular la denuncia; incluso su condición de irreal deja en evidencia y pone las luces sobre aquello que en la realidad jamás puede tener un final feliz. Porque, en caso de no existir esa intención (duda que el plano final y la tonísima vuelta de tuerca argumental del cierre deberían despejar) y de creer que aquello que cuenta está cerca de ser realista sólo por la sangre, los funcionarios con dilemas morales y las esquiras desparramadas, *El sospechoso* se recibiría con honores de cruel y de ingenua. **Juan Manuel Domínguez**



La muerte del presidente

Death of a President

Reino Unido, 2006, 90', **DIRIGIDA POR** Gabriel Range, **CON** Hend Ayoub, Brian Boland, Becky Ann Baker, Robert Mangiardi, Jay Patterson, Jay Whittaker, Michael Reilly Burke, James Urbaniak, Neko Parham.

El falso documental de Gabriel Range acerca del asesinato de George W. Bush a fines de 2007 –y de las nefastas consecuencias de la imperiosa necesidad oficial de encontrar rápidamente a alguien a quien acusar por el crimen– tiene el efecto, a esta altura cansador, de películas como *Fahrenheit 9/11* o *Camino a Guantánamo*: relega casi todo propósito narrativo para dedicarse a hablarle a su público cautivo, a los ya convencidos. Lo que en el caso de *La muerte del presidente* es doblemente irritante porque, a diferencia de aquellas, ésta es una película de ficción. Es innegable que la idea era muy atractiva, como lo son siempre las historias contrafácticas del tipo "¿Cómo sería el mundo si Hitler hubiera ganado la Segunda Guerra?". Las posibilidades disparadas por la libre especulación invitan a poner en juego infinidad de ideas sobre el estado de cosas, que es más o menos lo mismo que hace la ciencia ficción futurista (en especial las distopías orwellianas). Y que es también lo que propone la película de Range, con la salvedad de que su especulación no tiene nada de "libre": todo está dirigido en un solo sentido, el de una crítica gruesa a la política exterior de la administración Bush, al post 11/9 y a la paranoia y la discriminación. La investigación del gobierno norteamericano encuentra, arresta y condena a un ingeniero de origen sirio que casi de entrada sabemos que no va a ser el culpable, aunque sí el chivo expiatorio de apellido musulmán. Pero Range ni siquiera tiene la nobleza de intentar mantener alguna verosimilitud en su "documental" ordenando la información como lo haría si fuera verdadero, sino que pretende llevar adelante el enigma quién-mató-a-Bush al punto de crear una pequeña sorpresa sobre el final. Su valor como especulación se disipa en una exposición estéril de lugares muy comunes. La verdad –y hablando de ponerle verdad y suspenso y gracia al cine político–, qué ganas de volver a ver *JFK*.

Mariano Kairuz

Cuando ella saltó

Argentina, 2007, 97'. **DIRIGIDA POR** Sabrina Farsi, **CON** Iván de Pineda, Andrea Galante, Juan M. Aguiar, Sandra Ballesteros, Boy Olmi.

Un muchacho (Iván de Pineda, que está bien) ve el suicidio de una chica y después empieza una relación amorosa o algo así –aunque no deja de tener su perversión, ya se verá– con otra chica idéntica a la muerta. El film intenta muchas cosas: saltar de registros, hacer comedia donde no suele hacerse (relean la situación de base), meter varias historias diferentes, ser un comentario social, confiar en que la cámara y el cine todo lo pueden. Desgraciadamente, la película cae en la celebración retórica, justamente, de las capacidades para “filmar” o –peor– “escribir” una película. No se trata únicamente de que se intenta hacer pasar por inteligente lo que no es más que un poco de ingenio a fuerza de subtramas y vueltas de tuerca, sino de otra cosa. Aquí se confunde el rigor (es decir, la cohesión de una obra, la necesidad de que todo tenga un sentido aunque no tenga un significado) con el voluntarismo. En cierto punto, la realizadora deja de lado a sus criaturas, que pasan a ser meras herramientas de su historia en lugar del núcleo de las emociones. Film amanerado en más de un sentido (que no implica por ello que tenga manera o “maniera”), *Cuando ella saltó* queda en apenas una posibilidad. **Leonardo M. D'Espósito**

Nos fuimos

Argentina, 2006, 67'. **DIRIGIDA POR** Gonzalo Santiso.

Este documental, como tantos, podría encuadrarse dentro de la categoría “post crisis”. Aunque no se haga referencia explícita a ella, los compatriotas que se dan cita en esta película –y que optaron por un exilio voluntario– lo hicieron en busca de un mayor bienestar económico. Los testimonios actuales se combinan con imágenes parpadeantes de una Argentina de otros tiempos: una mujer joven que corre, se esconde y ríe, una fiesta familiar. Son las que arroja un proyector de 16 mm, propiedad de uno de los entrevistados, un “capricho”, fruto de sus nuevas posibilidades. El documental se centra en esta experiencia de insertarse en una cultura ajena y en la tensión irresuelta entre volver o quedarse, aunque a falta de una indagación más aguda no arroja conclusiones relevantes. Entre comentarios y estampas ciudadanas que hacen de Canadá un anfitrión más bien amable, sólo podemos concluir, con el título, que efectivamente algunos se fueron y que allí están, mientras tanto. **Marcela Ojea**

El juego del miedo IV

Saw IV
Estados Unidos, 2007, 95'. **DIRIGIDA POR** Darren Lynn Bousman, **CON** Tobin Bell, Scott Patterson, Lyrig Bent, Justin Louis, Costas Mandylord, Betsy Russell.

Por cuarta vez en tres años, Jigsaw vuelve a las andadas. Lo que se traduce en: más sujetos/pecadores obligados a escaparse de trampas y castigos tan medievales como mortales, más flashbacks que sobreexplican y más personajes unidimensionales vejados, mutilados, con sus órganos y fechorías sobreexpuestas. Lo raro es que la exhibición pornográfica de nervios y tejidos (la autopsia con la que abre la película) se vuelve y se quiere inofensiva. Puede que produzcan asquito, tensión o rechazo pero, en un cine post 11/9, donde el terror podía apuntar sus cañones adonde las cámaras oficiales no lo hacían (siendo la exposición del cuerpo humano y la tortura uno de esos rincones), la saga de *El juego del miedo* y sus serruchadas, antes que superficiales son cobardes. Poca subversión y mucha carne de cañón. **JMD**

Man to Man

Francia/Sudáfrica/Reino Unido, 2005, 122'. **DIRIGIDA POR** Régis Wargnier, **CON** Joseph Fiennes, Kristin Scott Thomas, Lomama Bosecki, Cécile Bayiha, Iain Glen, Hugh Bonneville, Abigail McBride, Ron Donachie.

Más allá de ser una película de hace dos años, *Man to Man* y su denuncia racial tienen la dudosa virtud de atrasar ideológicamente unos cuantos siglos. A partir de un relato ubicado en el siglo XIX, el director de *Indochina* narra cómo un antropólogo captura a una pareja de pigmeos en África y los lleva a Escocia, donde en lugar de comprobar que sí son el eslabón perdido se da cuenta –¡oh, milagro!– de que son humanos. El problema del antropólogo es demostrárselo a la comunidad científica local. El de Régis Wargnier es mucho más preocupante. Bajo la armadura del choque de culturas (con escenas en que la música conecta ambos mundos incluidas), del diseño de producción que consiguió hasta el último-tenedor-de-época y de los personajes caricaturescos (más que de hijo de puta, las acciones de los “científicos malos” parecen de villano de película de Disney), *Man to Man* es una película raquítica. Su construcción de los conflictos raciales no parece buscar (o no puede) ser una analogía de ningún problema actual. Y así, los discursos, los gestos y la grandilocuencia se convierten no sólo en algo pesado, sino en algo peor: fósiles. **JMD**

La mujer rota

Argentina, 2007, 75'. **DIRIGIDA POR** Sebastián Faena, **CON** Pablo Rago, Dolores Fonzi, Juan de Benedictis.

La mujer rota cuenta la breve historia de una mujer que ama y no es correspondida. Toda la película es la mujer, su desamor y su obsesión, pero esta anécdota no alcanza, no llega a ser interesante y la historia se desmembra alrededor de ese personaje. Nunca sabemos por qué él la rechaza, no sabemos qué pasó, no sabemos nada; se dirá que no importa, que sólo importa la imposibilidad, pero a la película le falta historia, le falta pasión, le falta carnadura y le sobra solemnidad. Una mujer rubia que va y viene vestida con un piloto claro como si fuera Catherine Deneuve en *Belle de jour* o Angie Dickinson en *Vestida para matar*, que vagabundea entre las figuras masculinas de su amor imposible y de su padre, también imposible. El personaje ostenta una desnudez demasiado visible bajo el piloto que la cubre. Varios (excesivos) interrogantes recorren el film y hacen que la historia se torne tediosa, casi incomprensible. No alcanzan la sugestión ni la inquietud que generan algunos planos –ni siquiera la sospecha de entender alguna secuencia– para un largometraje que intenta contar un fragmento de la vida de una mujer. **Marcela Gamberini**

Los seis signos de la luz

The Seeker: The Dark is Rising
Estados Unidos, 2007, 94'. **DIRIGIDA POR** David L. Cunningham, **CON** Alexander Ludwig, Christopher Eccleston, Ian McShane, Frances Conroy, James Cosmo, Jim Piddock.

En materia de ideas y no de ganancias, el Big Bang Harry Potter (siete libros y cinco películas que restablecieron el mito del héroe para la generación 00) y sus satélites comenzaron a extinguirse demasiado rápido. Potters, Narnias y la reciente *Los seis signos de la luz*, en lugar de expandirse sobre la construcción del héroe (o deformarla), recitan cada bolilla del asunto en voz alta y de memoria: es lo mismo, pero estilizado, digitalizado y sobreexplicado para nuevos consumidores. En *Los seis signos de la luz*, la nueva adaptación de un clásico libro de fantasía juvenil, queda en *offside* el principal problema de la nueva promoción: cuando se apagan los efectos especiales, el relato comienza a empantanarse en los problemas de los tristes chicos magos. Cada conflicto del elegido de la luz, un joven de catorce años llamado Will Staton que se desayuna de su rol a segundos de “la batalla final”, es subrayado constantemente: que papá y hermanos no me dan bola, que el mundo en mis hombros, que quiero una novia. Niños y cines que, más que un combate, necesitan un psicopedagogo. **JMD**

El infinito sin estrellas

Argentina, 2007, 97'. **DIRIGIDA POR** Edgardo González Amer, **CON** Valeria Lorca, Mario Paolucci, Gonzalo Cristando e Iván Giachello.

El *infinito sin estrellas* es una película pequeña, sencilla, centrada en las miserias de la clase trabajadora desde la perspectiva de un niño y su sufrida madre. No tiene grandes pretensiones, pero pierde su amabilidad en ese punto en que el naturalismo se distancia del realismo: un aire determinista sobrevuela la película y parece haber pocas perspectivas de futuro para los personajes, abrumados por pequeñas tragedias barriales. La película adolece de esa caracterización un tanto vulgar de los pobres buenos, carentes de maldad (tan típica de la representación burguesa con complejo de culpa) y un gato colgado de un árbol sirve tanto para retratar la pérdida de la ingenuidad como para simbolizar el inexorable destino de una clase social. González Amer tiene buenas intenciones, se nota, pero está más cerca del juicio condescendiente que de la mirada cómplice y allí se diluye el potencial de la película.

Guido Segal

Soñar no cuesta nada

Argentina/Colombia, 2006, 100'. **DIRIGIDA POR** Rodrigo Triana, **CON** Diego Cadavid, Juan Sebastián Aragón, Manuel José Chávez, Carlos Manuel Vesga, Verónica Orozco.

Que el dinero hace a los hombres felices pero puede destruir amistades y armonías (musicales y no) ya lo sabíamos. Pero no sabíamos que, para demostrarlo, una película iba a necesitar tantos planos de hombres durmiendo abrazados a sus fajos de billetes y con una sonrisa en la cara. Esta historia con aires de moraleja (y nada de sutilezas) se basa en lo ocurrido en Colombia en 2003, cuando un grupo de soldados de ese país encontró, en la selva, millones de dólares de sus enemigas FARC y decidió repartirse el dinero en lugar de denunciarlo. El hecho desencadenó juicios, controversias y también esta película, que logra hacer reír pero tropieza con lo inverosímil de sus situaciones y lo telenovelesco de sus protagonistas. Todo esto, sumado al intencional olvido de cualquier planteo político, hace que el peso de la narración recaiga solamente en un protagonista inanimado pero animador: el dinero, único personaje que encarna una (dis)función interesante en el relato. Lo demás es puro decorado. **Josefina García Pullés**

Yo la recuerdo ahora

Argentina, 2007, 92'. **DIRIGIDA POR** Néstor Lescovich, **CON** Ulises Dumont, Beatriz Spelzini, Juan Manuel Tenuta.

I Pobres Nietzsche y Schopenhauer! Pobres de ellos que deben soportar la profanación de sus textos en la voz en off (basada en textos de ambos, además de algunos de Leonardo Álvarez "y otros") de esta película. Aquí un anciano al borde del suicidio hace un viaje y se enamora de una mujer que cuida de un hombre ciego... y eso es todo, porque la historia no logra abrirse paso en una película cuyo único espacio de interpretación está en su título (que alude a una canción de Leonardo Favio). En ese espacio por momentos resuena *Sin opción*, otra película donde Lescovich incluye reflexiones mediante una molesta voz en off. Pero en *Yo la recuerdo ahora* el off, con su aire a solemne (y fastidiosa) reflexión divina, no sólo perturba sino que invade. Las palabras de esa voz se jactan de recordar a Nietzsche, pero olvidan la muerte de Dios y coartan la libertad del espectador. Entonces la película se compacta y nos compacta. Y todo genera asfixia; tanta que, cuando termina, dan ganas de correr por un poco de aire. **JGP**

PARA ESTAS FIESTAS REGALE LAS REMERAS DE:

EL AMANTE CINE

Con ilustraciones de Costhanzo



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

Todos los talles

\$30

Próximamente, más directores!

Informes y ventas al 4951-6352

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNÁRDEZ subjativa.com.ar	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DÍZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Supercool	6	6		8			9		7	9		7,50
Música nocturna	7	8	9	8				7		6	7	7,43
La Dalia Negra	8	7	8	8	8	4	6	8	8	7		7,20
Cinéfilos a la intemperie				7						7	7	7,00
Takeshis'	7			6	6			7	8		5	6,50
A las cinco de la tarde	6	7		7	7		5					6,40
Shortbus	1	8	7	7	6	7	7	7	7	6		6,30
Michael Clayton		8	6	3	7	7	7	7		3	8	6,22
Cómo celebré el fin del mundo		7		5			5	7			6	6,00
UPA! Una película argentina			5	5	6			6	7	7		6,00
Matar o morir		4	6	6	6	5			7			5,67
Vitus	5	7								5		5,67
Halloween el comienzo		5		6	7	4			3	6		5,17
La mujer de mis pesadillas		4				3			8			5,00
Stardust, el misterio de la...		5		5	4	5			6			5,00
Resident Evil 3: Extinción		4	5	4			4		6			4,60
El sospechoso		5	5	4	5		1		6		5	4,43
Acorralados		5				3		5				4,33
La muerte del presidente	4	6		6	5		2	5		2		4,29
El pasado		6			4			4			3	4,25
Cuando ella saltó				4	3			5		4	4	4,00
Man to Man		5	4	4							3	4,00
El juego del miedo IV		6	6	1			4		2			3,80
Los seis signos de luz		4		4				3				3,67
Martín Fierro, la película				2				5				3,50
Yo la recuerdo ahora				1				4				2,50
La mujer rota				1	3						3	2,33

REVISTA EL AMANTE CINE PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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



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

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA.



El empleo del viejo: metáforas estacionales

por Federico Karstulovich

¿Qué sucede cuando el cielo gira? Para empezar, el cielo no gira, gira la Tierra. Pero un artificio semejante es tan lindo como lo son las películas del movimiento de documentaristas de esa cantera inagotable que es la escuela de documental de creación de Pompeu Fabra, Barcelona. *Monos como Becky* (Joaquim Jordá), *En construcción* (José Luis Guerín), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta), *Tierra negra* (Ricardo Íscar), *Dies d'Agost* (Marc Recha) y *El cielo gira* son algunos de los exponentes célebres de esta escuela que puede tranquilamente encontrar a su padre intelectual en Víctor Erice, en especial el de *El sol de membrillo*. Sin embargo, no todas son rosas. En casi todo documental hay manipulación de los materiales para hacer de aquello que es "puro" una nueva construcción, por lo que la idea de "objetividad" es ajena a cualquier documental en su sano juicio; al igual que en la ficción, hay artificio en el documental. El reproche a la película de Mercedes Álvarez no apunta a un realismo purista. Desde Erice hasta Guerín, la programática del semidocumental ha funcionado impecablemente aun con los diversos estilos de los directores enumerados. Con el ingreso a escena de *El cielo gira* algo parece haberse roto dentro de esta programática. Pero no es una de esas rupturas interesantes, sino que rompe con todo lo renovador que proponía este tipo de documentales para, inversamente, ingresar en un terreno de cálculo, seguridad y control de los materiales. Si algo tenían las películas de Erice y Guerín, así como las de Jordá o Lacuesta –más allá de la construcción férrea de un guión inteligentemente invisibilizado–, era la salida por los laterales de la realidad del material registrado

El cielo gira
España, 2004, 115'.
DIRIGIDA POR Mercedes
Álvarez.

y reescrito en la sala de montaje. La aparición del acontecimiento como ramificación. Esta libertad, que a primera vista podría pensarse como atentado contra el control de los materiales por parte del director, otorgaba a las películas un espesor, un volumen dramático que las alejaba del miserabilismo bajo cualquier circunstancia.

En *El cielo gira*, en cambio, nos encontramos con todo aquello que los maestros e influencias de la directora (Guerín, Erice) no habían (ni hubiesen) hecho pero con el aspecto exterior de ser un producto de las mismas características que los de aquellos directores. No es falta de talento (de hecho Álvarez lo tiene, y mucho): es falta de cariño, algo que hiere a la película de importancia y solemnidad. No es un semidocumental en construcción, es un artificio en constricción. Encierro, falta de vida, ataduras. "¡Pero si la película tiene a unos viejitos encantadores y espontáneos!". Más adelante voy a volver sobre la idea de "espontaneidad" que propone la película.

Aldeaseñor es un pueblo rural –no casualmente el pueblo en el que nació la directora, la última persona oriunda de ese paraje que abandonó con sus padres a la edad de tres años– ubicado en los páramos altos de Soria. En este lugar abandonado a su suerte sólo quedan catorce habitantes. Todos ellos ancianos en la última etapa de sus vidas. Álvarez vuelve más de treinta años después y decide quedarse en el lugar durante casi todo un año, atravesando las cuatro estaciones, con la única motivación de registrar la vida de los habitantes, cercados por la tecnología, la modernidad, el confort, los proyectos turísticos, pero sobre todo por la ausencia de prole que asegure la continuidad del pueblo y la tradición de sus habitantes. Es una comunidad que muere junto a su pueblo.

Ok. Espontaneidad. ¿Cómo ser espontáneos cuando aquello que escribimos con la mano lo borramos con el codo sistemáticamente, cercenándolo? Álvarez utiliza su propia voz para borrar la escritura, como estableciendo una innecesaria interlocución con el espectador (aquellos espectadores que debieron verla con subtítulos que ni siquiera respetaban textualmente lo que los personajes decían en ¡español! padecieron el mismo procedimiento multiplicado), utiliza metáforas un poco gruesas (el árbol muriéndose y su descripción, los viejos echados a dormir como perros y gatos), un poco sofisticadas (el castillo aplastado por la tecnología, las grúas en la niebla como si se tratara de dinosaurios); pero ante todo parece guiarnos por un camino de interpretaciones allanado para el espectador desatento. "El pueblo se muere... como los viejos... como el árbol... como el castillo... como las costumbres..." parece decirnos la película cada cinco segundos. Hay, en esa voluntad mediadora, un refuerzo de la idea. Como si la película con sus personajes no pudiera sostenerse en pie y hubiera que apuntalarla. Este complejo de traducción es tan fuerte que juega en contra de la libertad de las voces de los protagonistas y sólo los hace hablar en función de una idea rectora. ¿Está mal eso? No, en realidad, pero entre las obras libres, elegantes y sofisticadas de Guerín, Erice y Cía. y la digitación minuciosa de Álvarez hay distancia y diferencia. [A]



Todo igual

por Ezequiel Schmoller

Los defectos de *Sicko* saltan tan a la vista que a la hora de enumerarlos se corre el riesgo de ser tremendamente obvio, de decir cosas que ya todos saben. Es evidente, incluso, que la gente que defiende la película también sabe cuáles son esos defectos, especialmente si viene siguiendo la carrera de Moore. Hace cuatro películas son exactamente los mismos, y seguramente lo seguirán siendo de aquí a la eternidad. De modo que no vale la pena analizar en detalle la sensiblería de algunas escenas, ni la egolatría de Moore, ni su tendencia a ponerse en primer plano, ni sus actitudes payasescas. Para los detractores de Moore estas cualidades fueron, son y serán imperdonables, mientras que sus defensores siempre van a encontrar un “sí, pero”. Sí, sus películas son un poco sensibleras, pero hay momentos genuinamente emocionantes. Sí, Moore es algo ególatra, pero está bien porque le pone el cuerpo a lo que dice y se anima a dar la cara. Sí, Moore es medio payaso, pero muchas veces su sarcasmo facilón y sus chistes poco sutiles dan en el clavo. Sí, no es todo lo brillante que podría ser, pero toca los temas que hay que tocar y no les teme a los poderosos. Y la verdad es que en todo eso algo de cierto hay. Es más, en casi todas las cuestiones yo también adhiero al “sí, pero”. Yo también encuentro en *Sicko* momentos genuinamente emocionantes, también me alegro de que el gordo toque los temas que toca y, fundamentalmente, también disfruto de muchas de sus payasadas. *Sicko* me parece una película amena: me reí cuando había que reírse, me puse triste cuando había que ponerse triste y me enojé con los malos cuando había que enojarse con los malos. Habiendo dicho eso, tengo que decir que además *Sicko*

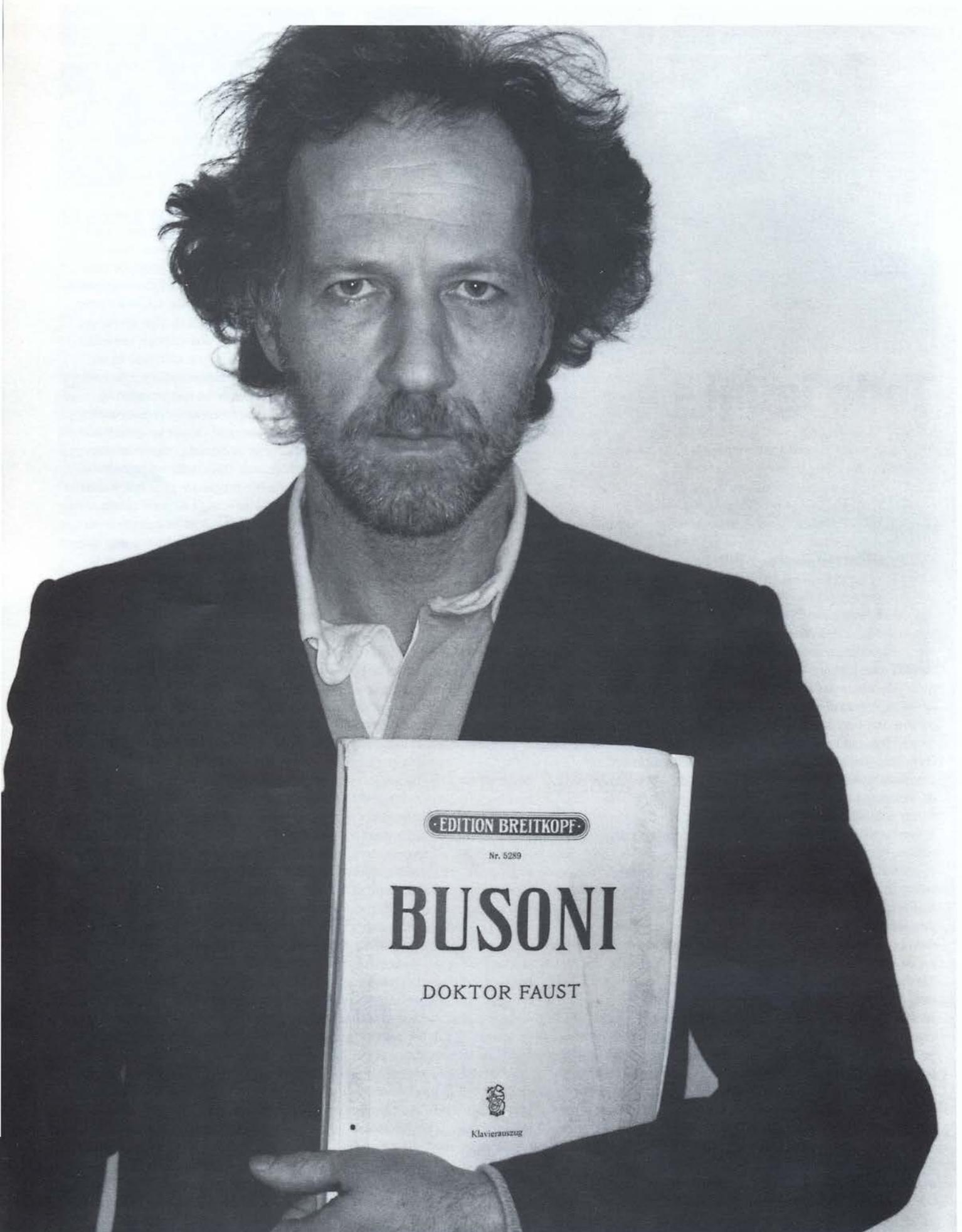


Sicko
Estados Unidos,
2007, 113'. DIRIGIDA POR
Michael Moore.

me parece una película intelectualmente muy pobre. Y considero que su pobreza intelectual tiene mucho más peso que el resto de sus virtudes y defectos.

El núcleo del problema de *Sicko* es que confía ciegamente en la acumulación de casos individuales. Una y otra vez, Moore plantea preguntas. Para contestarlas, entrevista a algunas personas y, después de juntar varios casos, saca conclusiones. Ejemplo: Moore dice que si bien en Canadá el sistema de salud es gratuito y universal, muchos le critican que el tiempo de espera en las clínicas y hospitales es largo, mucho más largo que en Estados Unidos. Acto seguido, Moore viaja a Canadá y le pregunta a un grupo de pacientes de una clínica cuánto tiempo llevan esperando. Le contestan. Media hora. Una hora. Quince minutos. La conclusión de Moore es que, después de todo, el tiempo de espera en Canadá no es tanto y que los que critican eso están errados o exageran. El procedimiento utilizado es un disparate. No hay que ser un militante del positivismo para exigir más rigurosidad; con ser mínimamente razonable y juicioso alcanza. Es como si yo mostrara imágenes de la autopista General Paz de un martes a las tres de la mañana como prueba de que en Buenos Aires no hay un problema de tráfico. Es un método evidentemente endeble. Me pregunto: ¿por qué habría que dejarle pasar este tipo de cosas a Moore? ¿Porque su película no es un documento científico ni un libro de investigación sino una película? ¿Tan poco hay que exigirle al cine? Por las dudas aclaro que ésta no es la única escena en la que pasa algo así. Es constitutivo de su método. Pongo un ejemplo más, todavía más llamativo. Moore viaja a Francia y se “entera” de que ahí el sistema de salud también es universal y gratuito. Entonces se pregunta y nos pregunta si esto no será a costa de que los impuestos son extremadamente altos. A continuación, va a la casa de una pareja que según Moore “es una pareja tipo de Francia” y la entrevista durante 10 minutos. La pareja vive muy bien, eso queda muy claro. ¿Pero con eso qué? ¿Eso prueba que los impuestos en Francia no son altos? ¿O que a pesar de los impuestos se puede vivir bien? La verdad es que la entrevista no prueba nada. La pregunta de Moore queda sin responder. Una entrevista puede ser muy útil, pero si uno quiere, como Moore, llegar a conclusiones que involucran a una población entera, con una entrevista o un grupo de entrevistas sencillamente no alcanza.

No encuentro ningún motivo para dejarle pasar a Moore esta forma de argumentar. El “sí, pero” en mi caso opera al revés. Sí, en *Sicko* hay momentos divertidos; sí, hay testimonios emocionantes; sí, el montaje es afilado; sí, por momentos Moore es simpático. Pero en una película sobre el sistema de salud de un país, que la retórica oscile entre lo endeble y lo tramposo opaca cualquier otra cosa. Noriega —que justamente hace dos números (*EA* 184) defendió *Sicko*— decía sobre el método Moore a propósito de *Bowling for Columbine* (*EA* 146): “pone como secundarias algunas cuestiones que a nosotros nos parecen centrales: la honestidad intelectual, la claridad de procedimientos, la verdad como resultado de un proceso y no como punto de partida”. Yo diría que las palabras de Noriega se aplican perfectamente a *Sicko*. Que en el cine de Moore todo sigue igual. **[A]**



El cine del fin del mundo

por Eduardo A. Russo

El caminante solitario

Algunas imágenes insistentes, inevitables, al pensar en Herzog. Algunas son de su biografía. Una infancia rural, con tardío conocimiento del cine y hasta de artefactos contemporáneos como el teléfono. Una adolescencia en búsqueda, tanto espiritual (hijo de ateo, breve y rabioso converso al cristianismo hacia los quince años) como física (de ese período proviene su inclinación por el viaje a pie a lo largo de continentes enteros, afición que le dura hasta el presente). Una adultez joven y desmesurada, en la que el cine ocupa un lugar central, tanto como para fundar su propia productora a los veinte años. Luego de más de cuatro décadas de carrera, Werner Herzog sigue siendo incómodo para toda categoría.

La línea de sombra

Otro de sus rasgos salientes hace a la condición atípica de su filmografía, que borra las distinciones usuales entre films argumentales y documentales, o, en el interior de cada uno de ellos, entre ficción y realidad. La zona intermedia en la que crecen sus películas —desafiando las separaciones acostumbradas entre dos ámbitos, dejando asomar una condición enigmática— puede deberse a lo que el mismo Herzog llama una “falla de comunicación”. Cierta perseverancia en hacer que la cámara registre literalmente lo pasmoso y que esa experiencia sea restituida al espectador. Como si cada ficción fuera un documental de su propio rodaje, como si cada documental permitiera que la realidad se manifieste como una construcción ficcional y, al desmoronarse, dejase ver su naturaleza alucinatoria o el despunte de algo tan real como intolerable.

Ya que evocamos este párrafo con el título de una novela clave de Conrad, resulta inevitable concluir que eso real que acecha en cada film de Herzog se ubica en lo que aquél definía como el corazón de las tinieblas.

Horror y fascinación del abismo

Durante largo tiempo el cine de Herzog pareció corresponder a cierta estética romántica. Su sentido del paisaje (hay quien lo ubica, únicamente acompañado por John Ford, como el más grande cineasta de exteriores de toda la historia) hace que la emoción se eleve de la contemplación absorta de escenarios de grandeza arrebatadora. La selva amazónica contemplada por Kinski en *Fitzcarraldo*, los espejismos desérticos de *Fata Morgana*. Entre la trivia herzogiana se consigna que es el único director de largometrajes que filmó en todos los continentes. En cada rincón del mundo no deja de buscar, preguntando: ¿dónde están las imágenes verdaderas, las que corresponden a nuestro tiempo? Para él, esta es la era de la imagen arruinada, cuyo epicentro son los comerciales de TV. Pero a no engañarse: su poética, si bien se asoma a lo abismal del paisaje romántico, no se inscribe en la idea del artista propia del romanticismo.

Filmar es una acción física

Más allá de todas las referencias a la alta cultura que se le hayan atribuido, hay en Herzog una particular inclinación por lo “bajo”, un apartamiento de la figura del genio creador y una predilección por las formas más manuales del trabajo artesanal. Así como repite que el cine proviene del circo, de las ferias ambulantes, y no del arte o las academias, para él las películas salen más de las manos que de las cabezas. No se entienden sus films sin tomar en cuenta esta dimensión física, de combate cuerpo a cuerpo que es para Herzog el cine. Hacer una película como deporte extremo, expuesto al desastre. Lo más curioso es que con ese grado de riesgo haya tenido tan pocas catástrofes.

Fuera de la historia

Los héroes de Herzog manifiestan esa *hybris*, el exceso que en la tragedia clásica

acarrea toda desdicha. Pero no los mueve el afán de poder sino una potencia relacionada con la necesidad de sobrevivir, en íntima confrontación con la muerte. Por eso largamente anduvo Kinski en el medio. Y esos héroes (Bruno S., el pequeño Dieter, incluso el inverosímil Tim Treadwell, que era un personaje de Herzog sin saberlo) son un manifiesto por cierta anormalidad, apta para enfrentarse, en su falta de proporción, a eso que la estética ha denominado lo sublime. Pero un sublime que se coteja con lo irrisorio: los personajes de Herzog proponen una dialéctica de lo inmenso y lo pequeño como partes de una misma cosa. A diferencia de otros cineastas alemanes de su generación, la historia no es un escenario donde se mueva con solvencia, sino que busca el territorio del mito, o al menos cierto anacronismo, que se corresponde con el desplazamiento geográfico de sus films. Siempre abriendo otro tiempo, otro lugar.

Sobreviviendo a la leyenda

En los últimos años Herzog no deja de sorprender. Desdeñando cualquier entronización como genio del cine, pone el cuerpo como actor, filma documentales como *Grizzly Man* o extrañezas absolutas como *The Wild Blue Yonder* (que no obstante manifiesta íntimas correspondencias con films tempranos como *Fata Morgana*) con imágenes mayormente ajenas, retoma lo filmado por otros y lo comenta, imprimiendo un nuevo sentido a lo visto. Siempre con esa ambivalencia ante la naturaleza que fascina y en la que no deja de acechar la amenaza de destrucción, con esa extrañeza fundamental que para él acecha en el mundo visible, Herzog es uno de los mayores antidotos que el cine hoy puede ofrecer, tanto contra su captura por la imagen mercancía como contra la cristalización académica, la tranquilidad del patrimonio. [A]

Herzog ríe

por **Marcos Vieytes**

Un director que se hace el oso.

Recuerdo una carta que mandaron a la revista hará cosa de dos años como mucho, en la que la autora mencionaba la impresión que había tenido una amiga suya de que *Grizzly Man*, la película de Herzog de 2005, fuera en realidad un falso documental y de que Timothy Treadwell no hubiera sido una persona real sino una criatura de ficción. Tanto en ese como en casi todos los films del cineasta alemán, hay varios elementos que llevan a preguntarnos en más de una ocasión si no estaremos siendo parte de una broma mayúscula, a veces como víctimas y otras como cómplices imprescindibles para que la misma sea posible. Pero aunque el humor presente en esa zona de ambigüedad abierta en su cine por el cruce de elementos ficticios y documentales esté desde siempre, son sus últimas películas y también sus participaciones como actor en las de otros directores las que iluminan con mayor claridad el perfil cómico de su filmografía, nacida a la sombra de ese tan crítico como desencantado Nuevo Cine Alemán y a veces reducida a ser solamente la vocera del *pathos* trágico que tiñe el vínculo imposible entre seres humanos y naturaleza, según la exégesis más o menos oficial que se hace de su obra.

Hay películas que pueden ser leídas como notas al pie del corpus filmico de grandes directores. No suelen ser obras maestras y ni siquiera están dirigidas por ellos mismos, pero la presencia de aquellos delante de cámara aporta una perspectiva complementaria sobre su obra. Pasa eso con *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969) y su relación con el cine de Leonardo Favio. Lo que empieza siendo un encargo convencional a la medida de una figura de la canción popular se transforma con el tiempo en un apéndice revelador de la carrera cinematográfica de Favio, y su presencia acaba por fagocitarse incluso al director ocasional del proyecto. Esto también

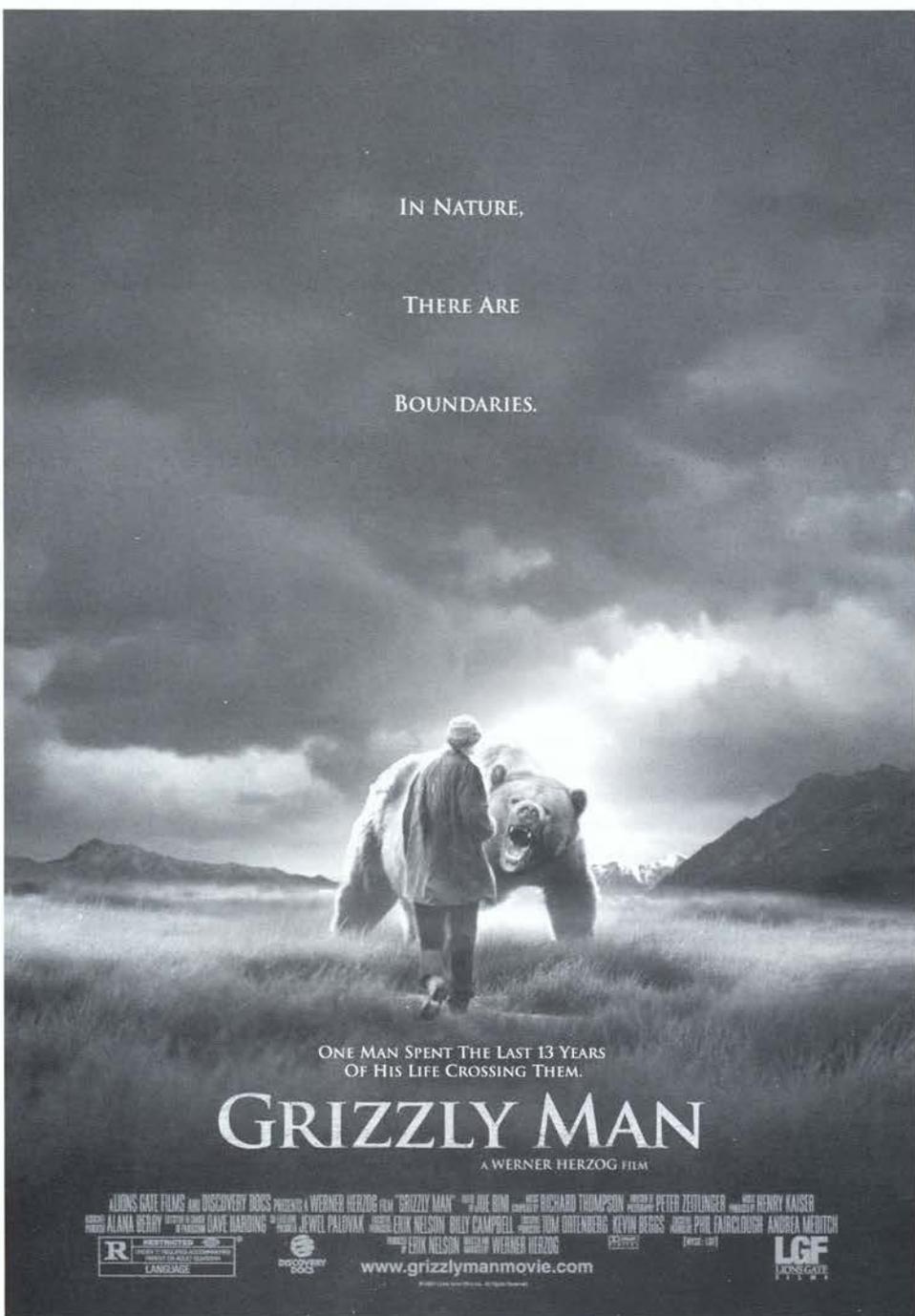
sucede con *Incident at Loch Ness*, falso documental sobre un productor que decide financiar un proyecto de Herzog sobre la mitológica criatura británica. Allí Herzog hace de un Herzog todavía más mítico que el propio monstruo del lago, se ríe de sí mismo, actúa las discusiones que otrora tuviera con Klaus Kinski, finge actitudes tan despóticas como ridículas, comparte planos con un muñeco inflable y pone en cuestión el rol arquetípico del autor como ideólogo fuera de campo al trocarse en actor representante de sí mismo durante lo que dura el film, alumbrando esa relación cada vez más evidente para el espectador que se viene estableciendo entre la cámara y la figura física del cineasta.

Como también sucede en *Julien Donkey-Boy*, hace unos años que Herzog viene poniéndole el cuerpo y la voz al cine. Al de otros y al suyo propio. Esa visibilidad de su figura genera más de una situación atípica, incómoda, desconcertante, que el propio Herzog provoca, a veces enfatiza con particular histrionismo, o no se preocupa por disimular. Cuando en la citada *Grizzly Man* el cineasta, ubicado casi de espaldas a la cámara, oye con un par de auriculares la grabación del incidente en que un oso despedaza al protagonista del documental, hace un gesto aparatoso de dolor y luego recomienda a la poseedora de la cinta y ex novia del fallecido que jamás se le ocurra escuchar eso por que no será capaz de soportarlo, uno oscila entre la risa, la indignación y la perplejidad. Porque creemos que el siniestro existió y también porque el audio del mismo debe ser atroz pero, sobre todo, por la sobreactuación paternalista y calculada de Herzog. La primera vez que miré esa secuencia me enojé mucho, y he notado que a unos cuantos les ha pasado lo mismo. Sin renegar del todo de ese reflejo crítico, he notado que el tiempo pasa y la resonancia de la situación no ha hecho más que

augmentar, como si el rechazo moral inmediato no hubiera podido clausurar el sentido de esa situación o lo hubiera hecho forzada y artificialmente. ¿Y si *Grizzly Man* quiere ser vista, efectivamente, como un falso documental? ¿Y si esa secuencia en particular fuera un paso de comedia? ¿Y si la víctima de esa tomadura de pelo no fuera la inestable novia de Treadwell sino la extrema susceptibilidad de un tipo de crítico y espectador más atento a la ética de la representación que a la de los actores, a la pureza de las imágenes antes que a la realidad de su heterogénea y hasta graciosa manipulación?

Little Werner needs to laugh.

Más allá de las diversas y hasta contradictorias respuestas que cada uno halle para estas preguntas, siempre queda un margen de duda, una sensación de incertidumbre sobre el sentido de la realidad y la seriedad de las representaciones que el cine de Herzog resuelve (o más bien dilata) en (son)risa. Así como en el *slapstick* asistimos alegremente al espectáculo de la inadecuación física de un hombre al entorno, el cine de Herzog es la puesta en escena de un *slapstick* metafísico basado en la combinación de elementos claramente dispares o incluso antagónicos que, obligados a convivir relacionándose, prohíjan situaciones excéntricas y significados inéditos no exentos de (y a veces únicamente soportables gracias al) sentido del humor de sus películas. Hay algo de científico loco en Herzog que, sin esfuerzo alguno, hace posible imaginárselo como un hacedor de imágenes freaks que cuestionan la visión del mundo y de nosotros mismos como algo tranquilamente codificable. Claro que en esa postura hay una alta dosis de violencia, pero hasta la violencia, además de ser inevitable, también puede ser graciosa, como bien lo demuestra el *slapstick* convencional cuya interminable sucesión de golpes, caídas y resbalones es en sí



ustedes. ¿Cómo va a hablar de las tetas de Pamela Anderson el personaje de una película que transcurre cuando Pamela Anderson ni siquiera había nacido o, al menos, aún no tenía tetas dignas de ser recordadas? Sucede que, como ya se sabe, hay traducciones que mejoran el original, y éste parece ser uno de esos casos. Como el sonido original de la versión en VCD grabada directamente del cine que llegó a mis manos (vaya a saber uno cómo) casi ni se oía, los voluntariosos responsables del subtítulo optaron por introducir un anacronismo que, estoy seguro, hubiera aplaudido el propio Herzog. Porque aunque nadie hable de Pamela Anderson en esa película, la cohabitación deliberada de tonos dramáticos dispares y el uso de un mismo tipo de registro filmico en contextos dispares (como la secuencia documental del bombardeo de la que se vale Herzog primero en el documental *Little Dieter Needs To Fly* y luego en esta ficción) señalan a su cine como un ámbito deliberadamente pensado como cruce de discursos y significados.

"Hablar, escribir o filmar [y por lo tanto mirar o criticar un film] es entrar en un circuito de malentendidos lingüísticos y semánticos", afirmaba Rodrigo Tarruella en la crítica de *Grito de piedra* que salió publicada en el número 9 de esta revista. "En esta época caótica y numérica empeñada en empeñar y vaciar de sentido los signos (...) los malentendidos proliferan como mosquitos en una ciénaga. Los films de Werner Herzog participan ellos también de este problema", seguía diciendo Tarruella, y a mí me gustaría agregar que las películas del alemán no sólo participan del problema sino que lo promueven desafiando la anomia políticamente correcta de las imágenes globales. Herzog no vacía de sentido los signos, los envía. En lugar de mosquitos alrededor de una ciénaga, filma elefantes en un bazar: las risas y los juegos de unos enanos alemanes en España cuya alegría pone en jaque toda idea de normalidad, perros que atraviesan el plano caminando sobres sus patas traseras en medio de una angustiada secuencia bélica, martilleros que recitan su mantra capitalista a velocidades supersónicas, obsesivos que en sus documentales testimonian a cámara como si se tratara de secundarios sobreactuando en una clase B del 50, o el primer plano feliz de un tipo que afirma haberse hecho piloto porque le gusta ver caer las bombas desde los aviones. No hay solemnidad moralista en el universo de Herzog porque Herzog mismo sabe que no hay equivalencia posible entre el hombre y el universo. De esa desproporción nacen todos los personajes (Fitzcarraldo, Bruno S., Nosferatu, Treadwell, Aguirre) y situaciones memorables de su cine, saludablemente excesivo, grandioso, ridículo. [A]

misma toda una gramática del absurdo destinada a traducir el sentido trágico de la vida como obstinado *nonsense*.

Rescue Dawn es la reciente versión en clave de cine bélico que Herzog ha filmado del episodio central en la vida de Dieter Dengler, un piloto alemán de la Fuerza Aérea de Estados Unidos cuyo avión fue derribado durante la guerra de Vietnam y que logró escaparse de un campo de prisionero de Laos tras sobrevivir a los rigores de la selva y la muerte de sus compañeros. En una secuencia de este film que transcurre en un ambiente similar al de *El francotirador*, para dar una idea del contexto genérico con el que trabaja, el siempre sonriente protagonista les pregunta a sus compañe-

ros qué es lo primero que harán en cuanto se escapen y vuelvan a casa. Esa secuencia más bien típica del cine bélico y/o carcelario en el que un grupo se alienta imaginando el futuro en libertad sufre aquí un par de distorsiones notables. Una de ellas se debe a la presencia de Steve Zahn, cuya transparente fragilidad expuesta en más de una comedia no parece encajar nunca del todo con el rol de soldado y menos aún con el de audaz escapista. La otra responde al parlamento que le toca en suerte durante la citada escena. Luego de mencionar las cosas que comerá cuando salga de allí, se pone a hablar de las tetas de Pamela Anderson con revitalizadora fruición. Sí, yo pensé inmediatamente lo mismo que

Lo monumental y la muerte

por **Guido Segal**

Hay un paso previo a analizar a Werner Herzog y su obra: redefinir los parámetros. Es un deber ético juzgarlo bajo sus propias leyes, tan ajenas a la liviandad anémica de estos tiempos; si Herzog es, como pretendo postular, un cineasta moderno, las aproximaciones posmodernas no vienen al caso. En primer lugar, porque el suyo es un cine de la materialidad, de la tierra, de lo sólido, en oposición al etéreo y volátil cine posmoderno; en segundo lugar y más importante, porque Herzog no es un cineasta de cualquier parte, no es un Alejandro González Iñárritu; no se sube al tren de la globalización *cool* y sin anclaje. Es un cineasta eminentemente alemán y se inserta en la lógica del pensamiento germánico más noble y radical. Bien podría ligarlo estrechamente con Goethe y su idea de lo *sublime matemático*, referida a aquello que el hombre experimenta cuando se enfrenta con la inmensidad de la naturaleza y siente en el cuerpo su insignificancia; a Nietzsche, ya que los héroes de Herzog son continuas relecturas del superhombre que no responde a nadie más que a sí mismo y a su infinita voluntad; o a Kant, quien concibe el mundo a partir de que las cosas en sí mismas no son representables, dado que son conceptos vacíos que no pueden corresponderse de ningún modo con alguna forma de experiencia (lo cual equivale a decir que están más allá de los sentidos y de las categorías mentales, son “lo que está aquí ante nosotros *sin nosotros*”, según Fredric Jameson). Sin embargo, propongo –sin la intención de ser exhaustivo– un acercamiento a Werner desde las ideas de dos filósofos tan difíciles de clasificar como el mismo Herzog: Adorno y Heidegger.

Herzog, como buen moderno, cree aún en la épica de lo monumental y filma constantemente la batalla entre el hombre y la naturaleza (desde *Fitzcarraldo* hasta *Grizzly Man*). Es, asimismo, el último cineasta romántico. Sin embargo, sus imágenes nos hacen ver que no capturan la inmensidad que muestran, que lo verdaderamente aterrador de la experiencia no cabe en los límites del cuadro ya que no es representable. Este pensamiento se alinea notablemente con la teoría estética, eminentemente utópica, en la que Adorno expone que la obra de arte no imita la realidad sino la belleza de la naturaleza, lo cual da como resultado la imagen de una naturaleza elocuente en la que lo múltiple se reconcilia sin coerción ni violencia. En este contexto, la experiencia estética es un “relampagueo fugaz” y produce una verdad sensible que escapa a las palabras. Lo absoluto aparece y se escurre sin que se lo pueda definir, ya que se necesitaría un lenguaje ideal para captarlo enteramente, un lenguaje que Adorno define como “la figura del nombre de Dios”. ¿No es *Corazón de cristal* la puesta en escena de este pensamiento? ¿O *The Wild Blue Yonder*? Las inmensas cataratas, las selvas tupidas, los deshielos y los desiertos: nadie es tan consciente como Herzog de la implicancia de la experiencia estética en los términos de Adorno. Su cine es simbólico y utópico, y del mismo modo abre la perspectiva de una teología negativa.

Heidegger lleva esta reflexión un paso más lejos al establecer la relación constitutiva que une el lenguaje y la muerte, ligada a la idea, postulada en *Ser y tiempo*, de que el ser es un *ser para la muerte*. Ante la experiencia de la obra, la palabra se quebranta y el ser se da como “efecto de silencio”. La obra

se encuentra “en un juego del naufragio del lenguaje en el que el ser experimenta ante todo su propia mortalidad”, según Gianni Vattimo. Vale la pena considerar entonces la idea de *monumento* que Heidegger aplica a la poesía. La obra de arte es un monumento en tanto es “un hecho fúnebre destinado a registrar rasgos y recuerdos de alguien a través del tiempo, pero para otros” (nuevamente tomo las palabras de Vattimo). ¿No podríamos decir que el supuesto tono solemne de Herzog es apenas la autoconciencia del valor de monumento que tienen sus películas? Sus representaciones ominosas e inabarcables ¿no anuncian, a fin de cuentas, lo efímero, el *ser para la muerte* que la obra de arte –y el cine, más que ningún otro arte– encarna?

No se trata aquí de agotar los campos de cruce entre cine y filosofía ni mucho menos. La intención, una vez más, es poner en crisis ciertas ideas recurrentes que considero desafortunadas; combatir esas miradas tan posmodernas, frívolas y relativistas, que ven en las epopeyas de Herzog desmesura, locura o exageración y que ponen en duda el sentido de sus planos secuencia cenitales o ríen ante sus voces en off metódicas y prusianas. Postulo leer el cine de Herzog en términos modernos porque ésa es la mirada que sus películas exhiben del mundo, de la naturaleza y del hombre (idea que también es válida para Terrence Malick). Teorizar sobre la experiencia estética, la validez de la representación o la idea de un cine que dé cuenta formalmente de la muerte no es pretencioso si estamos hablando de uno de los mayores cineastas en actividad, exponente de un pensamiento ancestral y utópico y, tal vez, el último romántico. **[A]**

Lecciones de oscuridad

por **Werner Herzog**

1. A fuerza de declaración, el así llamado *cinéma vérité* está desprovisto de verdad. Sólo alcanza una verdad meramente superficial, la verdad de los contadores.
2. Un conspicuo representante del *cinéma vérité* declaró públicamente que la verdad puede ser fácilmente encontrada tomando una cámara y tratando de ser honesto. Se asemeja al sereno de la Suprema Corte que lamenta la acumulación de leyes escritas y procedimientos legales. "Para mí —dice— debería haber una sola y simple ley: los malos deberían ir presos." Desgraciadamente, en parte está en lo correcto, para la mayoría, la mayor parte del tiempo.
3. El *cinéma vérité* confunde hechos y verdad; así solamente ara en las piedras. Y aun entonces, los hechos a veces tienen un poder extraño y bizarro que hace increíble su verdad inherente.
4. Los hechos crean normas, la verdad crea iluminación.
5. Hay profundas capas de verdad en el cine, y existe algo que es la verdad poética, estática. Es misteriosa y elusiva, y sólo puede accederse a ella a través de la fabricación, la imaginación y la estilización.
6. Los directores del *cinéma vérité* se parecen a turistas que toman fotos entre viejas ruinas de hechos.
7. El turismo es pecado, y el viaje a pie es virtud.
8. Cada año en primavera cierto número de gente en vehículos para nieve cae por el hielo semiderretido de los lagos de Minnesota y se ahoga. Se está presionando al nuevo gobernador para que dé curso a una ley de protección. Aquí, el ex luchador y guardaespaldas* ha tenido la única respuesta sabia al respecto: "No se puede legislar la estupidez".
9. Por la presente, el guante está echado.
10. La luna es aburrida. La madre naturaleza no llama, no te habla, aunque eventualmente un glaciar se tira un pedo. Y no escuches el Canto de la Vida.
11. Debemos estar agradecidos de que el Universo allá afuera sepa cómo dejar de sonreír.
12. La vida en el océano debe ser un perfecto infierno. Un vasto e impiadoso infierno de peligro inmediato y permanente. Tan infernal como para que durante la evolución algunas especies —el hombre incluido— reptasen hacia algunos pequeños continentes de tierra firme, donde continúan las lecciones de oscuridad.

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 30 de abril de 1999. TRADUCCIÓN: EAR

* Jesse Ventura, gobernador de Minnesota entre 1999 y 2002.

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

Cine contra natura

Werner Herzog Eats His Shoe

Estados Unidos, 1980, 20'. **DIRIGIDA POR** Les Blank, **CON** Werner Herzog, Tom Luddy, Michael Goodwin, Alice Waters.

Un montón de sueños

Burden of Dreams

Estados Unidos, 1982, 95'. **DIRIGIDA POR** Les Blank, **CON** Werner Herzog, Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Mick Jagger, Jason Robards.



Was it the movie or the making of Fitzcarraldo where someone learned to love again?

"Virgin with a Memory". **Streethawk:**

A Seduction. Destroyer.

No es que odie la jungla, me encanta. La amo mucho. Pero la amo en contra de lo que me dicta el buen juicio.

Werner Herzog en **Burden of Dreams.**

A llá por mediados de los setenta, Errol Morris estaba obsesionado con hacer un documental sobre el asesino serial Ed Gein (el que inspiró los personajes Norman Bates, Buffalo Bill y Leatherface). Morris llegó al punto de mudarse y vivir en el barrio de Gein para facilitar la investigación. Werner Herzog iba a colaborar con él exhumando el cadáver de la madre del asesino en busca de pistas de matricidio, pero Morris nunca apareció y eventualmente abandonó el proyecto. Herzog le hizo saber que el día que Morris estrenara su primera película, él se comería su propio zapato. Y así nació *Werner Herzog Eats His Shoe*, filmado por Les Blank durante la première de *Gates of Heaven* (1980). Herzog no sólo cocina y se embucha su zapato, sino que aprovecha para tirar algu-

na frase antológica ("cocinar es la única alternativa a filmar") y discutir un rato sobre cine y los deberes del cineasta. No fue ésa la primera apuesta ridícula de Herzog: también cuenta que cuando filmó *Los enanos también nacen pequeños*, donde uno de los enanos terminó en llamas y luego fue arrollado por una camioneta, les prometió a sus actores que si nadie moría durante el rodaje, él se iba a tirar encima de un cactus para divertirlos (Herzog dice que todavía quedan espinas en su rodilla).

Nadie duda de que Herzog está totalmente loco, por lo que se descuenta que debe haber muchas más anécdotas como la del zapato que no contaron con la cámara atenta de Les Blank y la inolvidable melodía de "Old Whisky Shoes" de la Walt Solek Band. Algo es seguro: ninguna de esas locuras tuvo la dimensión de *Fitzcarraldo*. Herzog escuchó la historia de un magnate del caucho en el Amazonas que mandó desmantelar un barco de 30 toneladas y lo trasladó desde un sistema fluvial a otro por encima de un cerro, y no tuvo mejor idea que imitar esa hazaña para el rodaje del film, pero aquí sin desarmar su barco a vapor que pesaba ni más ni menos que... ¡320 toneladas! Les Blank captura en *Un montón de sueños* cómo Herzog pierde fuer-

zas y esperanzas a medida que la producción de *Fitzcarraldo* se complica y se extiende ("No debería filmar más, tendrían que encerrarme en un manicomio" confiesa a cámara). *Fitzcarraldo* fue un rodaje catastrófico, con diferentes pormenores que involucraron al equipo técnico—desde accidentes aéreos hasta ¡flechazos!—y otros disparates, como una guerra que puso en jaque al rodaje o las sospechas, por parte de una tribu amazónica, de que Herzog provocó el Holocausto e iba por más al Amazonas. Además, el rodaje se prolongó por más de cuatro años, durante los cuales el equipo estuvo un buen tiempo internado en lo más profundo del Amazonas (imaginen el humor de Klaus Kinski...) peleando contra el rigor de la naturaleza. En todo ese tiempo la obsesión de Herzog con *Fitzcarraldo*—película y personaje—se profundiza ("¡Vivo o muero con este proyecto!", le dice a Blank) hasta que llega un momento en que la película trata más sobre los sueños y obsesiones del propio Herzog que sobre un magnate del caucho. Les Blank está ahí con su cámara y logra capturar el amor y el compromiso de Herzog con el cine en uno de los documentales más importantes sobre/de la historia del cine.

Nazareno Brega

Monstruos

Incident at Loch Ness
Estados Unidos, 2004. 94'

Zak Penn, guionista *mainstream* (con participación, entre otras, en *El último gran héroe* y en *X-Men*) dirige esta película que demuestra la relevancia de un aspecto a veces desatendido de Werner Herzog: el de un humor que aunque muchas veces lo ha hecho optar por la gravedad, le impide definitivamente adherir a toda pompa o trascendentalismo.

Distante de toda vocación de monumento, Herzog se lanza en busca del legendario y elusivo monstruo del lago Ness en este *mockumentary* extravagante que no es otra cosa que un intrincado documental sobre los poderes de la ficción, particularmente de esa categoría que en tanto obra de arte, como lo había propuesto Orson Welles siguiendo a Picasso, consiste en algo que "parte de una mentira para arribar a una verdad". Lo hace acompañado de una *troupe* desopilante que mezcla personas reales y personajes ficticios, y por medio de condiciones de rodaje que todo el tiempo oscilan entre el documento y la puesta ficcional más delirante, entre el guión y el azar. Herzog actor de ficción despliega aquí el que es hasta hoy el mejor papel de su vida, haciendo de Herzog documentalista. No sólo deja a Penn elaborar su propia y juguetona experiencia de seducción y maniobras sobre el espectador a lo *F for Fake*, sino que hasta se anima a una confrontación acuática entre monstruo y director (aquí actor) en traje de hombre rana, algo así como un Werner vs. Nessie. La película, más que un documental apócrifo, tiene tantas vueltas y mañas que termina siendo un curioso experimento narrativo en el que hay que apreciar la pericia de Penn para engatusar espectadores y aprovechar al máximo la presencia y recursos que Herzog le aporta en bandeja. *Incident at Loch Ness* es, también, una oportunidad para que aflore una vez más esa inmersión en la ficción que el cineasta ha desplegado, a lo largo de sus últimos documentales, en un grado realmente inédito en su filmografía. **Eduardo A. Russo**

La voz del testigo

Si quieren una experiencia realmente vertiginosa no alquilen *El Hombre Araña 3*, compren *Yo necesito amor*, la autobiografía de Klaus Kinski. No quiero añadir más elogios al libro sino citarlo como una fuente autorizada respecto de la persona de Werner Herzog, básicamente porque no creo que exista una relación director-actor más mítica que la que unió a estos dos desquiciados. Una de las mayores habilidades de Kinski al construir este avatar de la *Vida del Buscón* es la manera precisa y barroca con la que insulta. La idea base es que un poco por casualidad y un poco por el destino, Kinski se transforma en el mejor actor del mundo, pero filma películas –que desprecia– sólo por dinero. Cuando conoce a Herzog, que le propone *Aguirre, la ira de Dios*, dice de él: "Herzog es un individuo miserable, rencoroso, envidioso, apestoso a ambición y codicia, maligno, sádico, traidor, chantajista, cobarde y un farsante de la cabeza a los pies". Más adelante, lo describe trabajando: "Impulsado por el ansia patológica de causar sensación, provoca él mismo las más absurdas dificultades y peligros y pone en juego la seguridad e incluso la vida de otros, sólo para después poder decir que él, Herzog, ha domeñado fuerzas aparentemente insuperables. (...) No tiene la menor idea de cómo se hace una película". Y esto lo dice del primer rodaje juntos y no, precisamente, del peor. A *Nosferatu* y *Woyzeck* les dedica poco espacio para decir que fueron una mierda. A *Fitzcarraldo*, unas cinco páginas (contra las diez o doce de *Aguirre...*), sólo para decir que fue lo mismo que la primera vez pero mucho peor –de paso le pega a Les Blank, el documentalista que seguía ese rodaje y que construyó con ese material *Burden of Dreams*–; de *Cobra Verde* ni habla. Kinski odiaba a Herzog pero siempre aceptó filmar con él. Incluso, aunque lo creía un pelotudo monumental, le compraba ropa, lo saludaba y también, cómo no, le gritaba y le pegaba. No hay en todo el libro una cantidad de insultos tan enorme para nadie, ni siquiera para los soldados estadounidenses que asesinan a la madre de Kinski. Kinski fue sincero con Herzog en el texto, Herzog fue justo con Kinski en el documental *Mi querido enemigo*. Pero lo que más llama la atención es que, por entre la sarta de insultos (seguramente muchos de ellos merecidos), asoma la comunión de ideas entre ambos. Lo que creo que se adivina en el texto es que esa manera descarnada de vivir de Kinski requería de un megalómano como Herzog para estamparse en la pantalla. Quizá el torrente de insultos no sea más que un elogio por parte del hombre que rechazó a Fellini, Pasolini, Jancsó y Spielberg. **Leonardo M. D'Espósito**

La precisión Herzog

Una de las películas más extrañas –y mejores– de la última década es la inclasificable *Julien Donkey-Boy*, de Harmony Korine. Es algo así como una obra maestra, aunque es casi imposible decir de qué. La historia es la de una familia disfuncional, y su foco es el personaje del título, que padece esquizofrenia. El mundo de Julien (Ewan Bremner) también es esquizoide y fluctúa entre dos polos: su hermana embarazada, quizás de él mismo (Chloë Sevigny), y su padre, Werner Herzog. La primera es la promesa de luz. El segundo constituye, gracias a la actuación de Herzog, la constante presencia de lo irracional oscuro. El personaje carece de nombre pero no de escalafón: padre es y es el único padre. Maltrata a Julien con la eficacia y la ecuanimidad de la naturaleza. Escucha blues con una máscara de gas. Con una lógica implacable, el personaje es la encarnación de lo norteamericano como credo. Para entrenar a su hijo como luchador, en una mañana que se nota fría, lo riega con una manguera en plena calle, el joven sólo vestido con un pantalón corto. Mientras, le dice: "No seas cobarde, no tiembles... sé un hombre". Cuando termina el tratamiento, el joven tiritita. Herzog dice: "No tiriten, sos un ganador, los ganadores no tiritan". Por supuesto que el personaje de ninguna manera piensa en los reflejos del cuerpo o en la homeostasis amenazada: para él, la voluntad humana está por encima de todo.

Mientras veía la película y mientras reviso esa escena en particular, pensaba y pienso en qué habría hecho cualquier actor con esa secuencia. El padre habría sido uno de los típicos abusivos monstruosos de los films que padecen el síndrome "Príncipe de las mareas". En la interpretación de Herzog, todo tiene un aire de normalidad que vuelve inquietante al personaje. No hay más que el tono conciliador y amistoso de alguien mientras tortura. Sus excentricidades no son las de una persona que lleva a la locura a su familia, sino de quien con el pragmático espíritu soplando en su corazón, acomoda los valores estadounidenses a las anomalías de su universo. Por eso, con enorme tranquilidad, descalifica el poema caótico que pronuncia Julien en la mesa y dice que la poesía verdadera es el final de *Harry el Sucio*, que describe con tranquilidad. Esa tranquilidad, esa precisión es lo que lo hace inquietante. **LMD'E**

FILMOGRAFÍA COMENTADA

PRIMERA PARTE

HASTA 1979



1.

Heracles

Herakles

Alemania Occidental, 1962. 12'

La rutina de entrenamiento de un fisicoculturista, con un montaje excepcional a ritmo de jazz, es puntuada por intertítulos que se preguntan (retóricamente) si el "Hércules moderno" logrará cumplir con alguno de sus doce trabajos: los establos de Augías son un basurero industrial; las yeguas de Diómedes, unos autos de carrera que provocan tremenda matanza, y las aves del Estínfalo, cazabombarderos yanquis. Ya en su primer corto, Herzog manifiesta (además de humor negro) su fascinación por los personajes cuya humanidad está condenada a fracasar en un mundo que les queda grande de sisa. **AGUSTÍN MASAEDO**

2.

Juego en la arena

Spiel im Sand

Alemania Occidental, 1964. 14'

Como *Heracles*, el segundo corto de Herzog está filmado en 16 mm y en blanco y negro; a diferencia de aquél, el director nunca quiso exhibirlo ni editarlo. Y nunca lo hará, porque si hay que creerle al hombre que pudo con el temperamento de Kinski, este documental sobre cuatro chicos que juegan con un gallo dentro de una caja "se le fue de las manos". Muchos de los motivos disparados por la alectorofobia del director reaparecerían en sus ficciones, como el ave enterrada hasta el cuello en la arena o los pollos caníbales. **AM**

3.

La inigualable defensa de la fortaleza

Deutschkreuz

Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz

Alemania Occidental, 1967. 15'

Preanunciando los temas de su primer largometraje —aunque con la significativa variante del individuo por el grupo—, Herzog retrata, a través de una cámara nerviosa que salta entre personajes y espacios adoptando el punto de vista de los primeros, la paranoia (y otras alienaciones) *in crescendo* de cuatro soldados que se preparan para defender un fuerte austríaco, o lo que queda de él, de un enemigo inexistente. **AM**

4.

Últimas palabras

Letzte Worte

Alemania Occidental, 1968. 13'

Mientras filmaba en Creta *Señales de vida*, Herzog dio con la historia de un ermitaño, "el mejor guitarrista de Grecia", devuelto contra su voluntad a la civilización. El tipo se niega a hablar y los demás isleños repiten, como robots, las mismas frases. Encabezada por el epigrama "No diré no: es mi última palabra", *Últimas palabras* inaugura dos líneas de investigación que el director profundizaría con el tiempo: una sobre la palabra y otra sobre la forma. **AM**

5. **Señales de vida** Lebenszeichen

Alemania, 1968, 91'

¿Que hay detrás de los muros de la fortaleza? Absolutamente nada. O sólo fuegos de colores, luces, cucarachas, traductores y mucho tiempo perdido. La historia de los tres soldados perdidos en el tiempo (muerto mientras uno de ellos se recupera de las heridas y pierde la razón no nos dice mucho a primera vista. Las películas de Herzog son efectivamente fortalezas impenetrables, pero no por hermetismo alguno. Son fortalezas sensoriales echadas al fondo de un abismo. Son bloques de sensaciones destrozados, juntados con la palita del tiempo. *Señales de vida*, el primer largometraje herzogiano, es un acto de demolición sensorial. No porque atente contra nuestros sentidos pequeñoburgueses, sino porque como espectadores asistimos a esa fisura que todo lo termina y fractura. Aquí la demolición es interior, es mental pero también es intramuros, es aislada del mundo. Y así como en sus películas posteriores es el mundo el que se desquicia y desquicia a los hombres y a su megalomanía, en *Señales de vida* el mundo demoliéndose se encierra entre cuatro paredes. Quizás sea por eso que la amenaza de salida al exterior genera tanta inquietud, tanto revuelo. Herzog hace un chiste maravilloso y poético con los fuegos de artificio-locura haciendo de sus personajes beckettianos una pura excusa para desligarse de las referencias (el contexto de la ocupación alemana en Grecia en 1943), de lo sentencioso (vean si no y comparen esa estrepitosa remake no declarada llamada *Mediterráneo*), de la guerra misma como aparato de conciencia y culpa en el espectador. Pareciera que ya desde su primer largometraje Herzog despliega un procedimiento absolutamente propio: la mirada desviada, la contemplación y el desplazamiento. Como si hubiera algo que en un principio pareciera ser lo central, lo superlativo y de pronto se viera desgarrado por los alrededores, como si fuese rebotando como una bola de pinball sin poder nunca determinar un centro y apenas pasando lateralmente por él. En los intersticios, algo nacía, allá por el 68. **FEDERICO KARSTULOVICH**

6. **Medidas contra fanáticos** Massnahmen Gegen Fanatiker

Alemania Occidental, 1969, 12'

El costado más decididamente humorístico (en el sentido alemán del término) de Herzog aparece en este *mockumentary* burrero. Personajes de lo más estafalarios cuentan, desde el borde de la pista de un hipódromo, los métodos con que protegen a los caballos del acoso de los fans (!). Incluye demostraciones prácticas, como la del buen hombre que parte madera a mano desnuda, un viejo graciosísimo que se la pasa interrumpiendo y una rara interpretación del director Peter Schamoni. **AM**

7. **Los médicos voladores de África del Este** Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika

Alemania Occidental, 1969, 45'

El primer trabajo para la TV de Herzog comienza como un documental bastante convencional (para compensar, del mismo viaje al continente negro saldrían *Fata Morgana* y *Los enanos...*) acerca de un grupo de ingleses que brindan asistencia médica a los aborígenes. Pero pronto se ve que los doctores son un McGuffin para asomarse, con pesimismo, a infranqueables abismos culturales, y un póster con un ojo dibujado se convierte en el símbolo más claro de la estupidez y la soberbia occidentales, que sirven para perpetuar esas distancias. **AM**

8. **Los enanos también nacen pequeños** Auch Zwerge haben klein angefangen

Alemania Occidental, 1970, 96'

Podría haberse titulado *Cero (absoluto) en conducta*. Una vez Jean Vigo filmó *Cero en conducta*, y prendió el fuego. Cuarenta años más tarde Herzog lo convirtió en un incendio irrefrenable, con una película crispante, caótica, que produce un efecto devastador por medio de la reiteración y la acumulación en un *crescendo* que desafía todo espíritu de medida. Con su horda de enanos imparables como protagonista de uno de sus films más incómodos, en el que la rebelión permanente no deja descanso alguno, los gestos hieráticos y las risas histéricas participan del mismo afán de descalabro que por momentos parece afectar a la misma noción de humanidad o, en otros, a la naturaleza entera. Herzog afirmó que estos enanos no son monstruos, sino lo más normales posible frente a la condición monstruosa que los rodea. A pesar de que incline a lecturas alegóricas sobre su univer-

so, el desborde supera a cualquier intento de domesticación interpretativa, dejando un resto de pesadilla grotesca que resiste toda intelección. Una película de aspereza fundamental, donde se aprecia cuán temprano Herzog había llegado muy lejos. Tal vez su mayor proeza es haber seguido buscando en esos extremos durante tanto tiempo, y mantenerse íntegro hasta el presente.

EDUARDO A. RUSSO

9. **Futuro limitado** Behinderte Zukunft

Alemania Occidental, 1971, 43'

Un sentido de urgencia política poco habitual en la obra del director recorre este retrato de las víctimas de la talidomida en la RFA. El tratamiento de los discapacitados por parte del Estado alemán es contrastado –y pierde por escándalo– con las, en ese entonces recientes, leyes americanas sobre el tema. Durante la filmación, Herzog conoció a Fini Straubinger, la protagonista ciega y sorda de *País de silencio...*, largo del mismo año, que complementa y amplifica a *Futuro limitado*. **AM**

10. **Fata Morgana**

Alemania Occidental, 1971, 79'

Herzog ha afirmado que sus películas provienen ante todo de un lugar, y *Fata Morgana* es la demostración definitiva de su afirmación. Este efecto óptico, por el cual en el mar o en el desierto pueden elevarse castillos o acantilados imaginarios, es el punto de partida para un film cuya sustancia misma pertenece al terreno de lo alucinatorio. Con el cine como máquina de ver lo que no está allí, filmando en el Sahara un largometraje documental no narrativo, sino inductor de un estado cercano al trance, a la hipnosis e incluso al éxtasis, Herzog hace de *Fata Morgana* un manifiesto que en cierto modo también lo acerca a algunas ideas que en tiempo distante Antonin Artaud esbozara en su breve y fundamental "Cine y hechicería". Tres movimientos, más cercanos a la música que a ninguna otra cosa, van armando el decurso del film: el primero, *Paraíso*; el segundo, *Creación*; el tercero, *La era dorada*. Pese a la inclinación a evocar un estado inicial que parece demostrar en los títulos, la atmósfera de lo que allí se hace visible es mucho más afín a un escenario postrero. Los humanos, sean personas en el documental o espectadores ante la pantalla, deambulan en *Fata Morgana* –término que ha llegado a designar un tipo particular de espejismo, que proviene de la traducción al italiano

del nombre Morgan Le Fay, la esposa del rey Arturo, convertida en el hada Morgana— embrujados por un tipo de encantamiento que, como quería la estética del romanticismo más extremo, permite mediante su belleza la contemplación de un abismo. Aunque en lugar de apelar a la oscuridad éste se ofrezca allí como pura, engeuecedora luz. **EAR**

11.

País de silencio y oscuridad

Land des Schweigens und der Dunkelheit
Alemania Occidental, 1971, 85'

A través de la potente figura de Fini Straubinger, quien tras un accidente en su infancia perdió primero la vista y después el oído, Herzog explora el mundo de los sordociegos alemanes. Fini es un personaje de una vitalidad y lucidez fuera de lo común, y se dedica a conocer, confortar y sacar de su aislamiento a aquellos en su misma condición. Para los habitantes insulares del país silencioso y oscuro del título (que tampoco es tan así, porque como revela Fini, “la sordera es un ruido constante... y la ceguera está hecha de negros, blancos, grises, azules...”), la comunicación es un problema de Estado. ¿Cómo expresar las impresiones que no se tienen? ¿Cómo ocupar el vacío de los sentidos que dan forma a la lengua? Fini, al igual que sus amigos de la primera mitad del documental, tiene, en mayor o menor medida, sus recuerdos del mundo sensible, y domina un lenguaje dactilar que le permite comunicarse. Pero a las radiantes experiencias comunes del principio —un viaje en avión (¿y qué cosa será un viaje en avión sin sonido ni vista?), una fiesta en la que cada quien tiene un acompañante para poner en sus manos las palabras de los demás—, siguen los casos más conmovedores que Fini encuentra en su peregrinaje: los sordociegos de nacimiento, imposibilitados para la abstracción, aislados en un mundo que no podemos ni sospechar, semisalvajes incómodos para la sociedad, parecidos al Kaspar Hauser que Herzog retrataría pocos años después. Dos escenas sobresalen en el retrato de estos seres puro tacto: una, luminosa, con un mono fuera de control durante una visita al zoológico, y la final, cuando la cámara se distrae de una entrevista para seguir a un sordociego que ha renunciado a la comunicación humana. El hombre se aleja por el parque, se topa con una rama, la sigue con sus manos hasta dar con el árbol y termina abrazado a él. Puede que, como ha declarado Herzog, toda la película sea una preparación para ese momento, analizado magistralmente por el crítico J. Hoberman como uno de “materialismo fanático: sería difícil imaginar una ilustración más económica de lo que

Heidegger llama *Dasein*, el ser existencial en un mundo ‘insensible’”. **AM**

12.

Aguirre, la ira de Dios

Aguirre, Der Zorn Gottes

Alemania Occidental, 1972, 100'

En su autobiografía, Klaus Kinski aseguraba que Werner Herzog no tenía la menor idea de lo que estaba haciendo cuando filmaba *Aguirre*. Es todo lo contrario: Herzog se daba cuenta de que la travesía de ese conquistador alucinado no tenía la menor importancia. Aguirre no es, precisamente, un film “humanista” en el pedestre sentido del término, sino otra cosa. Sí, es una narración de aventuras donde la selva inviolada, como una Troya vegetal, debe defenderse de la cuña criminal de la civilización. A veces se dice por ahí —*Aguirre*, como cualquier otra obra maestra o film canónico, ha generado una insalubre cantidad de lugares comunes— que el personaje de Kinski refleja la persona de Herzog. Nada más falso: el maltrato hacia ese grupo de criminales con armaduras españolas que profesa la cámara es ni más ni menos el correlato de cómo la naturaleza se defiende de los invasores. Y Herzog asume el rol de abogado de ese mundo. Si *Aguirre* no es, repitamos, un film “humanista”, es porque es un film (en un sentido literal) “naturalista”.

Hay un cambio de sujeto: la excusa de Lope de Aguirre es la conquista de El Dorado, final y fatalmente una mera operación comercial. Pero lo que vemos es otra cosa: cómo el universo salvaje vence y reduce estos simulacros de civilización a lo que verdaderamente son: fieras. Cada discurso, cada palabra, cada gesto burocráticamente ritual de estos señores fuera de lugar —el primero, Aguirre— se diluyen en el verde de la selva, en el torrente de un río que acelera el paso del tiempo. Herzog comprende muy bien todo esto y señala, en esas tomas finales y desoladoras, que la aventura de Lope es un accidente. Por una vez, Troya no cae en manos de los aqueos y sus caballos quedan desnudos para mostrar al animal humano (y finalmente inofensivo) que llevan dentro. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

13.

El gran éxtasis del escultor de madera

Steiner

Die Grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner

Alemania Occidental, 1973, 47'

Con la ayuda de cámaras que ralentizan los saltos hasta hacerlos hipnóticos, Herzog filma el mito de Walter Steiner, car-

pintero suizo que llevó el salto con esquís, casi literalmente, al borde del precipicio. La confianza casi mística de WS en su propia capacidad (de romper récords), su obsesión, las distancias que lo separan del resto de los mortales, lo convierten en el héroe herzogiano típico. Alguien opinó que “si no hubiera existido, Herzog lo habría inventado”. Sólo que WS sí existe y, aun así, Herzog lo inventa: lo demuestra la voz del esquiador al final, haciendo suyas palabras que todos sabemos quién escribió. **AM**

14.

El enigma de Kaspar Hauser

Jeder für sich und Gott gegen alle

Alemania Occidental, 1974, 110'

Churchill dijo alguna vez que Hitler era un misterio situado dentro de otro misterio aun mayor: Alemania. Igual definición cabe a Kaspar Hauser, el enigmático hombrecito que en 1828 apareció de la nada en Núremberg. Kaspar no conocía lenguaje ni reglas sociales, apenas era capaz de caminar o alimentarse solo. La película de Herzog reconstruye a su particular manera esta incógnita histórica; un misterio, Kaspar Hauser, dentro de otro mayor, Alemania. Un juego de cajas chinas en el que no importa la resolución sino el internarse en el enigma y dejarse llevar por él. Kaspar no es un niño salvaje como el de Truffaut, no se crió en los bosques al amparo de los lobos sino en algún sótano a merced de un carcelero desconocido; por ende, Kaspar es resultado de la “civilización”. El proceso de su humanización devuelve la imagen de aquella como en un espejo, su mirada inocente de criatura adánica o frankensteiniana revela el mundo por primera vez; sus preguntas resultan acertijos de una lógica virginal tan imposibles de resolver como el misterio de su origen y su asesinato. Pero el mundo de Kaspar, o el de Herzog que mira a su través, no es sólo vigilia; también están los sueños, lentas marchas de camellos en anónimos desiertos, ríos recorridos por botes sin destino que, como lo diario, nada significan pero se abren a otra forma de comprensión, la condensada en el verso de Heine que abre la película: “¿No escuchas ese terrible llanto a tu alrededor? / ¿Ese llanto que los hombres llaman silencio?”.

EDUARDO ROJAS

15.

How much Wood would a Woodchuck check...

Beobachtungen zu einer neuen Sprache

Alemania Occidental, 1976, 44'

Erre con erre guitarra, erre con erre barril... Qué rápido hablan los flacos

de este documental. El título de este especial televisivo no es más que un trabalenguas en la línea de "Pablito clavó un clavito" que hace referencia a la increíble verborrea de los participantes de una especie de campeonato mundial de martilleros en Estados Unidos. La cámara de Herzog queda impávida frente a ese lenguaje económico propio de los protagonistas ("la poesía del capitalismo", dice Werner) y durante treinta minutos se limita a retratar cada subasta de la competencia, tiempo suficiente para que la cabeza de uno piense sólo, a mil y en *loop*, en "cucaracha - cucharita - Chacarita". **NAZARENO BREGA**

16.

Nadie quiere jugar conmigo

Mit mir will niemand spielen

Alemania Occidental, 1976, 14'

Menos mal que los créditos finales aclaran que se trata de un proyecto del Ministerio de Educación en base a contenidos curriculares... Porque esta letanía infantil/invernal sobre un niño despreciado por sus compañeritos, alimentado a base de pochoclo, hijo de padre golpador y madre postrada por el cáncer, y con un patético cuervo parlanchín "que grita gol aunque no haya partido de fútbol" como mascota, estaba, hasta ahí, al filo de la *kidsplotation*. Así, sólo se asemeja al paródico Teatro Político Infantil de Andy Dick, pero sin parodia. **AM**

17.

Corazón de cristal

Herz aus Glas

Alemania Occidental, 1976, 94'

Incomensurable. Esa es la palabra Herzog por excelencia. El mundo no basta, el cine no es suficiente, todo -hasta lo más inmenso- se escapa a la mirada pero, sobre todo, a las palabras. Por eso la gran mitología en torno a sus películas: las ficciones no se agotan dentro de los propios márgenes y los límites entre el relato y las condiciones de filmación se vuelven borrosos. Herzog, siempre omnipresente (tanto delante de cámara como detrás, esa presencia que grita en silencio, pidiendo siempre más, *más grande, más fuerte, más intenso*) es tan elusivo como sus obras monumentales. Entonces, mencionar que los actores de *Corazón de cristal* se desempeñaron bajo hipnosis no es trivial, como no lo es decir que en *Fitzcarraldo* el barco *efectivamente* atravesó una montaña. El mensaje estético del alemán es siempre el mismo: tras esa catarata monumental, tras la naturaleza más salvaje, tras el cristal más transparente está la muerte en



Los enanos también nacen pequeños



Aguirre, la ira de Dios

todo su potencial. Las películas de Herzog, verdaderos monumentos heiddegerianos, sólo saben decir que en la ausencia de palabras y de explicaciones ante la belleza que muestran está la finitud del ser, el ser tendiente a la muerte. Por eso no extraña que *Corazón de cristal* se centre en la muerte del último artesano que sabe fabricar el cristal de rubí, en la posible muerte de la fuente de subsistencia del pueblo y, finalmente, en la muerte de la comunidad. El profeta Hias –el único actor no hipnotizado– es quien advierte apocalípticamente a la comunidad sobre ese *existir para la muerte*. Si la película parece por momentos no tener sentido, es justamente porque trata sobre la muerte, el sinsentido por excelencia. Los paisajes, ominosos, bestiales, sublimes (en el sentido de Goethe) impactan por su belleza, pero también descubren la cara más real de la muerte. Nadie como Herzog para recordarnos, a través de lo bello, lo efímeros e insignificantes que somos. **GUIDO SEGAL**

18. La balada de Bruno S. Stroszek

Alemania Occidental, 1976. 115'

El de Werner Herzog no es un cine fresco. Todo lo contrario: sus películas son sofocantes, densas, incómodas. Quizás sea su condición alemana. Uno ve una película de Truffaut o de Rohmer y tiene la sensación de estar recibiendo un aire fresco y reconfortante. Eso no ocurre con Wenders ni con Fassbinder, y tampoco en el cine de Herzog: en sus películas el aire parece estar caliente, uno respira peor. En este sentido, muchas de las ficciones de Herzog podrían definirse como un cubo lleno de una materia densa y más o menos intransitable... y en el centro de ese cubo WH ubica a sus protagonistas, que intentan moverse dentro de un universo viscoso. No es fácil, pero los tipos se mueven. Y la cuestión es que se mueven de distintas maneras y a través de distintos medios: no es lo mismo filmar a Klaus Kinski en la selva peruana o en la costa africana que filmar a Bruno S. en el desierto rural de los Estados Unidos. Los actores y el paisaje *pesan* en las películas de WH, en sus historias y en su puesta en escena, y en este punto radica una parte importante del germen documental de este cine.

Stroszek, justamente, transcurre en la aridez de aquel paisaje estadounidense. Y está protagonizada por Bruno S., que en términos de expresión e intensidad constituye la copia en negativo del gigante Kinski: es un hombre tímido, encorvado, le cuesta expresarse. Una cosa lleva a la otra, y en *Stroszek* todo es hostil, pero de

una hostilidad árida: el larguísimo diálogo inicial con el director del penitenciario, los grotescos matones en Berlín, el desfasaje lingüístico de Bruno en Wisconsin, el extraño subastador que vende sus pertenencias a toda velocidad, la llanura. También las imágenes, planas, ajenas a todo esteticismo, plagadas de discontinuidades y rupturas. Kinski atraviesa la densidad de los universos húmedos que Herzog le pone enfrente, los desafía con su locura épica; Bruno S., en cambio, parece rendirse, se deja absorber por el desierto que lo rodea. **TOMÁS BINDER**

19. La Soufrière

La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe

Alemania Occidental, 1977. 30'

En la isla de Guadalupe, el volcán La Soufrière está a punto de entrar en erupción, repitiendo el desastre del Mont Pelée en la Martinica a comienzos del siglo XX. Herzog se entera del hecho y también de que cierto poblador solitario se ha negado a abandonar la isla humeante y a punto de explotar. Va a la isla, se dispone a encontrar ese personaje y de paso ver qué pasa con el volcán. *La Soufrière* es una demostración práctica y en treinta minutos del método Herzog, que consiste en ir a buscar imágenes de lo extremo adonde puedan producirse, en sentido contrario a la corriente humana que siempre parece dirigirse, atareada o –como en este caso– aterrorizada, hacia otra parte. **EAR**

20. Nosferatu

Nosferatu: Phantom der Nacht

Alemania Occidental/Francia, 1979. 107'

Con *Nosferatu* Herzog cumple el sueño del vampiro propio, como Dreyer, Browning, Coppola, Carpenter y Murnau, por supuesto, revisado aquí por el romántico WH. (Drácula es un mito romántico pero no todos sus cultores tienen tal temperamento; quizá el más cercano a Herzog sea Coppola, pero su romanticismo es propio y aislado en su contexto cultural. Alemania parió el espíritu romántico y éste parió a Herzog.) *Nosferatu* es reverso y complemento de *Aguirre*; éste desciende de la montaña bordeando ríos turbulentos para perderse en una omnipotente locura protonazi. El mal como elección. En *Nosferatu* Jonathan Harker asciende a la montaña orillando similares ríos. La música de Popol Vuh (como en *Aguirre*) se disuelve en los acordes wagnerianos. En la

cima del Wahalalla vampírico espera Nosferatu, criatura maligna pero sufriente. El mal como condena sin opción. Hacia arriba o hacia abajo, de Oriente a Occidente, el vampiro encuentra su destino en Wismar, cabeza de la Liga Hanseática, génesis del capitalismo alemán. Allí anida el vampiro para enfrentar el ansiado fin de su humillada muerte en vida: el cuello de Lucy Harker. Pero el mal no termina con él, se hace peste en la ciudad y vuelve a Oriente en los cuerpos de Jonathan Harker y Renfield. Empolla en el centro de esta Alemania propiamente occidental, madre de ideas y negocios, para desovar dos siglos después bajo el signo de la cruz (gamada), usina de muerte (y de negocios). Premonición del pasado, metáfora de un futuro hecho presente, *Nosferatu* clama por una redención colectiva. **ER**

21. Woyzeck

Alemania Occidental, 1979. 81'

Sobre la obra original del escritor Georg Buchner, con más de una representación en el teatro argentino, Herzog cuenta una historia de humillaciones con un personaje víctima-victimario, un individuo bastante despreciable pese a que el entorno que lo rodea lo ridiculiza más de una vez. Nunca como antes Herzog se acercó al cine de su colega Fassbinder para retratar la vida de este peluquero militar, también esclavo de una sociedad asfixiante que no deja lugar para los débiles. Sin embargo, aquí terminan los acercamientos a Fassbinder, si no es por el rol secundario que ocupa la gran Irm Heermann como vecina de la esposa de Woyzeck. Herzog no se aferra a las intensidades del melodrama como sí ocurría en Fassbinder, sino que elige el sentido contrario: Woyzeck es un *katzelmacher* por decisión propia y no por ser un personaje al que le corresponde ubicarse en los márgenes de la sociedad. Es, en todo caso, un conejo (o una rata, si se observa la máscara de Klaus Kinski) de laboratorio que hubiera sido útil a los experimentos científicos del nazismo. Sin invocarlo expresamente, como ocurre con los grandes directores, Woyzeck, el personaje, se sacrifica no como carne débil sino como estímulo futuro de una sociedad mejor. Los planos finales, ya de por sí elocuentes en la frialdad de la puesta en escena del director, conectan las exequias fúnebres de Woyzeck con los sacrificios de Bruno S. y de otros personajes similares.

GUSTAVO J. CASTAGNA

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Sobre *Inland Empire*

Silencio, todo comienza de nuevo.

Esto es el cine, ojalá no todo el cine que nuestro cerebro es capaz de absorber. Sí, está claro que no es una película sino una experiencia liberadora en todos los sentidos posibles, que convierte cualquier trauma o shock cinematográfico anterior en algo nimio, insignificante. Cuando las luces de la sala se encienden deseamos continuar soñando porque nunca un sueño se nos presentó tan nítido, tan real. Semejante desfile de imágenes y sonidos en pantalla requieren de un espectador absolutamente entregado, no como el conejillo de Indias de un científico desquiciado sino como quien se abre a la generosidad de un artista que da todo de sí y no se guarda nada, superándose a sí mismo de manera increíble en cada nueva obra. Y más allá de lo que pueda generar en el espectador con sus filmes (la admiración absoluta, el rechazo más encarnizado o la indiferencia lisa y llana), Lynch no es un genio ni un loco alucinado; es un verdadero artesano de las imágenes que trabaja cada plano como si fuera el único o el más importante, integrándolo a la obra general según las más estrictas reglas de la lógica y de la razón.

No habrá nada igual a *Inland Empire* en un largo tiempo, pero al menos abrirá un nuevo camino para muchos cinéfilos –entre los que me incluyo–, renovará el misterio y nos hará recuperar la confianza en un arte “todavía no inventado”.

LUCAS EMILIANO MARTÍNEZ

Impertinentes son tus comentarios

Quería escribir sobre el título de *EA 184*, pero decidí que era más importante lo que tenía para decir sobre el último número.

Después de ver *La señal*, como suelo hacer, me dispuse a leer las críticas de la revista. Primero leí la de MV a favor y no logré comprender que nadie

lo hubiera parado o al menos hubiera borrado ese signo más y lo hubiera cambiado por un menos. Sus dichos de página entera podrían resumirse en “Che, es la primera de Darín... ¡lo que vale es la intención!”, y si eso es suficiente para estar a favor en esta revista, entonces Porta Fouz es una basura por estar en contra. Vayamos a su crítica, la de JPF. Primero quiero decir que la cita a Bielinsky me parece genial y muy oportuna (no por los intrascendentes dichos de MV), ya que ahí está uno de los problemas del film perfectamente detallado. Con cierto entusiasmo, seguí leyendo y me encontré con la detracción a la elección de Julieta Díaz. Conuerdo con que ella en ese papel es un grave error de casting, pero no puedo creer los fundamentos. Si bien en el medio está la intención de un chiste cinéfilo argentino (del cual nadie se rió), no se puede decir tal cosa, menos aún si se tiene en cuenta que, por puro prejuicio, uno espera que el que escribe sepa de lo que se habla y esté seguro de lo que dice. Y es así como los que no saben y leen intentando absorber conocimientos terminan diciendo barrabasadas como que el derecho y la familia no son “demasiado pertinentes” en el policial negro. Si Raymond Chandler hubiera leído esto, al terminar tendría a su costado dos botellas vacías de whisky y estaría llorando la incompreensión de su literatura y de su cine. ¿La familia no es tan pertinente? *The Big Heat*, film genial de Fritz Lang, rodea su trama completa con la familia. Y si entendemos la familia como el amor, la amistad y la confraternidad, podemos decir lo mismo del cine negro en su conjunto. Es la posibilidad de un amor utópico, tanto para los protagonistas como para los personajes secundarios, la que hace que Philip Marlowe, Sam Spade y tantos otros héroes “negros” se metan en problemas, escarben cada vez más en sus casos y arriesguen sus vidas por nada o muy poco o, como lo ven ellos, por tanto. ¿El derecho no es tan pertinente? En algunos casos la ley brilla por su ausencia; en tantos otros, la ley es la que se hace

en la calle porque la que está en los libros protege a toda esa basura que se encuentran en su trabajo diario. Estos *outsiders*, moral y éticamente intachables (en mi opinión, por supuesto), podrían, en su afán de justicia y subsistencia, salir a disparar y matar, pero su total respeto por la vida y la ley es lo que los lleva a crear reglas, reglas que quizás terminen por ser sólo para ellos, pero que les permite seguir una línea de comportamiento tan ejemplar como perfecta. No imaginan, ni quieren, una vida sin derecho. El derecho y la familia son imprescindibles para el cine negro.

Creo que JPF también deja por decir que *La señal* es un film que desempolva aquel policial negro de los cuarenta sin agregarle nada (¡después de setenta años de vida e historia!) y con la inexperiencia de un director primerizo, lo cual lo convierte en un film tan intrascendente y aburrido como la crítica que recibió a su favor. Un saludo.

MARTÍN SCHULIAQUER

Distinguida plana mayor de *El Amante*:

Me cuesta mucho escribirles porque soy un *dinosaurius vulgaris*, un verdadero sobreviviente *ancien régime* de los amantes del cine. Perdón por no usar internet, pero no dispongo de PC, ni siquiera del conocimiento básico para mandarlos un e-mail. He comprado, esporádicamente en mi carácter de jubiladito, vuestra publicación desde su primera época, logrando a través del tiempo satisfacciones varias y rabieta y enconos ídem, según las diversas facetas demostradas por los redactores de la revista.

Comencé a ir al cine a los cuatro años con mis viejos, que no podían dejarme en casa solitario cuando ellos, laburantes diurnos, iban al cine de noche o a la vermouth de algún feriado.

Con ellos frecuenté viejas salas que permanecen sólo en el recuerdo: Empire, Salect Corrientes y Lavalle, Plaza, Real, Renacimiento, Florida,

Sarmiento, Trocadero, Callao, Roxy, Hindú, Monumental (sobreviviente), Gaumont, Ambassador y otros que no recuerdo. Por otro lado, con mi madrina, alcancé a ver cine mudo en el desaparecido cine París de Suipacha entre Cangallo (perdón, Perón) y Bartolomé Mitre. Con los viejos ví *La divina dama*, *El Expreso de Shangai*, *Tempestad al amanecer*, *King Kong*, *Los misterios de París*, *Fu Manchú*, *Cazándolos vivos*, *Dus-Tu-Ran*, *La kermesse heroica*, *Carnet de baile*, *El congreso baila* y esos musicales alemanes con la pareja Martha Eggerth e Ian Kiepora como *Café vienés*, *La princesa de las czardas*, *Casta diva*, más los interpretados por Lilian Harvey, Jessie Matthews y actrices como Elvire Popesco y Kathe de Nagy, todas figuras hoy olvidadas y que confirman que los musicales americanos comenzaron cuando el éxodo de figuras europeas que huían del nazismo se ubicaron en Hollywood y mezclaron sus operetas con el jazz y el zapateo norteamericanos.

¡Ojo! También veía cortos y largometrajes para pibes en las salas Alvear y Baby, y dibujos en los continuados del Porteño y el Astor, con la Pandilla de Hal Roach, Laurel y Hardy, Charles Chase, Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, La Ranita Tenorio (¿qué se hizo?), Popeye (entonces era "Spaghetti") y la inefable Betty Boop. Al igual que en el Hollywood pre Código Hays, en Buenos Aires no existían prohibiciones expresas acerca de la concurrencia de purretes a cines o teatros, de tal manera que pude ir, siempre con mis viejos, a los teatros de revistas Maipo, Casino, Astor y algún otro, y ver en vivo, junto con las coristas de entonces, a Gardel, Rosita Moreno, Mojica, Josefina Baker, Chevalier, Pepe Arias y no sé cuántos más. También me llevaban a ver teatro "serio" en el Politeama, Odeón, Coliseo, Marconi, Astral (teatro clásico y popular) y ya mayorcito me colaba en el escandaloso Cosmopolitan o el del sub-

suelo de la Galería Güemes. ¡Cartón lleno!

Mis primeros recuerdos son los de los musicales como *El cantante de jazz*, *Desfile de can-dilejas*, *Calle 42*, *Aleluya*, *Escándalos romanos*, *Wonder Bar*, *Vampiresas 1933* y aquellos deliciosos films con Eddie Cantor como *Torero a la fuerza* y *Lluvia de millones*. Salíamos del cine tateando esas melodías pegadizas como "Tú eres mi estrella favorita", el "Vals de las sombras", "Shangai Lil" o "Mi hombre olvidado" y, ya en casa, yo zapateaba como veía que hacían Dick Powell y Ruby Keeler, la esposa de Al Jolson.

Con los años mantuve encendida esa llama "cinera" y una vez –tenía 12 ó 13 años–, recuerdo haber entrado al cine Plaza a mediodía y haber salido a la noche tras ver tres películas: *El hombre que vino a cenar*, con Monty Wolley, *Bola de fuego*, con Cooper-Stanwyck, y *Loquibambia*, un film totalmente chiflado en el que todo ocurre en forma deshilvanada, una especie de show en el que hasta Boris Karloff en su papel de Frankenstein interviene en un sketch cómico. Había muchos cines con programa continuado (noticiosos, dibujos, documentales, cortometrajes, viajes por el mundo), como el Porteño, el Astor, el Novedades, y cines como el Lux de la calle Corrientes, donde iban muchos a dormir la siesta porque era barato. Y había salas con la pantalla sobre la puerta de entrada, como el Select Suipacha. Vi también películas en 3-D, en las cuales era necesario colocarse unas gafas con plástico rojo y verde para poder apreciar el relieve. Fui compulsivo consumidor de maní con chocolate, caramelos Ophir, bombón helado, comprimidos Águila. En el verano de entonces, en ciertas salas se abría el techo para ventilar y refrescar la sala, y así se podía ver la "cinta" bajo las estrellas, un toque romántico que luego quiso imitar el cine Ópera, pero artificialmente. Y ya de cuasi maduro laborante frecuenté los salones de la ELE, el Lorca, el Losuar, el Lorena, el Lorange y la sala del Municipal San Martín con los ciclos dedicados

a corrientes o realizadores, centros de cultura "cinera" de la muy cosmopolita ciudad de Buenos Aires.

Todo este prólogo autentica mi venerable experiencia. En vuestro número 185, "Let's dance", tocan mi tema favortio, la comedia musical (dejémosla de sutilezas y llamémosla así), y yo me animé a elucubrar algunas observaciones al respecto hace tiempo y a los lejos, en una audición radial, simplemente porque representa el cine que amo.

1) En dicho número surgen observaciones –por ejemplo en la carta del correntino Maurique me han sensibilizado notablemente. La primera sobre el hechizo ejercido sobre él por la voz impagable de la irrepetible Olga Zubarry, aquella de *El ángel desnudo* y *La muerte camina en la lluvia*. La segunda cuando cita al compositor del tema que es *leit motiv* en el film *Anónimo veneciano*. Resulta que se trata nada menos que de Benedetto Marcello (1686-1739), autor del celeberrimo *Concierto en Do menor para oboe y orquesta de cuerdas*, cuyo *Adagio* (segundo tiempo) es de una melancolía extrema, adecuadísima para enmarcar dos cosas: el trágico final del protagonista y la decadente tristeza que envuelve –hoy día– a la otrora Serenísima República en ciertos rincones periféricos que el turismo aún no ha invadido con su bulliciosa presencia. En lo relativo a la comedia musical encuentro, por fin, a alguien que inteligentemente y con justos argumentos demuestra que no ha muerto, sino que sólo ha evolucionado como tantas otras cosas. Es claro que ya no será lo mismo y las gloriosas coreografías de Busby Berkeley sólo las veremos en antiguos films.

2) ¿Y la contra? Bueno, siguiendo vuestra costumbre de hacer sonar las dos campanas en cada película, haré lo mismo con el contenido de la revista que tanto admiro.

Soy un hombre que ha vivido mucho y ha aquilatado una experiencia que me ha hecho muy suspicaz. Probablemente debido al "clímax" en que ustedes se desenvuelven, se vean llevados a tratar el tema cine-

matográfico en forma eminentemente filosófica. De esa manera, muchas veces se hace todo muy complicado y tal vez incomprendible para los legos o simplemente mentes más simples como son las de muchos fanáticos del cine, que lo ven como una disciplina en la que hay que extremar la búsqueda de sus recovecos más íntimos, perdiendo de vista el goce lúdico y casi hedonístico que proporciona el séptimo arte. Porque de esa manera, la de muchos redactores, la crítica se hace no sólo supercomplicada, sino también... angustiosa. Supongo que mi creencia es la de que toda investigación debe hacerse alegremente y sin conflictos desmesurados.

Esta misma experiencia me ha enseñado la ponzoña que existe en todo extremismo y en la "politización" de cualquier tema que se trate. La política es facciosa y envenena todo lo que toca, contamina con su presencia. Cuando interviene en cosas que no le atañen, como es el caso del cine, se obtienen productos que en vez de ser ejemplos de diversos comportamientos humanos son simplemente un panfleto interesado en llevar agua al molino respectivo.

Hoy existe en el mundo una corriente que tira hacia una conducta casi anárquica que orilla peligrosamente un caos que sólo puede beneficiar a almas desquiciadas, a quienes no les interesa más que el desorden total, un nihilismo tardío, algo que marcha en contra de la meta del hombre que es la superación de sus falencias y el reconocimiento de errores pasados. Todos esos "ismos" que superamos, incluido el letal totalitarismo, nos deben enseñar que sólo la solidaridad y el amor al semejante nos harán ver la luz, sin odios, sin contrastes rebuscados, respetando la identidad y costumbres de cada persona, a su vez respetuosa de las ajenas.

RENATO AMADEO GRIGIO

Sres. de *El Amante*:

Por supuesto, fui a ver *Inland Empire*. Y fui temiendo lo peor a partir de todos los comentarios que había leído y del maltrato al director en una conferencia de prensa de no sé cuál festival. Pero la sorpresa, la grata sorpresa, de descubrir que el talento de Lynch está intacto me hizo salir eufórico de la sala.

Creo que ya es hora de evitar el lugar común que señala a David Lynch como un director de films incomprensibles. Es cierto: narra de manera poco convencional, y cada vez más busca la asociación libre –aunque no gratuita– de imágenes para cerrar un concepto; pero, mal que les pese a algunos, *Inland Empire* no es el desequilibrio mental del director (como leí en muchas reseñas) ni un viaje a ningún lado: *Inland Empire* prologa un cambio en la temática de Lynch, y ese es uno de los puntos atractivos de la película.

En *Imperio*, Lynch explora la relación entre hombres y mujeres pero desde el lado femenino. Ya no disimula una historia de pareja tras una relación lésbica (*Mullholland Drive*), ni cree (estigma del cine negro) que la mujer es la culpable de todo mal (*Carretera perdida*), ni que el amor nos salva de todo mal (*Terciopelo azul*). Ahora Lynch sugiere que los hombres han abusado y violentado a las mujeres desde siempre; que en la actualidad las mujeres, lejos de rebelarse, han comprado el ideal masculino y que a ello se

rinden (nótese la escena donde las chicas hablan del tamaño de sus pechos como principal virtud para conseguir chicos), y que tanto hombres como mujeres son culpables de la incomunicación que existe entre los sexos (el impávido hombre con anteojos que oye la confesión de Laura Dern). Por supuesto, todo esto narrado como sólo David Lynch puede hacerlo últimamente: creando un rompecabezas, o cajas chinas (o el juego de ingenio que más les guste) para que el espectador no sólo utilice su lógica sino también los sentidos.

Pero Lynch no restringe a eso la historia. Como viene haciéndolo desde *Mullholland Drive*, sigue reclamándole a Hollywood –a la industria– que deje de contar historias sobre profesionales exitosos cuya única preocupación es encontrar al amor de sus vidas; hay mujeres maltratadas o frustradas que no se ven reflejadas en la pantalla (como se ve a Laura Dern), a las que el cine margina con el viejo truco de no mostrar para que no exista (la secuencia con los *homeless* es interesante en este aspecto).

Me parece bien que se le sugiera al espectador dejarse llevar por las imágenes de Lynch para disfrutar de *Inland Empire*, pero así se restringen las lecturas que ofrece la película, que quien no sea seguidor de la obra de Lynch difícilmente pueda disfrutar. Por eso me asombró la estúpida ceguera de algunos críticos que decretaron que el film de Lynch es un viaje a la mente del director sin

un anclaje fuera de su mundo. Es cierto, Lynch con *Inland Empire* exige mucho, y por momentos exaspera; pero es lo que debe pretender cualquier director con una nueva obra: contar una historia de la mejor manera, sin perder personalidad y estimulando al espectador. Lynch, una vez más, lo hizo; y aquellos que dicen que está más para el chaleco de fuerza (como leí en algunas reseñas), supongo que considerarán acabado el cine. Acá está este tipo para mojarles la oreja y demostrarles cuán ignorantes son si se les quemán las hojas de los manuales que enseñan cómo ver películas.

A estas alturas David Lynch tiene que ser considerado, de una vez por todas, un director mayúsculo; después de *Mullholland Drive* (una película que, pensó, le iba a ser difícil de superar), el tipo se descuelga con *Inland Empire*, película inclasificable que supera con esmero cualquier realización de los últimos treinta años de cine.

Lynch, como Scorsese, es puro cine; y con esto está todo dicho.

LEONARDO VÉLEZ

FE DE ERRATAS

En la sección "Qué me compro" del número de octubre salió "anticensura" donde debía decir "autocensura". Y ya que estamos: es "Código Hays", no "Hayes".

tipeá

WWW. ESTO ES GINERAMMA. COM. AR

DEBORAH KERR 1921-2007

El cielo la espera, Mrs. Kerr



En *Narciso negro*, la hermana Clodagh le confiesa al seductor Mr. Dean la razón que la llevó a tomar los votos e iniciar su vida religiosa: cuando era joven, en un pequeño pueblo de Irlanda, había amado a un hombre, un hombre que nunca pensó en casarse. "Él nunca creyó que hacía algo malo, pero yo le había mostrado mi amor, y en un lugar tan pequeño sólo podía irme." Allí, en la cima de la montaña Mopu, en el Himalaya, Deborah Kerr vestida de monja conseguía expresar con una mirada húmeda el profundo cambio que había ocurrido en ella desde su llegada a esa nueva tierra: había recuperado la pasión recordando aquel viejo amor, había vuelto a ser humana.

Ésa fue la esencia de los personajes de Deborah Kerr a lo largo de su filmografía. Desafiante de su propia imagen, elegante y reservada, casi aristocrática, dotaba a sus mujeres de ficción de cierta calidez que permitía quebrar, aunque fuera fugazmente, el peso de las convenciones. Y así, sus diversas criaturas, constreñidas por las ataduras del cumplimiento de un deber, por los límites de su posición o por el peso de la institución matrimonial, en un instante lograban liberarse, permitiéndose al fin el placer de la trasgresión.

Nacida en Escocia como Deborah Kerr-Timmer, creció en el seno de una familia acomodada y de adolescente se interesó por la danza primero y luego por el teatro. Había debutado a fines de los treinta en la escena londinense, y alguna interpretación de los clásicos shakespearianos llamó la atención de Gabriel Pascal, director que la llevó al cine con *Major Barbara* (1941). *Narciso negro* definió en 1947 su salto definitivo a Hollywood: contratada por la MGM para compartir cartel con Clark Gable en *Mercader de ilusiones* (1947), se incorporó a un *star system* en lenta decadencia que pareció no encontrarle un papel adecuado sino hasta mediados de los cincuenta. Antes sería figura repetida del cine de aventuras y la epopeya histórica con *Las minas del Rey Salomón* (1950), *Quo Vadis* (1951), *El prisionero de Zenda* (1952) y *Julio César* (1953).

Alejada del perfil avasallante de figuras como Marilyn Monroe, Ava Gardner o Elizabeth Taylor, su presencia se diluía en papeles de "acompañante" del musculoso Stewart Granger hasta que las playas de Hawai se convirtieron en el escenario mimado de los Oscar a principios de 1954. El famoso beso con Burt Lancaster a orillas del

mar en *De aquí a la eternidad* sería todo un símbolo de erotismo en plena posguerra. Más allá de los méritos de la película de Fred Zinnemann, este drama ambientado en los momentos previos al ataque japonés a Pearl Harbor consagró a la actriz británica como la adúltera emblemática del romanticismo.

Su incursión en el musical con *El rey y yo* (1956) anticipó una tendencia en el género que sería la norma en la década siguiente: basadas en éxitos de Broadway, estas pioneras superproducciones optaban por actrices con cartel que generalmente eran dobladas por cantantes profesionales; en este caso, escuchamos la voz de Marnie Nixon cada vez que Deborah entona una canción.

Serena, tierna y con una intensa expresividad, la Anna de Kerr conquista la pantalla al mismo tiempo que el amor del rey de Siam.

La llegada a la madurez de su carrera y el conocimiento instintivo del oficio le permitirían "liberarse" a las órdenes de dos directores como John Huston y Vincente Minnelli en las dos mejores interpretaciones de su recorrido cinematográfico. En *El cielo fue testigo* (1957), nuevamente vestida de monja, se encuentra varada en una isla del Pacífico Sur en los momentos finales de la Segunda Guerra hasta la llegada del marino norteamericano Mr. Allison en la piel de Robert Mitchum. Solos en la jungla, intentando sobrevivir a los ataques de la aviación japonesa y a las inclemencias temporales, construyen una de las relaciones más tiernas e inocentes de las que el cine tenga memoria.

Un año antes, Minnelli la había dirigido en *Té y simpatía*, adaptación de una obra de teatro que había representado en Broadway junto a John Kerr, un actor neoyorkino casualmente con el mismo apellido. Sin lugar a dudas, se trata de una de las obras maestras del Minnelli del 50 junto a *Designios de mujer* (1957) y *Dios sabe cuánto amé* (1958), que convirtieron al director en uno de los renovadores del melodrama junto a Douglas Sirk.

Pero el más vívido recuerdo de su paso por el cine fue aquel viaje en trasatlántico y la promesa del encuentro con Cary Grant en la cima del Empire State en *Algo para recordar* (1957). Recuerdo recuperado para las nuevas generaciones a partir del magistral homenaje de Nora Ephron en *Sintonía de amor* (1993). Y para qué negarlo: como Meg Ryan, cada vez que vemos a Terry sentada en el sillón esperando que Nickie finalmente se dé cuenta de que ha seguido esperándolo, volvemos a llorar. **Paula Vazquez Prieto**

El cine después de Portabella

por Jaime Pena

En una jugosa conversación publicada en el suplemento cultural de *El País*, el filósofo Eugenio Trías y el compositor Ramón Andrés reflexionan sobre el papel que juega la música culta en la sociedad actual. Andrés recuerda que, salvando ciertas excepciones, como Verdi, la clásica siempre fue una música minoritaria. Recuerda el ejemplo de un Mozart que, en su etapa de decadencia, organizaba audiciones de sus conciertos para piano: "Los escribía, vendía las entradas y los tocaba. Está documentado que la vez que más entradas vendió fueron 174. Ahí quedó un concierto de Mozart". Habría que preguntarse cuál es el papel que juegan ciertos cineastas minoritarios –aunque algunos preferirían definirlos como elitistas– en una cultura de masas que Trías no duda en calificar de dictatorial, pues su único referente es el índice de audiencia. Quizá sea un tanto presuntuoso poner el ejemplo de Mozart para hablar del cine de Pere Portabella, pero creo que tampoco andamos tan descaminados, dado que su última película trata sobre Bach y que en su filmografía abundan los títulos que ni siquiera alcanzaron esa cifra mágica de 174 espectadores, entre otras cosas porque ni *Umbracle*, ni *Vampir-Cuadecuc* ni *Informe general* llegaron a conocer un estreno oficial. Por suerte, Portabella ha acabado por encontrar otro tipo de público que no es el habitual de las salas de estreno. Aunque sus películas ya habían formado parte de la programación de distintos museos de arte contemporáneo, desde 2001, año en que el Macba barcelonés le dedicó una retrospectiva integral, su cine parece haber encontrado acomodo "fuera del cine". Luego vinieron la Documenta de Kassel en 2002 y el Pompidou en 2003, de tal modo que no resulta extraño que este mismo año, desde el entorno del propio Portabella, se haya priorizado la presentación de su nueva película, *El silencio antes de Bach* –la primera que realiza desde *Pont de Varsovia* en 1989–, en el MoMA neoyorquino a finales del pasado mes de septiembre sobre su estreno oficial en el Festival de Venecia tres semanas antes. Es

como si Portabella ya no esperase nada del cine y hubiese encontrado la felicidad en el museo.

Pues bien, al enfrentarnos a su nueva película –como al enfrentarnos, por otra parte, al resto de su cine– casi deberíamos desechar términos como "puesta en escena" y reemplazarlos por otros como "programa expositivo". *El silencio antes de Bach* se inicia con el plano de una pianola que avanza sola por unas estancias vacías que bien pudieran ser las salas de un museo. Un museo que acogerá una suerte de exposición sobre Bach que se nutre de materiales muy diversos y que aborda distintos aspectos de su figura, desde la histórica a la más mitificada para pasto de turistas, que pone en escena –es decir, visualiza– su música y que propone una serie de improbables anécdotas sobre la pervivencia de todos los Bach posibles. Así nos encontramos con una veintena de secuencias que se dividirían en cuatro tipologías distintas y que bien podríamos asignar a otras tantas salas de este museo imaginario. En primer lugar tendríamos el Bach histórico en el que el Portabella más cercano a Straub reconstruye la vida cotidiana del compositor o leyendas como la del carnicero de Mendelssohn, que cimentaron su recuperación posterior. Luego estaría el Bach que pervive en el Leipzig contemporáneo, el Bach que nos retratan los guías turísticos de la ciudad, una forma como otra cualquiera con la que Portabella se acerca tangencialmente a los modos del documental biográfico. Hay incluso un par de historias actuales protagonizadas por unos camioneros que transportan pianos y que tocan a Bach con la armónica o con el fagot (un versátil y sorprendente Àlex Brendemühl) y por un vendedor de pianos cuya pareja es una joven violonchelista que se traslada a Leipzig para ampliar estudios, historias éstas que constituyen el principal núcleo narrativo de la película o, al menos, su hilo conductor, por muy atípico que sea. Por último, nos encontramos con el Portabella más cercano a Carles Santos, el compositor catalán con el que ha colaborado tantas veces, en secuen-

cias como las del grupo de violonchelistas tocando en el metro, la de los jóvenes pianistas o, la más fascinante de toda la película, la de esa pianola que interpreta la "Fantasía y fuga BWV 542" cuyas notas se visualizan en el papel perforado que enfoca la cámara en primer plano.

El silencio antes de Bach se presenta por fin este mes en el Festival de Gijón, antes de un estreno "comercial" que está previsto para finales de diciembre. Sin duda se va a tratar de la más inesperada de cuantas películas inundan la cartelera navideña. Muy tarde en cualquier caso para que sus potenciales 174 espectadores puedan salvar el cine español de la debacle que ha supuesto este 2007, al menos según sus índices de audiencia: un auténtico *annus horribilis* en el que algunos de los valores más seguros de cara al público apenas han despertado interés. Luego del fracaso anunciado de *Caótica Ana*, la película de Julio Medem a cuya salida muchos espectadores se cuestionaban si lo que acababan de ver era la peor película de su director o de toda la historia del cine, llegaron las nuevas películas de Icíar Bollaín y Gracia Querejeta, *Mataharis* y *Siete mesas de billar francés*, respectivamente, estrenadas tras su paso por el Festival de San Sebastián ante la más absoluta indiferencia. La decepción que han supuesto nombres de tanto prestigio ha provocado que el cine español se haya agarrado como a un clavo ardiendo a una propuesta de terror tan convencional y escasamente original como *El orfanato*, de J.A. Bayona, que en dos semanas ha llevado a los cines a dos millones de espectadores. Designada como candidata a los Oscar, y más que probable favorita en los Goya, *El orfanato* es la película española del año. Al menos según los índices de audiencia. Ni Mozart hubiese aspirado a tanto. **[A]**

Nota: El mes pasado citábamos de pasada una película tan desconocida como **La celosía**. Tanto que incluso confundíamos el nombre de su director, que no es Isidoro Martínez Valcárcel sino Isidoro Valcárcel Medina.

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Perdidos en la noche

Midnight Cowboy

Estados Unidos, 1969, 113'.

DIRIGIDA POR John Schlesinger. CON Jon Voight, Dustin Hoffman, Sylvia Miles. (Gativideo)

Presente en cada uno de esos clips compilatorios de Grandes Escenas de la Historia del Cine, coronada como símbolo de madurez temática de una era irremediamente remota, elogiada ciegamente, calumniada en exceso, *Perdidos en la noche* va en camino de cumplir cuarenta años de vida. Las imágenes del blondo Jon Voight disfrazado de Joe Buck, un cowboy en Nueva York en busca de ese esquivo mango, que le sonrío al espejo en una mueca de vana esperanza; o aquellas otras de Dustin Hoffman como Ratso Rizzo, arrastrando la patita en cabal demostración del poder del Método del Actor's Studio, hace tiempo ingresaron en ese imaginario cinematográfico que podríamos llamar Conjunto Alfa, integrado por el nunca pronunciado "Tócala de nuevo, Sam", los cielos aterciopelados de *Lo que el viento se llevó*, la bofetada de *Gilda* y el paseo en bicicleta aérea de *E.T.* Pero hay algunas cosas más detrás del film de John Schlesinger: en principio un aire de época irreplicable, la impresión de que, ahora sí, el cine de Hollywood se calzaba los pantalones largos y se animaba a contar esas historias adultas que las películas europeas -y algunas norteamericanas independientes- venían tratando desde hacía un par de décadas.

En los extras de esta inmejorable edición de dos discos se comenta la sensación de desatino vivida en la etapa de preproducción por todos los involucrados. Al fin y al cabo, quién hubiera imaginado, apenas un par de años antes, que



El reinado de las películas categoría X producidas por los grandes estudios fue breve e irreplicable.

este relato protagonizado por un prostituto y su extraño amigo-chulo podía tener luz verde, resultar un éxito de público y encima llevarse un trío de Oscars de regalo. Es cierto: algunos meses antes, la primera entrega de la trilogía de Paul Morrissey, *Flesh*, presentaba un día en la vida de un *hustler*, en un film que tuvo cierta repercusión en la ciudad de Nueva York fundamentalmente por estar producido por Andy Warhol. Pero esto era otra cosa: un producto industrial distribuido masivamente por United Artists, protagonizado por un actor que venía de obtener un gran éxito (*El graduado*) y dirigido por un realizador inglés de renombre. A

pesar de ello, el reinado de las películas categoría X producidas por los grandes estudios fue breve e irreplicable.

Como relato dramático, *Perdidos en la noche* posee todas las características del arco descubrimiento-dolor y angustia-cambios personales-redención a los que el cine de Hollywood nos tiene acostumbrados, y en ese sentido lo mejor del film se encuentra en los primeros veinte minutos, cuando Joe abandona su pueblo de origen para viajar a la gran ciudad. Las escenas de carácter impresionista rodadas en las calles, imitando a veces la presencia de una cámara oculta; la sensación de "realidad", construida a partir de elementos tomados de la realidad misma; la estructura suelta, desencajada, sin condimentos psicológicos abrumadores pero con apuntes sociológicos al paso (gran secuencia la protagonizada por Sylvia Miles como una mujer madura que termina transformando al mantenido en mantenedor); la aparición de un humor triston y melancólico, los *flashbacks* en forma de chispazos, claros en su simbolismo pero nunca esquemáticos. Todo ello va desapareciendo cuando el film necesita echar mano a un conflicto central claramente delimitado y el segundo acto va desdibujando esa pintura personal que tanto costó construir.

Y luego la famosa fiesta, donde varios amiguets warholianos hacen sus cameos, punto de inflexión de una historia que, a partir de ese momento, se torna increíblemente conservadora. Así, lo *queer* deviene *straight*. Y el sufrimiento de la dupla, pero particularmente de Rizzo (esa tosesita, Dustin), provoca los inevitables cambios en el personaje de Joe: en una escena de enorme simbolismo, éste quema su ropa de cowboy, irónicamente sincera y personal, y se enmascara de turista en Miami para comenzar una nueva vida de "normalidad", para pasar finalmente desapercibido entre la muchedumbre.

Diego Brodersen

Haciendo historia

The History Boys

Gran Bretaña, 2006, 112', DIRIGIDA POR Nicholas Hytner, CON Richard Griffiths, Frances de la Tour, Stephen Campbell Moore. (Gativideo)

Como todos saben, existe un género análogo al de las "películas *high school*" o "*college*" del otro lado del Atlántico: "colegio inglés". Aunque sé que esto no tiene nada que ver con lo cinematográfico, alguien podría emprender un análisis sociológico de las diferencias entre los habitantes de las ex colonias y la ex metrópoli con sólo pensar estas dos clases de películas. En las primeras se opta por: a) la demostración de habilidades deportivas; b) la idiotez de las mujeres; c) –y principal– lo inútil de una educación intelectual (no me vengan con excepciones, por favor: el potencial y a veces la realización satírica de los mejores ejemplares de *jaisculfilms* proviene de aceptar estos postulados). En las versiones inglesas, todo gira alrededor de: a) la demostración de que cualquiera puede manejar una cultura libresca –y cuanto mejor y más abundantemente cita, mejor–; b) la necesaria aparición de la homosexualidad (y la ausencia de elemento femenino relevante); c) –y principal– la idea de que sólo el uso extremo de la inteligencia salva al ser humano (sí, también hay excepciones pero más bien pocas y gran parte de la potencia satírica de *If...* o de las secuencias de *college* de *El sentido de la vida* surgen de aceptar estos postulados). Existe, además, otra diferencia entre ambos subgéneros: las películas estadounidenses se inscriben (o lo intentan, no siempre lo logran) en la industria del cine, mientras que las inglesas buscan su inspiración en la literatura o el teatro. El único film que supo unir ambas orillas,



Entre los chicos hay un negro, un indio, un promiscuo sexual, un homosexual, un gordo, un idealista, un pragmático.

que es cinematográfico y que a los detractores les causa curiosidad y a los admiradores cierta aversión, es *La sociedad de los poetas muertos*. Obra, claro, de un australiano nómada.

Sentadas estas bases, vayamos a por otra: *Haciendo historia*, film del infame Nicholas Hytner. El hombre ya había demostrado su fe cinemática; para el señor, el cine no es más que teatro filmado con luz natural. Por lo menos es lo que hizo en *La locura del Rey George* y *Las brujas de Salem*, dos films aptos para ser pasados en un secundario ante la imposibilidad de ir al teatro en horario de clase (y, de paso, aburrir a los estudiantes y volcarlos por la vía del absurdo a considerar que el cine que vale la pena ver es cualquier cosa parecida a *Transformers*). Por no mencionar el pecado musical *Camino a la fama*, que compite por la película de danza y música más estática de la historia junto con esa cosa de Robert Altman llamada *The Company*. Esta nueva prueba de su talento finge ser un poco mejor que las anteriores porque los actores postadolescentes posan bien de adolescentes, porque algunas líneas de diálogo de la obra original de Alan Bennett tienen su filo (sí, amigos, cómo no: otra adaptación del teatro que no aporta nada a las tablas ni a la

pantalla, aunque este señor haya escrito la obra sobre la que se basa *Susurros en tus oídos* –primera lección: Hytner no es Frears–) y poco más. Porque hay una tremenda inadecuación entre la historia que se cuenta y los registros en los que descansa esa historia.

Un grupo de chicos termina el secundario con excelentes notas y eso los obliga a quedarse seis meses más en la escuela para preparar el ingreso a Oxford y Cambridge. Son brillantes, pero les falta –según el impostado y sobreactuado director del establecimiento– el *flair* que exigen esas dos altas casas de estudio. En fin, cuatro profesores tratarán de darles cultura y pulido: el de educación física, que los exige; una señora que representa el "sentido común"; un joven pragmático que les enseña los "trucos" para pasar el examen y, especialmente, un obeso señor homosexual al que todos adoran y es el "libre", el tipo que les habla sobre "la vida", etcétera, algo así como la versión albina de Robin Williams en *La Sociedad...* pero con todos los diálogos y las citas "librescas" sobreactuadas, sobredichas y sobreinfladas (por supuesto que también hace "algo malo" sexual –?– y se vuelve patético). Entre los chicos hay un negro, un indio, un

promiscuo sexual, un homosexual, un gordo, un idealista, un pragmático. En un cierre vergonzoso, los estudiantes cuentan qué será de sus vidas en la adultez, un artificio inútil sólo colocado para que al final la historia no sea del todo –o no sea nada– feliz: ir a Cambridge, Oxford o a la insalubre sede de Marcelo T. de Sociales es irrelevante a la hora de definir nuestras vidas. Tan irrelevante como el color, el credo, las preferencias sexuales, el pelo o el gusto por andar en moto. ¿No lo sabían? Sí, es una verdad de Perogrullo. También grandes películas se sustentan en verdades de Perogrullo no menos verdaderas por ser obvias: pienso en *Fuerte Apache* y en el personaje letrado y educado en las artes de la guerra de Henry Fonda, cuyo conocimiento y pedantería se vuelven inútiles ante la realidad. La cuestión es que Ford sabe que todo el mundo conoce y comparte ese conocimiento y, confiando en la inteligencia de su espectador, construye su universo tomándolo como postulado. Hytner es de esos individuos que creen que el arte se justifica como demostración de esa clase de "verdades", como vehículos educativos. Lo peor del caso es que parte de considerar al espectador cinematográfico un "buen salvaje" al que sólo el espectáculo puede "educar". *Haciendo historia*, film demagógico, leve y con una vergonzosa discusión sobre cómo un historiador debe tomar el Holocausto (sí con distancia científica o como excepción humana, algo que es incluso estúpido plantear y que figura en la obra original, pero Hytner respeta tanto el texto que no advierte la monstruosidad del dilema) es todo lo contrario del cine.

Leonardo M. D'Espósito

PD: La manera como está recortada la música de Joy Division, New Order y The Clash a lo largo de la película es un crimen de lesa oreja.

MEALQUILO

por Juan P. Martínez

Seinfeld – Temporada 9 Seinfeld – Season 9

Estados Unidos,
1997-98, 553' en
cuatro discos.

CREADA POR Jerry
Seinfeld y Larry
David.
(LK-Tel)

Encuentros cercanos del tercer tipo – Edición de colección 30º aniversario

Close Encounters
of the Third Kind –
30th Anniversary
Ultimate Edition

Estados Unidos/
Reino Unido, 1977
(versión original),
1980 (Special
Edition), 1998
(Collector's Edition),
135', 132', 137'.

DIRIGIDA POR

Steven Spielberg.
(LK-Tel)

Ya fue, ya está, ya tenemos La Mejor Serie de la Historia toda completita en DVD. Y no sólo esto: tenemos el mejor episodio de toda la serie (¿de todas las series?) editado en DVD. Se trata de *The Betrayal*, adaptación de la obra teatral de Harold Pinter que tiene la particularidad de estar contada de atrás para adelante mucho antes y mejor que en *Memento e Irreversible*. Igualmente, éste no es el único de los episodios memorables de la temporada, ya que aquí tenemos, entre otros tantos grandes momentos *seinfeldeanos*, el políticamente incorrectísimo episodio del *Puerto Rican Day*.

Llega una nueva edición de la obra maestra *spielbergueana*, a propósito de su trigésimo aniversario. Y si aquella edición de dos discos lanzada hace unos años era una de las mejores ediciones en DVD, qué decir de ésta, en la que por primera vez podemos apreciar en formato hogareño la versión original de la película, con varios cambios en cuanto a la *Special Edition* que se estrenó en 1980. Pero esto no es todo, porque esta edición incluye ¡tres! versiones distintas de la película: la original, la *Special Edition* de 1980 y la *Collector's Edition* de 1998, que combina elementos de las otras dos versiones. Y claro, documentales nuevos y esas cosas.

Sólo por hoy

Argentina, 2001, 100',
DIRIGIDA POR Ariel
Rotter.
(AVH)

Bajo el peso de la ley / Una noche en la Tierra / Hombre muerto

Down By Law
Estados
Unidos/Alemania,
1986, 107',

Night On Earth
Estados Unidos/
Reino Unido/Francia/
Alemania/Japón,
1991, 129',

Dead Man Estados
Unidos/Alemania/
Japón, 1995, 121',
DIRIGIDAS POR Jim
Jarmusch. (AVH)

Es bueno aprovechar el lanzamiento en DVD de la ópera prima de Ariel Rotter para darse cuenta no sólo de que se trata de una de las películas del Nuevo Cine Argentino que menos envejecieron sino también de que el paso de los años la ha mejorado. Es bastante única dentro de lo que se venía haciendo y lo que se seguiría haciendo, no sólo teniendo en cuenta el resto de las películas argentinas contemporáneas sino también la misma carrera de Rotter; *Sólo por hoy* es casi una comedia romántica y podría decirse que en lugar del cine de Wong Kar-wai, como se suele decir, la principal fuente de inspiración de Rotter para esta película parecería ser *Reality Bites (Generación X)* de Ben Stiller.

Y de repente, así, silenciosamente, AVH fue y lanzó tres películas de Jarmusch en DVD en buenas ediciones y con algún que otro extra (escenas eliminadas en *Bajo el peso de la ley* y *Hombre muerto*, una entrevista al director de fotografía Robby Müller en la primera, el videoclip del *Dead Man's Theme* de Neil Young en la segunda, ninguno en *Una noche en la Tierra*). Queda volver a ver estas películas, que por fin se consiguen en Argentina en buenas copias. Y algunos seguramente se preguntarán si este señor no estará un poquitín sobrelaborado.

MECOMPRO

por Diego Brodersen

El cantante de jazz (*The Jazz Singer*, 1927), película mediocre si las hay, pasó a la historia del cine por un equívoco: no se trata, ni por lejos, de la primera película sonora. Hay decenas de ejemplos realizados con anterioridad y, por otro lado, como largometraje sólo posee un porcentaje menor de pasajes con sonido sincrónico. Lo extraño era que no estuviera editada en DVD, dado su estatus histórico. El sello Warner acaba de corregir ese problema con una edición de tres discos. Muchos esfuerzos se dedicaron a restaurar la imagen y, sobre todo, el sonido de la película dirigida por Alan Crosland, y los

discos digitales lucen como las placas originales. Pero las verdaderas joyas de esta edición se encuentran en los extras. En el disco 2, un muy buen documental detalla esos años de incertidumbre, cuando las *talkies* reemplazaban al cine a secas, además de cortos de la época sobre el proceso sonoro Vitaphone. El disco 3 está dedicado a cortos sonoros de fines de los años 20, un catálogo impresionante de talentos musicales y comediantes dispuestos a meter un pie en la industria del cine. Como si eso fuera poco, se incluyen reproducciones de los *pressbooks* originales en forma de libritos. Lo dicho: un verdadero objeto de colección. [A]

MEESCUCHO

por Juan Pablo Martínez

Después de romperla con sus *Seeger Sessions*, el Jefe vuelve con su E Street Band luego de *The Rising* (2002). El resultado de esta reunión es *Magic*, disco furioso y ultrapop lleno de canciones breves, concisas y tremendamente *catchy*. O sea, como *Born in the USA* pero 23 años después. El disco abre con "Radio Nowhere", canción *punkosa* que tiene altísimas probabilidades de convertirse en himno, y sigue con otras diez canciones más (once, si contamos el track escondido "Terry's Song", dedicada a su asistente que murió hace unos meses) con una urgencia que ni te cuento. Si bien se trata de un

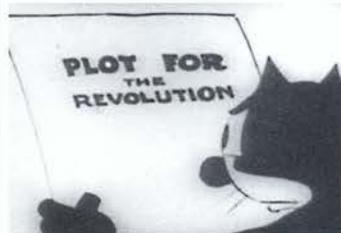
álbum consistente de principio a fin, algunas canciones sobresalen no sólo dentro del disco sino de todo el pop actual. Además de la ya mencionada "Radio Nowhere", también tenemos "Livin' in the Future", casi una reversión de "Darlington County" (y es el track 3, así como lo era "Darlington" en *Born in the USA*) y "Girls in Their Summer Clothes", que en todo sentido (los arreglos, el tono, la forma en que Bruce la canta) parece salido del fabuloso *69 Love Songs* de Stephin Merritt y sus Magnetic Fields. [A]

por Ezequiel Schmoller

Un trineo impulsado por salchichas en dirección a Alaska

En Internet Archive (www.archive.org/details/movies) hay 14 cortometrajes del gato Félix para descargar y en YouTube hay algunos más para ver. Ojo, los cortos de Félix son tremendamente irregulares y no conviene lanzarse a verlos al azar. Pongámoslo así: una persona puede ver cinco cortos aleatorios y quedarse con la idea de que la serie es una porquería o, en un universo paralelo, puede ver otros cinco y convencerse de que la de Félix es la mejor serie animada de la historia. Por otro lado, algunos cortos que son mediocres o malos tienen momentos geniales y otros que son muy buenos tienen momentos un poco tediosos. Y hay más de 150, así que hay que proceder con cuidado.

En parte, la irregularidad de la serie se debe a que Félix nació entre finales de la década del 10 y principios de la del 20, y la animación no estaba del todo consolidada. Todo —el timing de los chistes, el ritmo, los movimientos, los trazos, los fondos— es básico y rudimentario. Y esto no se aplica solamente al gato Félix: en la década del 20, Disney lanzó una serie de cortometrajes en los que Alice, una niña de seis años de carne y hueso, interactuaba en un mundo animado, y las cosas lucen igualmente básicas y rudimentarias. Recién a partir de los años 30 la animación empieza a perfeccionarse. La



diferencia técnica entre los cortos de Disney de la década del 20 y las *Silly Symphonies* (también de Disney) de la del 30 es verdaderamente abismal. Pero también hay una diferencia abismal entre la libertad alocada de los años 20 y las lecciones morales, el didacticismo y el afán propagandístico que exudan algunos cortos de la década del 30 y muchos de los años 40. Es como si a partir de la Crisis del 29, la animación estadounidense hubiera contraído un sentido de responsabilidad cívica y de utilidad. El Código Hays y la Segunda Guerra Mundial agravarían más la cosa. Ni los cortos de la Warner quedarían completamente indemnes. Y ni hablar de los de Disney.

Si los cortos de Félix de la década del 20 son verdaderos prodigios del dadaísmo y el *nonsense*, algunos de la década siguiente son mucho más mora-

listas y sentenciosos. En *Bold King Cole* (1936), por ejemplo, unos fantasmas le dan una lección a un rey jactancioso, algo que sería realmente impensable en los cortos de la década anterior. Y si en los cuarenta los cortos de Disney insistían en que había que enrolarse en el ejército, pagar impuestos y acumular y entregarle al gobierno la grasa sobrante de los tocinos para construir bombas, en la década del 20 Félix hacía todo lo que estaba a su alcance para evitar ir a la guerra (*Félix the Cat Ducks his Duties*, 1927).

Casi todos los cortos parten de una premisa simple que se estira hasta el delirio. Félix tiene que hacer algo sencillo, como resolver un crucigrama o conseguir comida, y para lograrlo elabora planes ridículos y termina envuelto en situaciones insólitas. Una imagen que suele repetirse es la del gato, pensativo, caminando de un lado al otro, elucubrando algún plan para cumplir su cometido. En *All Puzzled* (1925), por ejemplo, para resolver un crucigrama decide hacerse patear por un caballo para llegar volando a Rusia y buscar allí la palabra que le falta. O en *Doubles for Darwin* (1924), lee en el diario que hay una recompensa de un millón de dólares para quien consiga comprobar que el hombre desciende del mono y, como tiene hambre y necesita el dinero, decide mandarse a sí mismo como telegrama hasta Sudáfrica para buscar pruebas. Los métodos de desplazamiento de Félix son exquisitamente rebuscados: viajar en telegrama o hacerse patear por un caballo suenan hasta lógicos comparados con los de *Non-Stop Freight* (1927). Y en otros dos episodios construye un trineo impulsado por salchichas, en uno para escapar de la lluvia y en otro para ir a Alaska a buscar comida. La serie funciona, justamente, reemplazando ecuaciones como “salchichas = comida” por “sal-

chichas = componente esencial de un medio de transporte que puede ser usado para llegar a Alaska y buscar comida”.

Si los dispositivos que idea Félix para viajar son delirantes, no lo son menos los paisajes con los que se topa a lo largo y a lo ancho de sus recorridos. No quiero cansarlos con enumeraciones ni anularles el placer de descubrir los paisajes por ustedes mismos. Así que simplemente me limito a decir que la flora y la fauna con la que Otto Mesmer, el director de los cortos, puebla el aire, la tierra y el océano de la serie, claramente sientan las bases para buena parte de la iconografía surrealista del siglo XX, como Betty Boop, la Pantera Rosa, el *Yellow Submarine* de George Dunning y Bob Esponja. *Comicalamities* (1928), con su humor autorreferencial, anticipa en más de 25 años a *Duck Amuck*, el enorme corto de Chuck Jones. Los inventos locos de Félix serán retomados en el futuro por Wallace y Grommit. La plasticidad efervescente de los objetos y del mundo —una de las marcas registradas de la serie— será el motivo principal del universo del animador surrealista checo Jan Svankmajer. Y la estructura de *April Maze* (1930), en el que Félix y sus sobrinos no pueden sentarse a comer, ¿no es esencialmente la misma que la de *El discreto encanto de la burguesía*, de Buñuel?

Pero me parece que mejor termino la nota acá porque yo también me estoy zambullendo en el delirio y el disparate. Recomiendo los siguientes cortos, por lo menos para empezar: *Félix the Cat Ducks his Duties* (1927), *Comicalamities* (1928), *Non-Stop Freight* (1927), *Doubles for Darwin* (1924) y *All Puzzled* (1925). Los primeros dos sólo pueden verse en YouTube. Los otros pueden descargarse en Internet Archive. [A]

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

+ espectáculo, + indiferencia

Hace ya largo tiempo que Jean-Louis Comolli es un referente decisivo en lo que a ideas sobre el cine respecta. En un sentido específico, su práctica en el terreno del documental —que relaciona permanentemente enseñanza, escritura y realización— viene dejando huella en distintas latitudes. A la vez, en un campo más abarcador, su producción se extiende hacia formas de pensamiento e intervención que interrogan al lugar del cine en el terreno del audiovisual. De esa amplitud da muestras este breve texto ligado a una de sus actividades como docente en el centro de formación de documentalistas Ateliers Varan e incluido en el volumen *Ver y Poder: la inocencia perdida* —cine, televisión, ficción, documental—, que en estos días publica en Buenos Aires la editorial Aurelia Rivera/Nueva Librería. **EAR**

Cine contra espectáculo:

Seminario Varan, 2001-2002

Más espectáculo, pero más indiferencia. Es necesario volver a hacer funcionar la máquina de desear. Un golpe de presión sobre el gasto libidinal-social, ¡y se pone en marcha! ¿Cómo? Trayendo de nuevo lo pulsional —del cuerpo orgánico— al orden de las representaciones. ¡Alimento de las elaboraciones sabias! Una “regla del juego” está bien para disfrutar. El espectador arde por “vivir” más la representación: no se trata de “proyectar”, de “proyectarse”; no, es preciso pasar de la imaginación a lo “real” y de asegurarse que los cuerpos en la representación sean “cuerpos verdaderos”, tomados en una actuación no simulada. En medio del triunfo de los simulacros, el pedido es el de un espectáculo que no simule más. Las ficciones cinematográficas multiplican los “efectos de real”. El espectáculo no resulta más suficiente. Las realidades se han convertido hasta tal punto ficcionales que las ficciones no



El espectáculo se apodera entonces de lo que caracteriza en esencia al documental: filmar a gente real, filmar en tiempo real (programa mínimo de las emisiones denominadas de “tele-realidad”).

pueden más carecer de una buena dosis de “realidad”.

La televisión, que es la tautología misma, no basta. A ella también le hace falta “más realidad”. El modelo de la vigilancia se impone en todas partes: “vigilar y castigar” es más que nunca la consigna obsesiva de una sociedad (mundial) a la vez fascinada por la ilusión de la transparencia total (ver todo, mostrar todo, no ocultar nada) y por el doble cómplice de esta transparencia: el vampiro de la seguridad (acordonar, codificar, encerrar, reprimir, obligar, apretar).

El espectáculo se apodera entonces de lo que caracteriza en esencia al documental: filmar a gente real, filmar en tiempo real (programa mínimo de las emisiones denominadas de “tele-realidad”). Actualmente el espectáculo más comercial, el más vendido a los publicitarios, es —colmo de la ironía— aquel que toma más cosas prestadas del documental, precisamente en eso de lo cual el documental extrajo una gran parte de su fuerza y de su originalidad, por no poder hacer otra cosa que traicionar o desarticular toda dimensión espectacular. A diferencia del periodismo, el documental está en el después, pero a diferencia del espectáculo, le está prohibido “reconstruir” lo que no filmó. Él pone así en juego esta “prima de real” que parece ser algo cada vez más necesario para el motor libidinal que nuestras sociedades reclaman.

El espectador de una representación llevada a cabo por actores debe creer que esas partes diferentes —cuerpo, texto, relato— se reúnen en la unidad de la escena. El espectador del documental, y a partir de ahora el de la tele-realidad, tiene la seguridad, a través de la “regla del juego” (social, cultural, publicitaria) de que aquellos que están allí, están allí, ellos mismos y que no son “representados” por actores profesionales —lo que vuelve a dotarlos de una suerte de inocencia o de ingenuidad—, como si ellos fueran “vírgenes” de toda dimensión espectacular; como si, por lo tanto, el espectáculo no estuviera aún en todas partes, de la cuna a la tumba. Ilusión de la no-ilusión.

Dicho de otra manera: lo que está puesto a disposición del espectador, lo que enciende o vuelve a hacer funcionar su deseo de ver, son cuerpos filmados que aquellos que tienen el poder de mostrar “garantizan” como “verdaderos”. Afirmar una “verdad” del cuerpo filmado se vincula así más con la responsabilidad y con el poder de mostrar que con una impresión o un juicio del espectador. ¿Hace falta volver a decir que en la práctica cinematográfica del documental, este poder-saber en cuanto al ver es precisamente el objeto de un punto de partida de posturas y de creencias que provoca una crisis en la posición del espectador?

Jean-Louis Comolli

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

Idioma, dinero y películas

Gustavo Noriega

Del 1 al 3 de octubre se realizó en Barcelona el Tercer Encuentro de la Crítica con el Cine Catalán. Todos los años la Generalitat de Catalunya convoca a críticos de todo el mundo para mostrarles las últimas producciones realizadas en esa nación. Son tres días, en cada uno de ellos se ven tres películas y se asiste a un coloquio donde los críticos se reúnen con directores y productores de los filmes proyectados en esa jornada. Los catalanes sienten que están gestando un cine alternativo al industrial, al que identifican con Madrid y el centralismo español. De ese "nuevo cine catalán" hemos dado cuenta varias veces en estas páginas, tanto en las ocasiones en que las películas llegaron a nuestro país, comentándolas, como en la columna sobre cine español a cargo de Jaime Pena. Por aquí han circulado y lo seguirán haciendo nombres consagrados, como los del recordado Joaquim Jordá y José Luis Guerín, junto con nombres menos radicales en su propuesta pero igualmente establecidos, como Cesc Gay, codo a codo con algunos menos famosos. Es indudable que algo está sucediendo en Catalunya, algo que tiene que ver tanto con la tradición como con la renovación, y que comparte algún aire de familia con lo que sucedió con nuestra producción nacional. Pero no es de eso de lo que quería hablar en esta reseña.

Las nueve películas exhibidas incluían, como suele suceder en estas ocasiones, obras maestras, películas muy buenas, buenas, regulares y malas. La joya de la familia era, obviamente, *En la ciudad de Sylvia*, la última película de José Luis Guerín, una suerte de destlumbante Rohmer mudo ambientado en Estraburgo que desparrama luminosamente belleza femenina con una gracia sin par. Ya Jaime, en su columna de hace dos meses, dio cuenta tanto de la película como de su compañera, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, una fotonovela tanto o más feliz y hermosa. La

muy buena me resultó *Yo*, de Rafa Cortés, un mallorquino que hizo esta ópera prima en un pueblito de su isla natal. Estaba también *Ficción*, de Cesc Gay, ya estrenada en Buenos Aires, y otras que me parecieron menos atractivas. Contra la tradición del lugar, pocos documentales y no muy buenos. Pero tampoco era de esto de lo que quería hablar en esta reseña.

Aquello de lo que sí quería hablar en esta columna tiene relación con los coloquios que, contra mis prevenciones, resultaron interesantes y necesarios para comprender la realidad del cine catalán. En ellos, directores y productores se explayaban sobre las dificultades que enfrenta un cine independiente, alejado de la producción industrial, estéticamente inquieto y novedoso. Sonaba muy NCA, aunque en otra escala, con otros presupuestos y un marco más pujante y glamoroso. Pero como nos recordó Rafa Cortés, la Barcelona que nosotros transitábamos, la del Paseo de Gracia y la Rambla, repleta de negocios opulentos y turistas, no era de ellos, sino que era "un juguete del mundo con el cual no tenemos nada que ver". Se habló mucho, como en nuestro país, de subsidios, presupuestos, posibilidades e imposibilidades. Lo más interesante resultó ser algo relacionado con el lenguaje, pero no el cinematográfico, sino el que se hablaba en las películas.

El gobierno catalán subsidia películas, una ayuda que puede sumarse a otra otorgada por el gobierno español. Pero para calificar requieren que la película sea hablada en catalán. A diferencia del proyecto de la senadora Giusti, que agregaba a las cláusulas naturales de la nacionalidad de una película la presencia de la bandera argentina, el sistema catalán hace hincapié no en los estándares sino en el idioma. No es muy difícil darse cuenta de que en la constitución de una nación hay pocas cosas más importantes que una lengua en común. Pero el cine no es el



territorio donde se dirime la creación de una patria, sino más bien todo lo contrario: es el lugar donde las banderas desaparecen, los lenguajes se confunden y las patrias se hacen menos agobiantes.

Entre las películas exhibidas con legítimo orgullo por esta repartición del gobierno catalán, las había habladas en francés, catalán, castellano, alemán y tantos otros idiomas. Una de ellas, una suerte de documental ficcionado llamado *Raval Raval*, que contaba historias de los inmigrantes que viven en el Barrio Chino retratado en la película de Guerín *En construcción*, tiene diálogos en catalán, castellano, árabe, urdu, portugués, inglés, francés y wolof, un lenguaje senegalés. Nadie pensaría que el Barrio Chino es menos representativo de Barcelona porque se habla en otras lenguas que el catalán, y de la misma manera podemos pensar que el cine que se hace en Catalunya merece ser apoyado por su gobierno, se hable en la forma en que se hable (o sea mudo, para dar un ejemplo interesante en el cual casi califica la película de Guerín).

Los directores y productores se quejaban y describían sus estrategias: algunos, por necesidad de financiación, habían doblado a algún personaje, otros habían renunciado al subsidio catalán. A todos les parecía una restricción absurda. Curiosamente, la estupidez y el nacionalismo tienen algo en común: son internacionales y sin bandera. [A]

★★★★★
GANADORA!!!

DEL PREMIO MÁXIMO DEL FESTIVAL DE CANNES 2007

PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES

"MERECIDO PREMIO"

Un film valiente, emotivo./Pablo O. Scholz - CLARÍN

"GRAN PELÍCULA"

Sorprendente, de inmensa fuerza dramática y gran consistencia artística./Diego Battle - LA NACIÓN

**"ATRAPA AL PÚBLICO
Y LO SATISFACE POR COMPLETO"**

Una historia impactante y fascinante./RICHARD CORLISS AND MARY CORLISS - Time Magazine



PACHAMAMACINE PRESENTA

**4 meses
3 semanas
2 días** un film de
Cristian Mungiu

WITH THE SUPPORT OF ROMANIAN NATIONAL CENTRE OF CINEMATOGRAPHY AND THE CONTRIBUTION OF MINDSHARE MEDIA WITH THE PARTICIPATION OF ZDF - DAS KLEINE FERNSPIELSPIEL, AND ARTE IN ASSOCIATION WITH UNLIMITED. CO-PRODUCED BY SAGA FILM
PRODUCED WITH THE SUPPORT OF THE HUBERT BALIS FUND OF THE ROTTERDAM FILM FESTIVAL. ANAMARIA MARINCA LAURIA VITELIU VLAD IVANOV. A MOEBRA FILM PRODUCTION. WRITTEN AND DIRECTED BY CRISTIAN MUNGIU. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY GLEB MUTU
PRODUCTION DESIGNER MIHAILA POJANARU. EDITOR DANA BUNESCU. SOUND CRISTINEL SIRLI. ASSISTANT PRODUCER PHILIPPE AVILL. CO-PRODUCER ALEX TRODOPRESCU. PRODUCED BY GLEB MUTU & CRISTIAN MUNGIU

prode

arte

cinema

romfil

www.4months3weeksand2days.com

zdf

arte

unlimited

wild bunch

MUY PRONTO SÓLO EN LOS MEJORES CINES

**AVANT
PREMIÈRE**
EXCLUSIVA PARA LOS
LECTORES DE
EL AMANTE/CINE

EL AMANTE y **Pachamama Cine** te invitan a la avant
première exclusiva para sus lectores de la película
4 meses, 3 semanas y 2 días de Cristian Mungiu, el
martes 4 de diciembre a las 21 hs. en el Hoyts General
Cinema Abasto de Buenos Aires. Corrientes 3200.

**PRESENTANDO ESTE
EJEMPLAR PODRÁS
ASISTIR A LA
FUNCIÓN. VÁLIDO
POR DOS ENTRADAS
HASTA AGOTAR
LOCALIDADES.**

Reporte asiático

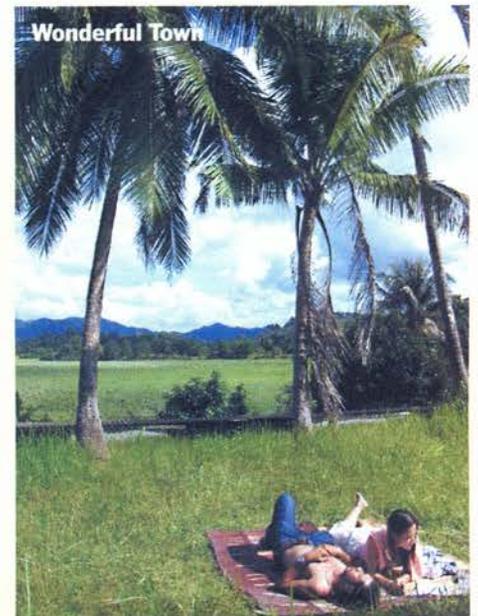
por Diego Brodersen

Las pantallas de TV no se hartan de repetir las imágenes del presidente surcoreano Roh Moo-hyun en su primer paseo histórico más allá del paralelo 38, apretando manos y sonriendo en cada ocasión posible junto a su par Kim Jong-il (maldita sea: lo veo y no puedo dejar de pensar en su versión en marioneta en *Team America*). Los noticieros –al menos la señal Arirang, que transmite desde Corea del Sur en perfecto inglés– no dejan de destacar las enormes posibilidades políticas, sociales y económicas de tamaño encuentro, previendo incluso una “cada vez más cercana unificación”. Poco parece importar que los dignatarios estén rodeados por una docena de hombres de negro con los músculos faciales petrificados por la tensión del momento y que, más allá de los honores, cortesías y atenciones de ocasión, se respire en el aire una sensación de riesgo insoportable, como esos castillos de naipes que, ante el menor soplo, pueden caerse a la mismísima mierda. Quizás dentro de varios años alguna película se anime a reconstruir la reunión. La imagino en forma de comedia.

En ese marco de frágil diplomacia con los vecinos del norte comenzó la doceava edición del Festival Internacional de Cine de Pusán. Comenzó eso y una tormenta de viento y agua que empeoraría en los dos días subsiguientes (fenómeno que los medios locales calificaron de “tifón”, asustando a gran parte de los invitados internacionales, quienes imaginaban una catástrofe natural en ciernes). Aquellos que soportaron la llovizna de esa primera noche sentados en la enorme platea al aire libre pudieron disfrutar de *Assembly*, curiosa elección como film de apertura. O no tanto, dada la mencionada coyuntura política. Algunos hablaron de “gesto” de confraternidad, y es que este

blockbuster chino es una relectura y puesta a punto de las películas bélicas de propaganda producidas profusamente en ese país en los años cincuenta, una reconstrucción de una cruenta batalla en el invierno boreal de 1948, durante el apogeo de la guerra civil entre blancos y rojos. Más allá de ciertos elementos humanistas dispersos aquí y allá, la película de Feng Xiaogang no deja de ser un canto al ejército comunista chino, y resulta difícil imaginar su exhibición en el Festival de Pusán algunas temporadas atrás. A lo antedicho habría que sumarle el hecho de que los efectos especiales fueron realizados por el mismo equipo (coreano) de *Taegukgi* (editada en DVD en nuestro país como *La hermandad de la guerra*), lo cual agrega un elemento extra de interés político al film, por lo demás otro derivado estético del Ryan spielbergueano.

El PIFF crece año a año, casi sin medida, y en esta edición quedaron al descubierto algunos problemas de organización –particularmente en el manejo de las agendas de los invitados internacionales más destacados– que los responsables admitieron en un sentido *mea culpa* durante la conferencia de prensa de cierre. Pero ello no impidió que durante diez días se exhibieran unos 250 títulos a sala llena, como es la costumbre en la ciudad portuaria que, más allá del nombre que el Festival mantiene en su gráfica, ahora se escribe Busan. De particular relevancia resultó la competencia conocida bajo el nombre New Currents e integrada por once largometrajes de origen asiático, en todos los casos estrenos mundiales. Contra cualquier pronóstico previo –las competencias de primeras o segundas películas no suelen resultar tan interesantes como sería deseable–, los programadores se las arreglaron para compilar un potente retrato del



Wonderful Town



Life Track

cine independiente asiático contemporáneo.

Quizás la película más impactante dentro de la selección, la tailandesa *Wonderful Town*, segundo largo de Aditya Assarat, pone en el centro del relato a un arquitecto de la gran ciudad que debe controlar la construcción de un hotel de lujo en un pueblito costero. Para ello, debe pasar sus días en otro hotel, bastante desvencijado y atendido por una joven de la cual, inevitablemente, terminará enamorándose. Pero si el pueblo en sí mismo parece amenazado por el recuerdo de un reciente tsunami, fuerza de la naturaleza que acabó destruyendo parte del poblado y de la familia de la joven, la historia de amor también está condenada al fracaso. *Wonderful Town* narra una historia sumamente sencilla, aunque poco importa la trama: uno de los triunfos estéticos del film es la construcción de una tensión erótica palpable que corre en paralelo con una sensación de peligro constante, una violencia soterrada que puede estallar en cualquier momento. Assarat construye climas sugestivos y misteriosos en una de esas películas multicapa que parece ir en contra de una de las tendencias más peligrosas dentro de la producción del cine actual: la sobreescritura de los guiones como condición indispensable a la hora de conseguir financistas.

De todas maneras, el film más radical de la competencia fue, sin dudas, *Life Track* (*Gwaedo*, de Jin Guang Hao), la historia del encuentro, en un bosque de la China, entre un ermitaño sin brazos y una joven muda que intenta escapar de la policía. Sin diálogos –apenas algunas líneas balbuceadas y las voces que surgen de un televisor–, el realizador entrega uno de esos relatos extremos en la línea minimalista, pero con una confianza ciega en el poder de las imágenes. *Life Track* es una película silente (o muda, como su protagonista) tan serena como elegante, y sólo su final demasiado explícito, demasiado trágico, atenta contra la pudorosa puesta en escena de los 80 minutos anteriores.

También oriundo de la China continental fue el largometraje más clásico de la competencia, *The Red Awn* (*Hongse Kangbeiyin*, de Cai Shangjun), una *road movie* a bordo de una cosechadora de trigo en la cual un padre, desaparecido durante muchos años, vuelve a encontrarse con su hijo, quien no quiere saber absolutamente nada con su progenitor (y esto incluye algún que otro intento de asesinato). Más allá de la situación central y de un grupo de personajes secundarios que aportan densidad dramática, el film se anima a dar algunas pinceladas sociales sobre la mutable sociedad china, sin subrayados ni obviedades, con el imponente trasfondo pictórico de las inmensas planicies del subcontinente.

Hubo, además, una suerte de *Babel* taiwanesa con temática ecuménica y un film estudiantil –de estudiantes de cine– llamado *Milky Way Liberation Front* (Yoon Seong-ho), que a alguien llegado de las pampas no podía más que recordarle a *UPA!*, pero en versión coreana. A propósito: dentro de la sección internacional, que incluyó cerca de setenta largometrajes de todas las latitudes posibles, se programaron dos películas argentinas: *El otro* y *Cocalero*. Quizás no sean lo más repre-

sentativo del último año de la producción argentina pero, por otro lado, ¿qué películas hubiera elegido usted, estimado lector?

Continuemos con el cine asiático, que para eso viajamos más de veinte mil kilómetros (también para degustar, como el protagonista de *Oldboy*, pulpo vivo, que resultó no ser un manjar en absoluto, sino apenas una anécdota para contar en ocasiones como ésta). Del cine coreano reciente y por venir, merece destacarse la última obra de Lee Chang-dong, el director de *Peppermint Candy* y *Oasis*, quien en su cuarto largo, *Secret Sunshine*, continúa reflexionando sobre la sociedad coreana dolorosamente, de una manera personal y para nada concesiva. El film se presentó en sociedad en el pasado Festival de Cannes (ver la correspondiente cobertura en esta revista para más datos), pero repetimos su enorme estatura como relato cinematográfico con la esperanza de que algún distribuidor local se le anime. Por desgracia, fueron más las decepciones. Ni el nuevo trabajo de Lee Myung-se, el director de la extraordinaria *Nowhere To Hide*, ni el de Im Sang-soo (*La esposa del buen abogado*, *The President's Last Bang*) estuvieron a la altura de las expectativas. Lee no logra en *M* (sí, otra película con ese título) sacarle el jugo a una suerte de *thriller* cerebral con ecos *noir*, y se abandona a un tedioso ejercicio de estilo que termina abrumando apenas empezada la proyección. Im, por otro lado, se acerca en *The Old Garden* a un tema espinoso –los efectos colectivos e individuales de la represión y masacre de Gwangju a comienzos de los años 80– en un film, irónicamente, temeroso de alejarse demasiado de las aguas de la corrección realista.

Desencantó también el nuevo film de Royston Tan, quien había logrado poner en órbita el cine de Singapur con sus largometrajes *15 y 4:30*. En *881* (seguimos con los núme-

ros, aunque con una vuelta de tuerca: en idioma mandarín, esas cifras suenan parecido a la palabra “papaya”), Tan cambia radicalmente de tono para intentar una comedia musical ultrakitsch con un dúo de cantantes Getai, toda una tradición artística en Singapur. Hay algo innegablemente simpático en la película, colorida, ingenua y liviana como pocas, aunque en el fondo *881* no deja de ser otra de esas experiencias rápidamente olvidables, que puedan alegrarle la tarde a más de un espectador, sobre todo si viene de ver un documental como *Unnie* (Kye Un-Kyoung), que se ocupa de detallar el mundo de la prostitución y la trata de blancas en los barrios rojos de Seúl.

Del pasado también se vive, y las dos retrospectivas incluidas en el programa resultaron una cantera de investigación invaluable para todo aquel interesado en el cine coreano clásico. La primera de ellas, dedicada al famoso actor Kim Seung-ho, permitió acercarse al cine popular de los años 50 y 60, mientras que la más ecléctica *Making New Culture* ofreció, en copias nuevas en 35 mm, clásicos como *Hurrah! For Freedom* (1946, Choi In-gyu) –que muchos comparan con *Roma*, ciudad abierta por su temática, la lucha de la Resistencia coreana contra la ocupación japonesa–, el melodrama alternativamente feminista y conservador *Madame Freedom* (1956, Han Hyun-mo) y una pequeña obra maestra que merecería ser reconocida internacionalmente: la fábula budista *Hometown in My Heart* (1949, Yoon Yong-kyu).

Lejos de las pantallas, las noches de Haeundae –el epicentro del evento, alejado de la más tradicional y genuina Nampodong– prodigaron charlas, encuentros y discusiones varias, en un ambiente por cierto democrático. La alfombra roja y el champagne se reservaron para la última velada. El resto fue regado con el mucho más proletario soju. Pero esa es otra historia... [A]



COMPANIA CLUN presenta:

ilusos

Dirección Marcelo Katz

UN viaje hipnótico por el territorio
de los sueños y los deseos,
que con juga humor, fantasía y poesía.

Viernes 21 hs.
Sabados 21 y 23 hs.

CIUDAD CULTURAL KONEX
SARMIENTO 3131
CIUDAD DE BUENOS AIRES
T 4664-3200
WWW.CIUDADCULTURALKONEX.ORG

BURMAN DUBCOVSKY

escuela
marcelo
Katz
Cine, teatro y literatura

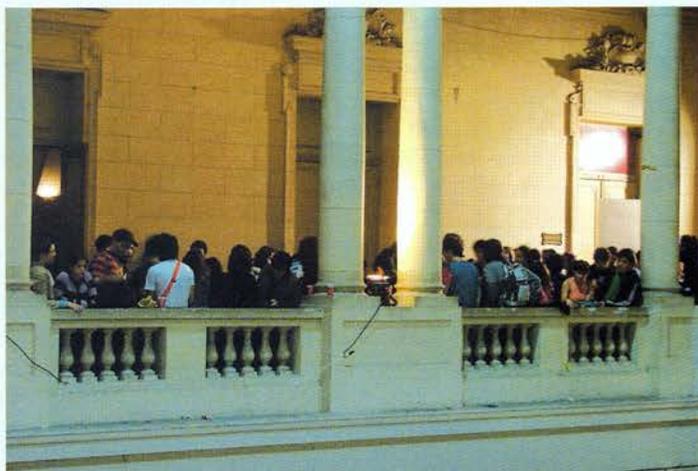
Página/12

labingráfica

TICKETEK
Tel: 5237 7200

Festejos de primavera

por Agustín Masaedo



No se me ocurre mejor manera de presentar el FestiFreak a quienes nunca hayan oído hablar de él que las palabras de Quintín en el catálogo de esta tercera edición: "Una minoría (de festivales) hace un trabajo digno, importante para el espectador, para su ciudad y para la comunidad del cine. El FestiFreak, a diferencia de sus contrapartes despistadas, sabe bien lo que quiere. Su diversidad no es la de la arbitrariedad ni la de la ignorancia, sino la de la apertura mental, la curiosidad, la búsqueda, el placer por descubrirle al espectador lo que oculta la monótona exhibición cinematográfica regular. Grandes y chicos, inspiradores o deprimidos, todos los festivales tienen un presupuesto. El FestiFreak parece ser la excepción: su presupuesto es casi virtual. Eso lo distingue de sus pares. Pero también se distingue por la amplitud, la pertinencia y la calidad de su programa. También por el entusiasmo, la frescura y la originalidad de su estilo. Es un festival auténticamente *freak*: surge de la chifladura y el amor al cine de sus responsables y se mantiene casi exclusivamente con esas virtudes. El resultado es admirable y revela una extraordinaria proporción entre eficacia y dinero. El trabajo de los *freaks* no se agota en las fechas del festival, sino que se extiende a una programación anual. Como resultado, La Plata figura en el mapa cinematográfico. Por eso y contra sus limitaciones, el FestiFreak crece y esta tercera edición es una prueba de su solidez. ¿Se imaginan lo que podrían hacer los *freaks* con una ayuda económica seria?"

Y un. Habrá que agregar que las "limitaciones" de las que habla Q (quien se dio una vuelta por el Festi para participar de una charla con el *freak por adopción* Leo D'Espósito, el profesor Russo y el productor Marcelo Céspedes) incluyen una Municipalidad que presta el espacio y no mucho más –veremos si a las autoridades nuevas les interesa el cine o qué–, una Facultad de Bellas Artes que este año prefirió

apoyar, por politiquería u otras oscuridades, un rejunte desprolijo de cortos y largos exhibido una semana antes del FICIFF (Festival Internacional de Cine Independiente FestiFreak; aprovechemos el acrónimo ahora que lo hay), y un largo etcétera de inconvenientes derivados, más que nada, del *presupuesto menos diez. Eppure si muove. Y cómo.*

Y dos. Pasan cosas en la vida cultural de La Plata. Donde hace menos de una década corrían bolas de pasto seco, hoy hay efervescencia, entusiasmo y sueños que se concretan. Culpa, sobre todo, de una generación de chicos que son como bombas pequeñas: lo mismo arman una telaraña de blogs y flogs o una banda nueva en quince minutos, que presentan su corto en la competencia y se quedan acomodando sillas para el recital que viene después. Mariano Cariani es el corazón de esa armada fervorosa y del *Freak* todo, y junto a Juampa Ferrer, Joaquín Almeida y Cecilia Guerrero (podría enumerar cualidades de los *frikis*, pero baste saber que son, ante todo, buena gente), tienen gran parte de la responsabilidad en la educación cinematográfica de ese soberano que, para devolver gentilezas, llenó las tres salas del otrora señorial Pasaje Dardo Rocha los diez días del Festival.

Y tres. A otro cuarteto, tanto o más, le tocó este año la muy grata misión de juzgar los cortometrajes en competencia. Ezequiel Acuña y –quizás sus nombres les resulten familiares– Kairuz, Trerotola (de quien tuvimos, encima, el honor de ver su jugueteón *Rear Windows* y el inquietante *Ruta Réquiem*) y Masaedo, fueron los co(n)jurados para las cuatro categorías. En Animación, el premio fue para *Los pecadores*, en el que siete monigotes representativos de los pecados capitales se destruían unos a otros sin más armas que, bueno, su pecaminosidad. No quieran saber qué le hacía Lujuria a Pereza. En Ficción, tras mucho debate, el ganador fue *H*, misterioso relato agreste con reminiscencias del cine de Lisandro Alonso y Apichatpong. Documental y Experimental deben haber sido las categorías más parejas en (alta) calidad. Para ponerle

un poco de picante al asunto, en la primera nos inclinamos por un *mockumentary* sobre un deporte semiclandestino practicado en las terrazas tucumanas. *Socket* nos dio quizás –ahí cerquita de una eyacuación olímpica en el proyecto seriado *Tercera imposibilidad*– la escena más memorable de todo el festival: el ultravioleto mediazo en la cara que da por cerrada "la pelea del siglo." Y de Experimental salió el nuevo campeón: *Commuter* es una maravilla plástica, filmada con un celular en recorridos rutinarios, acelerados y desacelerados, por una Buenos Aires que se fragmenta en varias pantallas. Su director, Juan José Zapico, estaba tan contento de conocer a Acuña como de los dos increíbles artilugios (el premio de su categoría y el general) que volvían a su casa con él, especie de rectángulos translúcidos ¡que se iluminaban con colores en la oscuridad!

¡Y cua! Pero como en el FICIFF lo importante *no es* competir, habrá que decir que este año hubo retrospectivas más que atractivas (Filipelli, Farocki, Fassbinder... faltaba Ford y póker de efes); justos reconocimientos (la proyección de *Áreas*, *Las sábanas de Norberto* y *Puna*, los tres trabajos a la fecha del talentosísimo Hernán Khourian, dejó en claro por qué el rigor y la sencillez del cine –o el video, bah– de HK deben ser faros para las nuevas generaciones de directores locales); reivindicaciones (uno de los puntos altos del Festi fue *VHS Fanzine*, el curioso proyecto video-musical que el rockero under Javier Cereceda, o Javi Punga, llevó adelante en los noventa); revelaciones más que gratas como *El humor*, *pequeña enciclopedia ilustrada*, de Llinás y Masllorrens; y muchos, pero muchos, recitales, aprovechando una escena rock que, con los geniales punk-kraut-sónicos de El Mató A Un Policía Motorizado a la cabeza, y con los ascendentes Sr. Tomate o 107 Faunos (musicalizaron fantásticamente *La mujer en la luna* de Lang), parece en estado de gracia. Lo dicho: pasan cosas buenas, en La Plata. Y muchas de ellas, ahora lo saben, pasan en –¡y por!– el *Freak*. [A]

BRAD PITT

CASEY AFFLECK

EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD

WARNER BROS. PICTURES PRESENTS

IN ASSOCIATION WITH VIRTUAL STUDIOS A SCOTT FREE/PLAN B ENTERTAINMENT PRODUCTION BRAD PITT "THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD" CASEY AFFLECK
SAM SHEPARD MARY-LOUISE PARKER PAUL SCHNEIDER JEREMY RENNER ZOEY DESCHANEL AND SAM ROCKWELL MUSIC BY NICK CAVE AND WARREN ELLIS COSTUMES BY PATRICIA WOPRIS
EDITED BY DYLAN TICHENOR, A.C.E. CURTISS CLAYTON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROGER DEAKINS, ASC, BSC EXECUTIVE PRODUCERS BRAD GREY TONY SCOTT LISA ELZEY BENJAMIN WAISUREN
BASED ON THE NOVEL BY RON HANSEN PRODUCED BY BRAD PITT DEDE GARDNER RIPLEY SCOTT JULES DALY DAVID VALDES WRITTEN FOR THE SCREEN AND DIRECTED BY ANDREW DOMINIK

ESTRENO 29 DE NOVIEMBRE - SÓLO EN CINES



PLAN B

www.jessejameslapescula.com www.warnerbroslatino.com

WARNER BROS. PICTURES



**AVANT
PREMIÈRE**

EXCLUSIVA PARA LOS
LECTORES DE
EL AMANTE/CINE

EL AMANTE y Warner Bros. Pictures te invitan a la avant première de la película **El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford**, de Andrew Dominik, el martes 27 de noviembre a las 20.30 hs. Village Recoleta. Vicente López 2050.

PRESENTANDO ESTE
EJEMPLAR PODRÁS
ASISTIR A LA
FUNCIÓN. VÁLIDO
POR DOS ENTRADAS
HASTA AGOTAR
LOCALIDADES.



INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

P R E S E N T A



Club de Cine & Artes

**Proyecciones especiales - Conciertos multimedia - Club del Espectador
Cine y Pensamiento - Muestras fotográficas - Milonga Trascendental**

Gonzalo Aguilar - Ernesto Baca - Luis Bacalov - Cristina Banegas - Horacio Bernades - Emilio Bernini - Gustavo Castagna - Edgardo Cozarinsky - Adriana de los Santos - Orquesta El Arranque - Christian Ferrer
Rafael Filipelli - Eva Fischer - Ana Morán - Julio Pane - Nelly Prince - Pablo Trapero.

Guardia Vieja 4049 - Buenos Aires

Asociate: www.clubdecineyartes.com