

EL AMANTE

CINE

Nº 189

FEBRERO

2008



Otra historia de violencia

David Cronenberg impacta otra vez con **Promesas del Este**



**Siete
tapas**

para el mes de
los mejores
estrenos

El diario de los muertos + Petróleo sangriento + Sweeney Todd + Viaje a Darjeeling
+ El mundo mágico de Terabithia + La joven vida de Juno

ARG \$ 11,50
URU \$ 95
AÑO 17
ISSN 150636
0 0 1 8 9
9 770329 260003

REVISTA **EL AMANTE CINE** PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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



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

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

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



Sobre los estrenos del mes y la relocalización del índice, lean la página 5. Aquí, en esta columnita, otros asuntos presentes en este número. En un típico caso de "dejemos las cosas para después de las fiestas", nadie llegó a escribir de diciembre para enero sobre la crítica, tema central del número 187. Pero ahora aparece Schmoller con una nota que mezcla lo urbano, los árboles y los bosques con reflexiones sobre esa actividad, profesión, apostolado u ocupación de "directores frustrados", como quieran llamarla. Y Jorge García, alias el veterano viajero, dice sus maceradas verdades sobre la cinefilia y los críticos, y contesta con la amabilidad que lo caracteriza el joven "manifiesto crítico" de las jóvenes Gibert-Ceccotti. Ese manifiesto rebota también en la nota multipuntos de Karstulovich sobre la edición especial en DVD de **La hora de los hornos**. Y hablando de DVD, volvemos a comentar en esa sección cosas aún no editadas en Argentina de la mano de Sergio Eisen, que está muy contento con la posibilidad de referirse a las imágenes de una película y poder ilustrar la nota con capturas de pantalla (y pensar que en esta revista hasta hace algunos años para no pocos estrenos se usaban fotos en papel fotográfico que se escaneaban lenta y trabajosamente). Ah, la tecnología. Algunos de esos asuntos se explican en la segunda entrega de notas sobre nuevos chiches y cachivaches de computadoras y su relación con la visión de películas. Algunos dirán que así, en pantallitas (o pantallotas, pero privadas y hogareñas) se verá el cine en el futuro. Si bien es innegable la democratización y la -en muchos casos- notoria mejoría en la calidad del consumo casero de películas que han permitido el DVD y algunas otras tecnologías digitales, creemos que la mejor manera de ver una película sigue siendo una buena sala de cine. Y este mes, por suerte, hay mucho para ver.

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Productora general
Mariela Sexer
Diseño
Mariana Marx
Corrección
Eugenia Saúl
Mariana Saúl

Colaboraron en este número
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Sergio Eisen
Fabiana Ferraz
Jorge García
Josefina García Pullés
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez

Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Peña
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavalley 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
Latíngráfic
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

- 2 Tapas
- 5 Introducción al mes de los mejores estrenos
- Estrenos**
- 6 Promesas del Este
- 10 El diario de los muertos
- 12 Sobre zombis
- 14 Polémica: Petróleo sangriento
- 18 El mundo mágico de Terabithia
- 20 Polémica: Sweeney Todd
- 23 Sobre otros Sweeney Todd
- 24 Polémica: Viaje a Darjeeling
- 28 La joven vida de Juno
- 30 Las vidas posibles
- 31 Juego de poder A través del universo
- 32 Miss Potter Los fantasmas de Goya Días de gloria
- 33 1408. Ángeles caídos. Cometas en el cielo
- 34 Javel Katz y sus paisanos. Mi novia Emma Alvin y las ardillas
- 35 Apariciones: El amor en los tiempos del cólera: Bordertown, ciudad al límite Hechos, no palabras Los derechos humanos en Cuba Juego macabro Gigantes de Valdés
- 36 Alien vs. Depredador 2: Suspiros del corazón: Mi nombre es August Rush Hitman: Agente 47 La leyenda del tesoro perdido 2: El libro de los secretos
- 37 De uno a diez
- 38 Reflexiones sobre la crítica
- 41 Desde España
- 42 Lugones: Jacques Demy
- 44 Cine y nuevas tecnologías 2

DVD

- 46 La hora de los hornos
- 48 Conversation(s) With Other Women
- 49 Maestros del horror
- 50 El lamento de la serpiente negra
- 51 Pura suerte
- 52 Qué me alquilo, Qué me compro
- 53 Qué me bajo
- 54 Libros
- 56 Correo
- 58 Obituarios
- Festivales**
- 61 Valladolid
- 62 Tapas

Yo estoy al derecho, dado vuelta estás vos

George A. Romero y
El diario de los muertos

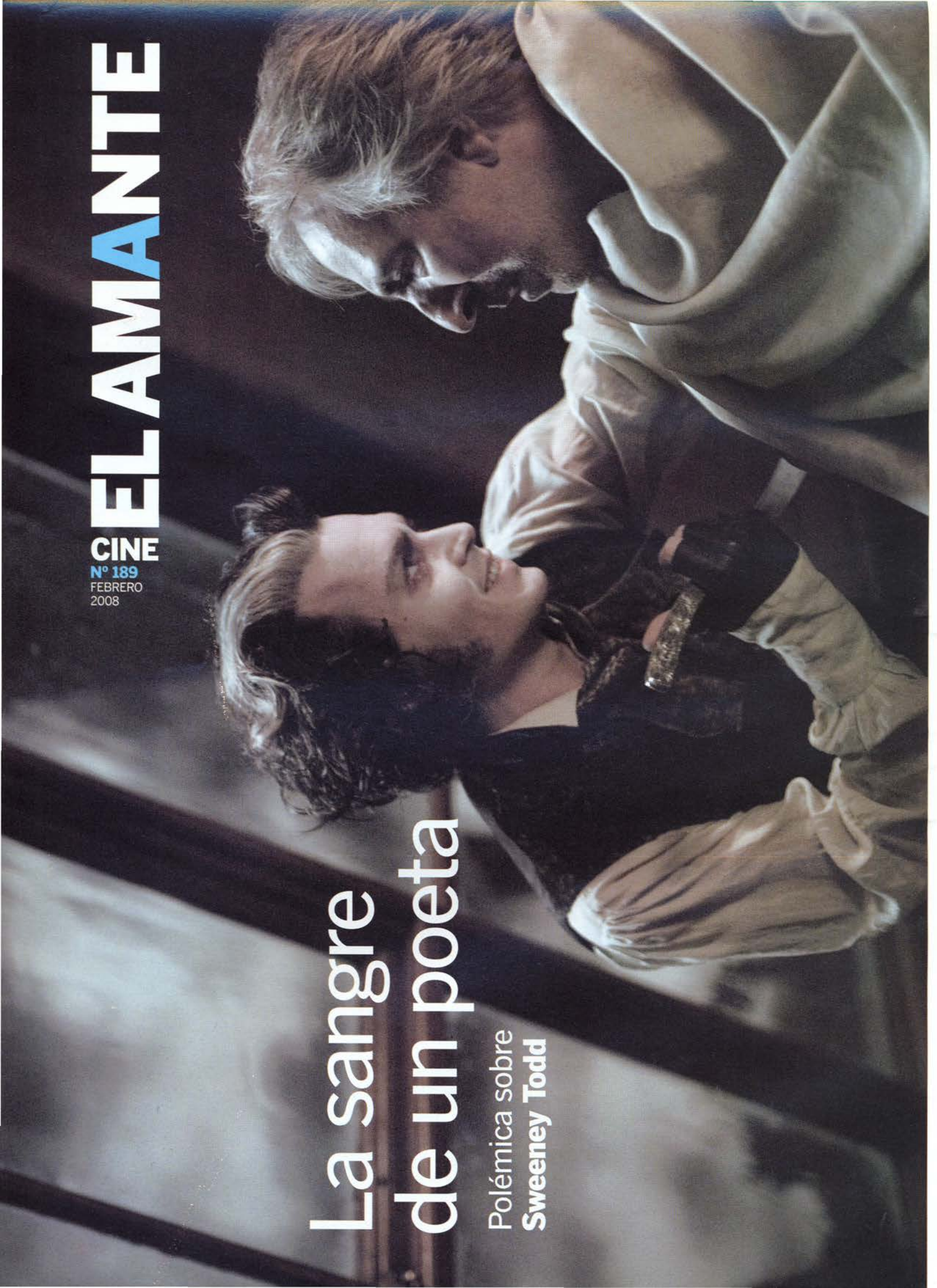
GEORGE A. ROMERO'S
DIARY OF THE DEAD
GEORGE A. ROMERO
DIRECTOR

EL AMANTE CINE
Nº 189
FEBRERO
2008

Contar con furia

Paul Thomas Anderson
se le anima a la
Historia Americana
en **Petróleo sangriento**





EL AMANTE
CINE
Nº 189
FEBRERO
2008

La sangre de un poeta

Polémica sobre
Sweeney Todd



Siete tapas



por
Javier Porta Fouz

Hace ya varios años que febrero suele ser el mes más fuerte para los estrenos locales del cine estadounidense, o de coproducciones habladas en inglés con sello Hollywood. Pero este febrero de veintinueve días es especialmente potente. ("Ey, *El Amante* se vendió a los estrenos, a la industria, a la conspiración de Hollywood.") Es muy raro encontrar, como en estas semanas, un conjunto de siete películas que se destaquen del resto. Y eso que no llegamos a ver *Expiación, deseo y pecado* (*Atonement*), del inglés Joe Wright (director de *Orgullo y prejuicio*) porque pusieron la función privada muy cerca del estreno.

Las siete son: *Promesas del Este*, *El diario de los muertos*, *Petróleo sangriento*, *Sweeney Todd*, *Viaje a Darjeeling*, *El mundo mágico de Terabithia* y *Juno*. Cinco de directores consagrados como Cronenberg, Romero, Paul Thomas Anderson, Tim Burton y Wes Anderson ("El Amante, otra vez, nos quiere vender los buzones de los dos Anderson"). Y dos sorpresas ("Bueno, *El Amante* con nuevos buzones"). Dos de estas siete tienen nominación al Oscar como mejor película ("Lo dicho, *El Amante* está vendido a Hollywood y, para peor, se deja guiar por los oscarcitos") y varias del grupo de las siete tienen otras nominaciones. Es cierto que para estos meses se acumulan los estrenos de las que finalmente son nominadas y también de las pretendientes que luego no obtienen demasiados resultados. Pero en este febrero también se estrena *El diario de los muertos*, película enorme, crítica, feroz, política y sin nominaciones. Claro, es sobre

zombis, y este tipo de cosas no suele tener mucho prestigio. En cambio, nominaron una película hecha por zombis que pretende ser muy crítica y muy política como *Michael Clayton* ("Otra vez *El Amante* en contra del cine serio y a favor de un cine de terror en un doble sentido"). Con oscarcito (el diminutivo es de Rodrigo Tarruella) o sin oscarcito, lo cierto es que estas semanas son de disfrute cinematográfico.

Y para una revista que sale mes a mes y tiene que decidir qué pone en tapa, son tiempos de decisiones. Quedó la historia violenta en potente relato de *Promesas del Este*. Pero pudo ser cualquiera de las otras seis mencionadas ("Podrían haber puesto siete fotitos en tapa" / "Eligieron justo la peor de las siete"), en especial *El diario de los muertos*, que podría llamarse la finalista. Y también pudo ser *Petróleo sangriento*, película ambiciosa ("Ah, ¿vieron que los de *El Amante* defienden cualquier cosa pretenciosa?") aunque más discutida. Y Tim Burton es un habitué. Y Wes Anderson un amigo—o ex amigo, que hay polémica—de la casa ("Los de *El Amante* con su lógica mafiosa"). O la tapada *El mundo mágico de Terabithia*, una de esas películas que justifican seguir viendo los estrenos de los jueves ("Sí, sí, claro, una película para chicos"). Y en un mes con menos brillo, *Juno* hubiera tenido sus chances, como las tuvo *Soy leyenda* el número pasado. En fin, que no nos resultaba atractiva una tapa con tantas fotos mezcladas. Y nos parecía injusto no destacar un mes excepcional. Así que decidimos hacer la tapa-tapa—la que va afuera—con la nueva de

Cronenberg, y sumar seis tapas internas, aprovechando el color. El interlocutor quejoso que aparece intermitentemente en esta nota podría decir "Lo hacen para escribir menos, manga de vagos". Pero lo cierto es que la cantidad de texto es más o menos la misma de siempre. Y si no me creen, cuenten los caracteres.

Por otra parte, el de febrero suele ser, para algunos, un número con "menos para leer" porque sale el índice del año anterior ("Sí, todos los años pijotean cuatro páginas de texto con esa excusa" / "Bueno, mejor, por lo menos en el índice dicen menos pavadas"). Pero en *El Amante*, en el año 2007, se comentaron muchas más películas que en toda su historia previa, y hubo varios dossiers y mucho más para leer ("Otra vez autobombo"). Y así fue que esta vez el índice se nos fue a seis páginas, y apretadas ("Ah, van a robar seis páginas con eso"), y entonces no nos entraba en el pliego central ("¿Y cómo hago para despegarlo? Me obligan a sacar fotocopias" / "Ma'sí, arranco esas hojas"). Y así fue que decidimos que lo mejor era no publicar el índice en la edición impresa y ponerlo en nuestra página de internet para que los interesados lo puedan descargar e imprimir ("Ah, nos hacen gastar papel") o consultar en la computadora ("Eso no, me marea, y además no ando con la commodore para todos lados"). Bueno, ya saben, el índice 2007 en www.elamante.com. Y en éste, el segundo número de 2008, mucho para leer sobre algunos de los mejores estrenos del año. Lean, vean y después nos discuten. **[A]**



Durlock

por
Marcos Vieytes

—¿Es que usted —preguntó la señora, riendo graciosamente— no cree en la eficacia de la razón?

—De ninguna manera.

—¿No admite entonces la definición tradicional del hombre?

—En absoluto.

—¿No es el hombre un animal racional?

—El hombre es un animal que cree que es racional. ¿Será esta creencia lo que le distingue de los animales, en los cuales, quién sabe, puede ser que exista una ambición semejante?

—Pero, perdone, algo hay que distingue al hombre, creo yo, de las demás criaturas.

—Claro que sí: su instinto es más amplio y más sutil, pero se apoya en dos cualidades poderosísimas: el sentimiento y la fantasía. Ahora bien, estas cualidades, que son por naturaleza hipócritas, toman frecuentemente forma de raciocinio, y cualquiera que siente o que se imagina algo cree que está razonando.

(Camilo Boito, *De agosto a noviembre*)

1. Alrededor del 740 a.C., Jerusalén, capital del reino de Israel, fue invadida por los asirios. Para evitar el

desabastecimiento de agua, el rey Ezequías había mandado construir un acueducto desde las cisternas ubicadas en las afueras de la ciudad. La obra tiene más de 500 metros de largo y 1,80 metros de altura, y fue cincelada en la roca sólida por dos contingentes de hombres que comenzaron a cavar desde los extremos hasta encontrarse. En un determinado momento los grupos se traslapan, oyen las voces de la cuadrilla situada en el túnel paralelo y perforan la piedra hasta encontrarse. Con *Promesas del Este*, la última película de David Cronenberg, pasa algo parecido. El film parece proponernos un recorrido lineal, narrativamente clásico, hasta un momento en el que se enciman, superponen, traslapan dos o más niveles discursivos y nos vemos obligados a desviarnos del curso prefijado y perforar la roca más o menos sólida de las convenciones, prejuicios y hasta principios propios para llegar a destino, puede que ni sanos ni salvos, pero vivos.

En el número 9 correspondiente a los meses de agosto-septiembre de 1994 de la revista *Film*, se transcribe la crítica que Robin Wood hiciera de *Crimes of the Future*, segundo largometraje "vanguardista" (las comillas son de Wood) de Cronenberg. Allí, el crítico describe el desfasaje que propone la película entre narración verbal y

representación visual. Después de calificar, no sin cierta ironía, de "experimental" (las comillas vuelven a ser suyas) a ese Cronenberg primerizo, Wood dice que esa "sensación de discrepancia se produce de diferentes maneras en los films posteriores". Luego se pone a hablar de la bisexualidad presente en su cine como un ejemplo de ello (en *Promesas del Este* el protagonista protege tanto a Kirill, el mafioso amigo acusado de homosexualidad, como a la heroína), pero también podríamos mencionar la lucha entre el cuerpo y la mente que atraviesa a sus personajes o entre el romanticismo de la puesta en escena "que neutraliza o suaviza la repulsión que la presencia de la huella siniestra de lo real genera" (G. Constantini, *La vereda de enfrente*, n° 5).

En *Promesas del Este*, Cronenberg vuelve a poner en escena esa huella siniestra de lo real que viene a ser algo así como la marca de fábrica de lo humano en tanto mortal, el desvío presente en los túneles de Ezequías que delata la distancia entre lo planeado y lo realizable. En este caso, el acueducto o curso dramático de esa dicotomía es la identidad del personaje de Nikolai, así como en *Una historia violenta* era la de Tom Stall (ambos encarnados por Viggo Mortensen, tan importante en la filmografía de Cronenberg después de este díptico como lo fuera Jeremy Irons tras *Pacto de amor* y *M. Butterfly*), sólo que, a diferencia de lo que ocurría en aquel film, aquí conocemos primero su lado oscuro y más tarde su reverso. Esta inversión, sin embargo, no altera nada verdaderamente sustancial, sino que más bien acentúa la mirada melancólica sobre la dualidad irreconciliable del ser que propone Cronenberg, quien revela la identidad oficial del protagonista una vez que los hechos por sí mismos nos han permitido saber qué clase de persona es, y cuando ya resulta demasiado tarde para dar marcha atrás. A Nikolai sólo le queda el deber moral del sacrificio (que no está necesariamente relacionado con la muerte sino con seguir adelante) y a nosotros, el de acompañarlo hasta el fin.

2. En la nota "Radiografía de un autor inclasificable", publicada en *El Amante* 8, Gustavo Castagna habla de cierta "arritmia narrativa" presente en las primeras películas del cineasta canadiense. Menos que como una falta de ritmo, podemos pensarla como la búsqueda de otro ritmo, uno cuya pervisión de los modos convencionales sólo fuera una forma distinta, no malsana, de narrar. Uno que permite dar cuenta de todo(s) aquello(s) que el modo de representación institucional barre debajo de la alfombra, y que desplaza continuamente la atención desde los hechos a los personajes, desde la acción representada a nuestra propia interioridad como espectadores. Nikolai, y su destino son más importantes que cualquiera de los varios conflictos que plantea la película (el destino de la vida de una beba incluido), y eso es así por la ambivalencia con que está construido su personaje. Junto con Viggo Mortensen, Cronenberg da forma a una máscara llamada Nikolai que es, como todas las máscaras, un enigma. La mismísima Anna (Naomi Watts) le pregunta, en la última conversación que sostiene con él, quién es verdaderamente, y en esa pregunta sin respuesta reside la atracción del personaje. Todos somos, como Nikolai, impredecibles hasta para nosotros mismos. Que de esa inquietud se nutre y hacia ella tiende el cine de Cronenberg es algo admitido por el propio cineasta: "El proceso artístico supone una lucha básica por la comprensión, la paz y la resolución. Una lucha que nunca termina. Creo que morir de ese modo



Promesas del Este

Eastern Promises

Reino Unido/
Canadá/Estados
Unidos, 2007, 100'

DIRECCIÓN

David Cronenberg

GUIÓN

Steven Knight

PRODUCCIÓN

Robert Lantos y Paul Webster

FOTOGRAFÍA

Peter Suschitzky

MÚSICA

Howard Shore

MONTAJE

Ronald Sanders

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Carol Spier

INTÉRPRETES

Viggo Mortensen,

Naomi Watts, Vincent

Cassel, Armin Mueller

Stahl, Jerzy

Skolimowski.

es nuestro destino. Pero no es para preocuparse: todo indica que lo que importa es la lucha en sí misma, no el resultado (...). Creo que estamos hablando de una mente que no comprende por qué no habría de ser infinita y eterna, y un cuerpo que te dice desde el principio que sos definitivamente mortal y que tu tiempo está contado. Creo que la tensión entre ambos es el tema del horror".

La última escena del film –un plano de 26 segundos en los que la cámara se acerca a la mirada de Nikolai perdida en un punto cercano y a la vez remoto, mientras escuchamos la voz en off de una joven que habla en inglés con acento ruso– es la mejor demostración de esa paz o acuerdo interior perpetuamente pospuesto al que se refiere Cronenberg, así como de la interioridad de su puesta en escena, que aún en sus historias más lineales y por afuera del fantástico, termina reflejando siempre la proyección del estado mental de un personaje o coagulando el del propio espectador. Hay un momento de *Escalofríos* en el que la cámara enfoca durante largo tiempo una pared blanca, o al menos clara, que causa el mismo efecto. Ese plano vacío, similar en su abstracción a los planos detalle genitales de cualquier película pornográfica, pide a los gritos una justificación que excede la dada por el relato y, como con la mirada fija y vacía de Nikolai, exige de nuestra parte un acto de introspección similar al del personaje para darle sentido.

El revés de ese vacío esencial está dado en *Promesas del Este* por los suntuosos decorados del restaurante adornado con densos tonos rojos, el marcado acento con que pronuncia el inglés Viggo Mortensen, las pocas pero explícitas –una de ellas magistral– secuencias gore, el ritual de iniciación mafioso y las apelaciones a ostensibles clisés sonoros y visuales de la cultura rusa como marco escenográfico, que la acercan al modo en que Cronenberg trabajara en *M. Butterfly* con la iconografía china. Esa acumulación de lugares comunes sabiamente dispuestos consigue instalarnos sin demasiados problemas en un entorno completamente extraño aunque accesible gracias a esos estandarizados elementos que definirían "lo ruso" para neófitos como nosotros, pero sin dejar de transmitirnos una sensación general de falsedad que traslapa nuestra atención hacia la historia general propiamente dicha con la forma en que está contada. "Las preguntas sobre las que gira todo son qué puede creerse o no, qué es pura apariencia y qué profundidad (...). La potencialidad de engaño no sólo de los vínculos entre seres humanos, sino también de la representación que esos seres humanos se hacen los unos de los otros" (E. Gandolfo, *Film*, n° 9).

Se ha dicho hasta el cansancio que Cronenberg elude hacer cine dentro del cine y lo inútil que es rastrear citas en su obra. Él mismo declaró que su "aproximación al cine en general no tiene que ver con el cine en el cine. Nunca hago referencias directas a otros films". A tal punto es cierto esto, que si la presencia como actor de Jerzy Skolimowski debiera tomarse como algún tipo de contraseña (no he podido revisar los films del director polaco para comprobarlo o desmentirlo) sólo sería una excepción que confirmaría la regla. Pero también es cierto que aunque esta postura es innegable y evita la reducción de su obra al campo muchas veces fetichista de la cinefilia enciclopédica, no invalida el hecho de que su cine reflexiona sobre la representación en general –cinematográfica, teatral, literaria y, en definitiva, mental– como atributo riesgoso, pero imprescindible, de lo humano. [A]



Pesadillas navideñas

Atención: se revelan detalles del argumento

Personaje histórico distorsionado si los hay, Maquiavelo es hoy asociado mayormente a un personaje que supo expresar un gusto por lo malvado e inescrupuloso diciendo que cualquier fin justificaba cualquier medio. Nada más alejado de la verdad; lo que hizo Maquiavelo fue plasmar en su obra más famosa (*El Príncipe*) una idea fascinante (e inquietante) respecto del deber moral de un monarca.

En el libro se sostiene la teoría de que, para velar por el bien común, un jerarca debe obrar de manera rápida, fría y efectiva, y tirar por la borda, cuando es necesario, los principios éticos más básicos. Rodeado de todos los seres inmundos y ventajeros que hay en el poder político, un gran príncipe no puede llegar allí con las armas de la caridad, la honestidad y la piedad (o sea, con una moral que uno ve deseable en la vida diaria de un hombre común). Con el objeto de combatir a aquellos que por inescrupulosidad o incompetencia afectan el buen funcionamiento de un Estado

por
Hernán Schell

del que dependen millones de personas, el príncipe maquiavélico debe simular no pocas veces que es amigo de alguno de esos seres para ganar cada vez más poder y, después de tener la autoridad necesaria, traicionarlo para purgar el Estado. El jerarca ideal debe ser, en suma, alguien con el coraje y la nobleza como para querer cuidar y tener bajo su responsabilidad toda una población y, al mismo tiempo y paradójicamente, alguien con la frialdad suficiente como para saber que dicha responsabilidad puede implicar convertirse en un ser humano de lo más ruin y traicionero si eso resulta necesario.

Esta paradoja se da justamente en *Promesas del Este*, film que narra la historia de una mujer que, luego de ser brutalmente esclavizada, violada y embarazada por unos mafiosos rusos, logra escaparse y deambula por la calle al borde de la muerte. La chica es rescatada y llevada a un hospital donde la atenderá Anna (Watts, cuyo rostro angelical es inmejorable para un personaje como este), una médica que no logra salvar a la mujer pero puede al menos hacer que el bebé nazca sano y salvo ("a veces la vida y la muerte van juntas" dirá en



un momento el personaje, sintetizando en esta frase la ambigüedad esencial de la película). Anna es extraordinariamente buena. Adopta al bebé sin que nadie se lo pida, averigua sobre el pasado de su madre y, cuando se entera del crimen perpetrado contra la chica, decide hacer lo que sea para mostrarles su desprecio a los mafiosos responsables del hecho, aun sabiendo el peligro que esto encierra. Lo cierto que es Anna no puede hacer nada contra esta gente; de hecho, ni siquiera podrá evitar que en algún momento los mafiosos raptan al bebé que ella tiene que proteger.

Quien sí tiene oportunidad de combatir con efectividad a los mafiosos es Nikolai (Mortensen). Nikolai es, como el Costigan de *Los infiltrados* de Scorsese, un doble agente metido en la mafia. La diferencia básica entre un infiltrado y otro es que Costigan vive en una Massachusetts (o un Estados Unidos) que Scorsese muestra como una selva, donde la única lógica es la supervivencia y donde ni la organización policíaca ni la mafiosa son fiables o valiosas. Por ende, no es mucha la utilidad social que Costigan puede tener. Cronenberg, en cambio, si bien puede ser muy pesimista, jamás dejó de creer que en el mundo hay códigos y también espacio para un cariño auténtico.

Porque la humanidad todavía le parece valiosa es que Cronenberg (a diferencia de Scorsese) manifiesta un horror genuino a la idea de que un ser humano dañe o mate a otro, y por eso jamás un asesinato en su cine carecería de peso dramático. También por eso en Cronenberg es recurrente la figura del sacrificado: no hay mayor gesto de amor y entereza que sacrificar la vida por otro u otros seres humanos, y Cronenberg ha filmado estas acciones de manera recurrente porque siempre creyó que estos gestos aún eran posibles. Desde el científico de *Escalofríos* que se corta la garganta para que no se expanda el virus que él mismo creó, pasando por la madre de *Cromosoma 5* pidiéndole a su ex marido que la mate para que no muera su hija o el gemelo de *Pacto de amor* dando su vida para que su hermano pueda independizarse de él, siguiendo por los personajes que se mataron en pos de ahorrarle a una humanidad un desastre ocasionado ya sea por una enfermedad (la protagonista de *Rabia*), un político con perfil hitleriano (el torturado vidiente de *La zona muerta*), o un modo de vida desapasionado hasta lo desesperante (Vaughan de *Crash*).

Nikolai es otro de esos hombres, alguien que arriesga diariamente su vida como infiltrado para desde ese lugar ser capaz de, por ejemplo, rescatar a una prostituta de una vida esclava, salvar un bebé y proteger la vida de Anna y su familia.

Lo que diferencia a Nikolai de los demás sacrificados cronenberguianos es que mientras los otros "sólo" arriesgan su existencia, Nikolai se expone no sólo al peligro de que lo maten, sino que también arriesga su sexualidad (ver si no la obvia homosexualidad de Kirill) y su moral. Porque el problema es que Nikolai, para poder engañar a los mafiosos, para poder combatirlos desde adentro sin que se den cuenta, debe hacer todo lo posible por comportarse como ellos, y esto incluye muchas veces saber cómo ser frío y malvado. Si debe cortar los dedos a un cadáver, satisfacer las perversiones sexuales de un mafioso y charlar todos los días con gente que él sabe que hace las mayores aberraciones, él lo va hacer.

Hay una escena incluso que habla a las claras tanto de los extremos a los que puede llegar Nikolai como

de la ambigüedad moral que se desprende de su personalidad. Se trata del momento en que el personaje es presentado por Kirill a Azim, un viejo asesino de la mafia. Allí Kirill describe a Nikolai como "una máquina de matar", definición que evidencia el hecho de que este personaje ya ha llegado al extremo de matar para la mafia (por otro lado, su habilidad para asesinar se evidenciará más tarde en una monumental escena de pelea en un sauna). Apenas se pronuncian las palabras de Kirill aparece Ekrem, el sobrino de Azim, un chico con deficiencia mental al que su tío utiliza para matar gente y al que describe como alguien que carece de maldad. No es casual esta aparición, porque en cierta medida los dos se parecen; no solamente porque ambos serán atacados por los mismos asesinos y por las mismas armas, sino también porque nos encontramos con los dos personajes cuyas acciones dañinas contrastan con su personalidad. Ekrem no tiene maldad pero asesina a sangre fría por obedecer a su tío y porque la propia limitación de su inteligencia le impide ver con lucidez el daño que está haciendo. Por otro lado Nikolai es, sin lugar a dudas, un héroe; un héroe similar al príncipe maquiavélico (el propio Nikolai le dirá en un momento a Anna que debe aprovechar el lugar desocupado por el rey), con la diferencia de que mientras el príncipe debe ganar autoridad usando todos los métodos posibles para terminar armando un gobierno sólido, Nikolai debe ir escalando en la organización mafiosa hasta su máxima posición para terminar de desarmarla. Ambos, tanto el príncipe maquiavélico como el Nikolai cronenberguiano, deben resignarse a hacer el mal para llegar a hacer un bien mayor que nunca podría alcanzarse con las buenas intenciones de una persona como Anna.

Y no es casual que una historia así transcurra en plena Navidad, época en la que lo que se suele celebrar es el nacimiento de un Mesías que simboliza el triunfo de la luz contra la oscuridad, época en la que se habla de la importancia de accionar siempre noblemente y se advierte sobre cualquier tipo de acción considerada violenta o moralmente reprochable. De hecho, *Promesas del Este* coquetea mucho con el subgénero del film navideño: transcurre en esa época, una de sus últimas escenas es tan *naïve* que recuerda mucho este estilo de películas e incluye un milagroso salvataje final que apela a los buenos sentimientos de las fiestas.

En ese contexto se nos narra esta historia que se dedica a borrar los límites maniqueos entre el bien y el mal. Porque que si hay un costado desesperante (angustiante, incluso) en *Promesas del Este*, ése es el hecho de que es la película de un director al que claramente le horroriza la violencia y el daño perpetrado entre los seres humanos, al que claramente lo conmueven los gestos de sacrificio humanista y la valentía. Y que ve además cómo lo que lo horroriza y lo que lo conmueve no necesariamente tienen que ser antagónicos ni luchar entre sí; cómo la compasión puede ser inútil y cómo métodos bestiales llevados a cabo con frialdad o sadismo pueden ser al mismo tiempo gestos de entereza necesarios, y chicos sin malicia autores de asesinatos sangrientos. La Navidad de Cronenberg es confusa y ambigua, una Navidad que se dedica a pregonar el fracaso de un modelo moral bipolar que no puede aplicarse a una realidad que para su director puede ser demasiado contradictoria. Una Navidad personal y no muy feliz. [A]

El diario de los muertos

George A. Romero's Diary of the Dead

Estados Unidos, 2007, 95'

DIRECCIÓN

George A. Romero

GUIÓN

George A. Romero

PRODUCCIÓN

Peter Grunwald, Artur Spigel, Sam Englehardt, Ara Katz

FOTOGRAFÍA

Adam Swica

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Rupert Lazarus

EDICIÓN

Michael Doherty

MÚSICA

Norman Orenstein

INTÉRPRETES

Michelle Morgan, Josh Close, Shawn Roberts, Amy Lalonde, Joe Dinicol, Scott Wentworth, Philip Riccio, Chris Violette, Tatiana Maslany.



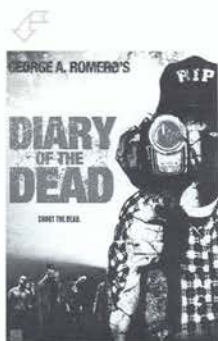
Miedo y asco en América

por
Agustín Masaedo

Rey del terror. Cuarenta años, si usamos como parámetro una vida humana promedio, es mucho tiempo. Ok, es una obviedad, pero hagan la prueba del centímetro, como Nanni Moretti en *Aprile*, y después me cuentan. George Romero tenía 28 cuando dirigió la seminal *La noche de los muertos vivos*, y cumple 68 unos días antes de que se estrene en Argentina la quinta película de algo que sólo la comodidad puede hacernos llamar *saga* o *pentalogía* (o cualquiera de los términos que suelen usarse para hablar de una serie de films relacionados entre sí). En estos cuarenta años, las películas de zombis se convirtieron en uno de los subgéneros más practicados, revisitados y revisados –*Soy leyenda*, tapa del número pasado de *EA*, es el ejemplo más fresco– de esa eterna ave fénix que es el terror cinematográfico, siempre dispuesto a dejarse reinventar. Cada nueva película de Romero, sin embargo, vino a demostrar la distancia que va del creador de formas al mero reproductor, del maestro a los discípulos, del que lo ha comprendido todo al que recién se asoma al misterio. Como si buscara hacer más patente esa desigualdad, el bueno de George ha ido acortando la frecuencia entre los (uf) *episodios*. Veamos: diez años entre *La noche...* y *El amanecer de los muertos*, siete entre ésta y *El día de los muertos*, ¡veinte! hasta *Tierra de los muertos* y nada más que dos hasta este *El*

diario de los yasabenqué, con una (uf) *secuela* programada para el 2009. Y más allá del cinismo dialéctico que el director despliega para referirse a la especialidad de la casa (“Tengo este método: pasa algo en el mundo y digo ‘Ohhh, voy a hablar de eso... ¡y puedo meterle zombis! ¡y conseguir que produzcan la película!’”), la saga –me rindo– de los muertos tiene su lugar asegurado como uno de los testimonios más sagaces, críticos, perturbadores y entretenidos que la cultura popular haya dado en los últimos cuarenta años acerca de (a esta altura, casi todos los flancos de) la sociedad americana contemporánea.

Entre las cuatro películas anteriores, hay un par de continuidades y otro de discontinuidades bastante evidentes. Una de las primeras –disculpen la perogrullada pero esto, en el universo creado por Romero, implica ciertas reglas– es que *habemus* zombis. Con nuevo o distinto maquillaje, con más o mejores efectos especiales, son siempre iguales a sí mismos: son lo inmutable, la constante en un mundo en transformación permanente (y cada vez más veloz; por aquí también puede pensarse el asunto de la frecuencia). Estaba claro que la evolución estilo 2001 emprendida en *Tierra de los muertos*, aunque perfectamente lógica para un relato que se metía con el darwinismo social y la lucha de clases, era



una calle de sentido único. La segunda continuidad es que los zombis cada vez son más, y eso, que podría ser sólo una observación demográfica, es la unidad con que se mide el paso del tiempo en las películas de Romero. De nuevo, *Tierra...* estableció un *non plus ultra* en ese aspecto, y *El diario de los muertos* vuelve (debe volver) al principio del acabóse, con pocos zombis, bien limitados en sus capacidades.

Las dos discontinuidades constituyen cada vez, da la impresión, el filtro por el que se desliza la crítica a un determinado aspecto de la sociedad americana. Aunque en la línea "Un grupo de resistentes intenta no ser devorado por los zombis" podría resumirse el argumento de las cuatro primeras películas, las *variaciones* Romero pasan por la composición de ese grupo y por la geografía que defienden, y es en esos personajes y paisajes en los que se inscribe, sutil algunas veces y descarada las más, la demolición programada de los componentes del *American Way of Life*. Repasemos, bis: la familia en *La noche...*, con la imborrable escena del apuñalamiento, "apalamiento" en rigor, de la madre por parte de una nena zombi como símbolo poderosísimo; todos los "ismos" en las siguientes: el consumismo de los nuevos ricos en el shopping de *Amanecer...*, el militarismo (la lucha entre soldados-halcones y científicos-no tan palomas de *Día...*), el capitalismo mismo en el espacio neofeudal, castillo y suburbios miserables incluidos, de *Tierra...* (que, signo de los tiempos -¿pero qué no lo es en el cine de Romero?- se ocupaba también del terrorismo).

Salón de espejos. *El diario de los muertos* necesitaba un nuevo comienzo, queda dicho, y con una serie de pequeñas revoluciones/decisiones inteligentísimas -¿pero qué no lo es...?- Romero la convirtió en su primera película rutera, la primera con protagonistas adolescentes, y la primera no dirigida por él. ¿Cómo es eso? Bueno, tras un prólogo "bajado de internet" en el que la cámara de un noticiero televisivo asiste sin querer al primer levantamiento zombi, la voz en off de una sobreviviente nos advierte que lo que veremos es su montaje de la película *La muerte de la muerte*, que su novio fue filmando mientras se desarrollaban los acontecimientos. El montaje incluye otras supuestas descargas de la red -registros verdaderos de catástrofes naturales y humanas de los últimos tiempos-, filmaciones de cámaras de seguridad y, muy ostensiblemente, música y efectos sonoros de la clase que llamaríamos *cliché del terror*. Pero la honestidad y la coherencia interna de la estructura son absolutas, y si Jason declara perseguir la Verdad (Romero no deja pasar ni siquiera la tendencia de los universitarios, y en particular de los estudiantes de cine, a hablar en mayúsculas) cada vez que puede, Debra admite de entrada que esos sonidos están puestos ahí para lo único que pueden estar: para asustarnos, qué tanto. La película-de-terror-que-no-es-la-película-del-director-sino-que-está-filmada-por-los-personajes remite, por supuesto, a *El proyecto Blair Witch* (antes de seguir, déjenme preguntarles: ¿se acuerdan del nombre de alguno de los directores de esa descomunal operación de marketing? Ajá, lo sospechaba. Sigamos), pero aquí la autoconciencia no se traduce en histeria ni en jugarretas psicológicas sino, voluntad documentalizante de por medio, en una reflexión sobre la Verdad y el Miedo tal como son entendidos -y procesados, y producidos- por el cine y los medios masivos. Antes de seguir con eso, déjenme arriesgar

tres razones por las que creo que la cámara subjetiva es el gran acierto de *El diario de los muertos*. Por un lado, integra en la diégesis de la película una de las mejores cualidades de Romero en tanto director de terror: el uso magistral del fuera de campo, y de lo *dentro del campo pero oculto*. La cámara de Jason abarca demasiado poco para conformar nuestra necesidad de ver, y cada plano corto (la espera a que se cargue la batería en el hospital, la recorrida por la casa de Debra) exaspera la angustia y la tensión. Salvo cuando están a bordo de la van, nunca podemos saber con exactitud dónde están todos los personajes ni hacernos una idea completa del espacio en que se mueven. Lo cual se relaciona con la segunda razón: la inestabilidad transmitida por la cámara en mano es consistente tanto con la falta de control del espectador y de los personajes sobre un mundo en rápida desintegración, como con esa geografía sin centro de la *road movie*. Y por fin, porque a pesar de que es la más difícilmente encasillable de las cinco películas en el juego de los "ismos" mencionado arriba, el tema que recorre con más constancia la película es la relación de los jóvenes con las nuevas tecnologías de la comunicación, y de unos y otras con los medios masivos tradicionales. Aunque la sátira de los medios siempre estuvo presente en la saga -desde *La noche...*, el discurso televisivo es el que busca explicaciones simplificadoras, el que busca "que no cunda el pánico" en la población: lo opuesto a actuar, a tomar la iniciativa, a participar-, en *El diario...* Romero niega terminantemente toda pretensión de legitimidad a las verdades fabricadas por la TV, a los miedos azuzados por y para conveniencia de los medios. Lo saben los engrèidos pero íntegros estudiantes de su película, deberíamos saberlo todos (y ya llega *Redacted* de De Palma para testificar): hay que acostumbrarse a ver las imágenes mediáticas como algo absolutamente diferente de la realidad. El feroz prólogo de la película, se nos muestra, salió malamente editado en la TV; se habla de histeria colectiva aun frente a la evidencia de la hecatombe; para subrayar la artificiosidad, las voces de los noticieros son las de Tarantino, Wes Craven, Stephen King, Guillermo del Toro (creadores y no comunicadores)... Quizá por esa negación sistemática del discurso de los medios como fuente de verdad, la secuencia más perturbadoramente realista -sí, una película de zombis puede ser realista, y en manos de Romero definitivamente lo es- de *La muerte de la muerte* y de su reflejo, *El diario de los muertos*, es un insert de un video hogareño en que un payazombi pervierte para siempre el recuerdo feliz de un cumpleaños infantil.

¿Y adónde conduce tanto pesimismo? La puerta que se cierra, justo después del "Shoot me!" (disparame y filmame, en inglés) de Jason y antes de un epílogo que contiene la que tal vez sea la imagen más shockeante y revulsiva de una saga no precisamente pobre en imágenes shockeantes y revulsivas, no parece representar tanto la chance de sobrevivir como la aceptación amarga de una derrota: la imposibilidad de encontrar, como comunidad, respuestas satisfactorias, ya no a una amenaza externa, sino a la desintegración misma de esa comunidad. Como el escape en helicóptero a ninguna parte, repetido en *Amanecer...* y *Día de los muertos* (y ustedes, argentinos, entienden de huidas en helicóptero que son aceptaciones tardías de una derrota), deja en el aire, esta vez explícitamente, una pregunta por lo menos incómoda: ¿merecemos sobrevivir? Ustedes díganme. [A]

I. POWER OF VODOO

Podríamos decir que el subgénero de las *zombie movies* nació en 1968 con la llegada de *La noche de los muertos vivientes* de Romero. Es claro que ésta fue la película que estableció los códigos para el cine de zombis de ahí en adelante: las caras en estado de mayor o menor putrefacción pero siempre putrefactos, la manera de moverse, su surgimiento debido a radiación o bien por causas extraterrestres y, en muchísimos casos, sus intenciones de ser cine político. Pero antes de eso existió toda una vertiente de películas de zombis con diferentes códigos más aferrados a leyendas, mitos y folklore en general. En estas películas los zombis suelen convertirse en eso debido a ritos o maldiciones que tienen que ver con el vudú, caminar como sonámbulos y tener, al igual que los vampiros, un amo a quien responden y de cuya vida dependen sus "vidas". Y claro, tratándose de ritos vudú, estas películas suelen estar ambientadas en países caribeños.

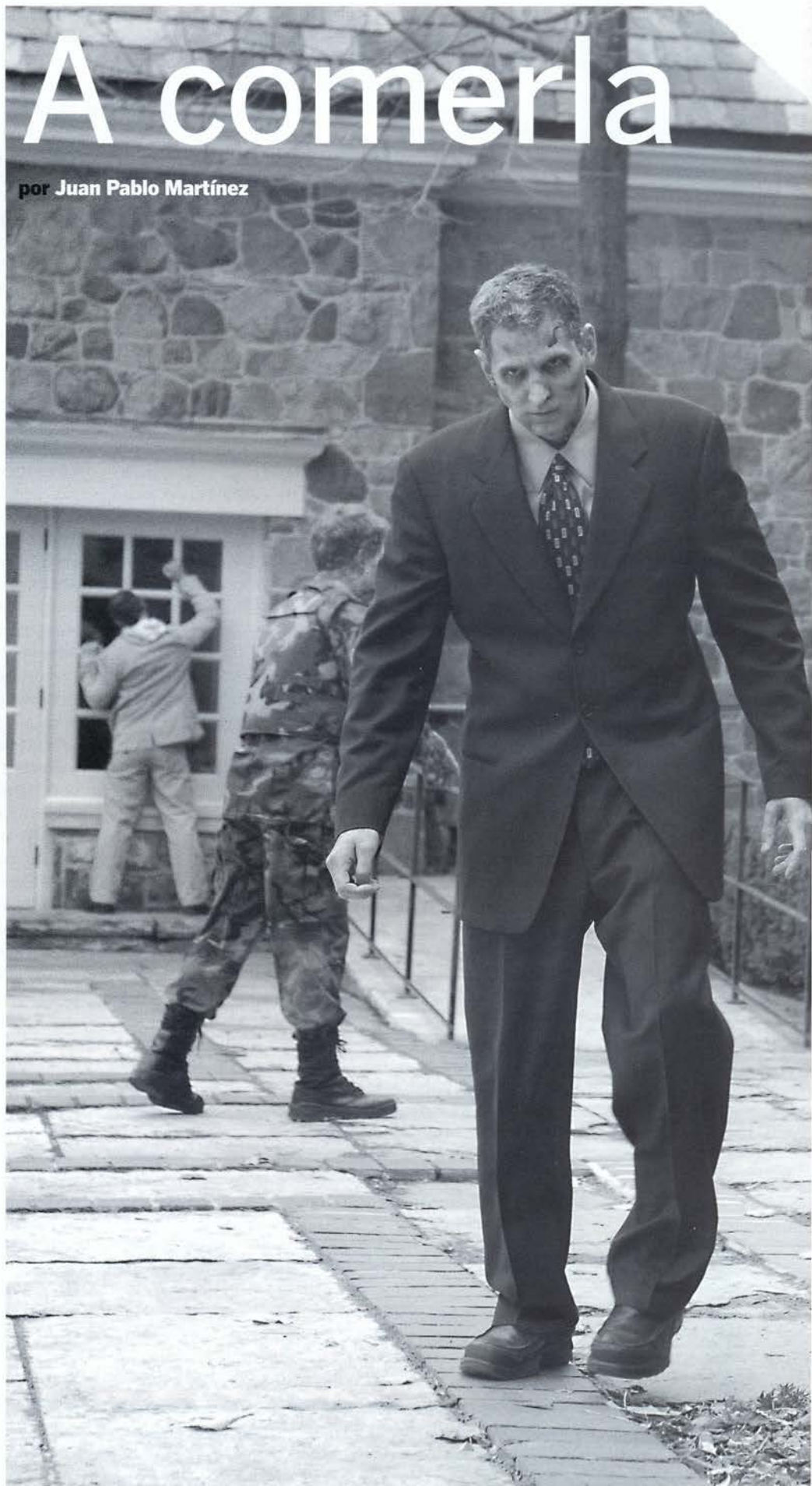
La primera de estas películas, y una de las más recordadas, es *Zombie blanco* (*White Zombie*, 1932), de Victor Halperin. La película, con su atmósfera enrarecida, casi surrealista, y con un uso del sonido inigualable para esa época —cosa que se puede apreciar solamente si uno se topa con una buena copia de la película, algo bastante difícil ya que la mayoría de las que se consiguen son de dominio público y están muy dañadas—, resulta aterradora incluso el día de hoy. Si bien el presupuesto para la película fue ínfimo (se dice que Bela Lugosi cobró sólo 500 dólares por su protagonismo), Halperin lo disimula muy bien y crea una obra fundamental en la historia del cine de terror.

Lamentablemente no puede decirse lo mismo de su siguiente incursión en el terreno zombi, *Revolt of the Zombies* (1936), donde traslada la acción a Camboya circa la Primera Guerra Mundial y, si bien hay un par de secuencias logradas, carece casi por completo de los climas logrados en *Zombie blanco*.

Otra película fundamental es la producción de Val Lewton para la RKO *Yo caminé con un zombie* (*I Walked With a Zombie*, 1943), dirigida por el inigualable Jacques Tourneur, una película en la que el tema de los zombis es meramente una excusa para contar una historia que es casi un melodrama, y es casi *Rebecca* (o bien *Jane Eyre*, en la que, según dijo el mismo Lewton, está inspirada). Pero a pesar de estar en segundo plano, los zombis, los ritos vudú y la ambientación caribeña están ahí y, mediante su excelente trabajo con las luces y las sombras, Tourneur crea puros climas, y por momentos la película logra asustar bastante. Otros grandes

A comerla

por Juan Pablo Martínez



ejemplos de este tipo de películas de zombis son *The Plague of the Zombies*, producción de la Hammer de 1966 dirigida por John Gilling, y la ridícula y *trash* pero a la vez divertida y muy querible *I Eat Your Skin*, del director de culto Del Tenney.

Pero muchos años después de que el modelo *romeriano* del cine de zombis se hubiera instaurado, apareció la excelente *La serpiente y el arco iris* (*The Serpent and the Rainbow*, 1988), de Wes Craven, en la que se vuelve a Haití y al vudú para narrar una historia supuestamente real, basada en una novela de Wade Davis, que debe mucho más a aquellas películas de los cuarenta que a la iconografía contemporánea del subgénero zombi, con zombis que no buscan carne humana. Ni cerebros.

II. ZOMBIE FLESH EATERS

Como se dijo, la película fundacional del cine de zombis como subgénero propiamente dicho más que como vertiente del género de terror fue *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*), ópera prima de un tal George A. Romero. Esta película ultraindependiente, filmada en 1967 en blanco y negro (no tenían suficiente dinero para costear el material en color) con música tomada de otra película llamada *Teenagers From Outer Space* y estrenada en 1968, tuvo un éxito desconocido, se convirtió en una de las películas fundamentales de la historia del género de terror (y de la del cine en general) y sentó las bases para casi todas las *zombie movies* de ahí en adelante, además de haber tenido todo tipo de secuelas, falsas secuelas, *rip-offs*, parodias y hasta una excelente remake dirigida por el maquillador y creador de efectos especiales Tom Savini en 1990. La primera particularidad que tenía esta película respecto de las películas de zombis realizadas anteriormente es que aquí los zombis se alimentaban de carne humana, y que no provenían de maldiciones o ritos sino que eran producto de la contaminación. En realidad nunca se especifica demasiado de dónde vienen los zombis en la película; sólo escuchamos en un momento que podrían ser producto de la radiación emanada por la explosión de un satélite, pero esto nunca es comprobado. Sin embargo, en la gran mayoría de las películas de zombis posteriores la contaminación se convirtió en la causa por la cual los muertos vuelven a la vida en busca de tripas. Otra particularidad de *La noche...*, que la convertía en una película totalmente de avanzada, era el hecho de tener un protagonista negro. En lugar de los ejércitos de zombis negros en las películas de zombis anteriores, aquí nuestro héroe es negro. Romero, cuando le preguntan sobre este aspecto, uno de los tan-

tos que convierten a la película en algo más bien revolucionario, contesta que en realidad no era su intención poner un protagonista negro, sino que lo que pasó fue simplemente que el actor Duane Jones fue al casting y a Romero le gustó.

Narrada de forma *riobravista*, con los personajes encerrados en una casa y los zombis acechando afuera, la película es pura tensión. Sobre el final, después de sugerirlo de forma sutil durante toda la película, se convierte en una película total y explícitamente política, haciendo una crítica tremenda del accionar policial.

Si bien el terror es considerado un género menor y exclusivamente pasatista, son montones las películas que se permiten hablar sobre la realidad, y en las películas de zombis esto se da más que con cualquier otro subgénero. No sólo están las siguientes películas de la saga de Romero: *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 1978), con su despiadada crítica al consumismo mediante su ambientación en un shopping; la tremendamente subvalorada y desesperanzada *El día de los muertos* (*Day of the Dead*, 1985), que se tira en contra de la institución militar toda; *Tierra de los muertos* (*Land of the Dead*, 2005) y su comentario sobre los Estados Unidos contemporáneos y republicanos con su *busheano* villano interpretado por Dennis Hopper y, por último, la flamante *Diario de los muertos* y su *youtubismo*. También podemos encontrar contenido altamente político en otras películas de zombis como *Deathdream* (Bob Clark, 1974), sobre un chico muerto en Vietnam que vuelve a su pueblo convertido en zombi o en el algo similar episodio de la primera temporada de la serie *Masters of Horror*, *Homecoming*, de Joe Dante, aunque en este caso se trate de una comedia disparatada y de trazo ultragrueso. Y en *El regreso de los muertos vivos* (*Return of the Living Dead*, Dan O'Bannon, 1985), planteada como una parodia de la saga de Romero, tenemos una institución policial inoperante y una institución militar genocida, esto último en su extraordinario final.

III. ZOMBIS

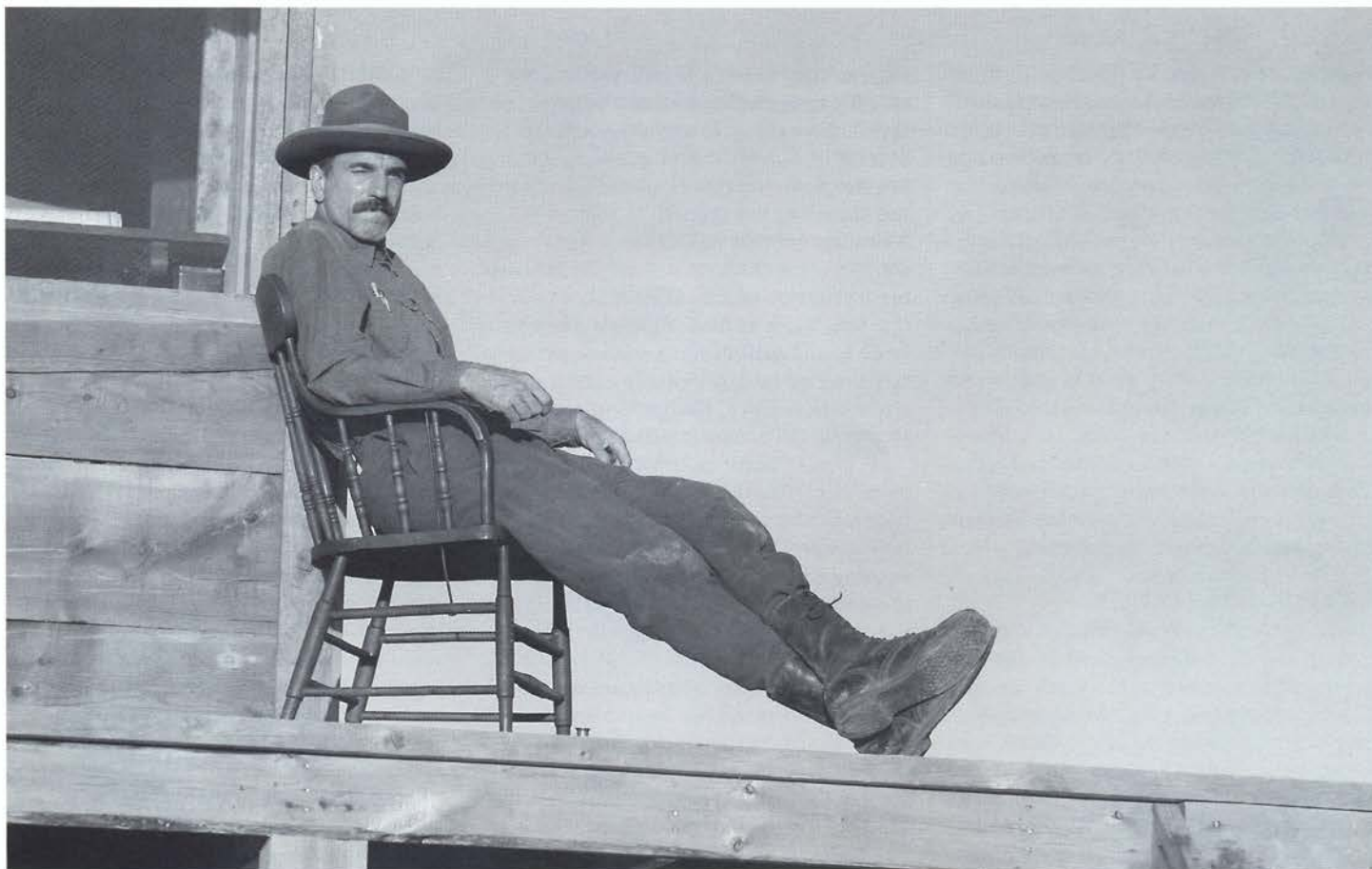
El subgénero de zombis *romerianos* tuvo también un auge increíble en Europa, principalmente en Italia y España. Primero fue España con la saga de los "muertos sin ojos" de Amando de Ossorio, integrada por *La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975), sobre un grupo de caballeros templarios que vuelven a la vida ciegos (localizan a sus víctimas mediante los gritos de éstas) y se cargan a quienes se les crucen. Como notarán, no se trata de las típicas películas

de zombis. Aquí no hay ningún tipo de contaminación que intervenga, y los zombis se mueven distinto (a caballo, digamos). Si bien podría catalogarse a los muertos sin ojos como zombis, no son zombis arquetípicos sino que están más cerca del cuento de fantasmas clásico. Si es muy cercana a los zombis de Romero *No profanar el sueño de los muertos* (1974), de Jorge Grau, coproducción entre España e Inglaterra sobre un pueblo donde se empieza a testear un proceso de fumigación que hace que los muertos se despierten. Aquí tenemos la iconografía típica del cine zombi. Y la película critica todo el tiempo el sistema policial.

Pero donde más se explotó el cine de zombis fue en Italia. La película que inició este auge fue *El amanecer de los muertos*, que fue un éxito en Italia y dio lugar a montones y montones de *rip-offs*. La primera de ellas fue *Zombi 2* (1979), de Lucio Fulci. Para entender el título hay que tener en cuenta que en Italia *El amanecer...* fue estrenada con el título *Zombi*. Sí, esta película se vendió como secuela no oficial del film de Romero (idea de los productores, no del propio Fulci). Pero la película, si bien conserva los zombis arquetípicos de las películas de Romero, es muy diferente en muchos aspectos, con una profusión de tripas que no se encuentra en el cine americano. Las películas italianas de zombis son explotación pura y extrema, sí, pero en el caso de las de Fulci se deja ver todo el tiempo su mirada sobre el mundo totalmente pesimista y desesperanzada, tanto en *Zombi 2* como en *Pánico en la ciudad de los muertos vivientes* (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980) y *El más allá* (*L'aldilà*, 1981); no contemos a *Zombi 3* (1988) porque Fulci filmó sólo un par de escenas y huyó despavorido, pasándole la posta al incompetente Bruno Mattei, "autor" de varias otras películas de zombis como la inenarrable *Virus* (1980).

IV. I WAS A TEENAGE ZOMBIE

Y acá en Argentina tuvimos nuestros exponentes en materia de cine de zombis, gracias a los chicos de Farsa Producciones y su saga de *Plaga Zombie*. La primera, "estrenada" en 1997 y hecha en VHS con dos pesos cuando los integrantes de Farsa (Pablo Parés, Hernán Sáez, Paulo Soria, Berta Muñoz, Walter Cornás y otros) eran adolescentes, denota haber sido hecha por gente de esa edad debido a su amateurismo, pero resulta altamente divertida. Muchísimo mejor aun es *Plaga Zombie: Zona mutante* (2002), en Súper VHS, más prolija y mejor narrada, con las citas mejor puestas y una aparición de quien esto escribe como zombi a quien le cortan un brazo. [A]



La sombra de los bárbaros

A favor

**Leonardo M.
D'Espósito**

Lo más fácil es empezar por donde se supone que uno debería terminar: la maldita metáfora, ya lugar común, de la "sangre por petróleo". Sí, Irak: filmar una película sobre la explotación de petróleo desde finales del siglo XIX hasta la Depresión de 1929 en 2007, con Irak allí, no es asunto inocente. Mucho menos cuando se basa en una novela que se titula *Oil* y el título del film es *There Will Be Blood*. Si ustedes hacen la simple operación mental de sumar sinopsis más título, caen en la cuenta de que "si hay explotación de petróleo en el pasado, habrá sangre en el futuro". Sí, claro, Irak. También otra metáfora simple: el petróleo es la sangre de la civilización moderna. Sin petróleo no hay industrias, no hay electricidad, no hay movimiento. La vida como la conocemos no existiría. La película trata en gran medida de ese enorme sistema circulatorio que es un oleoducto, por lo menos como (no tan) McGuffin. Sumemos: metáfora relevante, reconstrucción de época, base en novela de gran escritor (para el caso Upton Sinclair)

más –agreguemos– cuestiones religiosas, mucho drama, actuaciones desbocadísimas. Antes de seguir adelante, le propongo un juego: usted es lector de *El Amante* y sabe más o menos cómo opinamos. O no lo es, pero tiene alguna idea. ¿Qué cree que pensamos de *Petróleo sangriento*?

Error. La única opinión uniforme respecto de la película es que hay que verla incluso para defenestrarla. No hubo hasta ahora ningún caso de odio absoluto. Dejo constancia de que, a la salida de la privada, muchos de los que estaban a favor gustaban de algunas cosas pero no de otras. Lo gracioso es que no había acuerdo respecto de qué cosas eran las que no nos gustaban. ¿Qué quiere decir esto? Que *Petróleo sangriento* tiene algo que la mayoría de lo que vemos habitualmente no: la capacidad de interrogarnos por lo que vimos como lo hacemos respecto de la vida real. Vista y vuelta a ver, nos damos cuenta de que ninguno de los elementos detallados más arriba está utilizado según una fórmula preestablecida, sino de acuerdo con

el deseo del realizador. Durante el metraje, uno asiste a casi media hora de introducción sin diálogos que entra con laureles en el mejor cine de acción y suspenso que puede filmarse; a una de las mejores secuencias realizadas de comedia *slapstick* (con cachetazos y todo); a una confrontación suntuosa entre seres humanos y paisajes que parecen poner en pantalla el puente entre John Ford y Terrence Malick; a algunos de los mejores *one-liners* de los últimos tiempos ("I drink your milkshake!", frase de esas que quedan en la memoria del buen viejo cinéfilo, como "Rosebud" o "Impriman la leyenda"), y a la actuación –y a veces sobreactuación– de la vida de Daniel Day-Lewis. Lo único que puede mantener esta ensalada unida no es una metáfora ni el trabajo de dirección de arte; ni siquiera una novela prestigiosa. Lo que sostiene todo esto con una solidez casi suicida es la mano de Paul Thomas Anderson.

Anderson recién se hizo amigo de la casa con su feliz encuentro con Adam Sandler en la increíble *Embriagado de amor*. Para algunos, se trata de un director con enorme talento pero sumamente desperejo, es decir, que sus películas tienen momentos brillantes y momentos triviales y hasta olvidables. En apariencia es así, y *Petróleo...* vendría a ser la confirmación absoluta de tal postulado. Hay otro elemento que llama la atención en su cine, y es el uso casi como figura de estilo del plano secuencia. Lo segundo explica lo primero: el cine de Paul Thomas Anderson gira alrededor de un solo tema: el azar, la casualidad, la belleza –a veces terrible– que esconde lo inesperado irrumpiendo en el mundo y generando otro mundo. Lo que vemos como "desperejo" es, ni más ni menos, un realizador convertido en cazador: muestra el curso trivial de los acontecimientos hasta que lo extraordinario irrumpe. Por supuesto que todo esto es una ficción; nada hay de inesperado en los "azares" de Anderson, que están escritos y coreografiados antes de que se diga "acción". Por eso es necesario, imperioso, el uso del plano secuencia: porque vemos el tiempo en su transcurso, el paisaje y el hombre, los movimientos de personas y cosas hasta que pasa eso que cambia la historia –y la Historia– en cada plano.

Un hombre no logra sacar sus pertenencias del pozo de una mina donde hay un explosivo a punto de estallar. Sabemos que va a estallar pero la explosión nos toma por sorpresa. Esa explosión desencadena un descubrimiento. Ese descubrimiento, una cadena de eventos (¿recuerdan el suicida culpable de su propio asesinato de *Magnolia*?) que lleva a la paternidad (accidental), a la riqueza, al crimen y a la locura a un hombre. Daniel Plainview, el protagonista del film, no tiene un plan, sino un objetivo: volverse rico gracias al petróleo. A veces hace planes, pero más bien se deja llevar por el viento que, como todo el mundo sabe, sopla donde quiere. Curiosamente, todos los personajes que sí tienen un plan (su medio hermano aparecido de la nada, el joven predicador, los ejecutivos de la Standard Oil) quedan literalmente fuera de juego. Daniel Plainview muta de humor casi a cada instante. Nadie puede detenerlo justamente porque es el puro azar, la demostración absoluta de que para volverse poderoso o rico no hay que ser extremadamente inteligente sino carecer absolutamente de escrúpulos. Daniel Plainview es esa persona.

Otra de las cuestiones que aparecían especialmente en *Boogie Nights* y en *Magnolia* era el tema de la redención. Por supuesto que hay una sombra –admitida– de



Petróleo sangriento

There Will Be Blood

Estados Unidos, 2007, 158'

DIRECCIÓN

Paul Thomas Anderson

GUIÓN

Paul Thomas Anderson sobre novela de Upton Sinclair

PRODUCCIÓN

Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi, Scott Rudin, JoAnne Sellar

FOTOGRAFÍA

Robert Elswit

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Jack Fisk

EDICIÓN

Dylan Tichenor

MÚSICA

Jonny Greenwood

INTÉRPRETES

Daniel Day-Lewis, Paul Dano, Dillon Frasier, Kevin J. O'Connor, Ciarán Hinds, David Willis, Sidney McCallister, Colleen Foy, Russell Harvard.

Scorsese en el cine de Paul Thomas Anderson, especialmente en el uso del choque sensorial. Pero ahora la cosa cambia: si uno vuelve a ver en perspectiva esas películas, nota que la "redención" está casi parodiada (al respecto, el cuadrado kitsch del personaje de William H. Macy en la pared durante el último plano secuencia de *Boogie Nights*). Anderson parece decir que a veces uno se redime y a veces no. El problema es que gran parte de la poética de Hollywood gira alrededor de la redención. En *Petróleo sangriento* no hay redención. Directamente. Se acabó ese juego de Dios y los hombres. Clarísimo en el personaje de Eli (Paul Dano): es un predicador tan sobreactuado que nadie puede pensar que el tipo se lo cree en serio. Efectivamente, es un farsante y un cínico que se aprovecha de la ignorancia ajena. Y el único que lo sabe es el cuasi ateo Daniel, porque también sabe que ese tipo, con sus modales dulces y su cara de nene, es como él: alguien que violenta (Daniel, la tierra; Eli, las mentes de sus "fieles") en busca de riqueza personal. En el duelo gana el más zorro y el más sincero, el que no oculta que miente. El que le dice a su hijo: "Te adopté porque me era más fácil convencer a la gente de perforar su tierra con un nene al lado que solo". Sí, claro, Anderson nos muestra que también tuvo momentos de amor y cariño genuinos por ese pibe, que nadie –nada– es tan simple ni unidimensional.

Pero volvamos al principio: hablar de predicadores y petroleros es hablar de los Estados Unidos, de lo que los Estados Unidos son. Alguna vez dije por acá que una cosa es la idea de los Estados Unidos como utopía (una idea que, por ejemplo, guía al abogado que interpreta James Stewart en *Un tiro en la noche*; idea que ese tiro y el tiempo se encargan de hacer pedazos): la de la civilización igualitaria y democrática. Otra es la realidad de los Estados Unidos: una tierra bárbara de bárbaros que fingen no serlo, que crean fortunas olvidando cualquier ley o se refugian en la religión (o ambas cosas al mismo tiempo: también es seguro que hay excepciones, pero son excepciones, justamente). Superstición y violencia girando de manera aleatoria en un tremendo tornado que sopla, dijimos, donde quiere (y no, no es el Espíritu Santo el que "sopla donde quiere": Dios, dijo Einstein, no juega a los dados). Los planos de Daniel metido hasta la nariz en lodazales de petróleo, de su cuerpo herido arrastrándose kilómetros para llevar una piedra a una oficina, su bautismo ridículo y gozoso (porque Daniel, en esa secuencia impresionante que causa enormes risas, goza de saber que se está saliendo con la suya) muestran su barbarie y falta absoluta de civilización; demuestran que los Estados Unidos, la América que conocemos (incluso esta América) aún está atravesando su Edad Media. Eso es *Petróleo sangriento*: un film que no es "desperejo" sino que se deja arrastrar por la furia encarnada en un personaje para contar un país sin ninguna metáfora, sin ninguna doble interpretación, sin alegorías. Si es una película desmañada, ambiciosa, enorme, con ripios, con meandros, con tiempos muertos y enormes violencias, con vértigos y somnolencias, que ordena todo su material en el tratamiento virtuoso de las imágenes para hacerlo estallar en cualquier momento (secuencia final: vean cómo el balde lleno de agua el ojo de la lente, vean cómo pasa de la pura comedia física más risueña al terror casi *gore*), es porque así ve el mundo Paul Thomas Anderson; su sinceridad ambiciosa nos clava sus imágenes en la memoria. [A]



Filmar en mayúscula

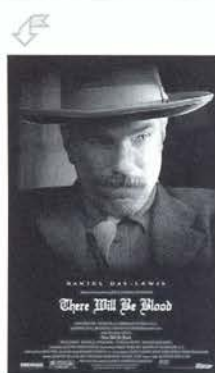
No tan a favor

por
**Ezequiel
Schmoller**

Dicen que la primera impresión es la que cuenta, pero, a decir verdad, no confío mucho en la primera impresión que me causó *There Will Be Blood* (cuya traducción es "Habrà sangre" y no "Petróleo sangriento"). De hecho, me acuerdo de algunas cosas que pensé mientras la veía y de otras que pensé inmediatamente después y ahora me resultan algo ridículas. ¿Qué pensé? En primer lugar, que en *There Will Be Blood* Paul Thomas Anderson (a partir de ahora, PTA) intentaba hacer algo parecido a lo que hizo Scorsese en *Pandillas de Nueva York* y John Ford en *El hombre que mató a Liberty Valance*. Es decir, explicar o sugerir o narrar o dar cuenta de alguna de las claves del desarrollo de la historia de los Estados Unidos. Así como Ford, en *El hombre que mató a Liberty Valance*, hacía hincapié en las mentiras/mitos que hicieron posible la llegada de la civilización al Oeste y Scorsese, en *Pandillas de Nueva York*, enfatizaba la importancia de todo lo relativo a la sangre (cuestiones de parentesco, enfrentamientos violentos) en la historia de la ciudad de Nueva York, me pareció que PTA estaba siguiendo el mismo camino y quería aportar su granito (su Granote) de arena a la cuestión.

Y todavía creo que algo de eso hay en *There Will Be*

Blood. Creo que, en efecto, PTA está interesado en la Historia (así, con mayúscula) de los Estados Unidos y está tratando de decir algo al respecto. Incluso, y aunque en el fondo no crea que sea algo demasiado importante, me parece que sus hipótesis son más "históricamente válidas" que las de *El hombre que mató a Liberty Valance* y *Pandillas de Nueva York*. Después de todo, en la película de PTA el "motor de la historia" no tiene que ver con mitos ni cuestiones de sangre, sino con factores económicos e ideológicos, puros y duros. En *There Will Be Blood* vemos cómo una comunidad abandonada en el centro de Estados Unidos, en una zona inhóspita y desértica, empieza a florecer gracias al descubrimiento de petróleo. Varias veces PTA muestra la pequeña ciudad en movimiento, con sus habitantes yendo de un lado para el otro ("pujante" me parece una palabra demasiado fuerte) mientras en el fondo se alza, majestuosa, la plataforma petrolera. Ojo, bajo ningún punto de vista PTA festeja la llegada del "desarrollo" ni de la "civilización" a ese pueblo. Al contrario: los hombres de negocios que, como Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis), llegan a la zona para explotar los yacimientos, prometer mil cosas y sólo cumplir un décimo de ellas, son retratados de forma despiadada. Por



algo su película se llama "Habrá sangre" y no "Habrá ciudades floreciendo". Pero lo cierto es que en *There Will Be Blood* vemos cómo una comunidad ignota cobra cierta relevancia, se diría que aparece en el mapa, gracias al descubrimiento del petróleo. Gracias a eso mejora la infraestructura, se construyen iglesias, entra dinero, etcétera.

Y como en un primer momento me pareció que en *There Will Be Blood* todo se asentaba sobre factores económicos, se me ocurrió pensar que estaba ante una película marxista. Pero conforme avanzaba la trama, mi hipótesis empezó a desmoronarse. Porque en realidad en *There Will Be Blood* no hay sólo factores económicos. También hay factores ideológico-religiosos: para construir la plataforma y extraer el petróleo, Daniel Plainview necesita el apoyo de la comunidad. Y la comunidad es fuertemente religiosa, está aglutinada por la iglesia. De modo que la iglesia local tiene que permitir, apoyar y bendecir la construcción de la plataforma petrolífera para que empiece a entrar el dinero a la comunidad. Así que me vi obligado a reformular mi esquema: no sólo entraban en juego factores ideológicos, sino que además podían tener influencia sobre los económicos. ¡Ahora *There Will Be Blood* se alejaba de Marx y se acercaba a Max Weber! Pero después resultaba que el cura de la comunidad, Eli Sunday (Paul Dano) hacía todo por dinero y entonces... ¡preponderancia de lo económico nuevamente! ¡Otra vez Marx! Pero después resultaba que... etcétera. En la cúspide de mi alucinación llegué a creer que ¡PTA había puesto en escena, secretamente, un enfrentamiento entre Karl Marx y Max Weber!

Finalmente mi delirio interpretativo se chocó contra la película. Sí, es cierto que a lo largo *There Will Be Blood*, PTA sitúa muchas veces en un mismo plano a la iglesia y a la plataforma petrolífera, como si se necesitaran mutuamente. Y que buena parte de la película gira en torno al enfrentamiento entre un hombre de negocios (Daniel Plainview) y un cura (Eli Sunday). Como ya dije, aún creo que PTA está interesado en la Historia con mayúscula. Pero también creo que Daniel Plainview y Eli Sunday son dos personajes demasiado particulares como para representar cosas tan abstractas como "factores económicos" y "factores ideológicos". Son demasiado extremos, demasiado particulares, están demasiado locos. Daniel Plainview no es un hombre de negocios como cualquier otro. No creo que en la historia de los Estados Unidos haya habido un ejército de Daniel Plainview que posibilitaran la expansión del país hacia el oeste. Sí, es emprendedor y empedernido, como debe serlo un buen hombre de negocios, pero también es demasiado huraño, orgulloso, impulsivo y violento. Habla demasiado. Le cuesta separar el ámbito familiar del ámbito de los negocios. Está más preocupado por su propio ego que por hacer dinero. De hecho, en una de las últimas escenas de la película lo vemos almorzando en un mismo restorán con un grupo de hombres de negocios y ahí nos queda claro: esos otros son los hombres de negocio que se van a imponer en la historia. Daniel Plainview no. Daniel Plainview es una anomalía, alguien que, justamente, va a quedar al costado de la historia. La historia lo produjo, sí, pero la misma historia lo va a pasar por encima. Y a Eli Sunday, el cura de la comunidad, con su desenfrenada dosis de megalomanía y avaricia, le va a pasar exactamente lo mismo. Ninguno de los dos personajes tendrá un final feliz. Lejos de ser signos o metáforas de otra cosa, lejos de encarnar los "factores del desarrollo histórico", terminarán convirtiéndose en el residuo de la Historia.

Pero el esquema que había armado mientras veía *There*

Will Be Blood, además de no aplicarse del todo bien a ella, tenía otra desventaja. Al ser tan abstracto terminaba alejándose del aspecto más material de la película: de sus escenas particulares, de la construcción de algunas atmósferas, de sus aspectos formales. Convertía a la película en un manual de historia, o de sociología, y dejaba de lado lo propiamente cinematográfico.

Y de todas las cosas propiamente cinematográficas que hay en *There Will Be Blood*, ninguna es más llamativa que sus travellings. Son llamativos por su grado de virtuosismo (y de a momentos, por su pesadez y grandilocuencia) y también porque a primera vista no parecen corresponderse con la historia que se está narrando. Me pregunto: esos travellings morosos, elegantes, cansinos, acompañados por una música sombría y tenebrosa, ¿a qué vienen? Digo, la historia que está narrando PTA es casi épica; hay aventuras, traiciones, violencia. Pero la atmósfera es pesada, elegante. En *Embriagado de amor*, la película anterior de PTA, los movimientos de cámara, la música, la iluminación quemada, todo era equiparable a la actitud y la personalidad del personaje de Adam Sandler y a la historia de amor que se narraba. Esos ruiditos molestos, esa cámara nerviosa... la película era verdaderamente parecida a su personaje. Pero los travellings y la música de *There Will Be Blood* no se condicen de modo evidente con los acontecimientos narrados (con los acontecimientos "en crudo") y menos con sus personajes. No hay nada más alejado del Daniel Day-Lewis desbordado de *There Will Be Blood* que la refinada parsimonia de los travellings que lo tienen en su centro. Daniel Day-Lewis es violento, es impredecible, suda. Y la cámara no.

¿Entonces? ¿Qué decir de los travellings? Mi idea es que esos travellings y esa música se corresponden con la mirada de PTA sobre la época que retrata. Cada vez que se descubre petróleo en la película, cada vez que hay algún accidente, cada vez que el mundo de la extracción de petróleo se expande, PTA lo filma de forma ominosa, como si se tratara de una verdadera calamidad, como si la suya fuera una película de terror y el petróleo estuviese maldito. Es una mirada extemporánea. En el momento en que transcurren los hechos, prácticamente nadie los vive como si fueran una calamidad. Es PTA el que dota a todo de un aire grave, el que le impone su mirada al pasado. No intenta, creo yo, comprender una época desde sí misma, reproducir su ritmo, entender qué la hacía latir, sino más bien emitir un juicio desde el ahora. "Lo que hacen mis personajes", parece decir PTA a través de sus travellings y su música, "va a generar problemas que siguen existiendo todavía hoy." Y de hecho, cuando termina la película, reaparece en la pantalla, en letras bíblicas, grandotas, la inscripción: "Va a haber sangre". La película ya terminó, sí, pero a partir de ahí va a seguir habiendo sangre. La pregunta del millón es: ¿está mal lo que hace PTA? ¿Está mal narrar hechos del pasado con una mirada actual? Yo diría que no; hasta es inevitable. El problema de la película no es que haya una mirada extemporánea, sino cómo es esa mirada. A mí quizás se me haya ido la mano con mi primera interpretación marxista-weberista, pero a PTA también se le fue un poco la mano. El aire ominoso, Daniel-Lay Lewis literalmente bautizando a su hijo con petróleo, la relación religión-petróleo-violencia, el petróleo embrujado, el título "Habrá sangre", ¿no es un poco mucho? La nueva película de PTA es ambiciosa y atractiva, incluso virtuosa, pero por momentos uno tiene la molesta, casi aplastante sensación de que está filmada toda en mayúscula. **[A]**

El mundo
mágico
de Terabithia
**Bridge to
Terabithia**

Alemania/Estados
Unidos, 2007, 95'

DIRECCIÓN Gabor Csupo

PRODUCCIÓN

Tim Coddington,
Kevin Halloran,
David Kaufmann,
Lauren Levine,
Hal Lieberman,
David Paterson,
Alex Schwartz,
Meyer Shwarzstein

GUIÓN Jeff Stockwell,
David Paterson,
Katherine Paterson
(libro)

MÚSICA Aaron Zigman

FOTOGRAFÍA

Michael Chapman

MONTAJE John Gilbert

DIRECCIÓN DE ARTE

Michael Pangrazio

INTÉRPRETES

Joss Hutcherson,
AnnaSophia Robb,
Robert Patrick,
Jen Wolfe.



Contra el cine indoloro (inodoro, incoloro e insípido)

por
Marcos Vieytes

Terabithia es un lugar de resistencia, ya sea que nos refiramos al país imaginado por los chicos del film o al film mismo. Jess tiene más o menos 10 u 11 años, dos hermanas adolescentes que se la pasan mirando televisión, una más pequeña a la que debe cuidar en el colegio, padres que apenas ganan lo suficiente para cubrir las necesidades básicas de la familia y bastante frustración. Porque está enamorado de su maestra de música, porque tiene que soportar el acoso de dos compañeros que no se cansan de cargarlo y a una nena mal llevada que le cobra a su hermanita cada vez que ésta quiere ir al baño y porque el padre está tan preocupado por la falta de dinero que no puede, ni sabe cómo, expresarle afecto. Entonces llega Leslie (acuérdense de AnnaSophia Robb, una mini Keira Knightley inolvidable) a la misma escuela que él, a la casa de al lado y a su vida. Una vez superado el prejuicio que siente hacia las chicas cuando es vencido por ella en una carrera, se hacen amigos y Jess se deja llevar por el espíritu aventurero y la energía de Leslie. De su mano descubrirá Terabithia, aunque es mejor decir que la construirán juntos a partir del impulso lúdico de ella, no coartado por su entorno como el de Jess.

Uno y otro expresan su creatividad, ella escribiendo y él pintando, pero en tanto Leslie se ha criado en un hogar compuesto por padres escritores que fomentan su libertad

vocacional, la familia de Jess pertenece a una clase social en la que los apuros financieros son el pan de cada día y condicionan no sólo el presente sino también el futuro de cada miembro. En una de las primeras secuencias de la película, vemos cómo Jess tiene que ir al colegio con las zapatillas rosadas de su hermana porque las suyas están rotas y no pueden comprarle un par nuevo, y hay por lo menos dos planos en los que su padre, un preocupado Robert Patrick siempre vestido de operario, aparece haciendo cuentas con su mujer en la mesa de la cocina. En otra ocasión, Jess pasa el día en la casa de Leslie, y los padres de ésta juegan con ambos mientras pintan el living de la casa y se divierten con los chicos sin preocuparse siquiera por la pintura que éstos desperdician. La jornada culmina con el magnífico momento en el que uno de ellos le dice a Jess que lo mejor que a uno le puede pasar es hacer lo que le gusta y poder vivir de ello. Al volver a su casa, la sonrisa del chico brillando entre los rostros adustos, indiferentes o simplemente agobiados de los distintos miembros de su familia explica mejor que cualquier discurso cuán dominantes pueden ser los orígenes de cada uno.

Una de las mayores virtudes del film de Gabor Csupo (productor, animador y guionista de *Rugrats* y *Los Simpson*) es mostrar una familia tipo, para nada disfuncional, luchando por llegar a fin de mes y condicionada cul-



turalmente por esa realidad. De hecho, el conflicto mayor del film es ése y otros análogos, pero proporcionales a la edad de los protagonistas: recuperar las llaves de la caja de herramientas paterna, enfrentarse a compañeros de escuela prepotentes o enamorarse de un adulto y no saber qué hacer con esos sentimientos. Fuera de tales problemas diarios y domésticos, no hay un conflicto dramático forzado alrededor del cual se articule la película. Ni en la realidad cotidiana de los niños ni en la tierra imaginaria bautizada por ellos como Terabithia. Más aún, no hay ni siquiera un solo villano que haga pensar en el mal con mayúsculas y, sin embargo, hay muerte. Una muerte que, al no estar enmarcada en historia fantástica alguna sino en el devenir azaroso de la realidad, aturde por lo fulminante pero no derrota. Ni al espectador, ni al protagonista, ni a la película.

No contaré detalles pero sí preciso decir que la inclusión del accidente no sólo no es abyecta sino hasta pertinente. Hay cuatro decisiones de guión que permiten afirmar lo primero: se dan indicios de lo que puede pasar, y ese riesgo no es ajeno a la geografía explorada por los protagonistas; el accidente sucede fuera de campo, nunca violenta el punto de vista asumido por la cámara, y ni la muerte ni el duelo son usados para condenar el juego, recomendar el encierro familiar o elaborar un discurso paranoico que exija mayores medidas de seguridad y cele-

bre la endogamia. Simplemente nos enteramos de lo que ha sucedido por medio de un tercero, sin representación directa, estilización retórica ni moralejas de ningún tipo. La justificación del hecho trágico está dada por el papel valioso pero subalterno que cumple en la película la fantasía y su representación digital. Cada vez que estos chicos se ponen a jugar, Terabithia existe, pero la mayoría de las veces estamos obligados a imaginar los seres y lugares que se inventan los protagonistas, a jugar con ellos como lo hacíamos cuando éramos chicos. En todo el metraje no vemos mucho más que una decena de efectos puntuales y breves, menos destinados a impactarnos sensorialmente que a demostrar su evolución psicológica ilustrando la imaginación de los niños y su correspondencia con modelos tomados de la realidad: entes que se parecen a los bichos y plantas que los rodean mientras juegan o, ya sin necesidad de efecto alguno, las llaves que perdiera Jess como campanas de un castillo. *El mundo mágico de Terabithia* es un mundo complementario, por momentos autosuficiente, pero jamás independiente de la realidad. Lo condiciona la coyuntura socioeconómica, y los cuerpos físicos le dan la forma, vida y pasiones de las que carecen jarripóteres, eragones y brújulas doradas desde el momento en que decidieron reemplazar nuestro universo por uno aséptico, inmortal, inhumano.

El mundo mágico de Terabithia no promueve la evasión hacia algún tipo de realidad virtual, ni el sacrificio de la imaginación y del movimiento en el altar de las tecnologías del entretenimiento destinadas a crear consumidores autistas, sedentarios, seriados y cautivos, sino que demuestra el vínculo indirecto pero ineludible que hay entre realidad y representación, entre las esferas de la imaginación y la acción. Terabithia es un mundo imaginario, pero también un emplazamiento espacial preciso situado al otro lado de un arroyo en el que Jess y Leslie, movidos por la fantasía, reconstruyen una casa abandonada que encuentran sobre un árbol. No se esconden ni retiran a un mundo aparte, sino que, desde ese lugar propio al que van a jugar todas las tardes cuando vienen del colegio, resisten los embates de un exterior todavía incomprensible, aprenden a lidiar por sí mismos con ciertos problemas y trabajan la materia –serruchan, clavan, pintan– hasta darle la forma que más se acerque a lo que desean. Detrás de esta postura no hay la más mínima simplificación de la complejidad a menudo siniestra del mundo, ni idealización alguna del universo imaginario infantil. De lo primero da cuenta el episodio en el que los mismos chicos (ni los padres, ni los maestros, ni la institución) son quienes ponen fin al maltrato que reciben de la nena que cobra peaje en los baños con un ardid efectivo pero no exento de malicia. Así dejan en claro que la inocencia es un bien relativo y que este mundo, lejos de funcionar como una fraternidad igualitaria, pertenece a los más fuertes o a los más listos. La última secuencia fantástica del film, aun siendo la más explícita, marca los límites saludables de la representación digital e incluso la fragilidad de la fantasía como paliativo del dolor humano ocasionado por la más radical de las pérdidas. Con la excusa de una coronación, desfilan por ella todas las criaturas imaginarias del reino de Terabithia en homenaje a su hacedor, pero se revelan incapaces de recuperar siquiera la representación de los que han muerto. Esa única pero notoria ausencia en un plano especialmente multitudinario es una declaración de principios: señala el fuera de campo como piedra fundacional del film y del cine y condena silenciosamente el afán de querer mostrarlo todo que aqueja al mainstream fantástico actual. **[A]**

Sweeney Todd, el barbero demoníaco de la calle Fleet
Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street

Estados Unidos,
2007, 117'

DIRECCIÓN

Tim Burton

GUIÓN

John Logan sobre el musical de Stephen Sondheim

PRODUCCIÓN

Richard D. Zanuck
John Logan
Walter Parkes
Laurie MacDonald

FOTOGRAFÍA

Dariusz Wolski

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Dante Ferretti

EDICIÓN

Chris Lebenzon

MÚSICA

Stephen Sondheim

INTÉRPRETES

Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Alan Rickman, Timothy Spall, Sacha Baron-Cohen, Jamie Campbell Bower, Jayne Wisener, Ed Sanders, Laura Michelle Kelly.

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento

¿Para qué volver a hablar de golosinas, si la globalización se llevó todo? Del viejo orgullo del fabricante de alfajores, hoy apenas queda alguna seña secreta (Cachafaz, como el viejo Havanna) para que nos regalemos el gusto con algo que no parezca el tercer clon del último invento de los mercachifles, donde lo único que cambia es el envoltorio. Se acabaron, pues, las buenas golosinas. Ni siquiera hay ya golosinas-películas realmente sabrosas: todas iguales, de sabor dulce elemental, empalagosas, sin matices. Así que, dado que parece imposible regalarnos con un buen placer inútil, hablemos de platos principales.

Tim Burton nos viene entregando platos sustanciosos y nutritivos que no dejan de tener, además, la presentación adecuada para que los comamos con los ojos. Una buena mezcla de ingredientes, además, que incluye lo dulce y lo amargo en correctísimas proporciones. Sin embargo, como saben, en algún momento el chef se cansa y se mira al espejo y se dice: "¿Cuál es el sabor que late en el fondo de mi garganta y no me deja conciliar el sueño?". Y es entonces cuando nos presenta un plato que tiene toda la apariencia de algo que conocemos, inflama nuestras narices con un aroma atractivo, pero incluye algo extraño, algo que no debería estar ahí. El éxito o el fracaso del nuevo plato depende exclusivamente de cómo ese elemento, ese sabor raro, ese aroma imposible, se integra para hacer nueva la mezcla. Como si pusieran un grano de pimienta en un helado de frutilla, o rellenaran pasteles de carne con las piernas del vecino.

Sweeney Todd es ese plato. Ustedes ya deben haberse dado cuenta, pero toda la obra de Tim Burton es una espiral que se continúa film a film. Las imágenes de una película se reflejan en otra pero no se trata de un director robándose a sí mismo o evitando esforzar su imaginación, sino de otra cosa: de construir una lengua propia de imágenes propias e ir contando cosas nuevas a partir de esas imágenes. Que Johnny Depp sea un barbero y que su brazo esté completo con una navaja nos recuerda al joven manos de tijera. Su locura asesina es la del Guasón, claro. Que la señora Lovett sea alguien tan –al mismo tiempo– iluso y aliado con la muerte hasta el absurdo nos trae a la memoria a la novia cadáver. La infernal maquinaria de los títulos y la caída constante de un río de sangre por las alcantarillas, tanto a la máquina de chocolates de Willy Wonka como al acuático y fétido viaje inaugural del Pingüino. Y que todos canten nos trae a la memoria a Jack Skellington, a los Oompa-Loompa, a los muñecos casamenteros de *El cadáver de la novia*, al bailarín Guasón, a Tom Jones en *Marcianos al ataque*. Todo Tim Burton está allí pero al mismo tiempo no está. Esas alusiones e imágenes del mundo siempre amable de Burton (Burton es, después de todo, el realizador que nos ha vuelto la mirada hacia el Mal verdadero, ése que es humano y está vivo; Burton es el que nos ha hecho atractivos los *freaks* y melancólica, y nunca terrorífica, la Muerte) están aquí teñidas de cosa terminal, sin esperanzas. Es cierto que –como pasa con *Charlie y la fábrica de chocolate*, por lo demás– el director está trabajando con la obra de otro, en este caso, el negro musical de Stephen Sondheim. Pero basta ver la película para darse cuenta de que, por un lado, la obra original tiene una enorme afinidad con el cine del director, y, por otro, que Burton es un gran "apropiador" de formas ajenas. Pregunta: ¿por qué los fans estadounidenses de historie-

Un plato amargo

A favor por **Leonardo D'Espósito**

tas prefieren la adaptación que hizo el mediocre Christopher Nolan de *Batman* en lugar de las de Burton? Respuesta: porque en el anonimato del *Batman* de Nolan se transparenta la historieta, mientras que en las de Burton nos asomamos al mundo de Burton con Batman como puente.

Decíamos que *Sweeney Todd* es un plato fuerte: en esta receta que es ya la iconografía Burton, y usando como molde la obra ajena, el director introduce por primera vez en su cine la desesperanza, un sabor nuevo que cambia el menú. En Burtonlandia hay dos tipos de seres subterráneos: los que tienen piedad y los que no. Los primeros terminan "fuera del mundo" pero le otorgan belleza, esperanza, amor: son Eduardo Manos de Tijera, Gatúbela, la Novia, Jack, Pee-Wee, Ed Wood, Bela Lugosi. Los otros (Guasón, el Jinete sin Cabeza, el Pingüino) tienden a estar desesperados y arrastran al mundo a una destrucción ciega: su tristeza los ha llevado a la misantropía. Algo los une: son manipulados por otra persona más "normal" (el Guasón, por lo menos al principio). El verdadero mal se esconde en el egoísmo de alguien que no es necesariamente un *freak*. Y ese "mal" se escondía siempre en las clases más altas, entre los que detentaban el poder del dinero. En *Sweeney Todd* hay un cambio sutil: la corrupción de arriba (el juez interpretado por Alan Rickman) tiene su espejo –y no su consecuencia– en la corrupción de abajo, la señora Lovett. Ambos engañan para conservar consigo lo que desean. Ambos ven el mundo como un lugar sin esperanzas y sin libertad real. Son ambos los que provocan en *Sweeney* el pensamiento de que "todos merecemos morir". La consecuencia de tal lógica, atravesada por el dinero y la ambición (incluso la de la ambición más pura, como tener una casita en el mar y pasar tardes con la persona amada en la playa, que es lo que desea la señora Lovett), lleva en su última ins-



tancia, en una sociedad desesperada, al nazismo. No otra cosa implica la chimenea y el humo negro de cadáveres en quizás la metáfora más transparente de todo el cine de Burton.

Entonces, el problema: ¿es *Sweeney Todd* un film "utilitario", en el sentido de "enseñar" al espectador tal o cual metáfora? Las canciones de Sondheim tienden a eso. Hablar de "los de abajo, los sirvientes" que se rebelan contra "los de arriba" es un subrayado alegórico bastante poco frecuente en el cine del realizador. Pero todavía el mundo de Burton contiene la piedad y la inocencia. La historia de amor entre Johanna y Anthony tiene un romanticismo sincero que llega por medio de la saturación. Ambos personajes –los actores mismos que los interpretan– están tan diseñados como los negriscos Todd y Lovett. Sabiamente, Burton hace que las caracterizaciones de ambos sean contrapuntos de modo tal que, si creemos en los segundos, deberemos creer en los primeros. Esos dos personajes se salvan, son jóvenes y, si bien han sufrido, se mantienen alejados de cualquier tipo de corrupción. Son la reencarnación de Edward Bloom y su mujer, el salvavidas que nos arroja Burton en el mar de sangre que es su película. Por lo demás, como todo el film está cantado, el efecto de "distancia" que implica tal procedimiento nos lleva a aceptar las formas oníricas y recargadas.

Porque, para romper con lugares comunes, otra vez la inocencia no está en la infancia: Toby, el niño, realiza para sobrevivir un acto terrible que, en el mundo puritano de hoy, resulta una verdadera audacia: asesinar en primer plano y degollando a una persona. Toby, sin embargo, viene del universo de Dickens (como casi todo en el film, por lo demás) y de los verdaderos cuentos de hadas donde se mataba sangrientamente al lobo de turno. Pero Toby llega a eso tras haberse alimentado de la carne

Burton introduce por primera vez en su cine la desesperanza, un sabor nuevo que cambia el menú.

corrupta que lo rodea. El mundo adulto lo ha llevado al hambre y al vicio, los adultos lo han envilecido. La relación con la señora Lovett es ambigua: lo usa, lo trata casi como un hijo y, finalmente, cuando su sola presencia amenaza su idea burguesa de felicidad, está dispuesta a sacrificarlo. Por todo esto es que *Sweeney Todd* no es un film utilitario: el Mal no está en una clase social, en una persona, en un grupo de edad o en una actitud en particular. Se cuele desafiante en todo estrato cuando hay hambre y desesperación, cuando se mantiene una situación de privilegiados y carecientes: fatalmente, los segundos tendrán las mismas ambiciones que los primeros. En ese mundo disuelto, que oficia como marco corrupto de toda corrupción, el personaje de Depp es apenas alguien que lleva al extremo lo que sus semejantes hacen sin derramar sangre.

Es la sangre desesperada, finalmente, el color nuevo de los platos de Burton. Si *La leyenda del jinete sin cabeza* era *gore*, no dejaba de ser una comedia, y mantenía en el más piadoso y justo de los fuera de campo el horror de un asesinato infantil; aquí Burton muestra todo hasta la saturación pero no hasta lo irreal. La sangre primero deja de impactarnos. Luego, de asustarnos. Luego, de asquearnos. Finalmente, en la secuencia final de la película, la sangre se vuelve llanto y deja de tener connotaciones terroríficas para volverse símbolo de la piedad ausente (vean, si no, la posición en que se encuentran los personajes). Burton hace algo más: deja fuera del film el epílogo "feliz" de la historia de Johanna. Nada de postres esta vez, nada de dulzuras: la película, de una oscuridad artificial, librando una batalla contra el color que siempre es luz y siempre tiene algo de vida, es el plato principal de una cena que debería nutrirnos más allá de los sabores. Que, por una vez, son todos declinación de la amargura. [A]



Corazón hipnotizado

Un poco en contra por **Mariano Kairuz**

Una tensión fatal late en el corazón de la filmografía de Tim Burton: casi todas sus películas ejercen una fascinación visual tan irresistible que a veces hasta hace pasar por grandes relatos lo que muchas veces no es más que narraciones simpáticas y un poco deshilachadas. Incluso –cuesta decirlo, es casi doloroso buscarles agujeros a obras de un poder *encantatorio* tal que siempre nos parecieran perfectas– pueden adjudicársele películas en las que *eso* directamente *no importa*, como *El extraño mundo de Jack* (que sí, está dirigida por Henry Selick pero no por eso es menos de Burton) o *El cadáver de la novia*. Películas en las que el poder de las imágenes es tan grande que podríamos disfrutarlas proyectadas en un *loop* interminable sin sonido, o con sus escenas desordenadas sin ningún tipo de coordenada argumental.

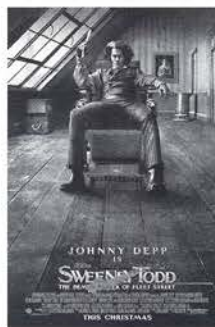
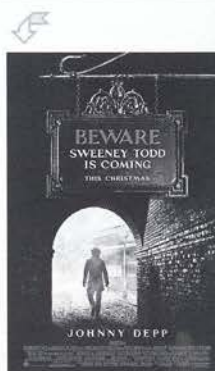
No se trata en absoluto de si la anécdota es sencilla, o si es compleja y llena de capas de sentido: ahí está, dieciséis años después, *El joven manos de tijera*, con su historia mínima y perfecta, y ahí sigue la ligera y divertida *Beetle Juice*, el *superfantasma*, y siempre vale la pena visitar *Ed Wood*, de la que nadie va a decir que le falta una historia que contar. Mientras que su *Batman* apostó mucho más a la reinención dark de un personaje desdibujado por el último recuerdo disponible (el de su parodia televisiva) que a contar convincentemente el nacimiento paralelo de sus dos personajes dementes, opuestos pero iguales; y *Marcianos al ataque* y *El planeta de los simios* fueron dos auténticas decepciones para muchos de los que las esperamos históricos de la ansiedad. Incluso sus “fiascos” tienen direcciones de arte fabulosas, encandiladoras, que integran perfectamente el universo de su autor; pero alcanza con recordar apenas el final de la remake de *El planeta de los simios* (la vuelta que le daba a la irreplicable resolución de la película original), para entender que Burton en ocasiones llega a ser demasiado autocomplaciente y parece contentarse con poder seguir reproduciendo al infinito su

propio planeta y su personal catálogo de imágenes espiraladas, y no parece importarle realmente *lo que está contando*. Que ha llegado a proponer la oscuridad por sí misma, por sí sola; su ya aprobada sensibilidad dark como todo pretexto.

Sin conocer demasiado el musical de Sondheim en el que se basa su *Sweeney Todd*, puede decirse que el encantamiento y el engaño se repiten una vez más, y que puede que ésta sea la versión más *automática* de Burton. Sin entrar en la discusión interminable sobre la música –al que le gustan Broadway o Pepito Cibrián le seguirán gustando, aunque el que haga sus versiones cinematográficas una a una sea el mismísimo Joel Schumacher–, *Sweeney Todd* es una película en la que todo está *bien*, o *muy bien*: Johnny Depp es el mismo de siempre y es otro a la vez, con su convicción indomable y esa capacidad asombrosa para integrarse al gran diseño artificial de su director y amigo; Helena Bonham Carter llega a ser encantadora, y a ambos les sobran gracia y personalidad. *Todo* vuelve a estar *bien* o *muy bien*: con su paleta personal de colores, Burton fabrica una combinación hipnótica de gris y negro para recrear su Londres victoriana, y rojo shocking para su sangre de mentira, y lo enmarca todo con un sentido pictórico para planos y encuadres tal que consigue imágenes que cualquiera colgaría en las paredes de su casa fotograma por fotograma.

Pero, una vez más, las imágenes son poderosas mientras se descuidan líneas argumentales débiles (la de los jóvenes Joanna y Anthony) y personajes (el de Timothy Spall), y Burton vuelve a solazarse en sus protagonistas encantados sin mayores motivaciones con la muerte: ¿cómo es que un personaje en el fondo tan soleado y optimista como resulta ser, según propone la película, la señora Lovett, se entrega con tanta ligereza al plan criminal de Todd, cuyo único, enfermizo principio es que “todos merecen morir”? ¿Es porque la Londres victoriana es una sociedad cruel y corrompida? *Sweeney Todd* da indicios de eso, pero todos superficiales, como si en el fondo, el fondo de todo esto no le importara y sólo le interesara encontrar un nuevo hábitat apto para sus obsesiones concéntricas. Una de las versiones inmediatamente anteriores del personaje, un telefilm nada desdeñable del 2006 estrenado en DVD el mes pasado, da una idea mucho más sólida de la dureza de la vida de los marginales en aquel lugar y aquella época. La historia de *Sweeney Todd* no tiene por qué seguir necesariamente ese camino –se trata además de una película cuya puesta visual no le llega a los talones a la de Burton, está claro–, pero queda en evidencia que podría ser más, que el relato de Todd es algo más. Y, de vuelta, no están mal el capricho, la arbitrariedad; pero esto ya lo vimos antes y no puede dejar de sentirse un poco que el niño raro de los suburbios de Hollywood está jugando a seguir haciéndose el freak.

Cuánto más podría ser cada una de sus películas si invirtieran la misma energía en su guión que en su dirección de arte. El poder hipnótico de los diseños de Burton sigue ahí y vamos a seguir esperando cada nueva película suya, incluso cuando ya no tenga nada para contar y ya sólo quiera seguir internándose en sus firuletes psicodélicos y en su oscuridad y sus muertos deslumbrantes *porque sí*. ¿Anuncian una *Alicia en el país de las maravillas* dirigida por él? Bienvenida, resulte lo que resulte. Una tensión fatal late en el corazón de su filmografía pero –lo que ya no puede decirse de muchas filmografías– todavía tiene corazón. **[A]**



Lazos de sangre

por Eduardo A. Russo

La conexión directa del Sweeney Todd de Burton con el musical de Stephen Sondheim oculta un largo e intrincado árbol genealógico que, subiendo por sus ramas, deja entrever algunas oscuras figuras en las relaciones del cine con territorios linderos. Revisar la silueta tenebrosa de Sweeney Todd, entre otras cosas, puede revelar algo de los hornos y recetas con los que se cocina ese extraño pastel llamado cine.

Como su pariente mucho más mentado, Jack el Destripador, Sweeney Todd es un fantasma que habitó largamente las fantasías de poblaciones enteras. A diferencia de Jack, que dejó un número incierto de cadáveres reales antes de desaparecer en la niebla londinense, la leyenda de este Sweeney Todd no ha parado de crecer en dos siglos, a pesar de que los expertos no han encontrado jamás registro policial o judicial de sus crímenes. Diversos londonólogos afirman que lo que era su barbería en el 186 de Fleet Street es hoy una tienda de fotocopias, justo enfrente de la entrada al Temple (de conocimiento masivo a partir de las torpes intrigas del Código Da Vinci) y también del formidable Salón del Príncipe Henry, uno de los pocos edificios sobrevivientes del gran incendio de 1666. Tan ilustre ubicación hace sospechar un poco, pero Fleet Street da para todo. Allí, comentan los especialistas, el Sweeney Todd histórico, luego de salir de la cárcel tras haber sido acusado de robar un reloj de oro a los 14 años y aprender rudimentos de barbería y robo, instaló su peluquería para liquidar metódicamente a más de 150 clientes escogidos mediante su sillón-trampa y el experto utensilio (conocido desde entonces como *cut-throat razor*,

navaja cortacuellos), haciendo de la desaparición del cuerpo del delito abundante insinuo de la pastelería de su amiga y amante Nellie —o Margerie en algunas variantes— Lovett. Según los relatos, el criminal fue juzgado en el Old Bailey, el tribunal penal londinense, y ahorcado hacia 1802. El hecho de que no se encontrara ningún expediente del proceso no impidió que creciera como leyenda urbana y luego como ficción escrita, bajo la forma de los popularísimos *dreadful pennies*, folletines que a veces tomando como fuente las crónicas policiales alimentaban los temores y deseos de multitudes lectoras. Uno de ellos, *The Peoples Periodical*, publicó en 1846 *The String of Pearls: A Romance*, relato de autor incierto aunque algunos se lo atribuyen a Thomas Prest, quien solía partir de casos reales. El tránsito de Sweeney Todd, criatura de ficción, es a partir de allí del mayor interés, ya que circula por esos túneles imaginarios por los que el cine acarreó formas y contenidos.

George Dibdin-Pitt era autor de melodramas en la Inglaterra victoriana. A esa forma teatral basada en la acción y el espectáculo, con asombrosos efectos especiales y nada exento de truculencia, no podía pasarle desapercibida la veta Todd: *Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street* llevó a la escena en 1847 los crímenes del barbero, con la advertencia de que se trataba de un caso de la vida real. Más allá del magnético villano, la obra ponía en el centro de sus recursos el sillón-trampa y notables efectos visuales que redoblaban el poder de la escena. Rayos de luna, resplandores de calderas, apariciones de enigmáticas sombras ante la luz de gas y chorros o manchas de sangre a discreción



estremecieron a la masa de espectadores, que convirtió el drama de Dibdin-Pitt en uno de los más constantes éxitos del teatro victoriano y permitió otra formulación literaria en 1862 por George Vickers, de desarrollo más intrincado y personajes más complejos. En el cine mudo sería transpuesto dos veces en diversos registros: como comedia burlesca protagonizada por G. A. Baughan (1926) y como thriller con Moore Marriott (1928). Los directores de ambas, respectivamente G. Dewhurst y W. West, fueron menos determinantes que sus desmesurados actores, tradición que continuó el gran Todd Slaughter —maestro del guignol británico a cuyo costado los estilos de un Charles Laughton o un Vincent Price serían más bien minimalistas— en una versión de 1936 dirigida por George King. Slaughter fue durante años enteros el asesino en teatro. Luego hubo varias versiones en TV y el más celebrado musical, adaptado de una nueva versión escénica de 1973, de Christopher Bond, con psicología de personajes puesta al día. A lo largo de todo el itinerario, Sweeney Todd permanece como polo magnético de toda una concepción del cine fundada en el poder de la imagen, en la atracción de los momentos culminantes por su asombro y terror, en el desdén por la contención o los sobreentendidos, incluso por la congruencia narrativa, apelando a efectos de atracción o rechazo de índole casi física. Como dicen en México (donde la obra fue un llamativo éxito teatral en los ochenta): responde al irresistible y algo incómodo mandato “quiero ver sangre”. Algo primario y poderoso que atañe al sujeto *afectado* que es cada espectador radica en esa intensidad. [A]



Al costado del mundo

A favor por **Ezequiel Schmoller**

Los cineastas con un universo formal y temático tan propio, tan particular y tan llamativo como el de Wes Anderson tarde o temprano terminan dividiendo aguas. Algunos espectadores se cansan de los universos repetidos: no ven más que a un director haciendo siempre lo mismo en piloto automático, reciclando una fórmula hasta el cansancio. Otros parecen más inmunes a las repeticiones: sí, el mismo universo reaparece película tras película, pero lo encuentran tan acogedor, tan encantador y tan agradable para visitar de vez en cuando, que no les importa. O más bien, que no *nos* importa, porque yo me sitúo, por lo menos por ahora, en el segundo grupo. Sigo disfrutando de muchos territorios que la crítica de cine ya cartografió hace tiempo y que en muchos casos terminó desechando, ávida de novedades. Así como festejo que algunos directores, como Todd Haynes, intenten renovarse constantemente, no me molesta que otros elijan explorar una y otra vez terrenos parecidos. El año pasado disfruté mucho de *I Don't Want to Sleep Alone*, de Tsai Ming-liang, y de *Luces al atardecer*, de Kaurismäki, aunque ninguna de las dos presentaba grandes novedades con respecto a la obra anterior de sus realizadores. No descarto la posibilidad de que en el futuro los universos de Tsai, Kaurismäki o Anderson terminen agotándose, pero por ahora los sigo visitando y recorriendo con gran placer.

Además, el universo de Wes Anderson es más amplio y elástico que el de otros (por ejemplo, el de Kusturica), lo que le permite darse el lujo de jugar con sus límites película a película, de actualizarlos y redefinirlos, sin cansar al espectador. En *The Darjeeling Limited*, el director estadounidense traslada su mundo a la India, apropiándose de ella, de la misma forma que Sofia Coppola se apropiaba de Tokio en *Lost in Translation* y Wong Kar-wai de Buenos Aires en *Happy Together*. La convierte en su India. Una India casi de cuento de hadas: llena de detalles coloridos, artificial, luminosa. Y si la India de *The Darjeeling Limited* parece retratada por un turista, es por-



Viaje a Darjeeling *The Darjeeling Limited*

Estados Unidos, 2007. 91'

DIRECCIÓN

Wes Anderson
GUIÓN Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzman

PRODUCCIÓN

Wes Anderson, Roman Coppola, Lydia Dean Pilcher, Scott Rudin

FOTOGRAFÍA Robert D. Yeoman

MONTAJE Andrew Weisblum

MÚSICA The Kinks, Satyajit Ray, Ali Akbar Khan, Ustad Vilayat Khan

DIRECCIÓN DE ARTE

Aradhana Seth, Adam Stockhausen

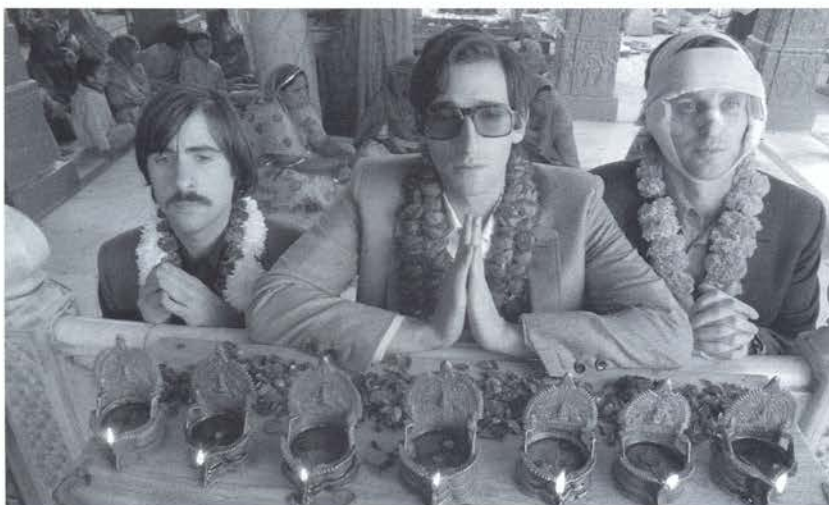
INTÉRPRETES

Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schwartzman, Amara Karan, Wallace Wolodarsky, Barbet Schroeder, Bill Murray, Anjelica Huston.

que efectivamente lo está. Wes Anderson es estadounidense y la India no es su país. Pero además su mirada de turista se corresponde perfectamente con la de los protagonistas de la película, que también lo son. *The Darjeeling Limited* está protagonizada por tres hermanos estadounidenses (Owen Wilson, Adrien Brody y Jason Schwartzman) que viajan a la India para hacer básicamente tres cosas: reencontrarse después de un año, buscar a su madre que se recluyó en un convento y tener algún tipo de revelación espiritual.

Los personajes de Wes Anderson muchas veces parecen estar viviendo en una especie de limbo. En *Los excéntricos Tenenbaum*, por ejemplo, casi todos habían atravesado o estaban atravesando crisis familiares y necesitaban recomponerse emocionalmente para seguir adelante. En *The Darjeeling Limited* esto está llevado a un extremo. En un momento de la película, Owen Wilson les dice a sus hermanos: "¿Ustedes creen que nosotros podríamos ser amigos en la vida real?" y efectivamente esta idea de que lo que están viviendo no es parte de la vida real está presente constantemente. Los tres hermanos parecen estar al margen de la vida, preparándose para reincorporarse al mundo. La sensación de instante suspendido en el tiempo es especialmente fuerte porque los personajes no sólo están de viaje sino además de duelo por la muerte del padre. Y los viajes y los duelos son momentos que transcurren un poco al costado del mundo. "Limbo", "duelo", "crisis familiar", "recomposición emocional": tengo la sensación de estar transmitiendo una idea algo distorsionada de *The Darjeeling Limited*. Omití decir que durante la primera mitad, la película es, lisa y llanamente, una comedia. El ritmo es veloz, casi como de *screwball comedy*, y transcurre casi completamente en un tren. Los tres hermanos se la pasan correteando de un lado para el otro, buscando un trasformador para la computadora, rezándole a cuanto dios se les cruza por el camino, comprando serpientes venenosas, tomando remedios que no necesitan, peleándose a los gritos, etcétera. Wes Anderson sabe exactamente cómo hacer las cosas para que la travesía de estos tres hermanos perdidos en la India luzca a la misma vez ridícula y conmovedora, una combinación muy extraña y muy difícil de lograr.

Hacia la mitad de la película, sin embargo, el tono de *Darjeeling Limited* cambia completamente. Si en *Los excéntricos Tenenbaum* Wes Anderson dejaba que sus personajes vivieran al costado del mundo durante todo el tiempo que les fuera necesario y les daba tiempo para que reacomodaran su vida antes de seguir adelante, en la mitad de *The Darjeeling Limited* el director hace que la "vida real" les pegue una cachetada tremenda a sus personajes. Hasta ese momento la película era casi una comedia de enredos atravesada por una fuerte carga de tristeza y desencanto; a partir de allí se convierte en una película más abiertamente dramática, atravesada por momentos humorísticos. No estoy descubriendo nada nuevo: Wes Anderson es un experto mezclando tonos. La situación más triste de la película desencadena un flashback absurdo y extrañamente cómico. Los momentos más graciosos tienen una carga muy grande de tristeza. Cada actividad "espiritual" está coronada con un comentario mundano. Wes Anderson acolchona los momentos más tristes de sus personajes y diluye los más significativos. Sabe que, tarde o temprano, sus tres personajes van a tener que aterrizar en el mundo real. Y parece estar diciéndoles que, después de todo, no va a ser tan grave. **[A]**



Tira a papá del tren

A favor por **Tomás Binder**

La ausencia, por el lado del contenido, y el color, por el de las formas, son dos elementos principales del cine de Wes Anderson. En *Los excéntricos Tenenbaum*, papá Hackman volvía a casa después de años de ausencia, y el nervio de la historia pasaba por la manera en que su familia lidiaba con ese retorno; en *La vida acuática* era Owen Wilson el que le reprochaba a papá Murray que nunca hubiese estado. En ambas, el color y el diseño de producción en general funcionaban como cimientos para la construcción de los personajes y sus conflictos: el equipo deportivo rojo de Chas Tenenbaum e hijos, los uniformes turquesa y las gorras rojas del equipo Zissou y las habitaciones de una y otra familia probablemente sean de las primeras cosas que uno recuerda al pensar en esas películas. Y esto no ocurre únicamente por mérito de la obsesión de vestuaristas y/o directores de arte: como en *Tres son multitud*, WA nos presenta a sus personajes a través de imágenes que hacen de ellos íconos rápidamente reconocibles. Planos fijos descriptivos, planos amplios que presentan el entorno de los personajes y subtítulos clasificatorios se encargan de que, desde su primera aparición, cada uno esté irrevocablemente delineado. A través de esas imágenes, uno ve a los personajes como si los viera en un póster, y éstos se convierten en estereotipos —o caricaturas— en el interior de la historia... Superficies pulidas a la perfección: se trata, en lo que respecta a la potencia visual de este cine, de personajes bidimensionales. Pero acá la bidimensionalidad cromática es un modo de transparencia: vemos la superficie, pero ésta parece entregarnos una síntesis de lo que está detrás.

Como las dos películas anteriores, *The Darjeeling Limited* cuenta la historia de una ausencia. A diferencia de ellas, en ésta el padre no *estuvo* ausente y de regreso; ni siquiera *está* ausente, sino que, lisa y llanamente, ya no está: *TDL* cuenta la historia de una muerte y de un duelo. También, como siempre, cuenta la historia de una familia. Pero una familia resquebrajada no es lo mismo que una familia vacía, y la distancia que separa a *Los excéntricos...* y *La vida...* de *TDL* es la misma que separa a un globo a



punto de explotar de un globo que acaba de reventarse: los materiales son los mismos, el color es el mismo, pero la energía, las tensiones y las emociones son otras. En las dos anteriores, los personajes de Gene Hackman y Bill Murray hacían de centro magnético del relato; era a partir del amor, el hartazgo, el odio, la repulsión y los berrinches que ellos generaban en sus familiares que la cosa avanzaba. Todas las líneas pasaban en algún momento a través del padre, hacían escala en ese cruce y encontraban en él su medida. Es decir: eran ellos los que articulaban las tensiones de la historia. Pero ahora las cosas han cambiado: WA se quedó sin el centro en el que descargar el peso narrativo de su historia y los hijos de turno se quedaron sin su padre. Ni villano para los niños ni eje para el relato.

¿Qué hacen los niños cuando no hay nadie que les diga qué hacer? Se pelean entre ellos. ¿Qué hace una máquina cuando pierde su eje? Supongamos que no se detiene, que se mueve más rápido, que lo hace en direcciones diversas. *TDL* es más rápida, menos centrada y menos medida que las películas anteriores de WA. Si bien hay menos personajes principales, las relaciones entre ellos también están menos definidas: todos se pelean con todos y a una velocidad mayor. Incluso cada personaje parece estar delineado con menor precisión y menor estridencia que en las otras películas: sabemos menos acerca de los tres hijos, se diferencian menos uno de otro, los tres suelen estar vestidos de gris. El caso de la bata amarilla que usa el personaje de Jason Schwartzman, que a la vez lo identifica con un color y lo ancla a una historia de amor, nos recuerda los pósters cromáticos de las otras películas, pero no termina de ser lo mismo: aquel amor pasa ahora por fuera de la película, en el corto que le sirve de prólogo (el único amor en cuadro es un amor efímero, propio de la velocidad constante del tren y del relato). El color como marca identitaria, parece, es cosa del pasado; ahora todos comparten la misma tristeza. Y esta imprecisa delineación de los personajes se corresponde además con otros desplazamientos de la puesta en escena: ya no hay más narración por capítulos, ni espacios amplios que definan a los personajes... tampoco hay tantos planos fijos. El rasgo visual más notorio en *TDL* es, en cambio, la proliferación de los paneos que van de uno a otro personaje: estos movimientos de cámara, que ya eran un motivo del cine de WA, ahora se multiplican, replicando el nerviosismo de los niños que extrañan al padre y acelerándose al ritmo de sus peleas melancólicas. Movimientos bruscos e identidades en marcha: esta velocidad es la velocidad propia de la comedia clásica, pero también la de un tren que avanza vacío y sin sus rieles.

El negro no es un color sino la ausencia de todos los colores. Sin embargo, pensamos en el negro como si fuese un color, nos lo imaginamos al final de una gradación cromática. Lo curioso de las ausencias es que sólo pueden entenderse a partir de lo que alguna vez estuvo pero ya no está: para tolerar una ausencia uno suele recordarla contra un fondo, enmarcarla de alguna manera para evitar que se vuelva demasiado abstracta o inasible. Y el color que vibra debajo del viaje del *Darjeeling* es el negro del luto familiar. Es a ese color, al fantasma constante de la muerte del padre, a lo que le escapan los hermanos con su viaje acelerado: por eso Owen Wilson replica los gestos de la madre y Adrien Brody acapara los objetos del padre; por eso buscan, desesperados, su auto antes de ir al funeral. Esos son los colores que encuentran para cubrir su tristeza. Los personajes de *The Darjeeling Limited* son tan transparentes como los de las anteriores familias de Wes Anderson, pero esta vez el fondo es opaco y pegajoso. **[A]**

Valijeros



En contra
por
**Javier
Porta Fouz**

Viaje a Darjeeling viene con el corto *Hotel Chevalier*. Este no es simplemente un bonus; funciona como prefacio del largo y nos presenta a uno de los protagonistas: Jack Whitman (Jason Schwartzman). En el corto, Natalie Portman se desnuda. Y en la habitación del hotel en el que transcurre la acción, Anderson logra ser enigmático, manejar las elipsis con elegancia, generar pequeños momentos de belleza atesorables y, por supuesto, musicalizar con la gracia de siempre. Luego empieza *Viaje a Darjeeling*, quinto largometraje de Anderson, luego de tres películas magistrales como *Bottle Rocket*, *Rushmore* y *Los excéntricos Tenenbaum* y una cuarta con algún altibajo como *Vida acuática* (su primera película sin la participación de Owen Wilson en el guión). Si en las tres primeras había una línea de crecimiento y complejización de aquello retratado por Anderson, en *Vida acuática* la maduración se cortaba y los rasgos más exteriores, los “caramelos de autor” empezaban a repetirse. Dentro de una película –tal vez gracias a la fuerza inercial de las anteriores– con mucho encanto, empezaba a notarse cierto agotamiento. Los signos de cansancio, de cierta parálisis, se mezclaban y potenciaban con una muerte abrupta sobre el final. En *Viaje a Darjeeling*, la muerte abrupta ocurre antes, divide a la película en dos, cambia completamente su tono y su narrativa, y no se trata de la muerte de uno de los protagonistas sino la de un chico indio que aparece por ahí presentado por un par de zooms retro. Los “caramelos de

autor”, por su parte, se vuelven insostenibles. Y no sólo porque Anderson los repite como nunca y vemos una y otra vez gente corriendo, surcando la pantalla en sentido horizontal, en travellings con ralentis perfectamente musicalizados. (Hay tantos desplazamientos en ese sentido que cuando Anderson se decide a hacer uno distinto, de frente, el de los tres hermanos bajando una loma, la película gana inmediatamente oxígeno y belleza.) En uno de los muchos travellings horizontales, el más largo, con los tres hermanos Whitman corriendo juntos con su equipaje el tren que –otra vez– se les va, se deja ver que no podrán alcanzarlo sin eliminar el lastre. Y uno de ellos dice que van a tener que dejar ahí las “valijas de papá”. Los Whitman son tres hermanos que se juntan luego de un tiempo sin verse y que claramente no pueden superar la muerte del padre y se la pasan hablando de los anteojos del padre y de a quién quería más el padre y etcéteras de papá y que, de viaje por la India, cargan con *el set de valijas del padre*. El significado queda claro, clarísimo, con muchas valijas por tirar, con música, con ralenti. De una claridad casi insultante. Casi casi como la pelotita-anillo-destino-azar de *Match Point* de Woody Allen. Explicación metafórica con significado duplicado en el diálogo y en ralenti: nueva-vieja enfermedad del cine. No me lo esperaba de Anderson. Tal vez se haya enamorado de las valijas, un set muy monono de Louis Vuitton con estampado “safari-cool” de Marc Jacobs, y les haya querido dar un protagonismo innecesario.



sario. Así, en ese y otros momentos, *Viaje a Darjeeling* parece una película de diseño de producción, de valijas Louis Vuitton, de vestuario de Milena Canonero. Sí, el vestuario es de ella, que también hizo el de *Maria Antonieta* de Sofia Coppola, un paso en falso cool-tilingo de alguien que venía con otros ímpetus, otros interrogantes, otras intensidades. Tanto el *biopic royale* de Sofia Coppola como este *pasaje a la India* de Wes Anderson son películas no carentes de méritos pero superficiales, indolentes, irresponsables, desdeñosas. En *Viaje a Darjeeling*, la muerte aparece sin mucho más motivo que para llevarnos a un flashback y para repercutir en los protagonistas. No se discute aquí lo abrupto de la muerte —otra vez en relación al agua— sino las características de su inclusión, para fijar atributos de los protagonistas pero como sufrimiento ajeno. Esa muerte y las etiquetas (“sweet lime”) sobre las camareras de los trenes, entre otros detalles, nos muestran una mirada displicente frente al lugar donde Anderson quiso filmar, la India, como homenaje cinéfilo a Satyajit Ray pero también como excentricidad, como capricho. Los efectos molestos de la mirada etnocéntrica y egocéntrica de *Viaje a Darjeeling* podrían atenuarse si no estuviera el tono “sensible” habitual en Anderson (aquí, otra vez, sin la ayuda de Owen Wilson en el guión). *Viaje a Darjeeling* carga demasiado las tintas sobre lo emocionalmente desprotegidos que están los hermanos Whitman. Y así, frente a tanta búsqueda de empatía con estos tres chicos ricos desampara-

Explicación metafórica con significado duplicado en el diálogo y en ralenti: nueva- vieja enfermedad del cine.

dos, se hace muy objetable que les proporcione dolor a los habitantes de la India así nomás, como a quien se le ocurre un detalle del guión y lo planta caiga quien caiga (el guión de *Viaje a Darjeeling* está firmado por Anderson + Roman Coppola, hijo de FF, + Jason Schwartzman, sobrino de FF e hijo de Talia Shire). El viaje como posibilidad de mirar desde otras perspectivas no arraiga en Anderson, y su sensibilidad chic parece terminarse cuando la piel de quienes son filmados se oscurece.

Esta crítica puede parecer ofendida. Y la ofensa, a veces, nubla todo. En este caso, este admirador de las tres primeras películas de Anderson dice que tanto el corto, que transcurre en un hotel de lujo, como la primera mitad de la película, que transcurre en un tren de primera clase, son pequeñas joyas del humor agrisado (la primera parte de *Darjeeling*, una *train movie* desopilante, recuerda a Preston Sturges y su *Palm Beach Story*). Pero a partir de que los hermanos son obligados a abandonar el tren, cuando la propia película llega a su clímax cómico, a su mayor delirio, incluso a un evidente punto final que podría haber concretado un olímpico, lunático y espléndido mediometrage, las cosas cambian. Anderson y los Whitman tienen el camino abierto para comenzar a explorar la India en una *road movie* pero, en cambio, la película se concentra de manera cíclica y reiterativa en lo que les pasa a los hermanos con el duelo de papá y la búsqueda de mamá. Anderson hace así su tercera película seguida centrada netamente sobre la familia, aunque hay que decir que en el cine de Anderson la búsqueda de la figura paterna fue siempre un tema central, incluso en *Rushmore* y *Bottle Rocket*. Pero en la exploración familiar de *Viaje a Darjeeling*, a Anderson sólo le quedan retazos de la perfecta *Los excéntricos Tenenbaum*. La inercia ya no funciona. Una hipótesis: la familia Coppola parece estar tomando el lugar de la familia Wilson en el cine de Anderson; y los Coppola, se sabe, tienen opiniones propias y fuertes sobre los asuntos familiares. En *Viaje a Darjeeling*, el duelo por el padre se resuelve de la muy gastada y banal manera antedicha (lo que se conoce como “resolución choronga”). El reencuentro con la madre, con una secuencia muy blanda con Anjelica Huston en plan “diálogo con mis hijos sin palabras y reconstruyo el vínculo porque las emociones son así y asá”. Además de los problemas de las obviedades metafórico-emocionales y de usar a los indios como comparsa pretendiendo ser sensible, en su segunda parte la película se queda sin nervio cómico y sin ritmo, incluso sin locura (y uno de los motivos podría ser una de las virtudes de la primera parte: la velocidad es tal que los personajes quedan bastante desdibujados y se nos presenta apenas un conjunto de neurosis). El relato podría terminar en cualquier momento de la segunda mitad, la mitad abajo del tren, porque ya no tiene más cohesión. Anderson, con sus últimas dos películas, parece estar “haciendo la plancha” o “durmiendo en los laureles”. Sin embargo, tal vez lo más justo sea aplicarle al nuevo Anderson demasiado cool, demasiado chic, demasiado tilingo, una frase de su mejor película, *Rushmore*. La decía Bill Murray (acá usado de manera dispendiosa, derrochona, en un cameo simpático pero innecesario) y la escuchaba Schwartzman, interpretando a Max Fischer, un personaje salingeriano que miraba al mundo con interés y no con hastío: “Take dead aim on the rich boys. Get them in the crosshairs and take them down. Just remember, they can buy anything but they can’t buy backbone” (“Apúntenles a los chicos ricos. Pónganlos en la mira y bájenlos. Recuerden, ellos pueden comprar todo pero no pueden comprar temple”). [A]

La joven vida de Juno

Juno

Estados Unidos, 2007, 92'

DIRECCIÓN

Jason Reitman

PRODUCCIÓN

Lianne Halfon, John Malkovich, Mason Novick, Russell Smith

GUIÓN Diablo Cody

MÚSICA Mateo Messina

FOTOGRAFÍA

Eric Steelberg

MONTAJE

Dana E. Glauberman

INTÉRPRETES

Ellen Page, Michael Cera, Allison Janney, J.K. Simmons, Olivia Thirlby, Rainn Wilson, Jason Bateman y Jennifer Garner.



Gracias por madurar

por Nazareno Brega

Las cosas no empiezan muy bien en *La joven vida de Juno*. Una de las cosas más interesantes que se puede leer por ahí sobre la película es que *Juno* se parece al embarazo accidental de Juno. "Al inicio las cosas se escapan de las manos pero luego hay una entrega conmovedora", escribió Fernando F. Croce en el *webzine* de cine y música *Slant*. Y es así nomás porque el comienzo de *Juno* da la sensación de ser una mala copia de una película de Wes Anderson, o una simple copia de *Napoleón Dinamita*. Jason Reitman bombardea con una canción "sensible" tras otra mientras la joven Juno, con un uniforme vintage obligatorio para todos los personajes, despliega toda su desafectación, aun para una chica de 16 que quedó embarazada cuando debutó, y hace gala de su cinismo verbal en diálogos en torno a la cultura pop estilizados a un nivel que va mucho más allá de lo tarantinesco. De entrada nomás molesta bastante que Juno sea una bocona y el estereotipo máximo de esa generación de adolescentes que creció marcada por el consumo de Ritalin. En *Gracias por fumar*, el debut de Reitman hijo, Aaron Eckhart también era un bocón y un cínico, pero ése era justo el encanto de su personaje, un lobbista chanta que vivía de su labia. Y la verbosidad de Juno, que es una bocazas hasta en sus pensamientos –o al menos así lo da a entender una voz en off que buena parte del tiempo quiere pasarse de

piola– parece justificarse sólo porque tiene detrás una guionista *hypeada* –Diablo Cody es la primera bloguera convocada a escribir un guión para Hollywood gracias a un productor que visitó su bitácora y quedó encantado con su escritura– que necesita hacerse la viva y demostrar la cantidad de *one-liners* por minuto que puede forzar en el guión. Juno es una de esas minas que parecen tener el síndrome premenstrual 24/7 y son capaces de sacar de quicio a cualquier hombre sin hacer diferencias de edad: ella cree tener razón en todas las discusiones y tiene algún bocado siempre listo para chantarle al interlocutor de turno. Pero no todo es tan sencillo en *La joven vida de Juno*, y con el correr de los minutos esa sensación de pendeja insoportable que transmitía la protagonista va mutando junto a su personalidad. *Juno* es una película de crecimiento en la que a una adolescente le revolean con la madurez por la cabeza. Y se puede ver cómo *Juno*, película y personaje, van creciendo de estación a estación (la película se divide en los capítulos otoño, invierno, primavera y verano), o mejor dicho van madurando, porque llegan a un desarrollo pleno pero sin resignar la frescura juvenil y sin que ninguna de las dos parezca envejecer.

No es muy difícil imaginar la película, a medida que la joven Juno madura, como una precuela de la enorme *Ghost World* de Terry Zwigoff. Juno va derecho a con-

vertirse en la Enid que interpretaba Thora Birch. Hay algo similar hasta en el andar de las dos chicas, y ambas *freakies* estaban apuntaladas por sendas mejores amigas que respondían al estereotipo de la porrista y, aun cuando no terminaban de entenderlas del todo, igual daban lo mejor de sí en pos de ayudarlas. Las dos protagonistas son chicas que se esfuerzan para que no se note todo el tiempo que pasan tratando de mostrarse *cool* frente a los demás (un momento hermoso de *Juno* se produce cuando Michael Cera le confiesa a la protagonista que esa apariencia *cool* de él que a ella le encanta por creerla natural en realidad está muy calculada, lo que provoca que a Juno se le haga agua la boca ahí mismo), y en esa actitud a flor de piel, imposible de disimular por más energía que ellas le dediquen al tema, reside buena parte del encanto de Enid y Juno. O al menos así lo entiende el exitoso treintañero Mark (Jason Bateman), que ocupa el casillero del futuro padre adoptivo de la cría de Juno, un poco por obligación y otro poco por abulia, y no puede ocultar la atracción que le genera la menor de edad. Él se siente joven de nuevo cada vez que ella está cerca y le encanta que la niña, a diferencia de Vanessa, su mujer obsesionada con ser madre, lo vea más como rockero y menos como publicista. Y encima, cada vez que está junto a Juno, él se siente un joven ya con experiencia de sobra, capaz de moldear a discreción cada uno de esos caprichitos de ella como si la adolescente estuviera hecha de crealina. Mark siente por Juno esa misma atracción cargada de ternura que le provoca a la protagonista aquella confesión de Michael Cera sobre el origen de su supuesta apariencia *cool*. Y hay un dato que no es menor en la película sobre Jason Bateman y Michael Cera: ellos interpretan a padre e hijo en la enorme *sitcom* *Arrested Development*, donde Bateman ya daba cátedra sobre cómo demostrar la más profunda incomodidad frente a una situación haciendo gala de una economía de gestos. La elección de los padre e hijo en la ficción Bateman y Cera como los intereses amorosos de Juno no es inocente. *Juno* es, antes que nada, una película generacional. Y es una película generacional que sabe cómo capturar a la perfección el pulso de las relaciones en los tiempos que corren, así como lo consiguió Cameron Crowe con la grunge *Singles* en la década pasada. Mark incluso llega a referirse a esos años del grunge como la mejor época de la historia del rock y su canción favorita es *Superstar* en versión Sonic Youth, pero Juno piensa que Sonic Youth es una porquería. Doble KO para la juventud sónica en la película: por un lado se los ve como banda sonora obligatoria para publicistas que reniegan de su edad, y por el otro como un grupo viejo y horrible que hace puro ruido. Juno tiene su propia banda con Cera en la película, y juntos tocan una canción de los Moldy Peaches, grupo emblemático del anti-folk separado para dar lugar a las carreras solistas de Adam Green y Kimya Dawson, encargada de buena parte del soundtrack del film. No es casualidad que haya sido la protagonista Ellen Page con sus veinte añitos quien sugirió que su personaje debía estar marcado por la música de los Moldy Peaches, la banda que se apodera de la película desde el aspecto generacional.

Esas diferencias generacionales se profundizan todavía más entre los adultos. Al mismo tiempo que Juno y Mark intentan acortar esa brecha zapando juntos la canción de Hole *Doll Parts*, insignia de las muertes del grunge y Kurt Cobain, el cincuentón padre de Juno le



pregunta a Vanessa por una máquina de Pilates que ve a un costado en el living de la casa de la pareja. Él quiere saber qué produce la máquina y ella le contesta que la máquina no hace nada, que sirve para ejercitarse nomás. Él asiente escéptico y le cuenta que su mujer una vez compró "una máquina de esas, para hacer ejercicio nomás" en un programa de "llame ya" que vendía un tipo con una colita en el pelo. Acto seguido, él no puede evitar aclarar que no le parece que esté bien que los hombres usen colita. Y, ojo, que los problemas de este simpático Mac con hacer Pilates y los tipos con colita son generacionales nomás, él no es ningún reaccionario: un instante antes de enterarse del embarazo de su hija adolescente él ya sospechaba la mala noticia, pero cruzaba los dedos junto a su mujer deseando que Juno les confesara que la habían echado de la escuela o que usaba drogas duras o que la habían arrestado por manejar intoxicada. La escena de la máquina de Pilates también define el otro abismo que distancia a los personajes: el socioeconómico, que también puede encarnarse en esos labios hinchadísimos que luce Jennifer Garner. Las diferencias de clase son el otro gran contraste que marca *Juno*, y otro de sus temas fundamentales.

Juno sí es una película sobre una joven que decide no abortar en pos de entregar a su futuro bebé en adopción, pero es una que tiene muy poco para decir sobre el aborto. Tan poco que ni siquiera se menciona la palabra en toda la película. Uno de los muchos momentos memorables de *Ligeramente embarazada*, otra comedia sobre un embarazo no deseado que no quiere explayarse sobre el aborto, se produce cuando Jonah Hill aconseja a Seth Rogen: "No te voy a decir la solución a tu problema, pero rima con *shmashborto*". Así que te sugiero que vayas ya mismo a una clínica para que se encarguen de ese bebé con un *shmashborto*". El aborto es una de esas palabras clave que provocan una diarrea periódica productora de notas todas iguales y al tuntún sobre determinado tema que los medios consideran polémicos e importantes para la sociedad (la Iglesia y la violencia juvenil son algunas otras de esas cuestiones escandalosas y disparadoras de artículos periodísticos). Pero a *Juno* poco le importa discutir el aborto adolescente, que está ahí a disposición de la joven y punto. Y cuando Juno decide no abortar, poco le importa que "todos los bebés quieren nacer", si sufren o si en ese momento ya les late el corazón o no. A ella le molesta la idea que le metió una amiga en la cabeza cuando le dijo que el feto tiene pequeñas uñas y, sobre todo, los ruidos horribles que no puede dejar de escuchar en la clínica. En *Juno*, la percepción juega un papel primordial y cada uno de los cinco sentidos es determinante. Por ejemplo, Vanessa se siente madre recién cuando toca la panza inflada de Juno y siente cómo su futuro hijo le patea la mano; Michael Cera dice que no le gusta una chica porque huele a sopa; a Juno le gusta el sabor a tic-tacs de naranja del aliento de Cera y mejor ni hablar de la recomendación sobre los forros saborizados que hace la recepcionista de la clínica. El trazo grueso del comienzo de *Juno* se depura de a poco y Reitman construye una película emotiva a partir de este tipo de detalles mínimos, que incluye definir a los personajes por sus pequeñas obsesiones. Y así, de a poquito, lo que empezaba como la copia grotesca de otra copia maduró hasta transformarse en una película sutil y bien distinta al paradigma *Little Miss Sunshine* de la típica comedia independiente americana exitosa de los últimos años. [A]

Las vidas posibles

Argentina, 2007, 80'

DIRECCIÓN

Sandra Gugliotta

PRODUCCIÓN

Juan Pablo Gugliotta

GUIÓN Sandra Gugliotta

y Pablo Fendrik

DIRECCIÓN DE

FOTOGRAFÍA

Lucio Bonelli

MONTAJE

Juan Pablo Di Bitonto

MÚSICA

Sebastián Escofet

INTÉRPRETES

Germán Palacios, Ana

Celentano, Natalia

Oreiro, Marina Glezer,

Ricardo Díaz Mourelle.



Otros cielos

por Eduardo Rojas

La Argentina como país de desiertos, fugas y fantasmas. Una saga que quiere dar cuenta de un territorio extraño, de límites difusos, donde la figura humana puede desvanecerse y la identidad transformarse en una negación. Civilización o barbarie fue la primera forma de nombrar esta extrañeza. La ciudad era la certidumbre, el territorio sólido donde se asentaba una cultura de implante, hecha propia con la contradictoria fuerza de la barbarie histórica. Lo que estaba afuera, el lugar sin límites ni reglas, ejercía la fascinación de lo salvaje y fue, quizá, uno de los motivos de la temprana atracción por lo fantástico de nuestra literatura. Mansilla y Sarmiento, Hudson, Quiroga o Borges abrieron el camino de esta conquista literaria del desierto. El otro lado del espejo lo formaron los artistas que hicieron el camino inverso: el desierto que entra a la ciudad según Arlt. Tizón, Moyano, Hernández (Juan José, el tucumano; el otro, el cuasi homónimo padre del Martín Fierro, es un caso aparte) escriben desde otras certidumbres, hombres y paisajes conviven con el misterio y la reivindicación social en una quebradiza armonía.

Gugliotta roza estas disyuntivas, aun si la directora no se lo propuso a priori. *Las vidas posibles* es una película sobre fantasmas, fugas y desiertos, una apuesta que se queda a mitad de camino en una fascinante avenida artística que parece abrirse en los últimos años a partir de aquellas coordenadas fundadoras: civilización y barbarie, realidad y ficción.

Una pareja lleva su vida citadina con armonía. Luis viaja por su trabajo a la Patagonia. En uno de estos viajes se esfuma (podríamos decir que desaparece, pero esta palabra tiene en Argentina otras connotaciones que, para esta síntesis, resultan impropias). Carla, la esposa, viaja entonces detrás de la huella de Luis, huella que va y viene hasta aproximarla a Luciano, idéntico a Luis pero asentado desde hace años en la Patagonia con otra mujer. Carla debe asumir la ajenidad de Luis-Luciano y

enfrentar su soledad, o hurgar en el misterio, o rechazar la posible muerte de Luis, corporizada en un cadáver emergido del lago.

Carla subsiste en la duda y la fuga hacia adelante es el recurso dramático final. El problema de *Las vidas posibles* no está en el ánimo de Carla, sino en la indefinición narrativa entre los vaivenes de éste y las posibilidades fantásticas que le ofrece el paisaje. Es difícil no comparar la película de Gugliotta con *Bajo la arena*, otra historia de desaparición marital irresuelta. Pero la de Ozon era una película de personajes, en la que el entorno tenía un peso relativo. Gugliotta en cambio crea personajes débiles, ya no en sus convicciones sino en sus dudas; y el ámbito patagónico —que parece desbordar el encuadre más allá de su voluntad, imponiéndole su misterio millenario— no termina de definirse en la trama. Ni personajes ni paisaje, los bordes de lo real se transforman en filos que hieren el delicado equilibrio necesario a la historia, esos bordes difusos, de límites imprecisos, que exploró Cortázar integrando magistralmente personas, paisajes y tiempos diversos en *Cartas de mamá* o *La noche boca arriba*, por citar sólo dos ejemplos maestros.

¿Un Cortázar patagónico? ¿Pata-agonía patafísica? Por qué no. El tiempo y el espacio, la política y los sentimientos tienen los límites que el artista les impone; pero Gugliotta —que crece desde su debut en *Un día de suerte*— se queda a mitad de camino en el último tramo del desierto, como aparejándose al estupor de Carla, sin encontrar el punto que conjugue el drama amoroso, la alusión política, el descubrimiento de un territorio nuevo donde las reglas de nuestros juegos parecen no tener lugar.

Barajar y dar de nuevo; algo tendrá esta tierra enigmática hasta hace unas décadas sólo explorada por la audacia naíf del dúo Bo-Sarli, para imantar tantas miradas nuevas: Sorín, Trapero, ahora Gugliotta; con más o menos suceso, nos están indicando un distinto giro de la brújula. La aventura todavía es posible. **[A]**

Juego de poder

Charlie

Wilson's War

Estados Unidos,
2007, 97'

DIRECCIÓN Mike Nichols

PRODUCCIÓN

Tom Hanks y Gary
Goetzman

GUIÓN Aaron Sorkin
sobre el libro de
George Crile

MÚSICA

James Newton
Howard

FOTOGRAFÍA Stephen
Goldblatt

MONTAJE John Bloom y
Antonia Van
Drimmeien

INTÉRPRETES

Tom Hanks, Julia
Roberts, Phillip
Seymour Hoffman,
Amy Adams y Ned
Beatty.



La primera escena de *Juego de poder* es desalentadora: en una ceremonia solemne, le entregan una distinción patriótica a Charlie Wilson. Pero la acción retrocede enseguida hasta 1980, y ahí nomás, por suerte, cambia el tono y se ve al congresista Charlie de fiesta, en un jacuzzi, rodeado de whisky, merca y desnudistas desnudas. De repente, en una tele medio escondida, a un costado del jacuzzi y sin volumen, el periodista Dan Rather aparece haciendo una entrevista en Medio Oriente y Charlie espeta frases en la línea de "¿Qué se puso este tipo en la cabeza?", "¿Por qué no se afeita?" y "No creo que esté en la India, ahí abajo dice Afganistán". Como la única respuesta que obtiene de las strippers es "¿A quién le importa?", Charlie le pregunta a un falopero que mero-dea por ahí si puede subir el volumen, se desentendiendo un rato de las chicas y le presta un poco de atención a la tele. La escena ejemplifica el tono de la película: una fiesta bien al frente y la política de costado, en pantalla reduci-

da y casi sin volumen. Mike Nichols está más cerca de Lubitsch que de Oliver Stone por cómo encara la política en *Juego de poder*. Y ese tono jocoso es justo lo que excusa a Nichols y al especialista en sátiras políticas Aaron Sorkin (*Cuestión de honor*, *Mi querido presidente*, *The West Wing*) de la cantidad de datos tergiversados que tiene la película. *Juego de poder* le da más responsabilidad al encanto sexual de Julia Roberts que a la Doctrina Reagan en la ayuda encubierta a los muyahidines. No se le puede exigir demasiada seriedad a una película cuando la frase de cabecera del protagonista al contratar personal es "Podés enseñarles a tipear, pero no a que les crezcan las tetas". Y este mujeriego hedonista que interpreta Tom Hanks ni siquiera es el personaje más desfachatado de la película. Philip Seymour Hoffman está bien cerca de ese "nivel milkshake" de actuación surrealista que alcanzó ahora Daniel Day-Lewis en *Petróleo sangriento*; desaforado, intratable e incorregible, y siempre con algún gag a mano, a Hoffman sólo le falta rematar cualquier tipo de charla con la muletilla "Eso es lo que dijo ella anoche". Los diálogos filosos entre Hanks, Roberts y/o Hoffman tienen esa velocidad tradicional de la comedia clásica y de allí también toma Nichols la caricaturización de los villanos: los únicos invasores rusos en pantalla son dos pilotos de helicóptero que parecen miembros del Escuadrón Diabólico que perseguía al Palomo Mensajero. Lástima que tanta comedia embriagadora deje una fea resaca sobre las intervenciones preventivas norteamericanas y también provoque cierta acidez cuando sobre el final Nichols y Sorkin juegan con el resultado puesto y ponen en boca de Hoffman una parábola profética sobre la actual relación norteamericana-afgana. **Nazareno Brega**

A través del universo

Across the Universe

Estados Unidos,
2007, 131'

DIRECCIÓN Julie Taymor

PRODUCCIÓN

Matthew Gross,
Jennifer Todd y
Suzanne Todd

GUIÓN Julie Taymor,
Dick Clement e Ian La
Frenais

MÚSICA

Elliot Goldenthal

FOTOGRAFÍA

Bruno Delbonnel

MONTAJE

Françoise Bonnot

INTÉRPRETES

Evan Rachel Wood,
Jim Sturgess, Joe
Anderson, Dana Fuchs,
Eddie Izzard, Martin
Luther, T.V. Carpio y
Bono.



La agresión física era fundamental en los juegos infantiles. En cuarto grado, jugando a la mosca, terminé con seis puntos en el mentón, gentileza de una zancadilla de mi mejor amigo. Los peores juegos eran los que no tenían principio ni final: podían durar toda la vida. El más sádico era el "poncho no juego más", que consistía en atestarle una piña bien puesta en el brazo a quien se tuviera al lado, al grito del nombre del juego, cada vez que aparecía un Volkswagen Beetle, más conocido como Escarabajo. En el 90, durante un viaje a Montevideo con el equipo de baby fútbol del Country Club Infantil Banfield, "sobrevino la hecatombe, la debacle total", cuando el micro escolar que nos transportaba entró en la capital uruguaya. Nunca habíamos visto tantos Escarabajos juntos. Treinta pares de pequeños puños volaban por los aires buscando un blanco. Todavía me duelen los nudillos y, sobre todo, los deltoides cada vez que veo algún Poncho sobreviviente. *A través del universo* me hizo acordar a esa Montevideo llena de Escarabajos

por la cantidad de referencias a los Beatles que amontona Julie Taymor y porque cada una de esas citas me produjo un deseo irrefrenable de revolearle un puñetazo al de al lado. (Hey) Jude sale a buscar a Lucy (in the Sky with Diamonds), que tiene el sol en sus ojos y, sobre el final, se funde con el cielo. Su hermano Max se hace el tonto en la escuela y sostiene un martillo plateado (Maxwell's Silver Hammer). A (Dear) Prudence se le dio por encerrarse y no quiere salir a jugar. Y así toda la película. Insoportable. Pero no tanto como cuando los personajes gritan, sin sentido alguno, títulos como "Sexy Sadie", "Cuando tenga 64..." o "Ella entró por la ventana del baño". Y las referencias culturales a los sesenta no son mucho más finas. El vuelo visual habitual en Julie Taymor es sólo ilustrativo y se encarga de la rutinaria tarea de poner en imágenes, muchas de ellas deslumbrantes (nobleza obliga), lo ya dicho y cantado por los personajes. *A través del universo* parece más cerca de Broadway que del cine, una constante en el puñado de musicales estrenados desde *Chicago* a esta parte. Y Taymor, que adaptó a Broadway *El rey león* entre otras obras, parece cómoda haciendo cine sin alejarse de la escena teatral de Times Square. Sin embargo, el crédito sigue abierto para Taymor, que (como Michel Gondry) demuestra pinceladas de talento en cada encuadre y es una de las cineastas más ambiciosas de la actualidad. Taymor ya mezcló el cine con la literatura (adaptó para la tele *Hop-Frog*, de Edgar Allan Poe), el teatro (*Titus* y las televisivas *La tempestad* y *Edipo Rey*), las artes plásticas (la gloriosa *Frida*) y ahora con la música. Esperemos que, si es que se le ocurre seguir con la arquitectura, Gaudí, Le Corbusier o quien sea la inspiren más que los Beatles. **NB**



Miss Potter

Estados Unidos/Gran Bretaña, 2006, 92'.

DIRIGIDA POR Chris Noonan, **CON** Renée Zellweger, Ewan McGregor, Emily Watson, Barbara Flynn, Bill Paterson.

Beatrix Potter fue una popular creadora británica de cuentos infantiles. Podría decirse que desafió algunas condiciones de género y de época, aunque *The Tale of Peter Rabbit*, uno de sus libros más famosos, haga pensar que el desafío no está tanto en su obra sino, como cuenta a grandes rasgos la película, en su afirmación de ganarse la vida trabajando y de elegir su destino soslayando matrimonios "convenientes". Escritora, británica, feminista tal vez, diría cualquier diccionario sobre la Miss Potter real, y son estos tres ítems biográficos los que permitirían resumir en pocas palabras su vida. Son estos tres adjetivos también, y lamentablemente sólo ellos, los que se dan cita en el crispado rostro de la texana Zellweger, que con sus mohínes británicos se esmera denodadamente en dejar esto bien claro. Y, como resultado paradójico, ese recatado pudor victoriano del personaje que se ensaya con calculado método termina por exhibirse impudicamente. Tal vez ella tenga algo de sus personajes, podemos pensar en cuanto a su exagerado candor, ya que la historia evade el realismo y la vida de la escritora tiene también la atmósfera del cuento. Miss Potter ilustra sus propios relatos y los animales saltan de las páginas, cobran vida y se comunican con ella. Después de todo, ¿qué otros tonos podría adoptar alguien que pasa sus días hablándole a la "señora pata" o al "señor conejo"? Y aunque sólo se trate de representar visualmente el "mundo interno del escritor", es evidente que el universo de la literatura para niños de la época no tiene buena química con la reivindicación feminista. Conclusión: que por tan subrayado y paradigmático, el personaje termina desdibujado. Y ya sobre el final Miss Potter resulta muy tierna, muy feminista, muy escritora, muy británica, muy pero muy.

Marcela Ojea



Los fantasmas de Goya

Goya's Ghosts

España/Estados Unidos, 2006, 114', **DIRIGIDA POR**

Milos Forman, **CON** Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgård, Randy Quaid, Michael Lonsdale, José Luis Gómez.

Otra vez Forman, checoeslovaco, apátrida artístico, abarcando mucho pero cerrando el puño (no el izquierdo, Forman se fugó del comunismo) laxamente sobre épocas y protagonistas: el héroe contracultural de *Atrapado sin salida*, Mozart, el pornógrafo Larry Flint o Goya. Todos son pretextos para un "fresco histórico" con moraleja. Es el caso de estos fantasmas goyescos, un cambalache amoroso elaborado desde el sentido común del presente, en el que Francisco de Goya y Lucientes, el pintor que inventó a España, resulta apenas un muñequito oportunista sobreviviendo al vaivén de la historia. Ambicioso, el film se pretende un alegato actual: la invasión a Irak, los fundamentalismos y hasta la familiar tragedia de los hijos apropiados. Pero también, contradiciéndose, exalta sus opuestos: la invasión imperial vista como liberación (en este caso Inglaterra echando a los franceses de España; ¿recordará Forman los tanques soviéticos en Praga?), la justificación de la tortura si el fin es bueno (el padre de Inés a Lorenzo) o el travestismo ideológico arbitrario (el hermano Lorenzo del Santo Oficio a la Revolución francesa). Los agonistas históricos no suelen ser así. Forman, que fue contemporáneo de Jan Palach, debería saberlo. Por eso es su culpa que sus personajes carezcan de un punto de vista moral. Goya tuvo la moral del artista, su ética está en su obra. Forman carece de ella. El estreno local en DVD le hace paradójica justicia: la borrosa definición de sus imágenes deja a salvo la magnificencia goyesca, y el pretendido homenaje de un copista vacío se pierde en la oscuridad del píxel—que no del pincel—, descubriendo su verdadero carácter: Forman como un doble agente estalinista que, ya sin patrón, persiste en su entrenamiento vampírico centroeuropeo disecando a los héroes de Occidente. Un criptocomunista *démodé* que se ha ganado una estaca. **Eduardo Rojas**



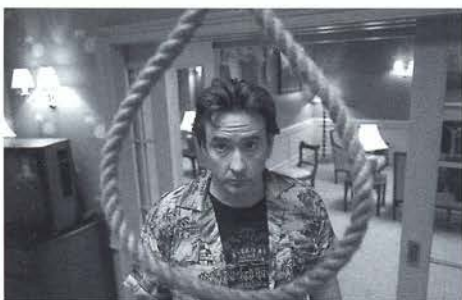
Días de gloria

Indigènes

Argelia/Francia/Marruecos/Bélgica, 2006, 128'.

DIRIGIDA POR Rachid Bouchareb, **CON** Samy Naceri, Jamel Debbouze, Bernard Blacan, Sami Bouajila y otros.

Como en *Gallipoli* de Peter Weir, donde se mostraba a las milicias australianas y neozelandesas incorporadas al ejército de Su Majestad para luchar en la Primera Guerra Mundial, *Días de gloria* cuenta el reclutamiento por parte de Francia de ciudadanos de sus colonias africanas—los indígenas mencionados en el título original— para combatir contra el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. Al igual que aquella, esta película hace hincapié en el menosprecio que el país imperialista siente por los habitantes de sus colonias y en cómo éstos son discriminados, utilizados en situaciones extremadamente peligrosas y denigrados, aunque estén luchando codo a codo con sus compatriotas. Sin lugar a dudas, el tema central es la xenofobia y su planteo histórico se usa como metáfora de la situación actual. En el contexto de una típica película de género bélico, seguimos seis historias particulares: las de tres argelinos, dos marroquíes y un *pied-noir* que tratan de hacer valer los principios de "libertad, igualdad y fraternidad" tan mentados por la madre patria, unidos por la necesidad de escapar de la pobreza y mejorar su nivel de vida. Lo que empieza siendo una clásica película de guerra, con escenas de entrenamiento, de combate cuerpo a cuerpo, de soldados muertos de frío por el invierno europeo, deviene poco a poco en un western apasionado cuando tres de los personajes principales—Saïd, Messaoud y el cabo Abdelkader—, cual cowboys, deben defender del ataque alemán, con muy poco más que su propio coraje, a una pequeña población francesa, que bien podría suplantarse por cualquier pueblito del Lejano Oeste. La fuerza y el dinamismo que la película consigue en esta secuencia se pierden con el final aleccionador y efectista que muestra el maltrato francés a los ex combatientes de las colonias. **Marina Locatelli**



1408

Estados Unidos, 2007, 104', **DIRIGIDA POR** Mikael Hafström, **CON** John Cusack, Samuel L. Jackson, Tony Shalhoub.

Stephen King suele ser de los autores más fáciles de adaptar al cine. Su estilo y su forma de narrar son tan cinematográficos que sus relatos ya prácticamente están filmados antes de que se filmen sus adaptaciones. O sea, no resulta muy necesario "traicionar" el texto original para lograr algo más cercano al cine, porque en muchísimos sentidos los relatos de SK ya son cine. Pero aquí tenemos al pelmazo de Mikael Hafström (*Descarrilados*) y a sus guionistas (los dos de *Ed Wood*, de Burton, y Matt Greenberg, el de *Halloween H20*) haciendo pelota un cuento que en papel es pura simplicidad, clasicismo y poder de síntesis; que asusta (y mucho) pero lo hace con buenas armas. *1408* "The Movie" es todo lo contrario: pura manipulación guionística, efectismo, arbitrariedad, puras idas y vueltas con estética fea y modernosa al servicio de nada. Y encima le agrega un "trauma del pasado" al protagonista: una hija muerta. Esto da lugar a otro de los grandes problemas de la película. El cuento tiene toda la estructura y el clima de los cuentos de fantasmas, pero no aparece ningún fantasma; sólo tenemos la famosa habitación 1408, que King convierte en todo un personaje en sí mismo. En la película sí hay fantasmitas, metáforas más bien redundantes de "los fantasmas del pasado del protagonista": su padre (que aparece en una escena que es puro blanco, así, angelical, ¿viste?) y su hija. Obviamente que si se agregan traumas del pasado se tienen que agregar flashbacks que sobreexpliquen dichos traumas, no vaya a ser que se coman algún cliché, y así tenemos hermosas escenitas del protagonista con su mujer y su hija, esta última postzada por una enfermedad terminal. Por suerte, tenemos a un actor como John Cusack que hace que todo esto se vuelva un poquito más digerible. **Juan Pablo Martínez**



Ángeles caídos

Argentina, 2007, 64', **DIRIGIDA POR** Pablo Reyero.

En 1998, el mismo año de *Pizza, birra, faso*, Pablo Reyero estrena *Dársena sur* y, junto con la película de Stagnaro y Caetano, ayuda a instalar desde el documental otro paradigma de representación de la marginalidad en el cine argentino. Unos años después presenta *La cruz del sur* —nuevamente con personajes fuera de lo social como protagonistas, pero esta vez en clave de ficción— de la que recuerdo su oscuridad, la presencia extrema de Humberto Tortonese y la costa atlántica, espacio visitado con recurrencia por la última producción nacional. Con esta nueva película de 63 minutos, Reyero vuelve al documental y lo hace dividiendo al film en tres partes claramente delimitadas, repitiendo así la estructura de su ópera prima. Los protagonistas son jóvenes que, gracias a la música, quizás puedan ocupar un rol de más amplio alcance en la sociedad que aquél que su situación les impone. Eli es el líder de *Los gardelitos* desde la muerte de su padre Corneta, fundador de la banda, y vive en un monoblock del Bajo Flores; María es una nena de 14 ó 15 años de la Villa 20 de Lugano, de familia boliviana, que toca el chelo, y Ezequiel es un chico dark de 17 que estudia violín en la misma escuela que María y viaja desde Budge hasta Lugano para hacerlo. Este triunvirato de historias sigue un orden descendente en sentido arquitectónico y socioeconómico. Comienza en el departamento del piso 16 del edificio del líder de una banda de rock, sigue en la casa de dos pisos sin terminar de la dueña de un kiosco de barrio y acaba en el hogar venido abajo de una mujer que limpia casas ajenas para mantener a sus hijos. En lugar de un discurso estético atractivo, Reyero elabora una estructura expositiva clara que les da la voz a los protagonistas, los fotografía con afecto y expone, sin palabras y con matices pero en todos los casos, la ausencia de una figura paterna rectora. **Marcos Vieytes**



Cometas en el cielo

The Kite Runner

Estados Unidos, 2007, 122', **DIRIGIDA POR** Marc Foster, **CON** Wali Razaqi, Saïd Taghmaoui, Shaun Toub y Nasser Memarzia.

Dos amiguitos, el pobre y el rico, esta vez con Kabul como trasfondo exclusivo. Ellos son felices y remontan los barriletes del título juntos como dos campeones, aun cuando la profunda amistad que une a los hermanastros (una de las tantas revelaciones tontas de la película) no alcanza para que la diferencia de clase social entre ellos quede de lado. A pesar de todo los dos se las arreglan bastante bien para ser amigos, pero el tema es que al pobre unos abusones lo violan y el niño rico contempla la escena pero le da miedo intervenir. Esa situación marca a los dos chicos, aunque la película se desentiende del pobre violado y se explaya en los traumas del joven cobarde rico, y los otrora mejores amigos no vuelven a juntarse. *Cometas...* viaja al exilio en Estados Unidos con el rico, invasión soviética en Afganistán mediante, pero más tarde Foster, que había demostrado cierta capacidad para lograr una película compleja en *Más extraño que la ficción*, liquida al amigo pobre antes de que el rico exiliado pueda volver a su tierra natal, hoy dominada por la maldad absoluta del régimen talibán. El nene rico vuelve a su país de grande, ya sin padre (aquel enorme suicida de *El sabor de la cereza* y otro de los tantos muñecos que aquí se carga Foster en pos de que el espectador lagrimee un buen rato) pero casado, en busca del ahora huérfano hijo de su hermanastro/mejor amigo que reside bajo la crueldad de un orfanato marcado por la maldad absoluta del régimen talibán. *Cometas...* no tiene resquemor alguno y cada una de sus tragedias está estilizada lo suficiente como para que a el espectador no le quede otra que pensar "qué barbaridad lo de estos talibanes". **Nazareno Brega**



Javel Katz y sus paisanos

Argentina, 2005, 70', **DIRIGIDA POR** Alejandro Vagnenkos.

“Se trata de una lengua de la intimidad, de una lengua que no tiene ni policía, ni gobierno, ni una estructura gubernamental detrás: cuando una pasa del castellano o el hebreo al ídish tiene que bajar la voz”, dice con lucidez uno de los entrevistados en *Javel Katz*, documental sobre “el Gardel judío”. Sin embargo, este testimonio reflexivo, inteligente, no es de los que proliferan en esta película: más bien, el director prefiere centrarse en las impresiones anecdóticas de ancianos que vivieron de cerca el fenómeno de este cantante y humorista que se convirtió en una figura central en la constitución de una cultura judía en Buenos Aires. Por eso tampoco se puede decir que éste sea un recorrido biográfico, de esos con sobrecarga informativa sobre vida y obra de una figura, con ánimo enciclopédico o mitologizante. Por el contrario, a medida que avanza sinuoso, *Javel Katz* se va convirtiendo en el retrato de un grupo de personas que todavía tiene vivo el recuerdo de este cantante que afiló su lengua para crear un *espanídish* que le permitiera dejar patente en sus canciones situaciones típicas, con gran musicalidad verbal y una mirada humorística muy cercana al apunte costumbrista y burlón. Sin embargo, algo desprolijo en su manera de estructurar la sucesión de entrevistas, algo convencional en el uso del material de archivo, por momentos *Javel Katz* se vuelve un poco errático incluso en la forma de retratar ese pequeño mundo y queda al borde de ser apenas el boceto de un posible documento coral. Pero en los mejores momentos se logra registrar algo de la mirada ligera e informal de la personalidad de Katz que sobrevive en los testigos, al mismo tiempo que se filtra gran parte de esa “lengua de la intimidad” que menciona uno de los entrevistados. **Diego Trerotola**



Mi novia Emma

Prête-moi ta main

Francia, 2006, 90', **DIRIGIDA POR** Eric Lartigau, **CON** Alain Chabat, Charlotte Gainsbourg, Bernadette Lafont, Véronique Barrault, Marie-Armelle Deguy, Katia Lewkowicz, Louise Monot, Luce Mouchel y Wladimir Yornadof.

Lo más preocupante de lo rutinario y lo básico de una comedia romántica como *Mi novia Emma* no radica, precisamente, en su uso de manual del género. Sí, arrastra cierta idea de comedia que cuesta justificar en el siglo XXI: una explotación constante de la condición de dominado del protagonista por su matriarcal familia, que haciendo hincapié en el grotesco llega incluso a chistes visuales que apelan demasiado al ridículo, como el traje violeta que le ponen en su boda. Pero a pesar de eso, *Mi novia Emma* logra justificar lo irracional de su trama —para que su madre y hermanas no lo molesten más con el asunto, un soltero de cuarenta años contrata a una desempleada para fingir un noviazgo y posterior plantón en el altar— y hasta consigue generar cierta tontolona, adictiva y genérica tensión (el famoso “¡que se besen!” que rige a “los que se pelean se aman”). Hasta Bernadette Lafont (Marie en *La mamá y la puta*) se somete a la chatura característica de la narración “moderna” del televisivo Eric Lartigau (cortes de plano atípicos para el género, presentación de los personajes mirando a cámara). Pero es la hija de Serge Gainsbourg y Jane Birkin la que sacude un poco lo apelmazado del asunto: en su papel de Emma, Charlotte Gainsbourg transforma al género en su esclavo y no viceversa. Si bien obedece los dictámenes del guión, la forma en que Emma/Charlotte ocupa el plano, cuando “hace de mala”, cuando toma un copa de vino entre diez desconocidos, cuando se enamora desde pequeños gestos, la convierte en algo con vida, con relieve, que supera los cuadrados límites (casi fotono-velescos) de *Mi novia Emma*. Como sosteníamos al comienzo, el problema de la película no es el género sino la ausencia de personalidad, la búsqueda intencional y superficial de un poco de amor francés que pide a gritos ser comprada, adaptada y filmada en Hollywood. **Juan Manuel Domínguez**



Alvin y las ardillas

Alvin and the Chipmunks

Estados Unidos, 2007, 93', **DIRIGIDA POR** Tim Hill, **CON** Jason Lee, David Cross, Cameron Richardson, Justin Long, Matthew Gray Gubler, Jesse McCartney.

La primera vez que me tocó escribir acerca de una película infantil recibí una carta de una lectora. Estaba enojada: lamentaba que a la hora de juzgar la película no me hubiese puesto en el lugar de los niños, que celebraban espontáneamente lo que yo analizaba con bastantes reparos. Ahora me tocó ver *Alvin y las ardillas*; la vi en un cine repleto de niños que cantaban las canciones y repetían cada uno de los chistes. La experiencia fue de alguna manera emocionante, pero la película me aburrió. Me parece una mala película. Y sin embargo todos los chicos estaban contentos. De todos modos, digo: i) Los personajes de *Alvin...* no tienen ni buscan tener ninguna densidad ni realidad. Desde el principio se apoyan en rasgos/esquemas que apenas son sugeridos a través de diálogos y que, de allí en más, el espectador debe suponer para dotar a la historia de alguna carnadura dramática (etiquetas del tipo “el protagonista le tiene fobia a la idea de tener una familia”). ii) La película tampoco se preocupa por el ritmo o por la progresión de su narración. Si se necesita un giro en la historia, se impone, al pasar, un berrinche del protagonista, un malentendido con las ardillas o cualquier otro *plot point* arbitrario y ad hoc. iii) Incluso la moraleja es engañosa. Se trata aparentemente de un alegato contra el poder de las discográficas y contra la parafernalia del pop actual, pero todo se va encauzando (todo se encauza) hacia la condena de un único villano. Así, el pelado malvado hace las veces de chivo expiatorio del sistema... y las ardillas y su amigo pueden seguir cantando sus jingles navideños y constituir, finalmente, una hermosa familia. Probablemente los niños no noten muchas de las cosas que acabo de señalar, pero tampoco entienden bien la función de semáforos y cruces peatonales. Por eso los ayudamos a cruzar de la mano. **Tomás Binder**

Apariciones

An American Haunting

Reino Unido/Canadá/Rumania/Estados Unidos, 2005, 91', **DIRIGIDA POR** Courtney Solomon, **CON** Donald Sutherland, Sissy Spacek, James D'Arcy, Rachel Hurd-Wood.

Si usted llega a ser padre de una nena cuya edad oscila entre los seis meses y los doce años y vive en Estados Unidos, cuídese: corre más peligro que un electricista brasileño en Londres después de los atentados en el subterráneo. La obsesión estadounidense con el tema de la pérdida de la inocencia reduce esta historia sobre el único asesinato efectuado según la ley por un fantasma a una paranoica reflexión sobre el abuso sexual de menores. En el camino, desaprovecha la fotogenia de unos cada vez más viejos pero magníficos Donald Sutherland y Sissy Spacek, y la de la increíblemente luminosa Rachel Hurd-Wood (*Peter Pan*). Entre prólogo y epílogo actuales, *Apariciones* cuenta la historia del acoso sobrenatural sufrido por una adolescente en la época de los pioneros, le da menos importancia al género que a la psicología y no tiene empacho en usar la simbología de caperucita roja y el lobo como remanida metáfora de la corrupción infantil.

Marcos Vieytes

El amor en los tiempos del cólera

Love in the Time of Cholera

Estados Unidos, 2007, 139', **DIRIGIDA POR** Mike Newell, **CON** Javier Bardem, Giovanna Mezzogiorno, Benjamin Bratt, John Leguizamo, Liev Schreiber, Fernanda Montenegro, Catalina Sandino Moreno y Laura Harring.

Frente al estreno de la adaptación del libro de Gabriel García Márquez y como pocas veces, la crítica local (la de los diarios al menos) dejó bastante en claro por qué le clavaban un "mala". Actuaciones fuera de registro (se dicen, con total seriedad y en la cama, frases como: "Ésta será una lección de amor"), errores de casting (John Leguizamo haciendo de Padre Malo, cuando su físico sigue siendo el de un joven) o cierta estilización de la selva o la poesía que apunta, muy caricaturescamente, a recrear "lo latinoamericano". Ahora, el verdadero problema: ¿hay cine en *El amor en los tiempos del cólera*? En el sentido más mercachifle del término, sí. Y ahí está el problema: un sistema de producción y distribución internacional y local carente de la vergüenza, de los escrúpulos y del respeto a los espectadores capaz de vender como cine algo tan descuidado (se habla de escuchar a Gardel en una época donde el Zorzal tenía 9 años, ¿no tienen Google?) e insultante como la película de Mike Newell. **JMD**

Bordertown, ciudad al límite

Bordertown

Estados Unidos, 2006, 112', **DIRIGIDA POR** Gregory Nava, **CON** Jennifer Lopez, Antonio Banderas, Sonia Braga y Maya Zapata.

Hay historias que vale la pena contar, pero no de esta manera. Acá Jennifer Lopez es una periodista estadounidense que investiga los recurrentes asesinatos de mujeres en Juárez; entonces viaja hasta allí y se encuentra con la única chica que sobrevivió a uno de esos ataques. La historia se pasea por la explotación de quienes trabajan en las maquiladoras y la inseguridad que reina en esa ciudad mexicana, pero se queda a medio camino entre la denuncia y el espectáculo de una película disfrazada de crítica social. Si en la ficción J-Lo pelea por ganarse el espacio para publicar lo que muchos ocultan, en la vida real ese espacio está (es esta película), pero hace falta la pelea: el compromiso con lo que se dice y se muestra. Entonces, el resultado es un relato expropiado de todo tipo de planteo político, social o cinematográfico, un relato sin cojones para apropiarse de un tema como éste y hacer de él una buena película. **Josefina García Pullés**

Hechos, no palabras.

Los derechos humanos en Cuba

Argentina, 2007, 93', **DIRIGIDA POR** Carolina Silvestre.

Para empezar, este documental debería haberse llamado *Palabras, no hechos*, porque si hay algo que prácticamente no se muestra son hechos. En la misma línea de *La importancia de llamarse Fidel*, donde se investigaba sobre y se reverenciaba la figura de Castro, y *En la boca del león*, que mostraba el caso de los cinco cubanos presos en Estados Unidos acusados de espionaje, esta película ofrece una larga serie de oficialistas cabezas parlantes que van dando cuenta verbalmente de las dichas y bendiciones de la revolución cubana, de su líder y de su forma de gobierno. Se juega todo el tiempo con sutilezas del tipo la significativa diferencia que existe entre pluripartidismo y pluralismo político. Ninguna voz disidente que el relato no desprecie se escucha entre los interminables capítulos en que está dividida la película. Cinematográficamente, no busca nada; temáticamente, no ofrece nada nuevo ni más profundo sobre la situación del pueblo cubano, y es casi una reverencia empalagosa, que de tan oficialista no hace más que levantar sospechas sobre la veracidad de todo lo que se dice y no se muestra. **Marina Locatelli**

Juego macabro

Sleuth

Gran Bretaña, 2007, 87', **DIRIGIDA POR** Kenneth Branagh, **CON** Jude Law y Michael Caine.

Gran película aquella *Sleuth* de Joseph Mankiewicz. Joe era uno de esos directores que sabían filmar un diálogo. De hecho, Michael Caine y Lawrence Olivier (especialmente el segundo) pocas veces estuvieron menos teatrales. En fin, que para qué rehacerla. Aparentemente, para que Kenneth Branagh vuelva a demostrar que, para él, el cine es una forma bastarda del teatro. Aquí un inglés ingenioso engaña a otro inglés ingenioso pero que se acuesta con su mujer (la mujer del primer ingenioso) y después es engañado a su vez por el segundo y así sucesivamente. Filmada con total desprecio por las posibilidades del cine y con una total genuflexión por el histrionismo y lo teatral (al punto de que el guionista es Harold Pinter, tomá pa'vó), la gran pregunta no es tanto qué sentido tiene la historia (moraleja: si te portás mal, te van a castigar) sino a quién le importan estos dos maniqués. Es que ni siquiera hay indicios de que estemos ante un ejercicio de estilo o algo así. Lo que uno ve es, ni más ni menos, una versión light, no sangrienta, conversada y filmada sin imaginación de *El juego del miedo*, que era una versión sangrienta, abyecta y tonta de un feo juego de ingenio. Ingenio, recuerde, no es lo mismo que inteligencia. Pero claro que hay británicos que no lo saben.

Leonardo M. D'Espósito

Gigantes de Valdés

Argentina, 2007, 100', **DIRIGIDA POR** Alejandro Tossenberger, **CON** Federico D'Elia, Miguel Dedovich, Alfredo Casero, Isabel Macedo.

Este primer largometraje de Tossenberger tiene mucho de publicidad, algo de *National Geographic* y muy poco de cine. Se ven muy lindos los paisajes, los atardeceres y la fauna chubutenses, pero tanto ornamento no hace menos evidente la pobreza del resto de la película. Todo ocurre en Península de Valdés, adonde Tomás (D'Elia) viaja para evaluar la posibilidad de construir allí un hotel cinco estrellas. Pero al llegar se encuentra con personas que harían lo imposible para evitar que corrompan el lugar. Y justamente en ellas (y en Tomás) está el mayor problema de esta película, porque la definición de esos personajes está completamente sometida a las necesidades de la historia. Entonces pasa que tienen rasgos personales que de pronto abandonan sin razón ni coherencia. Y también pasa que sus diálogos no sirven y que muchas de sus líneas bien podrían ser parte de esta película o de un video institucional de la Secretaría de Turismo (hasta hace mal oír al personaje de Macedo decir: "La Patagonia es tierra de oportunidades"). **JGP**

Alien vs. Depredador 2

AVPR: Aliens vs Predator - Requiem

Estados Unidos, 2007, 86'. **DIRIGIDA POR** The Strause Brothers, **CON** Steven Pasquale, Johnny Lewis, Kristen Hager.

Después del cine en blanco y negro vino el cine en colores y, desde hace unos años y efectos digitales mediante, el cine colorínche. *AVD 2*, como su antecesora, quiebra esa generalización, pero sólo porque está mal iluminada, la cámara se mueve sin razón y sin pausa y todo pasa de noche para ahorrar presupuesto. The Strause Brothers (yo me quedo con los hermanos actores: Quaid, Keach, Bridges) trasladan a los célebres monstruos desde el espacio a un pueblito estadounidense, matan a todo el mundo indiscriminadamente (con bomba lanzada por el gobierno incluida, pero con lectura política neutralizada de inmediato) y crean una sub (más que una súper) especie: el Alienador o el Depredalien o como se les antoje llamarla. Lo mejor es la secuencia con la rubia en la piletta del colegio porque allí la película amaga con convertirse en un *splatter* de ciencia ficción ochentoso y berreta. Lo peor es que no llega ni a desnudarse. Debería haber ido directo a video.

Marcos Vieytes**Suspiros del corazón**Argentina/España, 2006, 89'. **DIRIGIDA POR**Enrique Gabriel, **CON** Roger Coma, María Dupláa, Alejandro Awada, Osvaldo Bonet y otros.

Uno sospecha la cursilería desde el título, pero nunca se está preparado para comprobarla hasta que se ve la película. Awada interpreta a un pobre escritor, rey de los estereotipos, vecino de un joven empresario español que triunfa en Buenos Aires. Un día, este joven se topa con su horóscopo en una revista de fotonovelas y, poco después, comprueba azorado que todo lo que allí decía se cumple. Obsesionado por conocer lo que los astros le deparan para el próximo mes, viaja a San Luis (¡ay, las vueltas de las coproducciones!), donde se edita la revista, y, haciéndose pasar por un actor de fotonovelas, trata de descubrir a la persona encargada de escribir el horóscopo. Lamentablemente para nosotros, lo que encuentra son enseñanzas de vida del tipo "lo más importante es el verdadero amor", "el dinero no compra la felicidad", o "soy pobre pero feliz". Lecciones de vida que harían sonrojar a la dupla Palito Ortega-Luis Sandrini como parte de un argumento edulcorado y superficial que trata de hacerse el interesante jugando con la realidad y ficción dentro del relato y sólo logra el bochorno ajeno cuando, en el minuto final, el escritor nos regala la "cómplice" mirada a cámara. **Marina Locatelli**

Mi nombre es August Rush

August Rush

Estados Unidos, 2007, 112'. **DIRIGIDA POR** Kirsten Sheridan, **CON** Freddie Highmore, Keri Russell, Jonathan Rhys Meyers, Robin Williams.

Una chelista y el líder de una banda de pop amateur se conocen en la terraza de un edificio, le hablan a la luna, hacen el amor y a la mañana siguiente la vida los separa durante una década. Esa noche ella queda embarazada, pero al momento del parto su padre le hace creer que el bebé murió para no truncarle la carrera. Al pibe le pasa de todo: vive hasta los once en un orfanato, un día se pierde, lo encuentra Robin Williams, quien vive de explotar a unos chicos haciéndoles tocar música en la calle y descubre que Mozart a su lado es un poroto. Entonces el pibe se pierde de nuevo (el genio es, para los guionistas, un palurdo que sabe hacer una sola cosa bien en la vida), entra a la Juilliard School, escribe una sinfonía, la presenta en el Central Park dirigiendo a la Filarmónica de Nueva York y se reencuentra con los padres. Todo en 6 meses y 1 hora 20 de película que parece durar 84 años bisiestos. Hoy, jueves 10 de enero, predigo que esta será la peor película del 2008. Están avisados. **MV**

Hitman: Agente 47

Hitman

Francia/Estados Unidos, 2007, 100'. **DIRIGIDA POR** Xavier Gens, **CON** Timothy Olyphant, Dougray Scott, Olga Kurylenko y Robert Knepper.

Si una película de acción necesita apoyarse en la trama y en un sinfín de *one-liners* cancheros, eso significa que "la acción" no está funcionando como debería. Los duelos de *Hitman...* son todas escenas demasiado fragmentadas, frías y un tanto insulsas. La película busca ponerse picante nomás en el duelo verbal/histeriqueo entre un sicario y una puta, profesiones que uno imagina que deberían condicionar a los personajes para que vayan a los papeles y no se detengan en tanto boludeo. Pero no: que "no querés matarme ni cogerme", se queja ella; que "no seas dramática", protesta él; que "cuando no matás a nadie, sos encantador", se acerca ella; que "vos no usás bombachita", dice él con sosiego. Ya desde el principio se ve venir el bodrio, cuando se muestra cómo se entrena/programa a los asesinos a sueldo al son del Ave María. *Hitman...* cae demasiado bajo, aun para las nulas expectativas generadas por la adaptación de un fichín al cine producida por Europa Corp., la factoría mediante la cual Luc Besson quiere transformar Saint-Denis en EuroHollywood.

Nazareno Brega**La leyenda del tesoro perdido 2: El libro de los secretos**

National Treasure: Book of Secrets

Estados Unidos, 2007, 124'. **DIRIGIDA POR** John Turteltaub, **CON** Nicolas Cage, Justin Bartha, Abigail Chase, Jon Voight, Helen Mirren y Harvey Keitel.

La primera *La leyenda del tesoro perdido* es una muestra de que el carácter descerebrado, mercachifle y bombástico de las producciones de Jerry Bruckheimer (como *Armageddon* o *Pearl Harbor*), pocas veces logra una estupidez tan extrema y salvaje que da lugar a la duda: ¿es o se hace? En el preciso instante en que la versión de juguetaría de *El código Da Vinci* utilizaba el modelo de base (cuestionamiento de la historia "real" + thriller de pistas a la Scooby Doo) para mostrar a un proto Indiana Jones (Cage, otra vez jugando al superhéroe clase B) con unos símil anteojos 3D creados por Benjamin Franklin leyendo un texto escrito con tinta invisible en la Constitución norteamericana, *La leyenda...* se convertía en algo tan zopenco como anárquico. Para la segunda parte, Bruckheimer y el director Turteltaub repiten la fórmula pero agregan el ingrediente cuya ausencia hacía querible a la primera: la autoconciencia. La estructura original es llevada al cuadrado: una pandilla de ganadores del Oscar jugando a que hacen "algo bizarro" (Mirren, Voight, Cage) y la búsqueda desesperada del ridículo (el chiste sobre el asesinato de JFK). Y a fuerza de excesos intencionales, la continuación de *La leyenda...* pierde la gracia para convertirse en un genérico más de la escudería Bruckheimer. **Juan Manuel Domínguez**

Hitman: Agente 47



DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE. UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE. UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	PROMEDIO
Promesas del Este	7	9	8		10	10	9	9	8.86
Petróleo sangriento	9	8	8	8	10	10			8.83
El diario de los muertos		8	6		10	10	8		8.40
Sweeney Todd		9		8	8	8	9	8	8.33
La joven vida de Juno		9	7		7	4	7		6.80
Viaje a Darjeeling	8	7	9	8	4	3	7		6.57
El mundo mágico de Terabithia		5		7			7		6.33
Mi novia Emma		5		6					5.50
Las vidas posibles				4		6	6		5.33
Los fantasmas de Goya	5	6		2	8	7		4	5.33
Juego de poder	4	6	6	4	5	4	7		5.14
La leyenda del tesoro perdido 2...		5		4			6	5	5.00
Mi nombre es August Rush		5					5	5	5.00
Días de gloria	3	7		5	6	3	5		4.83
1408		5		1	6	3	7	5	4.50
Aliens vs. Depredador 2		5		1				7	4.33
A través del universo		5	4			3	4		4.00
Alvin y las ardillas		6		1				5	4.00
Apariciones		4	2	4				6	4.00
Miss Potter	2	6				2	5		3.75
Border Town, ciudad al límite				4			3		3.50
Cometas en el cielo		6	1		2	3	3		3.00
Juego macabro		6	3	1	1	1	5		2.83
Hitman: Agente 47		5	3	2	1				2.75
Suspiros del corazón		4		1					2.50
Gigantes de Valdés				1			3		2.00
El amor en los tiempos del cólera		3		1		2	1		1.75

REGALE LAS REMERAS DE:

EL AMANTE CINE

Con ilustraciones de Costhanzo



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

\$35

Próximamente, más directores!

Informes y ventas al 4951-6352

Cada tanto, en esta revista escribimos sobre la crítica. Hay que decir que últimamente lo hacemos cada vez más seguido. Estamos convencidos: mejoraremos reflexionando sobre nuestro trabajo. O tal vez sean momentos de cambios, de crisis, de ver las cosas de diversas formas. Aquí, uno de los jóvenes amantes piensa con elegancia y claridad qué hacemos cuándo hacemos crítica.

Ciudades

por Ezequiel Schmoller

Frente a nosotros hay un árbol. Lo miramos algo abstraídamente. Paseamos nuestra vista por las líneas de la corteza del tronco, por las ramas, por las hojas, por la naturaleza circundante. Lo más probable es que en ningún momento nos detengamos a pensar si el árbol nos gusta. El árbol simplemente está ahí y nosotros lo aceptamos como tal. ¿Nos gusta? Tal vez, pero no es algo que nos quite el sueño. No estamos obligados a emitir un juicio valorativo frente a él y probablemente no lo hagamos. Ahora estamos frente al mismo árbol, pero proyectado en una pantalla de cine. Es decir, frente a una imagen del árbol. La situación es radicalmente diferente. ¿Por qué el árbol no está centrado en la pantalla sino ligeramente a la derecha? ¿Cómo se relaciona la imagen del árbol con las imágenes anteriores? ¿Por qué el director de cine decidió dejar el árbol cinco segundos en la pantalla y no quince? Y principalmente: ¿nos gusta esa imagen del árbol? La obra de arte, quizás más que cualquier otra cosa en el mundo, nos obliga a que tomemos partido, a que la evaluemos. Si vamos al cine con alguien, la primera pregunta que nuestro acompañante nos hace cuando salimos es: ¿te gustó la película? En cambio, si estuvimos en un jardín con esa misma persona, difícilmente nos pregunte cuando ya no lo estamos: ¿te gustó el sauce llorón? Y ante la pregunta “¿Te gustó la película?”, seguramente nadie responderá “No sé, no me lo pregunté. La película está ahí y yo simplemente la acepto como cualquier otra cosa”. Si nos contesta eso, vamos a pensar que la persona se volvió loca o se hizo budista. Es que las obras de arte nos obligan a ponernos en guardia. Tenemos que analizarlas, interpretarlas, juzgarlas. ¿Por qué será que nos resulta tan difícil cumplir con aquel pedido de Sontag de dejar a la obra de arte en paz?

Las únicas cosas que son sometidas tan sistemáticamente a nuestro escrutinio y a nuestro juicio como las obras de arte son las acciones de las personas. La obra de arte es sometida a nuestro juicio estético; el comportamiento humano, a nuestro juicio ético. Al árbol en el jardín lo dejamos en paz, pero a la imagen del árbol en la pantalla no, y a la persona que lo tala tampoco. Justamente, en *Investigación sobre la moral*, Hume traza un paralelismo curioso entre la ética y la estética. El filósofo inglés establece que mientras en ambos campos la razón tiene un papel importante, en última instancia es el sentimiento (el sentimiento ético en un caso, el sentimiento estético en el otro) el que tiene la última palabra. Frente a un dilema ético, uno puede usar la razón para analizar cómo fueron los hechos, las relaciones, las circunstancias, los motivos, las consecuencias, pero finalmente es el sentimiento ético el que termina definiéndose frente a él. Y frente a un cuadro o una película ocurre lo mismo. Uno puede usar la razón para analizar la composición cromática, el uso de la luz, determinados patrones geométricos, y todo eso puede ser muy útil, pero finalmente el sentimiento estético definirá si el cuadro o la película nos gusta. “Las inferencias y conclusiones del entendimiento descubren verdades, pero si las verdades que descubren nos son indiferentes y no producen deseo ni aversión, no pueden tener influencia sobre la conducta y el comportamiento. Lo que es honroso, lo que es bello, lo que es decoroso, lo que es noble y lo que es generoso toma posesión del corazón y nos incita a abrazarlo y afirmarlo. Lo que es inteligible, lo que es evidente, lo que es probable y lo que es verdadero sólo obtiene el frío asentimiento del entendimiento.”

En efecto, pasar del análisis y la interpretación de una película a la evaluación es una

de las tareas más difíciles del crítico. La película tiene 585 planos, la cámara se mueve mucho, hay muchos primeros planos, la acción transcurre en espacios cerrados: análisis. La cámara inquieta y pegada a los personajes y los espacios cerrados generan una sensación de claustrofobia y nerviosismo, reflejando el estado anímico de los personajes y la época histórica en la que se desarrolla la película: interpretación. Pero, ¿y entonces? ¿Es buena la película? Ah, sí, perdón: “... reflejando *brillantemente* el estado anímico de los personajes”. O: “... una metáfora *burda* y *obvia* sobre la época histórica en la que se desarrolla la película”. La razón llega hasta donde puede y después se hace cargo el sentimiento, con su arsenal de adjetivos calificativos. Por cada adjetivo que usa el crítico, hay otro adjetivo que denota algo parecido a nivel analítico, pero opuesto a nivel valorativo. Por ejemplo, a un crítico le gusta una película y para describirla usa adjetivos como sorprendente, imprevisible, anarquista; a otro no le gusta y usa otros como arbitraria, incoherente, gratuita. Las palabras dicen casi lo mismo sobre la película, pero cosas diametralmente opuestas sobre la manera en que la vivió el crítico. Y ejemplos así hay miles. Una película es liviana y agradable. O banal y superficial. Profunda, importante. O grave, solemne. Efectiva. O efectista. Emocionante. O sensiblera. Compleja. O rebuscada. Sofisticada. O pomposa.

Criterios para alabar o atacar películas, para defender el uso de un adjetivo calificativo u otro, hay muchos; desde los más básicos (“cuenta bien una historia”, “divierte, entretiene y deja pensando”, “postula una idea acertada”, “tiene lindas imágenes”) hasta los más sofisticados –o pomposos– (“reflexiona sobre los propios procedimientos cinematográficos”, “pone en cuestión el lugar mismo del espectador”, “hace un uso



FOTO JAVIER PORTA FOLZ

eficaz o justo o novedoso de los recursos formales y de la puesta en escena"). En todos ellos la razón y el sentimiento tienen un papel importante.

Pero en lugar de desentrañar los motivos últimos por los que se defienden o se atacan las películas, me gustaría esbozar dos perfiles de críticos diferentes. El primero se acerca a cada película con una idea de lo que tiene que ser el cine y usa ese criterio para juzgarla; el segundo deja que cada película imponga un criterio particular con el que debe ser vista y juzgada.

Entre los primeros podemos situar a críticos como David Walsh (el crítico marxista que escribe en www.wsws.org) y, en alguna medida, a Bazin. Para Walsh el cine tiene que dar cuenta del estado de cosas en la sociedad, de las contradicciones de clase, de las relaciones de producción y de sus consecuencias, de los efectos del capitalismo en la sociedad moderna, etc. Su sistema para analizar y juzgar películas es férreo, implacable: si se amoldan a su criterio, son buenas; si no, no. Es decir, Walsh le impone un programa al cine. No quiero que se entienda que estoy en contra de esta forma de hacer crítica. Walsh es absolutamente coherente con sus ideas, las defiende bien, es un argumentador brillante y casi siempre es interesante leerlo. También es algo rígido y predecible. Y, quizás peor que esto, en su manera de hacer crítica hay poco lugar para las sorpresas, ya sea para dejarse sorprender por una película o para sorprender al lector con una crítica. Uno casi siempre sabe lo que va a pensar y decir. Lo de Bazin es mucho más laxo: aunque también se acerca al cine con una suerte de manual (que en *¿Qué es el cine?* hable de un "montaje prohibido" es sintomático), su criterio es más amplio. Y aunque para el crítico y teórico francés el cine *tiene* que dar cuenta de la ambigüedad esencial del mundo, *tiene*

que respetar el realismo ontológico de las imágenes, muchas veces estira sus criterios y hasta los quiebra para "hacer encajar" en su sistema a cineastas que no cuadran del todo, como Orson Welles.

El segundo tipo de crítico se enfrenta al cine de la manera más abierta posible. Cada película le va a ir diciendo qué es el cine, o más bien qué *puede ser* el cine, y el crítico va a aceptar y se va a contentar con definiciones diferentes, contradictorias. "La historia del arte empuja el concepto de arte", dice Adorno, y para este tipo de crítico cada película va a empujar (y a deformar y a actualizar) la idea de lo que es el cine. Este crítico no le va a reclamar al cine que sea o que haga algo determinado. Su idea de lo que es el cine va a mutar constantemente, va a ser deforme, heterogénea, elástica. Esta forma de hacer crítica tiene un problema grande: no hay nadie que la practique. Todo el mundo se acerca al cine con su propio manual y sus propios prejuicios, todo el mundo le reclama a la película que sea o que haga algo. O que deje de ser o hacer algo. Pero hay algunos críticos que aplican este enfoque más abierto y receptivo. Estoy pensando por ejemplo en el simpatiquísimo Nathan Lee, que escribe en el *Village Voice* y en la *Film Comment*. Los críticos como él dejan que cada película "les hable" en vez de "ir a exigirle cosas". Este modo de hacer crítica —suelto, sujeto a las impresiones y caprichos del momento— suele ser estimulante, pero frente a críticos así muchas veces se extraña la solidez, la seriedad y la destreza argumentativa de otros como David Walsh.

En *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein postula y defiende una noción historicista y dinámica del lenguaje. Para hacerlo, lo compara con una ciudad. Así como en una ciudad, conforme pasa el tiempo, se tiran abajo viejas casas para construir nuevas, se alteran

las funciones de algunos edificios (una iglesia se convierte en un museo...), se conservan algunos barrios históricos, etcétera, con el lenguaje pasa lo mismo: muchas palabras viejas cambian de uso, algunas dejan de emplearse, aparecen nuevas, otras persisten, etcétera. Podemos robarle la metáfora a Wittgenstein (total, está muerto) y usarla para hablar de una de las labores del crítico: la de dar cuenta de su propia sensibilidad. Nuestra sensibilidad, en la que intervienen activamente la razón y el sentimiento, también se parece a una ciudad. Sobre el gusto que teníamos en nuestra niñez construimos el gusto de nuestra adolescencia y sobre éste el de nuestra adultez. Las capas se van apilando. Con el tiempo, demolemos algunas preferencias y criterios y enfoques y erigimos nuevos. Las películas, los directores y los actores que nos gustaban dejan de gustarnos, o empiezan a gustarnos por motivos nuevos, o nos aferramos a ellos por nostalgia, como algunas ciudades europeas se aferran a sus zonas históricas. A lo largo de sus notas, el crítico, lo quiera o no, va revelando cómo es su propia ciudad, qué tipo de edificios no admite, qué zonas tienen más importancia, cómo está organizada. La ciudad erigida por David Walsh se parece a esas urbanizaciones planificadas en las que todo es funcional, coherente, pragmático; en ella la razón tiene un papel más importante que el sentimiento. La de Bazin es una ciudad ordenada sin ser uniforme, coherente sin ser predecible, y, de cuando en cuando, irrumpe alguna zona signada por el capricho, ajena al patrón principal. La de Nathan Lee es desahorada; las cosas crecen sin planificación, la ciudad es inorgánica, cambiante, el sentimiento aplasta a la razón. En cuanto a mí, me alegra no tener que optar por ninguna de las tres. Me gusta pasear por ciudades diferentes. **[A]**

Apuntes de un dinosaurio

por Jorge García

El entusiasta y plausible artículo de Victoria Ceccotti y Jimena Gibert (cinéfilas y aspirantes a críticas, según ellas mismas se definen) aparecido en *El Amante* 187 me ha motivado a escribir unos deshilvanados apuntes alrededor de algunas de las cosas que con tanta contundencia allí se afirman. Partiendo de la reivindicación que hago de su tono apasionado y sin medias tintas –abundante en citas y referencias, hay que decirlo, no siempre tomadas en su adecuado contexto– me voy a permitir discrepar con algunas de las rotundas afirmaciones allí expuestas.

Mi primera divergencia es, digamos, conceptual, ya que las autoras de definen como “estudiantes de crítica de cine”. Una de las varias razones que me han hecho rechazar los múltiples ofrecimientos para dar clases en la escuela de *El Amante*, es mi convicción de que la crítica de cine es una actividad eminentemente autodidacta que no puede ser “enseñada” y a la que, en mi opinión, se debería llegar luego de (sobre todo) ver mucho cine, en particular clásico, y leer y documentarse ampliamente sobre directores y películas. O sea que no concibo un crítico serio de cine que no haya sido previamente –y continúe siendo en forma paralela a su trabajo– cinéfilo. (Por supuesto que el término “cinéfilo” tiene su miga y da para extenderse, pero eso sería motivo de otra nota.) Hoy, que pululan los “críticos de cine” (basta con ir cualquier mañana a una función privada), tengo la sensación de que no son muchos los que cumplen con ese requisito, para mí, imprescindible.

Pasemos directamente a algunos aspectos de los puntos desarrollados por las autoras: en el primer ítem, ellas afirman que “el análisis de una película debe generar enriquecimiento intelectual, filosófico, político, social, psicoanalítico, etimológico y/o artístico”. Caramba, ¿nada más? De ser esto cierto, la crítica de un film se convertiría en la actividad más importante del mundo. Dejando de lado el hecho de que, al menos en la

Argentina, son casi inexistentes los análisis sobre películas y en cambio proliferan las opiniones centradas en el gusto o la repercusión emocional inmediata que un film produce, la pretensión señalada parece algo exagerada. Por mi parte, creo que una crítica apenas puede (desde luego, habrá, como siempre, alguna excepción puntual) abrirle al lector nuevos caminos para la mejor comprensión de una película, siempre que lo haga a partir de la obra en cuestión, sin abundar en devaneos sobre otros tópicos que sólo contribuirán a la confusión general.

En el segundo acápite se dice “no temerás usar vocablos de uso poco frecuente; de esta forma obligarás al lector a indagar sobre su significado, ampliando su vocabulario”. Más allá del tufillo elitista que destila la afirmación (parecería que el lector debiera leer el texto con un diccionario a su lado), una crítica no debería ser nunca críptica (valga el juego de palabras), ya que la claridad debe ser un requisito esencial de quien escribe sobre cualquier cosa, facilitando la comunicación inmediata con su potencial lector.

En el cuarto ítem hay tres afirmaciones con las que disiento de manera puntual: la de “no rebajar ninguna película a un hecho previsible que no merezca tu tiempo”, la de “no abandonar una proyección porque una película puede mejorar o empeorar” y la de que “ninguna película merece no ser vista o analizada”. Debo decir que desde mis años mozos de cinéfilo, siempre fui selectivo con las películas que veía (se imaginan ahora que va quedando poco hilo en el carretel), y no me sirve que me digan que sólo se puede hablar de una película después de haberla visto. Por una razón estrictamente temporal (y máxime cuando además del cine uno tiene otras pasiones), es imposible ver “todo” el cine. Cualquier crítico o cinéfilo selecciona lo que ve; las diferencias, en todo caso, están en lo que selecciona cada uno. Cuando alguien, como en mi caso, cree firmemente en la teoría del autor, se guía por la trayectoria del director

(para poner un ejemplo, no tengo ninguna urgencia en ver *Apocalypto* porque conozco las tres películas anteriores de Mel Gibson); y para no dejar de citar de paso a Andrew Sarris, tan mencionado por las chicas, “un mal director no hará siempre una mala película, pero la hará casi siempre, y eso es lo que importa”. También el crítico/cinéfilo debería orientarse por algo que otorga la experiencia y que –a falta de un término más adecuado– llamaría provisoriamente “olfato cinéfilo”. Surge inevitablemente entonces que, desde mi punto de vista, quien escribe de cine debería por necesidad, pero también por vocación, ser selectivo, ya que hay infinidad de películas que no merecen ser vistas ni analizadas (si lo dudan, lean la lista de estrenos del año); y retirarse del cine si la película es mala, no es para nada una actitud cobarde sino, por el contrario, una reacción muy saludable, ya que da tiempo para desarrollar alguna otra actividad más placentera. Y tampoco creo en la idea de que las películas “mejoren” (conozco muy pocas que lo hagan); más bien hay una tendencia a lo contrario. Por otra parte, a riesgo de pecar de soberbio, creo que un crítico más o menos avezado debería darse cuenta a más tardar a los diez minutos si una película vale la pena o no. Todo esto lleva a la nota de Gustavo Noriega del número 188 que defiende los estrenos de los jueves, pero eso sería cuestión de otro escrito. Además es una vieja lucha mía en la revista (sin perspectivas de triunfo) la de reducir drásticamente la cantidad de estrenos que se comentan por número.

En fin, quiero dejar sentado que coincido plenamente con muchas de las afirmaciones de Victoria y Jimena y, sobre todo, con su pasión y bienvenida ausencia de tibieza, pero no puedo menos que hacer estos comentarios desde mi perspectiva de (todavía) representante de una especie en extinción: la que José Luis Garci llamó alguna vez “cinéfilo de alzada”. (¿Continuará?) **[A]**

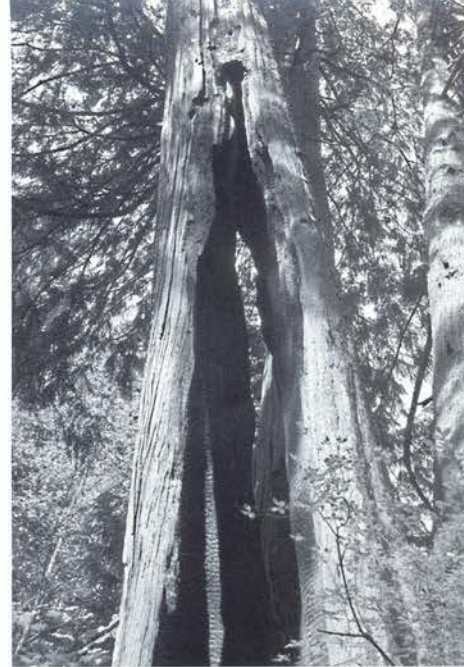


FOTO JAVIER PORTA FOJZ

(Re)descubriendo América

por Jaime Pena

Lo comentaba hace justo un año, con ocasión de la entrega de los Oscar, y el mismo día que redacto esta columna me encuentro con que la primera de todos los periódicos está ocupada por el rostro de Javier Bardem, nominado por segunda ocasión, esta vez como mejor actor secundario por su papel en *No Country For Old Men*, acompañado de un breve mención a la nominación del músico Alberto Iglesias. Ya sabemos que los músicos no cotizan igual que los actores. Lo que me llama de nuevo la atención (cualquier cosa nos puede llamar la atención) es cómo lo celebra la prensa, como ya ocurriera el año pasado a costa de *El laberinto del fauno* y Penélope Cruz, compitiendo como noticia del día con las pruebas del nuevo coche de Fernando Alonso o los partidos de Nadal en Australia. Este mismo día también se hunde la Bolsa, sí, pero entre esos escasos acontecimientos capaces de encender el ánimo patriótico de los españoles también puede estar el cine. Eso sí, siempre y cuando Hollywood lo refrende.

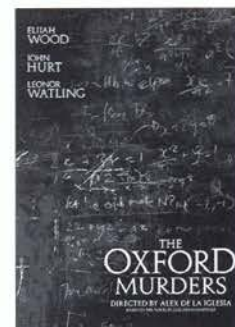
Antes ya de las nominaciones, el nombre de Bardem saltaba una y otra vez a la letra impresa cada vez que recibía alguna mención por parte de las distintas asociaciones de críticos estadounidenses. Al mismo tiempo, *El Amante* o *Cahiers du cinéma* seleccionaban *Honor de cavalleria* entre las diez mejores películas del año y nadie se enteraba. Claro, en este caso estamos hablando de una película desconocida por los grandes medios y cuyo autor no goza del privilegio de codearse con aquellos que imponen la doctrina cultural. Es por esto por lo que censuro esta suerte de provincianismo que en una ocasión incluso llegó hasta el extremo de dedicar un titular en un importante diario al hecho anecdótico de que un crítico del *New York Times* había seleccionado un disco de Bebo Valdés y El Cigala entre los diez mejores del año. ¡Un crítico del *New York Times*! ¿Puede aspirar a más un país? Algunos dirán que las naciones se han

inventado precisamente para eso, para celebrar sus triunfos y llorar sus derrotas, y que cada quien es muy libre de aprovechar cualquier mínimo resquicio que le permita exteriorizar sus emociones. Pero que nadie le eche la culpa al medio, no nos engañemos; aquí lo que importa es el mensaje. Ni *El Amante* ni *Cahiers du cinéma* han apostado por uno de esos nombres que para la Cultura española resultan incuestionables y de ahí que su opinión no se tenga en cuenta. Se acepta que desde fuera se reconozca aquello que previamente nosotros hemos consagrado; en ningún caso que se nos lleve la contraria. O quizá lo que ocurre es que el agente de prensa de Albert Serra no es tan hábil como el de Bebo Valdés y El Cigala...

Esta desconfianza en todo aquello que no genera grandes titulares o que los diarios piensan que no interesa a sus lectores ha condenado al ostracismo a una parte importante de la cultura española, sea del campo que sea. En el caso del cine la vara de medir suele ser el triunfo en el extranjero, de ser posible en Hollywood, ya sea un premio de Bardem, un novio que se ha echado Pe o, la mayor de las conquistas, que Hollywood va a llevar a cabo sendas remakes de *El orfanato* y *[REC]*, prueba definitiva y científica de nuestra grandeza. Aunque sea por la vía de la rendición, es una forma como otra cualquiera de pensar que ahora es América la que por fin nos está descubriendo a nosotros. De ahí, creo, esas ansias por sentirse aceptados y reconocidos por la industria estadounidense, la misma a la que, de puertas adentro, no nos cansamos de atacar por sus prácticas monopolísticas de mercado que, entre otras cosas, imposibilitan la normal supervivencia del cine español.

Condicionado por las pérdidas de 800 balas –su primera película como productor–, Alex de la Iglesia se refugió primero en un territorio muy conocido y que dominaba a la perfección, la comedia negra de *Crimen perfecto*: una película

menor, si bien muy coherente con el resto de su carrera. *Los crímenes de Oxford*, la película que le sucede, pretende ser todo lo contrario. La modestia no es su principal virtud, y tampoco se puede decir que parezca una película de Alex de la Iglesia. Rodada en inglés con John Hurt y Elijah Wood como protagonistas, esta su segunda incursión en un rodaje foráneo no peca de la grandilocuencia de *Perdita Durango*, una acumulación de excesos que ahora casi añoramos. Los créditos dicen que la ha dirigido el mismo hombre que estaba detrás de *El día de la bestia* o *La comunidad*, autor también de un guión escrito con su colaborador habitual, Jorge Guerricaechevarría, que adapta la novela de Guillermo Martínez. Lo podemos justificar como fruto de la necesidad de equilibrar una cuenta bancaria en números rojos desde 800 balas y, en su primer fin de semana, parece que la taquilla le ha respondido. Si no es así, no entiendo este giro en la trayectoria de un cineasta que siempre quiso congeniar lo popular con la fidelidad a una serie de tradiciones profundamente hispánicas. Nada de eso queda en *Los crímenes de Oxford*, una película que se pretende muy *british* y que parece una imitación –¡horror!– de *El código Da Vinci*. Los personajes corren de un lado para otro sin saber muy bien por qué. Son los diálogos los que explican continuamente la acción en una trama llena de referencias a Wittgenstein y complejas teorías matemáticas, quizá lo último que hubiésemos esperado de su director. La presunta complejidad es pura impostura, como lo es este cine español travestido en (falso) cine de Hollywood. Quién sabe si la solución a todos los males del cine español pase por ahí, en dejar de ser “cine español” o al menos en delegar su representación en el Javier Bardem de *No Country For Old Men*, el Alberto Iglesias de *The Kite Runner*, el Alex de la Iglesia de *Los crímenes de Oxford* o en las futuras películas que salgan de adaptar *El orfanato* o *[REC]*. **[A]**



Les presentamos este texto sobre **Jacquot de Nantes**, como cobertura del ciclo de la Lugones y también como adelanto del libro **Elegías íntimas**.

El cine visto por los cineastas

Documenta Madrid y Editorial Ocho y Medio,
Madrid, 2008.

COORDINADO POR Hilario J. Rodríguez

Recuerdo (creo)

por **Marcelo Panozzo**

¿ Cuánto debe conocer una persona a otra para hacer una película como ésta? ¿Y cuánto debería esa otra persona confiar en aquella primera para poner en sus manos su historia, su memoria, algo de lo que va a dejar antes de partir? La respuesta a ambas preguntas (creo) es: mucho. Y es que ninguna otra persona podría haber hecho una película como *Jacquot de Nantes*; sólo Agnès Varda. Así como no podría haber sido otro el sujeto de la película; solamente Jacques Demy. Y ningún otro momento de la historia (de la humanidad, del cine, del matrimonio Varda-Demy) habría podido dar abrigo a una obra que nacía al tiempo que su protagonista se moría. Para no abusar de esta fórmula, de este improvisado “nadie-nada-nunca” (aunque haya aún más coordenadas que hacen de *Jacquot de Nantes* una obra única), digamos finalmente que sólo la unión Varda & Demy, en el punto exacto de una amenaza de disolución (orgánica), pudo alumbrar este film-catedral que es deslumbrante y modesto a la vez, que es siempre cándido, siempre sofisticado, que conjuga con gracia absoluta las sombras de la tristeza con los arrestos de la iluminación íntima.

“Yo sé del arte de evocar los minutos dichosos”, recita Varda a Baudelaire en el comienzo de la película, apenas unos instantes después de una imagen del Demy tardío, frente a un mar indudablemente otoñal, después de ese plano en el que la arena (del tiempo) se escurre entre sus dedos y de aquel título de apertura en el que se nos anuncia que *Jacquot de Nantes* es “una evocación escrita y realizada por Agnès Varda”. “Tú me recordarás la belleza

de las caricias, la dulzura del hogar y el encanto de las noches”, dice Baudelaire en *El balcón*, y Varda se empeña en transformar la frase en plegaria o incluso en invocación: *Jacques Demy est mort* y eso no es justo, no se suponía que las cosas fueran así, no con él, y entonces hay que reconstruir ese “tú” con la ayuda del cine, realizar un “tú-película” capaz de contener y entregar, de aquí a la eternidad, la belleza de las caricias, la dulzura del hogar y (de ser posible) también el encanto de las noches.

Demy murió en 1990 y *Jacquot de Nantes* se terminó en 1991. La película cuenta la infancia y la juventud del director de *Lola* a través de tres “Jacquots” –el niño, el adolescente y el joven– y establece infinidad de lazos entre el mundo en el que creció y aquel que inventó. “Trato de crear un mundo en mis films”, dijo Demy alguna vez, en una de esas frases que, como sus películas, detrás de una sencillez al borde de la ingenuidad, escondía una operación compleja, hecha a partes iguales de sofisticación y franqueza. Así las cosas, todo lo que sucede en el film de Varda se relaciona con el Demy que conocemos por su obra; *Jacquot* creó a Jacques Demy para que Agnès Varda nos devolviera a *Jacquot*.

En ocasión del estreno de la versión restaurada de *Los paraguas de Cherburgo*, el crítico estadounidense Jonathan Rosenbaum equiparaba a Demy con Yasujiro Ozu en su fijación por los detalles mínimos del devenir cotidiano. Rosenbaum hablaba del énfasis temático y formal en cosas como ir a trabajar, enamorarse, traer hijos al mundo o incluso decir “buenos días”. Pero además agregaba: “La obsesión de Demy



con la vida de todos los días –en especial la vida familiar– tiene, creo, raíces psicosexuales mucho más profundas que aquellas que permiten ver los datos de su biografía. (...) Así, otro paralelo entre Demy y Ozu, uno no demasiado difundido, es que ambos eran gays viviendo en sociedades de clase media en extremo convencionales, en las que un *outing* no podía ser visto como una opción viable”.

Jacquot de Nantes confirma en parte el análisis de Rosenbaum: los días de ese Jacquot que vemos en el film son como los de casi cualquier niño. Vive en una casa pequeñísima, con penurias económicas (y de otro tipo) derivadas de la guerra, rodeado de amor y calidez y algunos entredichos, los previsibles, y empeñado en la tarea vital de ir construyéndose un cuarto propio, ese trabajo que comienza en la infancia, se solidifica en la adolescencia y habrá de marcarnos de por vida. El análisis derivado de la elección sexual tiene aquí un punto engañosamente cosmopolita, de trasfondo un tanto rústico, en verdad. El joven Demy sí que llevó adelante un *outing*, lo hizo con pasión y valentía y desde la más tierna infancia: decidió que iba a contrariar los deseos de su padre, que no iba a convertirse en mecánico de automóviles y que las paredes de ese cuarto propio iban a llevar las marcas del cine, sus íconos. Frente al pragmatismo y a cierta desesperanza de posguerra, Demy quiso para sí, tal como lo puso en palabras la propia Varda, una existencia “utopista, soñadora y optimista”. Es por eso que la vivacidad, en buena parte de sus personajes, aflora desde el preciso momento en

que dicen “buenos días”.

El mundo que Demy construyó en su cine es el de la vida misma pero ligeramente saturado, acaso con el rímel corrido, como esos impresos en los que uno de los colores se sale de registro y lejos de lucir como un error se presenta como una puerta a nuevas posibilidades y formas, a renovadas combinaciones de colores. La vida tal y como tendría que ser, de eso se trata (casi) todo. Si se lo puede considerar de algún modo un marginal, no es por los usos *à la page* del término (sobre todo en el terreno del cine y sus autores), sino por una fiebre de vivir por la que más de una vez debió pagar precios exagerados. Sobre la base de un conocimiento único de la obra de Demy y de una serie de conversaciones que sirvieron como cimientos al film, Varda rastrea en *Jacquot de Nantes* los orígenes de ese impulso vital. Pero el resultado de la operación tiene que ver con la relectura y, como veíamos en los títulos de apertura, con la evocación: el cine y la vida hacen que sea Varda la que recuerda aquello que de algún modo vivió. Su confianza en el relato es radical; su entrega a la memoria toma la forma de una religión.

“Lo recuerdo, la cara taciturna y aindada y singularmente remota, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzado.” Jorge Luis Borges comenzaba así “Funes, el memorioso”, la historia de un hombre que todo lo recuerda, con tal nivel de detalle que la evocación de un día puede demandarle exactamente otro día. El recuerdo en Varda tiene características completamente diferentes, y si la cita se cita es únicamente por dos palabras que

aparecen juntas en el comienzo del cuento y que funcionan perfectamente a la hora de definir la Operación Jacquot: “Recuerdo (creo)”, escribe Borges. Ese “creo” tiene en “Funes” la facultad de poner en entredicho el recuerdo mismo, de otorgarle el carácter de lo probable (que no seguro). El “creo” de Varda es religioso, sin más: da firme ascenso a verdades reveladas.

Esas dos palabras, únicas, solitas ellas, establecen los límites de todo un mundo, surcado por una avenida amplia y de doble circulación: creo en el recuerdo, recuerdo porque creo, y así siguiendo. ¿En qué cree Varda? En la porfía y en la artesanía que la sostiene, en los relatos (tengan la extensión que tengan) y la estela que dejan tras de sí, en el trabajo manual y el intelectual superponiéndose gozosamente, en unos puntos de fuga fantásticos ubicados siempre (siempre) a la vuelta de la esquina, en el arte de evocar los minutos dichosos.

“Le recomiendo que lo ayude a dejar de soñar”, le dice a la madre de Jacquot una de sus maestras, porque, sostiene, ese tema del cine no es para cualquiera. No, claro, no es para cualquiera ese tema del cine (aunque a veces, ay, pareciera que sí). Es para personas que son capaces de borrar (literalmente) las imágenes de unos carretes de celuloide gastados por el uso para dibujar encima una historia completamente nueva. Es para los que pueden transformar la política en poesía. Y para los que dominan, como quería Cocteau, técnicas que son propias por únicas y viceversa. El cine, nos recuerda Varda que quiso Demy, será para utopistas, soñadores y optimistas o no será. **[A]**

En esta revista hay algunos que saben bajar películas desde una computadora y otros que apenas pueden bajar un monitor de un piedrazo. Aquí, uno de los que saben explica, para que los lectores y los redactores que jamás verán imágenes y sonidos en movimiento en pantallas inferiores a los veinticinco metros cuadrados entiendan de qué hablan estos jóvenes con raros peinados nuevos, si es que se peinan.

¿Qué bajan cuando bajan?

por Nazareno Brega

Es necesario esclarecer algo de entrada, por más que ésta sea ya la segunda parte de las notas sobre consumo de películas en la computadora (Agustín Masaedo tiró la primera piedra en EA 184): no es legal casi ninguna descarga de películas de internet. Ezequiel Schmoller se ocupa, en la sección fija "Qué me bajo", de rastrear lo mejor de las pocas descargas legales (ese marco reglamentario es lo que condiciona su criterio de selección, no vayan a creer que a Quielo no le interesan las *talkies* ni que recibe una cometa de archive.org o ubu.com). Siempre que la película tenga un dueño, y ese propietario no haya dado un permiso expreso, se infringe la ley al descargarla cualesquiera sean los motivos; no importa que sea una película butanesa que jamás se estrenará en cines, que no se conseguirá en el dvclub amigo y que ni siquiera les interesa a los puesteros que venden copias truchas en el parque Rivadavia. Pero de todas formas ahí está la enigmática *Travellers and Magicians* (Chang Hup Thengi Thruel Nang, Bután, 2003) de Khyentse Norbu, con subtítulos en castellano y todo, a tan sólo un click de distancia.

El consumidor de copias ilegales, de esas que se compran por ahí, una vez que las obtiene, previo al consumo, puede especular mucho sobre ellas sin certeza alguna sobre su contenido. Ante tamaño desconocimiento, aparecen protestas como las del lector Alejo Merker en su carta publicada en EA 185, o las del humorista Esteban Podeti en su post "¡Y bueno, viejo, que querés, que me costee hasta el cine!" del 8/8/07 en el blog "Yo contra el mundo". Allí ellos se quejaban, en un tono jocoso muy similar, de los chascos que se llevaron con copias piratas en las que la pantalla se oscurece por completo un buen rato, de los finales abruptos y/o las escenas faltantes, o de algún espectador al que se le da por cruzar-

se frente a la cámara. Gracias a este tipo de copias realmente truchas se produce un lugar común sobre la falta de validez –al menos estética– del visionado de una copia pirata. Es cierto que no es lo mismo ver una copia pirata que la película en el cine, pero el DVD original también pierde en ese parangón, y es necesario desmitificar que en ningún caso es lo mismo ver un DVD que una copia pirata (por lo general, es uno quien decide cuándo deshacerse de los jugosos extras de una película en una copia pirata, cosa que no sucede en algunas "peladas" ediciones locales, pero de esto hablaremos en otra entrega).

Los chascos que se llevaron Podeti y Merker son típicos de quien consume piratería de baja calidad adquirida en vagones de trenes, plazas o puestos de diario, lugares donde la inmediatez de un título suele primar por encima de su calidad. La identificación de estas copias de mala calidad es, más que nada, intuitiva (por ejemplo, uno sospecha siempre de toda copia pirata de una película que esa misma semana se lanzó en todo el mundo), aunque se le puede preguntar al vendedor por las características de la copia, sistema no demasiado confiable si se tiene en cuenta que la información proviene de quien vive del tráfico de copias de mala calidad y cuyo juicio asegura que "calidad cine" es muy inferior a "calidad DVD".

Sin embargo, el de la descarga libre de películas para consumo personal es un universo en el que es mucho más fácil evitar malos viajes producto de las copias cortadas o en mal estado de la "piratería rentada". Esto sucede gracias a que los nombres de los archivos a descargar contienen, tras el título del film y el año de su lanzamiento, una aclaración sobre su origen, información por lo general seguida del (en este momento irrelevante) nombre del grupo que puso

dicha versión a circular por internet. Un ejemplo para que, en caso de meterse porquería en el rígido, al menos sepa de qué se trata: *Los filibusteros* (2009) CAM – *ElAmante.avi* sería el nombre con el que se podría conseguir una supuesta película llamada *Los filibusteros*, a estrenarse en 2009, subida a internet por el grupo de *dealers* cinematográficos conocido como *ElAmante*, y que, atención ahora, fue grabada dentro de un cine común y corriente con una camarita digital con sonido directo. El CAM del título es la variable que nos advierte esto último, y éstas suelen ser las desagradables copias de las novedades que están a la venta y las versiones que Podeti y Merker seguro compraron sin tener esta información. Si en lugar de ese odioso CAM usted se encuentra con el horrible TS no le va a ir mucho mejor. La abreviatura de TELESYNC sólo garantiza una mejor calidad de sonido incrustado en la misma filmación berreta de la versión CAM. Ahora, si uno se encuentra con el TC de TELECINE, la cosa empieza a mejorar, porque aquí ya se está hablando de un proceso de digitalización a partir de una copia en fílmico mediante un aparato especial a esos fines, en lugar de la camarita que hacía el transfer en las opciones anteriores. Dados los costos del aparateo en cuestión, es raro encontrarse con un TC. Las *majors*, ni lerdas ni perezosas, no se quieren perder jamás un negocio, y se dice que inundaron el mercado pirata con DVD originales de baja calidad de cada tanque recién estrenado para combatir el contrabando en Europa del Este, Asia y África y competir con los TC y los lanzamientos tempraneros CAM y TS. Sin contar con datos suficientes para aseverar si la estrategia fue efectiva, "las rusitas", como se conoce en la jerga a estos ripeos, son versiones gauchitas para todo bucanero informático occidental que quiera estar al tanto de los últimos estrenos. El

corsario digital podrá identificar estos ripeos porque están señalizados con un **R5** que denota su región de origen. Las **WORK-PRINT** son una rareza, al tratarse de versiones preliminares de una película que suelen filtrarse antes de que el montaje final pase por los tijeretazos del estudio. La calidad de las **WP** suele ser apenas inferior a la de los **SCREENERS** (**DVD SCR**), que son los DVD de uso promocional que las distribuidoras les mandan a algunos críticos y a miembros de la Academia, entre otros, y luego se filtran. Si bien este tipo de lanzamientos tiene imagen y sonido más que aceptables, suele contener mensajes gráficos de la distribuidora ("propiedad de X"), escenas en blanco y negro (no, aunque le haya parecido, la copia de *Kill Bill* que vio en el cine no era un **SCREENER**), o el *timecode* impreso en la pantalla. Debe tener cuidado, porque en España, no contentos con decirles "gilipollas" a los boludos y para complicarle la vida nomás, también llaman **SCR** a lo que en el resto del mundo se conoce como **CAM** o **TS**. Por último, un **DVDRip** es la compresión directa del **DVD RETAIL** (el mismísimo intacto que se comercializa en cualquier negocio) y el **DVDR** no es ni más ni menos que la duplicación exacta de ese DVD a la venta.

Hay más términos y siglas que aquí apenas mencionaremos: ripeos televisivos (**TVRip**), subtítulo en pantalla (**SUBBED**), versiones dobladas (**DUBBED**), estrenos limitados (**LIMITED**) y muchas otras posibilidades de piratería. Se le llama **FAKE** a un archivo cuyo título acusa una obra maestra X multipremiada en todos los festivales habidos y por haber pero que hace que, completada la descarga y puesto play, aparezca en su monitor *Underground Midget Porn with Joey and Gidget the Midget*.

¿Quién pone a su disposición toda esa cantidad enorme de películas y le brinda

esa valiosa información codificada de arriba? Ni más ni menos que La Escena (*aka* Warez), que vendría a ser el antagonista máximo de aquel "The Man" del que hablaban en *Escuela de rock*. La Escena, dicen unos, está formada por comunidades llenas de locos lindos que consiguen todo tipo de material de primera mano y lo hacen circular por el espiral que desciende desde los exclusivos servidores de **FTP** hasta las populares redes de descarga **P2P** (*peer to peer*). (Según otros, La Escena es un término con el que se autodenominó la red de criminales dedicados a la piratería informática.)

Sólo un par de horas son necesarias desde el momento en que se filtra una película hasta que ésta está disponible para ser bajada. Quédate tranquilo que si no sabe muy bien qué es un servidor **FTP**, jamás lo convocarán para participar en uno (tampoco se preocupe, son invitaciones que dan un poco de miedo). Ahora, si no sabe bien cómo es la mano de los **P2P**, la cosa es más complicada. Los universos del μ Torrent y su envés el eMule, los dos programas más populares que apelan a esa red de intercambio "entre pares", tal vez lo expliquemos en el futuro, tienen pros y contras que le permitirán entender los bandos de *torrentes* y *muleros*. Si usted es demasiado ansioso y quiere evitar el síndrome de abstinencia hasta entonces, puede aprender más sobre los primeros en los foros de veinticuatrofps.com; y si por el contrario desea más información sobre los segundos, los foros a visitar son los de clan-sudamerica.com.ar. Recuerde siempre que online lo espera la gloriosa Wikipedia (es.wikipedia.org) para despejarle todo tipo de dudas de la manera más sencilla posible, y si ahí no consigue lo que necesita, sólo le queda *googlear* "**nombre del programa + tutorial**". Con todo esto ya tiene para entretenerse un rato. Ojalá que tanta sigla no le haya pegado mal. **[A]**



Museo del cine

por **Federico Karstulovich**

La hora de los hornos

Argentina, 1968, 264'

DIRECCIÓN Fernando Solanas, **GUIÓN** Fernando Solanas y Octavio Getino, **INTÉRPRETES** Edgardo Suárez, María de la Paz, Fernando Solanas (narradores), **DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN** Edgardo Pallero, **FOTOGRAFÍA** Juan Carlos Desanzo, **CÁMARA** Fernando Solanas, **MONTAJE** Antonio Ripoll, Fernando Solanas y Juan Carlos Macías, **MÚSICA** Roberto Lar y Fernando Solanas, **SONIDO** Aníbal Libenson y Octavio Getino. (Cinesur)

1. Sí, la pregunta es política: ¿Cómo convertir el cine en un arma de movilización política?

2. La pregunta es retórica: ¿Para qué hacer del cine un arma de movilización política?

3. Una pregunta que me inquieta: ¿Por qué una reseña cuyo tema es una película que cumple cuarenta años, con la que podría estar peleándome (y con la que podríamos estar peleándonos) toda la vida por el grado de inexactitudes históricas, confusiones terminológicas, contradicciones varias, apelaciones populistas y demagógicas, resulta interesante para interpelarme como espectador actual? (Y no me refiero a la interpelación godardiana de sus intertítulos, sino a aquella que surge aun del propio rechazo que las conclusiones apresuradas de la película pueden causarnos.)

4. Quizás porque, por más desacuerdo que pueda sostener contra la película, hay en ella un riesgo implícito que al día de hoy está ausente en cualquier forma del cine ("documental

político" o no) de la(s) última(s) década(s) en el cine nacional, riesgo que se traduce en interpelación directa a sus espectadores.

5. Pero estamos en una revista política, que hace del cine una bandera para el cambio, ¿también o me equivoco? Por lo tanto, tampoco deberían extrañarnos tanto esas expresiones...

6. ¿Cómo podríamos sorprendernos por anacronismos si, más allá de su uso fraseológico, también buscamos intervenir políticamente sobre la realidad (individual y colectiva) que nos rodea, sólo que lo hacemos por medio del cine, haciéndolo y escribiéndolo o pensando sobre él o con él?

7. Un par de números atrás, la revista publicó un manifiesto firmado por dos alumnas de la escuela de *El Amante* —manifiesto con el que podemos acordar casi en su totalidad—, lo que me recordó que en toda la historia de la revista, exceptuando algún manifiesto aislado firmado por Adrián Caetano, nunca hubo una propuesta explícita y sistemática de intervención sobre el mundo por medio de las imágenes.

8. ¿*El Amante* "revista despolitizada"/Cine? No podría pensar un error más grave, ya que detrás de las notas de todos sus redactores a lo largo de las distintas épocas de la revista, puede leerse, manifiestamente, un posicionamiento político.

9. ¿Pero de qué vale el posicionamiento político sin actuar, sin territorializar, sin tomar por asalto (el cielo), sin intervenir?

10. *El Amante*, me contaría(n), intervino sobre "la realidad", al punto de cambiar la historia de la crítica cinematográfica en el país, intervino en la

historia del cine argentino al punto de dar su apoyo incondicional a los directores que cambiarían la historia del cine argentino entre 1997 y 2004, cuando menos, por lo que no puede decirse que no se intervino sobre la realidad.

11. Al menos en lo público.

12. Y no estoy hablando de militancia política tradicional —precisamente aquí hay un corte con la tradición— cuando hablo de intervenir sobre la realidad, ya que creo que hay mil formas de intervención no militante, de no quedarse sólo con lo hecho y, por el contrario, redoblar la apuesta.

13. Así es.

14. Entonces *La hora de los hornos* me recuerda una cosa: que en ella, aun cuarenta años después, no hay apuesta redoblada, sino la mera crítica devastadora, o demagógica o como queramos llamarla; incluso crítica, devastación y demagogia conviviendo en un mismo plano.

15. Y que su salida en DVD con imagen mejorada es un acontecimiento, ya que la copia que andaba dando vueltas era una bajada de VHS en estado penoso.

16. Pero esto no es un acontecimiento político, sino una pieza de museo, quizás porque esboza una idea (hay que tomar el mundo mediante el campo de acción política en sus diversas esferas) pero nunca la amplía a la práctica (y no estoy hablando de Solanas empuñando un fusil).

17. ¿Queremos seguir pensando sobre el cine o con el cine, es decir, cinematográficamente?

18. Y esto no significa encontrarles una utilidad a las pelícu-



las, sino apropiarse de ellas, convertirlas en una máquina de guerra.

19. Porque todo cine es político cuando se piensa el cine (no sólo el "real") con él (desde *The Host* a *Dulces y peligrosas*) y no sobre él.

20. ¿Hablamos de las películas de los jueves (y de las del resto de la semana) o hablamos con/contra ellas?

21. *La hora de los hornos*, dividida en breves pero poderosos capítulos, intenta convencernos aún hoy, con sus minutos agregados, de su potencia política; y lo intenta con la potencia de las ideas de la llamada "resistencia peronista". Para quien no lo sepa: básicamente un cúmulo de ideas surgidas tras el derrocamiento de Perón en 1955.

22. Para qué negarlo: por momentos la película nos convence a pura yuxtaposición eisensteiniana, a puro encuentro conflictivo de imágenes y sonidos (sobre todo en la secuencia de montaje del Di Tella, los bombardeos, la publicidad y los fragmentos de ritos chamánicos).

23. Y la nueva edición en DVD trae unos extras que suman algunos puntos en tanto rarezas: una entrevista brevísima a Hernández Arregui, un reportaje extenso a Pino Solanas haciendo un recuento bio-filmográfico y, por último, unas imágenes perturbadoras realizadas en estudio que nunca formaron parte de la película, pero que bien podrían formar parte de una antología del terror local del subgénero 'películas nunca filmadas'.

24. ¿Hablo de o con la película? ¿Una reseña museográfica o una apropiación productiva? ¿No debería un crítico hacerse esas preguntas, insinuar esas tensiones?

25. Sigamos hablando de la película, de la edición: no tiene nada de malo hacerlo, pero también nos posiciona en el universo del consumo.

26. Pero... ¿todo esto es porque la película nos convence, nos afecta a seguir sus pasos, sus posicionamientos? No creo que vayamos a hacernos peronistas como sí podemos hacerlo un ratito cuando vemos la ternura

infinita de *Pulqui: un instante en la patria de la felicidad*.

27. No: el mayor riesgo y acierto que aparece con *LHDLH* radica, simplemente, en que nos recuerda un riesgo pretérito, una claudicación de la escritura (en palabras, en imágenes, en ideas-acción: no el qué sino el cómo del rodaje, el riesgo implícito y a su vez la libertad de la decisión de proseguir pese a todo) que podrían ser de todos pero que sólo uno arriesgó y por eso "vuelve a nosotros con una majestuosa extrañeza", como decía Emerson sobre las ideas geniales.

28. *La hora de los hornos* no es la primera ni la última película de una época de riesgos (incluso las llamadas películas del Cine de la Base con Raymundo Gleyzer a la cabeza llevan el procedimiento de rodaje clandestino hasta sus últimas consecuencias), pero eso es lo que menos importa ya que ver sus imágenes como una expedición arqueológica sería mortífero.

29. El riesgo debe ser nuestro como espectadores y como cinéfilos, parecen decirnos las imágenes, aun más allá, repito, del

acuerdo o desacuerdo con los postulados.

30. Si la cinefilia es una variante del voyeurismo, de la parálisis, de la inacción (preguntémosle a Hitchcock sobre esto), nuestra cinefilia tiene que ser incómoda, no dogmática ni religiosa a las tablas de la verdad (si las hubiera), ni a la corrección política, ya que no hay nada más cómodo que una opinión.

31. Y a mí *La hora de los hornos* me incomoda como cinéfilo.

32. Porque sé qué decir acerca de ella para que su "cobertura" sea correcta (montaje impecable, progresión dramática efectiva, minucioso trabajo con el sonido, etc., etc., etc.) pero, como diría Bartleby, "preferiría no hacerlo".

33. Porque también me resulta fácil agarrarla por su lado flojo, el de la coherencia o consistencia discursiva, para decir que es pura propaganda peronista revolucionaria (si esta categoría fuera posible, aclaro mi duda) con retraso pero sin siquiera el sentimiento emocionado de un Favio que ve el peronismo con ojos de nene de ocho años en *Perón, sinfonía del sentimiento*.

34. Pero eso sería evitarme una embarrada de manos.

35. Y más allá de la prolijidad de la edición en DVD y otros varios (un agregado explícito en la película, donde se nos indica que ese segmento fue modificado en 2006), su principal virtud sigue impecable: quizás como el mejor cine político, es decir, el cine que nos interpela, crea posibilidades de acción sobre el mundo (desde una película con Ben Stiller hasta una sobre la policía secreta de Duvalier en Haití).

36. Crear, ser cinefilia activa, pensar con imágenes interviniendo en el mundo, es decir, haciendo una pedagogía de las imágenes, desnaturalizando su uso cotidiano, banal. Eso es política. **[A]**

Conversation(s) With Other Women

Reino Unido/Estados Unidos,
2005, 84'. **DIRIGIDA POR** Hans
Canosa. **CON** Aaron Eckhart y
Helena Bonham Carter.

Cuando empecé a escribir esta nota, no sabía qué me había motivado a hacerlo. Otra historia de matrimonio del tipo "A y B se conocen siendo jóvenes, se aman con pasión, deciden armar una historia en común, algo pasa en el medio y... se separan". Lo nuevo: *Conversation(s)*... no intenta volver a contarnos esta historia de la manera en que estamos acostumbrados. La trama aísla de manera forzada a Aaron (Eckhart) y Helena (Bonham Carter), sus objetos de estudio. No hay perros ni personajes secundarios, no hay vestuarios glamorosos ni decorados para la ocasión, no hay canciones recordables ni calles de Nueva York. Sólo un hombre y una mujer, a los que ni siquiera se les ha puesto un nombre, reviendo su historia y sus sentimientos en un doloroso viaje emocional con destino incierto.

Para entrar en el mundo de Aaron y Helena (necesito darles una identidad) el director de la película, Hans Canosa, toma una decisión extrema: la de filmar toda la historia en pantalla dividida. La forma visual elegida, la fragmentación de la imagen, se mimetiza con el núcleo de la trama. El viejo recurso de la pantalla



dividida no está puesto aquí para mostrarnos situaciones que ocurren de manera simultánea en distintos lugares, sino para enfatizar la idea de la ruptura de un vínculo, un vínculo rasgado que probablemente no podrá volver a unirse. En muchos momentos el director juega con la idea de disolver los límites de las dos imágenes igualando los fondos, pero la línea divisoria, aunque imperceptible, sigue estando allí, recordándonos todo el tiempo la fragilidad del reencuentro. Junto a esta idea extremista de descomponer el campo visual a lo largo de toda la película, Canosa y su guionista se proponen contarla en tiempo casi real, como desenrollando un carretel de hilo en una rigurosa unidad de tiempo y de acción. La historia ocurre en un hotel desde el momento en que Helena y Aaron se reencuentran en el salón de fiestas hasta la despedida final en la puerta unas pocas horas después.

El anclaje en el presente de una de las dos imágenes permite jugar con los saltos temporales en la imagen de al lado, donde desfilan como *home movies* los recuerdos de situaciones análogas: espiamos en simultáneo el primer encuentro inocente y hippón de A y H y el reencuentro calculado y producido del presente; si la imagen de la izquierda muestra a H leyendo bajo un árbol *La edad de la inocencia*, la de la derecha (el presente) pareciera confirmar el fin de ésta; la torpe ternura de la primera vez que hacen el amor, junto a la madurez profesional de H y A, confrontados en un mismo plano. El recurso no se agota en la comparación de dos instancias, sino en la intuición de que la verdadera historia de A y H se encuentra precisamente en el medio de ambas imágenes, en esa imperceptible y delgada línea divisoria por donde pasa la costura entre pasado y presente. Esa franja borrosa es la que despierta mi curiosidad de querer saber qué pudo haber pasado en el medio para que dos personas que aún se quieren no puedan seguir su historia juntos.

Esta revisión del mundo

interno de A y H tiene la forma de un viaje ascendente, en el que cada parada se corresponde con un estado emocional de la pareja:

- Planta baja, salón de fiesta, noche. H y A juegan a no conocerse. Intuimos que en realidad están asistiendo al velorio de su propio amor.

- Ascensor y dormitorio. H y A suben en ascensor hasta el dormitorio donde se despliega el núcleo de la relación: los celos, las infidelidades de A, las historias no aclaradas, etcétera.

- Terraza. H sube por las escaleras a la terraza del edificio. Se siente confundida y sola. Sus gestos tensos multiplicados por la pantalla fragmentada transmiten esa angustiada certeza de que aun casados o en pareja las personas estamos en última instancia solas. Hemos llegado a la última parada, al vértice de la pirámide emocional de nuestra historia. El paisaje desolado y nocturno es la antítesis del salón de fiestas del primer acto. A la sigue y juntos bromeaban imaginándose cómo serían de viejos comparando la misma cama. Pero el recorrido ha llegado a su fin y H confirma que quiere volver a Londres junto a su familia, con quienes es casi feliz. "¿Por qué las personas que se aman verdaderamente tienen una habilidad increíble para lastimarse la una a la otra?", se pregunta.

- Interior de un taxi, día. Última toma. H en camino hacia el aeropuerto. La pantalla dividida nos hace creer que A está junto a ella en el mismo coche, con el pequeño detalle de que el código de las miradas no está funcionando.

Un falso final feliz propio de los melodramas de los cincuenta. Después de haberse despedido, probablemente para siempre, el artificio del cine pega con plasticola la imagen de un hombre y una mujer que todavía se quieren pero no tanto como para seguir juntos. Esta gran mentira me hace pensar que las películas tienen a veces la paradójica cualidad de poder contar historias de manera más sentida y creíble que las que ocurren en la vida misma. **Sergio Eisen**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

**mondo
macabro**

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

Maestros del horror

Masters of Horror

Estados Unidos/Canadá, 2005-2006, 60' aprox. (SBP)

Terror en la montaña

Incident On and Off a Mountain Road

DIRIGIDA POR Don Coscarelli

Tras las paredes

H. P. Lovecraft's Dreams in the Witch House

DIRIGIDA POR Stuart Gordon

Danza macabra

Dance of the Dead

DIRIGIDA POR Tobe Hooper

Jenifer: El rostro del horror

Jenifer

DIRIGIDA POR Dario Argento

Imágenes del horror

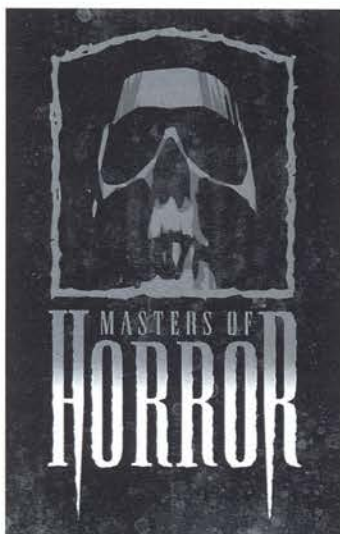
John Carpenter's Cigarette Burns

DIRIGIDA POR John Carpenter

Metamorfosis

Sick Girl

DIRIGIDA POR Lucky McKee



Desde hace unos meses, SBP está editando en Argentina los episodios que componen la serie *Masters of Horror*, que consiste en películas de poco menos de una hora de duración dirigidas por legendarios (o no tanto) directores especializados en el género. Hasta ahora salieron seis DVD con episodios de la primera temporada. Las ediciones son similares a las que Anchor Bay editó en EE. UU.: mismo arte de tapa (más bien mediocre, hay que decirlo), similar contenido extra. Digo similar y no idéntico porque, una vez más, nos dejaron sin los comentarios de audio a cargo de los directores, que sí aparecen en la edición Zona 1. Pareciera que no les importara, o que creen que a la gente no le importa escuchar comentarios de audio. Si tenemos en cuenta que nos perdemos la oportunidad de escuchar un comentario de audio a cargo del rey de los comentarios de audio, John Carpenter, sí, claro que los comentarios de audio importan. O tal vez quieren ahorrar en el subtítulo y entonces directamente los eliminan. Lo cual nos lleva a otro gran problema de las ediciones locales: el subtítulo es sencillamente pésimo, repleto de errores de tipeo y de traducción. Esto no es algo nuevo en una editora como SBP; nunca voy a olvidar el terrible subtítulo de la edición en VHS de *Ojos diabólicos* de Romero/Argento (cuando SBP se llamaba Lucian Films), donde en un momento alguien decía "They must have tortured someone in here" y en el subtítulo se leía "Deben haber puesto antorchas aquí". Algo semejante sucede con el subtítulo de estas ediciones, que por otro lado se ven y se escuchan excelente y los extras que sí conservan son muy interesantes y exhaustivos.

Pero vayamos a las películas. La primera entrega de esta serie fue sin duda una decepción. Se trata de *Terror en la montaña*, de Don Coscarelli. Una manera bastante floja de empezar una serie que prome-

tía tanto. Resulta alarmante que Coscarelli, luego de la aquí inédita *Bubba Ho Tep*, una de las películas más originales en mucho tiempo, se haya mandado algo tan trillado y carente de sorpresas. Chica se queda en auto y es acechada por asesino deforme. Claro que semejante punto de partida no significa nada, ya que con eso se puede lograr algo muy bueno, pero no es éste el caso. Sí, es mejor que muchas películas contemporáneas de terror, pero con eso apenas se llega a esta pura medianía.

Mucho mejor es la adaptación del cuento lovecraftiano "Sueños en la Casa de la Bruja": *Dreams in the Witch House*, o *Tras las paredes*, de Stuart Gordon. Aquí Gordon hace lo que mejor sabe hacer: una película divertidísima y sangrienta que a su vez logra algunos climas aterradores, esto último también en parte gracias a la música de Richard Band. El final es antológico.

La tercera de las películas (me refiero al orden en que fueron emitidas en EE. UU.) es tal vez la peor de toda la serie: *Danza macabra* de Tobe Hooper. Hooper hace años que viene en picada, pero creo que nunca llegó tan bajo como con esta estupidez posapocalíptica que, no conforme con pintar un futuro similar al de las berretadas ochentosas italianas pero en plan seriote —o sea, propensa a que uno se ría de ella y no con ella, como sí sucede con sus equivalentes italianos—, termina siendo una especie de alegato a favor del uso de la picana. O algo así; el tema es que es muy mala y está filmada con estética modernosa alla *El juego del miedo*, lo cual la hace aun más irritante. Está basada en un cuento de Richard Matheson que no leí pero se me hace que debe ser muchísimo mejor.

Jenifer, de Dario Argento, inició una nueva etapa en el cine del italiano, que dejó de lado todo tipo de sutilezas y se rindió por completo al zafarrancho *ultragore* que antes se emparentaba más con alguien

como Lucio Fulci que con él. *Jenifer* es puro sexo y tripas, con una protagonista deforme que reparte su tiempo entre la ninfomanía y el canibalismo. Un amor, pero Argento llevaría más allá esto del exceso de tripas en *Pelts*, el episodio que filmó para la segunda temporada de la serie. Y después tiraría todo por la borda en su última película, *La terza madre*, la peor manera de cerrar una saga que contiene dos grandes películas como *Suspiria* e *Inferno*. Pero ésa es otra historia.

De la de Carpenter, *Imágenes del horror* (es mucho más lindo el título que tuvo en España y que AM utilizó como título de su nota sobre *Crímenes oscuros* el número pasado: *El fin del mundo en 35 mm*), ya se habló porque se dio en el Bafici 2006. Su relectura de *En la boca del miedo* en versión cinéfila logra asustar mucho y tiene muchos momentos altos, pero también tiene un par de cosas derivativas de *Ringu* (en la aparición de las *cigarette burns* del título) que la resienten un poco.

Por último, tenemos el mejor de los medimetrajes editados aquí hasta ahora y, junto con los dos de Joe Dante, de los mejores de la serie, a cargo de uno de los más jóvenes y prometedores *masters of horror*: Lucky McKee. Su *Metamorfosis*, que en algún momento iba a dirigir Roger Corman, vuelve a demostrar que McKee puede ser uno de los tipos que salven el cine de terror. Planteada como *screwball comedy* de los cuarenta en versión lésbica que de a poco va mutando y deformándose hasta convertirse en una película de bichos de los cincuenta, *Metamorfosis* desborda talento, inteligencia y amor por el género (por los géneros), además de tener una importante profusión de tripas y ser, como toda la filmografía de McKee hasta ahora, rabiosamente feminista. **Juan Pablo Martínez**

El lamento de la serpiente negra

Black Snake Moan

Estados Unidos, 2006, 116'. **DIRIGIDA** POR Craig Brewer, **CON** Samuel L. Jackson, Christina Ricci, Justin Timberlake. (AVH)

También podría llamarse "El negro y la ninfómana", una combinación aún explosiva para ciertos estándares culturales de los Estados Unidos (¿todavía!). El mito de la virginal carne blanca siendo penetrada por la degenerada carne negra forma parte del imaginario racista de los Estados Unidos desde que los primeros esclavos africanos desembarcaron en las orillas del Mississippi, aunque con el correr de los años la infernal imagen ha dejado, en gran medida, de representar un temor atávico para formar parte de las fantasías sexuales más generalizadas (la proliferación de videos porno del tipo "Black Dick in White Chicks" así lo atestiguan). *El lamento de la serpiente negra* echa raíces en esta fábula –además de radicar el relato en el más profundo Sur norteamericano– alterando algunos de sus principios básicos, pero su personalidad dista mucho de la explotación literal del sexo y se afina en el terreno del *indie* más tradicionalista. En principio, Lazarus, el perso-

naje interpretado por Samuel L. Jackson, no es ningún Mandingo: luego de que su mujer lo abandona, su reprimida sexualidad es transfigurada en piadosas ansias de redención. Por otro lado, Rae (Christina Ricci) dista mucho de encarnar los tradicionales valores victorianos, poseída por una extraña cruz de epilepsia y "fiebre uterina" que la hace entregarse a cualquier hombre (blanco, negro, mayor, ¡incluso un niño!) que se le cruce en el camino.

Lazarus –quien, por supuesto, volverá metafóricamente a la vida de entre los muertos– se cruza en el camino de Rae, a quien resguarda y protege de sí misma, ayudando con la cicatrización de sus heridas y tomando en sus propias manos la misión de "curarla de su mal". La imagen de la rubia *white trash* encadenada a un radiador, ligera de ropas, acurrucada a los pies de su carcelero negro –una estampa seguramente anterior a la escritura del guión–, se transforma así en el falso leitmotiv del film, la imagen del póster que promete la franca exposición de peligrosos tabúes. Pero, atención, no se trata de un McGuffin: *El lamento de la serpiente negra* es un falso *exploitation* que se enlaza –e intenta así jerarquizarse– con algunas de las ansiedades puestas en escena por Tennessee Williams, en particular cierto tono de erotismo calenturiento, de potencia explosiva, explorado en *Baby Doll*. Pero su estrategia narrativa, lejos de investigar la putre-



El lamento de la serpiente negra es un falso *exploitation* que se enlaza –e intenta así jerarquizarse– con algunas de las ansiedades puestas en escena por Tennessee Williams.

facción de las filiaciones en un clan determinado, desarrolla linealmente la creación de una familia sustituta cuando se carece de una real, al mismo tiempo que la "enfermedad" de Rae comienza a ser controlada.

Cuando el obligatorio tercer acto deja detrás los suspensos y las ambigüedades, la película se transforma en la historia de una doma, el sometimiento de un animal salvaje a las leyes de la civilidad cristiana y al amor entendido como una serie de reglas de convivencia. Curioso: si los viejos relatos del esclavo negro violando a la jovencita blanca tenían como objetivo primordial asustar a propios y ajenos –regenerando a su paso dos falacias: que ninguna mujer blanca desea a un hombre negro y que todo hombre negro desea, sobre todo, a la mujer blanca–, el film de Craig Brewer subvierte por completo la ecuación para llegar a un resultado similar. Rae dejará de desear a *cualquier* hombre gracias a la desinteresada y, por momentos, beatífica ayuda de Lazarus, quien no hace más que preparar el camino para el regreso de Ronnie, un joven blanco que sufre ataques de pánico agudos, el único que comprende a Rae y su singular condición. Lazarus como padre y suegro putativo, o una nueva versión del Tío Tom, sin cabaña pero con su guitarra a cuestas. Y bueno, siempre nos quedará el blues. **Diego Brodersen**

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

Pura suerte

Lucky You

Estados Unidos/Australia, 2007.
124'. **DIRIGIDA POR** Curtis Hanson.
CON Eric Bana, Drew Barrymore,
Robert Duvall, Debra Messing.
(AVH)

No son como las películas de competencia deportiva, que pueden especular con el tanto convertido sobre el último minuto, o jugar con la fábula del jugador caído y renacido y con tantos elementos dramáticos que siempre –incluso en sus versiones más berretas, más remanidas– terminan resultando buen material cinematográfico. No son tampoco como ese subgénero más específico aún, el de las películas de boxeo, que por más lugares comunes a los que nos sometan suelen conseguir algún momento visualmente hipnótico en el golpe a golpe, una contundencia esencialmente cinematográfica que permite vincular cosas tan distantes como el modelo magistral de *Toro salvaje* y un artefacto armado con los saldos de ese modelo como *El luchador*, de Ron Howard (que, finalmente, sí emocionaba un poco). No cuentan con ninguno de esos elementos tan espontáneamente cinematográficos, y sin embargo hay algo en los films de jugadores de póker que suele funcionar muy bien dramáticamente, que permite que una película con unos pocos o unos cuantos tipos no en movimiento frenético en una cancha o en un cuadrilátero sino ¡sentados alrededor de una mesa!, con un montaje de planos de caras que ocultan o revelan, con sudores, miradas que se cruzan, constituya toda una promesa, prefigure una emoción. Que nos transmita algo.

Están, por supuesto, las memorables –el Cincinnati Kid de Steve McQueen en *Adiós ilusiones*–, las suficientemente buenas –*La última jugada*, nada imaginativo título local de *Rounders*, de John Dahl con Matt Damon y John Malkovich– y las olvidables como *Shade: la sombra del*



juego (un directo a video del 2003, con Sylvester Stallone y Gabriel Byrne). Y hay fracasos parciales que permiten asomarse a lo que pudo haber sido dinamita, como la larga y un poco torpe secuencia de baccarat que fue uno de los motivos centrales de la reciente (muy buena y muy divertida) remake de *Casino Royale*, pero que no consiguió reproducir la fiebre de sus enormes escenas de acción.

Pura suerte, la última película de Curtis Hanson, que amagó con pasar por los cines pero lamentablemente no lo hizo, es en toda su sencillez, su falta de pretensiones, incluso con o a pesar de sus clichés, una de esas que sí, que nos atrapan con un par de personajes simpáticos y una sucesión de mesas de juego donde ni siquiera se entiende todo el tiempo todo lo que pasa. Es el gran misterio de este sub-subgénero (y coherentemente, es un poco de eso, de cómo filmar el juego, de lo que se habla en los documentales que incluye la edición en DVD).

Pura suerte es incluso una película en la que las fórmulas y algunos clichés juegan a su favor: como película menos

sobre el póker que sobre la mecánica y dinámica emocional de los jugadores compulsivos y, casi a la par, sobre una relación padre-hijo, obtiene humanidad y credibilidad sin necesidad de pasarse de intensa. En esa tranquila ambición se alojan sus fortalezas y debilidades. Eric Bana y Drew Barrymore le ponen una gracia natural a Huck Cheever, el jugador empedernido, y Billie Offer, la cantante bonachona y de espíritu ligero que apenas lo conoce pero ya quiere “curarlo”; y Robert Duvall –como el padre de Huck, toda una leyenda competitiva, y su principal adversario– se apropia de cada escena en la que aparece con su carisma imbatible, demostrando con cada sonrisa, cada gesto, que es un tipo de vuelta de todo, y que a diferencia de todos esos cretinos que se apelonan en los casinos de Las Vegas, él sí sigue jugando porque lo disfruta. También es el tipo que ha hecho un desastre de su vida como padre y marido, pero que ahora está en condiciones de darle a su hijo un diagnóstico lúcido: “Estás haciendo todo al revés. Jugás a las cartas como deberías vivir tu vida y vivís tu vida

como deberías jugar a las cartas”. Que es una de las frases-fórmula a las que apela el guión de Eric Roth (el autor de *Forrest Gump*, *El informante*, *Ali*, *El buen pastor*, *Munich*) y con las que se mantiene el saludable tono medio, equilibrado, del relato. Es cierto que también están los lugares muy comunes que no andan, que interrumpen, que terminan molestando, el principal de los cuales es el papel de la hermana de Billie, nexo y confidente entre ambos protagonistas, interpretado por Debra Messing (la actriz que jamás consiguió despegar en el cine, después su éxito en las series *Ned and Stacey* y *Will & Grace*). O la aparición del personaje de Robert Downey Jr. –un chanta que atiende una línea telefónica de asistencia psicológica– en una especie de unipersonal con apenas unos cinco minutos en pantalla, que será muy simpática pero no deja de quedar como un cortometraje aislado en la película, como un personaje recortado del guión a último momento.

Pero, de vuelta, esa ausencia de pretensiones y estridencias del relato de Hanson –y una banda de sonido que incluye una canción de Bruce Springsteen y una de Dylan compuesta para la película– lo hacen disfrutable, incluso en esos momentos que dejan la sensación de muy vistos, o cuando vemos venir de lejos su tan previsible resolución. Es que, a pesar de que una década atrás se convirtió en una de las grandes esperanzas de los estudios y podría haberse perdido en la búsqueda de “grandeza” de los autores nominados al Oscar, Hanson nunca dejó de mantener una mirada humana, directa y suficientemente desdramatizada sobre los personajes de sus películas. Y esta vez además supo combinarla mágicamente con la (aún enigmática) fuerza de esos quince, veinte minutos finales de montaje veloz alrededor de algo tan aparentemente poco cinético como una mesa de póker. Otra ficha más para el señor Hanson.

Mariano Kairuz

MEALQUILO

por Juan P. Martínez

Rosaura a las diez

Argentina, 1958, 100'. **DIRIGIDA POR** Mario Soficci. (Legal Video)

Legal Video (o sea, Gativideo) está editando una buena cantidad de películas del período clásico del cine argentino, aunque las copias suelen ser mediocres y las películas de directores menores, como Julio Saraceni y Luis César Amadori. Así que es una gran noticia que se lance en buena copia una de las obras fundamentales de los cincuenta y a la vez una película ultramoderna para la época. Y no sólo eso, sino que se edita en su formato *scope* original, la única manera de disfrutar de esta película. Extras no tiene; parece que falta mucho para que aquí se les dé por hacer ediciones superespeciales de clásicos nacionales. Pero que se haya respetado el formato original (algo que a veces no se hace ni siquiera con películas más nuevas) es un gran avance.

Ambiciones prohibidas

The Grifters
Estados Unidos, 1990, 119'. **DIRIGIDA POR** Stephen Frears. (AVH)

Llega a DVD una de las mejores películas de Stephen Frears, a la que lamentablemente nunca se le prestó demasiada atención. Con un trío protagónico que funciona a la perfección (Anjelica Huston, John Cusack y Annette Bening), esta película sobre un estafador, su madre (también estafadora) y su novia (ídem) resulta altamente divertida. La edición es más bien estándar aunque, además de respetar su formato original, incluye un breve documental "detrás de cámara".

Las profecías del Dr. Terror

Dr. Terror's House of Horrors
Reino Unido, 1965, 98'. **DIRIGIDA POR** Freddie Francis. (Emerald)

Emerald sigue con su colección "Viaje a lo inesperado", basada en copias de dominio público de películas de terror más o menos influyentes (formaron parte de esta colección grandes películas como *La casa de la colina embrujada* y *Pánico en el Transiberiano*, y bodrios de aquellos como *Mil gritos tiene la noche* de Juan Piquer Simón). Acá se vienen con una película bastante difícil de conseguir, por lo cual su lanzamiento es algo así como un gran acontecimiento. Esta película del bueno de Freddie Francis es una antología de cinco historias que son en realidad predicciones que les hace un tarotista (Peter Cushing) a cinco pasajeros de un tren. Algo irregular, pero con grandes momentos.

Un hombre lobo americano en Londres

An American Werewolf in London
Estados Unidos/Reino Unido, 1981, 97'. **DIRIGIDA POR** John Landis. (AVH)

Por fin sale acá esta gran comedia de hombres lobo de John Landis. Y por suerte se trata de la edición especial de este clásico, totalmente remasterizado en cuanto a imagen y sonido y con muchos extras. A saber: un comentario de audio a cargo de los protagonistas David Naughton y Griffin Dunne (aunque lamentablemente sin Landis), documentales, comparaciones entre storyboards y la película terminada, bloopers y (ahora sí) una entrevista de quince minutos con Landis. Es una buena oportunidad para hacer *double feature* con *Aullidos*, de Joe Dante (editada aquí por Gativideo), y discutir cuál de las dos es la mejor.

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

Haciendo honor al nombre de esta sección le indicamos qué pasos seguir si estaba pensando "¿Qué me compro?". Parece que el futuro será azul, nomás. Hace un año comentábamos la guerra desatada entre los dos formatos de discos de alta definición, el Blue Ray Disc y el High Definition DVD. La disputa no era desinteresada y el botín es gigantesco: se jugaba nada más ni nada menos que el nombre del reemplazante del ya mayorcito Digital Versatile Disc (diez años parecen ser muchos en materia tecnológica). Todo parece indicar que hay un ganador. Hace apenas poco más de un mes Warner Bros. decidió dejar de fabricar dis-



cos HD en el transcurso del año 2008 y dedicarse exclusivamente a lanzamientos en el formato creado por Sony (el HD está patentado por Toshiba). La decisión de Warner, posiblemente el mayor distribuidor de películas en formato hogareño, es decisiva. Los especialistas anticipan que Universal y Paramount se le sumarán en breve, y segura-

mente empresas de menor envergadura se pasen de bando en lo inmediato, transformando al HD en el Betamax de comienzos del siglo XXI. A no asustarse, queridos lectores. Esto no implica la muerte súbita del DVD común y silvestre, que tiene asegurada una larga vida gracias a la enorme cantidad de reproductores en plaza y a los títulos editados. Pero lo cierto es que a medida que los viejos televisores de tubo sean reemplazados por los chatitos aparatos de plasma o LCD –y los reproductores de alta definición dejen de ser tan onerosos– los nuevos disquitos de 50G reemplazarán a nuestros queridos doble capa de 8.5G. Quizás una pregunta esté rondando la

cabeza de muchos: ¿existirá una diferencia de calidad importante entre los discos HD y los DVD cualesquiera? Sin entrar en especificaciones técnicas: sí. Aunque, más allá de la capacidad de almacenamiento, la imagen final siempre depende en gran medida del origen del material. Como prueba, vean dos ediciones en DVD del gran clásico de Kurosawa *Los siete samuráis*. La reciente edición del sello Criterion, restaurada a partir de una copia nueva en 35 mm y editada en dos discos de doble capa, y la única edición argentina disponible, tomada de una vieja edición digital y masterizada en un disco de una sola capa. Las diferencias saltan a la vista. [A]

Un teléfono es más que un teléfono

Jean Epstein pertenece, junto a otros cineastas, críticos y teóricos como Hans Richter y Fernand Leger, a una generación que Robert Stamp, en su libro *Teorías del cine*, denomina "impresionistas". Esta generación estaba preocupada por hacer, y por lograr que se hiciera, un "cine puro", es decir, un cine que no debiera nada a las otras artes, especialmente al teatro y a la literatura. Por ejemplo, Epstein deploraba el abuso de intertítulos (por considerarlos más cercanos a la literatura que al cine), el abuso de decorados (por considerarlos más cercanos a la pintura y al teatro que al cine) y las actuaciones teatrales (por considerarlas más cercanas a...). En cambio, exaltaba el uso de recursos "puramente cinematográficos", como el montaje acelerado, el primer plano, la cámara lenta y las sobrepresiones. Estaba fascinado por aquello que podía lograr el cine y sólo el cine. Además, tal como establece Parker Tyler en *El cine de vanguardia*, la intención de Epstein no era solamente desligar el cine de las otras artes —darle absoluta autonomía—, sino liberarlo de la necesidad de contar historias y también de responsabilidades históricas, educativas, morales, románticas, geográficas y documentales. Hoy nos puede resultar algo antipática la actitud prescriptiva y proscriptiva de Epstein y de algunos de estos autores (el cine *tiene* que hacer X, *no puede* hacer X), pero en esa época muchas películas intentaban explotar y absorber el prestigio de otras artes, emulándolas, y estos autores simplemente estaban tratando de darle autonomía al cine. Creían que el cine tenía sus propias armas y que había que descubrirlas y usarlas.

Entre otras cosas, Epstein es conocido por su concepto de "fotogenia", un concepto que oscila entre lo ambiguo y lo abstracto, entre lo difuso y lo místico. A propósito de la fotogenia de Epstein se dijeron muchas cosas, entre ellas las siguientes: la



fotogenia consiste en capturar el alma de las cosas; la fotogenia capta la esencia del movimiento; el cine y la fotogenia nos permiten experimentar las colinas, los árboles, los rostros, como una sensación nueva; la fotogenia es al cine lo que el color a la pintura y el volumen a la escultura. El propio Epstein escribió: "Un aspecto de algo es fotogénico si cambia de posición y varía simultáneamente en el espacio y en el tiempo". El problema de la definición es que ¡tarde o temprano todo cambia de posición y varía en el espacio y el tiempo! ¿Qué no es fotogénico? Pero más allá del hermetismo del concepto, lo que resulta claro es que para Epstein el cine es un gran instrumento para registrar las incesantes transformaciones que sufren las cosas y las personas a lo largo del tiempo. Uno de los aspectos de la fotogenia tiene que ver con eso, con registrar transformaciones.

De internet pueden descargarse tres películas de Epstein: *El espejo tiene tres caras* (1927), *La tempestad* (1947) y, la más conocida, *La caída de la casa de Usher* (1928), coescrita por Luis Buñuel. Las primeras dos son medimétrajes (duran aproximadamente treinta minutos cada una y están en <http://www.ubu.com/film/>) y la última es un largo (dura un poco más de una hora, está en <http://www.archive.org> y, curiosamente, ya viene con subtítulos en español).

La tempestad claramente evi-

dencia el interés de Epstein por registrar cómo el tiempo modifica las cosas. La película gira en torno a las transformaciones que sufre un pueblo costero a causa de una tormenta. Epstein registra las variaciones cromáticas y sonoras del mar, del cielo y de las personas, antes, durante y después de la tormenta, algo similar a lo que había hecho Joris Ivens en *Regen* (*Lluvia*, 1929, también se consigue en <http://www.ubu.com/film/>), sólo que el corto del holandés registraba los cambios que sufría una ciudad y no un pueblo costero. En las otras dos películas de Epstein no resulta muy claro qué es o dónde está la fotogenia. *El espejo tiene tres caras* está centrada en los devaneos sentimentales de un adinerado *gentleman* que sale con tres chicas a la vez y que no se puede decidir por ninguna. El clima que genera Epstein durante casi todo el corto es ligero y alegre, por momentos parecido al de *Un día de campo*, de Renoir. Epstein se aleja constantemente de su personaje principal y se concentra en la naturaleza que lo rodea. El mar es apacible, el viento mece los árboles con suavidad, los chicos juegan en la arena, todo transcurre sin grandes sobresaltos. Todo lo contrario ocurre en *La caída de la casa de Usher*, una película hermana de *Vampyr*, de Dreyer: en ella la naturaleza, lejos de ser apacible, se torna monstruosa, amenazante. Los árboles en las dos películas son iguales, o por lo menos muy



parecidos, pero la historia y la manera de filmarlos alteran su significado. A propósito de esta idea, en un ensayo Epstein escribe: "Cada uno de nosotros posee algún objeto que conserva por razones emocionales. Un libro, una baratija banal y fea, quizás un mueble sin valor. Pero nosotros no vemos estos objetos como realmente son. Lo que vemos en ellos, a través de ellos, son recuerdos, emociones, proyectos que construimos alrededor de esos objetos. Y éste es el misterio del cine: hacer que un objeto nos revele su verdadera expresión. Para un banquero que espera noticias de la Bolsa, el teléfono es más que un teléfono: es espera, miseria, fracaso, cárcel, suicidio". Lo llamativo de la cita de Epstein es el término "verdadera expresión". La verdadera expresión del teléfono no es "espera, miseria, fracaso, cárcel, suicidio"; solamente lo es en algunas circunstancias, para algunas personas. Tal vez el verdadero poder del cine no sea el de revelarnos los objetos "como realmente son", sino directamente el de dotar a las cosas de sentido. No mostrarnos cómo son, sino hacer que sean algo. Una misma cosa puede ser, según la circunstancia, algo apacible o algo terrorífico. Un teléfono es más que un teléfono, sí, pero ese "más" no es inequívoco: encierra una gama de posibilidades prácticamente ilimitadas. Quizás la fotogenia sea el arma para revelarnos cada una de ellas. [A]

Glauber Rocha

José Carlos Avellar

Cátedra/Filmoteca Española. Colección Signo e Imagen/Cineastas latinoamericanos. Madrid, 2002. 293 páginas

Multiplicaciones

“Las películas de Glauber

Rocha son una irrupción en el mundo del mal, una explosión producida por una reacción química en la que se mezclan la sangre y el celuloide. No hay nadie que se le parezca, ni siquiera de lejos, en el cine actual.” Eso dijo Martin Scorsese en 1996. Un pasional reconocía a otro. El cine de Rocha pide pasión: para reconocerlo, para recuperarlo, para estudiarlo o para escribirlo.

En la colección sobre directores de Ediciones Cátedra, esos libritos plateados con diseño oscilante entre atemporal y demodé, brilla este de José Carlos Avellar sobre Rocha. La ambición de la escritura de Avellar es enorme: intenta abarcar a Rocha. No toda su filmografía; sobre algunos títulos no profundiza, como es el caso de *Claro*, el anteúltimo, libre y centelleante largometraje de Glauber. Tal vez pueda pensarse que las pocas líneas que el autor le dedica a *Claro* se deban a que es el film más europeo (o menos brasileño) del director. Avellar quiere contar y describir a Rocha y también al Brasil de los cincuenta, sesenta y setenta. Cinema Novo. Política. Agitación y revolución culturales. Sinergias diversas. Golpe y gobierno militares. Exilios. Resistencias. Negociaciones. Polémicas. Y a

Glauber como “el gran galvanizador de una generación”.

Avellar cuenta el cine de Rocha y también y especialmente las génesis de sus películas. Avellar analiza, describe y pone en contextos diversos los dibujos, los guiones, los rodajes, el montaje y muchas cosas más; deja de lado la frialdad analítica yerma de buena parte de los estudios “serios” sobre cine y se lanza por momentos a una exploración aluvional y brillante sobre películas aluvionales y brillantes. Avellar piensa y escribe algunas películas de Rocha como si estuviera en un travelling ininterrumpido, cambiando el ángulo de visión y descubriendo constantemente nuevas posibilidades, nuevos sentidos. Lean, como ejemplo especialmente intenso, lo que escribe sobre los 18 minutos del corto-obra maestra *Di Cavalcanti*. En realidad, el título es *Di Cavalcanti: Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de Sua Última Quimera; Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável*. Y en realidad, Avellar no habla exclusivamente de los 18 minutos que dura ese combate exaltado y quijotesco de Rocha contra la muerte de un amigo, de un artista. Frente al cine de Glauber es imposible quedarse solamente en la película como fin de un proceso unívoco y ordenado: “en la elaboración de un filme Glauber apuntaba cada una de

las fases del trabajo, o sea, el guión, la filmación y el montaje, como etapas de un espacio creativo idéntico, como partes que se desafían entre sí, como etapas que no necesariamente deberían realizarse según el aparente orden natural de las cosas. El guión podría surgir después del rodaje; el montaje antes de la filmación”. Avellar cuenta la extraordinaria y abrupta génesis de *Di Cavalcanti*, las condiciones de rodaje y el propio rodaje –en este caso parte del relato *in extremis*– de la más concentrada, la más reactiva de las películas-Glauber. La estimulación de la filmación, del montaje, de todo el proceso, que Avellar describe varias veces a propósito de diversas películas –particularmente *Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Tierra en trance* y *Antonio das Mortes*–, tuvo una intensidad especial en el corto filmado durante el funeral del pintor carioca, comparable con las intervenciones de Glauber en el programa de televisión *Abertura*.

Además, en su trabajo de escribir a Glauber desde diferentes ángulos y en movimiento, Avellar integra e interpreta el trabajo de Rocha como crítico (que empezó a los 13 años): “*Dios y el diablo en la tierra del sol* no es sólo, y quizás ni siquiera principalmente, resultado de las cinco versiones del guión, sino que es el resultado del Glauber director de cine y del Glauber crítico de

JOSÉ CARLOS AVELLAR

**GLAUBER
ROCHA**



Cátedra/Filmoteca Española
Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos

cine. Las críticas que escribí Glauber entre la primera idea del filme y el inicio de las filmaciones fueron también una manera de concebir la película”.

El libro de Avellar busca contar una biografía angulada de Glauber Rocha, explicar su manera de concebir el cine, de hacerlo, de pensar políticamente, de intervenir en las discusiones sobre la realidad. Y lo hace con inteligencia, estilo heterogéneo y sin frialdades que bajen la intensidad que merece Glauber Rocha, alguien que quiso, “además de multiplicar a Eisenstein por sí mismo, multiplicar al cine brasileño por sí mismo”. Avellar, por su parte, multiplicó a Rocha por Glauber en este libro centrífugo. **Javier Porta Fouz**

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



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

**SERVICIO
DE CONSULTA**
CINEMANIA
EN CD-ROM

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

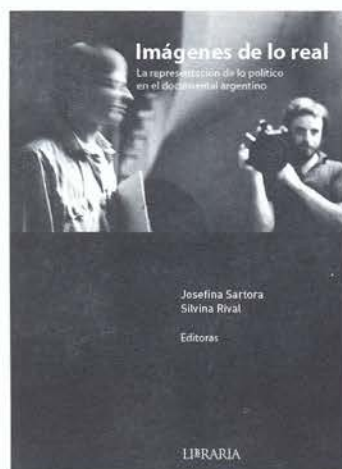
Miradas y experiencias

Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino

Josefina Sartora y Silvina Rival (editoras)

Editorial Librería, 2007, 207 páginas

Esta serie de ensayos sobre distintos aspectos del cine documental político en nuestro país, que las editoras han separado en tres secciones, se presenta como un intento de analizar de la manera más sistemática posible los diferentes contextos sociales y las diversas variables utilizadas por los realizadores que han canalizado su obra dentro de este espacio. Luego de un prólogo de Silvina Rival, en el que se hace una precisa caracterización de los alcances y límites del trabajo y se presenta brevemente cada uno de los ensayos del libro, la primera sección, "La politización del cine", es una suerte de recorrido por los movimientos más importantes surgidos en nuestro país que desarrollaron sus trabajos en este territorio (Escuela de Santa Fe, Cine Liberación, Cine de la Base, Cine Ojo). La segunda, "Fronteras del documental", se centra en las fricciones y acercamientos que se producen entre el cine documental y el ficcional, y



en los valiosos resultados que muchas veces produce esa aproximación. La tercera, "Documentar la propia experiencia", hace hincapié en aquellas películas que, sin abandonar el contexto político y social en que se producen los sucesos relatados, parten de la experiencia personal y subjetiva de los realizadores. El poco espacio disponible impide una reseña amplia de los distintos trabajos, pero sí me permitiré señalar los que me parecen –dentro de un nivel general de seriedad en los temas tratados– los más interesantes, comenzando por el de Emilio Bernini (en el que se hace una breve historia del subgénero en nuestro país) y el de Silvia Schwarzböck (sobre los trabajos del Cine de la Base y la contradicción que supone para su difusión masiva la intención de hacer películas revolucionarias). Es muy jugoso, pese a su brevedad, el escrito de Raúl Beceyro en el que, con gran concisión, plan-

tea algunas reflexiones sobre el documental como género. Por su parte, Eduardo Russo aborda con su habitual lucidez los elementos políticos que aparecen en *Gombrowicz o la seducción*, de Alberto Fisherman, expuestos, sobre todo, a través de sus proposiciones formales. Son también muy interesantes los estudios de Mauricio Alonso sobre *Los rubios*, de Albertina Carri, centrados en su cuestionamiento de los clisés habituales utilizados en este tipo de film y la relación que propone la directora entre lo documental y lo ficcional, y el de Gonzalo Aguilar sobre *M*, de Nicolás Prividera, en el que realiza un profundo análisis acerca de la memoria personal y la colectiva. Cabe también señalar que el libro concluye con una exhaustiva filmografía de documentales argentinos realizados entre 1932 y 2006, compilada por Josefina Sartora.

Jorge García

Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos

Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (editores)

Ediciones Cátedra, España, 2007, 438 páginas

No es ninguna novedad que uno de los datos más importantes que nos ofrece el cine contemporáneo es la proliferación –en sus distintas variantes– de películas documentales. Desde luego que España no está al margen de esta situación, y algún título reciente, como *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez, ha tenido importantes reconocimientos a nivel internacional.

Este trabajo es el tercer volumen de una serie que tiene como editores a Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, que se iniciara en el año 2001 con *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en*

España (con la participación también de Joseph María Catalá) y siguiera en el 2005 con *Documental y vanguardia*. A diferencia de esos textos, contruidos con diversos ensayos referidos –sin descuidar los ejemplos– al género en general, aquí se parte del trabajo puntual de trece documentalistas, con un escrito sobre la obra de cada uno y una entrevista posterior, realizados por diferentes críticos. Debo decir que a algunos de los cineastas no los conozco (Eterio Ortega, Margarita Ledo Andión, Llorenç Soler) y de otros he visto muy poco (José Sánchez Montes, Ramón Lluís Bande, Ricardo

Iscar), pero se nota en todos los casos un abordaje serio de la obra de los diferentes directores, mientras que las entrevistas permiten conocer sus distintas posiciones frente al género, así como las reflexiones que proponen los siempre difusos límites entre el cine documental y ficcional. Si tuviera que señalar los *highlights* del libro, me inclino por las excelentes entrevistas de Imma Merino a Mercedes Álvarez (con un profundo análisis del significado de "volver a los orígenes") y la de José Enrique Monterde a José Luis Guerín (que refuta a través de sus respuestas la caracterización de su obra que hacen en la introduc-

ción del libro los editores, que lo señalan como "alguien que rueda atendiendo a patrones clásicos de la tradición documental cinematográfica"). En cuanto a los ensayos sobre los directores, me quedo con el de Santos Zunzunegui sobre Joaquim Jordá –un cineasta que ha sido referente ineludible para muchos de los realizadores más jóvenes– y el del siempre polémico Josetxo Cerdán (en *Documental y vanguardia* cuestiona *El cielo gira* y *En construcción*), que analiza las películas de Isaki Lacuesta. Un libro atractivo para todos los interesados en un género cada vez más difundido. **JG**

CARRERO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX:
(011) 4952-1554

Sres. de *El Amante*:

El espectador se ha embrutecido. Hay que reconocerlo.

Es muy fácil culpar al precio de las entradas o a la uniformidad temática que nos ofrecen las cadenas multisalas (desde que llegaron me pareció sospechoso que tantas pantallas fueran a ofrecer variedad de estrenos); el espectador medio –ése al que no le interesan las fichas técnicas ni le importa en qué año se filmó tal o cual película y que es el consumidor habitual de las críticas cinematográficas en lugares “no especializados”– ha cambiado: ya no toma el cine como un hecho cultural, sino como una distracción, como la previa al restaurante (o restó para ser modernos), el pub o, para los más jóvenes, el boliche. Últimamente, poca gente va al cine a complicarse la existencia con una película; la mayoría quiere reírse un rato, o, si no quiere pasar por insensible, mirar con el ceño fruncido un drama lacrimógeno de neto corte humanista.

A no engañarse: el problema no son las entradas caras. En los tiempos que corren la gente paga veinte pesos, pero los paga para pasarla bien. Que la película sea buena o mala no importa; importa que no sea complicada ni –definición muy común– “un bajón”. Los que no saben qué es ir al cine porque nunca fueron difícilmente modifiquen en algo los estrenos de los jueves.

Por el lado de la cinefilia las cosas no son muy distintas. El nuevo cinéfilo parece renegar de la historia del cine.

Si una película como *Imperio* no tuvo ninguna repercusión, tanto sea para defenestrarla o elogiarla, quiere decir que a nadie le llamó la atención. Algo lógico dentro del espectador medio, pero si nos atenemos a los foros (por ejemplo en la página www.cineismo.com), apenas hubo un debate sobre si era una porquería o una obra maestra. ¿Para qué críticas más extensas en los medios si nadie las tomará en cuenta? ¿Qué clase de discusión se va a concretar si no hay nadie que participe?

La ignorancia del nuevo espectador es compatible con

la de los nuevos directores. Las últimas películas del cine mainstream hacen revalorizar films que una o dos décadas atrás eran desechables (¿o no hay alguien que añore, por ejemplo, un estreno como *El poder de la justicia*, por lo menos para ver algo decentemente filmado?). El cine norteamericano de estudio llegó a caer tan bajo, que hasta los propios consumidores de pochoclos (los pochoclófilos) se sienten abatidos por tanta pavada. Sin embargo, ningún pochoclófilo se arriesgaría a películas como las de Lynch (sólo para variar) o a *La Dalia Negra* depalmiana. Películas como *El Padrino* en los setenta, *África mía* en los ochenta o *Danza con lobos* en los noventa (de calidades diversas pero sin negarle algo de personalidad en cada una) formaban parte del interés del público; hoy eso es impensable.

La crítica no puede hacer nada frente a un público ciego. Habría que plantear que en los colegios se enseñe historia del cine (como se enseña literatura o cultura musical) para formar al futuro espectador, a aquellos que van a leer las críticas, les van a exigir cada vez más y volverán a pensar el cine como un hecho cultural –también de diversión, por supuesto– y no solamente como un producto más de entretenimiento vacío y sin complicaciones.

LEONARDO VÉLEZ

En esta evolución es necesaria la revolución

“¿Quién más quiere participar? Vayan tirando ideas, es decir, DIGAN.” Elamante.com

Sigo leyendo esta publicación y después de leer cada uno de los nombres firmantes de las respuestas que recibía la propuesta me doy cuenta de que todo era una carta interna y no una abierta a los suscriptores, curiosos y lectores de la revista.

Se me vino inmediatamente a la mente la imagen del borracho, que después de una noche como tantas otras se levanta con un dolor de cabeza que hubiera llevado al suicidio a algunos. Para contrarrestar la

terrible resaca, el borracho levanta la botella que lo dejó inconsciente ayer, toma lo que sobró y abre una nueva botella de la misma bebida. La resaca desaparece, sí, pero volverá en algún momento o desaparecerá por siempre si es que la cirrosis se le adelanta. Divina la historia, ¿no?

Debo admitir, antes de seguir, que al día de hoy no he podido leer el nuevo número.

Amo leer. Leo ficción, crítica, ensayos... leo mucho para algunos, poco para otros, pero leo y lo disfruto. Pero la revista... ¡oh, la revista, señores! La revista la disfruto cada vez menos. Encerrada en formalismos sin sentido, en lecturas dadas por leídas que quizás el lector al que debería dirigirse no haya tenido (aun el bien leído), en detalles que parecen importar cada vez menos y en un análisis cada vez más catedrático, las críticas se hacen difíciles. Quizás es por eso que valoro más algunas, como aquella de GN sobre *Sueños de polvorón* en la que el amor al cine y al disfrute que éste produce pareció reaparecer. Tuve ganas de ir a verla sólo por lo que leí.

¿Hace cuánto que trabajan todos juntos? Y los nuevos ¿no son de la escuela? Me imagino la redacción como un sótano de película yanqui del que no salen y donde son todos amigos; veo ahí hasta un sistema para no tener que levantarse a cambiar el DVD. Y, como si fuera una copia de una escena de 25 watts, se pelean por quién se levanta a atender el timbre o el teléfono.

Quizás la crítica se haya puesto a sí misma en un pedestal, uno que el mundo creó para unos que ya no están y que, si están, ya no son lo que eran (como mi vieja mula). Posiblemente deban bajar todos los que se subieron sin ser llamados y hablar con todos los interesados en que aunque sea suba alguno ahí. Arriba del pedestal son pocos y se conocen mucho, abajo somos muchos y nos conocemos poco.

Pareciera que hubieran construido un código propio por el cual sólo ustedes se entienden.

Creo que la única forma de proponer un cambio REAL, un verdadero debate que abra puertas que no se sabía que estuvieran ahí disponibles, es la posibilidad de que el lector participe de él.

Si hay quien piensa que por haber abierto un correo de lectores ya se ha hecho lo que debía ser realizado en ese sentido, se equivoca enormemente. "Disparen sobre El Amante" da la sensación de ser una sección creada para dormir mejor a la noche. Hay críticas y críticas interesantísimas tanto a ustedes como a la revista, al cine, a la escritura... hasta he leído alguna contra el sistema. Críticas que, siento, las lee sólo el lector que paga los once pesos con cincuenta centavos en su kiosco de diarios amigo. Nunca vi ni una respuesta ni un cambio sustancial al siguiente número que tuviera en cuenta lo dicho allí en la revista anterior.

Si me dieran el espacio para proponer (algunos dirán que ya me lo han dado al publicar esto, si es que lo hacen), yo diría que el medio para conseguir al fin una "evolución de la crítica" (espero que nadie piense esta propuesta como algo maquiavélico) es agrandar y modificar aquella bellísima y ya mencionada sección denominada "Disparen sobre El Amante", que es la que más disfruto. Yo me animaría a darle más espacio, mucho más espacio, y agregarle a ese lugar sus respuestas, ya sea como revista o como críticos individuales, aunque más no sea para

poner un "Puto" debajo del escrito de alguien que los haya ofendido o molestado (podrían empezar por aquí).

Si tuviera que justificar aún más mi idea que (lo sé) de original no tiene nada, diría que se podría simplificar muchísimo la historia y pensarla de la siguiente forma: la crítica comenzada por Bazin y su *crew* tuvo que crear al lector; la crítica actual debería incluirlo.

Pensamientos de un simple lector.

Mis máximos respetos.

MARTÍN SCHULIAQUER

Sres. de El Amante:

Primero quería felicitarlos por continuar siendo la alternativa argentina de lectura más inteligente sobre cine.

Estaba leyendo las críticas de la semana de vuestra última edición, la número 188, y me despertaron los instintos más bajos y negativos. Amplia cobertura al cine mainstream del Imperio, ya sea de género mainstream o mainstream de género. Una defensa a *Soy Leyenda* porque la primera mitad está buena (!?). ¿En qué cabeza cabe? ¿Acaso le correspondería medio premio Oscar? No sólo es mala, sino que se trata de otra remake. ¿Soy el único hombre sobre la Tierra que ya no soporta tanta remake y secuela? ¿Secuelas de las remakes? ¿O remakes de las secuelas? O la aparente conmoción que causó *Ratatouille*, otra película de animación hecha por computadora con animales

que hablan, la cual posee una más que aparente semejanza con el drama japonés de 2002 *My Little Chef*.

Pero todas mis quejas encontraron respuesta, o por lo menos reconocimiento, en el artículo "Las películas todavía existen". Sin llegar a extremos, me veo más cercano a la posición de los Críticos Cinéfilos Cultos que a la de Gustavo Noriega. Lo mío no necesariamente pasa por el tema "cine arte" versus "cine comercial", ya que disfruto del cine comercial "inteligente", pero no así del "choronga". Así que sin dejar completamente de lado los estrenos de los jueves, tengo la impresión de que debería reducirse, no sólo su importancia, sino la cantidad de hojas en la revista que se les destinan. Para darles más lugar –y la importancia que se merecen– a las producciones de origen extranjero. Que acá nos veamos obligados a recurrir a canales alternativos de distribución no significa que sean películas que no se estrenaron en cine en sus respectivos países. Tampoco entiendo por qué, si les damos tanta relevancia a las producciones de un Disney, habría que dejar de lado, como si no existiera, a un Ghibli.

Mi sugerencia sería crear espacios, si se quiere dentro de la sección Fuera del cine, para otros cines, principalmente asiático y europeo, aunque puede haber otros. Porque conformarnos con un *The Host*, cuando hay tantas joyas de género allá afuera (que gustoso vería los jueves sentado cómo-

damente en una sala de cine, pero lamentablemente no es posible mientras seamos manos al Imperio)... Tuve una esperanza de esto con vuestro artículo sobre códecs. Una democracia cinematográfica, aunque utópica, es posible. Así que no dejemos de pelear contra la dictadura del Imperio.

Saludos.

LEANDRO RODRÍGUEZ

tipeá

WWW. ESTO ES CINERAMMA. COM. AR

JERZY KAWALEROWICZ

1922-2007

Hubo épocas –aunque hoy cueste creerlo– en que el cine de los países del Este de Europa se distribuía y estrenaba en la Argentina, y dentro de esas filmografías (estoy hablando de los años 60) una de las más importantes era la polaca. Fue así que se pudieron ver en Buenos Aires los títulos más importantes de Andrzej Wajda, el prematuramente desaparecido Andrzej Munk y también de Jerzy Kawalerowicz. Egresado de la Escuela de Cine de Cracovia, fue asistente de dirección y guionista durante varios años antes de debutar como director en 1950. Sin el prestigio internacional de Wajda ni el aura legendaria de Munk, su obra –en sus mejores películas, a la altura de las de esos directores– se desarrolló a través de dos vertientes principales: el drama psicológico intimista y el relato de época, en algunos casos de tono épico, en el que siempre mostró preocupación por la expresión en términos visuales. Dentro de una filmografía no demasiado profusa, conviene destacar *El verdadero fin de la guerra* (1956), minucioso estudio de los efectos de la Segunda Guerra Mundial sobre la psiquis de un ex combatiente; *Tren nocturno* (1957), excelente estudio de caracteres rodado casi en su totalidad dentro de un tren; *Juana de los ángeles* (1961), uno de sus mejores films, acerca de una monja poseída por el demonio, con una excelente interpretación de su esposa Lucyna Winnicka, quien actuó en varios de sus films; *El faraón* (1965), un ambicioso biopic sobre Ramsés II, con claras referencias a la situación política de su país; *El juego* (1969), prolijo drama psicológico sobre una relación triangular, y *La muerte de un presidente* (1978), que se suele ver en las funciones del Malba. Hay que resaltar que todos estos films, más *La sombra* (1955), se estrenaron en nuestro país y que su última producción, una fatigosa remake de *Quo Vadis?*, se exhibió en un festival de Mar del Plata. Uno de los últimos exponentes de una generación de cineastas europeos en vías de extinción, Jerzy Kawalerowicz perdurará en nuestra memoria cinéfila por varias de sus películas.

MICHAEL KIDD

1919-2007

Dentro de la fenomenal serie de coreógrafos que cimentaron el prestigio del musical americano de los años 50, es imposible omitir, pese a que no participó de una gran cantidad de películas, el nombre de Michael Kidd. Nacido en Brooklyn, comenzó estudios de ingeniería pero pronto los abandonó para dedicarse a la danza y la coreografía. Su estilo dinámico y su poderosa inventiva se pueden apreciar en sus trabajos para *Brindis al amor* (1953), de Vincente Minnelli, con varios números memorables; *Siete novias para siete hermanos* (1954), de Stanley Donen, con una antológica y prolongada secuencia campestre bailada; *Guys and Dolls* (1955); *La estrella* (1968); *Hello Dolly!* (1969), y *Movie-Movie* (1978), donde recreaba el estilo de Busby Berkeley de los años 30. También trabajó como actor (su labor más recordada es la de *Siempre hay un día feliz*, de Donen) e incluso dirigió una película, *Merry Andrew* (1958) protagonizada por Danny Kaye. Representante de un estilo coreográfico hoy extinguido, el nombre de Michael Kidd quedará para siempre ligado a la época de oro del musical americano, esa que, lamentablemente, jamás retornará.

DELBERT MANN

1920-2007

Uno de los nombres surgidos de la televisión que en los años 50 pretendieron dar una imagen “renovadora” dentro del cine norteamericano con trabajos de presupuestos escasos y problemáticas “realistas”, que dieron como resultado films no particularmente recordables. El éxito de dos trabajos televisivos, adaptaciones de Paddy Chayevsky (*Marty* y *Despedida de soltero*), motivó que los trasladara al cine, consiguiendo las que son sus dos películas más interesantes. En esos films y en los subsiguientes *Mesas separadas*, sobre una obra de Terence Rattigan, *El deseo bajo los olmos*, obra de Eugene O'Neill, *Medianoche pasional*, otra vez sobre Chayevsky, y *La oscuridad al final de la escalera*, aquí trasladando a William Inge, Mann mostró su predilección por las adaptaciones teatrales, algo siempre presente en el carácter de sus puestas en escena, aunque debe reconocérsele una innegable capacidad para la dirección de actores. Sus películas posteriores, dentro de una tesitura mucho más comercial y dirigida a un público más amplio, nada agregan a su filmografía.

PIERRE GRANIER-DEFERRE

1927-2007

Decididamente encuadrado dentro de la tradición de *qualité* del cine francés, este director realizó, sin embargo, varios films apreciables, en particular dentro del denominado *polar* (policial francés). Posiblemente sus títulos más sólidos haya que buscarlos en sus cuatro adaptaciones de Georges Simenon: *El gato*, donde los ya veteranos Jean Gabin y Simone Signoret interpretan formidablemente a un matrimonio en el que ya no queda el menor atisbo de amor, *La viuda Couderc*, otro gran trabajo de la Signoret, *El tren*, ambientada en los años de nazismo, y *La estrella del norte*, minucioso estudio de caracteres de los huéspedes de una pensión. En estas películas, el director consigue captar con fidelidad el sórdido universo del gran escritor francés. Además, títulos como *Una mujer en la ventana*, sobre una novela de Drieu La Rochelle, y *Un extraño asunto*, consistente drama psicológico, le reservan a Pierre Granier-Deferre un lugar modesto pero considerable dentro de la historia del cine francés.

ELEONORA ROSSI

DRAGO 1925-2007

Es posible que hoy pocos recuerden a esta bonita actriz italiana que protagonizara en las décadas del 50 y 60 numerosos films, la gran mayoría de ellos olvidables. Sin embargo, hay dos títulos que se mantendrán en nuestra memoria cinéfila. Uno es el agudo estudio sobre un grupo de mujeres *Las amigas*, de Michelangelo Antonioni, basado en un relato de Cesare Pavese, en el que Rossi Drago interpreta a una muchacha llegada de Turín a Roma con la intención de instalar un negocio, que se ve envuelta en diversos *affaires*. Pero sobre todo será recordada por *Verano violento*, de Valerio Zurlini, donde protagoniza a una viuda de guerra que desarrolla una tórrida relación con un muchacho que intenta evitar verse involucrado en la contienda, en un film ambientado en el mundo de la burguesía de Rimini en 1943. Su interpretación en este film ofrece una intensa carga de erotismo y hace lamentar que Eleonora Rossi Drago no fuera mejor aprovechada por el cine en papeles más acordes con sus condiciones de actriz.



▲
ION FISCUTEANU
1937-2007

Seguramente hasta hace un par de años este actor rumano era un perfecto desconocido en nuestro país, pero la exhibición en el Bafici y el posterior estreno de *La muerte del señor Lazarescu*, la notable segunda película de Cristi Puiu, permitieron apreciar su talento. Reconocido actor de teatro en su país y con una carrera no demasiado prolífica en el cine –generalmente como secundario–, fue su caracterización del sufrido protagonista de esa película (un anciano que un día comienza a sentirse mal y transita a lo largo de una noche alucinante por diversos hospitales, sin que nadie, salvo la enfermera que lo acompaña, parezca interesarse por su suerte), un verdadero *tour de force* interpretativo que consiguió otorgarle una profunda carnadura humana al personaje. Lamentablemente, lo que podría haber sido el comienzo de una carrera a nivel internacional se vio frustrado por su muerte; pero quienes tuvimos la suerte de ver esa película, recordaremos a un personaje que sin duda entrará en la categoría de los inolvidables que nos ha dado el cine.

PETER VIERTEL
1920-2007

Es llamativo lo desapercibida que pasó la muerte de Peter Viertel, máxime cuando ella se produjo apenas diecinueve días después de que ocurriera la de Deborah Kerr, quien fue su esposa durante casi medio siglo, aunque su relación con el cine comenzó bastante antes. Hijo de padres exilados del nazismo (su madre, actriz, fue íntima amiga de Greta Garbo, y su padre fue un cotizado escritor), desde muy joven entró en contacto con el ambiente intelectual neoyorquino; publicó su primera novela a los 18 años. Sus primeros pasos en el cine fueron en 1942, al participar en el guión de *Saboteador*, de Alfred Hitchcock, y al año siguiente en *The Hard Way*, de Vincent Sherman. En esos tiempos comenzó una intensa relación con John Huston y Ernest Hemingway, amantes como él de la vida aventurera y las libaciones ininterrumpidas, de lo que queda testimonio en su divertida autobiografía, *Amigos peligrosos*, por cuyas páginas también desfilan figuras del calibre de Orson Welles y Ava Gardner. No resulta casual, entonces, que sus guiones cinematográficos más importantes fueran el de *We Were Strangers*, de Huston, y dos adaptaciones de Hemingway: *The Sun Also Rises*, dirigida por Henry King, y *El viejo y el mar*, de John Sturges. Y no hay que olvidar, por supuesto, la traslación fílmica de su propia novela, *Cazador blanco, corazón negro*, dirigida por Clint Eastwood, quien en la película personifica a Huston. Retirado en Marbella, con su esposa muy enferma en los últimos años, Peter Viertel, aventurero duro de corazón blando, no pudo resistir la muerte de su amada Deborah, y a los pocos días decidió acompañarla.

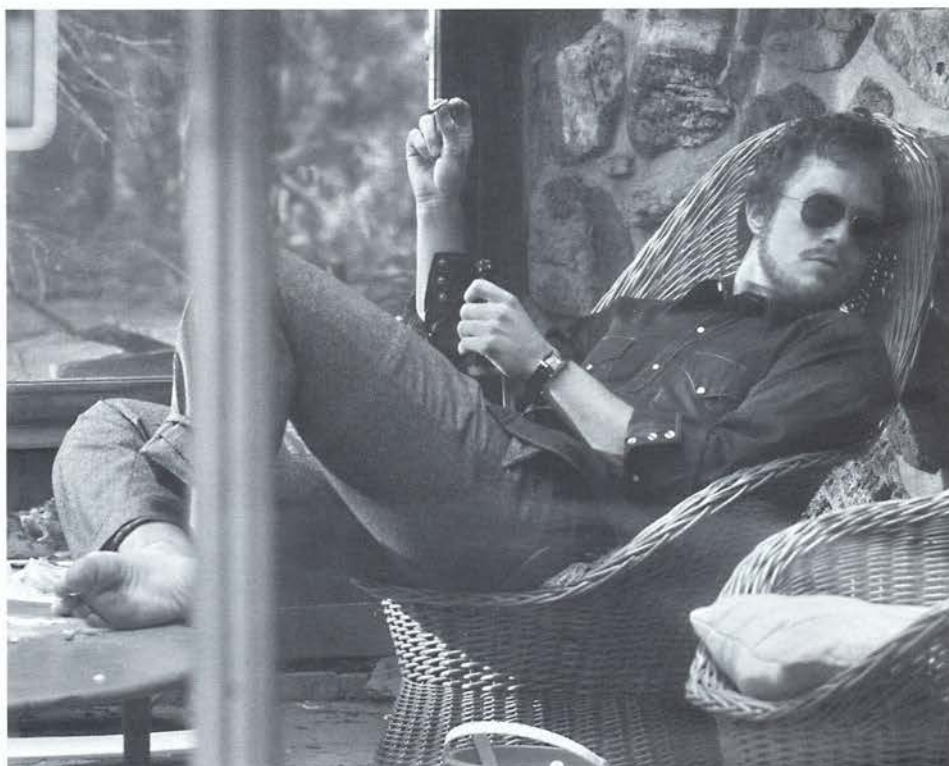
JANE WYMAN
1914-2007

Los ocho años que estuvo casada con Ronald Reagan y su vocación política profundamente conservadora han provocado que se minimizaran las virtudes actorales de Jane Wyman. Nacida Sarah Jane Mayfield, su madre intentó convertirla sin éxito en estrella de cine infantil; luego cursó estudios universitarios y trabajó también de manicura y operadora telefónica. Fue cantante de radio, y a mediados de los treinta se reinsertó en el mundo de Hollywood, debutando en el cine en 1937. Luego de varios años de trabajos secundarios irrelevantes, fue en 1945 cuando su protagónico en *Días sin huella*, de Billy Wilder, en la que interpretaba a la esposa de un alcohólico, llamó la atención de la crítica. Al año siguiente fue nominada al Oscar por *El despertar*, y en 1948 lo ganó por su interpretación de una sordomuda en *Johnny Belinda*, de Jean Negulesco. Con una ecléctica carrera que alternó melodramas con comedias ligeras, se pueden recordar sus trabajos en *Desesperación*, uno de los films menos conocidos de Alfred Hitchcock, y *El séptimo velo*, de Curtis Bernhardt. Pero tal vez los mejores trabajos de Jane Wyman hayan sido dos de los formidables melodramas que Douglas Sirk rodó para la Universal en la década del 50: *Sublime obsesión*, en el que interpreta a una mujer que queda ciega en un accidente y mantiene un increíble romance con el playboy responsable del suceso, y *Lo que el cielo nos da*, en el que personifica a una rica viuda que se enamora de su jardinero, ante la escandalizada mirada de sus hijos y el pequeño poblado donde vive. En los años 60 su presencia en la pantalla fue raleando, hasta su retiro en 1969; luego se dedicó a la televisión, donde en la década del 80 consiguió un formidable éxito como la desalmada matriarca de la serie *Falcon Crest*. Sus últimos trabajos fueron hacia mediados de los noventa, y luego se retiró a su rancho, donde vivió apaciblemente hasta los 93 años.

BRAD RENFRO

1982-2008

Brad Renfro fue un actor a quien nunca se le prestó demasiada atención. Su debut en el cine fue cuando apenas tenía 12 años, en el bodrio de Joel Schumacher basado en John Grisham *El cliente*. Si bien la película era muy mala, ya podía apreciarse a un gran actor, pero la razón de su no reconocimiento (bueno, ganó un par de premios, es verdad, pero no estamos ante un caso *alla* Haley Joel Osment o Dakota Fanning) se debió seguramente a que es de aquellos grandes actores que no hacen alardes de ningún tipo, que hacen que no se note que están actuando. Esto se hace más claro que nunca en *El aprendiz* (*Apt Pupil*), adaptación de una novela corta de Stephen King dirigida por Bryan Singer. En ella interpreta a un adolescente que se entera de que en su pueblo vive un criminal nazi (Ian McKellen) y lo chantajea diciéndole que lo va a denunciar si no le cuenta sus "anécdotas". Renfro compone a este personaje, que va enloqueciendo progresivamente —hasta no desembocar en nada, porque la película, que no está nada mal, de repente se acobarda y cambia el muy perturbador final de la novela por otro mucho más *light*—, de una manera totalmente relajada, clásica, sin tics de ningún tipo. Podría haberse convertido tranquilamente en un insoportable show actoral, pero Renfro le da un tono menor que le hace muy bien a la película. Ésta fue su actuación más recordable, pero también protagonizó *Bully*, de Larry Clark, e hizo dos papeles secundarios, el mejor de los cuales puede verse en *Ghost World*, de Terry Zwigoff. En los últimos años tuvo varios problemas con drogas, y el 15 de enero, poco después de terminar de rodar *The Informers*, basada en la novela de Bret Easton Ellis, murió de una aparente sobredosis. Tenía 25 años.



HEATH LEDGER

1979-2008

Otra muerte inesperada de un actor joven que prometía mucho. Nacido en Australia, Ledger tuvo su primer papel importante en Hollywood como el *freak* adolescente que enamora a Julia Styles en *10 cosas que odio de ti*. Ahí ya demostraba ser un gran actor, pero lo mejor llegó con el dúptico de Brian Helgeland con Ledger-Shannyn Sossamon-Mark Addy: la gran comedia deportiva "de época" *Corazón de caballero* y la incomprensible comedia de superhéroes disfrazada de thriller religioso *Devorador de pecados*. Aquí se revelaba como un actor de estirpe clásica y también como un gran comediante. Sin embargo, el reconocimiento como actor por parte de "el gran público" se dio con *Secreto en la montaña*, una de sus actuaciones menos interesantes. Pero incluso después de la película de Ang Lee, por la que fue nominado al Oscar, Ledger siguió manteniendo un perfil bajo. Sus últimas apariciones fueron en *I'm Not There*, de Todd Haynes, donde es uno de los cinco actores que interpreta a Bob Dylan, y como el Guasón en *The Dark Night*, segunda entrega de la saga batmanesca de Christopher Nolan iniciada por, valga la redundancia, *Batman inicia*. Ledger fue encontrado muerto por su mucama y su masajista en un departamento en Nueva York, por lo que, se sospecha, fue una sobredosis de pastillas para dormir.

VAMPIRA

1921-2008

Maila Nurmi nació en Finlandia en 1921, pero poco tiempo después se fue a vivir a Estados Unidos con su familia. A los 17 se mudó de Ohio a Los Ángeles y empezó una carrera como modelo. Fue *pin-up girl* durante varios años, hasta que un día fue a una fiesta de disfraces en Hollywood vestida de Morticia Addams, quien por entonces era sólo un personaje de historietas. Con esa vestimenta llamó la atención de productores de TV, y fue entonces cuando se convirtió en Vampira, presentadora de películas de terror en la TV. Este papel le valió una nominación a los premios Emmy y muchísimas imitadoras (incluida una tal ¡Vampira II!). La más conocida de estas imitadoras fue Elvira, interpretada en la década del 80 por Cassandra Peterson, a quien Nurmi demandó por plagio y perdió.

Nurmi tuvo una breve carrera en cine, en películas como *The Beat Generation*, escrita por Richard Matheson, y *The Magic Sword*, de Bert I. Gordon. Estuvo casada con Dean Reisner, guionista de *Harry el sucio*, de Don Siegel, y *Obsesión mortal* y *La venganza del muerto*, de Clint Eastwood, pero su aparición más recordada por la cinefilia fue en *Plan 9 del espacio sideral*, de Ed Wood. En la película de Tim Burton sobre Wood, Nurmi fue interpretada por la actriz Lisa Marie.

Claroscuros castellanos

por Jorge García

La 52ª edición del festival de Valladolid trajo algunas novedades saludables pero también, lamentablemente, algunas ratificaciones poco felices. Entre las primeras hay que señalar que la Sección Oficial estuvo bastante por encima de la de los últimos años, y que ¡finalmente! desaparecieron los bochornosos auriculares en los que se efectuaba una castiza y monocorde traducción simultánea de muchas de las obras exhibidas. En el rubro negativo hay que deplorar que, otra vez, buena cantidad de películas se proyectaron en formato DVD. Así fue que la ilusión de ver en buenas copias filmicas la retrospectiva dedicada al productor Alberto Grimaldi y la llamada "Cine a juicio" se vio frustrada por el fatídico cartelito de que la proyección era en ese formato. Pero decía que la Sección Oficial fue superior a la de los últimos años, por lo que a ella pasaré a referirme de inmediato.

La mejor película vista en la competencia (por una vez hay que reconocer un acierto de la Fipresci al premiarla) fue *Le voyage du ballon rouge*, del maestro Hou Hsiao-hsien, una remake muy libre del medimetraje realizado en 1956 por el francés Albert Lamorisse. Inspirándose de manera bastante vaga en aquel film, Hou construye un relato cuyo eje protagónico pasa del niño a su madre (excelente Juliette Binoche), en quien se perciben distintos problemas sin que ninguno esté explicitado abiertamente. El film alterna las escenas del interior del departamento donde la mujer vive con su pequeño hijo (magistrales en su planificación) con un recorrido por París que se aleja bastante de los clisés habituales. Un film notable al que sólo cabe objetarle la prescindible canción final.

El italiano Ermanno Olmi pertenece a esa raza de directores que realizan su obra a contrapelo de las convenciones del cine comercial hegemónico. Planteados casi siempre –y *Centochiodi* no es la excepción– como auténticas fábulas morales, sus films desbordan una religiosidad primitiva de neto corte panteísta que en ocasiones lo acercan al cine de Jean Renoir, algo que se percibe en este relato plagado de personajes entrañables; se trata de un realizador muy personal, bien lejos del calificativo de "antiguo" que le endilgó uno de los jurados presentes.

Dentro del cine japonés contemporáneo,



la figura de Naomi Kawase aparece como una de las más originales y relevantes. *El bosque del luto*, como varios de sus últimos trabajos, contiene elementos de tinte autobiográfico por una parte, y por otra hace referencia a la vejez y la cercanía de la muerte, dos temas que aparecen de manera recurrente en sus films más recientes. Si bien estamos ante una obra rigurosa y sin concesiones –como todo el resto de su filmografía–, por momentos la película es reiterativa, excesivamente morosa, y da la impresión de que falla el ritmo interno de algunas secuencias, algo que no ocurría en sus trabajos anteriores.

Dentro de una tesitura narrativa más clásica, se presentó *Love and Honour*, de Yoji Yamada, un director veterano con una prolongada filmografía que –como la de muchos de sus compatriotas– es casi desconocida fuera de Japón. Aquí estamos ante un melodrama de época con samuráis como protagonistas que no propone demasiadas novedades desde lo argumental y que incluso es bastante académico en lo formal, pero que está narrado con solvencia y precisión.

Nunca he sido admirador de la obra de Wong Kar-wai –con la excepción de *Con ánimo de amar* y, hasta cierto punto, *Felices juntos*–, un director (para mi gusto) sobrevalorado por la crítica. Su último film, *My Blueberry Nights*, no hizo sino acentuar mis reservas sobre su filmografía. Rodada en los Estados Unidos, con la cantante Norah Jones como protagonista, la película ofrece algunos aciertos desde lo visual, pero trasmite al mismo tiempo una notoria insustancialidad y la sensación de que todo el virtuosismo técnico del director es absolutamente vacío.

Decepcionantes fueron dos de las películas españolas de directores veteranos y con algunos lauros en su haber: *Oviedo Express*, de

Gonzalo Suárez, fracasa rotundamente en su intento de hacer una suerte de vodevil sobre un grupo de actores y es un relato aburrido y sin gracia. Y en cuanto a *El prado de las estrellas*, de Mario Camus, es un film absolutamente literario y de una apabullante solemnidad. Fuera de concurso se exhibió *Se, jje*, nueva aproximación al cine de géneros de Ang Lee, ambientada en la convulsionada China de los años 30, premiada en Venecia. La película, de dos horas y media de duración, muestra los rasgos característicos de su cine, esto es, solidez técnica y narrativa, buenas interpretaciones y una marcada falta de inspiración que provoca que el film no llegue a apasionar en ningún momento.

En la sección Tiempo e Historia, dedicada al cine documental, pudieron verse algunos títulos de interés como *El paraíso de Hafner*, del austriaco radicado en España Günter Schwaiger, centrado en la figura de un nazi que se refugió en España luego de la guerra y continúa defendiendo sus ideas sin ningún tipo de arrepentimiento. Lo interesante del film es que no recurre al testimonio de las víctimas sino que deja que el personaje, en apariencia un anciano amable y cordial, se desenmascare a través de sus declaraciones. *Regreso a Normandía*, de Nicolas Philibert, muestra el retorno del director, tres décadas después, al lugar donde trabajó como asistente de dirección de un film de René Allio sobre un campesino que asesinó a su familia; allí, Philibert ve las reacciones actuales de quienes participaron de aquel film. El punto de partida es muy interesante, pero la película no define nunca cabalmente sus propósitos últimos y queda como una obra atractiva pero, en alguna medida, fallida. *El honor de las injurias*, de Carlos García-Alix, es, más que un documental, un film de montaje sobre un militante anarquista español, interesante más que nada por los datos que aporta sobre ese movimiento, tan importante en España en los años de la Guerra Civil. *Oswald's Ghost*, de Robert Stone, es una nueva aproximación al asesinato de J. F. Kennedy, atrayente por el poco visto material de archivo que utiliza. Finalmente, *Los ladrones viejos. Las leyendas del Artegio*, del mexicano Everardo González, ofrece una crítica visión sobre el México de los años 70 a través de un personaje fascinante. [A]

Honestidad brutal

La joven vida de
Juno, cine
generacional





EL AMANTE

CINE

Nº 189

FEBRERO

2008

El poder de la imaginación

Sorpresas te
dan los jueves:
**El mundo mágico
de Terabithia**



CINE
Nº 189
FEBRERO
2008

EL AMANTE

Los hombres de las valijas

Viaje a Darjeeling:

La quinta película de

Wes Anderson

divide aguas



EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 18 de febrero comienza la inscripción

El Amante / Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Los alumnos no sólo toman contacto con los redactores de la revista, especialistas apasionados de cada una de las materias que dictan, sino que también pueden acceder a los recursos de **El Amante**: videos, DVD, libros, revistas, pasantías, preestrenos, proyecciones en DVD ampliado y acceso al **Cineclub El Amante**, donde se exhibirán gratuitamente películas que no llegan al circuito comercial.

A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.



Primer cuatrimestre

Materias de primer año

Cine norteamericano clásico: géneros y autores (anual)

Teorías del cine I

Historia del cine I: Hollywood

Exhibición y distribución: la economía del cine

Cine de animación

Ver para escribir: análisis de películas orientado a la práctica de la crítica (taller)

Materias de segundo año

Autores fuera de Hollywood (anual)

Cine argentino I

Historia del cine III: cinematografías periféricas

Crítica y críticos II

Imágenes fuera del cine

Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)

DIRECTOR GUSTAVO NORIEGA

PROFESORES DIEGO BRODERSEN, AGUSTÍN CAMPERO, GUSTAVO J. CASTAGNA, LEONARDO M. D'ESPÓSITO, JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ, MARCELA GAMBERINI, JUAN CRUZ GONELLA, MARIANO KAIRUZ, JUAN PABLO MARTÍNEZ, AGUSTÍN MASAEDO, GUSTAVO NORIEGA, JAVIER PORTA FOUZ, EDUARDO ROJAS, DIEGO TREROTOLA, PAULA VAZQUEZ PRIETO, MARCOS VIEYTES



Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.

Inscripción: desde el 18 de febrero, los lunes, miércoles y viernes, de 10.00 a 20.30 hs.

Horarios, aranceles y programas en www.elamante.com.

Un verano de películas

CA
cine argentino

ARGENTINA LATENTE / LA ANTENA / PULQUI / FOTOGRAFÍAS
ISIDORO / M / HACER PATRIA / ENCARNACIÓN / EL OTRO
INCORREGIBLES / MARTÍN FIERRO / LA SEÑAL
QUIÉN DICE QUE ES FÁCIL / LAS MANTENIDAS SIN SUEÑOS
UNA NOVIA ERRANTE / ¿DE QUIÉN ES EL PORTALIGAS?
EL ARCA / CIUDAD EN CELO / MÚSICA NOCTURNA

www.incaa.gov.ar

Promoción 2x1

PAGANDO UNA ENTRADA TE LLEVÁS DOS

**CABARET
NOTORIOUS**

SOLEDAD VILLAMIL / LILIANA HERRERO / NELLY PRINCE / DOLORES SOLÁ
CRISTINA BANEGAS / LIDIA BORDA / RITA CORTESE / CARMEN BALIERO

Del 24 de enero al 6 de febrero - 17:30 hs. / Notorious - Callao 966 / Entradas: \$ 5. Promoción 2 X 1

CAPITAL FEDERAL: CINEMARK 10 PALERMO / HOYTS GENERAL CINEMA ABASTO / VILLAGE RECOLETA
Km 0 GAUMONT / COMPLEJO TITA MERELLO

COSTA ATLÁNTICA: AMBASSADOR / COMPLEJO BAHIA-PINAMAR CONCIERTOS: NOTORIOUS