

# EL AMANTE

CINE  
Nº 190  
MARZO  
2008

## Amor perdurable

Polémica sobre **Expiación**,  
deseo y pecado

**We Own the Night + Cloverfield + 2 días en París + La nube errante +  
Rambo: regreso al infierno + Especial Cámara en mano**



**Sin lugar  
para los débiles**  
Polémica sobre  
la ganadora  
del Oscar

ARG \$ 11,50  
URU \$ 95

AÑO 17  
ISSN 150636



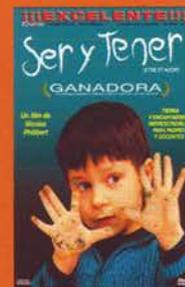
00190

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 doce números de EL AMANTE** por un único pago de \$130.



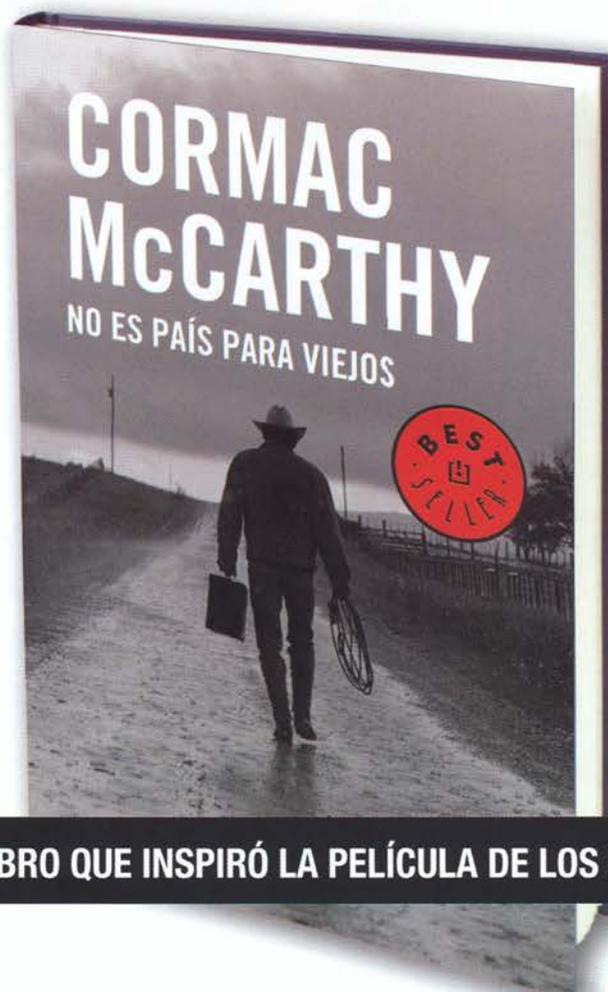
- 1** Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultá el listado.
- 2** Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

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

**OFERTA POR TIEMPO LIMITADO**

**\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA**

**GANADORA  
DE 4 OSCAR®,  
INCLUYENDO  
MEJOR GUIÓN  
ADAPTADO,  
Y 2 GLOBOS  
DE ORO®**



"Cormac McCarthy debe ser considerado un genio secreto".

*Michael Chabon.*

**EL LIBRO QUE INSPIRÓ LA PELÍCULA DE LOS GENIALES HERMANOS COEN.**

**DEBOLSILLO**

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



Este número fue alimentado por mail. No sólo porque el envío de las notas se hace por esa vía, sino también porque muchos de los temas de discusión que aparecen en estas páginas fueron originados por el intercambio de correos electrónicos. Alguien hace un comentario que cree casual y si uno no chequea por dos o tres horas se encuentra después con la casilla llena, con dos o tres (o nueve o diez) redactores al borde de tomarse a golpes de puño (bueno, digamos golpes de mails) por un plano secuencia o por el significado y relevancia de llevar la cámara en la mano y no fija en un trípode. Así pasó con este último tema: a raíz de **Diario de los muertos** y **Cloverfield** se armó una disputa que finalmente se convirtió en un especial de varias notas, una de las cuales es subconjunto de esos mensajes (los enviados por D'Espósito y Trancón, que se quedaron peleando solos mientras los demás ya estaban en otra cosa). ¿Especial Cámara en mano? Suena rarísimo, pero es una de las cosas que tenemos para ofrecerles en este número.

Otro tema de discusión fue **Expiación**. Hubo opiniones de las más dispares pero, por esas cosas de la asignación de tareas, en el newsletter de **elamante.com** escribió aquél al que menos le gustó. El más entusiasta hizo la nota que abre este ejemplar. Con esa cobertura nos íbamos a quedar cuando apareció Karstulovich, que la aborreció. Se ganó su página para explayarse y comienza su artículo diciendo que todos nuestros mails eran hojas secas en otoño ya que la película era mucho peor de lo que pensábamos y que nada de lo que decíamos era relevante.

En fin, nadie sabe lo que nos espera el mes que viene. Les avisamos por mail.

#### 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

Agustín Campero

Leonardo M. D'Espósito

Juan Manuel Domínguez

Fabiana Ferraz

Jorge García

Josefina García Pullés

Jimena Gibert

Lilian Laura Ivachow

Mariano Kairuz

Federico Karstulovich

Marina Locatelli

Adrian Martin

Juan Pablo Martínez

Marcela Ojea

Jaime Pena

Carlos Reviriego

Eduardo Rojas

Eduardo A. Russo

Ezequiel Schmoller

Guido Segal

Manuel Trancón

Diego Trerotola

Marcos Vieytes

#### Correspondencia a

Lavalle 1928,

C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

#### Telefax

(5411) 4952-1554

#### E-mail

amantecine@interlink.com.ar

#### En internet

<http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka S.A.

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

#### Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica

Rocamora 4161,

Buenos Aires.

Tel. 4867-4777

#### Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.

Moreno 794, 9º piso, Bs. As.

#### Distribución en el interior

DISA S.A.

Tel. 4304-9377 / 4306-6347

#### Comercialización

La Cornisa Producciones

S.A.

Tel. 4772-8911

Lic. Raúl Fernández

Tel. 15 5325-9787

## SUMARIO

### Estrenos

- 2 Polémica: Expiación, deseo y pecado
  - 7 La León
  - 8 Polémica: Sin lugar para los débiles
  - 12 We Own the Night
  - 14 2 días en París
  - 16 Cloverfield - Monstruo
  - 18 La conspiración
  - 20 La nube errante
  - 22 Polémica: Rambo: regreso al infierno
  - 24 Un niño de otro mundo, El orfanato, Muerte en un funeral, Lejos de ella, Puntos de vista, Mi mascota es un monstruo
  - 26 27 bodas, Hannibal, el origen del mal, Las Bratz, Antes de partir, Brigada Explosiva: Misión Pirata, Tres minutos, 10.000 A.C., Entrenando a papá, Posdata: Te amo, Amor y tesoro
  - 29 Desde España
- ### Especial Cámara en mano
- 30 El ojo de la cámara en mano
  - 31 Paul Greengrass
  - 32 Discusión por mail
  - 34 El comienzo de Pizza, birra, faso
  - 35 Cámara en mano y terror
  - 36 Contra las canchereadas

### Llego tarde

- 38 Diario de los muertos
- 39 Promesas del Este

### Sobre la crítica

- 40 Reflexiones varias
- 42 Polémica sobre el Manifiesto
- 43 La crítica vista como snob

### Obituarios

- 47 Cine en Venezuela
- 48 Correo

### DVD

- 50 Tootsie
- 51 Un hombre llamado Fidel Castro
- 52 Tres... extremos
- 53 El reino
- 54 The Who
- 55 Madres con ruedas, Los caminos de la vida
- 56 Valiente, Sweeney Todd
- 57 Qué me compro
- 58 Qué me bajo

### Libros

### Festivales

- 61 Sevilla
- 62 Berlín
- 64 Punta del Este

ESTRENOS

# El goce de estar triste

por Gustavo Noriega







## Expiación, deseo y pecado

### Atonement

Gran Bretaña / Francia  
/ Estados Unidos,  
2007, 122'

**DIRECCIÓN** Joe Wright

**GUIÓN** Joe Wright

**FOTOGRAFÍA** Seamus  
McGarvey

**MÚSICA** Dario Marianelli

**EDICIÓN** Paul Tothill

**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**  
Sarah Greenwood

#### INTÉRPRETES

Keira Knightley, James  
McAvoy, Romola Garai,  
Saoirse Ronan, Juno  
Temple, Brenda  
Blethyn, Patrick  
Kennedy, Brenda  
Blethyn y Vanessa  
Redgrave

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

La película, *Expiación, deseo y pecado*, toma de la novela de Ian McEwan, *Expiación*, el truco narrativo consistente en mostrar que el sacrificio que uno de los personajes busca para expiar su culpa no es su retiro de la vida material y su pedido de perdón, como se cuenta, sino la obra misma que estamos contemplando (o leyendo). En un nivel narrativo, Briony, culpable de la separación de su hermana Cecilia y del hijo de la criada de la familia, Robbie, los vuelve a juntar, esta vez en la ficción. Un nivel más arriba, la película (y la novela) nos dice que esa reunión es falsa, que la verdad es otra, que los dos murieron en la guerra y que el final feliz no pudo ser.

La palabra "expiación" tiene una resonancia religiosa, un sentido místico que no necesariamente está presente en la necesidad de borrar las culpas. El título de distribución en Argentina, que le agrega a la única palabra elegida por la novela y la película la fórmula "deseo y pecado", es disparatado e inservible y lleva a confusión. La idea de pecado es ineludiblemente religiosa —un aire que no está presente en la película ni en la novela—, mientras que la expresión "deseo" es un comodín para implicar sexo, aunque en realidad lo que expresa en este caso es el deseo de que la vea mucha gente así ganan dinero. La tergiversación innecesaria de la distribuidora recibió el merecido comentario en una tira de Liniers, protagonizada por El Señor que Traduce los Títulos de Películas, que sugiere que a "deseo y pecado" se les puede agregar "y pasión, obsesión y lujuria, y amor, sacrificio, y mentiras y honor". Como el título en castellano es largo y tonto, en esta crítica vamos a llamar *Expiación*

a la novela y *Atonement* a la película.

Era un desafío grande adaptar una novela cuya forma está determinada por los pasos del via crucis literario que atravesaba uno de sus personajes. El comienzo del libro es pantanoso, lento, con una minuciosa reconstrucción de climas y lugares. No es sencillo entrar a la novela y recién hacia la mitad del libro nos damos cuenta de que esa lentitud narrativa responde a los devaneos literarios de su protagonista. Es en el momento en que Briony es enfermera y sabemos que tiene ambiciones de escritora cuando comprendemos la estructura autorreferente de la obra. Briony envía sus escritos a distintas revistas y los editores le contestan que su obra es potencialmente interesante pero lastrada por una morosidad que se pretende literaria y no hace más que quitarle frescura. No es difícil comprender que se está hablando del comienzo de la novela *Expiación*, dándosele así al lector la pista de que lo que estamos leyendo no es más que el relato de la propia Briony.

Joe Wright, director de la película, no podía representar este rompecabezas literario y se decidió por volcarse de lleno al romanticismo de la historia básica, incluyendo aquí y allá algunas alusiones a la estructura autorreferente antes de llegar al final, cuando la estructura se devela por la confesión de Briony. Una de esas alusiones es la de la música, que, en forma aparentemente extemporánea respecto de una orquestación más bien clásica, incluye el teclear rítmico de la máquina de escribir (en la primera escena vemos que pertenece a Briony). El detalle es sencillo pero revelador: lo que estamos viendo está siendo escrito, un dato que aparece de forma tal que no resulta intrusiva. El primer plano de la película, por otra parte, uno de los muchos *travellings* de *Atonement*, arranca con un castillo de juguete

y una hilera de muñequitos y termina en la máquina de escribir en la que Briony está tipeando su obra de teatro: toda la idea de artificio y construcción arranca con los títulos. Aparece también en un momento posterior de *Atonement* el ejercicio de elegir una forma estética poco común que se entiende y se justifica posteriormente. Se trata de un larguísimo plano secuencia de casi cinco minutos que relata la concentración de soldados ingleses en Dunkerke esperando ser rescatados. Al final de la película sabremos que Robbie murió en la playa de septicemia justo antes del rescate y entonces comprenderemos el porqué de ese travelling asombroso y extravagante que recorre la playa atestada de soldados, con imágenes insólitas como el fusilamiento de caballos, la calesita dando vueltas colmada de uniformados, el coro, los barcos encallados. Todas esas imágenes misteriosas quedan unificadas por una cámara que vaga por el lugar y no se detiene, poniendo en escena las formas pesadamente oníricas de la fiebre. Y el remate es la fabulosa imagen de Robbie entrando en un cine en Dunkerke (¡un cine en Dunkerke!) con su silueta empequeñecida ante la pantalla, donde la imagen desmesuradamente grande de Jean Gabin le declara su amor eterno a Michèle Morgan. Si alguien tuvo alguna vez fiebre mientras moría de amor, ésa es la imagen que representa su sufrimiento.

De esta manera la película cuenta un amor apasionado entre Robbie y Cecilia, dos jóvenes de clases sociales diferentes, interrumpido por una acción personal, la de Briony, una interferencia maligna determinada en buena medida a su vez por la distancia social, todo esto enmarcado por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Si Cecilia es una chica proveniente de una familia de clase alta venida a menos, Robbie es el héroe de la clase trabajadora: inteligente, serio, recto. Por razones que se hacen evidentes al final de la obra, Cecilia y Robbie son dos arquetipos fuertes, vitales y hermosos, destinados el uno al otro, a menos que algo se interponga entre ellos. A esa historia, propia de un melodrama o casi de una telenovela, Ian McEwan, autor del libro original, le agrega ese juego de cajas chinas y, al mismo tiempo, una forma astuta de revelar la verdadera suerte de Robbie y Cecilia, que se representa casi literalmente en la película. La aparición de Briony, ya en su vejez, próxima a perder la memoria por una enfermedad degenerativa, revelando el verdadero destino de los héroes de la novela/película, tiene un papel doble: refuerza el efecto melodramático clásico al tiempo que devela la estructura autorreferente moderna. Ese vuelco terrible de la trama, esa revelación insoportable, merece un análisis más detallado.

En la última parte de la película, la acción se hace contemporánea y aparece Briony ya de edad avanzada (interpretada por Vanessa Redgrave). Es una escritora, anuncia su última novela *-Expiación-* y explica que es la última en el sentido más definitivo de la palabra, ya que está enferma y no volverá a escribir. Explica, a su vez, que toda la novela es autobiográfica pero que su expiación y el final feliz de la relación de Robbie y Cecilia son inventados, ya que ambos murieron en la guerra. La Briony madura le dice a su entrevistador: "¿Qué sensación de esperanza o satisfacción puede esperar un lector de un final como ése? Así que en el libro quería darles a Robbie y Cecilia lo que no tuvieron en vida. Me gustaría pensar que eso no es debilidad o evasión sino un acto final de amabilidad. Yo les di su felicidad".

En *Cazador blanco, corazón negro* Clint Eastwood con-

**Expiación**  
es una  
película  
tristísima y  
a la vez  
gozosa.  
Algo  
alegre  
recorre la  
película,  
un ánimo  
exaltado y  
feliz. No en  
su argu-  
mento,  
claro, sino  
en su  
forma.

taba la historia de la filmación de *La reina africana*, de John Huston. El personaje del guionista se oponía al director cuando éste le decía que la historia tenía que terminar con la muerte de los dos protagonistas. Para el Huston imaginado por Eastwood, los realizadores son como dioses menores que controlan la vida de sus criaturas y tienen el derecho de decidir si pueden vivir o no al final de la película. El guionista, en cambio, le replica que él se siente como un dios bonachón, que prefiere premiar a sus criaturas por todo el esfuerzo que han hecho. La simpatía de Eastwood está claramente del lado del guionista, lo cual hace más sorprendente el giro argumental que filmaría años después en *Million Dollar Baby*, en la que no dudó en dejar parapléjica a su protagonista merced a un accidente absurdo.

En estos términos, Briony Tallis funciona como un dios bonachón, que aprovecha su potencial creador para dar vida y felicidad a sus personajes. Lo interesante del asunto es que eso convierte a Ian McEwan en un émulo del John Huston que argumenta en *Cazador blanco...* (o del Eastwood de *MDB*). Si su personaje dice que un libro no puede darle al lector un final tan desesperanzador, es claro que McEwan piensa todo lo contrario, ya que nos cuenta la triste "verdad" sobre la suerte de Cecilia y Robbie. La diferencia estaría en la expiación. Para McEwan, Briony actúa así, tergiversando los hechos, para equilibrar un acto malvado de su niñez. Él nos cuenta los hechos reales porque lo que importa es la verdad.

¿La verdad? La novela *Expiación* es tan potente que uno termina olvidando que Briony es un personaje inventado y que la opción del escritor por la revelación final no es una apuesta a la verdad sino a la tristeza. A diferencia de aquella película de Eastwood que ponía un banquito arbitraria y cruelmente en el destino de su personaje central para que su vida quedara totalmente arruinada, el destino de Robbie y Cecilia estaba inscripto en sus vidas; la imposibilidad de su amor, entre clases sociales distintas y en el medio de la guerra más pavorosa que tuvo la civilización, no es algo que pueda sorprender. McEwan elige esa situación pero más que un respeto a la verosimilitud histórica hay una exaltación gozosa de la tristeza. *Expiación*, novela y película, son esas obras "para llorar", cuya felicidad consiste, paradójicamente, en generar tristeza, la gozosa tristeza que ofrece el arte. Como se consolaba Borges en "1964", un poema en el que lamentaba que una mujer lo hubiera abandonado: "sólo me queda el goce de estar triste".

"¿Tienen que ser siempre tristes las películas?", se quejaba un compañero en el intercambio de mails donde discutíamos *Expiación*. Es probable que el arte y la muerte sean compañeros inseparables y, por lo tanto, la tristeza sea un componente constante de cualquier obra, aunque esté en off, al acecho, como en las comedias. Como dice Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes*: "Una vieja relación de intimidad, una relación originaria, tiende un puente entre la práctica de las artes y la experiencia de la muerte". *Expiación* es una película tristísima y a la vez gozosa. Algo alegre recorre la película, un ánimo exaltado y feliz. No en su argumento, claro, sino en su forma. Joe Wright, como ya había demostrado en *Orgullo y prejuicio*, es un cineasta desmesurado, rocambolesco, desprejuiciado, entusiasmado por los múltiples caminos que puede tomar el cine. A pesar de que *Expiación* nos quiebra el corazón con su amor truncado y la abrumadora presencia de lo irreparable, hay que imaginar a Joe Wright feliz. **[A]**



## Apuntes sobre un nuevo (viejo) estilo

En contra por **Federico Karstulovich**

**E**stimados lectores, no pueden hacerse una idea del escándalo de mails que suscitó esta película. Sin embargo, el tole tole dentro de la redacción generado por *Expiación, deseo y pecado*, quizás demasiado focalizado en cuestiones formales, dejó de lado el inconveniente principal de esta película: la autorreferencialidad, el encierro, el ombliguismo, palabras distintas de riesgo y originalidad. El problema de la autorreferencialidad no está en un mero narcisismo, sino en que no nos deja espacio para ingresar al mundo sin que éste nos diga previamente cómo hay que entenderlo. David Lynch también puede ser autorreferencial, pero sin embargo sus películas imponen cada vez menos mapas de lectura establecidos. Me dirán: "Estás queriendo aplicarle a la película una lectura que la película no propone", una de las críticas que andaban dando vueltas por los mails de la redacción. Muy bien: no le exijamos a *EDP* que narre con los manierismos narrativos de Lynch. Tampoco pedirle el ascetismo narrativo de Eric Rohmer en los *Cuentos morales*, pero bien (¡qué demonios!), hay maneras de establecer dialécticas. Y también hay que asumir la imposibilidad de pensar el cine desde otro lado que no sea nuestra experiencia como espectadores, cuanto menos en primera instancia.

A decir verdad, cuesta hacer dialogar a esta película con otras. Se me vienen ejemplos a la cabeza y aparecen *Providence* y *El ladrón de orquídeas* al manoteo. Les pregunto a esas películas de qué manera se puede contar un cuento moral y a su vez narrar el acto de narrar el cuento. Ambas películas me contestan con un gorjeo de bebé, un jugueteo con las manitas, porque todavía están jóvenes y lozanas porque sus formas no le temen al mundo: entran y salen de él. Interactúan. *Expiación, deseo y pecado*, en cambio, contesta con un fraseo sentencioso, con "fotografía cuidada", con "diseño de arte", con "música superlativa", con "temas importantes y aprendizaje moral" (vea-



mos el título si no), con "mezcla de estilos y reflexividad" (claustrofobia y represión, luego guerra y destrucción, por último fantasía, sueño y creación: todo bajo la atenta mirada redentora de lo literario), es decir con formas que se protegen del mundo y entonces nos regurgitan una versión definitiva de él. No hay lugar para la interpretación porque ya todo fue dicho. Esto, mis amigos, se corresponde con buena parte de los elementos que nosotros identificamos en nuestro bienquerido y crecido *cinéma chorongue*.

Tanto en *Providence* como en *El ladrón de orquídeas* hay un ánimo de no creerse demasiado solemnemente aquello que se cuenta, es decir, la imposición conductista de una moral según reglas predeterminadas e inamovibles. Ojo: no es que en aquellas películas se caguen en el asunto; simplemente jerarquizan otros aspectos. En todo caso hay en ellas, con mayor o menor grado de distanciamiento respecto de lo que nosotros conocemos como narración clásica, una velocidad del relato, un continuo de la fábula y de la inventiva que en *EDP* está ausente. Creo que es ése el problema más grave y no las decisiones narrativas que, con el mayor o el menor gusto que nos den como espectadores, no desentonan del todo (de hecho Joe Wright es muy buen narrador), exceptuando algunas decisiones narrativas del último tercio de película.

Mencioné aquellas películas no para aplicarle un molde de lectura prefabricado a *EDP* sino porque en ellas también aparece tematizada la redención por la escritura. Y básicamente me parecía un saludable ejercicio mental que no es ilegítimo para el análisis ni la crítica. Si como espectadores nos vamos a exigir pensar exclusivamente cada película sólo en contraste consigo misma, vamos a estar perdiéndonos en los rigores formalistas a riesgo de establecer conexiones deliciosas. Creo que esa voluntad de juego, voluntad de crítica-parque de diversiones donde cada juego es el simulacro de una función dentro de una ciudad en miniatura pero hecha de golosinas, panchos, corridas y no de tráfico, hora de entrada, hora de salida, pago de impuestos (volvamos a Schmöller y su artículo sobre la crítica de un par de números atrás), es la única que no nos permite caer en posiciones críticas antitéticas, es decir, en una cinefilia que va al cine con tablas de la ley. Y creo que no es casual que esta película haya generado una recepción tan polarizada precisamente porque sólo puede leerse a libro cerrado. Porque su mundo es impenetrable. Y salimos de él aleccionados, desde el púlpito. Hete aquí la paradoja: todo lo que cuenta está traza-do por el *rigor mortis* de la certeza y la programación de la autoconciencia (esa maquineta de escribir, por favorrrrr...). No hay manera de escapar, dentro de las posibilidades de lo narrado, por un afluente. Todo se mueve bajo la rigurosidad de un presunto (falso) guión de hierro donde todo se convierte en elemento funcional de un rompecabezas.

¿Acaso está mal esto? No hay nada censurable ni puede haberlo sobre el rigor milimétrico, si no el cine de Hitchcock o el de Lang jamás hubieran sido posibles. El problema es cuando el rigor paraliza el relato o lo somete a la rigurosidad de la forma y la previsibilidad. *Expiación, deseo y pecado* es una película solemne a pesar suyo. Y nos hace cargar su cruz durante los eternos 122 minutos a puro rigor prusiano. No está mal en sí, pero esas películas dicen más sobre sí mismas que sobre el mundo, de un lado u otro de la pantalla. Un cine orgulloso y narcisista (que no original y arriesgado) es, también, una forma elegante del nuevo cine choronga. **[A]**



## Páginas fluviales

por  
**Diego Trerotola**

**T**odos sentimos, y por eso creemos saber, que estar frente a un libro y estar frente a una película son experiencias distintas, mayormente opuestas. Y esa diferencia no se trata de estar ante un texto verbal o ante imágenes y sonidos; no me refiero, en principio, al lenguaje que conforma cada una de las expresiones, sobre todo porque un libro puede ser de historietas, fotos, dibujos, etcétera. Me refiero, en cambio, a la relación que establecemos durante la recepción en general, al modo y el tiempo de contemplación, la conexión con el objeto de nuestra mirada. Dejando de lado los sentidos implicados, es la duración lo más importante en las distintas relaciones: la lectura del plano cinematográfico y de la página del libro, el tiempo de decodificación, digamos, es dramáticamente distinto. El libro lo controla el tiempo de nuestra mirada; el cine, la mirada del otro, de aquel que filma y monta cada imagen. Hay películas que ponen el ojo en un tiempo más similar al que posibilita un libro que al del cine más o menos tradicional. Es decir, aunque parezca contradictorio, que no se siente el tiempo del cine sino que se experimenta otra lógica en la contemplación. Es el caso de *La León*, que usa cierto primitivismo saludable y minimal en los planos: la quietud de un paisaje gris del Tigre es enturbiado por el paso de una lancha-colectivo. Casi como un plano primitivo de los Lumière, casi como una cita al tren célebre que llegó a la estación de Lyon hace más de un siglo, la primera imagen de *La León* se abisma en un tiempo de contemplación, que da lugar a una lectura distanciada de las imágenes, del movimiento. De hecho, la elección del blanco y negro que se convierte en un gris monótono, mayormente sin contrastes, enfatiza más esta idea, porque aplanas las imágenes con una composición plástica de los encuadres (la iluminación, el ángulo, etcétera) que no señala con dedo acusador el lugar que hay que mirar, que produce el significado. Pero además de que los planos dejan de estar subordinados al tiempo de lectura de la información que contienen, tampoco el montaje parece revelarse como un opresor de los distintos planos. Esto dicho en el sentido que invoca la célebre frase (algunos la adjudican a Godard, otros a Rossellini): "Todas las imágenes nacen iguales y libres, el film es la historia de su opresión". Oprimir las imágenes quiere decir montar para marcarles un sentido a los planos y, de esta manera, adherir al manual prefabricado del montajista, dejar que el *rac-cord* selle relaciones unívocas entre los planos, yuxtaponer para fraguar la misma lineal y abusada interacción entre imágenes que los cineasta perezosos sostienen como la forma correcta del montaje. Álvaro (Jorge Román), el

protagonista de la película, encuaderna libros para una biblioteca, como una de las tantas ocupaciones para sobrevivir: un plano detalle lo muestra en sus manualidades caseras, sin demasiada técnica, pegando las hojas y las tapas, sereno. De esa misma forma, Santiago Otheguy compagina las imágenes, dejando al descubierto su forma de encuadernar, sin anular el salto de página, más bien marcándolo. Y esta actitud no tiene un afán metalingüístico, sino que es una forma de dejar al descubierto las relaciones entre los planos, para mostrar las formas del desarrollo de los personajes y las situaciones; es decir, desnudar la construcción narrativa. Porque esta película está lejos de ser parte de una modernidad formalista; se propone contar algo, mirando cada fase de su desarrollo argumental con todo el espesor que se merece. Es que la historia se encarga de desarrollar diversas relaciones que existen entre hipocresía y deseo, entre crimen y castigo, entre venganza y justicia, entre muerte y dolor, entre represión y satisfacción, entre fútbol y violencia, entre xenofobia y hermandad, entre marginalidad y homosexualidad (y, por esto último, *La León* es una película que se acerca bastante a *Bolivia* de Adrián Caetano). Todos estos temas se desarrollan, cruzados, a partir de la relación conflictiva entre el Turu (Daniel Valenzuela), conductor de la lancha El León, y Álvaro, un isleño de la zona del Delta profundo. Un homoerotismo frontal, sin tibiezas ni vueltas, surca cada acción de esos dos personajes. Fuera de las televisivas visiones contemporáneas de los personajes gays, esas instaladas con comodidad al borde de un pintoresquismo insoportable y repetitivo, esta película plantea una mirada algo más salvaje, menos reglamentada por un consenso sobre la manera de representar la diversidad sexual. Un salvajismo, claro, mirado con la parsimonia suficiente para que revele las tensiones que encarna, para que se pueda leer en sus formas tanto la sensualidad como el asco. Pero también hay algo lúgubre en casi toda la película, como si la muerte se instalara elegante en cada uno de los planos, como si la contuvieran sin problema, sin melancolía, sin piedad. Entre los ríos y el paisaje vegetal creciendo descontrolado parece como si algo estuviese agonizando, como una amenaza mortal omnipresente, como si todo el tiempo la supervivencia estuviese en peligro. La clave para salir vivo de esa húmeda estampa asfixiante es la de Álvaro: tomarse el trabajo de compaginar las partes para poder leer un orden posible, una forma de sobrevivir a la violencia. Y por eso Otheguy desliza las páginas para que la mirada encuentre el tiempo suficiente que le permita encontrar reflejo y reflexión sobre la superficie acuosa. **[A]**



### La León

Argentina / Francia,  
2006, 85'

#### DIRECCIÓN

Santiago Otheguy

#### PRODUCCIÓN

Pablo Salomón y  
Gonzalo Rodríguez  
Bubis

#### GUIÓN

Santiago Otheguy

#### FOTOGRAFÍA

Paula Grandío

#### MÚSICA

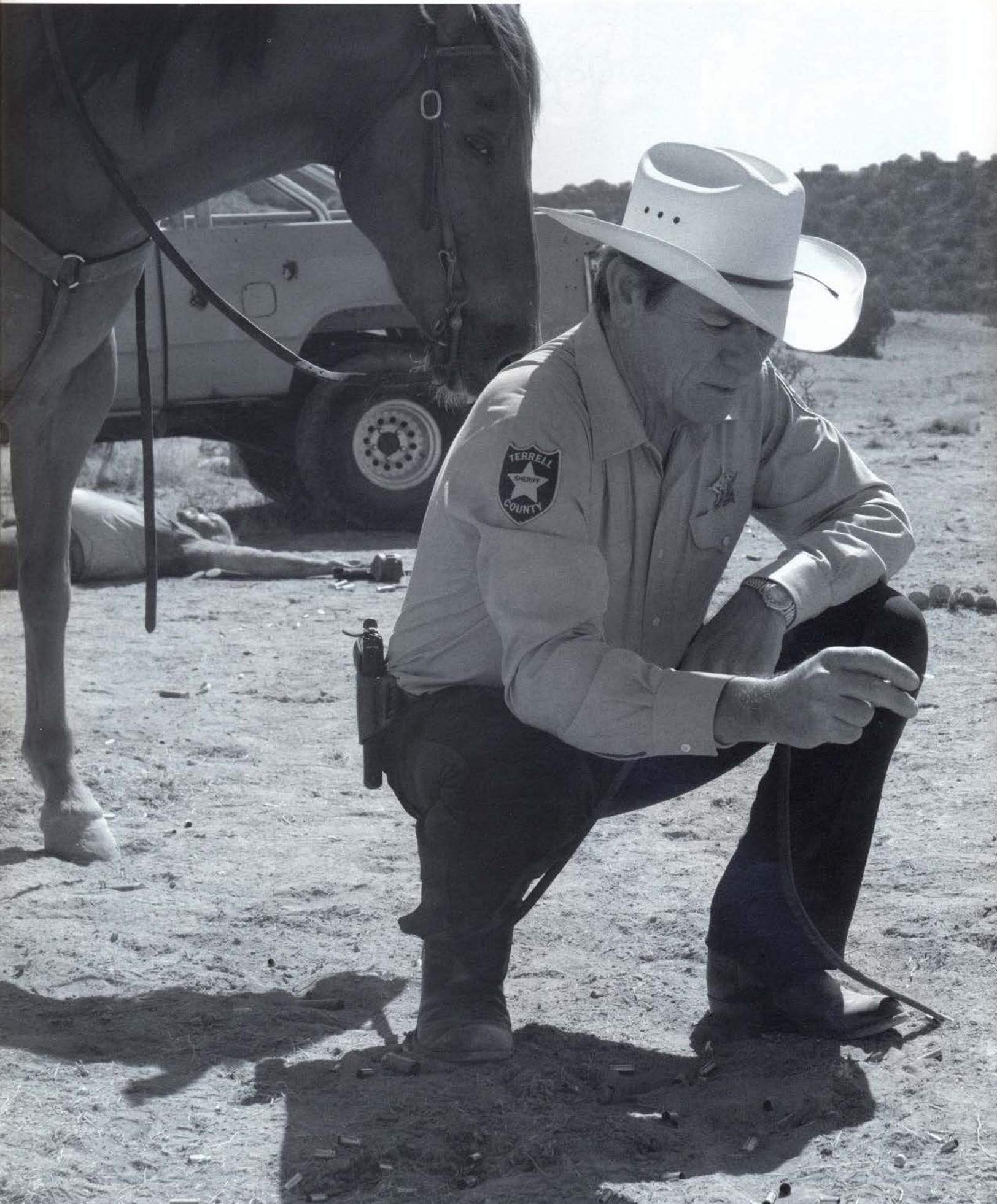
Vincent Artaud

#### MONTAJE

Sebastián Sepúlveda y  
Valeria Otheguy

#### INTÉRPRETES

Jorge Román, Daniel  
Valenzuela, José  
Muñoz



# La tierra baldía

por Manuel Tracón

El pueblo de Holcomb queda en las altas llanuras de trigo, al oeste de Kansas, una región solitaria que otros de Kansas llaman "allá afuera".

**A sangre fría** Truman Capote

**U**na rareza: la primera película de los hermanos Coen que no fue esterilizada por su famoso cinismo. Sí tiene un espíritu risueño, juguetón. Pero no un sentimiento de absurdo a priori que anule toda empatía más allá de la superficie. El espectador acompaña a los personajes durante un momento de sus vidas, entiende lo que se puede entender y comparte su dolor. Lo que recibe a cambio es la –hasta ahora– única creación de los autores de *Barton Fink* que no parece filmada por androides. De *No Country for Old Men* se trata, que en estas páginas no será *Sin lugar para los débiles*, título que bordea (y se sumerge en) la imbecilidad.

La estructura se vuelve cada vez más abierta. No cierra, pero de una forma muy diferente a la acostumbrada. Se disuelve poco a poco y encuentra un ritmo propio hasta alcanzar un lugar de pura incertidumbre. En principio hay un asesino serial, un sheriff que se dedica a cazarlo y un, digamos, civil que por azar termina como alfil entre ambos. Los elementos no cambian, pero en el medio todo se complica y al final nada finaliza. Como un afluente de un río más grande, la historia viene de antes y seguirá después. O, mejor, es sólo una introducción para que, recién al final, el espectador quede en posición de empezar a desconocerlo todo y hacer propia la frase/plegaria de Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones): "Un hombre tal vez tenga que poner su alma en peligro. Él podría tener que decir, 'Ok, seré parte de este mundo'".

No hay principio y final, entonces. Es sólo una muestra representativa. ¿Una muestra representativa de qué? Del presente. Aunque pase en 1980. Como pocas, ésta es una película de hoy. Ni siquiera de hoy: de ahora, de hace cinco minutos. Y todavía no hubo tiempo de decodificar, interpretar, analizar... sólo vivirlo en directo. El único personaje que reflexiona, Ed Tom Bell, lo hace desde el horror, ante la posibilidad de toparse con algo que no pueda entender. Cormac McCarthy es el autor del libro que adaptaron los Coen. En una novela anterior, *Todos los hermosos caballos*, escribió: "Somos como los comanches de hace doscientos años. No sabemos qué va a aparecer



**Sin lugar para los débiles**

**No Country for Old Men**

Estados Unidos, 2007, 122'

**DIRECCIÓN**

Joel y Ethan Coen

**GUIÓN**

Joel y Ethan Coen basado en una novela de Cormac McCarthy

**PRODUCCIÓN**

Scott Rudin, Joel y Ethan Coen

**FOTOGRAFÍA**

Roger Deakins

**MÚSICA** Carter Burwell

**EDICIÓN**

Joel y Ethan Coen

**INTÉRPRETES**

Javier Bardem, Tommy Lee Jones, Josh Brolin, Kelly Macdonald, Woody Harrelson

por aquí cuando despunte el día. Ni siquiera sabemos de qué color será".

No es un western, ni tampoco un policial. Al menos no es lo que clásicamente se entendía por ambos. Es algo nuevo, que participa del mundo en que vivimos y de la incertidumbre que éste produce. *No Country for Old Men* no suscribe a la agotadora y a esta altura llorona nostalgia por los géneros que se fueron para no volver salvo bajo los ropajes de la cita cinéfila. Elige el presente y, al hacerlo, elige la duda antes que refugiarse en la certeza de algo codificado, en tiempos en que la codificación se convirtió en una estrategia sólo defensiva. Y esa elección es liberadora. No es post western ni post policial ni post nada de nada. Es un objeto que no se puede reducir a una definición, al menos no todavía, y esa es una prueba de su vitalidad. Muestra los mismos espacios del western, pero habla un idioma tan diferente, que sólo algunas de sus imágenes aisladas pueden remitir a algo del género; porque el sentido, la cadencia y los temas no tienen relación alguna con una épica de la conquista a la tierra prometida. Ni siquiera es una contra épica. Le es indistinto si George Armstrong Custer fue un carnicero o un héroe.

La película participa en la extendida fascinación contemporánea por el mundo tex-mex. Aquel territorio donde la discusión sobre la existencia o no de Dios todavía es pertinente. Desde Jumbos en los que el señor de los cielos transportaba toneladas de droga por vez hasta asesinatos masivos de mujeres, pasando por narcos famosos que quizás hayan muerto o que anden por la calle con una cara nueva, sin dejar de lado el tinte esotérico. Existe todo un bagaje de historias, no importa cuán ciertas o inventadas, que funcionan como implícito cada vez que el espectador ve un cactus, un paquete de cocaína, una piel cuarteada por el sol, una ametralladora y una bota tejana. Instantáneamente sabe que está ante un lugar donde todo es posible. Y dentro de ese todo, especialmente lo peor. Todo gracias a la mitología que escritores como Cormac McCarthy, Roberto Bolaño y Arturo Pérez-Reverte (y también grupos de narcocorridos, como Los tigres del norte) armaron en torno a esa frontera y gracias a la cual ese lugar evoca tantas imágenes. Para estas ficciones obsesionadas con la inverosimilitud de lo real, a un lado y otro del Río Bravo se concentran todas las fuerzas oscuras de este mundo y los que lo rodean. Un infierno a cielo abierto donde la ley y el orden son parte del problema porque nadie conoce la palabra solución.

El oeste de Texas es un paisaje entre hipnótico y enloquecedor y forma parte de la locura de los personajes.

Porque, ya que estamos en medio de la nada, ni Dios se va a enterar si achuramos al viejo que transporta pollos en una camioneta destartada. Los anodinos hoteles de frontera, supuestos representantes de la civilización, están tan a la intemperie como Llewelyn Moss (Josh Brolin) cazando con una sola bota puesta, bajo las mutantes nubes del desierto. Ambos espacios son zonas liberadas. Los pueblos de frontera mantienen ese aire de cosa provisoria, de lugares transitoriamente ganados al desierto, que puede reclamarlos en cualquier momento. En ellos en verdad no vive nadie, nadie vivo al menos. Un contorno lunar. Además, para placeres snob por el western, como los de un servidor, por momentos la fotografía crepuscular parece de una película de Scott-Boetticher, fascinada por el terreno mineral que absorbe las caras de los personajes. Tanto la jeta de Randolph Scott antes, como las arrugas y ojeras de Tommy Lee Jones ahora, fueron extraídas a martillazos de la roca. A un lugar áspero le corresponden personajes iguales, impasibles como la piedra.

Las imágenes tienen la cadencia del paisaje. Nada de lo que se haga va a lograr que los personajes dejen de estar allá afuera, así que ¿para qué apurarse?, ¿para qué tomarse las cosas a pecho? Lo que les espera igual llegará tarde o temprano. Queda la falta de sentido y justicia. Cualquier cosa puede pasar, para bien o para mal, y los personajes nada podrán hacer para resistirse. Por eso ni lo intentan. Ni siquiera la persona más activa de toda la película, Anton Chigurh (Javier Bardem), toma la iniciativa. Sólo se deja llevar por la ola, pero de mutilación.

(A partir de ahora se cuentan datos que pasan en el último tramo de la película. Quien todavía no la haya visto, mejor pase a la siguiente nota.)

Pese a la violencia implícita, *No Country for Old Men* tiene poca violencia explícita. No se ven los tres asesinatos principales: el inicial entre las bandas de narcos, el de Llewelyn y el de su esposa Carla Jean Moss (Kelly Macdonald). Se elude tanto el último de ellos, que los Coen se aprovechan de los deseos de *happy ending* del espectador; en principio, le hacen creer que la esposa de Llewelyn no fue asesinada. Pero todo acaba con discreto sadismo cuando Chigurh se limpia parsimoniosamente las botas al salir de la casa de la mujer. Un detalle que impacta mucho más que cuarenta masacres juntas. Carla Jean es el personaje más conmovedor y digno. Una dignidad que no anula el miedo, sino todo lo contrario. Su silencio ante el asesino transmite toda la tristeza por el modo en que su vida y la de su esposo terminan. Por otro lado, a Anton Chigurh se le intuyen más las muertes de las que se ven. En lo que respecta a las camionetas en el desierto y la muerte de Llewelyn, daban para chapotear como nenes en las sangrientas aguas de un súper tiroteo con todo el mundo despanzurrado por ahí. Pero los Coen se ahorran esa posibilidad de espectáculo hollywoodense. Todo lo que dejan afuera da más fuerza a esas muertes, vuelve más terribles sus implicancias porque es posible imaginar lo que se quiera sobre lo que pasó. Hay violencia, pero nunca gratuita. Una película que no muestra sus tres asesinatos principales nunca podría etiquetarse así.

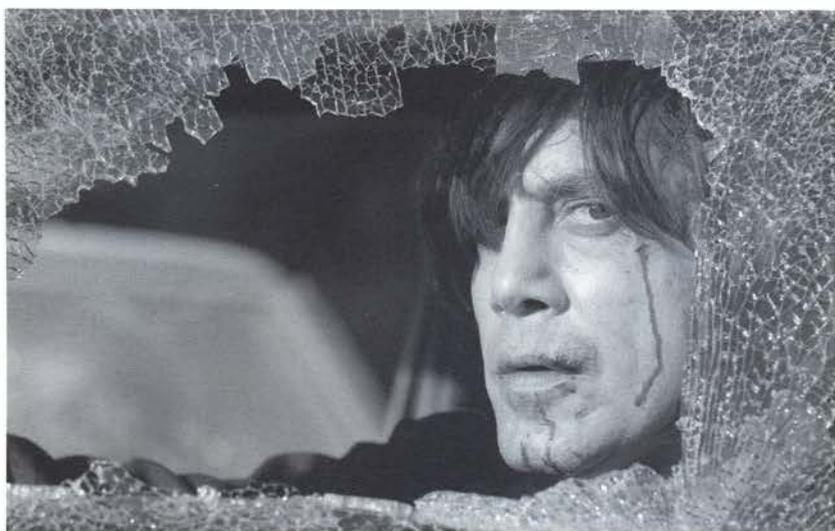
Pero la que sí es gratuita es la muerte, lo azaroso de ella. Chigurh es un asesino que mata sin ninguna relación con los merecimientos de sus víctimas. Es un cambio respecto de las películas de asesinos seriales que sentaron el modelo de las últimas décadas: en *El silencio de*

**Sin lugar para los débiles es la única película de los Coen que no parece filmada por androides.**

*los inocentes* y *Seven* los asesinos eran impulsados por una cuestión moral, de reforma social o espiritual, una culpa colectiva o individual que se expiaba mediante asesinatos. En cambio Chigurh/Bardem no quiere dar lección de nada, sólo mata. Sin explicación, sin sentido. Pero hay un sentido, al menos para él (la moneda y la promesa hecha a Llewelyn), que resulta casi paródico. Él puede creer que tiene una razón que justifica sus acciones, pero de ninguna manera los directores la muestran como trascendente o atendible. Que el motivo sea así de ridículo hace que no haya moralina ni moralismo. Chigurh tiene impulsos completamente formalistas, sin relación con que la víctima sea buena o mala persona. Tiene una lógica perfecta sobre una base completamente desquiciada. Sólo sigue una premisa formal, pura, abstraída de toda finalidad. Es como si una computadora le dijese "doble a la derecha" y él le hiciese caso. Chigurh no es malo, es otra cosa, es algo que no se puede decodificar, no se puede explicar, es una anomalía del sistema. Y nada sorprende porque ninguno de los tres protagonistas juzga. El más perplejo es Ed Tom Bell/Tommy Lee Jones porque alguna vez intentó entender. Ni Chigurh ni Llewelyn lo hacen nunca, sólo se topan con estímulos a los que responden. Todo un mundo de diferencia con David Fincher y sus linternitas iluminadas por citas de Dante.

Es constante la tensión, por ejemplo en el accidente al final, entre si nos rige Dios o el azar (por eso la moneda en la estación de servicio que decidió un destino). Es la duda religiosa. Pero esta incógnita se hace presente en un ambiente propicio. La duda teológica está cómoda en esos territorios salvajes. Tampoco hay buenos y malos, sino incompreensión. No se postula ni se niega la existencia de Dios porque es una película agnóstica que hace un largo travelling que sobrevuela ambas posiciones. Ed Tom Bell es el único claramente religioso de los protagonistas. Él no entiende, lo dice su voz en off al principio mientras presenta los amaneceres con molinos de lata. Pero eso puede ser por su limitada visión humana. Su incompreensión implica que los caminos de Dios son misteriosos y el hombre no puede descifrarlos. Para él algo fue desatado y ese algo anda suelto por el mundo sin que los hombres sepan ni por qué está ni qué es. Pero *No Country for Old Men* no se queda sólo con la mirada de uno de sus personajes; por eso la ambigüedad prevalece. Porque el choque puede ser azar, o la acción misteriosa de Dios, que es incompreensible a los hombres. Esta película postula esa duda como irresoluble.

En el principio fue... una cita de prestigio. Y en el final también, parece. Pero ahora de Guillermo Cabrera Infante, que pareciera haberse adelantado en más de cuarenta años a la llegada de Anton Chigurh, Llewelyn Moss, Ed Tom Bell y Carla Jean Moss con este párrafo sobre *El ciudadano*: "Es a la vez una apología de un capitalista y una diatriba contra el capitalismo (...) una defensa del individualismo y un ataque a la egolatría, un canto a la libre empresa y un réquiem por el último magnate, una loa a la libertad de prensa y una explicación detallada de que esa rara avis jamás existió, finalmente un panegírico del ciudadano Kane y una execración de Charles Foster Kane en zapatillas. No podía ser de otro modo: *El ciudadano* es una obra de arte y no un panfleto. Welles sabía que para reclamar para su film una catarsis pública debía hacer de Kane un personaje que provocara la pena y reclamara la execración, que fuera un hombre completo y por tanto verdadero, y no una increíble marioneta de la historia, de la economía y del siglo". [A]



## Otro souvenir de Amebalandia

Un poco en contra por **Leonardo M. D'Espósito**

¿Recuerdan cuando el zapato esquivo de *Simplemente sangre* ponía en el filo de la butaca al espectador y le causaba unas ganas bárbaras de reír? Recordarán también la velocidad de historieta y los villanos exagerados de *Educando a Arizona*. Los hermanos Coen hacían un cine festivo, un campeonato de diversiones del que participaba su compinche Sam Raimi. No era el "gran" cine de los festivales, pero tenía como primer, loable fin el disfrute de los cineastas y de los espectadores.

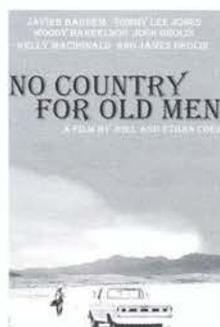
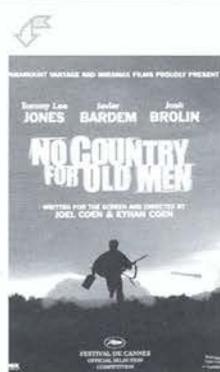
Después vinieron *De paseo a la muerte* y, muy especialmente, *Barton Fink*. Quedó claro que los hermanos Coen pasaron de ser directores de cine a cineastas, ergo "autores" autoproclamados sobre la base de una puesta en escena coherente de film a film. Sin embargo, esa puesta en escena y esas historias en las que la humanidad carece de cualquier tipo de virtud —que ocurren en un mundo que parece el de Robert Altman llevado al extremo de la tira cómica— tenían además el plus de lo calculado, de lo sobreescrito y subrayado. No porque, como en el cine sentencioso y dedal de Iñárritu, Arcand, Haggis y otros comisarios de la moral de Occidente, se reproduzca en el diálogo lo que las imágenes ya muestran (para enjuagar cualquier libertad de interpretación), sino justamente por el exceso de caricatura, la premeditada inhumanidad de los personajes que, por lógica consecuencia, nos impide cualquier tipo de identificación o comprensión.

Esto era flagrante en *El gran salto* (como lo escribió Quintín cuando el estreno del film en *El Amante*, utilizando el brillante concepto de Rodrigo Tarruella sobre los Coen "Amebalandia" en una crítica a favor de la película) y siguió siéndolo más allá del tono de sus películas (*Fargo* es más o menos seria, *El hombre que nunca estuvo* trata de ser una tragedia, *El gran Lebowski* y *Dónde estás, hermano*, *El amor cuesta caro* y la inenarrable *El quinteto de*

la muerte son comedias). Escucho de parte de mis colegas, especialmente los de la revista, que *Sin lugar para los débiles* es diferente, que los Coen están a la altura de sus personajes y no juzgan. Macanas: siguen siendo los mismos titiriteros elementales de siempre. Lo que tiene de bueno la película es su "sequedad" (yo prefiero películas "húmedas" como *The Host*), que no es otra cosa que la pericia narrativa de la primera mitad del film para narrar la historia con muy pocas palabras y ninguna imagen de más. En esa precisión también aparece la supremacía del guión por encima de cualquier otra cosa: no hay un solo elemento en esas imágenes que haya distraído al personaje, que le diera algún toque de humanidad o de duda. Nada: Josh Brolin va y vuelve del lugar del crimen corrido por el cronógrafo científico de los realizadores. Lo mismo pasa con Bardem. Con la diferencia de que Bardem es un personaje tan increíble que, en el contexto de un universo perfectamente cosido para que nada salga de su lugar, resulta paradójicamente el más humano.

Esto en la primera mitad. Luego aparece el pobre comisario de Tommy Lee Jones, un tipo bueno que cree que cumplir con su deber mejora el mundo pero se equivoca, personaje insertado inútilmente para reflejar el discurso moral de los Coen (un discurso, por lo demás, reaccionario: el hombre es malo *per se*, el mal es incomprendible e imparabile, la Justicia es impotente, el Estado es inútil; ahora que lo pienso, es un credo que bien puede considerarse fascista). Más tarde, el detective privado de Woody Harrelson, que es una pura caricatura y encima parece buen tipo (por lo tanto, se muere). Y un embrollo con la valija y la mujer de Brolin —y su familia, algo así como los Campanelli versión hosca—, más un final donde sobran los discursos morales que explican la película. El de Tommy Lee Jones, el de la mujer, el del propio Bardem. Más un aleatorio accidente que demuestra que ni siquiera hay justicia divina. (¿Accidente otra vez? El recurso se ha transformado en el *deus ex machina* de los comisarios cinematográficos de hoy, todos hijos de Altman, por lo demás.) Un mundo malo, obvio.

Recuerdo de los primeros años de *El Amante* la crítica de Horacio Bernades dirigida a quienes impugnaban *Tumbas al ras de la tierra* (ópera prima de Danny Boyle acusada de misantropía calculada; el tiempo y los films dejan claro que esa misantropía no es un rasgo del mundo de Boyle para nada), donde decía que un cineasta también tiene derecho a pintar el peor de los mundos posibles. Ahora demos un paso más: un cineasta que quiere que creamos en el mundo que nos pone en pantalla tiene el derecho de presentarnos el peor (o el mejor) de los mundos posibles si y sólo si nos permite comprenderlo, si y sólo si el autor lo mira desde los propios ojos de sus personajes. Cuando se coloca fuera de ese mundo, cuando su mirada es la de un entomólogo, cualquier discurso o cualquier ejercicio "ejemplar" —*Sin lugar...* lo pretende con una choronguez enorme que disimula tras la puntería de sus balazos— es una lección de maestro ciruela que usa el cine pero no lo constituye. *Sin lugar para los débiles* tiene, como máximo valor, el resumir la carrera de estos dos hermanos a los que, finalmente, les van a dar el Oscar que los consagra en el panteón que vienen buscando desde Cannes 1989. Media película de entretenimiento sólido, grave pero festivo; media película que exculpa la diversión encontrándole sentido utilitario: el mundo es malo, cuídese del desconocido que le pide nafta en la ruta. Un mensaje ideal para la doble página de "Sociedad" de *Clarín*, pero totalmente ajena a lo que es el cine. [A]



**W**e Own the Night llevaba varios meses intrigándome. Como tantas otras películas que tardas en ver y de las que oyes hablar una y otra vez, unas veces muy bien, otras muy mal. La culpa la tuvo Cannes. O el cansancio de los últimos días del festival, que me hizo tomar una decisión equivocada, en el sentido de que durante demasiado tiempo me arrepentí de aquella decisión. Como si hubiese asumido la condición plena de "crítico español", espécimen que se suele caracterizar por privilegiar las cenas opulentas a las proyecciones. Pues bien, aquel día de mayo no fui al primero de los pases de prensa de la película de James Gray, el de la tarde, y reservé la película para el pase nocturno. Fue entonces cuando muchos de los amigos que asistieron a ese primer pase me aconsejaron que no la viese, que no merecía la pena, que no se explicaban cómo un film tan vulgar estaba incluido en la sección oficial... Ya digo que era uno de los últimos días del festival, mi penúltimo en Cannes, si no recuerdo mal. Y que a esas alturas te lo piensas más, te arriesgas menos o tienes más en cuenta la opinión de los amigos. En definitiva, que acabas comprendiendo también a los "críticos españoles". Puedo adelantar que la cena no me sentó muy bien. Justo cuando estaba disfrutando del postre llegaron otros amigos, éstos mucho más jóvenes, que me echaron en cara rápidamente lo que me había perdido: una de las mejores películas del festival, una "obra maestra"... bueno, quizá no tanto, pero sí una película excepcional.

Todo esto no dejaría de ser anecdótico si no fuese porque *We Own the Night* se ha convertido en todo un *casus belli* que ha enfrentado a generaciones de críticos e incluso ha dividido a los críticos norteamericanos y franceses con una virulencia que no se recuerda desde hace mucho tiempo. Digo lo de "generaciones de críticos" pero que nadie se imagine una batalla campal, simplemente que en Cannes corrió la sospecha de que había algo de impostura en la opinión de los asistentes al segundo pase, que se podría explicar, al menos en parte, como reacción a los comentarios negativos de quienes la vieron en la primera proyección. Y da la casualidad que ese grupo de críticos de la sesión nocturna representaba a la facción más joven de la crítica. Lo de la diferencia de criterio entre los norteamericanos y los franceses merece menos explicaciones. Basta con leer el artículo "Continental Drifts" que Kent Jones publicó en la revista canadiense *Cinema Scope* a propósito de las reacciones suscitadas por películas como *My Blueberry Nights* (Wong Kar-wai), *Le voyage du ballon rouge* (Hou Hsiao-hsien), *Boarding Gate* (Olivier Assayas) o *We Own The Night*. Si la crítica francesa rechazaba las tres primeras por razones muy variopintas, pero que se podrían resumir en el hecho de que las tres eran películas transnacionales, rodadas fuera del país de origen y en lenguas distintas de las de sus respectivos cineastas, al mismo tiempo defendía apasionadamente la de James Gray por su propia condición de *norteamericana*, por su apego a toda una tradición que podríamos identificar con el cine clásico de Hollywood. Al final tampoco fue para tanto. Meses después fue recibida con bastante frialdad por parte, por ejemplo, de *Cahiers du Cinéma*, que le endosó un crítica bastante negativa, si bien en las votaciones de las mejores películas del año varios redactores explicitaron su entusiasmo (y en los premios César era una de las cinco nominadas como mejor película extranjera). Ni que decir tiene que la crítica nortea-



## We Own the Night

Estados Unidos.  
2007. 117'

**DIRECCIÓN** James Gray

**GUIÓN** James Gray

**PRODUCCIÓN**

Marc Butan, Joaquin Phoenix, Mark Wahlberg, Nick Wechsler, Couper Samuelson, Mike Upton, Todd Wagner, Mark Cuban, Anthony Katagas

**FOTOGRAFÍA**

Joaquín Baca-Asay

**MÚSICA** Wojciech Kilar

**EDICIÓN** John Axelrad

**INTÉRPRETES**

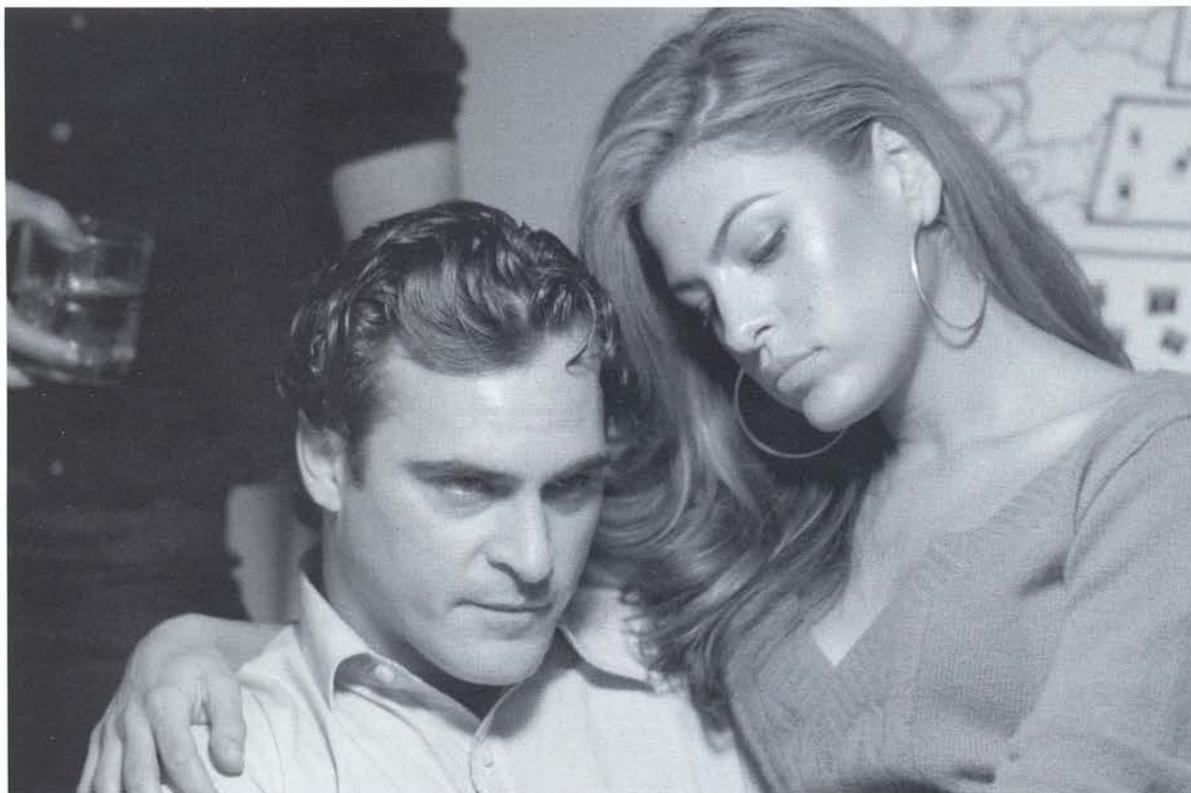
Joaquin Phoenix, Eva Mendes, Mark Wahlberg, Robert Duvall, Alex Veadov, Moni Moshonov

# Lazos de sangre

por Jaime Pena

mericana ni se acordó de ella. Bueno, *Cinema Scope* sí pero, claro, esos son canadienses.

Vista con cierto escepticismo muchos meses después de Cannes, he de confesar que me parece una película más que notable, de una intensidad emocional fuera de lo común, y, aunque las razones últimas del *affaire We Own the Night* se me escapan, me atrevería a aventurar algunas hipótesis. Aparentemente no hay nada en la película de Gray que justifique una polémica tan encendida. Bajo la apariencia de una película de género bastante convencional se esconde, quizá, un producto de identidad indefinida, un producto bastante ambiguo en el que unos han querido ver un retorno en toda forma a los modos del clasicismo y otros una mera operación nostálgica un tanto reaccionaria. Gray confiesa cierta relación temática con los films de la MGM de los años treinta, con un protagonista que lleva a cabo un proceso de redención personal. No hace falta irse tan lejos. En el mismo festival de Cannes de 2007 se podían encontrar otras muchas historias de redención, empujando por un par de películas asiáticas como *Mogari no mori* (Naomi Kawase) y *Secret Sunshine* (Lee Chang-dong). Y el tema del infiltrado que se expone brevemente en *We Own the Night* es también uno de los temas mayores del cine contemporáneo. Por este lado tampoco hallamos nada que singularice esta película y que justifique las opiniones tan polarizadas que ha generado. Una polarización que, como decía, se podría resumir en el rechazo por parte de la prensa norteamericana y en la defensa por parte de la europea. Aceptando que se trata de un producto de cierto "clasicismo", puede que el dilema que subyace en la película de Gray no sea otro que el de la distinta visión que unos y otros tenemos del clasicismo en particular y del cine de Hollywood en general. El presunto clasicismo de *We Own the Night* no es en cualquier caso un clasicismo retro que quiere evocar el Hollywood de los treinta



o los cuarenta; tampoco, pienso, un clasicismo nostálgico que rechaza todo atisbo de modernidad; ni siquiera esa forma de clasicismo crepuscular que tanto ha cultivado el cine norteamericano desde Sam Peckinpah y hasta Clint Eastwood. El estilo clasicista de Gray implica una narrativa épica y una empatía emocional que rechaza cualquier efecto distanciador que, en esta historia de policías buenos y ladrones malos, puede llevar muy fácilmente a la confusión. Considerarla anacrónica sería para muchos el menor de los insultos que le podrían endosar a *We Own the Night*. Y sin embargo creo que el *quid* de la cuestión está ahí: en su anacronismo. La de Gray es una película que podría haberse rodado en casi cualquier época y que pone sobre el tapete esta suerte de desarraigo. Es deudora de una tradición, la del clasicismo, sí, pero con la misma distancia que lo podría ser una película francesa, alemana o japonesa. ¿El clasicismo convertido en un estilo internacional o el clasicismo como manierismo?

Si dejamos de lado que Gray y casi todo el equipo de la película son norteamericanos, sería perfectamente factible emparentar *We Own the Night* con *My Blueberry Nights*, *Le voyage su ballon rouge* o *Boarding Gate*, películas todas ellas de una identidad indefinida y, hasta cierto punto, impostada. Gray rueda en su idioma y en su ciudad natal y, aun así, todo remite a otra época, a otro país, a otro cine nacional. La película está ambientada en el Brooklyn de 1988, en un escenario de narcotraficantes y grandes discotecas que, como pronto comprobaremos, no nos remite en ningún momento al Brian De Palma de *Scarface* o *Carlito's Way*. La música que allí suena –Blondie, Clash, Bowie– data de cinco o diez años atrás. Y si la época tiene algo de ambiguo, todos los temas que la película aborda guardan relación con la identidad. Empezando por las distintas minorías raciales que Gray convoca: los narcotraficantes rusos, los policías de origen ¿polaco?, la familia portorriqueña

de Amada (Eva Mendes), etcétera, todos ellos extranjeros asentados en Estados Unidos. Y continuando por la caracterización del personaje protagonista, Bobby Green (Joaquin Phoenix), un miembro del clan de los Grusinsky que ha renunciado a su apellido paterno para adoptar el materno y evitar así que en el ambiente en que se mueve lo relacionen con la cúpula policial que rige los destinos de la ciudad. El itinerario que la película nos relata es el de su progresivo retorno al ámbito familiar, si bien una familia entendida desde una doble perspectiva. Su padre, Albert Grusinsky (Robert Duvall), se lo expone con una claridad meridiana: “Finalmente vas a estar con nosotros o vas a estar con los narcotraficantes”. Los lazos de sangre lo llevan a ponerse del lado de su familia para así vengar el ataque sufrido por su hermano, Joseph Grusinsky (Mark Wahlberg), un movimiento que lo aleja definitivamente de la que podría considerarse su familia de adopción (los Buzhayev, propietarios de la discoteca El Caribe), pero en el que será acompañado por una fiel Amada. No será más que un primer paso que precede a su integración en su segunda familia, la policía, que Gray retrata en los momentos de comunión colectiva: la celebración del Día de Acción de Gracias, la reunión familiar tras la vuelta del hospital de Joseph, la presencia siempre paternal del alcalde de la ciudad, el funeral de Albert... Una colectividad unida por el dolor en la que no es difícil ver ecos de las películas de caballería de John Ford. En todo caso, Gray también ha optado por *print the legend* adoptando las formas del relato mítico. En este segundo paso, Bobby ya no será acompañado por una Amada que, como buena parte de la crítica, no entiende por qué ha llevado hasta esos extremos su deseo de integración, sus ansias de pertenecer a una familia, *su* familia. La redención de Bobby lleva implícita la asunción de su identidad, ¿podemos decir lo mismo de James Gray? **[A]**

## 2 días en París

**Deux jours à Paris**Francia / Alemania,  
2006, 96'**DIRECCIÓN** Julie Delpy**PRODUCCIÓN** Julie Delpy,Ulf Israel, Nikolaus  
Lohmann, Christophe  
Mazodier, Charles  
Paviot, Thierry Potok,  
Tilo Seiffert, Werner  
Wirsing**GUIÓN** Julie Delpy**DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA**

Lubomir Bakchev

**MÚSICA** Julie Delpy**EDICIÓN** Julie Delpy**INTÉRPRETES** Julie Delpy,Adam Goldberg, Daniel  
Brühl, Marie Pilet,  
Albert Delpy, Adan  
Jodorowsky, Aleksia  
Landeau, Alexandre  
Nahon

## La comedia de la vida

por  
**Marina Locatelli**

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

**H**asta la concreción de esta "comedia posromántica", como ella misma la define, Julie Delpy tenía en su haber como directora dos cortos (*Blah Blah Blah*, de 1995, y *J'ai peur, j'ai mal, je meurs*, de 2004) y un largometraje experimental (*Looking for Jimmy*, de 2002) que no consiguió estrenar ni terminar y que sólo se vio en algunos pocos festivales. Según la actriz, a pesar de que desde hace años deseaba fervientemente dirigir, nadie confiaba en ella lo suficiente como para financiar alguno de sus tantos proyectos. A juzgar por *2 días en París*, estas personas estaban equivocadas de cabo a rabo (y lo deben haber entendido así, porque Delpy ya está dirigiendo y protagonizando otra película, *The Countess*, sobre la condesa acusada de asesinato Erzebet Bathory). Esta parisina de 38 años que ha participado en más de cincuenta películas no anda con medias tintas y decidió poner toda la carne en el asador. Dirigió, protagonizó, escribió el guión, editó, coprodujo, compuso la música y cantó la canción de los créditos finales, y de todos estos roles salió airosa.

El western, un género que parece caído en desuso desde hace tiempo, nos tiene acostumbrados, de tanto en tanto, a algún coletazo. *Los imperdonables* es un gran ejemplo de esto. Esporádicos resurgimientos nos devuelven la confianza en el género y nos reavivan el hambre de él. Hoy la sorpresa vino por otro lado: *2 días en París* es un aire fresco y feliz en el país de la comedia, y no resulta extraño que esa renovación venga de la mano de una mujer.

En la primera mitad de los años 30, y por aproximadamente una década, surgieron en Hollywood una serie de comedias románticas que, si bien estaban dirigidas por hombres, tenían una mirada casi feminista.

Películas como *La adorable revoltosa*, *Ayuno de amor* (ambas de Hawks) o *Lo que sucedió aquella noche* (de Capra) formaron parte de un conjunto de comedias denominadas *screwball* y caracterizadas por situaciones muchas veces anárquicas, con un ritmo frenético, líneas de diálogos superpuestas, una vocación por el doble sentido y un humor agudo y moderno. A todas las protagonistas, ya fuesen interpretadas por Irene Dunne, Rosalind Russell o Katharine Hepburn, el rol de ama de casa les era ajeno. Algunas eran profesionales, pero lo que todas buscaban era la realización personal en el plano amoroso en un nivel de igualdad respecto del hombre. Una igualdad que suponía el mismo disfrute sexual y el mismo deseo de ser amado. Y en ninguna de estas películas la mujer era madre. Stanley Cavell, en su libro *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (EA 113), agrupa siete de estas comedias y las define como "comedias de rematrimonio", puesto que la pareja protagonista, generalmente casada primero y divorciada después, conquista la felicidad casándose en segundas nupcias tras aprender de sus errores y, no menos importante, divertirse juntos. Obviamente los tiempos han cambiado desde la aparición de aquellas comedias; por eso en *2 días en París*, Marion y Jack, los protagonistas, no están casados (actualmente quién lo está, ¿no?). Sin embargo, las 48 horas que pasan en la ciudad europea encajan perfectamente en el subgénero analizado por Cavell, no sólo



por sus desavenencias y reconciliaciones, sino también por su tono lúdico y chispeante.

Marion (Julie Delpy), fotógrafa francesa, y Jack (Adam Goldberg), diseñador de interiores americano, son pareja desde hace dos años y viven en Nueva York. Luego de unas vacaciones en Venecia, deciden pasar dos días en París visitando a los familiares y amigos de Marion. Las cosas se van poniendo malas para la pareja cuando empiezan a aparecer en escena antiguos novios de Marion, despertando en ella el coqueteo inocente y en Jack, celos e inseguridades. Es posible que los ex no tengan intención alguna de renovar un *affaire* con Marion, pero para los celos de su novio, una suerte de Otelo en clave cómica y con final feliz, no es esto lo importante. Lo relevante es la actitud de su pareja hacia ellos, y todo suma para llevar a la separación a esta dupla temerosa de comprometerse realmente el uno con el otro.

Unos cuantos estereotipos de taxistas decoran el ambiente (y que levante la mano aquél al que no le haya tocado uno de estos tipos/estereotipos alguna vez): está el racista que insulta a judíos, rumanos o alemanes por igual, el machista que golpea a su esposa, el casanova que intenta levantar a su pasajera aunque vaya acompañada. También merodean unos padres sorprendentes, divertidos y un poco locos, interpretados por Marie Pillet y Albert Delpy, los progenitores de Julie Delpy, que ya habían aparecido en la secuencia final de *Antes del atardecer* como los vecinos de Céline y que aquí componen una pareja de librepensadores, formados en el Mayo del 68 y en el amor libre.

El humor, preponderante en la película de Delpy aun en los momentos más sentimentaloides, se abalanza

sobre el espectador desde el principio. Es un humor inteligente y juguetón que utiliza las alusiones sexuales, la política, las situaciones cotidianas, los estereotipos cosmopolitas y las idiosincrasias casi diametralmente opuestas de Francia y Estados Unidos. Ante el comentario de una compatriota sobre la descortesía de los franceses, Jack contesta que “es un cliché pero es verdad”. Y cuando esta misma mujer le pide indicaciones para llegar con su grupo de decodificadores al Louvre, Jack los envía en una dirección completamente errada. Según él, este tipo de gente, que lee *El código Da Vinci* y usa remeras con la inscripción *Bush/Cheney 2004*, “son la personificación de todo lo que está mal en este mundo”. Éstas pueden parecer verdades casi de perogrullo pero ¿cuánto hace que no se ve una postura política fuerte en una película “comercial”? En otro momento del relato, Marion, luego del encuentro con un ex, le cuenta a Jack que solamente le dio una mamada y que comparada con otros asuntos una mamada no tiene importancia. A lo que él responde que por culpa de una mamada Estados Unidos perdió la última oportunidad de tener una democracia saludable. (¿Cuánto hace que no escuchan la palabra “blowjob” en una comedia romántica?)

Adam Goldberg hace uso acá de todo su histrionismo y demuestra una vez más que es un excelente actor de comedia. Lleva sobre sus espaldas la mayor parte del peso del humor y, sin contar algunos maravillosos *one-liners* que le toca decir, las expresiones y transformaciones de su cara a medida que se ve envuelto en situaciones que no puede controlar son la esencia misma de la comedia (miren, si no, la escena en el subterráneo). Lo interesante es que estas situaciones no son traídas de un universo paralelo ni remiten a algo improbable, sino que, aunque sencillas y ordinarias, son magnificadas por el registro cómico que utilizan los actores.

Hay tanto de Julie Delpy en el personaje de Marion como lo había en el personaje de Céline, sobre todo en *Antes del atardecer*, guiionada por ella junto a Richard Linklater y Ethan Hawke. Si bien su interés por la dinámica de las relaciones amorosas es el mismo en ambas, en Marion son más evidentes el humor, las obsesiones y la cinefilia de la propia Delpy: el gato de la protagonista se llama Jean-Luc; se alude graciosamente a un oscuro incidente que tuvo la actriz con un productor en los comienzos de su carrera; se muestra una escena de *M* de Fritz Lang; se habla de *Viaje en Italia* de Rossellini que, junto a las comedias de Woody Allen, es una clara influencia para esta película. Al igual que en *Antes del amanecer*, y en una suerte de homenaje, el relato comienza con un viaje en tren, pero las similitudes con las películas de Linklater no van más allá de esto y del hecho de que se trata de una pareja compuesta por una francesa y un estadounidense, porque donde Linklater acentuaba lo reflexivo, Delpy acentúa lo emocional y lo vivencial.

La escena final de rompimiento y posterior reconciliación le permite a la directora una disertación/meditación sobre la pareja, el amor y el miedo al compromiso que, si bien es sesuda, nunca cae en un tono serio y dramático, algo que hubiese sido totalmente opuesto al tono general de la película. Cavell decía en su libro que “la validez del matrimonio requiere una voluntad de repetición, una voluntad de contraer segundas nupcias. La tarea de la conclusión consiste en reunir a la pareja de nuevo en un momento particular de su vida en común (...) No se trata de empezar de cero, sino de empezar de nuevo...”. En este sentido, *2 días en París* es cabalmente una comedia de rematrimonio, y de las buenas. **[A]**

## Cloverfield-Monstruo

### Cloverfield

Estados Unidos, 85'

**DIRECCIÓN** Matt Reeves

**GUIÓN** Drew Goddard

**PRODUCCIÓN**

J. J. Abrams, Bryan Buck, Sherryl Clark, Guy Riedel

**FOTOGRAFÍA**

Michael Bonvillain

**MONTAJE** Kevin Stitt

**INTÉRPRETES**

Michael Stahl-David, Mike Vogel, Jessica Lucas, Lizzy Caplan, Beth McIntyre, Chris Mulkey



## La cima del cinismo

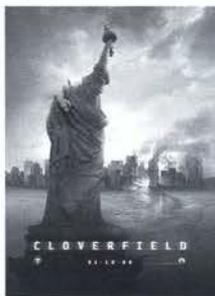
por  
**Leonardo M.  
D'Espósito**

Una película como *Cloverfield-Monstruo* es una trampa evidente para el crítico de cine. Su ingeniería es de una simpleza pasmosa: contar el ataque de un monstruo a lo Godzilla a una ciudad como Nueva York a partir de un video casero encontrado por ahí. La idea sola no alcanza y el hecho mismo articula una historia o varias, como en este caso. La trampa reside en si el crítico decide analizar la película o atarse al procedimiento de la cámara en mano, subjetiva e inmediata. Si hace lo primero, tiene una narración que es puro lugar común; si hace lo segundo, separa la forma de la sustancia y se mete en meandros que lo pueden llevar al insidioso academicismo que suelen reprocharnos de tanto en tanto. Por lo demás, ninguna de esas dos alternativas permite que el lector satisfaga ese deseo inmediato que lo lleva a leer una crítica: saber si al que escribe le gustó o no la película.

Mi respuesta a esto último, así vamos tranquilos, es que no. No me gustó *Cloverfield* aunque la idea me parecía, a priori, atractiva. Y ese disgusto no tiene nada que ver con las emociones que la película busca causar, porque es evidente que trata de que sintamos inmediatamente el horror y la desesperación que un hecho monstruoso podría causarnos. La lógica indica que, si salimos en estado de shock del film y disgustados por

ello, *Cloverfield* ha cumplido con lo que se proponía. Pues no: a mí no me gustó *Cloverfield* porque pone en el centro de su factura el procedimiento, porque es una película demasiado atada a su guión (de acero inoxidable y que descrece del azar o la espontaneidad) y porque me aburrí. En estos días se suele comparar este film de Matt Reeves-J. J. Abrams con *El proyecto Blair Witch*. La comparación es pertinente y, en lo que a mí respecta, aquella película de terror donde lo máximo que pasaba era que alguien sacudía una carpa me causó los mismos efectos que *Cloverfield*.

Separada entonces la sensación particular, hablemos de la película. En principio, se trata de un film exhibicionista incluso cuando elude mostrar. Está tan calculado el fuera de campo que resulta una manipulación absolutamente flagrante, algo que queda mucho más claro cuando se ven los falsos *inserts*, eso que había en el casete antes de grabar el ataque. Aparecen "en el momento justo" y eso nos lleva a ver de manera frontal la presencia de los realizadores por encima de la historia y de sus personajes. El esquematismo de esas criaturas que corren en Manhattan es complementaria con la idea espectacular de ver qué hace una cámara constante, lo que demuestra (el final es más que sintomático) que a los realizadores les importa más la ingeniería del film que el aspecto humano. En ese sentido,



*Cloverfield* es el "ride" (esos juegos que hay en ciertos parques temáticos donde uno se "mete" en el mundo de una película) portátil. Sólo que hay un problema: para que el "ride" de *Volver al futuro* que está allá en Miami o en Hollywood funcione y provoque una experiencia de diversión completa, es necesario saber quiénes eran Marty McFly y Doc Brown. Es decir, haber disfrutado del universo creado en el cine por Robert Zemeckis y compañía. Pueden aducir que *Cloverfield* se basa en nuestra experiencia como espectadores de films de monstruos, de *King Kong* a *Godzilla*. Pero he allí una falla fundamental: para eso, *Cloverfield* deja de lado la intención de construir un universo propio y consistente. Lo único que la sostiene es la ingeniería del guión, que cronometra los golpes de efecto con una precisión que no pertenece al cine, y la ingeniería técnica, aquella que "finge" que estamos viendo algo tomado con una cámara en mano. Porque es evidente que *Cloverfield* es puro efecto especial. Cuando pensamos todo esto, nos damos cuenta de que es un film sin centro, en el que las posibilidades del aparato cinematográfico se transforman en estrella única. La renuencia a ver el o los monstruos es un síntoma clarísimo de tal estado de cosas.

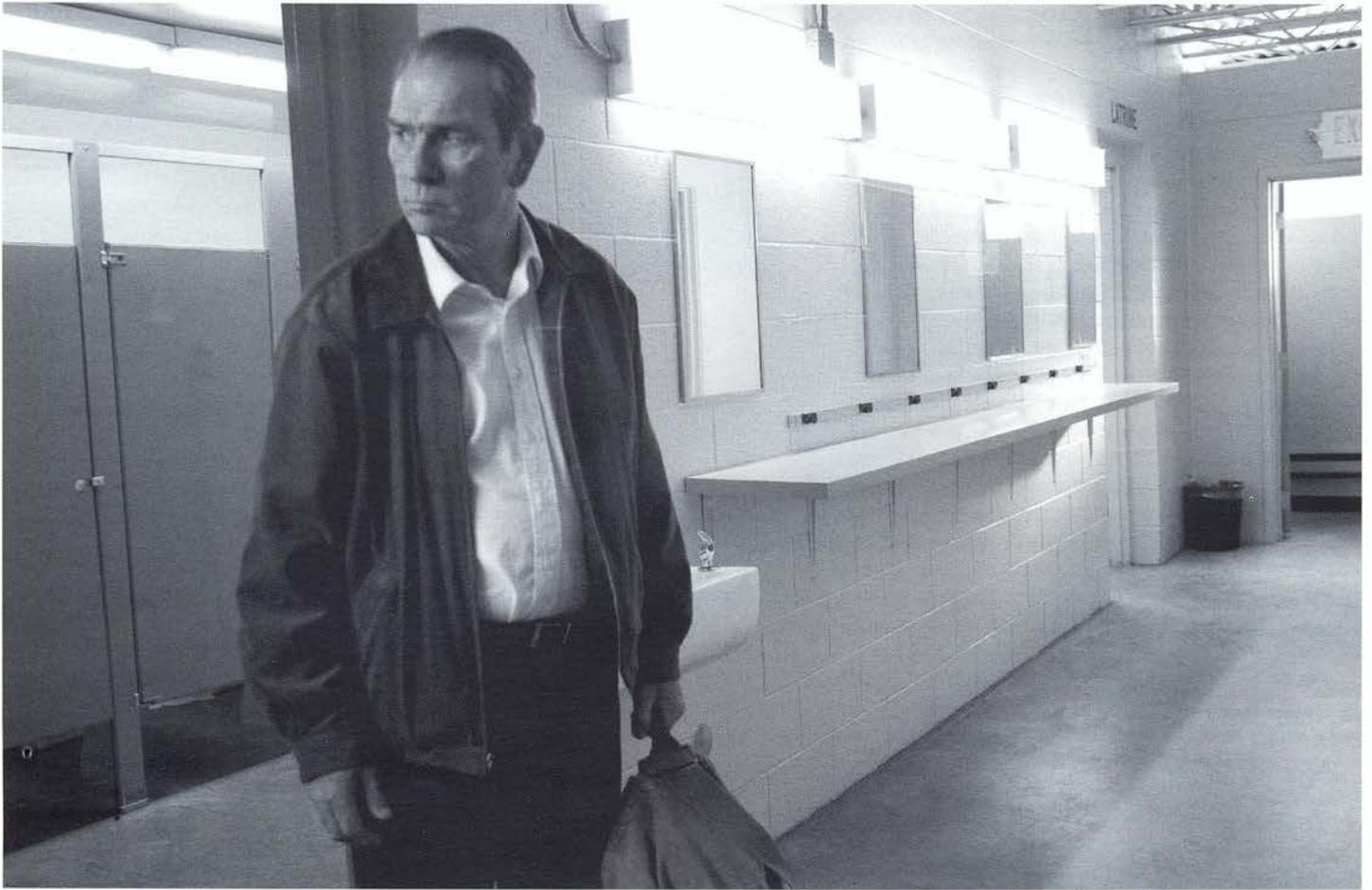
La clave del asunto es que lo que vemos no sólo no ha sucedido, sino que tampoco puede suceder. El film es una pura fantasía. En ese caso podemos preguntarnos por qué mostrarlo "como si fuera real". La respuesta puede ser desde que los realizadores quisieron demostrar lo ingeniosos que son hasta que se trata de una gran metáfora sobre cómo se angustia o se comporta alguien ante una catástrofe imposible. Lo segundo, visto el grado de exposición y de actuación, es un poco dudoso. Lo primero es un poco más real. Lo que sí es importante señalar es que el procedimiento, en lugar de acercarnos más a la historia, pone en evidencia de manera flagrante (y mucho más que el desmesurado *King Kong* de Peter Jackson) que todo lo que vemos es falso. El problema real es la distancia entre los personajes y lo que se cuenta.

*King Kong* es un cuento fantástico. La cámara se mueve lo que necesita, pero su fin es mostrarnos al enorme gorila, a la rubia protagonista, al director enloquecido, al pobre escritor en su contexto. Corren y se mueven desesperados, pero la cámara se coloca en un lugar donde podemos comprender por qué y, al mismo tiempo, disfrutar (o sufrir) con el espectáculo. Ante lo imposible, ante lo irreal, Jackson optó por la mirada más humana posible, la del maravillado. ¿Quién no ve fascinado a esos tremendos tiranosaurios en la antológica pelea con el simio gigante, arrojando y atrapando suavemente a Naomi Watts entre trompada y trompada? Y claro que asustan, porque los vemos enormes y hambrientos cerca de la ínfima y bella chica. En *Cloverfield* es necesario que nos amplifiquen los efectos sonoros y los gritos (no sin humor, un usuario de los foros de [www.imdb.com](http://www.imdb.com) preguntaba por qué nadie decía "fuck" en tal enorme pandemonio: una prueba de antinaturalismo que contrasta con el cuidado de usar la cámara como puro registro "natural"), que la imagen se mueva nerviosa para que sean nuestras terminales nerviosas las que suplan la emoción que la creación de un universo no puede proveer a nuestro entendimiento. Porque sí, el cine se hace con emociones y las emociones son un producto intelectual.

Pero *Cloverfield* es, al mismo tiempo, un ejercicio cínico. En primer lugar, por la contradicción entre una

manipulación absoluta que se disfraza de no manipulación volviéndose más evidente y menos efectiva. En segundo lugar, porque acumula todos los lugares comunes posibles del género o subgénero más algunos otros de las películas de terror biológicas (los militares que no comprenden nada y disparan a troche y moche, el pibe enamorado que sólo quiere rescatar a su novia, la chica dura que termina siendo la primera víctima, los monstruos parásitos a lo *Alien* que atacan a las personas y los revientan desde adentro... pueden seguir adelante con la lista). Allí hay otro asunto totalmente cínico y de total falta de confianza en las imágenes. Tomen, por ejemplo, a esos militares: uno sabe cuán poco inteligentes pueden llegar a ser los uniformados, pero aquí son la misma caricatura que en los films clase B. Lo que contrasta absolutamente con el registro hiperrealista (hasta el soldado "bueno" que ayuda al grupo a rescatar a la chica es una caricatura y una cita) y demuestra el poder del guión y el lugar por encima de los acontecimientos que ocupan los constructores del film. En el momento en que el soldado dice "No sabemos lo que es, pero está ganando", el espectador se sumerge en la cantidad de veces que una frase tan escrita ha aparecido en cualquier película del género y se queda fuera de la película. Es sólo un ejemplo, pero demuestra que aquí todo es una excusa para el bombardeo sensorial. Si lo piensan dos segundos, hace mucho tiempo que un film no se promociona por el nombre de su productor (J. J. Abrams), pero aquí es más que pertinente: lo que se pretende que admiremos de *Cloverfield* es el "cómo lo hicieron", el "cómo se produjo"; no el "qué es" o "qué podría ser". O sea, vivir el decorado del presente en estado casi puro y admirar la disposición de elementos que lograron los productores. Eso, en mi barrio, se llamaba "qualité".

Bombardeo sensorial y nada más, y allí radica la mayor impugnación a *Cloverfield*. Impedidos de comprender a los personajes (porque son elementales y porque la cámara cínica nos obliga a no prestarles más atención que a los rieles por donde se desliza una montaña rusa), obligados a recorrer lugares comunes a la velocidad de la luz, bombardeados por cosas que salen mal o peor, estamos ante otra clase de entretenimiento diferente del cine. Salvo en un punto donde esta película entronca con lo peor del Hollywood actual: su necesidad de ser "necesaria". Porque la iconografía del ataque, desde los cuerpos cubiertos de polvo hasta los edificios caídos o la Estatua de la Libertad decapitada, remiten a las imágenes del 11-S. Como si el "monstruo" fuera el terrorismo o el miedo a un ataque aleatorio finalmente corporizado. Y en ese caso, es tan poco lo que importan las vidas humanas aquí, tan central lo que una cámara puede captar, que esa metáfora rancia se vuelve una irresponsabilidad peligrosa. A menos, claro, que *Cloverfield* sea un film de denuncia sobre los films de denuncia, de un acto de violencia contra lo repetido y chato que es el actual Hollywood, de una búsqueda desprolija pero enorme de originalidad. En ese caso, tampoco sería cine pero se acercaría a reflexionar sobre él. Pero el cuidado del diseño, el enorme trabajo de producción y el tono constantemente desapegado invitan a dejar de lado tal interpretación. Los efectos especiales buscan pasar inadvertidos: en *Cloverfield* son totalmente evidentes. No hay peor truco que el que se avergüenza de serlo: aunque las imágenes no sean reales, tenemos que creer en ellas. Y *Cloverfield* es una invitación rotunda a perder la fe. [A]



## Oscuro como la tumba donde yace Goliat

por  
Eduardo Rojas

**T**odo es oscuro y quieto en el valle de Elah. Aun de día reinan el silencio, la calma aparente y una difuminada luz de sol. ¿Dónde está el valle de Elah? Es aquel territorio legendario del Oriente en el que David venció a Goliat, pero también un cruce de rutas en el sur de Estados Unidos que evoca la pelea mitológica. Mención bíblica a la victoria del débil sobre el vigoroso, profesión de fe de los fuertes que desde las proximidades de aquella encrucijada georgiana, como desde todo el país, envían a sus soldados otra vez a Oriente; goliats ignorantes de sus pies de barro, seguros de derrotar a los débiles, iraquíes esta vez.

¿Hay vida en el valle de Elah? Hay seres y cosas en movimiento que parecen una imitación de la vida, distinta del melodrama a lo Sirk: diálogos asordados, carreteras nocturnas atravesadas por luces perdidas, ciudades vacías, hombres sumergidos en un silencio autista.

Dos preguntas y una hipótesis: Haggis resume en el valle de Elah todo el territorio de Estados Unidos, el

país que manda a sus hijos a guerras imperiales, el mismo que sufre la retaliación de sus consecuencias. En algún lugar de ese valle viven Hank (Tomy Lee Jones) y su esposa Joan (Susan Sarandon); desde allí partió su hijo Mike hacia la guerra y hacia allí retornó luego de "servir a su país" en el infierno mesooriental. Pero el soldado Mike no vuelve a casa, y su desaparición lleva a Hank —policía militar retirado— a emprender un viaje, primero de búsqueda del desaparecido y luego de pesquisa acerca de la realidad de los hechos en la base militar de Nueva México en donde el hijo estuvo asentado.

Al comienzo de su viaje, Hank se cruza con un operario que en un lugar público iza una bandera yanqui. Por error las estrellas quedaron hacia abajo. Hank, soldado cabal, detiene su auto y corrige al operario, un latino. Le enseña que esa inversión es signo de peligro nacional. A la vuelta, el mismo Hank se detiene ante la misma bandera y es él quien se encarga de bajarla del mástil, voltearla e izarla otra vez con las estrellas invertidas. Quien invierte los símbolos



## La conspiración In the Valley Of Elah

Estados Unidos,  
2007, 124'

**DIRECCIÓN** Paul Haggis

**GUIÓN** Paul Haggis

**MÚSICA** Mark Isham

**MONTAJE** Jo Francis

**FOTOGRAFÍA**  
Roger Deakins, Asc,  
Bsc

**PRODUCCIÓN**

Emilio Díaz Barroco,  
Bob Hayward, David  
Garrett, Eric Feig,  
James Holte, Laurence  
Becsey, Patrick  
Wachsberfer, Steven  
Samuels

**INTÉRPRETES**

Tommy Lee Jones,  
Charlize Theron, Jason  
Patric, Susan  
Sarandon, James  
Franco, Barry Corbin,  
Josh Brolin, Frances  
Fisher

patrios es al principio un chicano, parte de una etnia que está cambiando la cara de los Estados Unidos. Según se lo vea, denuncia conservadora de una amenaza a los puros valores fundantes, pero también constatación de un hecho: el simple trabajador manual extranjero ve desde un principio lo que a Hank le cuesta toda una vida, la de su hijo. Las estrellas están cayendo del cielo de los justos. ¿Explícita grosería narrativa? No, la verdad es siempre simple y ambigua, y esos ascensos y descensos sintetizan el sentido de *La conspiración*: quien debe aprender, y lo hace, es Hank, el americano (del norte).

Desde su comienzo la película responde lúgubre y certeramente a ese aprendizaje por el dolor: la vida que busca Hank se ha perdido, la trama policial que recorre parte del film es sólo corroboración de esa certeza; el resto: burocracia necrófila, necesidad policial, ocultamientos y falsas pistas por parte de los militares, no importan; nadie duda, ni el espectador, ni Hank ni ninguno de los que lo rodean, que están girando en torno a un cadáver, pero ese cadáver es para sus superiores y para la indulgente policía local, un número en la estadística de bajas, un soldado que salió en busca de diversión, strippers y alcohol y se perdió en el camino. Para Hank y Joan, en cambio, es un hijo. Si el espectador debe atravesar junto a ellos este árido sufrimiento, este calvario con final anunciado, es porque Haggis necesita transitar con su réquiem fílmico buena parte de los géneros del cine americano para comprobar que la realidad, vulgar, canalla, los ha vaciado de sentido y constatar que, agotada la ficción, no hay lugar para las esperanzas. *La conspiración* es un cruce de géneros: algo de western, un policial y una *horror movie*, un drama duro, la historia de una pesquisa inútil a través de un territorio habitado por muertos vivos, aliens, criaturas de Tod Browning o George Romero que ejercitan sus estatutos de pretendida normalidad, sus ocultamientos y crueldades, sus precarias amistades, sin percatarse de que están muertos, de que han marchado a la guerra con la arrogancia de Goliat y han retornado de ella vacíos, ignorantes de su derrota, cadáveres ambulantes corriendo detrás de ambiciones baratas, esparciendo muerte y dolor en su propio territorio.

Derrota, desesperanza, hijos sacrificados en el altar de un Dios sin indulgencia. Hank ha entregado antes a su primogénito, otro militar muerto en un accidente; ahora ofrenda a su único hijo sobreviviente. Pero él es un militar que todavía lleva marcado en su cuerpo y sus hábitos el código genético de su profesión: lustra y alinea sus botines, plancha con rigor y los precarios elementos que tiene a mano las arrugas de su ropa; no puede en cambio borrar los surcos de su cara (las nobles arrugas de Tommy Lee), marcas de la vida y el dolor que se van haciendo más visibles en los primeros planos que lo cercan a medida que avanza en su investigación. Joan es un pozo de angustia y espera que finalmente se permite llorar y reclama a Hank, al ejército, a la patria, quienes le quitaron a sus dos hijos. Reverso de *Rescatando al soldado Ryan*: allí una madre podía perder a tres de sus cuatro hijos, pero la justicia de la causa (o la ingenuidad todavía posible que la sustentaba y que Spielberg tuvo el coraje de reivindicar) permitía que el sacrificio pareciera dotado de sentido, y que sobreviviera un hijo que volvería a su tierra para vivir como un hombre justo.

Ahora ya no es posible, los hijos mueren en vano,

matan enemigos cobardemente y se matan entre sí en juegos estúpidos. Lo sabe la mirada temerosa de la detective Sanders (notable Charlize Theron), angustiada por el futuro posible de su hijo pequeño, sin padre; lo aprenden Joan y Hank, unidos por el dolor, caminando tambaleantes por el aséptico pasillo de un hospital, alejándose de la cámara que los mira fija desde los pedazos calcinados de lo que fue su hijo, la mirada de un muerto que acusa y comprende. Simples, breves y terribles, los despojos pueden perdonar pero no rehacer la vida. Lo sabe Haggis, director de *Vidas cruzadas*, un film demagógico y superficial, pero también guionista de Eastwood (*Cartas desde Iwo Jima*, *La conquista del honor*, *Million Dollar Baby*), figura tutelar en clima y espíritu de esta conspiración filicida; tutela visible en esa especie de calma chicha narrativa que de pronto explota en furia estéril y gratuita (la paliza de Hank al soldado Ortiz, brote de arbitraria ira de milico); y sobre todo en la desesperanza terminal que, como en las últimas películas de Eastwood, recorre a ésta, y en la pérdida de la fe en los viejos valores, los del cowboy solitario recluso en su rancho californiano, saliendo al mundo para filmar sus resposos, sus cantos cada vez más fúnebres, mientras paradójicamente gesta hijos nuevos en su vejez, como posible antídoto contra su propio escepticismo.

Pesimista activo, noble anciano de la estirpe del coraje y el honor, ésta podría haber sido una película del propio Eastwood, detrás y delante de la cámara. Haggis, emulando las brumas del inolvidable final de *Millon Dolar Baby* (mérito del gran Roger Deakins), fijando la cámara en primeros planos que exprimen la tristeza del rostro de Jones, o incorporando *motu proprio* las nerviosas y breves imágenes digitales que dan cuenta del horror de la guerra, logra que no lo extrañemos. Tommy Lee Jones hace lo suyo con el mismo fin. Tristeza, abatimiento, dolor terminal y un sentido misional que lo lleva a seguir adelante en busca de la verdad aun ante la evidencia de la muerte se traslucen en la expresión hierática de su Hank, en sus movimientos mecánicos que denuncian un cuerpo domesticado por las rutinas militares y sometido a las de la vejez.

Hijos muertos, padres filicidas; fantasma que recorre el mundo de los artistas contemporáneos como constatación y predicción al mismo tiempo. Eastwood y su discípulo de ocasión Haggis vuelven sobre el tema en nombre de los viejos valores. Tal vez sea hora de enunciar otra hipótesis: aquellos valores que los nutrieron no son los que en la práctica histórica hicieron de los Estados Unidos lo que son: los de Teddy Roosevelt, los del *big stick* o el *time is money* de la "selva del Guasintón" (Nicolás Guillén). Son los que aprendieron en la pantalla del viejo Hollywood, en aquella edad de la inocencia en la que todos éramos hijos y, quizás, fuimos felices.

Por eso *La conspiración* es una comedia de equívocos macabros, una broma truculenta que termina arrancando el velo de la mentira. América ya no es virgen, la guerra ya no es una pesadilla de territorios lejanos a los que "nuestros muchachos" van a hacer justicia. La guerra es aquí, ahora, un virus autoinoculado que consume las vidas jóvenes y ciega el entendimiento de los viejos. Algunos, pocos, viejos o jóvenes, maestros o discípulos, todavía son capaces de ver. Esta vez Paul Haggis, siguiendo a su tutor, se asemeja a uno de ellos. **[A]**



## Jugo de fruta en palito

por Nazareno Brega

"Siempre consideré a los personajes de mis películas como plantas que están cortas de agua, que están casi a punto de morir por esa falta de agua. En realidad, el agua para mí es el amor, eso les falta. Lo que trato de mostrar es muy simbólico, es su necesidad de amor."

**Tsai Ming-liang** en Editions Dis Voir: Tsai Ming-liang, de Olivier Joyard, Jean-Pierre Rehm y Danièle Revère (1999).

**T**sai Ming-liang siempre fue un cineasta polémico y radical (miren si no la relación entre padre e hijo en *El río*, y relación no significa aquí "cómo se llevan"), pero su cine jamás llegó al extremo de *La nube errante*. La única ventaja que se le puede encontrar a los estrenos tardíos es que distanciarse de las películas se vuelve mucho más fácil, digerirlas bien al verlas un par de veces en DVD y ponerlas en perspectiva con el resto de la obra de su director (en el caso de tenerla, claro). *La nube errante* encuentra a Tsai en plena expansión, ensanchando el círculo de sus obsesiones, justo antes de fruncirlo e ir a lo seguro con la estrecha *I Don't Want to Sleep Alone*, catálogo iterativo de sus tópicos habituales.

"Lo bueno de las películas de Tsai es que si llegás al cine hasta 15 minutos tarde, no te perdés ni un solo plano", decía medio en chiste y medio en serio Gustavo Castagna en Mar del Plata, cuando entramos con las luces recién apagadas a la función de *I Don't Want to Sleep Alone*. Esos planos secuencia inertes de Tsai se vuelven un arma de doble filo en su cine después de ocho películas y varios cortos. Cuando se revelan como una mera marca de estilo no parecen tanto la huella que dejan las obsesiones de un autor en su obra como sí el

cómodo lugar común donde Tsai sabe que siempre encontrará refugio. La dicotomía cinematográfica que plantea Tsai en *La nube errante* entre los géneros pornográfico y musical exige los planos largos a los gritos. Tsai opone el musical, género por excelencia del artificio absoluto, donde los personajes le cantan al espectador sus fantasías y sentimientos, a la realidad irreducible de la pornografía, donde la veracidad del sexo es ontológica al género. Juanma Domínguez les cuenta acá al lado sobre la relación obsesiva que une a Tsai con el Truffaut de *Los 400 golpes*. De ahí a Bazin hay un pasito nomás: Truffaut le dedicó el debut a su recién fallecido maestro, cuya enseñanza más famosa habla del realismo inherente al plano secuencia. Esta vez el porno como género imponía la necesidad de apelar a esos planos interminables que de tan estáticos transforman la pantalla en una especie de lienzo.

Es curioso cómo Tsai utiliza ese realismo del plano secuencia. Así como el director aprovecha, para darle un tono distópico e inverosímil a la película, algunos informes televisivos de noticieros reales sobre las bondades de las sandías durante la sequía en Taipei, también explota el plano secuencia para desnaturalizar el sexo, exponer su martingala y mostrarlo como robóticos golpes de panza. La incomunicación entre los personajes es axiomática en el cine de Tsai, pero esta vez ¡ni cogiendo pueden comunicarse! La metáfora de Tsai sobre el agua y el amor es devastadora en una Taipei desecada. Tsai manda fruta en *La nube errante* y hace otra alusión, fascinante desde lo audiovisual y descrita con precisión también por el compañero Domínguez, entre la sandía y el sexo. En la tele bien dicen que, como sabe cualquier treintañero solterón acostumbrado a salir a bolichear, ante la falta de agua, buenas son las sandías, fruto noble, jugoso, húmedo y fresco si los hay.

El changuero Hsiao-Kang dejó de vender relojes para volverse un actor porno y por eso es que rechaza dos veces consecutivas los vasos refrescantes de jugo de sandía que le ofrece Shiang-chyi. Tanto polvo no ensució su inocencia: con Shiang-chyi, él quiere agüita sí o sí, nada de sólo sandía. Pero "la guasca es la nueva agua en *La nube errante*", bien asegura Keith Uhlich en el *webzine* de cine y música *Slant Magazine*, y Hsiao-Kang le da todo su amor a Shiang-chyi en un final memorable, en el que la comunión entre dos seres humanos en una película de Tsai por fin se hizo posible. La escena encuentra a Hsiao-Kang trabajando, mientras Shiang-chyi lo espía por una claraboya del otro lado del muro. El realismo del porno ya desapareció en acción con los planos secuencia de Tsai, y en ese momento la pornografía se vuelve tan artificial que a la partenaire de Hsiao-Kang hay que levantarle y sostenerle las piernas para que la penetren porque está comatosa o muerta. Shiang-chyi busca acercarse a él, aun desde el otro lado del muro, y gime escondida haciendo el doblaje de la actriz porno inconsciente. Comienza la verdadera comunicación entre ellos mientras todavía los separa una pared, que él va a atravesar de una manera tan gráfica como para matar de un infarto a aquel sutil Frank Capra que les permitió a Clark Gable y Claudette Colbert derribar "los muros de Jericó" en *Lo que sucedió aquella noche*. Esta última escena, extrema como ninguna otra en la filmografía de Tsai, da sus frutos cuando Shiang-chyi encuentra de golpe y porrazo la conjunción entre el amor y el sexo. O mejor todavía, para usar un eufemismo que se caía de maduro en la línea de las metáforas de Tsai, come jugo de fruta en palito, y deja al espectador helado. [A]



### La nube errante Tian bian yi duo yun (The Wayward Cloud)

Taiwán / Francia,  
2005, 114'

#### DIRECCIÓN Y GUION

Tsai Ming-liang

#### PRODUCCIÓN

Bruno Pésery

#### FOTOGRAFÍA

Liao Pen-jung

#### MONATJE

Chen Sheng-Chang

#### DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Yip Kam-tim

#### INTÉRPRETES

Lee Kang-sheng, Chen  
Shiang-chyi, Lu Yi-  
Ching, Yang Kuei-Mei y  
Yozakura Sumomo



## Quiero llenarte de mí

por Juan Manuel Domínguez

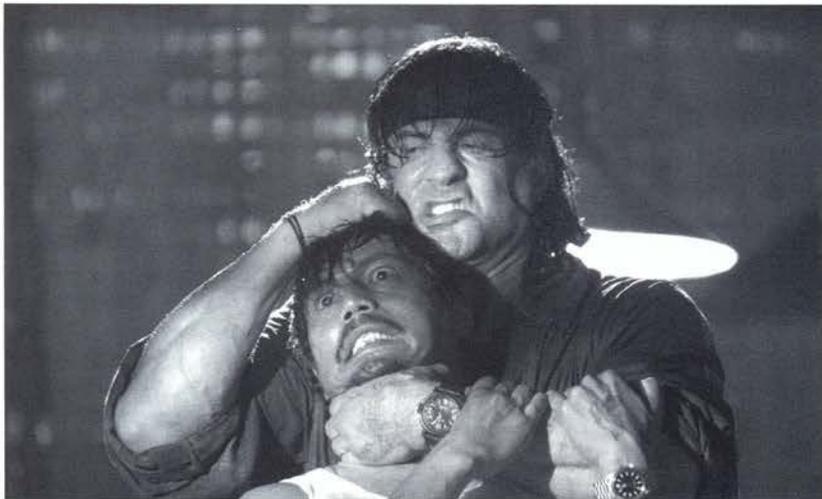
"Quiero flotar en cada beso entre las nubes/  
y contemplarte en tu adorable juventud/  
luego pintarte con luz del arco iris/  
y hacer un cuadro de amor y gratitud.  
Quiero llenarme de ti/ quiero poderte encontrar/  
entre la naturaleza/  
y mi vieja tristeza poder olvidar."  
Quiero llenarme de ti Sandro

En la última secuencia del corto *The Skywalk is Gone*, puente colgante entre la aquí editada en DVD *¿Y allí qué hora es?* y la ahora estrenada en DVD *La nube errante*, el malayo mascarón de proa de la "nueva ola del cine taiwanés" Tsai Ming-liang mostraba a su Antoine Doinel, Hsiao Kang (desde la ópera prima *Rebeldes del Dios Neón*, siempre tatuado en la piel del Jean-Pierre Léaud del director, Lee Kang-sheng) participando de un casting para ser actor pornográfico. Después de *The Skywalk is Gone* y del cazafantasmas y tetero homenaje a un clásico de las artes marciales (*Goodbye, Dragon Inn*), la segunda secuencia de *La nube errante* consiste en Hsiao Kang acercándose, agazapado en un guardapolvo tan artificialmente blanco como el onírico cuarto donde se encuentra, hacia una mujer tendida de piernas abiertas y desnudas. Traicionando a la biología y a la pornografía bobaliconamente expositiva de *9 canciones* o *Shortbus*, la entrepierna femenina está representada por una sandía cortada al medio.

Lejos de quedarse estacionado en esa imagen con altas posibilidades de volverse infinita en la historia del cine, Tsai sacrifica la estampita, cancela el sexo



oral y permite que el dedo de Hsiao Kang (y el audio exacerbado de la penetración, realzando la textura de la fruta) rompa la quietud de la imagen y la secuencia evolucione a "una de sexo" tan hipnótica como absurda (la cáscara de la sandía usada como casco que al caer y generar una risa cómplice en la actriz deja a la vista cierto espacio creado por el director para la improvisación). La misma función que cumple el dedo de Hsiao Kang, la de quebrar el clima creado para –silenciador mediante– disparar la lógica y la extrañeza a la estratosfera (sobre todo en el marco dado por los planos nacidos para ser tiempo real que caracterizan a Tsai), es llevada a cabo en toda la superficie de *La nube errante* por la intromisión de una serie de secuencias musicales. En la prepotencia chillona con que se mechan los musicales fuera de borda (pero que respetan en su construcción hartito kitsch los límites del género) en ese mundo donde el método de hidratación más económico es la sandía y donde Hsiao actor porno y Shiang-chyi dueña de una valija que nunca se abre se reencuentran después de *¿Y allí qué hora es?*, Tsai Ming-liang logra aumentar el peso específico de cada escena. El musical en que tres mujeres orientales se frotan contra una estatua del líder taiwanés Chiang Kai-shek, dándole cuerpo (y flores de papel crêpe, aj) a la noñez de la melodía sobre la que se hace playback (en casi todos los números su utilizan canciones de los cincuenta y sesenta, pero cuya ridiculez era intencional ya en su época de origen; Tsai no busca mofarse, sino extrapolar y conectar), es amplificado de sentido en una imagen posterior: un plano picado que muestra desde atrás el bronce antes idolatrado musicalmente. Una imagen que realza en contraste con el anterior absurdo de buscar una relación con una efigie, la soledad tremenda de ser historia (de no saber qué hora es allí) y lo humano del impulso sexual de Hsiao y Shiang-chyi. Lo mismo sucede con el musical en el baño, con Hsiao disfrazado (muy precariamente, a la "viaje de egresados") de poronga y revoleando sus testículos contra dos docenas de bailarinas: la violencia sardónica del pene gigante y plástico muda, en la salvaje secuencia final, en violencia demasiado concreta y enamorada, en Hsiao explotando en la desprevenida y –hasta ese momento de la filmación de la película porno, al menos físicamente– ajena al asunto boca de Shiang-chyi. La superposición entre musical, un género con el que Tsai había coqueteado en *The Hole* y, digamos, realidad (carente de canciones y dueña de un registro seco de gemidos, ollas cayendo o pasos de Hsiao caminando por la pared de uno de esos pasillos eternos), o el uso de un humor físico que pinta de negro (las hormigas en la actriz porno) o rosa (la cacería de cangrejos) cada situación, permite ver la capacidad del director de crear un mundo de sensaciones a partir de una serie ínfima de objetos (sandías, paraguas, botellas de agua). Ahí están esos fideos en llamas o esa escena de siesta en la plaza para demostrar que desde una supuesta levedad y la plena conciencia de su estilo (y sus límites), Tsai Ming-liang puede cargar los usos tradicionales de tal o cual cosa (el cine dentro del cine, en el caso de las filmaciones pornográficas realizadas en la película o el registro explícito de los actos sexuales) para obtener algo nuevo, que parece una nube (por su carga eléctrica, por su ligereza) pero, no hay dudas, es cine tan redondo, rojo e hidratante como una sandía. [A]



## Purgar con fuego

A favor por **Tomás Binder**

La última imagen de *Rambo: regreso al infierno* nos muestra, en un amplio plano general, al protagonista caminando a lo largo de un camino que atraviesa un campo. El plano se prolonga por un tiempo considerable, al punto de que si se tratara de una película rumana podríamos estar hablando de un "sugerente plano secuencia". Pero no: la película es norteamericana e invierte la mitad de su metraje en mostrar cuerpos mutilados, cabezas cortadas y campesinos que estallan en pedacitos... Además, como para alivianar la duración de esa caminata final, alguien decidió sobreimprimirle los títulos de cierre, y cuando aparecen esos títulos muchos sienten que ya es hora, que pueden levantarse, que la experiencia terminó. Pero Stallone sigue caminando, y las letras que barren la pantalla les impiden ver al hombre cansado que atraviesa el campo para volver a su casa. Porque es tan simple como eso: John Rambo es un hombre cansado que vuelve a casa. Y no caben dudas de que un solo plano puede resignificar una película, llenarla de aire.

¿Por qué detenerse en ese último plano? Porque pocos lo han hecho. Ninguna de las críticas publicadas en los diarios argentinos se interroga acerca de la naturaleza de este personaje, ni de su mirada melancólica ni de su caminata final. O lo hacen, pero partiendo de esquemas que se apoyan siempre en la pulsión bélica del protagonista, como si eso fuese una novedad. Miguel Frías, por ejemplo, en la crítica publicada en *Clarín*, desliza dos comentarios que buscan referirse de manera irónica a las supuestas implicancias ideológicas del personaje. "Se sabe: el mundo arde de maldad y demanda, siempre, su *intervencionismo*", dice primero. "Atentos: una cosa es asesinar ciudadanos indefensos; otra, matar soldados de regímenes totalitarios, parece decirnos Rambo", sugiere hacia el final, sin aclarar mucho más. Por otro lado, el compañero Brodersen escribe en *Página/12*: "Si bien el guión se encarga de disponer aquí y allá algunos comentarios inútiles acerca

del círculo vicioso de la violencia (...), la misma película se encarga de desmentirlo rápidamente". Éstos y otros comentarios comparten un mismo problema: creen que son los actos de Rambo, sus proezas bélicas y la sangre derramada, lo único que define al personaje, y eligen la inmediatez de ese punto de partida para interpretar y/o valorar la película. Y se equivocan. Escribió en alguna parte Borges que "si no condenamos a Martín Fierro es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino". Y la frase les calza también al personaje y a la película de Stallone.

Quizás los críticos equivoquen su enfoque a causa del título: acá la película se llama *Rambo: regreso al infierno*, aunque su título original es *Rambo*, a secas (el título original de las anteriores no era *Rambo*, como en Argentina, sino *First Blood*). Y la película exige ser llamada así, con nombre propio: además de una película de sangre, ésta es una película sobre la aceptación de una personalidad y sobre la vigencia de un personaje. Lo aceptan gradualmente los personajes que lo rodean y sentimos su vigencia nosotros, sobre todo cuando Stallone corre a través de la selva y lo notamos cansado. Y no vale la pena ver *RRAI* si uno no conoce a John Rambo, si no se ocupó de entender qué es lo que nos dice el personaje. Rambo nos dice lo que nos dice la primera *Rambo*, la de 1982. Que la guerra convierte a los soldados en máquinas, que esas máquinas están afiladas y se mueven rápido, que esos soldados son, a fin de cuentas, el producto irreflexivo de algo que los excede... el síntoma de una sociedad individualista y de una política de Estado patotera. ¿Y es necesario aclarar que el síntoma no defiende al cuerpo social en el que se inscribe?, ¿que no le sirve de propaganda sino que se limita a desnudar y padecer sus pulsiones silenciosas? Rambo no puede evitar ser lo que es; desde esa fatalidad sufre el personaje.

Es cierto, a aquella *First Blood* le siguieron la segunda parte (1985) y la tercera (1988), caricaturas que convertían al soldado anómalo de la primera en instrumento de un discurso cada vez más institucional. Pero *RRAI* decide olvidar esas versiones, las neutraliza a través del delirio belicista de Stallone: "No te engañes, no mataste para tu país, mataste para vos", se reprocha en uno de los desconcertantes momentos de superhéroe que tiene la película. Muchos se reirán, pero en esa aceptación resuena la soledad feroz de la primera película, la honestidad del soldado que sabe que ningún discurso pretendidamente coherente puede justificar la matanza. Y esa toma de conciencia hace eco en la caminata del último plano. En el medio, a la manera del alcohólico que decide encarar su última noche de borrachera, Stallone parece decirnos que sólo el retorno a (y la exacerbación de) aquella violencia autista puede calmar el dolor del guerrero. Quizás en ese retorno se encuentre la explicación del tono hiperbólico que tiñe la película: en *RRAI* los villanos son más sádicos, el jefe enemigo más despreciable y los médicos rescatados más antagonicos a la violencia del protagonista. Como la reciente *Rocky Balboa*, *RRAI* es "la historia de un hombre que ha aceptado sus circunstancias" (Javier Porta Fouz, *EA* 178); las acepta sin medias tintas, para despedirse de todo. Para aceptarlas tiene que volver a mostrarnos su furia, reiterarla a balazos, desentonar en alguna escena... Todo eso vale la pena, aunque sólo sea para que descansa la bestia. Y que se maten entre ellos. **[A]**



### Rambo: regreso al infierno

#### Rambo

Estados Unidos / Alemania, 2008, 93'

#### DIRECCIÓN

Sylvester Stallone

#### GUIÓN

Sylvester Stallone, Art Monterastelli. Basado en el personaje de David Morrell

#### PRODUCCIÓN

Kevin King, Avi Lerner, John Thompson, Sylvester Stallone

#### FOTOGRAFÍA

Glen MacPherson

#### MONTAJE

Sean Albertson

#### SONIDO

Scott Sanders

#### DIRECCIÓN DE ARTE

Franco-Giacomo Carbone, Suchartanun 'Kai' Kuladee

#### MÚSICA

Brian Tyler, Jerry Goldsmith, Todd Haberman

#### INTÉRPRETES

Sylvester Stallone, Julie Benz, Paul Schulze, Mathew Marsden, Graham McTavish, Renaldo Gallegos, Jake La Botz, Ken Howard, Tim Kang



## Le sobran los motivos

En contra por **Mariano Kairuz**

La de Rambo fue una de esas sagas en las que la secuela le hizo un daño terrible a la película original. En su caso, directamente la rediseñó para el imaginario de toda una generación borroneando aquello que había significado en su origen.

No hay que olvidarlo: el John J. Rambo de la primera película, la del 82 dirigida por Ted Kotcheff sobre la novela de David Morrell *First Blood*, además de un indiscutible nuevo "héroe" de acción, era un monstruo político para su época. Que eran los primeros años del reaganismo, menos de una década después del final de la guerra de Vietnam. Rambo ya era una máquina de matar (en potencia, porque la cantidad de cadáveres de aquella primera película era mínima), pero antes que nada era el veterano de guerra al que, como a tantos otros, el gobierno norteamericano que lo mandó al frente dejó por las suyas tras la derrota. Rambo como víctima del sistema. El maltrato de la policía en un pequeño pueblo cuyo sheriff no quiere, palabras más palabras menos, "a muchachos desaliñados como él" activa el recuerdo de las torturas sufridas como prisionero de guerra y, como con un clic, despierta al guerrero y desata una guerra en medio de la ciudad. Una guerra de un solo hombre contra las autoridades. Los rebotes de la guerra "en casa". El asunto se ponía más complicado sobre el final, cuando en la línea de diálogo más jodida de toda la película, el soldado maltrecho, a punto de quebrarse, lanza su discurso también contra todos aquellos civiles (probablemente pelilargos desaliñados como él, pero que "jamás estuvieron en la guerra") que lo esperaron con nada más que insultos a su regreso al país. Rambo, entonces, como monstruo liberado al interior de la nación que lo creó y que luego le dio la espalda sin contenerlo ni apagarlo. Una verdadera bestia política. Una película explosiva y divertida sostenida sobre una idea poderosa y polémica: la de que la propia Norteamérica es responsable de buena parte de los males que la sacuden.

La propuesta se fue desdibujando en la primera secuela y para la ridícula *Rambo III* ya no quedaba nada, o peor todavía: se había convertido en la esquizofrénica negación



de sí misma. El guerrero solitario se sigue rehusando a representar al gobierno norteamericano, y a su vez el ejército se niega a requerir sus servicios letales de manera "oficial", pero vuelve a reclutarlo de todas maneras. Y Rambo va a Afganistán y enfrenta al comunismo soviético. Usa su bandana y sigue en su pose "rebelde" en plan no-lo-hago-por-el-Ejército-lo-hago-por-mí-y-porque-creo-que-es-lo-correcto, pero termina por serle funcional a la política norteamericana que seguía creando nuevos monstruos en el exterior y de ahí, ya se sabe, al 11 de septiembre.

Buen director y a veces buen guionista —las pruebas a la vista en su ópera prima *La taberna del infierno* (1978), y confirmadas hace un año con el noble regreso final de Rocky Balboa—, Stallone no dejó de ser absolutamente eficiente en lo primero a la hora de filmar *Rambo, regreso al infierno*. Su puesta en escena directa, nítida, le permite contar escenas de acción como el cine contemporáneo de género —con sus efectos *bullet time* a lo *Matrix* y otros abusos de ingenio— dejó de hacerlo hace tiempo. Stallone filma persecuciones y tiroteos y peleas cuerpo a cuerpo en medio de la selva, en la noche y bajo la lluvia, y aun así todo lo que pasa en la pantalla *se entiende*. Se sabe quién le dispara a quién, desde dónde y con qué consecuencias. Los movimientos de cámara tienen propósitos precisos.

Pero además hay un guión, y Stallone no supo recomponer el despropósito en que había convertido a su personaje. Empeñado en devolverle un espesor "real", le buscó nuevas, enormes causas "humanitarias"; y así, tras descartar África, dio con el desastre más grande y menos publicitado del mundo: las masacres de campesinos en Birmania. Y es justamente su insistencia en darle a su personaje una motivación "justa", en insertarlo por la fuerza en un lugar del mundo que se desangra de verdad, lo que lo hace fracasar sin vuelta atrás.

El nuevo *Rambo* no sólo no retoma la línea abierta y jamás completada de la primera película, sino que tampoco se digna a filmar nada más que una buena, divertida y despreocupada película de acción. Un clip informativo sobre la dictadura y la represión que vive el pueblo birmano desde hace sesenta años nos suelta al principio de la película en un mundo y un sistema político perverso del que ya no sabremos nada más. A partir de ahí, se limita a dibujar militares malos de toda maldad (sádicos y hasta pedófilos, porque así son los malos) con trazos infantiles. Primero nos habla de la tragedia real que tiene lugar ahora mismo en un lugar lejano del planeta, y apenas después la realidad deja de importarle. Sólo caracteriza a los personajes occidentales (los misioneros cristianos que van a hacer el bien, obcecadamente, sin armas, y los mercenarios contratados poco después para su rescate), mientras que vemos a montones de campesinos morir violenta, gráficamente, pero nunca llegamos a distinguirlos, porque, con la excepción del jefe militar de los villanos, no se individualiza a casi ninguno de los orientales.

Que quede claro: esto no es un cuestionamiento a las lecturas ideológicas que ofrece la película (*otra* discusión, en todo caso), sino a la politización superficial del personaje de Stallone. La máquina de matar se reproduce en el vacío, en alguna guerra de la que sólo conocemos sus imágenes más sensacionalistas. Podríamos haber disfrutado de una película un poco irresponsable que no fuera más que "una de tiros y explosiones", y habernos divertido un poco sádicamente con unos cuantos baldazos de sangre. Es Stallone el que insiste en que *Rambo* parezca *algo más* y el que, al no ser consecuente con aquello que él mismo empezó, termina de prenderle fuego a uno de sus dos grandes íconos. [A]



## Un niño de otro mundo

### Martian Child

Estados Unidos. 2007. 108'. **DIRIGIDA POR** Manno Meyjes. **CON** John Cusack, Bobby Coleman, Amanda Peet, Joan Cusack, Sophie Okonedo y Oliver Platt.

Todo lector que haya tenido infancia recordará ese tradicional juego formativo que consiste en unir los puntos para develar una figura. Recordará también, supongo, la emoción incontenible de descubrir la forma que los puntos escondían. Y recordará –si no es mucho pedir– el momento en que ya no necesitaba unir los puntos para saber qué había del otro lado. Esto mismo es lo que ocurre con *Un niño de otro mundo*. Por desgracia, ver la película es confirmar lo que uno ya más o menos vislumbraba, mirando los puntos desperdigados por ahí sin necesidad de trazar segmentos aglutinantes. ¿Cuáles son los puntos? En primer lugar, John Cusack, su seguidilla de desaciertos a la hora de elegir papeles y la necesidad de revertir su imagen, a través del rol de padre adoptivo-soltero-sensible que logra rescatar a un niño con problemas de adaptación, rescatándose a sí mismo en el proceso. El segundo punto lo da la industria misma, que no sólo necesita generar productos de fórmula para seguir invadiendo las pantallas del mundo, sino que necesita ampliar el mercado de films de temática infantil, sabiendo las ganancias que eso implica. Tercer punto: escritor de ciencia ficción (género “poco respetable”) que, a través de enseñanzas de la vida, logra escribir su gran novela “sería”, consagrándose por obra y gracia de su bondad. Ahora bien, tomemos los puntos, unámoslos además con una música siempre al borde del exceso lacrimógeno, un niño de seis años que habla como si tuviera cincuenta, Joan Cusack haciendo una vez más de hermana de John (por muy adorable que sea, ese recurso ya se agotó)... ¿Qué figura se forma? La de la película *mainstream* promedio, ese compendio de lugares comunes y sensiblerías, un budoque mecánico y trivial, hecho con la calculadora y con la billetera, que nos dice que el mundo es un lugar hermoso sin creérselo por un solo instante.

**Guido Segal**



## El orfanato

España / México. 2007. 100'. **DIRIGIDA POR** Juan Antonio Bayona. **CON** Belén Rueda, Fernando Cayo, Roger Príncipe, Mabel Rivera, Edgar Vivar, Geraldine Chaplin.

Mientras se seca las lágrimas por la nominación al Oscar que su ausencia total de personalidad pedía a gritos (¿alguien dijo XXY?), la coproducción “que rompió todos los récords de público en España” es, al menos por ahora, *El orfanato*. Pateando la puerta con el nombre de su productor (el nuevo niño casi mimado de Hollywood, Guillermo del Toro), la ópera prima de Juan Antonio Bayona posee, como bien señala Javier Diz en su crítica para el pasado número de *Inrockuptibles*, más de un punto de contacto con la local *La señal*: un diseño de producción que mientras realiza su condición de cabotaje (de esfuerzo para los estándares de la comarca) quiere demostrar en su reproducción de los códigos genéricos a rajatabla (el policial en *La señal*, “una de terror con fantasmáticas de pibes” en *El orfanato*) que el tamaño casi casi no importa. Si el problema de *La señal* radicaba en su mimesis tan hueca como elegante (sobre todo si se consideraba cierto esplendor del género en la época de oro del cine argentino), *El orfanato* agrega al síndrome cáscara de lujo, el dudoso y poco elegante arte del contrabando. Más allá del logro o no del clima buscado, el principal problema de *El orfanato* es que se podría cartografiar cada una de sus escenas y crear un mapa cinéfilo de los chuchos más sentidos de la última década: el ya casi vencido terror japonés de infantes espectrales, cualquier thriller de ambientación victoriana con vuelta de tuerca (*Los otros* de Amenábar) o el dramón familiar camuflado en lo sobrenatural (el *Sexto sentido* de M. Night Shyamalan). Pero la carencia de innovaciones de *El orfanato* (podría limitarse a repetir el género y funcionar) no es la única acusación: ahí están la escena filmada en *night vision* con la hija de Chaplin, lo forzado del final, imágenes brutales demasiado gestuales dentro del tono general (como la sobreexposición del cadáver putrefacto de un niño) y el sobredimensionamiento de la música para crear un (¡aunque sea uno solo!) clima.

**Juan Manuel Domínguez**



## Muerte en un funeral

### Death at a Funeral

Inglaterra / Estados Unidos / Alemania / Holanda. 2007. 90'. **DIRIGIDA POR** Frank Oz. **CON** Matthew MacFadyen, Rupert Graves, Alan Tudyk, Daisy Donovan, Peter Dinklage.

A diferencia de los españoles, que usan toda su fisonomía para resaltar el chiste que están haciendo, el humor inglés goza de una admirable esquizofrenia. Forzados a sostener esa imagen de corrección y pulcritud que ellos mismos se impusieron, los ingleses construyeron una válvula de escape a su propio flematismo a través de chistes groseros, escatológicos y simplones, pero sin jamás perder la compostura o la sutileza. Así funcionan los mejores exponentes, desde los Monty Python hasta, por supuesto, el genio absoluto de Benny Hill. Uno espera que los contenidos sean sórdidos porque sabe que el modo de enunciarlos será gentil, hasta naif. El problema de *Muerte en un funeral* es que falla en este principio y que elige la coherencia total entre bondad formal y bondad en el tratamiento de los temas. Su exceso de buenas intenciones y su rechazo al cinismo más crudo, tan reconociblemente británico, hace que la película sea tibia, edulcorada, decepcionante. Por supuesto que hay ingleses feos y regordetes diciendo *shag*, *bollocks* o *bloody hell*, y eso está bien, pero también hay enanos chantajistas, gente que consume un compuesto de ácido y ketamina por accidente, viejos con diarrea expansiva y secretos familiares que estallan en el momento menos deseado. ¿No suena como una película hilarante? Pues no lo es. Oz le quita el ritmo, le quita el costado negro a su humor, le quita tensión y, a cambio, nos deja una constante música simpaticona –para decirnos que *todo va a estar bien*–, actuaciones calculadamente británicas para provocar risas en la otra orilla y un mensaje de vida al final, una moraleja. La película tiene cierto *fluir*, pero un único plano de la cara de Benny Hill, simulando estar sorprendido, con la boca abierta y las cejas levantadas dice lo mismo, lo dice mejor e insinúa todo eso que Oz decidió abolir en favor de chistes fáciles y sano entretenimiento. **GS**



## Lejos de ella

Away From Her

Canadá, 2006, 110', **DIRIGIDA POR** Sarah Polley, **CON** Gordon Pinsent, Julie Christie, Olympia Dukakis,

Tengo un amigo que odia las "películas de enfermedades", es decir, todas aquellas que hacen de alguna dolencia más o menos grave el centro de la historia, el origen de su desarrollo y el propulsor de su devenir. Yo siempre le digo que no tiene demasiado sentido, que es como odiar las "películas donde una pareja se enamora" o las "películas donde el mundo es visto a través de los ojos de un niño". En fin, cada loco con su tema. *Lejos de ella* es, sin dudas, un film donde cierto mal –el Alzheimer– altera definitivamente la vida de los personajes, pero resulta un buen contraejemplo de todo aquello que mi amigo detesta: las emociones no surgen como torrentes teledirigidos para el llanto obligatorio, ni las imágenes se detienen más de lo necesario en cada uno de los pasos de la degeneración física o –como en este caso– mental. Es más, la actriz Sarah Polley, en su primer proyecto como realizadora, escapa inteligentemente de todos los clichés dramáticos de esa tipología tan en boga en ciertos telefilms de hace un par de décadas. Y lo hace con la ayuda de una dupla de actores que se cuida de no llevar agua para el molino de los excesos: el canadiense Gordon Pinsent y Julie Christie quien (discúlpenme, ya se ha dicho) sigue tan bella a los 65 como en sus años mozos. *Lejos de ella* es una película más amarga que dulce, aunque los momentos de humor estén allí a la vista de todos; un relato de amor alejado de la idealización romántica, una pequeña reflexión sobre el paso del tiempo y la memoria emotiva, que no sigue los dictados de la corrección narrativa. Quizás no alcance para ponerme a hablar de una gran obra, pero le pido a mi amigo que la vea y después me cuente; quizás se encuentre con una pequeña y agradable sorpresa. **Diego Brodersen**



## Puntos de vista

Vantage Point

Estados Unidos, 2008, 110', **DIRIGIDA POR** Pete Travis, **CON** Dennis Quaid, Matthew Fox, Forest Whitaker, Sigourney Weaver, Eduardo Noriega, William Hurt.

**P**untos de vista es una película mentirosa. Pero mejor demos marcha atrás. El presidente de los Estados Unidos (William Hurt) llega a la Plaza Mayor de Salamanca, en España, para la cumbre de líderes a favor de la lucha antiterrorista y la paz. Dentro de la plaza, centenares de simpatizantes. Fuera de ella, centenares de opositores. A punto de dar su discurso, el mandatario americano es baleado. Minutos más tarde explota una bomba dejando un tendal de muertos y heridos.

Supuestamente, los hechos están narrados en el relato desde varios puntos de vista. Es decir que cada 15 ó 20 minutos se vuelve al grado cero de la historia, a las doce en punto del mediodía, cuando el presidente llega a la cumbre. Primero Sigourney Weaver se encarga de dar la perspectiva de los medios como la jefa del noticiero norteamericano que elige qué mostrar a los televidentes. Luego retornamos al principio y Dennis Quaid, guardaespaldas del presidente, pasa a ser el nuevo punto de vista. Y así, sucesivamente, se nos muestra lo mismo muchas más veces de las necesarias: la visión de Weaver, la de Quaid, la del turista americano (Forrest Whitaker), la del traicionado policía español (Eduardo Noriega) y hasta la del propio presidente; sin olvidarse, por supuesto, de la del narrador omnisciente que es la última pero que se inmiscuye en todas las otras.

Con las consabidas vueltas de guión, entre la segunda y la tercera vez que se vuelve a las doce del mediodía ya estamos mortalmente aburridos por la impericia para crear una tensión sostenida. Muchas de las escenas mostradas en cada punto de vista son imposibles de ser presenciadas por la visión del protagonista de la que el relato quiere dar cuenta en ese momento. Son planos que sin duda pertenecen al punto de vista del narrador omnisciente y que hacen de la misma idea central de esta película una mentira. **Marina Locatelli**



## Mi mascota es un monstruo

The Water Horse: Legend of the Deep

Estados Unidos / Reino Unido, 2007, 111', **DIRIGIDA POR** Jay Russell, **CON** Ben Chaplin, Emily Watson, Alex Etel, David Morrissey.

**C**asi inodora e insípida (aunque no incolora). Casi como el agua entonces, pero con algún condimento, resulta esta versión de la historia de Nessie, inspirada en un libro de Dick-King Smith (*The Water Horse*) y situada en la Escocia de 1942. Allí vive Angus, un niño cuya extraña mascota termina siendo el gigantesco monstruo del Lago Ness. Pero hay algo más: ese niño le teme ferozmente al agua y precisamente el agua atraviesa este relato de principio a fin porque, además de que en la película llueve la mayor parte del tiempo, el mejor amigo de Angus es un monstruo acuático. Por otro lado, es el agua lo que lleva a contradicciones narrativas como que Angus por momentos sepa nadar y por momentos no (y a que una nena de no más de 5 años haya señalado esta incoherencia a su madre, y a los gritos, en medio de la proyección de la película en una sala de Caballito).

En plena guerra mundial, cuando las diferencias entre hombres los llevan a matarse unos a otros, la amistad entre dos seres de distinta especie llega a subvertir ese orden (si no del mundo, al menos de las relaciones humanas). Y así esta historia, con resabios de *E.T.* y huellas de *Liberen a Willy* (varios críticos han señalado estos ecos), se empapa de alteridad: la relación con el otro, encarnada principalmente en la amistad entre seres muy distintos, es la clave de rebelión contra la rigidez de esa época. Justamente es el vínculo niño-monstruo lo que, entre tanta agua, salva a la película del naufragio. Y en ese logro tienen mucho que ver los efectos especiales a cargo de Weta Digital (compañía que maneja, entre otros, Peter Jackson y que trabajó en los efectos visuales de la trilogía de *El señor de los anillos* y *King Kong*), que logran un genial retrato del monstruo y dan el condimento de color a esta película-casi-agua. **Josefina García Pullés**

**27 bodas**

27 Dresses

Estados Unidos, 2008, 107', **DIRIGIDA POR** Anne Fletcher. **CON** Katherine Heigl, James, Marsden, Malin Akerman, Edward Burns, Judy Greer.

Hay dos cosas que le faltan a esta comedia romántica: *timing* o ritmo –como ya lo señaló Juan Pablo Martínez en su crítica para el site– y química. Lo primero hace a la comedia y lo segundo al romanticismo. Sin una cosa ni la otra, uno no se divierte ni se enamora: se aburre. Opaca y zonga como pocas, *27 bodas* me hizo pensar que hay dos clases de papadas en el cine clásico: la sardónica de Charles Laughton y la tediosa, untuosamente doméstica, de Doris Day. Ya saben de cuál es heredera la de Katherine Heigl en este papel suyo de eterna dama de compañía que al final consigue vestir el traje blanco y tener marido propio. Encima, el film de Anne Fletcher incurre en el nuevo deporte nacional de la última comedia americana: maltratar al desbolado, libre y encantador personaje que suele encarnar Malin Akerman (*La mujer de mis pesadillas*). Con su locura al timón, esto hubiera sido algo más cercano a una *screwball comedy*; con un divorcio y otra boda más, una comedia de rematrimonio. Al final, nos quedamos sin el pan y sin la torta (de bodas). **Marcos Vieytes**

**Antes de partir**

The Bucket List

Estados Unidos, 2007, '97, **DIRIGIDA POR** Rob Reiner. **CON** Morgan Freeman, Jack Nicholson, Sean Hayes.

Morgan Freeman cada día se parece más a Gatti: hace siempre (la) de Dios, un personaje cuya templanza, ecuanimidad y sentido común lo ponen más allá de todo; Jack Nicholson exagera en cada nueva película esa caricatura de sí mismo que era el personaje de *Las confesiones del Sr. Schmidt*, y Rob Reiner parece definitivamente incapaz de volver a dirigir películas como *Cuenta conmigo* o *Cuando Harry conoció a Sally*. Los primeros 45 minutos parecen un telefilm hecho a base de planos y contraplanos de los dos protagonistas confinados en un hospital, y ésa es la mejor parte. Después, y ante la inminencia de la muerte, salen a recorrer mundo (Taj Mahal, las pirámides, etcétera, todo tan de tarjeta postal que hubiera quedado mejor con *back projecting*), vivir experiencias extremas (conducen autos de carrera, saltan en paracaídas), filosofar en el camino, redimirse uno, confirmar su integridad el otro y ser felices antes de estirar la pata. A costa del espectador, por supuesto, que sale doblado después de tanto golpe en el bajo vientre, la voz en off de un muerto y los pucheros de un viejo chocho. **MV**

**Hannibal, el origen del mal**

Hannibal Rising

Reino Unido / República Checa / Francia / Italia, 2007, 117', **DIRIGIDA POR** Peter Webber. **CON** Gaspar Ulliel, Li Gong, Dominic West, Rhys Ifans, Richard Brake, Kevin McKidd, Ivan Marevich.

El reverso del cariño, salvajismo y terror con que Rob Zombie y su *Halloween* explicaban el hasta ahora abstracto porqué de los cuchillazos *slasher* de Michael Myers ya posee nombre: la canchera, superficial y fría *Hannibal, el origen del mal*. La quinta adaptación al cine de la saga del comehombres aristocrático alguna vez interpretado por Brian Cox (*Manhunter*, de Michael Mann), y cuyo rostro se asocia con el de Anthony Hopkins, pretende explicar los porqués de ese manierismo tan británico, de esos planes homicidas tan teatrales como medievales y, sobre todo, de su tendencia a perpetrar la alta cocina en el cráneo de Ray Liotta. Si se considera que, desde una estilización al borde (interno) de la publicidad, el director Peter Webber muestra al pequeño Hannibal huyendo de la Segunda Guerra Mundial para ver morir y ser masticados por lobos a sus padres (y eso es lo mejor que le pasa en toda la película), aun así cuesta justificar lo extremadamente caricaturesco del joven Lecter, la impostada seriedad para con, por ejemplo, su entrenamiento como samurái y lo mucho que se pule visualmente cada vacía y subrayada masacre del antropófago. **Juan Manuel Domínguez**

**Brigada Explosiva: Misión Pirata**

Argentina, 2008, 90', **DIRIGIDA POR** Rodolfo Ledo. **CON** Emilio Disi, Marcos "Bicho" Gómez, Gino Renni, "Toti" Ciliberto, Luciana Salazar, Rodrigo "La Hiena" Barrios y "Paolo el rockero".

Hay un extraño legado que se respeta en la nueva producción de Mentasti dirigida por Rodolfo Ledo (*Papá se volvió loco, Bañeros III: Todopoderosos*): a nivel formal, temático o de tipo de comedia, los años no implicaron modificación, relectura o innovación alguna respecto de lo cavernícola, descuidado y mercachifle que caracterizaba a las anteriores *Brigada Explosiva* y *Brigada Explosiva contra los ninjas* (ambas de 1986 y no dirigidas por Ledo). Otra vez un racimo de actores de TV y una muñeca inflable en versión vedette hacen una película infantil que, en una extraña visión de la inocencia, fundamenta el 70% de su humor en chistes sexuales (mujeres 90-60-90, "putos" o "gordas lechonas"). Pero esta película con apoyo del INCAA, no contenta con subestimar a su público (¡el chiste de "pisar la cáscara de banana" en 2008!), demuestra en sus falencias formales (sinceramente: la que se les ocurra) ser algo así como *El circo de la Brigada Explosiva*. Si hasta hay un mono que da pena y todo. **JMD**

**Las Bratz**

Bratz

Estados Unidos, 2007, 110', **DIRIGIDA POR** Sean McNamara. **CON** Logan Browning, Janel Parrish, Nathalia Ramos, Skyler Shaye, Chelsea Staub.

Hay una secuencia con elefante y con gente cayendo a una pileta que recuerda a *La fiesta inolvidable* (Blake Edwards, 1968), y otra en la que todo un colegio anda revoleándose pasteles que refiere a la alegría del *slapstick*. Ambas mal filmadas, pero al menos capaces de estimular asociaciones tan libres como gratas para el espectador. Después, nada. Unas chicas *cool* (o divinas, para valernos del término explotado sin inocencia alguna por la publicidad del film) que, al pasar al secundario, deben luchar para conservar su amistad contra una caricatura de la Tracy Flick de *Election* (Alexander Payne, 1999), hija consentida del director del colegio y verdadera mandamás del establecimiento, empeñada en ordenarlo a su antojo; unos cuantos discursos sobre los verdaderos valores, chistes para infradotados, banda de sonido felizmente eclipsada por un doblaje imposible, el más descuidado montaje que una película americana haya exhibido en mucho tiempo y ni un solo personaje memorable. Me quedo con *Patito feo*. **MV**

**Tres minutos**

Argentina, 2007, 82', **DIRIGIDA POR** Diego Lublinsky. **CON** Nicolás Pauls, Julieta Zylberberg, Antonella Costa, Gonzalo Urtizberea.

Se podría decir que ésta es una película de género, ¿pero de cuál? No pertenece ni al terror ni a la ciencia ficción puros, aunque sí al fantástico, en particular al metafísico, esa subespecie que en literatura cultivaran Borges, Bioy y Cortázar entre otros. Gracias a una sustancia singular, varios personajes (un par de periodistas, una estudiante de piano, una mítica actriz) se aceleran tanto que viajan en el tiempo, consumiendo en unas pocas horas varios años de sus vidas, o desapareciendo en caso de sobredosis. Esto, que daba para una reflexión formal sobre la organización temporal cinematográfica o para un relato de aventuras maravilloso, termina siendo otra comedia (que quiere pero no llega a ser romántica) costumbrista más de nuestro cine. Sin gracia, sin relieve y sin la rigurosidad mínima como para no transgredir las reglas del propio universo propuesto en aras de un chiste tonto y un plano banal (ver la secuencia en la que Pauls se rasca la espalda con un perro). Si hasta Antonella Costa, por culpa de un guión poco feliz y una fotografía que no la halaga, parece fea. Y eso es imperdonable. **MV**

**10.000 A.C.**

10.000 BC

Estados Unidos / Nueva Zelanda, 2008, 109'.

**DIRIGIDA POR** Roland Emmerich, **CON** Steven Strait, Camilla Belle, Cliff Curtis, Joel Virgel, Affif Ben Badra y Mo Zinal.

Después del falso salto evolutivo que parecía haber dado con *El día después de mañana*, el alemán Roland Emmerich y su relato de "el elegido" ambientado, precisamente, 10.000 años antes de Cristo confirman el potencial cavernícola de su filmografía (*Día de la independencia*, *Godzilla*). Durante la primera mitad de *10.000 A.C.* hay cierta resaca de los excesos logrados y pasados de rosca de *El día después de mañana*. Así como en el thriller meteorológico se mostraban, como si nada, una lunática y tensada persecución de tigres dentro de un barco congelado en plena Manhattan (o el desesperado e ilegal cruce de norteamericanos a México), *10.000 A.C.* abre con una voz en off hablando en inglés que muestra que estos trogloditas antes del Cristo ese ya poseían una lengua articulada y todo. Entre el perfecto inglés saliendo de jetas milenarias, cavernícolas que parecen universitarios "disfrazados de" y el uso artificial (sólo para crear nuevas bestias digitales y no para crear cierta lógica física de ese mundo nuevo, como sucedía en *Soy leyenda*) de la prehistoria, Emmerich consigue tensar algún nervio clase B en sus persecuciones. Pero garrote de frases hechas y mito del héroe mediante, se convierte en el picapie-dra que el cine mainstream norteamericano ha sabido conseguir. **JMD**

**Entrenando a papá****The Game Plan**Estados Unidos, 2007, 110'. **DIRIGIDA POR** Andy Fickman, **CON** Dwayne "The Rock" Johnson, Madison Pettis, Kyra Sedgwick, Roselyn Sanchez.

**E**ntrenando a papá, una remanida comedia sobre "a hombre-soltero-egocéntrico-rico-famoso-estrella de fútbol americano le aparece de sorpresa en la puerta de su casa hija-pequeña-adorable-travesía-sin madre a la vista", no justifica en lo más mínimo los 18 pesos que cuesta la entrada al cine, ni las casi dos horas que dura. El guión, de una obviedad absoluta, se encarga de dar la famosa "vuelta de tuerca" que alguien que haya visto más de cinco películas puede adivinar desde el principio. Chistes zonzos a base de caídas sin gracia, perrito con tutú y protagonista que se sea hacen cuesta arriba cualquier intento de divertirse. De los actores, la única que está bien es Kyra Sedgwick (La Roca es propiamente una roca, valga la redundancia) como la representante ambiciosa de Joe



Entrenando a papá

Kingman (Dwayne Johnson). La pobre trató de sacarle el mayor jugo posible al papel pero el guionista estaba empecinado en contrariarla. ¡Ojo!, al director tampoco se le escapó ninguna idea que no fuese del manual del correcto hacedor de películas para niños en vacaciones. **Marina Locatelli**

**Posdata: Te amo****P.S. I Love You**Estados Unidos, 2007, 126'. **DIRIGIDA POR** Richard LaGravenese, **CON** Hilary Swank, Gerard Butler, Lisa Kudrow, Gina Gershon, James Masters, Kathy Bates y Harry Connick Jr.

**E**l guionista de *Los puentes de Madison* se despacha con "una de amor" con más ganas de ser gas lacrimógeno y libro de autoayuda que cine. Muchas críticas locales e internacionales celebraron tal o cual característica de *Posdata: Te amo* (que la Hilary Swank haciendo de viuda joven se la banca, que dentro de los marcos del género la película sabía qué botones presionar o que la comedia basada en un grupo de amigas con personalidades de sitcom funcionaba), pero el principal problema del film de LaGravenese radica en su imposible lógica interna. Después de una escena visceral que mostraba una pelea de la pareja entre la Swank y Gerard Butler (el He-man de 300), la película nos muestra que Butler ha muerto. Pero durante el avance de su tumor cerebral, Butler se las rebuscó para crear una serie de diez cartas que se proponen, desde la omnipotencia del más allá, formatear la vida de la Swank. Salvo una excepción pisoteada por el elefante sentimental que sostiene lo plano y básico de *Posdata: Te amo*, lo cruel

de la trama nunca es tensado a un nivel que roce lo salvaje (como pasaba en el paroxismo de *Ghost, la sombra del amor*) y, peor aún, es siempre utilizado para crear un suspenso tan macabro como irrespetuoso del personaje de la Swank, a la que el marido no sólo le regala un paquete turístico sino que hasta le encuentra nuevo cónyuge y todo. **JMD**

**Amor y tesoro****Fool's Gold**Estados Unidos, 2008, 113'. **DIRIGIDA POR** Andy Tennant, **CON** Kate Hudson, Matthew McConaughey, Donald Sutherland, Ray Winstone.

**E**n la construcción de un gag el ritmo es fundamental. La primera secuencia de *Amor y tesoro* da con el adecuado; el resto de la película no. Es que la gracia de ese inicio submarino proviene de... particular velocidad de desplazamiento de los objetos bajo el agua, pero Tennant filma las casi dos horas que le siguen (a una buena comedia le sobra con 90 minutos) como si nunca hubiera subido a la superficie. Con directores como éste, a los críticos nos pasa lo mismo que a los hinchas de fútbol con ciertos pataduras consuetudinarios. Un tipo que vive de eso no puede pegarle así a la pelota, piensan ellos, mientras nosotros intentamos entender por qué, con cada película suya, uno tiene la sensación de que este tipo pone la cámara y se va, a la espera de que se haga sola o la hagan otros. ¿Es ingenuo, fiaca, inepto o las tres cosas juntas? Lo que sé es que en un solo corto de los Lumière hay más conciencia de la puesta en escena que en la filmografía completa de este camarógrafo. **MV**

## 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'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly. EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety. EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	HUGO SÁNCHEZ subjativa.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
La nube errante	7	9	10	9	10			4	9	9	7	8,22
Sin lugar para los débiles	8	10	7	5	7	9	9	7	7	8	9	7,82
We Own the Night	9	8					2	6				6,25
Expiación	3	7		7	8	7	7	3	5	6	7	6,00
2 días en París		7	9		6			1	6			5,80
Lejos de ella	1	6	4	5	6		8	7	7	7	7	5,80
La León		7		7	5			2	7	7	5	5,71
27 bodas		6		5					6			5,67
Mi mascota es un monstruo		5		6								5,50
La conspiración	6	8	5	7		6	4	2	6		5	5,44
Cloverfield - Monstruo	9	7	2	5	6	6	2			5		5,25
Muerte en un funeral	3	5	4	6	7			7	4			5,14
El orfanato	1	6		5	5		7	4	6			4,86
Entrenando a papá		5		4								4,50
Rambo: regreso al infierno	1	4	4	6	6	5				5		4,43
Un niño de otro mundo		5	5	4							3	4,25
Amor y tesoro		5	5	4			1					3,75
Puntos de vista		5	5	4			1					3,75
Las Bratz		5		2								3,50
Posdata: Te amo		5	2									3,50
El ojo del mal		5	3	4		3		1				3,20
Antes de partir	2	6	3	2			1	1		6	2	2,88
Hannibal, el origen del mal		5	1	3		2	1	2		4		2,57
Brigada Explosiva 3				1					1	1		1,00

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

# Antes de la revolución

por Jaime Pena

Nunca el cine español fue tan cuestionado como en la semana que medió entre el sábado 2 y el domingo 10 de febrero. Llegados a este último día, las heridas sin cicatrizar y las huellas de lo que bien podría parecer un cataclismo todavía eran visibles. Aquel sábado Román Gubern publicó en *El País* una página de opinión bajo el provocador título de “¿Por qué no gusta el cine español?”. En realidad no decía nada nuevo, nada que no se haya venido repitiendo hasta la saciedad en los últimos años, aunque quizá sólo desde plataformas mucho más minoritarias. Es probable que, aun así, el artículo hubiese pasado desapercibido de no ser por los inesperados resultados de la entrega de los premios Goya un día después. Estoy seguro de que habría pasado desapercibido puesto que lo que menos interesa siempre es polemizar. ¿Qué mejor estrategia para acallar un debate que el silencio?

Hubiese asegurado todavía con más vehemencia que era imposible que ninguna película le arrebataste a *El orfanato*, la gran triunfadora en la taquilla de 2007, el premio a la mejor película. *Mataharis* o *Siete mesas de billar francés* partían con la palabra “perdedor” escrita en la frente en tanto que representantes de un tipo de cine en franco declive, lo que podríamos llamar el cine social español. *Las 13 rosas* estaba aún más pasada de moda, la prototípica historia académica sobre la Guerra Civil que, gracias a una digna carrera comercial, podía ver recompensados sus esfuerzos de producción. Por último, *La soledad* no parecía ser sino una excentricidad de los miembros de la Academia, una auténtica sorpresa en el reparto final de nominaciones si tenemos en cuenta su escasa relevancia comercial y, sobre todo, sus (en apariencia) inexistentes lazos con el núcleo central de la industria española. Aunque ha gustado mucho a infinidad de colegas, he de reconocer que la película de Jaime Rosales está muy lejos de interesarme y me parece un producto muy inferior a su deslumbrante ópera prima, *Las horas del día*, película que, por cierto, fue convenientemente menospreciada y silenciada en el año de su estreno. Me cuentan que, en un coloquio público celebrado poco

después del estreno y el paso por Cannes de *La soledad*, una reconocida directora española confesaba desconocer a Jaime Rosales. A buen seguro que ya sabe quién es. Esa noche del 3 de febrero *La soledad* hizo pleno: actor revelación, director y película. Nunca unos rostros reflejaron con tanta claridad el significado de la palabra estupefacción: Elías Querejeta no se lo creía, los productores de *El orfanato* parecían estar viviendo una pesadilla... Mientras, desde el escenario, Rosales reivindicaba el cine de Portabella, Guerin, Lacuesta, etc.

No es necesario que a uno le guste *La soledad* para comprender lo que representa un cambio de paradigma como éste. Hace unos meses escribía en las páginas de *Cahiers du Cinéma España* mis dudas sobre la posibilidad de que algún día una película independiente venciese en los Goya del mismo modo que *Lady Chatterley* o *L'Esquive* pueden triunfar en los Césars. Pues bien, ese día también llegó para el cine español. Podemos albergar dudas sobre las verdaderas razones que llevaron a los académicos a decantarse mayoritariamente por la película de Rosales. Algunos rumores apuntan al apoyo mayoritario del gremio de actores. No importa, lo verdaderamente significativo es lo que vino después: la defensa a ultranza de otro cine español, el que no triunfa en taquilla y el que reclaman los festivales internacionales. Es probable que esta cantinela les suene, así que ya pueden imaginarse cuánto me satisface que, de un día para otro, todo el mundo haya descubierto ese otro cine. Aun así, podemos también estar de acuerdo en que había mejores ejemplos este mismo año para dejar de fumar. Estaban Guerin o Portabella, sin ir más lejos. El domingo 10, *El País* culminaba la semana grande de Rosales con el artículo “Son pocos, son valientes”, cuyo subtítulo rezaba “Jaime Rosales, Goya por ‘La soledad’, abandera a una generación de cineastas independientes” e ilustraba con fotos del propio Rosales, Guerin, Lacuesta y Recha. Creo que sobran los comentarios, ¿no?

En los días posteriores a la entrega de los Goya dos cineastas tan reputados como Alex de la Iglesia e Iciar Bollain replicaban a



Gubern y un malicioso editorial del mismo diario que ahora acogía sus artículos. Incluso un productor tan perspicaz como Luis Miñarro (Guerin, Serra, Alonso) intervenía en el debate con algunas propuestas que intentaban aprovechar esa ola de simpatía hacia un cine escasamente conocido por los espectadores, en buena medida por culpa de los medios de comunicación que nunca le habían prestado ninguna atención. Y eso es lo que preocupa a De la Iglesia y Bollain, el verdadero trasfondo de sus argumentaciones: el miedo a sentirse relevados, la pérdida de la primacía y de una posición de privilegio que se habían ganado gracias al prestigio cultural y social de sus películas. Santiago Segura gusta más a los espectadores, pero el suyo no es un paradigma de buen cine. De repente, un desconocido recibe un premio e incluso quienes antes los aplaudían y reían todas sus gracias reclaman ahora el relevo. Un relevo –esto es lo más grave para todos los De la Iglesia y los Bollain– que no se circunscribe a unos cuantos nombres sino que propone un modelo cinematográfico muy diferenciado.

Ya veremos si no estamos ante una mera fiebre estacional cuyos efectos quizá no lleguen más allá de este mes de marzo. Por lo pronto, febrero acaba como empezó, de nuevo con Rosales acaparando los titulares porque este hombre, además de atender a los medios, ha tenido tiempo de completar en las últimas semanas su nueva película, también con el terrorismo como epicentro dramático. Quizá ahí se encuentre la razón última de por qué Rosales. Mucho hablar de cine independiente, pero quién sabe si lo que ha gustado de *La soledad* no es otra cosa que el tema que trata, aunque sólo sea de una forma tangencial; uno de esos temas que salen en los noticieros. [A]

# El ojo de la cámara en mano

por Eduardo A. Russo

## El ojo y la mano

Más allá de que se la piense como forma de ver, la cámara en mano no se define por la visión o la mirada, sino por la mano y el cuerpo de quien filma. Lo percibido retrocede y crece un fuera de campo que involucra al espectador, ubicándolo en la puesta en escena. Más sentir y saber que ver.

En las últimas décadas, dispositivos como la *steadicam* le han quitado cierta responsabilidad por la movilidad ligera, desplazando el registro a una condición más desencarnada, menos antropoide. Un ojo frío, maquínico. La cámara en mano, por lo contrario, es caliente, se percibe sostenida –con más o menos esfuerzo– por un cuerpo cuya exposición y presencia es tan determinante como el ojo. Muchos de los juegos a los que habilita –de lo risueño a lo trágico, de la histeria a la fobia– parten de este encuentro entre cuerpos filmados y aquellos que los filman. El espacio y el mismo contacto visual se subordinan a estas tensiones que sacuden todo confort y que se abren al escrutinio de lo que se revela en el tiempo del plano, reivindicado en su origen como *toma*, esto es, una forma de captura.

## Cuerpo a cuerpo

Cuando John Cassavetes se disponía a filmar *Faces*, le encargó a su amigo Al Ruban que se ocupara de la cámara. Ruban, compinche habitual de JC y conspicuo deportista, entró en pánico. Pensaba qué cosa haría con el foco, encuadre, exposición, profundidad de campo, y advirtió que no tenía la menor idea de cómo controlar todo eso. La consigna de Cassavetes, apelando a su experiencia en el campo de juego, fue simplemente: "Mantenete pegado a los actores, lo más cerca posible". La cámara en mano es en *Faces* un instrumento de contacto, tierno o implacable, que entromete al espectador a escasísima distancia de sus sujetos; ofrece la capacidad de estar dentro de la cosa. Lo que intentó con su ataque de cámara en mano Woody Allen en *Maridos y esposas*, o las convulsiones camarísticas de tanto film *Dogma*, no son sino vanas remezones de este gesto fundamental: hacer del cuerpo de la cámara (el cuerpo del cámara) algo vinculado de modo táctil a la *performance*.

## El fragor, el horror

En el documental, y muy particularmente en



el antropológico, la cámara en mano como escritura de cuerpos en acción (filmados o filmadores) es larga y constante. Remite a escenas compartidas, a rituales, a acciones en curso con la cámara como máquina vinculante. Es también, en otro ángulo, la cámara del campo de batalla, aquella con culata de fusil que inventó Medvedkin cuando filmaba sus noticieros en el Ejército Rojo y cuya versión aliada (las célebres *Eyemos*) luego esgrimían comandos como Sam Fuller o George Stevens en las primeras incursiones a los campos de exterminio. El repentino ingreso a un horror impensado se evidencia en esa confrontación con la mirada a cámara de esos seres que observan, no del todo seguros de estar en el mismo mundo que el soldado que les apunta con ese aparato ambiguo y que tiembla sostenido por el asombro y el espanto. No sólo los cuerpos vacilan; lo hace la realidad entera. Algo de eso captaron en algunas de sus ficciones ciertos polacos como Zulawski o más recientemente Kieslowski, apelando a la cámara en mano para ahondar en esta inseguridad constitutiva.

## La muerte en trabajo

Un punto límite ingresó en las últimas décadas a la ficción contemporánea por medio de la cámara en mano, en torno al registro de la muerte inminente, desde el documental. Acaso el episodio más conocido (y más traumático) fue el de Leonardo Henrichsen, quien al registrar las imágenes de una patrulla durante el golpe de Pinochet terminó fil-

mando al asesino y al mismo disparo que provocaría su muerte. Las imágenes recorrieron el mundo en *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, y se convertirían en el paradigma de ese riesgo físico extremo del corresponsal, como indicación del cuerpo expuesto y vulnerable del camarógrafo. No filmar la muerte, como se ha repetido, sino la muerte acechando en su trabajo, hasta el momento fatal. La ficción no ha cesado de aprovechar esta vinculación entre cámara en mano y cuerpo que la sostiene, aprovechando este modo *documental*. En *El estado de las cosas*, Wim Wenders exagera su estimación de la muerte del cine terminando el film con un cineasta que registra el momento de su muerte cámara en mano.

En la otra punta de este encuentro entre cuerpo, cámara y muerte, con *Peeping Tom* como tratado fundamental, están los innumerables planos desde el punto de vista del asesino –humano o no– en los que la cámara en mano juega a instalar en los ojos del victimario al espectador, licencia sádica cuya contrapartida es esa ubicación en el lugar de un testigo (tirando a víctima) que uno puede encontrar con logrados efectos en la secuencia de la incursión de *marines* en *Aliens*, *el regreso*, con su detallado monitoreo en video de la masacre, o en *Blair Witch Project*, o torpemente propuesta como en los insostenibles alardes enunciativos de *Cloverfield*. Bien o mal, algo parece apuntar, en la atenuación del ver en la cámara en mano, a ese punto donde el cine bordea lo irrepresentable. [A]

# Que no pase el temblor

por Guido Segal

Existe un breve artículo, llamado "Organización dentro del plano", en el que se transcribe una clase de Eisenstein a sus alumnos. El director soviético, siempre meticuloso y dedicado, anuncia en cierto momento una cita de Hegel: "El único gran estilo... es no tener ningún estilo", para luego redondear, ya en sus propias palabras: "Si quieren tener un estilo, comprendan entonces claramente el problema y busquen exacta y concretamente su solución". No hablaremos aquí de la visión profética de Sergei Mihailovich sobre los vicios del cine de autor —lo cual sería necio y forzado—, pero sí hablaremos de los problemas de tener un estilo que anteceda al material o, en realidad, de un contraejemplo a esa situación. La cuestión gira en torno a la cámara en mano, y el hombre en el foco es el británico Paul Greengrass, a quien le hemos dedicado páginas y lauros varios. Empecemos, de todos modos, por el recurso antes que por quien de él hace uso.

La cámara en mano se opone al plano fijo no sólo en la estabilidad, sino sobre todo en el nivel de manipulación psicológica en relación con el espectador. El plano fijo implica una serenidad que permite construir nuestra propia mirada; la duración será relevante, pero aún así la fijeza permite la calma necesaria como para detenerse y mirar. El plano en constante movimiento, en cambio, requiere una adaptación previa antes de poder mirar y, aun así, la mirada está condicionada por ese frenesí. Sensorialmente, la cámara en mano genera una imagen subjetiva, en tensión permanente, dinámica por naturaleza; por estos mismos motivos se presta tanto para secuencias de acción aceleradas y para manipular emocionalmente al espectador, colocarlo dentro de la acción, desorientarlo. Es, a fin de cuentas, un recurso delicado ideológicamente y suele usarse en cuentagotas, a sabiendas de que en exceso puede ser agotador.

En este punto debemos hablar de Greengrass, quien, contradiciendo a nuestro argumento, hizo de la cámara en mano un estilo, filmando películas enteras bajo este principio. Si su tarea es digna de elogios no es solamente porque esas películas sean extraordinarias al borde del virtuosismo, sino porque en cada ocasión usa la cámara en mano con un fin diferente y sale airoso siempre.

En EA 171, Javier Porta Fouz decía: "El

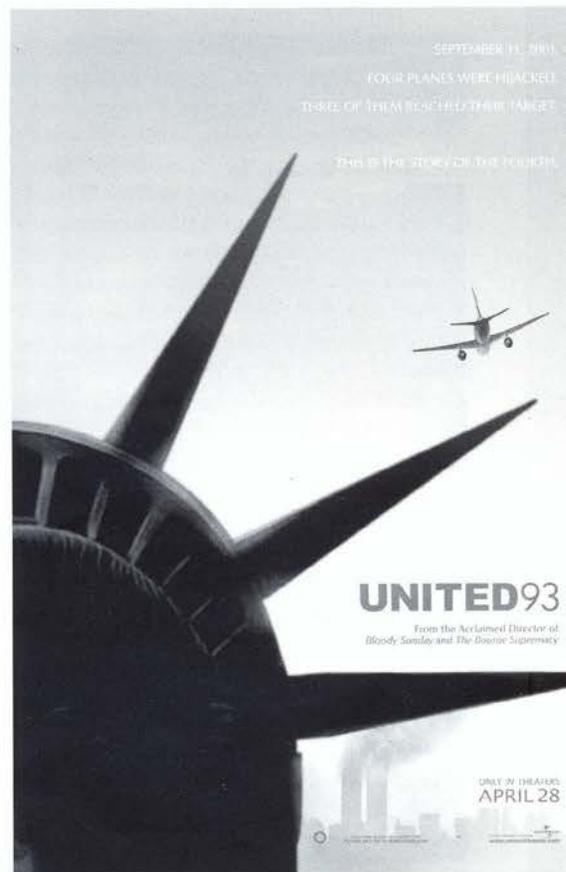
ojo mecánico de *Vuelo 93*, además, parece sentirse incómodo, como si dudara de filmar estos hechos, esta reconstrucción realista de estos hechos. Pequeños zoom in y out, focos que se rompen, reencuadres constantes.

Todo esto construye una mirada urgente, hasta temerosa de sugerir la mera posibilidad de una tranquilidad cínica y sospechosa en la puesta (...) Esta es una cámara en mano a la que "le tiembla el pulso".

Efectivamente, podemos afirmar que la cámara en mano, los reencuadres y los fuera de focos sirven para inyectarnos la adrenalina terrorífica de un vuelo fatídico, pero eso sería restarle a la película la postura ideológica que tan sutilmente toma. La inestabilidad es una forma de afirmar la modestia de la puesta ante lo prácticamente infilmable, la negación a hacer de la tragedia un entretenimiento y el reconocimiento de que aquí no hay una verdad, de que no se pretende construir un mito póstumo y de que la duda es parte de hacer una película así.

El caso de *Bourne* (la *Supremacía* y el *Ultimátum*) es bien diferente. Ya Doug Liman había aplicado la cámara en mano frenética en la primera entrega y Greengrass hace extensivo el uso del recurso a las dos últimas, pero con variaciones, como el uso de planos cerrados donde apenas se ve un ojo o una sombra. Cabe preguntarse: si Bourne es una máquina precisa e infalible, ¿por qué se utiliza aquí la inestabilidad? Arriesgo a decir que Greengrass decide eliminar la posibilidad de que sintamos cualquier empatía con el protagonista y le otorga el poder supremo de sorprendernos indefinidamente; juega en simultáneo a humanizarlo a través de su amnesia y a deificarlo a través de su sagacidad y resistencia. La cámara, móvil y trepidante, se encarga entonces de generar esa sensación de realidad tan documental que hace a los films verosímiles y, al mismo tiempo, se encarga de subjetivar las imágenes, de hacerlas cercanas como los videos caseros, lo cual nos introduce en medio de la acción y hace que la saga sea tan magnética e irresistible.

Paul Greengrass viola entonces la directiva de Eisenstein. ¿Y qué? Lo hace con tanta destreza y con tanta inteligencia que logra que un recurso trillado y frecuentemente bastardeado alcance picos de intensidad inusitados y, al mismo tiempo, le encuentra una versatilidad interesante y novedosa. Extraño caso el de Greengrass, el hombre que se afirma en medio del temblor. [A]



# Mirar, comprender, cámara en mano: polémica en el mail



por **Leonardo M. D'Espósito** y **Manuel Trancón**

**T**odo empezó con *Cloverfield - Monstruo*. La película causó unas cuantas observaciones respecto del uso en el cine actual de la cámara en mano. Mandé entonces un pequeño mail –el primero que van a leer– proponiendo un texto. Inmediatamente (segundos, digamos) Manuel Trancón respondió a la idea que había allí. Pasamos los siguientes días recorriendo las etapas de lo que, al principio, parecía una violenta polémica pero que –como somos personas civilizadas y, además, mutuamente comprensivas– fue derivando hacia una conclusión sobre la que no teníamos tantas diferencias. La pregunta de Trancón

que cierra el intercambio es un inteligente punto de partida para seguir discutiendo.

Resultó un gran ejercicio. Los críticos de cine estamos tan profesionalizados que, buenos o malos, por lo general apenas si discutimos la última película que vimos (y eso en el caso de que todos la hayamos visto). No sólo el conocimiento cinematográfico sino incluso lo coyuntural (los estrenos de cada semana, para no ir tan lejos) se han fragmentado tanto por obra y gracia de las agendas periodísticas (cada vez más homogéneas, cada vez menos interesantes) que establecer vasos comunicantes, discutir tendencias, preguntarnos y ensayar respuestas sobre qué es lo que está

pasando en el mundo del cine (y en el mundo, y en el cine) resulta cada vez más utópico.

En el intercambio que sigue, tanto Manuel como yo le quitamos tiempo al trabajo urgente y al ocio porque había algo que nos preocupaba y nos estimulaba. En este caso, el estatuto, uso y abuso de la cámara en mano. Pero de paso nos pusimos a discutir respecto de qué lugar tiene la tecnología en el cine de hoy, cuáles son las funciones o los deberes del cine, dónde estamos parados. Lo que no deja de ser interesante si tenemos en cuenta que a ninguno de los dos *Cloverfield* le pareció gran cosa. **LMD'E**

**D'Espósito**  
**La propuesta**

Yo quiero escribir de lo que, me parece, más me molesta de la tendencia, y es ese "final" de un cine donde tenemos la oportunidad no sólo de ver sino también de contemplar y, de paso, comprender. Me obsesiona eso. En general estoy en contra de la cámara en mano.

**Trancón**  
**La disidencia**

Perdón, pero no estoy de acuerdo. Me suena un poco a la crítica de José Pablo Feinmann a *Ojos de serpiente* porque el plano secuencia del principio no lo dejaba ni contemplar ni comprender.

Yo no veo por qué hay que contemplar y comprender siempre, todo el tiempo todo; por qué una película es peor si no es contemplativa. Qué sé yo, si son dos horas de cámara en mano tipo montaña rusa, me canso, pero como me canso con esas películas de puro travelling lento y cansino.

**D'Espósito**  
**El hombre contemplativo**

Más bien creo que hay un uso de la cámara en mano que va completamente en contra de comprender o contemplar. Y el plano secuencia de *Ojos de serpiente* sí permite ver, contemplar, comprender, disfrutar de las imágenes. En última instancia, si las imágenes no pueden verse... ¿para qué están?

**Trancón**  
**El peligro del esencialismo**

Ahí, mi punto es que digamos que la contemplación y comprensión son dos funciones de la imagen. No todas esas funciones, necesariamente, tienen que estar siempre. Hay, por ejemplo, planos secuencia, como el del principio de *Ojos de serpiente* o el de *Sed de mal* –para ir a los dos que, si no me acuerdo mal, Quintín usó brillantemente para discutir con Feinmann–, que si la primera vez que los viste te paraste a contemplar y comprender, te doy un premio, porque esas dos cosas vienen después, cuando ves de nuevo las secuencias, o cuando las pensás camino a tu casa a la salida del cine, aturcido todavía por el bombardeo de imágenes y sonidos de Orson y Briancillo. Me parece que ahí hay un peligro de esencialismo, de reducir el cine a una de sus muchas funciones posibles.

**D'Espósito**  
**Contemplar o ver (y verlo todo)**

Pero en esos dos planos secuencia ves todo. En el de *Sed de mal* ves la mano que mete la bomba (aunque no la persona asociada a esa mano), ves a Vargas, ves la frontera, ves el auto pasar... no hay detalle de ese mundo que no veas. Lo mismo pasa con *Ojos de serpiente*. En ambos casos hay partes que no se muestran directamente, y es el cambio de puntos de vista lo que completa esos planos. Pero en el caso de *Cloverfield* y la cámara en mano, la cosa es diferente: se trata de que vos "sientas" el contexto en sentido físico y no importe demasiado qué es lo que ves (porque en muchos casos no hay nada para ver). Para mí, *Cloverfield* está más cerca de la transmisión radiofónica de *Guerra de los mundos* que de una película.

**Trancón**  
**Aceptación, pregunta y contraataque**

Buen punto. Pero no entiendo por qué en principio uno no puede "sentir" el contexto en el sentido físico, en vez de "verlo" en una película. Digo, como recurso no capto cuál sería el problema.

**D'Espósito**  
**Ensayo de respuesta o mail largo**

El problema de la cámara en mano es el mismo de cualquier artificio técnico elevado a razón de ser de un film: sea el plano secuencia, la manipulación digital, la pantalla ancha o la subjetiva constante. Si lo único interesante de una película es que pone en juego un artefacto, para mí carece de sentido como film (aunque no como ejercicio). Por lo demás, creo que lo central en el cine es la imagen y que cada una, en su contexto, tiene una duración y un encuadre justo. Mirá *Cloverfield* y mirá *Blair Witch Project* (otro film que no me gusta). En ambas, la cámara en mano transforma el cine en un espectáculo intermitente, donde los momentos en que nos interesa ver o mantenernos mirando la pantalla se alternan con otros inútiles, momentos que están ahí porque se supone que es "la vida en transcurso", y no "la vida con las partes aburridas suprimidas en el montaje", como dijo Hitchcock. Pero esa impresión de realidad que se logra con los tiempos muertos, la cámara mirando el piso y todo eso, es totalmente falsa, por-

que no estamos tratando con verdaderas "imágenes encontradas", sino con toda una construcción. Y el punto es que esa construcción usa un aparato que permite registrar todo para no mostrar nada. Al mismo tiempo, genera en el espectador algo diferente de lo que el cine suele generar porque, después de todo, la imagen es central en el cine, y en el uso sistemático y mimético de la realidad de la cámara en mano, lo que importa es el temblor de la mano y no la imagen. Y cuidado con lo de "temor y temblor", porque se trata de un temblor calculado que remeda el movimiento automático de un cuerpo vivo. Si quieren un argumento a favor, pueden usar éste: que el movimiento constante de la cámara redibuja el movimiento humano y lo documenta. Pero es una documentación absolutamente falsa porque –recuerden– está calculada. Hay algo más: cuando miramos, nuestra cabeza y nuestros ojos estabilizan la imagen (aun cuando el cuerpo no para de moverse). Es mucho más natural el registro con trípode que el otro. El otro tiene menos que ver con el cine como registro que como el cine como condimento más o menos central de otra clase de espectáculo.

**Trancón**  
**La última palabra y amigos como siempre**

En cuanto al abuso del artificio como algo contraproducente, no hay polémica. Pensé que vos estabas contra la cámara en mano en sí, pero si es contra la cámara en mano cuando se usa toda la película de manera monótona, no hay discusión en ese punto. Alcoyana, Alcoyana con: "Si lo único interesante de una película es que pone en juego un artefacto, para mí carece de sentido como film (aunque no como ejercicio)".

A mí, más que esto que vos escribís sobre el tema de si esa impresión de realidad de la cámara en mano es falsa o no, me parece más productivo pensar si es una falsedad bien construida o no. Pero primero, no me importa mucho lo natural o no natural en relación con la dicotomía cámara en mano/trípode. Porque, ¿dónde está la ley que dice que el cine tiene sí o sí que respetar un registro "natural"? Me parece que estamos llegando a un punto en el que la disidencia es más de detalle. **[A]**

# El tiburón y el Obelisco

por Gustavo Noriega

A penas diez años han pasado de la aparición de *Pizza, birra, faso* y hoy hay que hacer un ejercicio mental para entender el impacto que causaron sus primeras imágenes, la novedad absoluta que representaban para el cine argentino. La parálisis que sufría el cine nacional del momento fue brutalmente sacudida por la película de Stagnaro-Caetano, pero no porque hayan inventado nuevas reglas gramaticales, utilizado posiciones de cámara extravagantes o imaginado nuevas estructuras. No se trataba de una revolución estética que hiciera algo desconocido. Las primeras imágenes, la presentación de los títulos, apelaban a una variante del realismo no desconocida pero que tenía la frescura de la sinceridad. Ver esos tres o cuatro minutos iniciales era como abrir de par en par la ventana de una casa oscura con olor rancio. Se trataba de imágenes de la ciudad tomadas cámara en mano, montadas rápida y nerviosamente y acompañadas por una música que nunca había sonado en nuestras películas. Más allá de los antecedentes de honestidad y transparencia más bien marginales que ya existían en el cine argentino del momento, como los de Martín Rejtman, Raúl Perrone o Alejandro Agresti, uno podía sentir que algo nuevo estaba comenzando.

Lo primero que se ve es un operativo policial. Son imágenes nocturnas, poco nítidas, movedizas. Como en un policial negro, las cosas empiezan por el final, marcando con su amargura el tono de todo lo que viene después. Se escucha la radio de la policía consignando el arresto de unos individuos "en actitud sospechosa". Corte y comienza a sonar una música con reminiscencias cumbieras. Se ven predicadores en plazas, colectivos, autos, motos, volquetes, gente haciendo cola, policías, mendigos, chicos limpiando los vidrios de los autos. La música se entremezcla con el sonido de la radio, los móviles policiales y los enérgicos anuncios de los evangelistas. Ninguna de las imágenes dura más de unos pocos segundos, ninguna es fija, es imposible cargarlas de un sentido narrativo, todo pasa velozmente y sin embargo, por primera vez en mucho tiempo, el espectador siente que allí está Buenos Aires.

En un artículo extraordinario llamado "El cine y la exploración", André Bazin describía una película documental, *Kon-Tiki*, que cuenta el viaje en una canoa por el Pacífico

hacia la isla de Pascua. Naturalmente, cada vez que la barca sufre un contratiempo, la filmación pierde prioridad velozmente en el interés de los aventureros. Así, dice Bazin, "nuestros expedicionarios han malgastado forzosamente bobinas retratando al loro mascota y las raciones alimenticias de la Intendencia americana y, en cambio, cuando por casualidad una ballena se precipitaba contra la balsa, la imagen es tan breve que hace multiplicarla por diez en la truca para que tengamos tiempo de darnos cuenta". "Y, sin embargo -agrega Bazin-, *Kon-Tiki* es admirable y sobrecogedor. ¿Por qué? Porque su realización se identifica plenamente con la acción que relata de manera tan imperfecta; porque no es, en sí misma, más que un aspecto de la aventura. Esas imágenes borrosas y temblorosas son como la memoria objetiva de los actores del drama. Ese tiburón-ballena entrevistado en los reflejos del agua, ¿nos interesa por la rareza del animal o del espectáculo -no se le ve apenas-, o porque la imagen se ha tomado en el mismo instante en que un capricho del monstruo podía aniquilar la embarcación y enviar la cámara y el operador a siete u ocho mil metros de profundidad? La respuesta es fácil: no se trata de fotografiar un tiburón, sino el peligro."

El cine argentino había mostrado el Obelisco otras veces, quizás demasiadas. La imagen clásica era la de Héctor Alterio caminando por Corrientes, con el ícono porteño como fondo y un bandoneón de banda de sonido. Era una imagen nítida, fija, tomada con un trípode. Pretendía ser la representación cabal de Buenos Aires y en realidad sólo ponía en escena un imaginario falso, que no se correspondía ni visual ni espiritualmente con la ciudad. Se necesitaba otra cosa, y ése fue el primer movimiento del Nuevo Cine Argentino, la toma del Obelisco. Lo que las primeras imágenes sugerían, el resto de la película harían literal, con los protagonistas de *Pizza, birra, faso* ingresando sin permiso al interior del extraño monumento porteño. Como nuevaoleros parisinos, Pablo, el Cordobés Megabón y Frula, con sus imágenes movidas e imprecisas, parecían decir "Buenos Aires nos pertenece". Como diría Bazin, no se trataba de fotografiar el Obelisco sino el nervio, el ruido, la suciedad y la violencia de una ciudad, hasta ese momento oculta bajo su propia fachada. [A]



# Detrás de un vidrio oscuro

por Federico Karstulovich

## Mejor cámara en mano que cien en carro.

Si Godard fue el autor o si lo fue Luc Moullet pero invirtiendo los términos, nunca lo sabremos. Me refiero a aquello de que "El travelling es una cuestión de moral" (que, supuestamente, supo ser al revés: "La moral es una cuestión de travelling"). El cine de terror moderno –al menos desde finales de la década del 50 en adelante– tiene bastante para aprender de esa frase. Incluso podría acuñarse una (per)versión de la misma: "En el cine de terror, la cámara en mano es una cuestión de moral (de la mirada)" o, si queremos, "la moral (de la mirada) es una cuestión de cámara en mano". Aunque esta frase exceda al terror mismo como género, resulta difícil encontrar otras codificaciones que hayan hecho de un recurso algo tan propio y necesario al punto que define las marcas de estilo y temáticas de un género; quizás sólo sea comparable con la función que la cámara en mano tiene en la historia del cine bélico.

La cámara en mano cuestiona la forma de la mirada no sólo por mirar: dice tanto sobre la mirada como sobre quien mira, violando todo estatuto de transparencia narrativa tan caro al lenguaje clásico. Y ese desplazamiento con respecto al movimiento mecánico, controlado, de las grúas y los carros de travelling, es aquel que resulta más perturbador porque nos sitúa en el ojo del huracán, desestabilizando toda pretensión de objetividad, de neutralidad enunciativa. La perturbación de la mirada (¿quién mira? ¿desde dónde?) y el mirar perturbado (¿cómo se mira? ¿qué posición asume el espectador ante esto?) son interrogantes que, a partir de la corporeidad de la cámara en mano, sitúan la mirada cinematográfica en un camino sin retorno.

**Comodidad e incomodidad.** Superada una precaria etapa inicial y luego de una época de cámaras pesadas y difíciles de trasladar, la modernización de los equipos permitió que el uso de la cámara en mano fuera un recurso más entre los tantos recursos narrativos. Pero a aquello que inicialmente brindaba libertad al movimiento, pura comodidad, se le sumó la expresividad del subjetivismo: detrás de esa presencia, ese traslado irregular, había un sujeto, un individuo posible e identificable. De esa manera, la cámara en mano todavía estaba

atada a la convención de la mirada estable de un sujeto.

El cine de terror logró llevar el uso de la cámara en mano al nivel de lo perturbador cuando logró desvincularla de la funcionalidad que estaba cristalizando su uso como una mera pose retórica (vean si no el subjetivismo exacerbado del policial *La dama del lago*). El siguiente paso hacia el subjetivismo fue establecer algo más perturbador aún: quién hace lo que hace de un lado y del otro de la cámara. Así, fundaría una tensión vital para el género: qué sucede de aquel lado de la cámara y qué sucede de éste, es decir, qué hay dentro del campo visible y qué queda fuera de campo. Esa irresolución, esa *indialéctica*, fue la piedra angular de una forma de terror que desde la década del 60 en adelante planteó la imposibilidad de establecer un estatuto definitivo de la mirada. La ambigüedad no sería sólo de la mirada, sino del observador así como de los espectadores.

**Mirones y exhibicionistas.** Si en *Psicosis* la mirada estaba volcada a la violación del campo visual, en *Peeping Tom* esa violación nos hacía aún más cómplices, ya que la mirada acompañaba en vivo a la muerte mediante su testimonio, mediada por la cámara como actor inseparable. Pero la perturbación del recurso no podía limitarse a la mera interpelación del espectador. El siguiente paso tenía que romper la barrera de las expectativas depositadas sobre el origen de esa mirada a través de la cámara. Entre los sesenta y los setenta, toda la serie de *giallos* de Mario Bava, Dario Argento y compañía crearon un nuevo tópico del terror moderno, una nueva forma de tensión de la mirada entre el campo y el fuera de campo, un terror abstracto debido al uso de la cámara en mano como una suerte de estilo indirecto libre de la mirada (ver *Suspiria* e *Infierno*): la cámara en mano no nos remite a ninguna mirada estable ni previsible ni a ningún sujeto definido. Así, el terror ingresa por todo un amplio espectro: el campo y el fuera de campo se vuelven por completo un espacio minado y el terror no tiene origen ni destino, al poder entrar o salir a escena por cualquier lado. La cámara en mano dejaba de ser una referencia confiable. Películas como *Black Christmas* y *Alguien me está mirando* (esta última un

excelente telefilm paranoico de John Carpenter) se valdrían de ese desencadenamiento de la cámara y la mirada. Sin embargo, sería una obra maestra absoluta, *Halloween*, la que llevaría esta ambigüedad al extremo de lo tolerable: la cámara parece remitir a un sujeto pero, como ya lo habían hecho los italianos, su individualidad es intermitente. Michael Myers puede estar tanto detrás de cámara mirando como en profundidad de campo. Es imposible definir el origen. No obstante, la película de Carpenter, fundadora del subgénero de psicópatas asesinos, sería mal leída en la década siguiente, convirtiendo así un recurso inquietante en una mera marca retórica y torpe, volviendo el estatuto de la mirada a la cámara en mano y el asesino detrás de esa mirada y de esa cámara. De esta forma, todo volvía a un cauce previsible: la mirada de la cámara en mano se vuelve otro mecanismo más de los métodos remanidos, de las astucias del género, dando pie a todo tipo de parodias y sátira. El recurso, gastado y banalizado durante esa década y la siguiente. El uso se vuelve conservador porque, cristalizado y reconocido por los espectadores, narra desde la previsión y la mirada de la cámara en mano descubre un origen previsible: el terror no asusta ni perturba a nadie y sus formas dejan de sorprendernos (no es casual que corresponda a la época de mayor crisis de ideas del género).

**Veritas club.** Quizás por eso hacia finales de la década del 90 *El proyecto Blair Witch* (aunque un año antes lo hizo mejor la excelente –aunque con un mal final– *The Last Broadcast*) inició el camino de la recuperación de la cámara en mano como un medio de perturbación necesario para *recuperar* la capacidad catártica del género. Para eso se apeló al verismo, a recuperar la posibilidad de contar una historia como si jamás se hubiera contado pero ahora mediante la reflexión del testigo, el testimonio parcial del horror (recuperando inclusive cierta clandestinidad del documento propia de las *snuff movies* o de los *mondos*, subgéneros de supuestas muertes reales filmadas). Ahí espera, en tren de recuperar los sustos, una parva de películas de la nueva generación del terror. Y antes que nadie, un viejo zorro, que quiere volver a contar todo de nuevo: George A. Romero. **[A]**

# Cine digital + diegético + ágil = giladas

por Nazareno Brega

Tres películas muy recientes demostraron, cámara en mano mediante, que Hollywood todavía no sabe bien cómo lidiar con el video digital de alta definición. Mejor dicho –para no exagerar, porque siempre hay excepciones–, las tres películas demuestran que las reflexiones sobre el formato que intenta hoy día la industria tienen el grado de complejidad de aquel intento de Hollywood, allá por 1995, de usar *La red* o *Hackers* para hablar de Internet. Las tres películas no están unidas sólo por la narración en primera persona, con el bamboleo típico de la cámara en mano, en un video digital cuya textura explotada en la pantalla grande intenta darle una mano a la verosimilitud de la historia (hoy día cualquiera puede filmar en cualquier situación con una camarita digital hogareña, parecen decir las tres películas, incansables y al unísono). Esta tríada cinematográfica también comparte cierta manipulación malintencionada sobre el formato, que produce más de una contradicción ideológica en las películas.

## Sin condena

*Redacted*, lo nuevo de Brian De Palma, es el mayor ejemplo de esas contradicciones. El título de la película hace referencia al proceso de “desinfección” de una información clasificada, una práctica militar típica que consiste en tachar cierta información esencial de un cable o documento, como le pasaba a Robin Williams en *Buenos días, Vietnam*. El final de *Redacted* no es ni más ni menos que un fotomontaje repleto de iraquíes muertos o mutilados, que pretenden mostrar “la verdadera guerra” como coda e individualizar la tragedia, pero ¡todos los retratados tienen los ojos tapados por una censora franja negra para que no se los reconozca! El caso *Redacted* tuvo

su papelón público en una conferencia de prensa en Nueva York donde De Palma y el presidente de su estudio se acusaron entre ellos por las razones de la censura en las fotos. Lo peor del caso es que ésa era la conclusión del director tras una reflexión que enfrentaba a un documental francés deliberadamente falso con el universo 100% diegético, verosímil y urgente de las imágenes tomadas por las cámaras hogareñas en filmaciones caseras. No hay que ser muy ducho en el tema tecnológico ni tampoco estar demasiado avisado al ver la película para darse cuenta de cuál es la preferencia de Brian De Palma frente a esa oposición que él mismo forzó.

Realidad y ficción enfrentadas –bajo las formas de películas caseras y documental apócrifo–, en busca de una única verdad, dentro de una película basada en un caso real en el que, ante la obligación de usar nombres falsos para los marines condenados por la violación y el asesinato de una joven iraquí, De Palma aprovechó para falsear también información clave del caso (la película omite mencionar, por ejemplo, nada menos que la condena a los involucrados en el caso) y poder transmitir así su visión personal del conflicto. Esta operación poco inocente del director sobre los contenidos de la película es fundamental desde el momento en que *Redacted* muestra las filmaciones de los marines como una prueba absoluta y fehaciente de lo real, sin intervención exterior posible. Las formas tampoco se salvan de las manipulaciones del director, que vuelve a los distintos formatos audiovisuales esclavos de su habitual manierismo estilístico: De Palma hace uso y abuso del videochat como una nueva forma del *split screen* o aprovecha la primera persona narrativa y la agilidad de la cámara en mano para un plano secuencia vertiginoso.

## Todos tus muertos

La elección del formato de Romero para *Diario de los muertos* fue mucho más pragmática: él mismo tuvo que financiar su película y qué mejor, o más barato, que hacerlo en video digital. Todas las inquietudes de Romero, como por ejemplo su tradicional comentario social en la franquicia de los muertos (que en este caso se trata de cuestionar el lugar de los medios tradicionales en épocas de blogs, YouTube y MySpace), tienen su origen en esa cuestión presupuestaria. *Diario de los muertos*, al final distribuida en todo el mundo por la compañía de los hermanos Weinstein, comienza con un rodaje tradicional de una película de zombis que, dadas las circunstancias, muta en un documental apocalíptico. Romero construyó una especie de metapelicula ególatra que habla sobre su propio proceso de producción.

La paradoja de la película reside en la elección del diario en video como dispositivo narrativo porque tiene como objetivo principal ocultar, o cuanto menos disimular, esa verdad indiscutible que es la falta de apoyo económico de un estudio. Encima el mensaje de Romero esta vez es reaccionario desde el vamos: durante los primeros diálogos del film la película denigra la velocidad de los zombis en el cine contemporáneo. Lo peor de todo es que Romero entiende la modernidad como una voz en off que explique y justifique cada una de sus decisiones, la aceptación masiva del *gore*, una obligación de sacudir la cámara para darle ritmo a la película (adiós a sus característicos planos contemplativos) y una necesidad de recurrir más a la presteza de los efectos digitales que a la templanza de aquellos históricos efectos especiales (tiempo es dinero). Para el final, no tiene mejor postre que la obligatoria exposición de su mensaje por parte de la

Y bueno, con el título que tiene esta nota deben prepararse para la destrucción de algo. En este caso, del uso de la cámara en mano en películas como **Redacted**, **Diario de los muertos** y **Cloverfield**. En el primer caso, sería un ataque que "llega temprano"; en el segundo, un "llego tarde", y en el tercero, un comentario extra sobre un estreno. Sin embargo, esta nota es más que la suma de sus partes y se convierte en un manifiesto contra las (según el autor) inconducentes canchereadas tecnológicas en cierto cine actual.



protagonista, que mira directo a la cámara y hace lo imposible, sin resultado alguno, para venderle al espectador que Romero tiene alguna novedad revolucionaria para decir, y no una antigualla obvia. Romero parece perdido como un viejito de los años de las Remington y las Olivetti buscando una brújula mientras intenta navegar por la red 2.0.

#### Elige tu propia aventura

*Cloverfield* tiene muchas menos pretensiones. Aquí no hay preocupación alguna por cuestionar los formatos; el ejercicio de estilo de la película está en el marketing y no en la cámara en mano. Todo está en función de vender, marketing viral mediante, la película más barata posible a mayor cantidad de clientes, como hizo hace casi una década *El proyecto Blair Witch*, a quienes J.J. Abrams y Matt Reeves, ni lerdos ni perezosos, le copiaron hasta el *gimick* del *found footage*. La dupla tampoco apeló a una idea original para la imagen icónica de la película, la cabeza de una decapitada estatua de la libertad que yace sobre el asfalto, idéntica al afiche de *Escape de Nueva York*. Este diario digital en primera persona (aquí del plural porque, en el momento más complejo y osado de la película, la camarita cambia de manos) y con un narrador deficiente –la cámara en mano cuenta mucho menos de lo que conocen los protagonistas– es un ejemplo de manual de la estrategia típica de la publicidad actual: crear empatía con el consumidor para involucrarlo (tratarlo de “vos”, como si fuera un amigo, y construir una comunidad donde se fomenta la participación del cliente por su propia voluntad). La entrega de la cámara a uno de los personajes al principio de *Cloverfield* es simbólica: es el espectador, ni más ni

menos, quien la recibe y su punto de vista es el único válido en virtud de hacerlo creer un protagonista más de la historia.

Cualquiera podría desestimar al instante a *Cloverfield* por sus limitaciones obvias, pero lo cierto es que se trata de una película con una inversión de recursos mucho más importante en la campaña publicitaria que en la realización del film, una tendencia cada vez más marcada en Hollywood. Otra propensión actual de la industria son las referencias a los atentados del World Trade Center siempre que sea posible, sin que importen demasiado las razones de la filiación. *Cloverfield* recurre a ese imaginario con descaro, sin otra intención que buscar, una vez más, la identificación del espectador con lo que sucede en la pantalla de la manera más sencilla posible.

Las películas de monstruos tienen una tradición de apelar a las paranoias de las sociedades. *Godzilla* nació como una mutación producida por pruebas atómicas, consecuencia directa de la bomba de Hiroshima. El flamante monstruo de *The Host* tiene su origen en un incidente con desechos radiactivos que involucró al ejército de Estados Unidos en Corea del Sur durante el 2000. El bicho de *Cloverfield* aparece poco y nada en la película y no hay explicación alguna sobre su origen, más allá de la ya mencionada relación estética con los atentados. “¿Por qué a nosotros?” es la única pregunta que le permite *Cloverfield* al espectador sobre el monstruo y los atentados, sin ensayar ningún tipo de respuesta posible. *Redacted*, *Diario de los muertos* y *Cloverfield* son películas sintomáticas de cómo entiende Hollywood un formato que usa cada vez con mayor frecuencia, pero sobre el cual rara vez tiene algo interesante para decir. Esto no es el cine. [A]



## Canciones en la oscuridad

por **Federico Karstulovich**

Se puede mirar lo que no se puede mirar? Temor y temblor del registro es lo que se cuestiona cuando los ojos todavía son capaces de ver lo que las piernas no toleran: quedarse petrificado o huir despavorido ante el terror puro. Imagínense qué es lo que sucede cuando la mirada está codificada por la presencia de una cámara con fines testimoniales: la tensión entre mirar y escapar es aún mayor.

*Cloverfield* –otra película reciente de “cámaras testigo”– expone el conflicto entre escapar y mirar (filmar). Pero, justamente, comete su error más grave al no poder justificar el filmar como algo más importante que el escape en sí, de ahí que su verosímil se convierta en algo insostenible (calcula que nadie pone en riesgo su salvación por el mero hecho de filmar). *El proyecto Blair Witch* planteaba un conflicto similar. Sin embargo, en esa película la necesidad de la cámara parecía funcionar como un exorcismo frente a lo desconocido. La diferencia del terror de *Cloverfield* con el de *EPBW* tiene que ver con la direccionalidad del terror: en la primera es posible distinguir una salida hacia donde ir, es decir, hay una forma de enfrentar o de escapar de esa forma de terror. Aunque sea mediante la huida, hay, entonces, dirección posible. Se trata de un terror narrativamente clásico, ya que responde a una administración de la experiencia hacia un desencadenamiento final, es decir, tiene vías de solución, cuanto menos parcial; es un terror trascendente, moral, porque pretende un aprendizaje. En cambio, en la segunda película se está frente al temor a la oscuridad, es decir, un terror narrativamente moderno. Es un terror de la inmanencia, un terror temporal, un terror fuera de las dimensiones (porque funda nuevas reglas de percepción). Es el temor al espacio indistinto, sin horizonte. No hay aprendizaje posible ni enfrentamiento válido ni escape. Se filma en la oscuridad por el mismo motivo por el que se canta o se habla en medio de la nada, de la noche. Se filma, se canta, se habla para llenar el vacío (que siempre está lleno, pero



### El diario de los muertos

George A. Romero's  
*Diary of the Dead*

Estados Unidos.  
2007, 95'.

#### DIRIGIDA POR

George A. Romero.

de dudas, indecisión y monstruos), para apropiarse de un territorio que no es propio.

En *El diario de los muertos* la *voice over* de su narradora –una bajada de línea constante e insoportable– interrumpe el procedimiento más interesante de la película, precisamente lo que la hace a la vez adelantada a su tiempo y arcaica: valerse de la cámara como testimonio del cambio del registro social del terror.

Veamos: mientras la voz narradora fuerza la interpretación de la película dentro de la codificación de cierto cine de terror de los setenta y los ochenta, valiéndose del género para hacer un comentario político explícito, y mientras sus personajes deambulan entre los lugares comunes que el género tiene reservados para adolescentes/jóvenes, Romero parece estar pensando en otra cosa con su película de dos cabezas.

¿Romero buscaba aggiornarse como realizador (aggiornarse al mundo YouTube justificando el diario de viaje como un método de contrainformación contra los grandes medios de comunicación), profundizando la crítica social de sus películas anteriores valiéndose de una inspiración brechtiana?

Romero estaba renunciando al costado más físico y deleitable de su cine a riesgo de su sociología de manual. A su vez, la pretensión verista del recurso de la cámara en mano parecía un manotazo de ahogado. Romero parecía un autor clásico sucumbiendo a las mieles de las imágenes más modernas por puro acto de marketing, “para sobrevivir a su propia obra”, pensé en algún momento...

Creo que me equivoqué. Lo más interesante es el producto de la ambivalencia de esta nueva versión, un lugar formalmente incómodo pero plenamente justificado, un pie en cada mundo y en dos formas distintas de concebir el terror.

Cuando me refiero a que Romero testimonia el cambio del “registro social del terror” es porque algo cambió en su posicionamiento como director frente al mundo de las imágenes: Romero es (o era) un director narrativamente clásico (si no reveen la carpenteriana *Tierra de los muertos*, por ejemplo) que entendió que para que su cine sobreviviera no tenía que renunciar a sus propuestas originales, pero que debía ser honesto en el trayecto hacia lo nuevo –ni mejor ni evolucionado, distinto–, como si se quedara parado en el intersticio que marca el cambio del terror clásico hacia el moderno. Esa honestidad derivó en la muestra en vivo y en directo del proceso de modernización del horror (lo que llamo “registro social del terror”) y, lo que es más perturbador, del carácter cíclico de las imágenes que nos causan horror. En síntesis: nos muestra cómo un mundo de ideas preconcebidas sobre el miedo se deshace para ingresar en uno de ideas nuevas y aterradoras pero inaprensibles, ideas que al poco tiempo nos permiten creer que podemos dominar esa experiencia llamada terror (esa posibilidad de dominarlo es lo que entendemos como miedo o terror clásico), aunque ese límite inestable, el del vacío, el de la ausencia de sentido de la experiencia, esté esperándonos a la vuelta de la esquina. Ese ciclo, esa exhibición de atrocidades que es el eterno retorno entre el miedo conocido y el miedo por conocer y, sobre todo, la ilusión de que hay una manera posible de enfrentarlo y administrarlo, es lo radicalmente renovador del último Romero y no sus conclusiones de sociólogo. Para eso lo tenemos a Wes Craven. **[A]**



# Hombre y superhombre

por Juan Manuel Domínguez

Las similitudes existentes entre la pasada *Una historia violenta* y la reciente *Promesas del Este* se pueden reducir al uso de una impronta clásica a la hora de la narración, en la que, entre erupciones de una violencia tan explícita como cinematográfica (un adrenalinico *gore* de cinco estrellas) subyace una serie de complejidades autorales que van mucho más allá de la emoción primaria que generan trompadas, villanos vencidos y códigos de hombre-tones. La vital presencia de Viggo Mortensen como protagonista de ambas no hace más que ratificar cierta voluntad de Cronenberg de jugar en ese tono. En ambos films, el director canadiense propone borrar cierto maniqueísmo (¿del cine? ¿del arte? ¿de la humanidad?) y dotar de complejidad los límites entre buenos y malos, entre el disfrute cinético de la violencia y la plena conciencia de cuánta fascinación genera lo temido, aquello que sólo queremos ver en forma de filmico. No por nada en el preciso instante en que la memoria refleja cinéfila nos llevaba a celebrar la paliza que el hijo de Tom Stall (el protagonista de *Una historia violenta*) le daba al abusón que lo sometía y humillaba, el rostro deformado, chorreando sangre y aterrado del cagado a palos cortaba la adrenalina para instaurar la duda y la ambigüedad. ¿Qué somos capaces de disfrutar? Peor: ¿qué somos capaces de hacer? Basado en una rutinaria y blanqui-negra historieta, el Cronenberg de *Una historia violenta* utilizaba lo exagerado de la caricatura y el argumento de la viñeta (en un típico pueblito, un típico padre de familia que arropa a sus dos típicos hijos y coge con su típica esposa cumpliendo la típica fantasía de la típica colegiala es alcanzado por su nada típico pasado como integrante de una mafia) para establecer una planicie harto ficcional donde la detonación de la violencia real (que no realista) fuera un descubrimiento compartido entre Tom Stall/Mortensen, su familia y el público. Cada escena pendenciera (exceptuando la final, en la que aparece la comedia que nunca pisará *Promesas del Este*) poseía



## Promesas del Este Eastern Promises

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

DIRIGIDA POR  
David Cronenberg.

testigos que nos permitían descubrir que la mezcla entre cavernícola y boina verde de Stall era nueva en ese mundo-maqueta (que no era un mero gesto), y no sólo eso: la gran mayoría de las secuencias establecían no solamente que la violencia era un rasgo latente en cada uno de integrantes de la familia Stall (como ese hijo fajando al abusón, como esa esposa que a pesar de estar con su marido no sabe a quién se está cogiendo pero no puede parar), sino además que era algo capaz de sorprender al mismísimo Stall, como sucede cuando su hijo asesina para salvarlo.

Al contrario del universo intencionalmente plano y ficcional (o difícil de creer real) del "pueblito americano" y sus estereotipos en serie, el submundo de la mafia rusa en Londres de *Promesas del Este*, si bien está más cerca del género que de un real (exceptuando ciertos códigos internos, como los tatuajes funcionando simbólicamente como mapa de vida y el sistema de "títulos" dentro del clan) se plantea como un ambiente ya existente donde se suceden los hechos que desarrolla la trama. Un modo de vida donde la violencia, al contrario de *Una historia violenta*, es algo habitual. El factor sorpresa o asombro de las imágenes brutales ahora se corresponde simplemente con nuestra condición de turistas en un lugar donde, como sostiene Nikolai/Viggo después de apagarse un pucho en la lengua y de prestarse a cortar los dedos de un cadáver congelado, "mejor que se vayan". Así como la violencia gana algunas veces en gesto (siempre habilidoso pero a veces exhibicionista, como el joven degollado que, para que veamos nomás, se baja la bufanda y muestra el tajo), Cronenberg perdió en *Promesas del Este* la capacidad de extender la dicotomía, el relieve y la complejidad a otro personaje que no sea el gran Viggo. Sin considerar la voz en off de la madre muerta que subraya palabras como "inocencia", un ejemplo es la enfermera que interpreta Naomi Watts: hasta cuando es acusada de robar a los muertos está cerca de una Lois Lane en eterna desgracia y estado virginal de bondad (sí tiene coraje, pero jamás adquiere otro rasgo definitorio que no sea su congoja, su compasión o su ingenuidad, ver sí no al malo malísimo ruso diciéndole frases cuyo tono y lo-no-dicho-pero-que-se-entiende igual implicarían la eventual huida a Zambia de cualquier ser humano). En comparación con la escena de *Una historia violenta* en que el hijo Stall asesina por su padre mientras su madre lo ve, la famosa y virtuosa escena del sauna deja en claro no sólo el factor Superman que rige al invencible Nikolai/Viggo, sino también lo concentrado que se encuentran en la figura de Viggo todos los planteos de la película y cómo lo que lo rodea se reduce a meras caricaturas. Como muestra en el plano final, Cronenberg sabe que el Superman/Viggo podrá ser indestructible pero que está condenado a ganar siempre, a sacrificarse siempre. Pero el plano final de *Una historia violenta*, similar en tono al de *Promesas del Este*, es la imagen más cruel de ambas películas y representativa de las fallas de una y los aciertos de otra: en lugar de reducir el sacrificio a algo personal (la condena de seguir viviendo esa vida en Nikolai), el Stall/Viggo se sienta a la mesa familiar, donde se sabe que el ya no tan típico papá viene de matar a seres humanos. Solamente con su pretensión de volver a la normalidad, condena voluntariamente a su familia a vivir, por el resto de sus vidas, una mentira. [A]

# El cine lo inventó Dios

Después de este título polémico, este texto pone un McGuffin en un tren y visita los mundos de Jean-Pierre Melville y Johnnie To. Y sí, termina hablando de la crítica, los críticos, el cine, los espectadores y los finales que se cuentan o que se ocultan.

por **Marcos Vieytes**

**Atención:** se revelan detalles de una película de 2001, otra de 1972 y una tercera de 1967.

1. Yo no tenía más de once años. Se me acerca un conocido de mi viejo, tipo grande, y me dice que preste atención a lo que va a contarme. Un tren sale de Retiro con 112 pasajeros, en Lisandro de la Torre suben 7, en Belgrano suben 23 y bajan 4, en Núñez 8 y 16, y así sucesivamente hasta cubrir la línea del Mitre, que por entonces era completamente desconocida para mí. Cuando llega a la última, y mientras yo saboreaba el pie que me permitiría devolverle la más precisa y triunfal de las soluciones al problema tácito propuesto, escucho desconcertado que pregunta, en lugar de cuántos pasajeros quedaban, cuántas estaciones habían pasado. Ahora caigo en la cuenta de que debe haber sido el primer McGuffin del que fui víctima en la vida (hubo otros y todavía los hay, incluso amorosos, pero de estos últimos mejor no hablar).

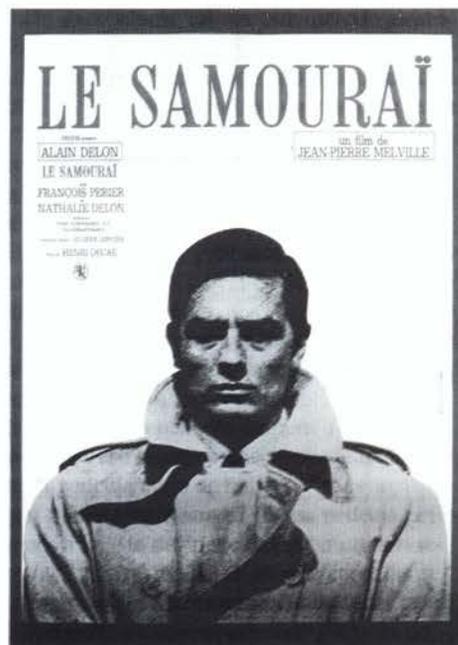
*Un flic* es el film que clausura la filmografía de Jean-Pierre Melville, todo él un McGuffin exquisito que se disfruta de policial para hacernos parte de un juego que excede las convenciones del género, se libera gradualmente del relato y promediando su metraje alcanza el más hermoso paraíso de juguetería que yo recuerde, una entera secuencia de atraco a un tren en movimiento y fuga en helicóptero en la que se vale de un *escalatrix* filmado sin la más mínima intención de disimular, sino todo lo contrario, su artificial naturaleza. Entonces uno sabe que los detalles del golpe y el resultado del mismo son, como la suma y resta de los pasajeros que subían y bajaban de mi tren imaginario, lo que menos importa. Sólo cuenta el placer del juego como lugar de encuentro con otro dispuesto a compartir las mismas reglas que uno, y como suspensión de la conciencia irreversible del transcurso.

Johnnie To es el cineasta contemporáneo que más y mejor comparte con Melville esa afición al juego como principio ético y estético (no sorprenden los rumores de que se apresta a dirigir la remake de *El círculo rojo* con producción de John Woo) hasta el punto de que toda su obra posterior a la cre-

ación de la Milkyway Image –su productora propia– a finales de 1996 es una reelaboración temática y estilística de ese principio rector. Su díptico *Running Out of Time* puede tomarse como una declaración de principios: en ambas hay un par de hombres que juegan entre sí por el simple placer de hacerlo (cualquier coincidencia con los cuchilleros de Borges o los pistoleros de Leone, que buscan en el otro la medida de sí mismos, no es simple casualidad) y, si en la primera el guión introduce como razón de la contienda la enfermedad terminal de uno de los personajes, en la segunda ya no hay excusa dramática que justifique el puro placer de estar vivos, de jugar por el simple placer de hacerlo sin culpa ni causa al que se entregan personajes, cineasta y espectadores.

En la última entrega de esta saga lúdico-existencialista (no es una de las virtudes menores de este tipo de cine el de materializar inquietudes filosóficas complejas en motivos y desarrollos ligeros), el mago y criminal (este último es casi siempre el promotor del juego porque su lugar al margen de la ley ordenadora se lo permite, así como el del cumplimiento del deber es el tópico que le permite al policía, paradójicamente, dejar de hacerlo por un rato) escoge y cita a su adversario para un nuevo duelo-juego, pero en el camino se topa con un apostador compulsivo que insiste en formar parte. El protagonista sabe que con él no podrá hacer otra cosa que tirar una moneda al aire para que este adivine si sale cara o sale cruz, mientras que con el otro aprenderá una compleja y excitante competencia con resultado incierto. Sin embargo, decide alterar su plan y posponer el encuentro con el verdadero rival para pasarse la mañana revoleando la moneda todas las veces que su oponente quiera hacerlo –que acaban siendo 372, elipsis mediante– sin perder ni una sola y sin importarle cuán aburrido pueda resultar para sí mismo.

Esa generosidad es equivalente a la de los cineastas conscientes hasta el virtuosismo del lenguaje del medio en el que se mueven, pese a lo cual no descuidan la superficie narrativa inmediatamente asimilable para el espectador (la conciencia comercial de



Melville o To, productores de sus films, también tiene mucho que ver con ello pero no es la causa misma del fenómeno). Lo que más le interesa a esta gente es jugar, no importa con quién, pero respetando las reglas, única manera de establecer y conservar cualquier tipo de vínculo. El que jugó conmigo aquella tarde pudo haber enumerado toda suerte de estaciones sin orden alguno, pero escogió hacerlo respetando una determinada línea de ferrocarril, lo que me hubiera permitido deducir la respuesta por mí mismo. Así que no era ganar lo que le importaba ni tampoco perder su tiempo –era un tipo muy ocupado en un contexto demasiado formal, pero evidentemente ya sabía que es una boludez eso de pensar que el tiempo le pertenece a alguien en particular– con un pibe no demasiado despierto, sino divertirse y, sobre todo, enseñarme a hacerlo sin que yo mismo me diera cuenta.

Cuando empecé a escribir esto, motivado por la nota de Schmoller sobre la crítica que fuera publicada en el número pasado y por el entusiasmo contagioso de un artículo de Guillermo Saccomano cuando el estreno de *Nada es para siempre* (*A River Runs Through It*,

Robert Redford, 1992) que puede leerse en *EA* número 13 de marzo de 1993, pensé que debería opinar sobre las funciones de la crítica de cine, pero me fui dando cuenta de que hacerlo así, de forma programática, hubiera sido tan erróneo como escuchar de nuevo la historia de los trenes y ponerme a contar otra vez los pasajeros. A mí me va mejor hacer crítica que pensar en lo que la crítica debería ser, sobre todo porque cuando intento hacerlo suelo postular unos principios que no observo. Para *work in progress* basta un fotograma: mientras el texto iba tomando forma comenzamos a discutir en la redacción si los críticos debieran permitirse revelar el final de las películas, las vueltas de tuerca o sus más importantes resoluciones narrativas y, de ser así, si debería avisarle de la inclusión del spoiler al lector. Mi primera reacción fue pensar –y decir– que las críticas de una revista como esta no necesitan evitar la inclusión de aspectos relevantes de la trama, ni están obligadas a informar de antemano dichas revelaciones. Pero unas horas después ya no pensaba lo mismo, en particular sobre este último detalle.

Está claro que a un cinéfilo empedernido no le importa tanto saber de antemano si Delon muere o no al final de *Un flic* o qué le pasará al protagonista de la próxima película de Johnnie To, porque su atención a la puesta en escena le proporciona un goce similar o mayor al proveniente de las alternativas estrictamente argumentales. Pero también es cierto que tanto un director como el otro procuran no descuidar jamás el relato y satisfacer al espectador sólo atento a este aspecto tanto como al aventurado en los meandros formales del lenguaje cinematográfico. Es que no hay dos tipos de espectador sino dos niveles de percepción latentes en todo espectador: uno concentrado en *qué* es lo que sucede en la narración propuesta por el film y otro en *cómo* son representados los sucesos. Al revelar detalles de la trama sin previo aviso estaríamos desbaratando impunemente esa fe primaria –que no primitiva– del espectador en el relato que todos cultivamos en mayor o menor medida y, además, innecesariamente: las insinuaciones, ironías o metáforas siempre son herramientas disponibles a veces mucho más útiles que las afirmaciones explícitas, si es que alguien supone que encabezar los textos con una aclaración de esa índole representa algún tipo de condescendencia hacia el lector.

**2.** Como buena parte de mi educación ha sido religiosa, un poco para escandalizar a mis pares (verán que no hacía falta demasiado) y otro poco porque más exuberante genealogía no podía atribuirle, siempre me gustó decir que el cine lo inventó Dios. Lugar y fecha: Israel alrededor del año 30. Cristo ha optado por transmitir al pueblo las lecciones sobre su naturaleza sobrenatural en forma de relatos metafóricos hasta que una noche,

delante de tres apóstoles suyos, sube a un monte y se hace proyectar (imagínense quién era el Proyectorista) las figuras de Moisés y Elías –muertos desde hacía siglos– como si estuvieran conversando a su lado para revelarles la continuidad histórica de su misión ya sin que les cupiera duda alguna, fenómeno que los evangelios identifican con el nombre de transfiguración. Lo que más me impactó de esto no fue que el Hijo de Dios haya echado mano a la proyección pública de imágenes para transmitir aquello que excedía el poder de las palabras, sino la reacción de esos tres primeros espectadores que, de inmediato, ofrecieron levantar carpas para que el par de visitantes luminosos no pasaran la noche a la intemperie, prefigurando a los que diecinueve siglos más tarde se asustarían de la llegada del tren de los Lumière a La Ciotat, y también a nosotros mismos.

¿O no nos han sorprendido más de una vez estirando el cuello para ver a la estrella que se cambia detrás de un biombo o agachando la cabeza para esquivar las balas del villano que dispara parapetado en el umbral de un negro callejón suburbano, ya entregados incluso físicamente a la ilusión de la experiencia cinematográfica? La verdad es que no veo razón alguna para traicionar esa confianza inmediata y generalizada del ojo en el símil realista y su correlato narrativo tradicional, máxime cuando en la mayoría de los estrenos es la propia película la que se rige por ellos y presupone a un espectador que los acepte y, también es cierto, se conforme y no vaya más allá. Es que trascender el llamado Modo de Representación Institucional no es un deber sino, en última instancia, un placer que no podemos imponer al otro por la fuerza. En *El samurai* hay una secuencia que, a simple vista, es otro reconocimiento policial más de un sospechoso a la vista de los testigos del crimen, pero cuya significativa lentitud y desarrollo la transforman, también, en una sesión de casting y *master class* de Melville sobre la construcción del personaje cinematográfico a partir del mentado *physique du rol*. Revelar ese subtexto es labor del crítico, pero para ello no necesita botonear si el protagonista finalmente resulta ser o no el asesino en cuestión. Como las mejores películas de género, la buena crítica sabe aceptar ciertas reglas y comunicarse a través de ellas sin violentar gratuitamente los acuerdos pactados con su lector.

Walter Murch, editor de *Apocalypse Now*, *El padrino II* y la versión final de *Sed de mal* entre otras menudencias, escribió lo siguiente en su libro *En el momento del parpadeo*: “El principio fundamental es: tratemos siempre de hacer lo más con lo menos. Puede que no siempre lo consigamos, pero intentemos producir el máximo efecto en el espectador a través del mínimo número de elementos en la pantalla. ¿Por qué? Porque queremos hacer únicamente lo preciso para captar la imaginación del público; sugerir es siempre

más eficaz que mostrar. A partir de cierto momento, cuanto más esfuerzo pongamos en una abundancia de detalle, más animamos al público a convertirse en espectador en lugar de participante”.

Si reemplazamos “pantalla” por “texto” y algún otro vocablo más, bien podríamos asumir este pasaje como un manifiesto crítico. No abundar en detalles equivaldría a evitar al menos dos peligros: a) ser meramente descriptivos y limitarnos, como sucede con muchas de las críticas publicadas semanalmente, a reseñar argumentos y acumular lugares comunes sobre actores y director repetidos en los medios, y b) ser excesivamente técnicos, reduciendo la experiencia viva de ver la película a una disección desapasionada de ella en tanto cadáver formal y no cuerpo latente expuesto a –y modificado por– nuestra mirada. Ninguna de estas dos clases de textos promueve participantes activos, sino espectadores autómatas en el primer caso y distantes en el segundo, o crédulos y escépticos, pero jamás creyentes haciendo equilibrio entre la entrega irrestricta al misterio esencial de la imagen cinematográfica y la búsqueda continua de una explicación que clauseure toda duda.

Del juego entre el film como objeto cultural concreto y su visión siempre distinta se nutre la crítica, cuyo eje no es la película sino el ojo que la reconstruye y cuyo producto es un texto ligado a aquella pero autónomo, un acto de escritura que encuentra su sentido cuando consigue darle forma, sustento y legibilidad a la propia mirada. No hace mucho leí una entrevista en la que Raúl Ruiz hablaba de ciertas investigaciones emprendidas por neurólogos de la Universidad de Harvard sobre las zonas del cerebro que se activan al ver una película y que no se corresponden con ninguna otra experiencia humana. Cuando esa información esté disponible en términos científicos, es probable que no nos diga tanto como a los involucrados en la materia, pero estoy seguro de que la crítica de cine ya constituye algo así como un encefalograma verbal descifrable del espectador. “La imagen es proyectada a veinticuatro fotogramas por segundo –decía Ruiz–, y en el cerebro queda más de lo que se cree. Y es muy parecido a lo que se segrega cuando uno sueña. La química cambia cuando pasan veinticuatro fotogramas por segundo porque tiene que existir un ‘obturador’ para no ver el negro, lo que produce otro tipo de sinapsis.” Algo de esa singularidad tiene que poder trasladarse al texto, y hallar ante cada nueva película y en cada acto de escritura la forma que mejor convenga a esa experiencia químicamente onírica es la feliz tarea del crítico. Pero “onírico” no debe interpretarse como caótico, difuso o, peor aún, poético, sino intenso, lúdico, leal hacia la propia visión sin dejar de serlo también hacia la expectativa ajena sobre el film. Si el cine es sueño, que la crítica no sea diván. **[A]**

Una de las autoras del manifiesto aparecido en el número 187 recoge el guante que les arrojara el veterano Jorge García el mes pasado. ¿Continuará?

## ¿El árbol no nos deja ver el bosque?



FOTO JAVIER PORTA FOLUZ

por **Jimena Gibert**

**E**n *El Amante* 189, Jorge García responde con “unos deshilvanados apuntes” al Manifiesto Crítico que escribí junto a Victoria Ceccotti. El hombre ha logrado lo que el cine y la crítica no pudieron: desunirnos al momento de escribir. A continuación entonces, otras descosidas observaciones personales.

Mi primera divergencia es, digamos, conceptual, ya que Jorge se define como “dinosaurio”. Intuyo que de alguna manera plantea cierta brecha generacional. Porque si Jorge es un dinosaurio, ¿qué lugar ocuparíamos nosotras en la historia de los animales de la crítica cinematográfica? ¿Un par de cobayos creados en un laboratorio?

Imagino, por otro lado, una palmadita en el hombro, como las que suele darme mi padre cuando me dice que él tiene razón. ¿Palmadita de dinosaurio? Veremos...

Metáforas aparte, agradezco a Jorge su respuesta y celebro el encuentro.

**Primera digresión.** Mi opinión respecto del hecho de si la crítica cinematográfica requiere o no algún tipo de educación sistematizada no forma parte de estas observaciones, simplemente porque considero que representa un despliegue de caracteres *ad infinitum* que nos aleja del tema en cuestión. De la misma manera, tampoco expondré las razones que me llevaron a ser alumna de la escuela en la cual Jorge no quiere ser profesor, por ser tan sólo una opinión personal, *caracterum ad nauseum*.

**Segunda digresión.** Respecto del hecho de que un crítico sea cinéfilo antes, durante y después del ejercicio de su profesión es, a simple vista, una verdad de perogrullo. Sin

embargo, este postulado tan evidente fue incluido en el Manifiesto Crítico para recordarles a aquellos que desempeñan este trabajo una obviedad que muchos parecen haber olvidado, a juzgar, también a simple vista, por lo que escriben diariamente.

Ahora sí, aspirante, ¡a las cosas!

No considero que la crítica de cine sea la actividad más importante del mundo, pero es una manera atractiva de acercarse y pensar la actividad que sí resulta ser, para mí, la más importante del mundo. La pretensión que sostengo respecto del tipo de conocimiento que debe generar una crítica es exagerada. Sí, **todo** eso lo pido al crítico, porque es justamente **todo** eso lo que el cine puede dar. El crítico tiene frente a sí un desafío y también una responsabilidad ante la cual responder. Porque considero, siguiendo con las perogrulladas que arrastro desde la segunda digresión, que el crítico ideal debería ser capaz de continuar en su escritura aquello que pudo ver en el cine. Citando a Andrew Sarris, a Platón, a Ortega y Gasset y a la misma película que lo puso a pensar. Así de sencillo: escribir qué vio. Devaneos más, devaneos menos.

Pasando de largo el instante en el cual encontré la palabra “acápíte” y –Dios me perdona– debí “leer el texto con un diccionario a (mi) lado”, sostengo que la crítica de cine debe estar no sólo a la altura de su objeto de estudio, sino también a la altura de la literatura. Saber escribir es saber leer. Y también creo que saber ver el cine es pensarlo, disfrutar esa constante revelación y poder escribir una crítica generando al menos una sola idea al respecto que valga la pena. Devaneos más, devaneos menos, el cine merece que todos aquellos que lo tengamos como afición o

prioridad tratemos de conocerlo, seamos aquel espectador que leyendo una nota sobre algún director francés quizás llegue a sentir curiosidad por saber qué es un *falso raccord*; o queramos ser Godard cuando seamos grandes. (Están permitidas las sonrisas de dinosaurio.)

En relación con el quinto párrafo, estoy de acuerdo con Jorge cuando afirma que no se puede ver “todo” el cine, pero pienso que hay que tratar de hacerlo. Y a continuación me permito una tercera digresión personalísima. Creo en la teoría de autor, pero trato de ver la mayor cantidad posible de películas. Es casi como mi propia teoría de cinéfila. He comprobado que “ir a lo seguro” a veces también decepciona. Tal vez este método aleatorio fue el que funcionó en la prehistoria de mi teoría de cinéfila y devino en mi “desconfiada” teoría de autor. Una especie de (proto) “olfato cinéfilo” que desoyó solemnes certezas ajenas y es lo suficientemente desprejuiciado como para soportar, sentadito hasta el final, una película dirigida por Mel Gibson. Al fin y al cabo, y probablemente gracias a (y en contra de) TNT, llegué a John Ford y también a John Huston.

Dentro del mismo párrafo del apunte del “cinéfilo de alzada”, me pregunto: ¿por qué a Jorge “no le sirve que sólo se pueda hablar de una película después de haberla visto”? ¿Eso significa que se puede hablar de una película *antes* de haberla visto e incluso sin haberla visto *jamás*? ¿O esa película pertenece a la lista de “películas que nunca veremos”? ¿Existe esa lista? ¿Es una cuestión de conjeturas? ¿Se trata entonces de tener razón sin confirmar una suposición? ¿Se trata de tener razón? De ser así, volveríamos al párrafo anterior para terminar hablando siempre de la otra lista, “la” lista: ese inventario notablemente tranquilizador que incluye las siempre mismas indiscutibles películas dentro del siempre mismo ranking con los mismos indiscutidos directores de siempre. La crítica de cine no se sostiene únicamente con nostalgia selectiva. Como escribiera Serge Daney: “Ciertamente, no estamos obligados a creer en lo que vemos”; pero sostengo que es imprescindible que terminemos yendo a ver *Bambi*.

Llegué al Manifiesto Crítico y también a esta carilla reclamando críticos que crean y trabajen en la intervención sobre la realidad a través su objeto de estudio, como afirma Federico Karstulovich en su reseña de *La hora de los hornos*, también en *EA* 189. Reclamando críticos que se vuelvan a preguntar una y otra vez qué es el cine, incluso al comentar los estrenos de los jueves o los lanzamientos en DVD. Porque el bosque al cual alude el título lo merece. Devaneos más, devaneos menos. **[A]**

Agradezco a mi padre y a Aldo Montagno, quienes titularon esta respuesta de manera inmediata.

Esta nota salió en la sección "Scanner" de la **Cahiers du Cinéma** edición española del mes de noviembre de 2007 (número 6). La leímos, nos gustó, y Adrian Martin y la gente de **Cahiers** España nos dejaron publicarla. Gracias.

# Snobs

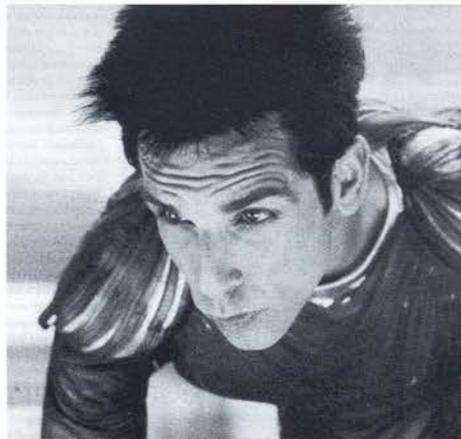
por **Adrian Martin**

**Item 1** Respuesta a una lista de "Las 50 mejores películas musicales de la historia" en internet: "Del estante de presuntuosas películas de arte y ensayo, debo escoger el *tour-de-force* de Straub-Huillet *Crónica de Ana Magdalena Bach*."

Hace poco conocí a un profesor norteamericano muy reputado. Me informó que, como lectura para sus alumnos, ha incluido el libro que coedité con Jonathan Rosenbaum, *Movie Mutations*. Le pregunté con entusiasmo: "¿Qué piensan de él?". Se rió y contestó: "¡Piensan que sois unos snobs!".

Presuntuosos snobs de salas de arte y ensayo: es un insulto común a lo largo y ancho de la cultura cinematográfica global. Quizá sería más exacto llamarnos snobs de cinemateca o de festivales de cine, porque es un hecho que esas películas, en muchos países, raramente (si alguna vez) son distribuidas a través de las cadenas comerciales de salas de arte y ensayo.

Las líneas de combate se han trazado muy rápidamente. Nosotros, los snobs, defendemos el cine que no se ve, el cine frágil, películas que nunca tendrán campañas de promoción de millones de dólares. Creamos un ariete a partir de una poderosa lista de nombres: Hou Hsiao-hsien, Philippe Garrel, Jia Zhang-ke, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Naomi Kawase, Youssef Chahine, José Luis Guerín... Otorgamos a sus películas etiquetas románticas como "cine resistente": resistiendo los códigos convencionales, y dando apoyo a la posibilidad de una voz personal y radicalmente distinta, un modo fieramente ético de ensamblar imágenes y



sonidos, historias y cuerpos...

Pero esos aficionados del cine, que nunca han oído hablar de estos directores y nunca se han colocado frente a una de sus películas, inmediatamente se muestran suspicaces y a la defensiva. ¿Por qué el gusto de los snobs tiene que ser tan oscuro, tan raro, tan elitista? ¿Qué tiene de extraño el gusto de los espectadores comunes que frecuentan los cines multiplex y disfrutan de los placeres ordinarios de los géneros convencionales? ¿Es la cantinela del "cine resistente" sólo un nuevo canon *highbrow*, manejado por satisfechos snobs que pretenden hacer sentirse al resto de espectadores mediocres e inferiores?

A principios de este año, Jean-Baptiste Thoret, director de la vibrante revista de cine *Panic*, escribió una columna en *Libération* quejándose del creciente prestigio de esas "películas de festival" que él describía como "académico cine de autor". Para Thoret, el "vórtex estético-ideológico"

del nuevo estilo académico lo ejemplifican el "último Godard" y Straub-Huillet.

El suyo es un familiar, si no paradójico, lamento de resentimiento populista. En contra de todos esos filmes serios y pretenciosos, con tramas minimalistas, tomas largas, interpretación no dramática y sonido directo (*"de Chile, Irán, Japón, India y, por supuesto, Francia"*), Thoret se posiciona en defensa del cine de Michael Mann, Clint Eastwood, Tsui Hark y Brian de Palma. El cine de la velocidad, del movimiento, de la acción. Según él, la Academia de Cine de Autor, por contraste, "prefiere no caer (casi) nunca víctima de las sirenas del placer, de la forma, del espectáculo; en cambio, exhibe un odio hacia la ficción".

¿Cómo acabar con este polémico punto muerto entre snobs y populistas? Es difícil creer que los cinéfilos de cualquier índole sientan odio hacia la ficción, el placer o el espectáculo. Se trata, una vez más, de tender puentes entre lo convencional y lo experimental, entre el entretenimiento y la resistencia, como el cine ha hecho siempre a lo largo de su historia.

**Item 2** El actor Seth Rogen, en la campaña publicitaria de la película *Supersalidos* (en Argentina, *Supercool*), cuenta esta historia que a su vez le contó el director David Gordon Green: "¿Adivinas cuál es la película preferida de Terrence Malick de los últimos diez años? ¡*Zoolander!* Se sabe de memoria cada palabra, la ve todas las semanas. Esto demuestra que nunca podemos predecir este tipo de cosas". **[A]**

TRADUCCIÓN CARLOS REVIRIEGO

## EVA DAHLBECK

1920-2008

Hacía mucho tiempo que se había perdido el rastro de esta gran actriz sueca que en los cincuenta había sido una de las predilectas de Ingmar Bergman y en los sesenta alcanzó cierta fama a nivel internacional por su participación en diversas producciones americanas y europeas. Nacida en 1920, desde muy joven se interesó por la actuación; estudió en el Sockholm's Royal Dramatic Theatre y tuvo su debut en la pantalla en 1941. Cobró notoriedad en los años 50 por su participación en varias películas de Ingmar Bergman (aunque no hay que olvidar su excelente trabajo en *Barrabás*, del hoy injustamente olvidado Alf Sjöberg) donde, a partir de sus indiscutibles virtudes interpretativas, pero también de su distinguida y elegante figura, consiguió convertirse en una figura relevante de la constelación actoral bergmaniana. Particularmente dotada para la comedia, son recordables sus trabajos en *Una lección de amor* y *Sonrisas de una noche de verano*, dos de los títulos más brillantes en el género del gran director sueco. Sin embargo también se destacó en algunos dramas, como *Tres almas desnudas* (también de IB) y *Parejas amantes* (de Mai Zetterling). En el terreno internacional, conviene recordar sus participaciones en *Espía por mandato*, lejos el mejor film del generalmente mediocre George Seaton, y en *Las criaturas*, película nunca estrenada comercialmente de Agnès Varda. También escribió el guión de *Woman of Darkness* (1966), un olvidado film de Arne Mattson. En 1970, Eva Dahlbeck se retiró de la pantalla para dedicarse a la escritura de un libro de poesías y varias novelas. Hoy, que nos llega la noticia de su muerte, víctima del mal de Alzheimer, conviene recordar a esta actriz, no tan famosa como otras compatriotas suyas, pero de similar capacidad interpretativa.

## SUZANNE PLESHETTE

1937-2008

Tal vez si no hubiera muerto atacada por una bandada de pájaros en la obra maestra de Alfred Hitchcock hoy nadie se acordaría de Suzanne Pleshette. Luego de algunos trabajos teatrales debutó en la pantalla en 1958 en *The Geisha Boy*, una de las descontroladas comedias de Frank Tashlin con Jerry Lewis. También participó en *Aventura en Roma*, subvalorado melodrama de Delmer

Daves, con Troy Donahue quien al poco tiempo se convertiría en su esposo, *La brigada de los valientes*, última y crepuscular película de Raoul Walsh, y en *Nevada Smith*, vibrante relato de acción de Henry Hathaway, todos films en los que demostró una particular sensibilidad. También en TV tuvo un destacado rol como la sufrida esposa del *Bob Newhart Show* (1972-1978). Pero, insisto, es probable que de no mediar aquel trabajo secundario en el film de Hitch hoy nadie se acordaría de esta actriz.



## ROY SCHEIDER

1932-2008

Muy poco visto en los últimos tiempos, pero una importante figura en los años 70 y 80, Roy Scheider será sin embargo recordado por un puñado de papeles. Nacido en New Jersey, de ascendencia alemano-judía, estudió actuación desde muy joven en diversos institutos, produciéndose su debut como actor en el rol de Mercurio en una representación de *Romeo y Julieta*. Luego de varios trabajos teatrales debutó en la pantalla en 1964 y su figura no demasiado atractiva y de voz gangosa y nasal llamó la atención en algunos papeles secundarios de personajes más o menos enigmáticos. Su consagración llegó en los años 70, con su participación en *Contacto en Francia* –donde fue nominado al Oscar para mejor actor secundario–, *Tiburón* y, sobre todo, *All That Jazz*, un musical en mi opinión considerablemente fallido que se sobrellevaba gracias a su esforzada interpretación de un personaje casi insostenible. También destacó su trabajo en *En la quietud de la noche*, ejercicio sub-Hitchcock de Robert Benton, y en la fallida remake de *El salario del miedo*, de William Friedkin. Roy Scheider trabajó en muchas otras películas, pero seguramente serán esos trabajos los que lo harán permanecer en nuestra memoria cinéfila.

## KON ICHIKAWA

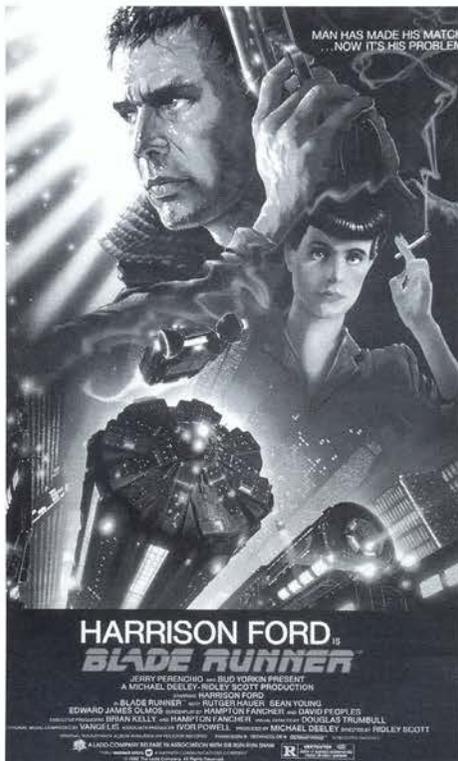
1915-2008

Cuando se habla de realizadores de avanzada edad que continúan en actividad, siempre surge en primer término la mítica figura del portugués Manoel de Oliveira, quien, ya centenario, sigue filmando de manera ininterrumpida. Sin embargo, también Japón tenía a un cineasta, Kon Ichikawa, que, con más de noventa años, continuaba haciendo películas con regularidad (en 2006 había realizado dos). Nacido en 1915, luego de graduarse en la secundaria estudió animación, y su primera película, rodada en 1946, fue un film de ese género, *A Girl of Dojo Temple*, que nunca fue estrenado ya que fue confiscado por las fuerzas americanas de ocupación, por su presunta exaltación de los valores del Japón feudal. Sus siguientes películas fueron comedias de tono satírico, un género bastante infrecuente en su país, lo que provocó que se lo denominara “el Frank Capra japonés”. Dueño de una filmografía abundante y ecléctica (realizó casi noventa films), de los cuales en Occidente se conoce una ínfima minoría, esos pocos títulos permiten apreciar a un realizador con un perfecto dominio de los resortes técnicos del cine, de una gran solidez narrativa y meticuloso en su trabajo de puesta en escena, elementos que lo convirtieron –sin llegar al nivel de maestros de la talla de Ozu, Mizoguchi o Naruse– en una figura relevante dentro de la cinematografía de su país. Su título más célebre, por el que logró reconocimiento internacional, es *El arpa birmana*, de 1956, que narra la obsesión de un soldado, impregnado de espiritualidad budista, por enterrar a los muertos de la guerra. Una obra enfáticamente pacifista y, en mi opinión, considerablemente sobrevalorada. Mucho mejor es *Fuego en la llanura* (1959), en la que los horrores bélicos están expuestos con gran crudeza y en la que se describen las penurias de un grupo de soldados desertores que llegan al canibalismo para sobrevivir. *Pasión extraña* (1958) es una historia de perverso erotismo que narra la tortuosa relación entre una joven mujer (la inigualable Machiko Kyo) y un hombre mucho mayor que ella, y *La venganza de un actor* (1963, remake de un clásico anterior del cine japonés) es un poderoso drama que se apoya en las técnicas del teatro kabuki. En el festival de Mar del Plata de 2001 hubo oportunidad de ver *Dora-Heita*, uno de sus últimos trabajos, que mostraba a un director todavía en plena forma y de mayor interés que realizadores mucho más jóvenes apresuradamente promocionados por la crítica. [A]

**JOHN ALVIN**

1948-2008

Pequeño ejercicio cinéfilo: cierre los ojos y piense en el afiche cuya evocación es sinónimo de cine, no sólo por el valor de la película, sino también por la capacidad de esa imagen de evocar dónde, cuándo y cómo vimos esa película. Hay puntos extras si creció en la extinta era del VHS. Más allá de que la ilustración evocada (vamos, muy difícil es que su memoria haya recreado uno de esos diseños tan feos y son-todos-iguales que suelen digitalizar o photoshoppear ahora) no sea uno de los 135 afiches con los que el artista recientemente fallecido John Alvin nos firmó los ojos, es muy factible que la obra elegida le deba muchísimo (o haya influenciado muchísimo) al norteamericano nacido en Massachussets en 1948. Fascinado desde niño con las publicidades de films, y con un breve paso por la animación, el estilo de Alvin logró transformarse en recuerdo desde su primer trabajo (el afiche de *Locuras en el Oeste* de Mel Brooks en 1974). Ni hablar de otros de los pósters con caricaturas realistas que forman parte de los kilómetros de papel por Alvin dibujados: *Un fantasma en el paraíso* depalmiano (74), *El joven Frankenstein* (74), *Blade Runner* (82), *Gremlins* (84), el alternativo de *Los Goonies* (85), *Cobra* (1986), *Depredador* (87), *Willow* (88), *Darkman* (90), *Rescate en el barrio chino* (91), *Batman vuelve* (92), *Jurassic Park* (93) y, abandonamos el orden cronológico para el golpe de



efecto, la Capilla Sixtina de la historia del cine y probable ganador del pequeño juego que inició este obituario, el afiche de *E.T. El extraterrestre* (82). Como buen fundamentalista (u oportunista, ustedes dirán) de la cultura popular occidental y de los Estados Unidos, Alvin también dedicó una vasta parcela de su oficio a afiches e ilustraciones de *La guerra de las galaxias* (ahí está el pésame de George Lucas en el site del artista para confirmarlo) y a sugerir determinados tratamientos visuales en campañas publicitarias de la Disney (su colaboración con la reciente *Encantada* fue su último trabajo). A pesar de haber transformado al cine en mucho más que cine y reestructurar el ADN visual de una generación, Alvin murió el 6 de febrero de 2008 de un ataque a ese músculo que cada una de sus obras hinchó año de pasión y encanto: el corazón. [A]

Videoteca  
**El Gatopardo**

ALQUILER

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoteca Gatopardo



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

ALAIN ROBBE-GRILLET

1922-2008

# Los fantasmas del ingeniero

El 18 de febrero murió a los 85 años Alain Robbe-Grillet: escritor de ficción, teórico, guionista y cineasta. Durante medio siglo su nombre fue asociado con el *nouveau roman*, la nueva novela (a veces mentada como "antinovela") con la que se lo ligó toda su vida. Ascendido al rango de clásico, lejos de la polémica que suscitó su primer éxito, *Les Gommages* (conocido en castellano como *La doble muerte del profesor Dupont*), había llegado a ser miembro de la Academia Francesa en 2004.

Robbe-Grillet nació en Brest el 18 de agosto de 1922, en una familia de científicos y técnicos. Se graduó como ingeniero agrónomo, pero pronto se deslizó a la escritura. Algo de agrimensura y de precisión obsesiva mantuvo en el traslado: proponía relatos con un narrador maquínico, como si fuera un dispositivo de percepción íntimamente ligado al cine o, mejor, a cierta idea del cine como aparato de inscripción. En *Por una nueva novela* (1963), que lo puso a la cabeza del movimiento en el que participaban, entre otros, Nathalie Sarraute, Michel Butor y Claude Simon, R-G entendía al narrador como máquina cinematográfica: su función es la de registrar imágenes, dejar constancia de lo visto y lo oído. Lejos de pensar esa actividad como transparente, ella se confronta con la opacidad obstinada de un mundo que puede oscilar entre lo absurdo, lo incomprensible, lo temible o lo deseable, pero siempre más allá de todo acceso.

A partir de 1960, R-G escribió guiones, luego dirigió películas. Se ha hablado de sus relatos como de *ciné-romans* (cinenovelas). El objetivismo radical del autor encontró en la pantalla una nueva zona de experimentación con las dislocaciones narrativas y la interrogación de los objetos como portadores de memoria. La más célebre de sus colaboraciones como guionista fue *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1960). Curiosamente, a pesar de las afinidades que uno pudiera imaginar entre ellos, Robbe-Grillet no tenía en alta estima a Resnais: lo consideraba notable, pero sólo en el plano técnico.



Su película más difundida fue *Trans-Europe-Express* (1966), en la que pueden apreciarse no sólo las convenciones típicas del thriller sino también el modo en que Robbe-Grillet leyó (y parodió) a Hitchcock, incluso cayendo en el típico malentendido de que el inglés se especializaba en *whodunits*.

¿Qué significa ver? ¿Qué significa oír? ¿Qué relaciones pueden establecerse entre lo visto y oído, y cómo hacer una conexión (o dar un salto) al sentido del acontecimiento presenciado? Toda su produc-

ción parece signada por estas preguntas. La minuciosidad con que el lector o espectador asiste a los eventos descritos –más que narrados– es directamente proporcional a la incertidumbre ante el sentido de los acontecimientos, siempre peligrosos para el testigo. Espacio y tiempo descoyuntados, sonido e imagen en batalla perpetua. Acaso el manifiesto máximo de esta escisión haya sido *El hombre que miente* (1968) con su programática contraposición entre lo visto y lo oído. La intriga no accede en Robbe-Grillet a través de la progresión narrativa y sus efectos, sino que se instala en su misma matriz, cuando establece su andamiaje para construir ficción. Es por eso que el juego con los géneros fue en él una constante: el policial, la ciencia ficción, el terror. Siempre con un distanciamiento en el que se combinaron cierta impasibilidad con un humor a menudo desconcertante.

Con *El Edén y después* (1971), Robbe-Grillet comenzó a filmar en color. Seguiría con *Glissements progressifs du plaisir* (1974) y *Jeu avec le feu* (1975), de cada vez más azarosa difusión internacional.

El humor y el erotismo fueron creciendo en sus películas tardías, más espaciadas entre sí. Luego de *La belle captive* (1983), sólo realizó *Un bruit qui rend fou* (1995), y terminó con su *Gradviva* (2006), adaptación libre del relato de Wilhelm Jensen, esa búsqueda incierta de una elusiva figura femenina hoy recordada más bien por el célebre ensayo que le dedicó Freud. Sólo diez películas dirigió desde su debut en 1963 con *L'immortelle*. Es curioso que el escritor y cineasta obsesionado por la objetividad y el apego a lo percibido no dejara de deslizarse progresivamente (y de modo no exento de placer refinado) hacia la persecución de fantasmas, fueran estos ominosos o seductores.

Ofuscado por el relativo silencio ante sus últimos films, Robbe-Grillet consideraba que los críticos de cine actuales tenían sus cabezas arruinadas por la televisión. Como actor, puede vérselo en su última aparición personificando a Goncourt en *El tiempo recobrado* (1999), de Raúl Ruiz. [A]

Uno de nuestros redactores estuvo en Caracas. Aquí cuenta cuánto valen las entradas de cine y agrega algunos detalles sobre urbanismo, política y medios.

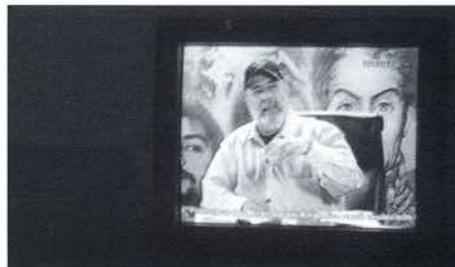
# La dulce tentación del populismo

por Agustín Campero

**1.** Caracas es una ciudad particular. Imaginen un valle rodeado por los Andes y con una muy próxima salida al mar. Quienes la construyeron se empeñaron en levantar edificios y caminos del centro hacia afuera, al pie de las montañas. Parecería haber una lógica: los ricos viven abajo, los pobres construyeron los "barrios" (así les dicen a las villas) trepando las montañas. Geográfica y visualmente, la ciudad está partida en dos: clase alta y clase media por un lado, clase baja por el otro. El muro invisible que separaba geografía y clase social se rompió en 1989 con el "Caracazo", cuando los barrios avanzaron sobre la ciudad y la ciudad respondió con balas.

**2.** Caracas es muy cinematográfica, en un sentido para nada virtuoso. Una combinación perfecta de *Escape de Nueva York* y *Soy leyenda*. Imaginen. En la zona del centro, prohibido salir de noche. Prohibido tomar taxis que no pertenezcan a las líneas de los shoppings o similares. Prohibido usar los colectivos. Todo eso es un entendido con la potencia del sentido común.

**3.** La ciudad que yo conocí, o más bien la que quise ver, es cinéfila. La función de las siete de la tarde de la cinemateca de Caracas, frente al afamado teatro Teresa Carreño, estaba bastante poblada y proyectaba un ciclo de cine venezolano reciente. Otra cinemateca programó un ciclo Hitchcock para enero y uno Truffaut para febrero, con una cantidad de público más que aceptable. En los shoppings los cines siempre estaban llenos, y alrededor de ellos largas, sinuosas y autocontroladas



colas. El precio referencia de una entrada de cine es de tres dólares (si consideramos el precio del mercado negro; el doble si tomamos como referencia la cotización oficial), y su accesibilidad es bastante más popular que el de Argentina. En Venezuela los pobres pueden ir al cine. Aunque todos, ricos y pobres, prefieren ver béisbol y fútbol americano. El equipo más popular de béisbol tiene uno de los mejores nombres que yo conozca: Los navegantes de Magallanes.

**4.** Durante la década del 90 la pobreza había pasado del 37% al 56% de los hogares, y la extrema pobreza del 2,6% al 18,5%. Venezuela tiene una de las principales reservas petroleras del mundo y se acostumbró a vivir casi exclusivamente de esta renta, con pocos desarrollos tecnológicos asociados y descuidando otras fuentes de riqueza. Hoy la renta petrolera le pertenece al Estado (mas no a sus funcionarios o empresas relacionadas), aunque las ganancias extraordinarias que se obtienen por la actual crisis energética mundial son bastante menores que las de la década del 70. En los nueve años que Chávez lleva en el gobierno, bajó la pobreza a

poco más de la mitad, la extrema pobreza a un tercio de lo que era antes, borró el analfabetismo y popularizó el acceso al conocimiento y a la salud.

**5.** La libertad de prensa en Venezuela es extrema y tragicómica. En Venezuela todo parece ser extremo, pero lo de los medios de prensa es llamativo. El canal "de la oposición" es grotesco, se llama Globovisión y si uno se toma dos horas para ver su programación se vuelve chavista, al menos por solidaridad. El machaqueo consignista antigobierno es constante y poco metódico. El bombardeo convocando, por ejemplo, a la marcha anti FARC fue incansable, y llegaron a transmitir en directo el discurso del presidente colombiano Uribe, con varias repeticiones a lo largo de los días. Con la mayoría de los diarios nacionales pasa lo mismo: los grandes encabezados son catástrofe y todos profetizan el desabastecimiento, la inseguridad, la pérdida de competitividad y el conflicto internacional que causa Venezuela. Del otro lado, el canal estatal Venezolana de Televisión (el de "Aló Presidente") aburre, con programas *talking heads* que atrasan veinte años, pero tiene un par de periodistas interesantes que, sin dar tregua con sus preguntas –con una concepción de la honestidad intelectual bastante llamativa–, acosan con puntos popularmente sensibles a sus entrevistados, casi todos funcionarios del gobierno. El programa más cómico, más curioso y contradictorio se llama *La hojilla* y lo conduce Mario Silva, fácilmente ubicable en YouTube. El abordaje unipersonal de los temas es casi del nivel de una discusión de *Polémica en el bar* y su verba es bastante autoritaria, pero al ser tan extremo y pasional puede, ocasionalmente, provocar simpatía. El programa se dedica a analizar las noticias que dan los medios de oposición para luego despedazar ese análisis. El atraso temporal en la gramática televisiva al menos facilita la posibilidad de un documentado desarrollo de los temas y de rebatir uno a uno, y lentamente, los argumentos de la oposición. Mario Silva es capaz de denostar algunas series televisivas norteamericanas o "las películas de guerra y del Oeste" por ser causales de violencia ya que los chicos crecen estimulados para empuñar armas, por ejemplo. También argumenta en contra de los paradigmas de belleza promovidos por las pantallas porque causan frustración en la mayoría de las mujeres. Pero en el mismo programa, el conductor promueve la igualdad de género y argumenta, no sólida pero si fervorosamente, a favor de "la libertad de los homosexuales a hacer lo que les plazca y que eso se merece el respeto de todos". [A]

DISPAREN  
SOBRE  
EL AMANTE

ESCRÍBANOS A  
Lavalle 1928  
C1051ABD, Buenos Aires  
Argentina

POR E-MAIL  
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX  
(011) 4952-1554

¿Quién está matando a los  
grandes críticos de cine?

En setiembre de 2004, mientras realizaba mi trabajo de campo para la carrera de Crítica de Cine, me propuse ponerme en la piel de un especialista que se ve obligado a ver *Peligrosa obsesión*, sabiendo de antemano que ese estreno lo único que busca es el éxito fácil. Pero esto no terminaba aquí: luego debía elaborar una crítica de lo visto.

Pienso. "¡Qué difícil debe ser la tarea del crítico!". Encontrar palabras para expresar lo que experimenta durante la proyección de una película. Y me encomiendo a este ejercicio. Analizar lo que no se puede analizar. Criticar lo incriticable. Duro oficio...

Si en el 2008 vuelve Indiana Jones, por qué no volver a plantearme semejante desafío. Es el año de las aventuras, y no puedo quedarme afuera. Tengo todos los elementos a mi favor. Nada me puede fallar. ¿O sí?

Viernes 01 de febrero. 12.55 horas. Uno de los dos avances me augura una velada especial. Mientras el primero, *Entrenando a papá*, de Disney (doblado al castellano), resulta insoportable y de dudosa calidad, el otro, *Superagente 86...* brillante.

Cinco minutos después las luces de la sala se apagan por completo. Es la misma sala de hace cuatro años. El mismo horario. Todo cuadra perfectamente, pero algo me dice que esta vez no es igual. Una voz (y no en el teléfono) continuamente me alarma sobre algo, no le hago caso y me entrego a las "mieles" de nuestro cine vernáculo.

El logo de Sono Film igual que hace décadas, los títulos que nos anuncian que esta producción fue realizada con el apoyo del INCAA y ocho personas mirando atentamente la pantalla. Al rato, las pantallas de los celulares empezaron a brillar en la oscuridad. Nadie se movió de su butaca durante toda la proyección (gracias, Sra. Refrigeración).

Noventa minutos después, el proyector de la sala se apaga; cinco minutos antes, al comenzar los créditos, las luces se encienden. Ya no queda nadie, sólo la pantalla y yo. Un coloquio indescriptible. La miro

detenidamente antes de despedirme de ella, levanto la vista al fondo de la sala, buscando la cabina de proyección. Allí está él, rebobinando los metros de celuloide para una nueva función. A ambos les deseo la mejor de las suertes y les dejo el número de un sacerdote amigo, experto en exorcismos, ya que ambos lo van a necesitar dentro de algunas semanas.

Volví a recorrer los pasillos por donde había ingresado con la cabeza baja, los afiches me tentaban pero para mí todo era sórdido. Ni el calor de la calle pudo vencerme.

Pensé. Lo que acababa de ver podía asemejarse a un film. Hice una breve historia de todas las comedias argentinas que vi en mis cuarenta años, tanto las aptas para todo público como las prohibidas para menores. Con algunas de ellas dibujé una carcajada en mi rostro. Pero con este ¿estreno? lo único que pude dibujar fueron pucheros. Me sentí como el personaje del cuento de María Elena Walsh que leí en mi infancia.

Aplicaron la receta perfecta para asesinar a un espectador. Guión insulso, actuación lamentable, extras mirando a la cámara y a las órdenes que les daban detrás de ellas. Chistes que no causaban gracia alguna (ni hablemos de la antigüedad y repetición de algunos de ellos). Pero lo más llamativo, la calidad de la copia. Impecable.

Volví a experimentar la misma sensación de terror que hace cuatro años atrás, con otra película (porque utiliza celuloide) del grupo Telefé, esa vez con 35 minutos menos. En esta oportunidad, cada minuto de los 85 de la "trama" son interminables. Sentir que el tiempo se detiene, que no avanza.

Como les decía antes, nada podía fallar, excepto que no pude ponerme en la piel de un crítico, sino en la de un amante del Séptimo Arte que siente que con estos productos (que siempre se filmaron, y se filmarán, para que algunos llamen a esto industria) el cine, como lenguaje, agoniza. Más allá de un análisis socioeconómico de una industria cinematográfica nacional, es vergonzoso que nos pretendan vender como entretenimiento este mamotreto.

El producto (me niego a llamarlo film) se titula *Brigada Explosiva: Misión Pirata*. Su consumo produce contraindicaciones severas. Ante cualquier duda, consulte a su crítico más cercano. Desde ya, muchas gracias por cuidar su salud mental.

**RICARDO ADOLFO MUÑOZ**

## CLOVERFIELD

¿PERO QUÉ PASÓ QUE ESTA PELI QUEDÓ AFUERA DEL ÚLTIMO NÚMERO? PARA MÍ ES UNA GENIALIDAD COMO HACE MUCHO TIEMPO NO VEÍA... SIN CONCESIONES, SIN VERGÜENZA, Y CON MUCHO RITMO Y NERVIOS, LA PELI SE MERECE SIN DUDAS LA TAPA DE MARZO, O LA SEGUNDA TAPA, YA QUE ENTRARON EN LA ONDA "SIETE TAPAS POR SIETE PELIS QUE LO MERECEAN"... SALUDOS Y SIGAN ASÍ!

**MARTÍN CORDERO**

## Calidad Cine II: CAM vs. DivX

En EA 184, el profesor Masaedo, en plena obra de bien público, proporcionó gentilmente una introducción al mundo de las "bajadas" de películas de la web. Mundo desconocido para un servidor, quien, todavía inmerso en la bizarra dimensión "tengo-internet-pero-con-conexión-telefónica", no logró decodificar ni la utilidad del artículo ni la relación que dicho texto mantiene con el cine. En la última edición, el profesor Brega, adjunto a la cátedra, presentó la segunda clase de Cine y Nuevas Tecnologías y tuvo la amabilidad de mencionar la carta que, ante el desconcierto que me generó la inexplicable jerga masaediana, envié a la revista.

Bien, llegó el momento de retomar el contacto y adjuntar novedades. Sí señores, llegó la banda ancha y cual Matthew Broderick en *War Games* (pero sin la necesidad de colocar el tubo del teléfono de ENTel en el módem de dos orificios) varias cosas se han clarificado. Un nuevo horizonte ante los ojos. Casi como conocer la web por primera vez; bueno, casi no: internet sólo es internet si se tiene banda ancha al igual que, como ya dijeron varias veces en EA, el cine sólo es cine si se asiste a una sala. De todas formas,

¿se acuerdan la primera vez que encendieron una computadora y sintieron que todo era posible? Bueno, algo así. Aunque –la verdad sea dicha– la primera vez que yo conecté la Commodore C-64 a la televisión del comedor me llevé una gran desilusión: le pregunté si sabía cuál era la fecha de mi cumpleaños y lo único que obtuve fue un ERROR. Con el tiempo entendí que a las computadoras había que “ingresarles” información para que pudieran trabajar, pero la verdad es que aquella primera desilusión fue fundante: ¿qué sentido tiene decirle a la computadora algo que yo ya sé para que después me lo repita como si ella misma lo hubiese inventado? El tiempo pasó y hoy, con horror, debo aceptar el hecho de que la computadora no sólo sabe la fecha de mi cumpleaños sino datos sobre mí mismo que yo nunca llegaré a conocer.

El artículo de Masaedo se transformó en una suerte de guía del usuario, clara y útil (y molesta si se tienen en cuenta las similitudes entre los zoolandierianos Stiller y Wilson que la ilustran y la desesperación ante la pantalla negra cuando las cosas no resultan). Brega suma información de calidad (no, no calidad cine, calidad, al menos, DivX) y establece las diferencias que, a fuerza de experiencias fallidas, uno pudo sospechar algún tiempo atrás.

¿Es necesario recordar, por ejemplo, que uno de los primeros intentos por visualizar una *movie* en la pantalla de la computadora tuvo como protagonis-

ta a *Cloverfield*? ¿Quién se mueve frenéticamente: la cámara del director, la del espectador ruso, el monstruo o la pantalla de la computadora? De más está decir que el significado de CAM surgió algunos intentos más tarde, ante un encuadre más clásico y una puesta en escena más convencional.

También resulta interesante ver (o leer) la confusión reinante a la hora de determinar en qué idioma se encuentra *dubbed* o *subtitled* una *movie*: ¿es posible confundir el español (o castellano) con el italiano? Posiblemente, pero la cosa se torna inexplicable cuando se trata de un doblaje en turco o alemán. “*It’s a shame the world isn’t ruled by English*”, escribió alguien enojado ante la propia ignorancia idiomática: toda una declaración política sin necesidad de Tom Cruise, Meryl Streep ni las políticamente correctas escenas de tortura que vimos últimamente.

Claro que no todo es claridad en el cielo cibernético: aún no logro determinar quién es mi par en eso de los *peer to peer*, ni termino de decodificar al burro bienintencionado que, al igual que la Commodore conectada al televisor del comedor, me promete el mundo por nada. Esperemos que no se trate de otra desilusión...

En la carta anterior intenté transmitir la sorpresa que me provocó observar cómo la “calidad cine” determinaba una manera de ver ¿cine? absolutamente distinta, tanto a nivel artístico como político, determinada por las posibilidades de

acceso económico y cultural. Ahora, y luego de determinar la diferencia entre CAM y DivX y asombrarme ante la infinita capacidad del ser humano de aprender y producir, me pregunto si la brecha existente entre un espectador de cine y un mirón de DivX no es más de lo mismo. Interesante sería preguntarse sobre la disponibilidad de todos los tipos de capitales que permiten dicha brecha: capital económico, capital tecnológico y, sobre todo, capital simbólico. ¿Qué papel juega la ilegalidad de la que habla Brega? A fin de cuentas, ¿qué leyes se ponen en juego a la hora de mirar?

Gracias Masaedo. Gracias Brega. Se espera la tercera. Saludos,

**ALEJO MERKER**

#### Estimados Sres. de *El Amante*:

En primer lugar, quiero agradecer el profesionalismo que demuestran los redactores en cada artículo. Son realmente inteligentes y demuestran el compromiso con su tarea.

En segundo lugar, quisiera hacer mención al artículo publicado en la edición de febrero de 2008 sobre *Sweeney Todd* titulado “Corazón hipnotizado”. En un fragmento, Mariano Kairuz escribe: “Pero, una vez más, las imágenes son poderosas mientras se descuidan líneas argumentales débiles”. Como admiradora número uno del señor Tim Burton, me siento en la obligación de objetar el hecho de que si las creaciones marca Burton no tuvieran el impacto

visual que las caracteriza y si, en cambio, el director se dejara llevar por la línea argumental, no serían las obras maestras que son. Incluso el propio Tim Burton reconoció su despreocupación por el aspecto argumental de sus películas. A continuación cito fragmentos del libro *Tim Burton por Tim Burton*, editado por Mark Salisbury, que recoge distintas entrevistas realizadas a dicho director: “En todas mis películas, la narración es lo peor que hayas visto en tu vida y eso es una constante”. Más adelante agrega: “Hay gente a la que se le da muy bien lo narrativo. (...) Yo no soy así”.

Con esta aclaración no intento ofender ni desautorizar a nadie, sólo quiero aclarar ese detalle.

Desde ya, mi más sincero agradecimiento por este espacio de expresión.

Atentamente,

**MARÍA AGUSTINA BERTONE**

#### El crítico de mis pesadillas

Por suerte el crítico Trancón –un apellido revelador– admite que puede ser considerado un “ciego” por sus compañeros de redacción, luego de haberle concedido escuetos cinco puntos a *La mujer de mis pesadillas*. No creo que sea ciego, sino que, durante la proyección, sólo se mira el ombligo, lo que le impide ver a Ben Stiller. Trancón: es hora de que admitas que estudiaste cine con Domingo Di Núbila. Corten.

**CHRISTIAN**

tipeá

WWW. ESTO ES CINERAMMA.COM.AR



## Un hombre llamado Fidel Castro

Looking for Fidel

Estados Unidos, 2004, 67'. DOCUMENTAL DIRIGIDO POR Oliver Stone. (Transeuropa)



Castro juega un ajedrez perfecto con el director y el espectador delante de la cámara.

En 2003, Oliver Stone estrenó un documental llamado *Comandante*, básicamente una entrevista a Fidel Castro. La película tenía dos motivos de interés: el primero, resultaba un acto de provocación del director contra la administración Bush, en el mismo momento en que ésta se embarcaba en la invasión a Irak. El segundo, que Stone, conscientemente, se dejaba seducir por Fidel Castro. La tesis era simple: Fidel era un líder discutido y discutible pero eficaz; su pueblo lo quería y Cuba no era una amenaza para los Estados Unidos. Obviamente los norteamericanos odiaron a Stone por el film, que resultaba un estudio no sólo de un personaje histórico sino de cómo alguien que sabe que pertenece a la Historia con mayúsculas actuaba un personaje.

Pero después sucedió que un grupo de disidentes cubanos tomó un avión, fue capturado, los juzgaron en la isla y los condenaron sumariamente a muerte. Paralelamente, otro grupo que quería salir de Cuba intentó tomar un ferry; también éstos fueron detenidos y sometidos a juicio. Las condenas a muerte del primer caso fueron condenadas por todo el mundo y Stone se vio —o se metió— en la obligación de volver a entrevistar a Castro, ahora para la serie *America Undercover* que produce HBO (sí, *Un hombre...* es en realidad un programa de TV). La imagen de un gobernante sabio y al servicio de su pueblo se le hacía añicos con ese hecho: después de todo, los dos únicos países de América que aún conservan la pena de muerte son Estados Unidos y Cuba.

*Un hombre llamado Fidel* se llama, en realidad, *Looking for Fidel*, “buscando” y también “observando” a Fidel. Esta segunda película es todavía más interesante que la primera. No sólo porque Stone, nuevamente, se deja seducir por el personaje, sino porque Castro juega un ajedrez perfecto con el director y el espectador delante de la cámara. Y como

si eso fuera poco, una secuencia extraordinaria parece justificar la existencia del cine.

Stone pregunta por las condenas a muerte. Castro dice que él en realidad no tiene el poder en Cuba y que todo lo que se hizo se hizo según la ley. Que nada de lo que sucedió fue ilegal y que no había solución posible. “Si no aplicamos todo el rigor de la ley, esto se va a seguir produciendo”, explica. Está sentado tras su escritorio y no tiene ningún papel delante: sabe qué decir y cómo y mezcla un registro cotidiano con el vocabulario estatal que cualquier político aprende a manejar. Lo que lo hace un personaje diferente es la soltura con que se maneja: no por nada la Revolución Cubana lleva casi medio siglo. La esgrima verbal con Stone no es tal: las preguntas del realizador quedan sometidas a las respuestas de Castro. En otro momento, Stone pregunta con datos en la mano respecto de la acusación de violaciones a los derechos humanos. Castro parece saber perfectamente qué le van a preguntar y no sólo está preparado con papeles y datos, sino que personifica al patriarca memorioso, una especie de Viejo Vizcacha que tiene en su cabeza qué ha sucedido en el resto del mundo, especialmente en los Estados Unidos. Sus datos son irrefutables, aun cuando el razonamiento resulte un poco falaz. Sus dardos contra Amnistía Internacional son precisos, así como la manera en que desnuda el juego del entrevistador: “Pero usted quiere que yo haga lo que los norteamericanos dicen”, le retruca a Stone con una mezcla de sonrisa y amenaza que describe al personaje mucho más que sus palabras.

Luego hay entrevistas a disidentes que viven en la isla. Lo interesante es que los disidentes (y esto poco y nada tiene que ver con el poder del que carecen o el poder que Castro tiene) manejan mucho peor el discurso, les resulta difícil sostener sus críticas y son desnudados como personas que sí, viven de becas que

obtienen del exterior, especialmente de los Estados Unidos. Más allá de quién tenga razón, lo que la cámara hace fingiendo ser objetiva es cuestionar la legitimidad de los opositores. La acción vuelve a Castro y a sus datos. El espectador piensa que sí, probablemente todo sea una pantalla y, después de todo, es Castro el que tira los datos. Pero la solidez del discurso y, especialmente, de la actuación del cubano terminan creando la ilusión de que sus afirmaciones son las únicas razonables.

Dije que había una secuencia extraordinaria. Stone, Castro, abogados y los acusados por haber intentado secuestrar el ferry se encuentran, todos, en una mesa larga, cara a cara. No hay miedo en el rostro de estos hombres. Hablan con Castro como con un vecino y dicen que sí, que se querían ir de Cuba pero porque querían estar mejor económicamente, que contra el régimen no tienen nada. Castro les pregunta “Pero ustedes qué querían, dos autos, una casa...”. Ellos dicen que sí. El rostro de Stone es de puro asombro (un asombro que no tiene poco de sobreactuado): la charla es amable y los propios acusados dicen que merecen el castigo, que se darían quince años de prisión. Es una secuencia única, nunca vista, donde la cámara va y viene tranquila entre los asistentes y que, además, causa incomodidad, miedo y extrañeza. Castro como líder queridísimo, como icono intocable, como vecino de sus compatriotas, como político viejo y zorro. Finalmente, Stone muestra su juego: no fue a buscar al hombre que condenó a muerte sino al viejo líder que elogió en su primer encuentro. Y logra reconstruirlo, siguiendo a Castro —y al extraordinario personaje que es su traductora— por los caminos que el propio líder pensó de antemano.

**Leonardo M. D'Espósito**

## Tres... extremos

Saam Gaang Yi

China / Japón / Corea del Sur, 2004, 121'. DIRIGIDA POR Fruti Chan, Park Chanwook y Takashi Miike. (SBP)



Decir que *Tres... extremos* es una película es mucho: en realidad son tres cortos o medimetrajes por tres realizadores orientales más que conocidos que giran alrededor del terror. Primera constatación: no se trata de films fantásticos en lo más mínimo. Más bien llevan al extremo una premisa posible en el mundo que nos rodea. No hay fantasmas, no hay apariciones ingratas, no hay nada sobrenatural. Esto debe ser interpretado como un elogio dada la cantidad y cantidad de horror japonés con nenes fantasmas que anda dando vueltas. El problema de ese cine es que parece agotar sus fórmulas en dos películas a lo sumo, y lo que queda es ver cuán efectivos son los sustos dispuestos en el metraje.

No pasa eso en esta colección. Tampoco pasa que, si uno no conoce por ejemplo la obra previa de Miike o Park, salga corriendo a pedir que estrenen todo. Porque si bien son más o

menos representativos de los estilos de cada cineasta, distan de ser lo mejor que tienen para dar. No otra cosa es lo que sucedía en las comedias en episodios de los italianos en los sesenta y setenta: nadie puede decir que lo mejor de Visconti está en *Boccaccio '70* (aunque el episodio de Fellini está, sí, entre lo mejor de su obra). Pero son buenos botones de muestra.

El primero de la lista es *Dumplings*, de Fruit Chan. De hecho, es ni más ni menos el "borrador" del largo que filmaría más tarde. Una señora vende unos bocaditos que devuelven la juventud: están hechos con fetos humanos. Lo mejor del film no es tanto el dispositivo truculento como la descripción de un paisaje social: la señora de sociedad que va a un monoblock marginal a buscar el yuyo mágico. Sin sustos de ningún tipo, con bastante sangre y algo -poco- de humor negro, el paisaje es preciso y mucho más interesante que la premisa en sí.

En segundo lugar, el más largo de los episodios, *Cut*, del coreano Park Chan-wook. A Park lo conocemos por *Oldboy* y por *Sympathy for Mr. Vengeance*. Aquí la historia es la de un director de cine y su mujer, secuestrados por un psicópata que quiere obligar al realizador a convertirse en una mala persona. Se trata de un film "cámara de torturas" más o menos a la manera de la primera *El juego del miedo*, de la que parece una parodia (ambos films son del mismo año). Park alterna la pirotecnia visual y el uso gráfico de la ironía con un humor absurdo o negro. Pero en realidad, truculencias aparte, lo que le importa al realizador es el discurso moral, puesto en boca del extra psicópata que pone en la

disyuntiva al director: estrangular a una nena o, de lo contrario, el villano le corta un dedo cada cinco minutos a la esposa -pianista- del pobre cineasta. Y a pesar de los elementos y del cine dentro del cine, la película se hace larga, con discursos y más discursos sobre el bien y el mal mientras el tiempo se acaba. Si bien tiene elementos interesantes, da la impresión de que, como la manteca en el pan, los temas de Park cuajan bien si se los unta en un film de larga duración. Concentrados, terminan en una mezcla de teatro filmado con énfasis de videoclip. Es cierto que hay momentos de humor (como los había en *Oldboy*, cuando una imagen de por sí graciosa cometía una interrupción en una secuencia de violencia), pero el discurso moral se vuelve tan pesado, en cierto sentido, que el entretenimiento perverso que podría ser se diluye en una tragedia con moraleja. Sí, claro, también se trata de una venganza y todo eso, pero es evidente que la autoría no se resuelve sólo porque un director toque siempre el mismo tema.

Finalmente, el mejor de los tres episodios es el de Miike, *The Box*. Hay tres razones para ponerlo aparte. Uno: Miike deja de lado la hipervelocidad (cosa rara, justo en un corto de media hora) para tomarse el tiempo necesario para crear climas. Dos: pone en tela de juicio la efectividad del horror japonés de "nenes fantasma", de "sueños dentro de sueños" y de "secretos inconfesables". Tres: la puesta en escena es enormemente precisa y sin esos resabios de "quiero hacerlo todo" que estropean muchas películas de las millones que el director realiza año a año. Aquí una escritora sueña con un

evento traumático de la niñez. A medida que va pasando el relato, vamos descubriendo el hecho preciso. Pero cuando creemos que tenemos todos los cabos atados, una vuelta de tuerca perfectamente justificada cambia la dimensión del relato. Lo que vemos es en realidad una exploración precisa de cómo funcionan los deseos y las frustraciones de una mujer atrapada en un cuerpo que no desea: se trata pues de horror o miedo, pero puramente psicológico. Miike "esconde" siempre en sus películas que lo que más le interesa es el estudio de personajes y relaciones. Otro elemento importante es que casi no hay momentos truculentos; sí perturbadores. En ese sentido hay, también, un estudio sobre el mirar y lo que implica hacerlo: de las dos secuencias centrales -una, un accidente con incendio incluido; otra, un regreso a la escena del crimen donde alguien está obligado a ver lo que no desea-, la segunda es la más instructiva. Porque quien debe mirar no reacciona con horror, sino con una emoción que mezcla culpa con piedad. En todo esto se cruza, también, el sexo como imposibilidad: es también la última secuencia la que nos permite comprender por qué. Hay, por otro lado, la posibilidad de interpretar el corto desde otro lado, como sueños dentro de sueños que no se resuelven con la lógica de la vigilia. Miike propone en este juego breve una enorme cantidad de capas a las que sólo puede reprocharse cierta tendencia al preciosismo en las imágenes o al uso del color. Un verdadero ejemplo de economía y una mirada precisa al insalvable secreto que guardan los sentimientos de una mujer. **Leonardo M. D'Espósito**

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



**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MÁS DE 9.000 TÍTULOS**  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES

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

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

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

## El reino

### The Kingdom

Estados Unidos, 2007, 110', DIRIGIDA

POr Peter Berg, CON Jamie Foxx,

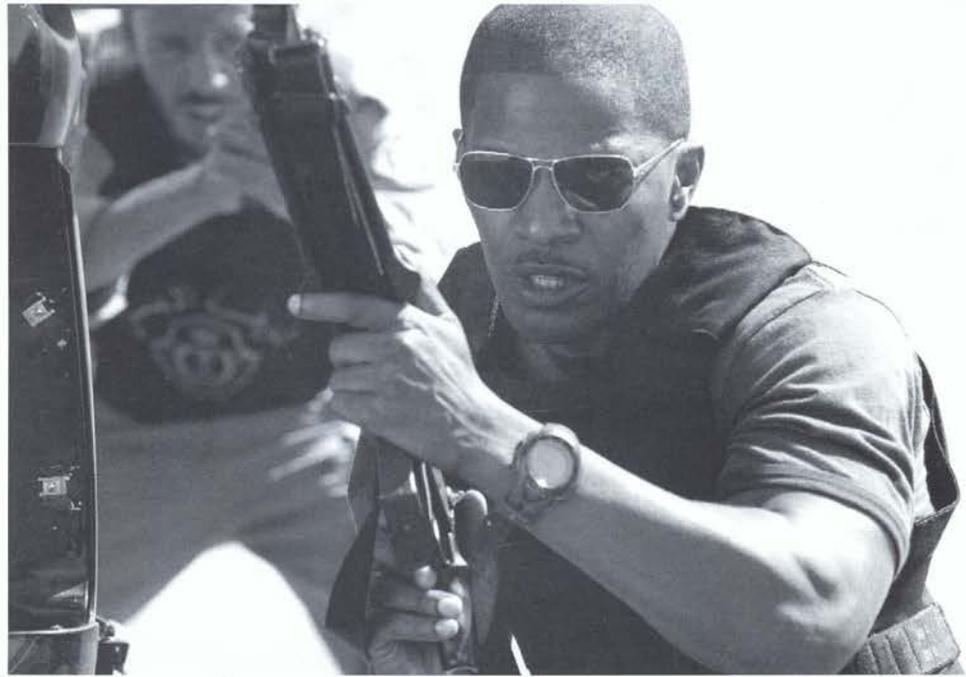
Jennifer Garner, Chris Cooper, Jason Bateman. (AVH)

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

Como director, Peter Berg fue el responsable de *Tesoro del Amazonas*, *Juegos de viernes por la noche* y *Malos pensamientos*. Como actor de películas de Michael Mann participó en *Colateral* y *Miami Vice*. Como actor de películas recientes fue el teniente Col Falco en *Leones por corderos*, un filme que como *Syriana*, *Juegos de poder* y otros de la industria de hoy abordan de una u otra manera la vinculación terrorismo-Medio Oriente.

La idea de *El reino* surgió a partir de dos ataques terroristas perpetrados en Arabia Saudita: el de 1996 contra el complejo occidental de torres Khobar y los que en 2003 afectaron a las residencias occidentales en Riad. Se trata de barrios hechos para familias estadounidenses vinculadas a empresas petroleras, que viven el "estilo de vida americano" rigurosamente vigilados y exentos de las estrictas leyes islámicas. De la reconstrucción de esta pequeña América árabe en el corazón de Arizona arranca *El reino*, con una arrebatadora secuencia llena de tiros, ritmo y ecos cercanos a Michael Mann, uno de los productores.

Pero Berg es consciente de que la precisión necesita una carga de responsabilidad extra, y presenta una formidable secuencia de apertura que con montaje acompasado documenta y grafica las complejas relaciones entre Estados Unidos y Arabia en los últimos 75 años. Luego la historia se ciñe al molde del género: tras el atentado brutal que mató a trabajadores americanos, algunos policías saudíes y un agente del FBI, el atlético Jamie Foxx y su equipo viajarán a Riad



para localizar a los responsables, presuntamente fundamentalistas wahhabíes.

Uno de los méritos de la película es que logra saciar al mismo tiempo nuestra debilidad por la acción y nuestra voracidad cultural. Información, datos, detalles relativos al "choque" entre las culturas se deslizan desde la acción, el diálogo o imágenes elocuentes: las bombas caseras rellenas con clavos para causar más daño, el halcón que del príncipe saudí le hace sostener a Jason Bateman como muestra de cortesía, la generosa y profunda vista del Emirates Palace Hotel (el hotel más grande del mundo) situado en Abu Dhabi (una de las locaciones de la película), que simula ser el palacio de Ahmed Bin Khaled, el joven príncipe de Arabia.

En esta Riad firmemente reconstruida —que a través del poder del cine prolonga una autopista de Abu Dhabi con otra de Arizona sur— Berg muestra los avatares de la investigación agudizando en cada escena un ojo crítico: los agentes del FBI suelen ser prejuiciosos e insolentes. El estado americano es burócrata a la hora de resolver el delito. El agente del FBI amenaza al embajador saudí para lograr ingresar a Arabia. El reino quiere tapar el atentado con tanta obstinación como el

estado norteamericano borrar a sus agentes del mapa extranjero. Nadie está libre de pecado, parece afirmar sostenidamente Berg. Y es esta insistencia, estos "humanismos paralelos" entre occidentales y no occidentales, esta ecuanimidad tan buscada lo que hace que la película que había comenzado prometedora se resquebraje en su integridad. En primer lugar por cierto sentimentalismo ramplón en las escenas "paralelas" en las que sauditas y estadounidenses cuidan a sus hijos por las noches. Una lección que Berg no parece haber asimilado de Mann, que en momentos de baja tensión suele ganar en idoneidad y belleza. En segundo lugar, porque todas las embestidas extremas llevan al filme a contradecirse desde su propia forma e intención. Es verdad que Berg responde a condicionamientos industriales básicos e intenta un acercamiento responsable. También que se documenta y basa la película en la acción y la observación. Pero a la hora de masacrar termina celebrando con violencia furiosa una contraofensiva desmedida en la que todo vale, tirando por la borda los "humanismos", "paralelismos" y motivaciones que había esbozado. Es como si lograra darle vida y cuerpo al "inconsciente imperial" alimen-

tado por la paranoia y la convicción de que hasta el último árabe debe morir. Amén de mostrar a una policía estatal saudita ineficaz y a un reino increíblemente manuable que cede fácilmente ante la "racionalidad" y "pericia" de la policía científica. Parecería que la película en su totalidad ignorara la secuencia de apertura de las complejas relaciones entre Estados Unidos y Arabia y sólo se quedara con la venganza visceral de los cuatro agentes, que sorteando el "escollo" de las instituciones logran arteramente ingresar para hacer justicia por mano propia.

Por eso, amigos, *El reino* es un rutilante ejercicio de acción y también (¿y por qué no?) un signo inequívoco de nuestro tiempo. Su estreno en DVD, en condiciones óptimas de imagen y sonido, es recomendable como espectáculo y como materia abierta de discusión. Esta completa edición posee el comentario de toda la película (¡felizmente subtítulo!) de Peter Berg. Además hay un nutrido menú con informaciones donde nos enteramos, entre otras yerbas, lo difícil que fue para la industria aceptar el coprotagonismo de un actor árabe.

**Lilian Laura Ivachow**

## Amazing Journey: the Story of The Who

Estados Unidos / Inglaterra, 2007.  
**DIRIGIDA POR** Paul Crowder y Murray Lerner. (AVH/Universal Pictures, box de dos DVD)

Será esta costumbre tan apocalíptica que nos empuja al revisionismo o la nostalgia que despierta el discreto panorama del rock de principios de siglo XXI; es difícil determinar los motivos por los cuales los documentales de rock, que solían consistir en la cobertura a varias cámaras de un concierto o una gira, ahora tienden a abarcar toda la carrera de la banda, como contada desde el final. Por supuesto que esto se aplica a bandas de larga data, como hizo Scorsese con Dylan y con los Rolling Stones, o como *Amazing Journey* presenta a The Who. Sí, hay una gran vitalidad en celebrar a estas figuras históricas, pero también se intuye un aire necrológico en esta tendencia, sensación que se acentúa aún más en este relato del ascenso y progresión de The Who, banda que cuenta con sólo dos sobrevivientes (Keith Moon y John Entwistle, con algunas décadas de por medio, murieron por exceso de narcóticos). La otra característica de estos documentales es la pretensión épica de cubrir todos los hechos, todas las historias y todos los detalles, lo cual se traduce en una amplia duración y en un jugoso set de extras.

*Amazing Journey* utiliza la estructura tradicional, intercalando entrevistas (tanto a Roger Daltrey y Pete Townshend, líderes de la banda, como a músicos influenciados por ellos, como Sting, The Edge o Noel Gallagher), conciertos, intersticios de ocio en medio de



giras y cobertura periodística. Sus experimentados directores, Paul Crowder (responsable de la película sobre el New York Cosmos que se vio en el último Bafici) y Murray Lerner (quien filmó el extraordinario concierto de Miles Davis en la isla de Wight, tocando ante miles de hippies) priorizaron el respeto por el material y el ánimo de ser fidedignos, y construyen así un altar cinematográfico para la banda, orquestado por la franqueza de Daltrey y Townshend, que hasta se atreve a hablar de su juicio por pornografía infantil. La verdadera joya es el segundo DVD, donde podemos encontrar una sesión de ensayo de The Who fotografiada por D. A. Pennebaker, un estudio sobre cómo la formación en bellas artes de algunos de los miembros influyó en la estética de la banda, un sondeo entre otros músicos famosos sobre qué papel jugó The Who en su música y, sobre todo, el cortometraje *The High Numbers at the Railway Hotel*, donde vemos a la banda con su nombre anterior, antes de que llegara la fama, personificando el espíritu *mod* a puro sonido de *rhythm & blues*,

en un antro típicamente británico. La crudeza de este material perdido y encontrado es el verdadero descubrimiento del proyecto, aun si la cobertura del concierto de Cincinnati de 1979, con su saldo trágico de once muertos, también logre despertar un interés morboso.

Si hay una crítica que hacerle a *Amazing Journey* es su extrema prolijidad a la hora de cubrir a un grupo desmedido y caótico por donde se lo mire. Sin embargo, a través de ese ánimo exhaustivo, se toma el tiempo de describir a cada uno de los cuatro miembros por separado en el segundo DVD y ahí descubrimos el motivo de ese caos: un cantante que, en disonancia con el resto, quería ser Elvis; un baterista nihilista y drogadicto que, a diferencia de sus compañeros, quería romper más cosas y causar más escándalos; un bajista silencioso y distante, extrañamente indiferente, y un guitarrista/compositor que, insatisfecho con los hits pop que producían, quería revolucionar la música a través de óperas rock. Es cierto que *The Kids Are Alright*, documental de 1979, muestra mejor el desma-

dre destructivo al cual podía llegar la banda, pero *Amazing Journey* aporta una cantidad de imágenes y trasfondos que despejan toda duda acerca de que se trata de uno de los conjuntos de rock más importantes de todos los tiempos.

Tal vez la mayor particularidad de la película sea lograr una mezcla de intimidad y de fervor, cariño y veneración, tan típicos del fanático. Se permite hablar de los episodios más oscuros (las muertes de Moon y Entwistle, los abusos, las peleas, los escándalos) sin jamás perder el respeto distante por la banda, como si humanizara a sus miembros, y no duda en mezclar sus confesiones más mezquinas junto a las más grandilocuentes. Así, al escuchar a Daltrey confesando lo duro que fue ser aceptado en ese ensamble de virtuosos, o a Townshend explicando cómo ahora disfruta tocar en vivo, sin necesidad de impresionar a nadie, uno se siente testigo de algo único y no un mero espectador medio de otro extenso documental funerario para grandes bandas de los sesenta.

**Guido Segal**

## Madres con ruedas

Argentina, 2006, 70'. **DIRIGIDA POR** Mario Piazza y Mónica Chirife. (Cine Ojo)

**M**adres con ruedas, estrenada en salas el año pasado, es la culminación de un largo proyecto que comenzó en 1981, cuando sus directores, Mario Piazza y Mónica Chirife, se conocieron. Ella, que sufrió de poliomielitis en la infancia, enfermedad que la dejó con una movilidad profundamente reducida en brazos y piernas, era miembro del Club Rosarino de Lisiados y le encargó a Piazza la realización de un documental sobre esta asociación. El cortometraje se tituló *A bordo de un carrito* y dio pie al comienzo de una historia de amor entre ellos. De allí en más, distintos momentos de la vida de Chirife han sido filmados por la cámara de su marido; incluso



aquéllos en que la vida parecía ensañarse con la pareja. Sin embargo, ante la antigua disyuntiva del vaso medio lleno o medio vacío, el matrimonio decidió siempre intentar ver el lado bueno. Luego de dos frustrados y frustrantes embarazos, tuvieron a su única hija en 1990. Este nacimiento impulsó a Mónica a registrar los testimonios de otras cinco madres, mientras filmaba sus propias vivencias. Estas madres tienen en común algo más que sus sillas de ruedas. Son mujeres que, según sus propias palabras, se sienten completas

gracias a haber podido cumplir el deseo básico y primigenio de tener hijos. Ellas creen firmemente que, sin importar su condición física, la maternidad las iguala a todos los miembros de su mismo género.

Piazza y Chirife registraron durante semanas la cotidianidad de estas mujeres –varias de ellas madres solteras–, sus miedos y certezas, sus relaciones con sus pequeños hijos, sus tareas domésticas y mundanas. El proyecto debió ser suspendido por más de diez años; pero en 2004, ya con el apoyo de la

UNESCO, el INCAA y el Centro Audiovisual Rosario, decidieron retomar la tarea. Al material filmado en 1981 y en 1990 se le agregó una nueva serie de entrevistas con las mismas madres y con sus ya adolescentes hijos.

El hilo conductor del documental es la relación de la propia directora con su hija, con la maternidad, con la femineidad. Alrededor de éste, los demás casos. Y, como espejo, la vinculación (natural) de los hijos con las condiciones de sus madres.

Aunque el relato en nada se ve beneficiado por la declamatoria –y a veces hasta almbarrada– voz en off a cargo de Piazza, el documental está muy medido y no intenta en ningún momento el golpe bajo ni la vana enseñanza. *Madres con ruedas* habla de posibilidades y de metas. Es un íntimo álbum familiar de seis familias distintas. Es la historia de un amor. El amor de una madre por su hijo, el de un marido por su esposa, el del ser humano por la vida.

**Marina Locatelli**

## Los caminos de la vida

### 3 Needles

Canadá, 2005, 127'. **DIRIGIDA POR** Thom Fitzgerald. **CON** Lucy Liu, Stockard Channing, Chloë Sevigny, Shawn Ashmore, Olympia Dukakis. (AVH)

**L**a primera particularidad que llama poderosamente la atención de esta película sobre el sida es que en ningún momento se pronuncia la palabra sida (o VIH, para el caso). Tampoco es que sea estrictamente necesario hacerlo. Hay en el film de Thom Fitzgerald una clara necesidad de alejarse de la enfermedad en sí, de sus estragos sobre el cuerpo (no tanto de sus consecuencias psicológicas o, si se quiere, espirituales), para centrarse en algunas de las causas de su actual proliferación en determinados



espacios demográficos, ya sean éstos un pueblito en China, la población negra de Sudáfrica o los profesionales del cine porno en Canadá. *Los caminos de la vida* es, entonces y ante todo, un film con ansias de cientificación, en el cual las tres historias que lo integran (las "tres agujas" del título ori-

ginal) se plantean como el punto de origen de la discusión para un posible cambio del estado de las cosas. Quizás por esa razón se las sienta tan poco fluidas, tan esquemáticas en su desarrollo. Al menos Fitzgerald evitó entrelazarlas, escapándole al estilo del "film coral" en boga (vade retro, *Babel*) y eligiendo, en cambio, la más tradicional estructura de tres medimetrajes claramente diferenciados.

Hay que decir que el guionista y realizador afincado en Canadá logró captar la atención de varias figuras de renombre (ver la ficha más arriba), quienes dan lo mejor de sí mismos en cada uno de sus papeles. Lucy Liu, afeada hasta lo irreconocible en la primera historia, transporta sangre ilegalmente contagiando la enfermedad en poblados enteros de la China rural. En el último de los relatos, Chloë Sevigny interpreta a una monja destinada a una misión sudafricana que tiene más de un punto de con-

tacto con la Viridiana de Buñuel: ella también está dispuesta a todo con tal de ayudar a los pobres, desposeídos y enfermos, sufriendo más de una desagradable consecuencia. El más breve de los segmentos se ubica entre los ya descritos, y se destaca claramente por su diferencia de tono. "La pasión de Cristo", tal su inexplicable título, es (casi) una comedia negra en la cual un actor porno enfermo de sida oculta su enfermedad mediante una astuta triquiñuela, contagiando a medio mundo en el set. La situación se complica aún más cuando su madre, interpretada por Stockard Channing, decide enfermarse a toda costa para poder así cobrar un seguro de vida y disfrutar de la buena vida que siempre le resultó esquiva. *Los caminos de la vida* será un film desperejo y utilitario, pero esa historia en particular logra ponerle los pelos de punta a cualquiera. **Diego Brodersen**

## Valiente

### The Brave One

Estados Unidos / Australia, 2007, 122'. **DIRIGIDA POR** Neil Jordan, **CON** Jodie Foster, Terrence Howard, Mary Steenburgen. (AVH)

“Lo que hace mi personaje está muy mal”, reflexiona Jodie Foster en uno de los extras de la edición digital de *Valiente*. Y sí, piensa uno, la justificación de la justicia por mano propia siempre está mal, particularmente cuando está avalada por una institución como la policía. La anécdota es más o menos la siguiente: la conductora radial Foster y su prometido salen una noche a pasear a su perro, son atacados por una pandilla y golpeados salvajemente: él muere, ella sobrevive (el perro es secuestrado). Luego de recuperarse lentamente, compra un arma y comienza a vaciar el cargador sobre cualquier malhechor que se le cruce en el camino. Paralelamente, un oficial de policía, insatisfecho al no poder atrapar a los crimina-



**Valiente** disfraza de film reflexivo y personal lo que no es más que un ejercicio genérico mediocre.

les, comienza a investigar los asesinatos de la mujer “vigilante”. ¿Suena familiar?

Gran paso en falso para Foster –protagonista y también productora– y para Neil Jordan, quien claramente se metió en un proyecto que no parecía hecho a su medida, esta película de vengadora suelta en la noche neoyorquina no resiste ninguna clase de defensa estética o ideológica, sea ésta tibia o acalorada. Es cierto, la historia del cine –y de la literatura y del teatro– está abarrotada de historias de venganza, pero el problema nunca es ése, sino la

confusión entre venganza y justicia. Y el intento de hacer pasar gato por liebre. Más cerca de *El vengador anónimo* que de *Kill Bill* o cualquiera de sus fuentes, *Valiente* disfraza de film reflexivo y personal lo que no es más que un ejercicio genérico mediocre. Es decir, detrás de la lustrosa fotografía y los momentos de duda existencial del personaje, el núcleo del guión no es otra cosa que una nueva recreación de la vieja dialéctica de la catarsis: “En el fondo no me gusta lo que veo, no lo haría en la vida real, pero en la pantalla lo disfruto”. El problema de *Valiente* es que se siente tan lastrado por el complejo de aparentar lo que no es, que no puede (e impide al espectador) disfrutar de esos placeres culposos de la violencia vengadora.

Claro que todas las culpas parecen desaparecer cuando, cerca del final, el policía interpretado por Terrence Howard no sólo justifica los crímenes, sino que le presta su arma reglamentaria a la criminal para terminar de una vez por todas con los deseos de venganza. A esa altura, el viejo film con Charles Bronson ya se ha transformado en un canto a la tolerancia. **Diego Brodersen**

## Sweeney Todd



Estados Unidos, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Dave Moore, **CON** Ray Winstone, Essie Davis, David Warner, Ben Walker, David Bradley. (AVH)

A pesar de la obvia y potencial acusación de oportunismo, AVH editó *Sweeney Todd*, la adaptación de la historia del barbero cortapescuezos producida y emitida por la BBC (ya saben, el multimedios inglés de donde salen todos esos discos de *Live at the BBC*) en el 2006. Dejando en el retrovisor no

sólo la espuma gothicool del último Burton (y los cardos/canciones del exitoso musical de Broadway inspirado en la leyenda británica del siglo XIX) sino también el terror a la Guasón de las versiones mudas, el gore y el sexo brutal a la Hammer de los setenta y el protothriller de fines de los noventa, el segundo *Sweeney Todd* catódico sorprende por su enfoque, digamos, tan humanista como realista. Es que a años luz de las *action figures* que cantan en el *Sweeney Todd* de Burton, el del director Dave Moore es despojado y seco. Aunque ambos poseen un pasado que los atormenta, el Todd interpretado por el gordito Ray Winstone (*Los infiltrados*) lo que pierde de caricatura y estilización lo gana en complejidad y guión:

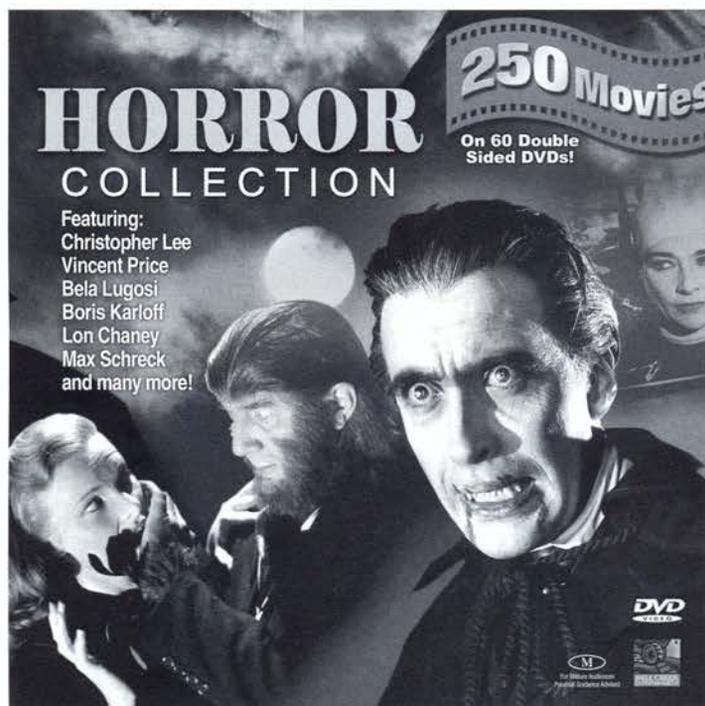
así como asegura no creer en el cielo católico, cuando su adorada Miss Lovett (que aún no forma parte, intencionalmente, del proceso de reciclaje que consiste en transformar cadáveres en pasteles de venta al público) se le tira encima, Todd reacciona como si estuviera cometiendo un pecado capital. Pero es capaz de pasar horas como voyeur de las relaciones sexuales de Miss Lovett. Algo similar sucede con la textura a la hora de representar Londres. En el musical del melancólico (ya no tan) chico (cada vez más) ostra Burton, Londres parecía una de esas estructuras de cartón que se despliegan al abrir ciertos libros para niños. Mientras que los primeros planos del *Todd* de Moore, desde su mirada al nivel de suelo que recorre la extrema pobreza en

las calles, la pintan realmente como la canta Johnny Depp. Como “... un agujero en el mundo / Como un enorme pozo negro / Y la escoria del mundo / Lo habita / Y sus morales no valen ni un escupitajo de cerdo”. Y a pesar de que ambas versiones comparten cierta puesta en escena teatral (que en la televisiva y sus planos medios que resaltan los decorados berretas pueden deberse a una cuestión de presupuesto) y que no esquivan el final rebalsado de melodrama, tanto el *Sweeney Todd* de Burton como el de Moore logran que, a pesar de sus orígenes o diferentes construcciones, la historia del barbero demoníaco no pueda pensarse en otros términos que no sean cinematográficos. **Juan Manuel Domínguez**

por Juan Pablo Martínez

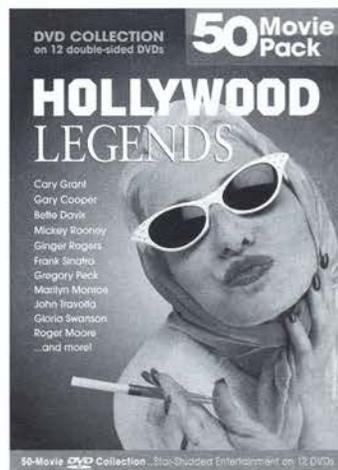
# Cine al por mayor

El del dominio público es un tema fascinante. Películas cuyo copyright nunca fue renovado, lo cual suele denotar lo olvidadas que están. O bien torpeza de alguien en la época en que si no aparecía el copyright en los créditos la película quedaba automáticamente libre de derechos (ocurrió, por ejemplo, con un film bien mainstream como *Charada* de Stanley Donen). Varias editoras americanas se dedican a lanzar material de dominio público. Mi favorita es Mill Creek Entertainment y sus supercajas a precios irrisorios. Esta empresa arma compiladitos temáticos en packs de 10, 20, 50, 100 y ¡250! películas, y los saca a la venta en cajas que tienen entre cuatro y seis películas en cada disco de dos lados (sí, bueno, a veces la imagen se pixela, pero no tanto como uno podría imaginar). Las copias de las películas van de lo inmirable a lo sorprendentemente bueno. Y hay películas pésimas, algunas buenas, algunas excelentes y varias agradabilísimas sorpresas. Por ejemplo, en la Chilling Classics 50 Movie Pack, que sale unos noventa pesos si uno la pide en [www.elbazardigital.com](http://www.elbazardigital.com) –lo cual es recomendable, porque dado el tamaño de las cajas es posible que se las paren a uno en la aduana–, vienen dos obras maestras que yo desconocía: *Silent Night Bloody Night* –de un tal Theodore Gershuny y con varios integrantes de la Factory warholiana– y *Messiah of Evil* –de Willard Huyck y Gloria Katz, los guionistas de *American Graffiti* e *Indiana Jones y el templo de la perdición*–, tal vez la película que mejor capta el espíritu *lovecraftiano* (digo esto con *En la boca del miedo* en mente). Esta caja también viene con una curiosidad interesante: la versión internacional de *Rojo profundo* de Dario Argento, que es la que venía en la edición local en VHS y tiene unos 25



minutos menos que la versión italiana, que es la que suele conseguirse en DVD hoy y que cambia por completo. Otros títulos que valen la adquisición de esta caja son *Man in the Attic*, una de las películas que realizó el argentino Hugo Fregonese durante su paso por Hollywood, *Dr. Tarr's Torture Dungeon*, también conocida como *The Mansion of Madness*, delirium tremens dirigido por Juan López Moctezuma, amigo te menos conocido pero igual de talentoso de Alejandro Jodorowsky, y *A Bell From Hell* (*La campana del infierno*), del director español maldito Claudio Guerín, quien murió tras caer del campanario donde se encuentra la campana del título tres días antes de terminar el rodaje. La película la terminó Juan Antonio Bardem. Ah, y la copia de *Pánico en el Transiberiano* que viene en esta caja es muchísimo mejor que la editada en Argentina por Emerald. ¡Y está la excelente *Lo spettro* de Riccardo Freda!

La caja de 50 Comedy Classics –que por alguna extra-



ña razón sale mucho menos que las otras cajas de cincuenta películas, aunque en esta vienen 67 títulos entre cortos y largometrajes– tiene muchos cortos y algún largo de Buster Keaton y Fatty Arbuckle, además de la gran *Beat the Devil* de John Huston, *Ayuno de amor* de Howard Hawks, *My Man Godfrey* de Gregory La Cava y las rarezas *That Uncertain Feeling* de Ernst Lubitsch y *The Sin of Harold Diddlebock* de Preston Sturges.

También tenemos curiosidades tales como, en una caja con cincuenta peplums, *Esther and the King* y *The Giant of Marathon*, codirigidas junto a Mario Bava (quien sólo aparece acreditado como director de fotografía) por Raoul Walsh y Jacques Tourneur, respectivamente. O un puñado de películas del subvalorado Tay Garnett desparramadas en varias cajas (algunos títulos se repiten entre una caja y otra). O *The Bigamist* de Ida Lupino. O *Detour* de Edgar Ulmer. En la Western 50 Movie Pack tenemos *It Can Be Done*, *Amigo*, spaghetti con guión de ¡Rafael Azcona! Y *Judge Priest* de John Ford.

La hermosa y económica (56 pesos según El bazar digital) caja Alfred Hitchcock-The Legend Begins compila dieciocho películas del período inglés del maestro del suspense, incluida la hasta hace poco inhallable *Champagne*, dos episodios de Alfred Hitchcock Presenta y 55 minutos de trailers de sus películas.

Y si juntan un poquito de plata, pídase la Horror Classics 250 Movie Pack, que es en realidad un rejunte del contenido de tres cajas de cincuenta películas y una de cien, cuesta unos 280 pesos (o sea, \$1,12 por película) y tiene mucho Corman, *La noche de los muertos vivientes*, *Dementia 13*, *Carnival of Souls*, una excelente copia de *La casa de la colina embrujada* (con el formato respetado y todo), una rareza llamada *Idaho Transfer* dirigida por Peter Fonda, el clásico de culto *The Sadist* de James Landis, *Voyage to the Planet of Prehistoric Women*, película hecha a base de *found footage* por el señor Bogdanovich, las ultratrash *Manos: The Hands of Fate* e *Eegah!* y una de las mejores películas del mundo: *Santa Claus Conquers the Martians*. Chequeen [www.millcreekent.com](http://www.millcreekent.com) y tengan mucho cuidado, porque estas bellezas son muy adictivas. Ah, y sí, hay que saber inglés. [A]

por Ezequiel Schmoller

# Cosas, espacios, personas

Aunque varias veces recomendé videos de UbuWeb ([www.ubu.com](http://www.ubu.com)) para descargar, hasta ahora nunca hablé de la política del sitio. Ubu es un sitio sin fines de lucro que permite descargar videos de aproximadamente trescientos cineastas relativamente poco conocidos. Los más "famosos" son Jack Smith, Joris Ivens, Dziga Vertov, Peter Whitehead, Alexander Kluge, Rene Clair, Jean Rouch, Walter Ruttmann, Jean Cocteau. El material que provee Ubu gratuitamente es muy difícil o imposible de conseguir por otros medios (hay poquísimas copias o son exorbitantemente caras o directamente inaccesibles). No todo lo que puede descargarse del sitio es de dominio público. Ubu, sin pedirle permiso a nadie, pone a disposición del público videos que considera importantes y si el o los dueños de los derechos se quejan, simplemente los sacan. Casi todo el material es documental, de animación o experimental. Hasta ahora el experimento tuvo éxito: sólo quince dueños de derechos pidieron que removieran sus videos. Aquí puede leerse la política del sitio:

<http://www.ubu.com/resources/faq.html>. Y éste es el manifiesto de los editores de Ubu: <http://www.ubu.com/resources/index.html>. Desde acá festejamos su comprometida y arriesgada política de divulgación a toda costa.

Y ya que estamos hablando de política, de UbuWeb pueden descargarse diez videos de Farocki, uno de los documentalistas más abierta y radicalmente políticos que hay. Es alemán y está filmando desde 1966. En 2003 el Bafici exhibió nueve de sus más de noventa películas (incluidos cortos, medios y largometrajes). Las diez películas que pueden descargarse de Ubu son: *Break the Power of the Manipulators*



(1968), *Inextinguishable Fire* (1969), *As You See* (1986), *Images of the World and the Inscription of War* (1989), *How to Live in the West Federal Republic* (1990), *Interface* (1995), *Workers Leaving the Factory* (1995), *Still Life* (1997), *I Thought I Was Seeing Convicts* (2000) y *The Creators of Shopping Worlds* (2001).

Aunque es algo esquemático, en principio podemos dividir los documentales de Farocki en dos tipos: los más discursivos/retóricos y los más observacionales. Entre los primeros se sitúan *Inextinguishable Fire* y *As You See*. Entre los segundos, *How to Live in the West Federal Republic* y *The Creators of Shopping Worlds*. Sin embargo, la mayoría de sus películas no son fácilmente encasillables y muchas combinan estrategias, procedimientos y elementos de variada naturaleza. Esa es, justamente, una de las características más notables de su cine. El documentalista alemán es profundamente ecléctico. En sus películas hay lugar para todo: material de archivo,

imágenes tomadas por cámaras de vigilancia, ilustraciones de libros, mapas, recreaciones actuadas, fotos, citas textuales de diversos autores, gente explicando cosas a cámara, cuadros famosos, etcétera. De la misma forma, la actitud de Farocki muta de película a película: puede ser frío, analítico y reflexivo en una y poético, enigmático y lúdico en otra; puede ser didáctico o desconcertante, puede ser preciso o desvariado, puede ser serio o irónico, puede ser rabiosamente autoconsciente o intentar pasar desapercibido. Y a veces puede ser muchas de esas cosas a la vez.

Muchas de sus películas, implícita o explícitamente, parten de una verdad tan básica como irrefutable: en el mundo hubo y hay objetos. Y a partir de ahí empiezan las preguntas: ¿cómo se producen esos objetos? ¿quién los produce? ¿qué uso se les da? ¿quién los posee? ¿cómo se venden, cómo circulan, qué valor tienen, cómo se determina su valor? Y finalmente: ¿qué implica la existencia de esos objetos? Por ejemplo, *Inextinguishable Fire* gira en torno al Napalm y a todas las personas y sectores de la sociedad involucradas en su elaboración y uso. Lo perverso es que mucha gente que ayudó a que existiera el Napalm lo hizo sin darse cuenta. Gracias a la división del trabajo y a un proceso de producción mecánico, despersonalizado y racional, muchos obreros y científicos que quizás estaban en contra de la guerra de Vietnam contribuyeron a que ésta se hiciera más cruenta participando en la fabricación de Napalm. *As You See* también parte del aspecto material del mundo: la obsesión de Farocki por la vestimenta, las armas, los medios de transporte, las revistas pornográficas y otros miles de objetos más recorre la película. La pregunta central que se vuelve a hacer el documentalista es: ¿por qué el

mundo luce así? ¿por qué existen los objetos que existen y qué uso se les da? ¿no se les puede dar otro? Y en aproximadamente una hora y cuarto se larga a trazar una breve, crítica, salteada y caprichosa historia de la tecnología. Y hay más: el eje de *Still Life* es la representación de los objetos en las obras de arte del pasado y en las publicidades del presente. Y *The Creator of Shopping Worlds* se centra en las estrategias de marketing para venderlos.

Cuando los objetos que produce y produce una época no son el punto de partida de sus películas, suelen serlo sus espacios y costumbres. En *I Thought I Was Seeing Convicts* (2000), empleando casi únicamente imágenes tomadas por cámaras de vigilancia de prisiones, describe la disposición espacial de las cárceles y descubre que es esencialmente igual a la de los supermercados. Además, ambos recintos comparten un objetivo: evitar que la gente se vaya de ahí. Decir que la arquitectura y el grado de manipulación y de control en los supermercados y en las prisiones son esencialmente iguales suena obvio; lo asombroso es literalmente ver cuán cierto es. En *How to Live in the West Federal Republic* (1990), Farocki alterna miles de situaciones de entrenamiento e instrucción: cómo comportarse en las entrevistas de trabajo, cómo cruzar la calle, cómo lidiar con clientes enojados, cómo prepararse para un parto, etcétera. La película transmite la opresiva sensación de que en las sociedades modernas todo, absolutamente todo, está reglamentado.

Farocki parte del aspecto visible del mundo (objetos, espacios, comportamientos) y se hace las preguntas más elementales posibles (¿por qué esos objetos? ¿por qué esos espacios? ¿por qué esos comportamientos?). El resultado es esclarecedor y aterrador. **[A]**

## Historia(s) del cine

Jean-Luc Godard

Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2007

# Signos, proyecciones, resonancias

por Eduardo A. Russo

Las *Historia(s) del cine* conocen distintas formas de existencia. La más conocida y acaso más difícilmente clasificable fue la serie de ocho videoensayos emitida por la televisión francesa entre 1988 y 1998, luego editada como un conjunto de cuatro DVD. También fue una caja de cinco CD (acompañada de libro) producida en 1999 por ECM, el exquisito sello discográfico de Manfred Eicher, y también una suntuosa edición en cuatro volúmenes editadas por Gallimard en 1998, reeditada en un solo tomo hacia 2006, cuando Godard presentó en el Centro Pompidou su discutida instalación *Voyage(s) en Utopie*. Hay en estos modos de existencia tanto repetición como diferencia: la colección de CD no contiene exactamente el audio del video, ni tampoco el libro (o los libros de la primera edición) contienen literalmente el texto leído por Godard en sus videoensayos. Hay sutiles, a veces significativos desplazamientos entre estas distintas formas de presencia, cuya interrogación no es el menor de los trabajos a la que esta obra desmesurada, que amenaza con la frecuentación repetida y compulsiva, parece convocar en su interpelación al lector-oyente-espectador.

Aunque tal vez lo sea de modo más complejo, podría afirmarse que el texto escrito y la banda sonora editada de las *Histoire(s) du cinéma* son a la serie video *Histoire(s) du cinéma* lo que el video *Scénario du film Passion* había sido al film *Passion*: un ejercicio intermedítico en el que las vecindades y las tomas de distancia hacen que el juego entre diferentes



medios sea tan determinante como lo desplegado en cada uno. En su primera forma de existencia, el texto que aquí se publica como un extenso poema-ensayo fue el guión literario o poesía base de lo que luego sería la serie audiovisual. Pero lanzado al mercado editorial y coexistiendo con los DVD, más que como el tejido de un diálogo, se ofrece como una caja de voces en resonancia donde lo entredicho y lo no dicho compiten con el enunciado manifiesto. Como en Bresson, como en Deleuze (este último, algo más de lo que JLG considera como "buen compañero de ruta"), lo que verdaderamente importa entra por las grietas, al proponer como operación maestra de las *Histoire(s)* aquello que alguna vez mentó JLG como "su gran inquietud": el montaje, es decir, el cine.

Así como estas *Historia(s) del cine* se instalan a medio camino entre la letra y la imagen (la visual, pero también la imagen poética en un sentido más general), también se ubican entre el poema y el ensayo. Pero el lector puede observar que cuando esta relación asume la forma de un dilema, JLG se inclina por el poema y sus proliferantes, a veces divergentes, efectos de sentido, antes que por la precisión que uno podría exigirle a un ensayo, aun en los términos provisorios a los que el género puede convocar. "Reserva para ti/ un margen/ de indefinición". Consigna para sí, advertencia para su destinatario.

En nuestro medio, la aparición de un libro como éste debe ser celebrada. Elegante y sobrio objeto, carece del despliegue

iconográfico de otras ediciones (aunque toma como referencia la primera de Gallimard) pero se hace intenso en la letra. La traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangi es altamente ajustada y la extensa presentación, escrita por Cangi, desarrolla hipótesis que se abren polémicamente sobre las *Histoire(s)* y sus relaciones con ciertos ejes de pensamiento y un recorte de nombres que podrán discutirse, pero que el prologuista sostiene con pasión y argumentos a considerar. Al final de la introducción, una nutrida bibliografía godardiana se hace útil instrumento para quienes, con ánimo detectivesco, se animen a asomarse por sus meandros. No exhaustiva, cosa imposible ya a esta altura cuando los ensayos, tesis y *papers* sobre las *Histoire(s)* se acumulan en todo el mundo, pero sí cuidadosamente seleccionada. De todos modos, para azuzar a los detectives, agregaríamos el imprescindible *Godard*, de Colin MacCabe, disponible en nuestro idioma, y como referencia reciente y un poco más distante, el reciente, breve y muy orientador estudio introductorio a las *Historia(s)*... de Frédéric Hardouin, *La cinématographie selon Godard* (París, L'Harmattan, 2007).

Abundantes notas a lo largo del texto informan sobre las alusiones que como balizas de navegación desliza todo el tiempo Godard en su poema-ensayo. Indudablemente JLG invita a las intervenciones explicativas. Recordamos cómo la traducción española de su *Introduction à une vérité*

*ble histoire du cinéma* se veía puntuada por las notas de Miguel Marías, quien no podía contenerse de discutir (con implacable erudición) las imprecisiones, citas falsas o alteradas en las que JLG, como lo fue Borges, es experto. Aquí los comentarios de cada nota son fundamentalmente aclaratorios, aunque no se impidan explayarse sobre puntos que los traductores juzgan de interés. Las notas así dispuestas se convierten en un arma de doble filo: la excursión por las definiciones de diccionario ofrecidas como ilustración bien pueden atenuar, por medio del recurso a la enciclopedia, el hechizo del museo imaginario, el conjuro a las apariciones que Godard invoca por su nombre. A modo de ejemplo: ni bien arranca el capítulo 1A, la primera e insólita presencia sobresaliente es la de Irving Thalberg. Por cierto, el neófito podrá agradecer las líneas informativas sobre el joven maravilla de la Metro, y enterarse de que fue el modelo de *El último magnate* de Scott Fitzgerald, como en una entrada de diccionario. Pero sospechamos que JLG tal vez requiera la convocatoria del fantasma de Thalberg, con los perfiles legendarios y enigmáticos de la larga memoria cinéfila: su Irving Thalberg, ese poeta de la factoría hollywoodense de corazón frágil y decenas de ideas diarias. A quien no lo conozca, la cuestión será generarle el vacío suficiente para movilizar su deseo del espectador hacia la confrontación con este sujeto. A otros surgirá la pregunta obligada: por qué es Thalberg el primer fantasma que sale al encuen-

tro. En fin, bien se puede, reunidas como están al final del volumen y no a pie de página, dejar las notas aclaratorias para más adelante, en un tiempo distinto al de la lectura poética, para seguir el desfile entre hipnótico y revelador. Reservándonos ese “margen de indefinición”, como para recordar que esto no es una historia del cine, ni tampoco –algo menos dicho pero no menos cierto– una colección de historias del cine, sino el intento de que el cine despliegue su potencia como máquina de pensamiento. Las ediciones anotadas poseen por lo común ese sesgo hacia la domesticación académica que JLG desafía a cada momento, y que afortunadamente el diseño del volumen en conjunto se permite sortear.

Algo del orden de la voz y sus efectos, de la materialidad sonora del lenguaje, se hace presente y se impone ni bien uno se interna en los versos del volumen. La métrica y la puesta en página convocan a un JLG invisible que, para cualquiera que haya presenciado las *Histoire(s)*, resuena inevitablemente en la lectura de esas líneas. Si de la edición en CD que lanzó y agotó reiteradamente ECM Godard afirmaba que era, a pesar de su falta de imágenes visuales, mejor aún que la serie emitida por televisión, algo similar podría afirmarse del recorrido que proponen estas *Histoire(s)* por escrito. No son un fragmento de algo más pleno y anterior, sino otra cosa. El montaje se ejerce entre las imágenes evocadas por el film interior, biográfico, de cada lector-espectador, con la asistencia del museo privado que ha erigido en su historia *con* el cine. Y JLG,

**Hay un tono elegíaco, de extraño recogimiento hacia un secreto perdido al que JLG y los de su generación se asomaron en el mismo momento en que comenzaba a perderse.**

montando, derrama esos gérmenes de ideas que llevan a proseguir un trabajo que apenas ha comenzado: el de pensar un lugar para el cine, junto a nuestro lugar en el cine, en tiempos en que el recorrido de más de un siglo corre el riesgo de disolverse en pro de un presente perpetuo. No es nostalgia lo que se desprende de estas *Historia(s) del cine*, incluso no es difícil advertir que en algunos tramos su mirada al pasado conlleva aquel gesto de espanto del ángel de la historia que evocaba Walter Benjamin. Sí hay un tono elegíaco, de extraño recogimiento hacia un secreto perdido al que JLG y los de su generación se asomaron en el mismo momento en que comenzaba a perderse. No es el recuerdo de una plenitud sino la lógica de una pérdida (más la añoranza de una creencia) lo que se delinea en estas *Historia(s)* y que redobla la condición de misterio que Godard reclama para el cine, cuando se reclama como un “romántico sostenido por una clásica llave de Sol”, tanto como para culminar el capítulo final, el más sombrío de la serie, con el famoso sueño de Coleridge que tanto gustaba de recordar Borges, el del soñador que despierta con la rosa que le regalaron durante su sueño aún en la mano. En ese capítulo 4B, *Los signos entre nosotros*, afirma: “Por otra parte/ lo que yo amo en general/ en el cine/ es una saturación/ de signos magníficos/ inmersos en la luz/ de su ausencia de explicación”. En una entrevista de 1997, Godard afirmaba a Alain Bergala que el cine era un signo, que era “lo único que nos ha hecho señas... un signo a interpretar, a jugar, con el que hay que vivir”. Un signo misterioso que, con la ayuda de distintos medios y tecnologías –entre las que cabe contar este volumen como aliado eficaz– prosigue su trabajo removedor del totalitarismo audiovisual que, como una planta depredadora, no deja de fortalecerse a nuestro alrededor. [A]

**LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...**



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

# Un recorrido por el cine europeo

por Jorge García

La edición del año 2007 del Sevilla Festival de Cine Europeo permitió confirmar que se ha convertido en uno de los principales del mundo, dentro los dedicados con exclusividad al cine europeo. Así lo ratifican más de ciento cincuenta películas –sin contar los cortometrajes– provenientes de más de treinta países y una serie de actividades paralelas, entre las que se pueden destacar un taller de crítica de cine, una clase magistral del director checo Jirí Menzel, conferencias, coloquios y exposiciones fotográficas que tuvieron como centro a los recientemente fallecidos Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni. Si a ello le sumamos la creciente respuesta del público –en constante aumento en las sucesivas ediciones– no cabe duda de que nos encontramos ante un evento significativamente consolidado. En lo que hace a la programación, la edición de este año presentó, aparte de la Sección Oficial Competitiva, las siguientes secciones: Eurodoc, dedicada al cine documental, Europa Europa, donde se presentó más de una treintena de títulos relevantes del continente, Eurimages, con ocho películas financiadas por el proyecto del mismo nombre, un foco sobre cine de la República Checa y pequeñas retrospectivas dedicadas al veterano director Jirí Menzel, al italiano Gianni Minà y al alemán Alexander Kluge, con motivo de cumplir 75 años. También, en la habitual sección dedicada a las producciones de Canal Arte, se proyectó una excelente selección (veinticinco títulos) de la serie *Cineastas de nuestro tiempo*, creada en 1964 por André S. Labarthe y Janine Bazin. Compuesta en su totalidad por setenta y cinco films, el que presuma que esos trabajos son entrevistas que se limitan a mostrar a los directores hablando a cámara se equivocará, ya que se trata de películas muy variadas –en algunos casos dirigidas por grandes directores– y muy originales en su concepción. Con dos etapas –una entre 1964 y 1972 y otra desde 1989 hasta nuestros días– la serie, por un lado, es una suerte de reafirmación de la política de los autores y, por otro, plantea en algunos casos una

serie de reflexiones acerca de la idea de un cineasta filmando a otro, que incluye elementos que oscilan entre la admiración y la asimilación. Una selección de los títulos vistos no puede omitir, entre los más antiguos, el primero de la serie, sobre Luis Buñuel, en el que el gran aragonés alterna reflexiones sobre el cine con jocundas anécdotas personales; *Le dinosaure et le bébé*, un diálogo en ocho partes entre Fritz Lang y Jean-Luc Godard, donde el entonces joven director francés escucha casi arrobado los aforismos y sentencias del gran director vienés, y los dedicados a Josef von Sternberg y Robert Bresson, en los que ambos directores desgran profundos conceptos sobre el cine. *Jean Renoir, le patron*, dirigido por Jacques Rivette, es una rica sobremesa en la que el maestro francés, acompañado de uno de sus actores preferidos, Michel Simon, traza un jugoso recorrido sobre la historia del cine francés. Y el dedicado al propio Rivette, realizado por Claire Denis, ofrece un sesudo diálogo de dos horas entre el director, sobre su obra y el cine en general, y el gran crítico Serge Daney, mientras recorren diversos lugares del París diurno y nocturno. Son también notables *Mosso, Mosso*, en el que Jean-André Fieschi acompaña durante un día de rodaje al gran documentalista Jean Rouch, y *Claude Chabrol, l'entomologiste*, que muestra al director francés analizando su obra junto al crítico Jean Douchet a través de imágenes de la misma en un televisor. El de Eric Rohmer, frente al mismo crítico, transmitiendo, mientras recorre su biblioteca, una imagen mucho más apasionada de lo imaginable, y el de Nanni Moretti, en malla y frente a la pileta donde rodó *Palombella rossa*, filosofando sobre el cine y su vida, son igualmente imperdibles. Chantal Akerman ofrece un atractivo monólogo sobre su obra, y Chris Marker realiza un sentido homenaje a André Tarkovski: lo filma en su lecho de enfermo terminal mientras reflexiona en off sobre su obra mostrando imágenes de la misma. Una serie de trabajos realmente notables.

Pasando a algunos de los films vistos destacables, hay que decir que la revisión



de *Ne touchez pas la hache*, libre adaptación de una novela de Balzac realizada por Jacques Rivette, permitió confirmar que se trata de uno de los grandes films del director; *La fille coupée en deux*, el último opus de Claude Chabrol –remake de *The Girl in the Red Velvet Swing*, film de Richard Fleischer de la década del 50–, nos ofreció una nueva muestra de su terso y depurado clasicismo, seguramente poco arriesgado pero enormemente placentero de ver. Una pequeña sorpresa fue la película de Fatih Akin, *Auf der anderen Seite*, en la que el director retoma su temática habitual, la de los conflictos entre alemanes y turcos, en este caso con mayor intensidad que en sus films precedentes, aunque hacia el final lamentablemente se torna algo blanda y conciliadora; de todas formas hay que destacar aquí el gran trabajo de la ya veterana Hanna Schygulla. *Alexandra*, de Alexander Sokurov, está ambientada en el marco de la guerra ruso-chechena y se centra en la visita que la abuela de uno de los soldados rusos realiza al lugar donde están acuartelados. Un film esencialmente atractivo en lo visual, bastante ambiguo en lo ideológico, que no está, en mi opinión, entre los grandes films del director. Decepcionantes resultaron *Du levande*, del sueco Roy Andersson, una serie de viñetas sobre la sociedad de su país expuestas a través de un humor grueso y poco sutil, suerte de Aki Kaurismäki de brocha gorda, y *I Served the King of England*, de Jirí Menzel, una sátira con ecos del cine mudo pero que parece realizada en el ritmo del cine checo de los años 60. Finalmente, la esperada *The Man from London*, del húngaro Béla Tarr, adaptación muy personal de una novela de Georges Simenon, ofrece las características habituales del cine del realizador, esto es, prolongados –y en ocasiones casi dogmáticos– planos secuencia, una historia de ribetes bastante sórdidos y el esplendor visual de la iluminación en blanco y negro de Fred Kelemen, aunque en este caso hay notorios desequilibrios en el ritmo del relato, por otra parte, excesivamente frío y cerebral. [A]

# Todos los osos

por Ezequiel Schmoller



**PRIMER OSO.** Al principio parece que el celuloide está resquebrajado pero después miramos detenidamente y no, son las arrugas de Mick Jagger. No es ninguna noticia, el cantante de los Rolling Stones está viejo. También lo está el resto de la banda y el director de *Shine a Light*, el señor Martin Scorsese. Su última película es justamente eso, un artefacto hecho por cinco veteranos (el director + los miembros de la banda) que a esta altura están más allá del bien y del mal y que, por suerte, siguen haciendo lo que quieren: trabajando y divirtiéndose. *Shine a Light* festeja ese espíritu, convirtiéndose en la versión punk del título de uno de los libros de Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*: lo que hacen Scorsese y los Rolling Stones es *esculpir* en el tiempo. La energía de la banda es absolutamente increíble (si uno fuera religioso, diría "milagrosa") y Scorsese sabe capturarla con pericia. El director estadounidense debe

haberse preguntado: ¿por qué no hacer otra película de los Rolling Stones? ¿Por qué no filmar otro de sus recitales? Y en efecto: ¿por qué no? Sí, al fin y al cabo, uno pone una cámara frente a Mick Jagger y ya tiene una película: el cantante es un gran actor, casi más histriónico que Daniel Day Lewis, pero mucho más divertido. Y divertida también es la película. Divertida, agradable, placentera. Un buen comienzo para un festival de cine. Sí, marketinero, poco arriesgado, pero absolutamente placentero.

**PARÉNTESIS - OSO ATAREADO.** Fui a Berlín para participar en una actividad llamada Press Talent Campus. No quiero aburrirlos con la descripción detallada de lo que hice, así que será breve: tuve que escribir un artículo por día durante seis días y corregirlos y discutirlos con el "mentor" que me tocó en suerte, Peter Cowie. Cowie es un inglés adorable de 65

años que publicó más de treinta libros de cine, de los cuales yo no conocía ninguno. Tampoco lo conocía a él, pero me alegra haberlo hecho. Gracias a él aprendí una cosa fundamental: que un chiste contado en inglés británico es por lo menos tres veces más gracioso que en cualquier otro idioma. En fin, cuento esto del Press Talent Campus (¡que nombre horrible!) un poco a modo de justificación. Esta cobertura del festival de Berlín no es todo lo sistemática y completa que podría ser. Durante los diez días que estuve en la ciudad me tuvieron siempre de un lado para el otro y no pude ver todo lo que hubiese querido. Por ejemplo, prácticamente no pude ver películas de la competencia oficial. Fin del párrafo.

**OSO ROMÁNTICO.** Un poco por todo lo dicho anteriormente y otro poco por el espíritu romántico que se adueña de cualquier per-

sona que se enfrenta a un festival de cine, mi primera táctica de abordaje fue meterme a ver cualquier cosa, sin fijarme de qué se trataba cada película, su procedencia, etcétera. No me podría haber ido peor. Vi muchas películas malas, intrascendentes, poco arriesgadas, sosas. Entre otras, la alemana *Night Before Eyes*, que comete todo tipo de calamidades para demostrar que Alemania hizo mal en enviar tropas a Afganistán; la israelí *Sharon*, una película tramposa que ensalza obsecuentemente a Sharon; la macedonia *I Am From Titov Veles*, que combina sordidez con poesía, una fórmula cada vez más habitual en festivales; *God Man Dog*, un ejemplo de la nefasta influencia de Iñárritu en el cine actual; y *Maré, nossa historia de amor*, que hace con las favelas lo que Benigni hizo con los campos de concentración en *La vida es bella*.

También me topé con algunas películas interesantes, como *Corridor 8* e *Invisible City*. En *Corridor 8* el director de la película, Boris Despodov, se entera de que se va a construir una ruta conectando Bulgaria, Macedonia y Albania y se larga a preguntarle a la gente a lo largo del recorrido qué piensa al respecto. Paulatinamente comienza a emerger todo lo que implica la construcción de la ruta y todo lo que rodea a la obra. Por ejemplo, los conflictos nacionales y odios entre pueblos (un cura búlgaro dice que todos los albanos son drogadictos; un albanio dice que los macedonios pescan con dinamita, acusación terrible si las hay), los intereses económicos detrás de la construcción, la historia de ese trayecto (ruta de la cristianización de Europa, ruta comercial, ruta bélica). La película parte de algo aparentemente banal como la construcción de una ruta y sutilmente hace surgir y entrelaza los complejos intereses que entraña. *Invisible City*, por otro lado, es una de esas películas "sobre la memoria". Todo en ella tiene que ver con la exploración del pasado, las huellas que dejó y lo fascinante que puede ser rastrearlo. Transcurre en Malasia y, al igual que en *Corridor 8*, los temas de la película van emergiendo sutilmente, casi como por casualidad: la historia de Malasia, las múltiples guerras que azotaron el país, el comunismo, el "milagro económico". Ambas películas reúnen pedazos sueltos de historia y, evitando cualquier forma de didactismo, confían en que el espectador logre armar algo con esos pedazos.

Gracias a mi primer abordaje –romántico– también tuve la suerte de dar con *Citizen Havel*, sin lugar a dudas "mi" película del festival. En los últimos años, probablemente gracias al boom de las cámaras de video, hubo un resurgimiento del cine directo. Especialmente del cine directo que sigue a políticos. *Entreatos* (2004) seguía a Lula, *Cocalero* (2007) a Evo Morales y *Citizen Havel* sigue a Vaclav Havel, el presidente checo

entre 1993 y 2003. *Citizen Havel* no sólo sigue al presidente antes de su elección sino durante sus dos mandatos. Es decir, la película comprime diez años en dos horas. El montaje es monumental: entreteje, con una gracia y un ritmo difíciles de encontrar en películas de ficción, lo público con lo privado, lo significativo con lo cotidiano, la pompa con la distensión, lo protocolar con lo espontáneo, delineando de esa forma el complejo mundo de la política. O, al menos, uno de los mundos posibles de la política. Contrariamente a lo que piensan algunos, no hay cinco personas en un cuarto riéndose diabólicamente y tomando decisiones. Hay personas de carne y hueso que vacilan, se equivocan, discuten, se enojan, cambian de parecer, etcétera. Que Vaclav Havel además sea una persona tan fascinante (fue poeta, dramaturgo, tiene un sentido del humor afiladísimo, entre otras cosas) ayuda a que *Citizen Havel* también lo sea. En fin, una película enorme.

**OSO CONSERVADOR.** En vista del mal resultado que me estaba dando meterme aleatoriamente a ver cualquier cosa (diez películas malas contra tres interesantes), en la mitad del Festival cambié radicalmente de estrategia y adopté una postura profundamente conservadora. Lo primero que hice fue ver cuatro películas de Buñuel que había visto hace mucho o que no había visto: *La edad de oro*, *Simón del desierto*, *Ensayo para un crimen* y *La muerte en el jardín*. No voy a hablar de cada una de ellas, pero no quiero dejar de comentar dos cosas. Uno: Buñuel no envejeció ni un solo día. Sigue siendo tan incisivo, político, burlón, crítico, irónico, perverso y gracioso como siempre. Dos: es extraño que su cine no haya sido más influyente. Es decir, hay muchos directores que siguen el camino de Antonioni, Bergman, Rohmer, Ford, Sturges, etcétera, etcétera, pero en cuanto a Buñuel, nadie parece animarse a tomar su posta. Como si se hubiera llevado el secreto de su cine a la tumba.

Un ánimo apenas menos conservador me llevó a ver *Basic Training* (Frederick Wiseman, 1971) y *The Living End* (Gregg Araki, 1992), de directores conocidos y reconocidos aunque no tanto como Buñuel. *Basic Training* es un documental que transcurre en un centro de entrenamiento del ejército de Estados Unidos en la época de la guerra de Vietnam. La película es tan ambigua, seca, interesante y desconcertante como el resto de la obra del documentalista estadounidense. En ella conviven situaciones brutales de adoctrinamiento ("Los vietnamitas no van a pensar dos veces antes de dispararles, así que ustedes no vacilen") con situaciones increíblemente ridículas, como la de un general disertando largo y tendido sobre la reencarnación, la energía de la gente y Atlantis. El adoctrinamiento metó-

dico y racional se funde de a poco con conversaciones disparatadas e irracionales, generando una idea verdaderamente tenebrosa del Ejército. En cuanto a *The Living End*, una película que transpira década del noventa por todos sus poros, sólo tengo una pregunta: ¿cómo una película que empieza siendo tan distanciada, tan deliberadamente kitsch y tan aparentemente irónica, termina convirtiéndose en algo tan potente y emocionante? Un gran misterio.

**OSO MEDIDO.** Para los últimos días decidí dejar de ver películas viejas y adopté una postura intermedia: películas nuevas, sí, pero de directores conocidos. El resultado fue bueno. De las que vi, las que más me gustaron fueron *Night and Day*, la última de Hong Sang-soo, y *Otto; or Up with Dead People*, la última de Bruce La Bruce. En cuanto a la primera, Luciano Monteagudo ya escribió todo lo que yo quería decir acá:

[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-9200-2008-02-13.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-9200-2008-02-13.html). En cuanto a la segunda, voy a tomarme la molestia de escribir lo que pienso. Las películas de ciencia ficción y de zombis suelen tener un trasfondo político o por lo menos se prestan a interpretaciones políticas. Bruce La Bruce trae el trasfondo político a un primer plano y lo explicita completamente. De hecho, en su nueva película, cuyo protagonista es un zombi gay, todo es explícito. Hay sexo explícito, violencia explícita y marxismo explícito. Uno de los protagonistas recita a cámara: "El sentido común y el consenso son el producto y el reflejo de lo que piensa la clase dominante. Hay que ir contra eso". Ir contra eso es exactamente lo que hace La Bruce. Y lo hace con mucho humor. Su película va completamente a contramano de todo, les rehúye a las ideas convencionales de belleza, de buen gusto, de narración, etcétera. Eso implica cargarse varios tabúes, como por ejemplo esa idea ridícula y conservadora de que el sexo hay que practicarlo por alguno de los orificios existentes. La Bruce propone, en cambio, crear orificios nuevos a cuchillazos y tener sexo por ahí. Si eso suena asqueroso, más asqueroso es verlo. Al igual que *The Raspberry Reich*, su película anterior, *Otto; or Up with Dead People* es una película caprichosa, divertida, asquerosa y... absolutamente repetitiva. Las películas de La Bruce van en *loop* y uno termina preguntándose si no hubiesen funcionando mejor como cortos o medimetrajes. Pero aun siendo fallidas, son las películas como *Otto; or Up with Dead People* (extremas, incómodas, contestatarias) las que justifican los festivales de cine. Las películas como *Shine a Light* los hacen agradables; las películas como *Otto; or Up with Dead People*, *Basic Training*, *Citizen Havel* o *Night and Day* los hacen indispensables. [A]

# En Punta crece el cine

por Eduardo A. Russo

N es muy fácil construir un festival de cine en una glamorosa localidad balnearia durante el verano, con el sabotaje continuo de la playa y el sol y toda esa gente que uno juzgaría, acaso prejuiciosamente, tiene mucho más ánimo de apostar en el Conrad que al cine. Pero son prejuicios nomás: el festival de Punta, tras haber atravesado distintos cambios, se viene estableciendo como una referencia crecientemente afirmada en las últimas ediciones. Las propuestas prenden y comienzan a agregarse esos espectadores que hacen falta. No sólo aquellos que se asomarán a una previsible semana de prestrenos, sino los que se animan a descubrir en el cine ese plus que lo hace vivir más allá de las agendas de las distribuidoras globales.

Desde el año pasado, el Festival Internacional de Cine de Punta del Este es gestionado por un equipo de Maldonado: con Roxana Ukmár y Alejandrina Morelli como directoras artísticas y con Jorge Jellinek como programador, depara no pocas sorpresas con una oferta cinematográfica nada condescendiente y actividades que, más allá de la franja competitiva, ya enfrentan al espectador al dilema de qué ver o hacer a cada momento ante las opciones simultáneas.

Este año Punta ofreció su competencia oficial de largos de ficción, y por primera vez sumó otro certamen de documentales. Hubo además otros eventos que seguramente se cultivarán más en el futuro: desde este año, el certamen de cortometrajes MALCine, organizado por el municipio de Maldonado, tuvo lugar en el marco del Festival, así como también una sección organizada por Cine Ojo. Fue curioso y estimulante ver a Marcelo Céspedes –quien al final mostraba feliz el Sol de Páez Vilaró que ganó *Pulqui*, de Alejandro Fernández Mouján, como mención especial, conti-

nuando su raudo vuelo que no se detiene desde hace unos cuantos festivales– abrir el ciclo con una joya de la exigencia de *Escenas de la caza del jabalí*, de Claudio Pazienza.

Aunque no todas las funciones fueron a sala llena, las hubo a reventar, como la inaugural –aunque para presenciar la fallida *Petróleo sangriento*– y una considerable población se sometió hacia el final al tiroteo de *Tropa de elite*. En el medio, algunos de los más significativos largos latinoamericanos de la pasada temporada, más una selección breve de España, Francia, Italia (¡y China!), dieron la variedad necesaria a la franja central del festival. Mientras tanto, en el Conrad, los documentales se sucedieron. Enrique Piñeyro mostró su *Bye Bye Life*, todavía en copia de trabajo, en una especie de *screening test* que anticipa que su enrarecido último doc será polémico. Pudieron verse también la notable *Santiago*, de João Moreira Salles, junto a novedades como *Caja cerrada*, de Martín Solá, y *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo, entre otras.

La ganadora de la franja documental fue la magnífica *Juego de escena*, de Eduardo Coutinho.

En lo que a premios respecta, este año en Punta se afirmó la predominancia de las producciones brasileñas. En el rubro ficción ganó *Estómago*, de Marcos Jorge, una eficaz sátira apoyada en el trabajo protagónico de João Miguel, quien fue premiado como mejor actor. Y entre los cortos se impuso, también de Brasil, la emotiva *El brillo de mis ojos*, de Allan Ribeiro.

Además de las salas tradicionales más pobladas (la legendaria del Cantegril, en medio del bosque, sede central del festival durante largas décadas, y la del cine Libertador en plena peatonal Gorlero) se sumó una sala en el Conrad con proyecciones digitales y, por primera vez, el



Juego de escena

municipio de Maldonado programó funciones en espacios públicos con éxito inusitado. La plaza central de Maldonado, la población original de la zona, y un cine móvil que recorrió distintos enclaves de las inmediaciones, se encontraron con un público entusiasta que no sólo compartió las películas proyectadas, sino que también mantuvo encuentros con los invitados al festival.

Afirmándose, con más apoyos y organización, Punta del Este se suma decidido a la agenda oriental de festivales, que con el monumental de Montevideo, más el muy original de Piriápolis y el recientemente lanzado Atlantidoc (con sus documentales en el balneario de Atlántida), entre otros, pone al día y reaviva un ánimo que se percibe llamativamente optimista. No sólo por las producciones recientes o las inminentes (Esteban Schroeder mostró un anticipo del tenso thriller político que coprodujo entre Uruguay, Argentina y Chile, *Matar a todos*, mientras que se vieron varios documentales uruguayos entre lo que podemos destacar la entrañable *Dos Hitleres*, de Ana Típa), sino porque el clima promete aún más movimiento en los tiempos que vienen. [A]

# EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

## El 13 de marzo comienzan las clases

**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

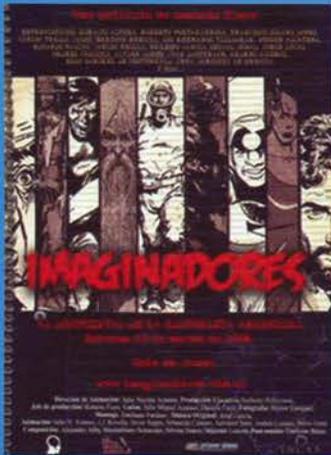


Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a [elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar)

**Inscripción:** lunes, miércoles y viernes, de 10.00 a 20.30 hs.

Horarios, aranceles y programas en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

# En Marzo seguí disfrutando de los estrenos del Cine Argentino.



## "IMAGINADORES"

**Dirección:** DANIELA FIORE

**Guión:** DANIELA FIORE

**Con la participación de:** Horacio Altuna, Roberto Fontanarrosa, Francisco Solano Lopez, Carlos Trillo, Caloi, Enrique Breccia, los hermanos Villagran, Quique Alcatena, Eduardo Maicas, Carlos Meglia, Ernesto García Seijas, Oswal, Jorge Lucas, Juan Sasturain

**Género:** DOCUMENTAL



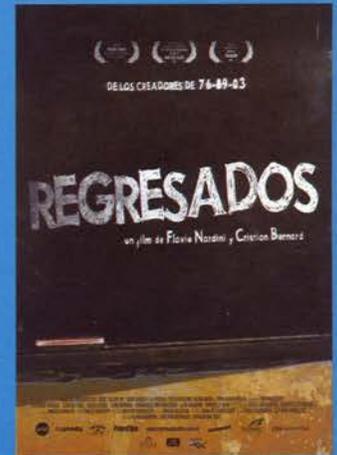
## "RANCHO APARTE"

**Dirección:** EDI FLEHNER

**Guión:** EDI FLEHNER

**Elenco:** LEANDRO CASTELLO, LUZ PALAZON, MERCEDES SCAPOLA

**Género:** DRAMA



## "REGRESADOS"

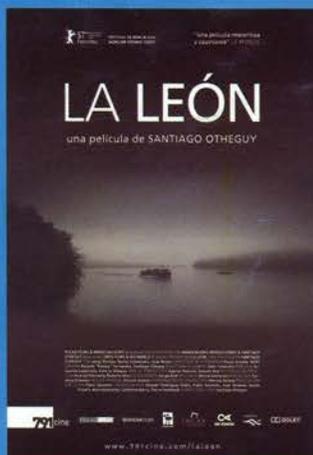
**Dirección:** CRISTIAN BERNARD Y FLAVIO NARDINI

**Elenco:** CONI MARINO, LUCIANO CAZAUX, MARCELO SEIN, LUIS SABATINI, DIEGO LESKE, FRANCISCO NEPO, CARLOS ISSA.

**Participación especial:**

DIEGO CAPUSOTTO Y ROBERTO CARNAGHI.

**Género:** FICCIÓN



## "LA LEÓN"

**Dirección:** SANTIAGO OTHEGUY

**Guión:** SANTIAGO OTHEGUY

**Elenco:** JORGE ROMAN, DANIEL VALENZUELA, JOSE MUÑOZ.

**Género:** DRAMA



## "LLUVIA"

**Dirección:** PAULA HERNANDEZ

**Guión:** PAULA HERNANDEZ

**Elenco:** VALERIA BERTUCCELLI, ERNESTO ALTERIO.

**Género:** Ficción



## "VISITANTE DE INVIERNO"

**Dirección:** SERGIO ESQUENAZI

**Guión:** SERGIO ESQUENAZI

**Elenco:** SANTIAGO PEDRERO, SANDRA BALLESTEROS, CATALINA ARTUSI, ANA CUERDO, PEPE NOVOA, DIEGO ALONSO, ROLY SERRANO

**Género:** Terror

**CA**  
cine argentino

**INCAA**  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES