

EL AMANTE

CINE

Nº 191

ABRIL
2008

+

Polémica
conceptual:
cine
independiente
hoy

Shine a Light: Scorsese
y los Rolling Stones

Simpatía por los demonios

**Persépolis + Antes que el diablo sepa que estás muerto + La perrera + Tropa de elite
+ U2 3D + Héctor Soto + Hacia rutas salvajes + Las horas perdidas + Rafael Azcona**

ARG \$ 11.50
URU \$ 95
AÑO 17
ISSN 150636
0.0191
9 770329 260003

¡HACE FOCO EN ESTA COLECCIÓN!

grandes cineastas
en dvd

LANZAMIENTO 02/04



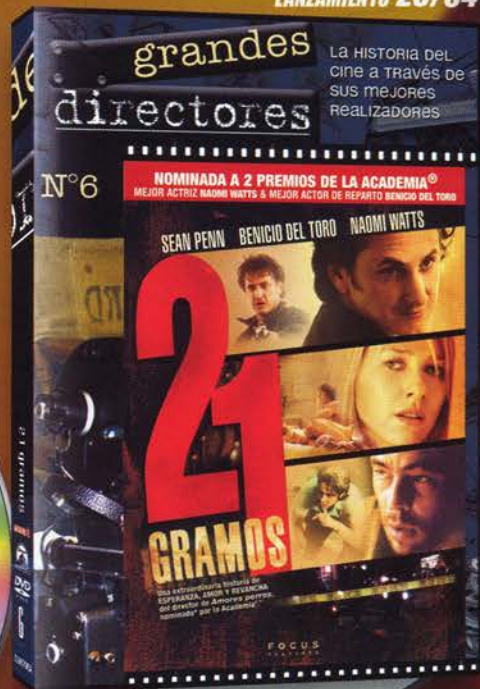
EL PADRINO III
Francis Ford Coppola

LANZAMIENTO 09/04



SUEÑOS DE LIBERTAD
Frank Darabont

LANZAMIENTO 23/04



21 GRAMOS
Alejandro Gonzalez Iñárritu

DVD + fascículo a sólo \$29.90

CADA 15 DÍAS EN KIOSCOS DE DIARIOS Y REVISTAS

Si todavía no las tenés,
aprovechá la
OFERTA LANZAMIENTO

2 DVDs
+ fascículos 0 y 1
a sólo
\$29.90



UNA MENTE BRILLANTE
Ron Howard



BELLEZA AMERICANA
Sam Mendes

¡Buscalas en tu kiosco antes que se agoten!

Exigí calidad. Comprá original.

www.avh.com.ar
VISITA NUESTRA NUEVA PAGINA





Mes raro este marzo. Temas varios en este editorial. Varios de la redacción enfrascados con el Bafici, estrenos que se atrasan (alguno que se adelanta), películas que cubrimos hace un mes o dos y aparecieron recién en el tercer mes del año ("sí, se estrena ahora en febrero" dijo la distribuidora o la gente de promoción). Murió Azcona: era bastante viejo. Muchos quieren decir algo, y salen cinco páginas sobre él y sus guiones. También se murió, joven, sorpresivamente, Anthony Minghella. Nadie quiere escribir. Porta Fouz, su máximo defensor en esta revista (sí, le gusta **El paciente inglés**), dice que ya escribió a favor de **El talentoso Sr. Ripley**, que entrevistó a Minghella en esa ocasión y que después escribió contra **Cold Mountain**. Y que ya habrá ocasión de recordarlo, que hoy no hay necesidad de actualizar consideraciones sobre su obra ni de ajustar cuentas (¿se vendrá el Llego hipertarde sobre **El paciente inglés**?).

Este número saldrá a comienzos del Bafici, así que no nos parecía muy lógico hacer varias páginas de recomendaciones de películas (ya cubriremos a posteriori). Pero hay unas cuantas en nuestro sitio de internet www.elamante.com, que no será un fotolog adolescente pero en el que hay algunas cosas para leer (y habrá cobertura diaria del Bafici).

Como este Bafici era el número 10, nos pareció un buen momento para proponer una discusión en torno al concepto de la independencia en el cine, justo antes de la cobertura de dos festivales de esos de "perfil independiente" como el FICCO y el de Las Palmas. Leímos un libro con textos de un crítico que nos entusiasmó: les presentamos a Héctor Soto. Y uno de los editores de ese libro, Alberto Fuguet, comienza a escribir para **El Amante** en este número de marzo. Ah, y no había nuestro papel habitual, así que las hojas de este número son más gruesas y pesadas, por lo que al dar vuelta las páginas de **El Amante** estarán haciendo un ejercicio físico extra. Mes raro este marzo.

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
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Alberto Fuguet
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Marina Locatelli

Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Ángela Trivelli
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, 9° 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 Shine a Light
- 6 Sobre otras audiovisiones de los Rolling Stones
- 8 Persépolis
- 10 Antes que el diablo sepa que estás muerto
- 12 Corresponsales en peligro
- 13 Horton y el mundo de los Quién
- 14 Tropa de elite
- 15 La perrera
- 16 Regresados
- 17 Lluvia
- 18 U2 3D
- 19 Offside
- 20 La Navidad de Ofelia y Galván
- 21 Polémica: Visitante de invierno
- 22 De amor y desencuentro, Elizabeth: La edad de oro, Como una sombra
- 23 Imaginadores. Rancho aparte, Angel-A
- 24 Caramel, Pasión al atardecer, Las crónicas de Spiderwick
- 25 Desaparecido, El patito feo y yo, Palabra por palabra, El ojo del mal, Enemigo en casa
- 26 De uno a diez
- Llego tarde**
- 27 Cloverfield
- 28 Matar o morir, El orfanato, Los dueños de la noche
- 29 Desde España
- Obituarios**
- 30 Rafael Azcona
- 35 Richard Widmark, Abby Mann
- 36 Claudio España
- 37 Correo
- 38 Ciclos: Huracán de John Ford
- 40 Uncipar
- 41 Héctor Soto Una vida crítica

DVD

- 46 Hacia rutas salvajes
- 48 Las horas perdidas
- 50 A todo corazón
- 51 Margot y la boda
- 52 Versus, Tres hijos del diablo
- 53 Qué me alquilo, qué me compro
- 54 Qué me bajo

- 55 Libros Espíritu de simetría

- 56 Cine independiente: Reflexiones en torno a un problema

Festivales

- 61 FICCO
- 63 Las Palmas





Los chicos están bien

por Gustavo Noriega



Shine a Light

Estados Unidos,
2008, 122'

DIRECCIÓN

Martin Scorsese

PRODUCCIÓN

Steve Bing,
Michael Cohl, Victoria
Pearman, Zane Weiner

FOTOGRAFÍA

Robert Richardson

MONTAJE

David Tedeschi

Toda la gente que conozco a medida que envejece engorda. Este comentario personal y poco cinematográfico tiene que ver con lo primero que llama la atención de *Shine a Light*, la película de Martin Scorsese sobre los Rolling Stones; me refiero a los atributos físicos de los cuatro músicos. Por algún milagro de la naturaleza (¿de las sustancias?) Mick Jagger, Keith Richards, Ron Wood y, en menor medida, Charlie Watts, son flacos, increíblemente flacos si uno piensa que sus respectivas edades son 64, 64, 60 y 66 años. Estadísticamente, la probabilidad de que cuatro personas que comparten sus vidas durante décadas (cuarenta o casi cincuenta años en este caso) coincidan en ese biotipo es bajísima, pero ahí están los cuatro, sesentones sin panza, esa rareza. Así, con esa asombrosa anomalía inicial, la película continúa, los sexagenarios tocan rock, saltan, se agitan (no Watts, por cierto, que es el baterista distante por antonomasia); es decir, hacen cosas que se asocian con la juventud. Sus apergaminados rostros son como máscaras puestas sobre cuerpos adolescentes.

Scorsese, el director musical por excelencia, tenía como antecedente inmediato el documental sobre Dylan *No Direction Home*. Es decir, luego de dedicarle cuatro horas a un artista en perpetuo movimiento, que ha hecho de desalentar a sus seguidores una marca de fábrica y al mismo tiempo un atractivo, se enfoca en un grupo que de alguna manera hace décadas que ha entrado en un círculo de autocelebración y estatismo. Desde mediados de la década del setenta, los Stones han pasado de ser músicos de rock y estrellas pop a la categoría de *celebrities*, aumentando la dimensión mediática a expensas de la artística. Es difícil mantener un espíritu perpetuamente renovador a lo largo de

medio siglo, pero de alguna manera es lo que se prometía en el nombre del grupo. La piedra que rueda (*rolling stone*) no junta moho, dice el dicho, pero para el grupo de Jagger-Richards, en todo caso, la herrumbre le viene ganando al movimiento.

La génesis del tránsito de una forma del consumo de la música de los Rolling Stones a otra donde predomina la distancia fue simbólicamente representada en la película *Gimme Shelter*. Allí se ve, en el recital de Altamont, a un grupo de rock en pleno contacto con su público, rodeado por él, invadido por él, *amenazado* por él. El asesinato de uno de los asistentes por parte de los Hells Angels a pocos metros de donde estaba Mick Jagger cantando determinó que a partir de ese momento la distancia entre el grupo y sus seguidores se hiciera cada vez mayor. Para quienes hayan asistido a los recitales en River saben que a los Rolling Stones se los ve chiquitos o mediados por la pantalla gigante. De la comunión público-grupo, apenas distante, se pasó al espectáculo, donde uno y otro están separados por fosos, vallas, seguridad, y el artista sólo puede ser consumido como si los espectadores estuvieran en sus casas viendo un videoclip por MTV. Ese alejamiento estuvo acompañado por el ingreso al grupo de Ronnie Wood y por la farandulización de la actividad pública de los Stones. A partir de allí hicieron algunos discos buenos (*Some Girls* es casi tan bueno como cualquiera de sus épocas esplendorosas) y muchos regulares o malos, casi siempre sobrevalorados por la crítica de rock, una de las más complacientes del mundo cultural. Que la época decadente y frívola de los Stones haya coincidido con el furor desatado en la Argentina es algo que da que pensar. La cultura de rock argentina se ha caracterizado esencialmente por la ignorancia. El culto stone tardío,

el amor "rollinga", que identifica a cuatro veteranos multimillonarios con un *modus vivendi* que privilegia la vereda y la cerveza, es consecuencia de esa limitación.

Así, en ese marco de *show business* y distancia, se entiende qué es lo que hizo Scorsese con esta película. Los primeros minutos, antes del recital propiamente dicho, son el registro en tono de comedia de la discusión transatlántica entre el director y los Stones, representados por Mick Jagger, acerca de las características del espectáculo. La disposición del escenario, el orden de las canciones, el montaje on line a ser utilizado, las luces, las cámaras, etcétera, toda la discusión llevada a cabo a través del teléfono en línea abierta gira alrededor de la idea de puesta en escena de un show. No parece un grupo de rock que sale y pela, para usar la terminología "del palo", sino que se respira un aire más parecido a la histeria previa al estreno de una comedia musical en Broadway. El teatro, el Beacon Theatre de Nueva York, es pequeño, exclusivo, y el presentador es nada menos que Bill Clinton (la función está organizada por una fundación perteneciente al ex presidente). No se trata de una presentación en un estadio sino en una reunión íntima, más cerca de las megacelebrities que nunca, con Bill y Hillary yendo a saludar antes del concierto. La introducción, entonces, suena como un sinceramiento. Nada va a estar más alejado de la épica rebelde de *No Direction Home*. No hay aquí declaraciones de principios. Se trata de otra cosa, de un espectáculo, de canciones, de carisma, de show, de puesta en escena. Lo que Scorsese va a hacer es desdeñar la experiencia stone habitual —un supergrupo alejado de su audiencia—, rechazar la liturgia del público y enfocarse en lo que los Rolling Stones pueden dar hoy como músicos y showmen.

Como Scorsese mismo hiciera en *The Last Waltz*, la filmación del concierto de despedida del conjunto The Band, en *Shine a Light* todas las cámaras enfocan a los músicos, y el público aparece como fondo, al mismo nivel que los balcones o los focos de iluminación, un mero elemento decorativo. Hay muchas cámaras, todas manejadas por prestigiosos directores de fotografía, y todas giran alrededor de los Stones. Una de ellas es llevada a pulso por un glorioso veterano de brillantes antecedentes, Albert Maysles, uno de los tres directores de *Gimme Shelter*. En aquella película, los hermanos Maysles habían dejado un documento extraordinario de la gente que había acudido al recital de Altamont a ver a los Rolling Stones. Aquí, la cámara del documental ya no enfoca a los espectadores sino que no deja de rodear a Mick Jagger y a sus compañeros.

Y lo que se comprueba a partir del riff inicial de "Jumpin' Jack Flash" es el milagro físico del cual hablamos en el párrafo inicial. Los delgados sexagenarios, además de lucir un físico inesperado para su edad, demuestran que están en condiciones de tocar en una banda de rock con una energía y una vitalidad envidiables. Los Rolling Stones suenan en la película de Scorsese de una forma en que hacía mucho no se los escuchaba, ya fuera porque sus presentaciones no podían superar la barrera natural de los espectáculos en estadios o porque las grabaciones de discos en vivo (nada menos que ocho antes de la banda de sonido en esta película) no alcanzaban a transmitir la intensidad y el carisma visual del grupo. *Shine a Light* rescata entonces a un grupo de rock que toca y disfruta de hacerlo. Que sean demasiado viejos para el rock'n'roll o que sean multimillonarios o cualquier otra consideración extramusical que se haga carece de importancia

Como Scorsese mismo hiciera en *The Last Waltz*, en *Shine a Light* todas las cámaras enfocan a los músicos, y el público aparece como fondo, al mismo nivel que los balcones o los focos de iluminación, un mero elemento decorativo.

ante la posibilidad de escuchar a un grupo que dispone de una obra enorme, descomunal para cualquier estándar, una cantidad de canciones deslumbrante que van desgranando sin sentir ni causar cansancio. La película podría durar dos horas más y uno se quedaría en la butaca, disfrutando, expectante por saber cuál es el próximo tema.

A lo largo del recital hay tres visitas: Jack White, Buddy Guy y Christina Aguilera. La presencia del líder de los White Stripes tiene algo de transmisión de mando. White retoma la historia de la música norteamericana —blues, rock y country— de una forma similar a la que Jagger y Richards y muchos otros jóvenes ingleses hicieron a comienzos de la década del 60. Pero lo que hace más de cuarenta años fue un descubrimiento ahora es un rescate antropológico para las nuevas generaciones. Jack White, líder carismático y eximio guitarrista, tiene su lugar en el escenario ganado pero aparece sorprendentemente tímido y retraído. Su elección instrumental se limita a una guitarra acústica, como si no quisiera competir ni un segundo con Richards y Wood (JW toca infinitamente mejor que los dos). Con su cara de niño lo mira deslumbrado a Jagger, mientras hace los coros de "Living Cup" con admiración y asombro, como si no pudiera creer que está allí, compartiendo escenario con un ídolo más grande que la vida. Más que un protagonista, White parece un espectador de lujo, alguien que ganó el sorteo y saltó de su butaca a saludar a sus héroes.

Más aplomado se muestra el segundo invitado, el brillante Buddy Guy, con quien Jagger canta un viejo blues, "Champagne and Reefer". Al final del tema, Keith Richards le ofrenda su guitarra, con una cómica actitud de humildad, como repitiendo el genial chiste de *Wayne's World*: "¡No somos dignos!". La presencia de Buddy Guy es imponente, poderosa y un tributo a las raíces.

Si Jack White representa el futuro y Buddy Guy las fuentes, la presencia de Christina Aguilera es el negocio, el guiño a la discográfica, el canto a las ganancias. Sin embargo, el dúo de Aguilera con Jagger haciendo "Live With Me" resulta sexy (con el cantante apoyándose ostensiblemente sobre el culo latino) y suena muy bien, a tono con el show, digno, lejos de la idea de concesión comercial.

Más allá de las visitas, toda la película permite dejarse llevar por la adrenalina rockera, la alegría más emocional que intelectual que recupera *Shine a Light* a lo largo de dos horas, desde el brillante segmento de Keith Richards (que canta como si supiera cantar "You Got the Silver" y "Connection") hasta los fragmentos, quizás innecesarios, de material de archivo con los Stones jóvenes, pasando por la desaforada e incansable vitalidad del cantante y el aporte abrumadoramente sexy de la corista Lisa Fischer. Los fragmentos del pasado resultan un tanto redundantes porque la verdadera gracia está ahí a la vista, no en el contraste de los rostros surcados por pliegues abismales con las caras frescas del pasado (bueno, frescas no las tuvieron nunca), sino en la contradicción ambulante entre sus cuerpos y su energía, por un lado, y sus rostros y su historia, por el otro.

Y los jóvenes están bien. Suenan bien. Tocan porque no saben hacer otra cosa pero eso único que hacen lo dominan a la perfección. Hay que agradecerle a Scorsese que haya acortado las distancias, que los haya rescatado de la tiranía del recital multitudinario, obli-gándonos a prestarles atención otra vez. [A]

Brilla tu luz para mí

por Agustín Campero

Para Clemen, Gimena y Federico

Los Rolling se divierten. Siempre. Eso cuenta la leyenda y ésa parece ser la verdad. La imagen que construyeron de sí mismos es la de un grupo de gente que sostiene que lo más importante en la vida es divertirse y mover la patita cuando se toca la guitarra (cuando le preguntaban a Pappo qué era el rock, el Carpo contestaba: "El rock es mover las patas como las mueve Keith Richards"). Divertirse y ganar plata. Los Rolling Stones, "la banda de rock & roll más grande de la historia", están forrados de libras esterlinas. Y valen cada centavo. Pero a la vez, ellos son la mercancía, sin intermediarios: el bien de uso y el bien de cambio. Cada átomo de plusvalía proveniente de su fuerza de trabajo abstracta socialmente necesaria les corresponde y les pertenece.

Dentro del rock, los Rolling bien podrían sintetizar la tan mentada (y fetichizada) "cultura del trabajo". Desde que se iniciaron, los Stones no dejan de trabajar —aunque en la película *25 X 5: Las continuas aventuras de los Rolling Stones* (*The Continuing Adventures of the Rolling Stones*, Nigel Finch, Estados Unidos, 1989) el inmovible baterista Charlie Watts diga que "fueron cinco años de trabajo duro y el resto muy aburrido". Hace 45 años que siguen girando, y son un grupo cuya edad promedio es de casi 64. ¿Quieren ver a un grupo trabajar? Miren *One + One*, también conocida como *Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968). O evoquemos el último show en Buenos Aires, debajo de

un diluvio, donde se consumó la esencia del rock, el punto último al que se puede reducir toda la historia del monstruoso movimiento musical que hizo explotar Elvis, transmitida por sus últimos coautores. A ese concierto voy a volver más adelante.

El mejor documental de la historia del rock, *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, Estados Unidos, 1970) muestra a sus majestades satánicas observando el momento de la muerte de uno de sus espectadores, acuchillado en el memorable recital de Altamont por los Hells Angels, la banda de motoqueros convocados al concierto para que vigilen el acceso al escenario. Los Rolling no querían a la policía en su recital, confiaban en que las trescientas mil personas convocadas sólo se divertirían como ellos. Todo se fue al demonio. *Gimme Shelter* muestra al grupo viendo el desastre en la moviola de los hermanos Maysles mientras se edita la película, pone en escena también las controversias previas al show, algunos fragmentos de recitales y a Jagger y Richards bailando "Brown Sugar" en una habitación de hotel. Momento glorioso: los Stones bailan y agitan con sus propios temas. *Gimme Shelter* es una película sobre una tragedia pero nunca se vuelve trágica y, nuevamente, salvo por algunos segundos, los muchachos no dejan de divertirse. Y nunca se hacen los serios y compungidos. Son serios, se los ve compungidos, pero ni en ese momento les hizo falta vender gato por liebre para salvar sus pellejos. Por otra parte, el asesinato que se ve en cámara se produce durante la canción "Simpatía por

el diablo", lo que nos lleva a la siguiente película.

One + One de Godard es algo distinto, aunque la gramática godardiana potencia el carácter revolucionario de los Rolling Stones. Todavía hoy, cada vez que suena "Sympathy for the Devil" las viejas estructuras se ponen a temblar. *One + One* muestra, en parte, el proceso de construcción en estudio de ese tema, perteneciente al mejor disco de los Rolling: *Let it Bleed* (1969). La canción en la que Jagger se presenta a sí mismo como la persona "que robó el alma y la fe de muchos hombres" se edificó sobre una base de profesionalismo, experimentación y buen gusto ("Por favor, dejen que me presente/ soy un hombre de riquezas y buen gusto"). Pronto quedaría en el camino el blondo guistarrista Brian Jones, amante del blues negro e inspirador inicial de la particular alquimia stone. En eso Godard fue premonitorio: la guitarra de Jones no se escucha casi nunca. Hay varios planos prolongados del guitarrista tocando, y todos suenan menos él. Pocos meses después moriría "ahogado" en su pileta. Fue incomprendido el experimento de Godard, quien supo crear un instrumento revolucionario con el revolucionario espíritu de la época, potenciando en él elementos ausentes en los discursos libertarios del momento mediante la liberación del argumento. La revolución es humana, un acto de creación, una condensación de gente obnubilada en su inspiración. Richards es un revolucionario: en las imágenes se lo ve sumergido en la canción, expandiéndole sus márgenes, alterán-

dole la normalidad rítmica, desacomodando la duración de los acordes, rompiendo la perspectiva sonora. Ejemplo alternativo, la particularidad rítmica guitarra/batería de "Honky Tonk Woman". Poco tiempo después, y como símbolo de la nueva era, la lengua icónica ideada por Andy Warhol, afirmación de un tipo particular de subversión: contraproducción, seducción.

Los Rolling son muy cinemáticos, al igual que los Ramones (a propósito, Johnny Ramone era su fan). Muchos grandes cineastas recurrieron a las canciones de Jagger & Richards para darles intensidad a sus películas: mi fragmento preferido es parte de *Los excéntricos Tenenbaum* (*The Royal Tenenbaums*, Wes Anderson, Estados Unidos, 2001) cuando "She Smiled Sweetly" y "Ruby Tuesday" conforman el universo de fondo detrás de la despedida de Margot y Richie Tenenbaum.

A los Stones los vi en vivo cuatro veces: la primera y última noche de la gira inicial en Buenos Aires, la noche de Bob Dylan durante el segundo tour –el pobre Bob no tenía nada que hacer en ese escenario; la fiesta estaba preparada para otra cosa– y la gloriosa noche del 23 de febrero del 2006, el segundo show de su última gira. De este último no esperaba gran cosa, descreimiento machacado a golpes de recitales mediocres de artistas consagrados que tocaban como a la pasada, apenas superando el desgano. Nunca fue así con los Rolling, y nunca dieron una lección semejante a la de aquella noche mágica.

Miro *Gimme Shelter* por enésima vez y me doy cuenta de que empieza con la misma canción con la que dieron comienzo a su último recital en Buenos Aires. El mejor show de rock and roll que vi en mi vida (el mejor show a secas), una de las experiencias más intensas y memorables que comenzó con los acordes duros, concretos y el riff simple de guitarra y bajo de "Jumpin' Jack Flash", puro rock sin medias tintas. Ese tema condujo a "It's Only Rock 'n' Roll (But I Like It)", uno de los himnos de la segunda época Stone (la del finísimo guitarrista Mick Taylor, el que aparece en *Gimme Shelter*). "Es sólo rock & roll pero me gusta" es una frase emblema, un contraataque letal cuando atacan mi insistente universo adolescente. Yo no descubrí a los Rolling Stones, los Rolling Stones vinieron a mi encuentro y se contrabandearon debajo de la complicidad, la amistad y el deslumbramiento propios de las primeras revelaciones vitales, las que fueron delineando mi gusto y mi sensibilidad. Soy un stone converso; al principio mis gustos rockeros eran más sofisticados, más armónicos, hasta que mis amigos me impulsie-

ron a los Stones. A esa altura ya era un fanático, pero la noche del recital memorable, varios años después, terminé entendiendo a mis amigos: los Rolling Stones nos emancipaban, el reflejo de su brillo nos daba seguridad y estimulaba nuestra insubordinación. Desde entonces fuimos más libres.

Esa noche inolvidable, ya en sus comienzos era un verdadero infierno. Tras frustrarme en varios megashows en enormes estadios había aprendido la lección y sabía que a los Stones tenía que verlos cerca, como los vi casi siempre; ellos corren con la ventaja de saber que al rock se lo toca a todo volumen para que perfora el cerebro. Si estás encima del escenario, bienvenido a las profundidades de sus majestades satánicas. Los tuve ahí, tan cerca que casi les toqué el pelo. Después de un par de temas, se desató una lluvia enorme, como para que Jagger y la bomba voluminosa Lisa Fisher desplegaran en el entorno ideal la hipnótica magia negra de "Gimme Shelter". El show ya era único: ante la lluvia, los Stones ni se inmutaron, pusieron el universo a su favor e hicieron más grande el rock and roll. No pararon ni un segundo, no buscaron ningún techo; tenían la suficiente electricidad encima como para compensar cualquier descarga eléctrica. A Richards le tocó hacer su set cantando y lo comenzó diciendo: "Tenemos un show que hacer". La banda más grande de la historia, los multimillonarios en edad de jubilación que siguen trabajando a destajo en lugar de achicharrarse se hicieron enormes. Parte del escenario debía moverse al medio de la cancha y se paró a mitad de camino. Ni se inmutaron. Jagger, en cuero, abrazado por la lluvia, devorándose el micrófono, dejando la vida: "Get Off My Cloud" y "Honky Tonk Woman". Ya eran gigantes, consagrados, millonarios, históricos, ¿qué necesidad tenían? A la vuelta, y sin solución de continuidad, el resto de los hits, para terminar en "Satisfaction", canción que hizo comenzar su historia. Sí, ya lo sé, es sólo rock & roll, pero me gusta.

La película de Scorsese corresponde a un show de la misma gira. Mis expectativas son enormes, ahora ya me malacostumbré. Por otra parte, el viejo Marty sabe filmar y usar el rock como nadie (desde su montaje de *Woodstock*). Un cine potente va a encontrar el espíritu Stone. Me conformo con evocar una partícula de aquel show, donde después de unos cuantos años, y desesperanzado de nuevas experiencias rockeras de intensidad, poseí por última vez a los Rolling Stones. **[A]**



Muchos grandes cineastas recurrieron a las canciones de Jagger & Richards para darles intensidad a sus películas.

Persépolis

Persépolis

Francia, 2007, 95'

DIRECCIÓNMarjane Satrapi,
Vincent Paronnaud**PRODUCCIÓN**Xavier Rigault, Marc-
Antoine Robert**ANIMACIÓN**

Christian Desmares

GUIÓNVincent Paronnaud,
Marjane Satrapi**SONIDO** Samy Bardet**MONTAJE**

Stéphane Roche

MÚSICA Olivier Bernet**CON LAS VOCES DE**Chiara Mastroianni,
Catherine Deneuve,
Danielle Darrieux,
Simon Abkarian,
Gabrielle Lopes

Doncella de hierro

por
Diego Trerotola

"Miro al techo que se cae a pedazos, mi cama es mi tumba y no me importa. Me revuelvo en las sábanas blancas, la almohada es un velero extravagante y no me importa que mi cama sea mi tumba. El acolchado me protege de las balas, tiene flores y parece un jardín. Yo me muevo despacito en el colchón y no me importa que mi cama sea mi tumba."

Tu tumba cama Sr. Tomate!

Hasta que vi *Persépolis* no había notado que es casi imposible encontrar alguna película que desarrolle la relación conflictiva entre Oriente y Occidente en el contexto de la cultura iraní actual. No pienso que una cinematografía nacional tenga que cumplir una agenda sobre los temas centrales de la sociedad de la que emerge, pero sí resulta raro que nadie se haya propuesto ese eje para realizar una película. Tal vez estemos demasiado embelesados con el exotismo y la ternura que implicó la multiplicación de imágenes de la infancia que el cine iraní desarrolló en las últimas décadas, con su eclosión en los noventa, para darnos cuenta de lo limitados que eran esos relatos (aunque muchos de ellos eran extraordinarios). Si bien Abbas Kiarostami, Jafar Panahi y Makhmalbaf, padre e hija, son directores que se propusieron un retrato de la inmediatez y la simpleza con que los chicos se enfrentaban a problemas cotidianos y mínimos, siempre lo hicieron en películas en las que se dejaba el mundo de Occidente fuera de campo, casi como si la historia iraní no estuviese contaminada de

los vaivenes del capitalismo, de sus vértigos y sus deseos colectivos. Antes, durante o después de la Revolución islámica, los cineastas iraníes, con muy pocas excepciones, se encerraron en pueblos y ciudades desprovistos de otra cosa que no fuera una vida diaria colmada de los conflictos más pedestres.

Persépolis de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud es la primera película que cruza la barrera no sólo del Irán representado únicamente desde su veta orientalista, sino también la de la infancia reducida a un realismo exterior. Conviene aclarar que *Persépolis* no es una película iraní; es francesa. Y no por decisión propia, sino por exilio involuntario: Marjane Satrapi, creadora de la historieta que la película toma como base, es nacida en Teherán pero vive involuntariamente en París desde hace años (esto no es anecdótico porque la película narra justamente esa situación). Y el mérito de cruzar la barrera para representar otra sensibilidad ya lo tenía el cómic de Satrapi, hoy convertido en bestseller y enmarcable en ese subgénero moderno de la historieta que es el relato autobiográfico, que tiene un largo historial y puede incluir a creadores tan disímiles como Charles Adams (el creador de la familia loca del mismo apellido) y Art Spiegelman, pasando por la perfección de Will Eisner y la locura de Robert Crumb. *Persépolis* pertenece de manera lateral a una tendencia actual de cierta animación de resistencia: la de las adaptaciones de cómics que no reniegan de su origen, que tratan de anclarse en una estética con menos efectos digitales y más relación con el dibujo y la viñeta, incluso a fuerza de perder fuerza cinética (la película en episodios *Fear(s) of the*

Dark, también francesa, es un ejemplo más de esta tendencia). La rebeldía de *Persépolis* ya está en su planteo conceptual de animación, en su estética visual, que propone un contramodelo a los parámetros vigentes de imaginación del dibujo animado (empezando, claro, por la vuelta a las dos dimensiones y el abandono el 3D obligatoriamente incorporado en el software de todo animador contemporáneo). Incluso se puede decir que no sólo no reniega de su pasado de historieta, sino que la película propone un ritmo para que cada dibujo tenga su peso específico, pero no como alguien que se fascina en la observación minuciosa de cada viñeta, sino como aquel que trata de deslizar su dedo lentamente por un *flip-book* para ver la transformación lentificada de cada una de las fases del movimiento. Además Satrapi & Paronnaud trabajaron desde un punto de partida más primitivo cada imagen, cada secuencia, como si hicieran una regresión estilística y partieron mayormente de un blanco y negro muy puro y un dibujo de línea gruesa y sin detalles, para transformar todo el relato en una fantasía de arabescos expresionistas, con algunos momentos que remedan incluso al primitivamente fascinante sistema de animación de la alemana Lotte Reiniger: el teatro cinematográfico de siluetas sombrías.

Casi como un juguete óptico lúgubre, la película propone una visión oscura con relámpagos de luz que terminan delineando al personaje culturalmente más desafiante y terrenal que dio el cine de animación de los últimos años, dejando muy atrás al sobrevalorado (por casi toda esta revista) Rémy de *Ratatouille*. Porque el punto de partida y el corazón de *Persépolis* es una niña en medio de la Revolución islámica. Mejor dicho, no una niña sino Marji, una fanática de las papas fritas con ketchup, de Bruce Lee, de las zapatillas Adidas, que tiene dos obsesiones: depilarse las piernas y convertirse en la última profeta. Complejo el menjunje que forma la identidad de Marji, pero perfectamente envasado en el cuerpo enérgico de una niña tan inquieta e insoportable como fascinante y provocadora. El espacio ideal de Marji es su propia cama, donde sueña, imagina, diagrama los cuentos que le permiten alucinar de manera única la realidad asfixiante de su entorno; donde su mundo interior le declara la guerra a la mediocridad, donde la inocencia convive con la fascinación por una política extrema. Y, en esa misma cama, empieza el *tour de force* de la niña, un viaje personal en el sentido contrario al de su país: si bien ella primero piensa en ser una profeta islámica, luego abjura de la religión. Y cuando su país se arroja de teocracia, ella se refugia en una vida paralela, vistiendo su campera de la resistencia con la inscripción "Punk is not dead" (sic). Su destino infantil de profeta es abandonado para transformarse en la adolescente rebelde del islam. El sentimiento oceánico de la religión es cambiado por la cultura pop hecha mercancía capitalista occidental, pero reconvertida en electricidad pura, en liberación del cuerpo de los velos que esa cultura trata de imponer. Así, el capitalismo devenido en cultura masiva para todos en Irán deviene culto ilegal, profano, diabólico. Con la música como principal aliada, especialmente marcando el pulso con *headbangers* al ritmo de Iron Maiden girando en un cassette pirata, Marji es salvada por la cultura de los ochenta que es y será despreciada por los siglos y los siglos, especialmente en el Irán de esos días, donde



llega a ser considerada el mal mismo. Un pin del disco *Thriller* puede ser motivo para un castigo: Michael Jackson y su swing racialmente incorrecto, feminoide, con su pelvis Elvis descontrolada es tal vez la máxima influencia impura en una niña que debe ser educada con el velo obligatorio. Y es esa armadura de la cultura occidental la que la protege de las balas a Marji y la ayuda en su cruzada por la libertad de expresión. Conviene aclarar que en la película no se cita lo recordable, lo jerarquizado, lo nostálgico, sino que hay un recorrido realmente extravagante que incluye referencias a Abba, Bee Gees e incluso Julio Iglesias, y una secuencia pensada como homenaje a *Rocky III*. Porque *Persépolis* no sólo piensa esa década como un lugar de descentralización, de lo masivo como rebeldía descontrolada, sino también como tiempo de una lucha por el poder pop, por la democratización de la furia y la imaginación en objetos falsificados (¡el cassette! La hiperduplicación pirata empezó en esa cinta bendita mucho antes que la cultura digital redujera todo a ceros y unos. Y, en este sentido, la escena de la plaza de anarcotraficantes iraníes de cassettes es tal vez el mejor mercado negro de la revolución que dio el cine). La utopía de la copia casera como subversión del plusvalor cultural capitalista empezó justo ahí, en esos días de radiograbadores y walkmans. Y *Persépolis* es la película que mejor representa ese momento crucial (tal vez incluso la primera en representar el instante exacto) que permite entender la transformación cultural de los últimos treinta años. [A]



Clásicamente moderno

por
**Marcela
Gamberini**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

Sydney Lumet cuenta pronto, apurado, en las primeras secuencias, el acontecimiento: un frustrado asalto a una joyería. Acto seguido, la desesperación de dos hombres. Lumet, inteligente y preciso, primero se saca de encima lo último que debería narrar para dar cuenta de que no es eso lo que importa, sino que lo realmente significativo es el mismo acto de contar, de narrar en el tiempo y en el espacio, de utilizar y reutilizar las imágenes. La forma por sobre el contenido, en este caso, por recurrir a una vieja expresión dicotómica. Así, el director con más de ochenta años y una treintena de películas hechas se alimenta de la tradición clásica del cine americano policial y a la vez se reinventa en la modernidad, se aggiorna y se ubica en las filas del contar a lo Tarantino; se acerca a esa revolución en la

que nos vimos inmersos en los noventa, que algunos sueltos de palabras y de conceptos llaman posmodernidad. Época en la que ya no existen ni géneros puros, ni linealidades temporales, ni espacios definidos, ni verdades absolutas. De esta manera, Lumet dialoga tanto con los clásicos más tradicionales como con sus contemporáneos más modernos; los interroga, los cuestiona, los hace entrar en crisis y éste evidentemente es uno de los modos de la modernidad.

Dentro de una reducida joyería se disparan balas y un cuerpo sale despedido. Algo estalla junto con los vidrios donde ese cuerpo impacta, haciéndolo trizas, y con el estallido aparecen fragmentos, versiones, mentiras, engaños de una historia. Relatos que se fugan hacia atrás y hacia delante, en los que el presente es sólo un instante fugaz casi imposible de ser narrado. Relatos que respiran agitadamente con un ritmo vertiginoso que le pasa por encima al espectador desprevenido. Relatos que se exceden a sí mis-

mos, que se abren y se cierran en círculos imperfectos; películas que ponen en escena su condición de artificio, rememorando los actos originarios y primitivos de las vanguardias de comienzos del siglo XX.

Artificios que, como maquinarias, montan y desmontan la línea temporal, ofreciendo a la mirada atónita del espectador fragmentos que será necesario reubicar, fragmentos que es necesario reconstruir, reacomodar, para que el sentido aparezca. Un sentido que suele ser casi una explicación ideológica del mundo en el que vivimos. El cine suele ser un instrumento para ver el mundo, una representación no sólo por lo que dice sino por cómo lo dice. Lumet sabe de eso y mucho. Pareciera decir que nada es como era entonces, ni en el cine ni en la vida, y trabaja sobre la forma de la película: nos ofrece un argumento clásico revestido de una forma moderna. Trabaja sobre el tiempo para construir y encadenar las secuencias y altera el ritmo natural de la narración, instaurando otra lógica narrativa que no tiene que ver con la linealidad sino con la alteridad y a veces con la simultaneidad. Una película hecha de vaivenes, nerviosa, que, como sus protagonistas, no deja de moverse en el espacio y en el tiempo. Se nos escamotea información, se nos la dosifica para poner de manifiesto que la verdad es siempre relativa y muchas veces inesperada; se nos provoca desde la pantalla generando sensaciones de desconcierto o de odio, de piedad o de justicia. Esas crisis que sufren los personajes al encontrarse con la verdad –la única verdad es siempre la muerte– es igual a la crisis de la película misma que no deja de devenir, de desintegrarse y de volverse a armar. En el comienzo era el sexo, luego el robo y el asesinato de la madre, para finalizar con la muerte del hijo en manos del padre; todo un recorrido, todo un camino, siempre en zigzag, nunca lineal.

El Lumet del 2008 se acerca al Quentin Tarantino de comienzos de los noventa, el de *Perros de la calle* y el de *Tiempos violentos*, así como éste arrastraba su filiación hasta llegar al primer Martin Scorsese, el de *Quién golpea mi puerta*. Autores que van inscribiéndose en filiaciones reconocibles pero sazónándolas a su manera, constituyéndose en el margen al principio para luego extenderse, ocupando posiciones centrales dentro del universo cinematográfico de eso que llamamos cine moderno. Lumet, como Tarantino en sus comienzos, se apropia del modelo clásico para homeneajearlo y a la vez transgredirlo, jugando con su forma, seduciendo su contenido.

Aquello que parece relevante no lo es. El asalto a una joyería que parece el nudo argumental de la película no es lo más importante; funciona sólo como un disparador que pone en marcha la historia de una familia en la que los rencores, las mentiras, los silencios y las traiciones están a la orden del día. Una historia de perdedores, ni más ni menos. Una familia que muestra su propio proceso de desintegración como la misma película que se integra y se desintegra a medida que avanza, inefable, hacia delante o hacia atrás. Con el ancla puesta en el asalto, sin una linealidad progresiva de los acontecimientos, se nos van contando fragmentos de la historia de esta familia, se nos va aclarando cómo y por qué dos hermanos deciden el robo a la joyería familiar y cuáles son las consecuencias que ponen al desnudo a los mismos personajes y a sus historias ensambladas unas con otras. Jugando no sólo con el tiempo sino con los puntos de



Antes que el diablo sepa que estás muerto

Before the Devil Knows You're Dead

Estados Unidos,
2007, 117'

DIRECCIÓN

Sydney Lumet

GUIÓN

Nelly Matherson,

Sydney Lumet

PRODUCCIÓN

Michael Cerenzie,

William Gilmore, Brian

Linse, Paul Parmar

FOTOGRAFÍA

Ron Fortunato

MONTAJE

Tom Swartwout

INTÉRPRETES

Philip Seymour

Hoffman, Ethan

Hawke, Marisa Tomei y

Albert Finney

vista, Lumet consigue una película más que interesante. Escenas que se interceptan, que son contadas según el punto de vista de quien las relate. El lugar del protagonista va siendo ocupado sucesivamente por distintos personajes. En algunas secuencias cuenta el hermano menor –una muy buena actuación de Ethan Hawke–, en otras el mayor y a veces el padre. Unidades que se hacen intercambiables y van adquiriendo autonomía en sí mismas. La información se regula, se dosifica, y la película adquiere un ritmo inusual, frenético y atragantado. No hay suspense, pese a ser en principio un policial, básicamente porque no hay secreto. Sabemos quién es el autor del asalto y quién es el asesino en los primeros minutos; no sabemos el móvil pero lo intuimos. El director alterna entre la violencia explícita de las primeras y las últimas secuencias y cierta violencia subliminal en toda la película, violencia casi latente mostrada en lo abrupto de los discursos, en los tonos elevados de las discusiones, en los gestos desmedidos. Se instauran tensiones entre los mismos personajes y entre los personajes y nosotros, que nos vamos enterando de lo que ha sucedido. Pasamos así a un drama familiar, donde el sexo y la traición se contaminan todo el tiempo. Los géneros se tensionan, se disfrazan y se transforman en otra cosa. Otro postulado posmoderno aparece: no es posible que existan géneros puros; ahora son matrices genéricas que se fusionan y que estallan y en el mejor de los casos se transgreden.

Lumet hace una película de hombres (como ya lo había hecho con *Sérgico* o *Tarde de perros*, para citar las más conocidas), en las que las mujeres tienen poco espacio pero mucho peso; la madre está muerta y la mujer que los hermanos comparten es maleable, vacía, acomodaticia. Hombres que pelean con hombres que están separados por mujeres, muertas o mentirosas, y otra vez la representación de la mujer cerca del mal, del diablo. Los protagonistas son dos hermanos, distintos pero peligrosamente semejantes en la paranoia y en el delito, y la figura del padre se levanta entre ellos de manera descomunal. Un padre omnipotente que guarda secretos, que sabe y que también mata y asesina. Hombres que matan por dinero, por poder, por venganza. En el fondo, matan por mujeres.

Antes que el diablo... es básicamente una película de personajes que dan cuenta de la multiplicidad de lo humano. Paranoicos, extraviados, drogadictos, asesinos. Una película donde se muestra la desintegración de una familia, de sus valores, de su ética. La degradación de la típica familia americana aburguesada cuyos miembros terminan matándose entre ellos. Una historia siniestra y cínica, infame y horrorosa, donde las mismas filiaciones terminan por cuestionarse. Frente a la muerte del hijo ya nada puede decirse; el tiempo se aquieta, las luces se encienden y ese aparentemente noble padre de familia (demasiado sobreactuado por Albert Finney) se desboca sobre el final y, a riesgo de entrar en el terreno metafórico, pasa del infierno –que resultó ser no sólo su propia familia sino la película en sí misma, en su maremágnum de tiempos, imágenes y ritmos entrecortados– a la luz del purgatorio. Esa leyenda que vemos al principio (que parece ser un brindis irlandés) se resignifica al final del film: “Ojalá estés en el cielo media hora... antes que el diablo sepa que estás muerto”. Esa media hora es el tiempo diabólico que se toma Lumet para contarnos esta buena historia violenta. **[A]**



Operación cacería

por Juan Pablo Martínez

De este señor Richard Shepard se había estrenado hace dos años una pequeña gran película que pasó totalmente desapercibida: *The Matador*. No era su primera película: Shepard llevaba ya varios años trabajando en cine y televisión (dirigió varias que acá fueron directo a video, incluida la extrañísima *Encadenadamente tuya* con David Bowie y Rosanna Arquette). Pero en muchos sentidos, *The Matador* parecía ser una ópera prima, en la que presentaba ciertos rasgos personales en su tono juguetón e irresponsable, que se intensifican aún más en esta nueva película, una juguetona e irresponsable comedia sobre corresponsales de guerra. Ambas tienen protagonistas similares: cincuentones “en la lona” con debilidad por el alcohol y por chicas demasiado jóvenes. Y en ambas hay un trauma escabroso del pasado que se toma de forma más bien ligera. En la anterior, el hijo del personaje interpretado por Greg Kinnear es el único muerto en el accidente de un micro escolar. Cuando Kinnear se lo cuenta a Pierce Brosnan, éste cambia de tema inmediatamente y se pone a contar un chiste. En *Corresponsales en peligro*, el personaje de Richard Gere pierde a su novia embarazada luego de que es violada y asesinada durante la guerra en Bosnia. Se nos muestra una escena terrible en la que Gere encuentra a su novia muerta, pero cuando más tarde vemos imágenes de *Desaparecido en acción* con Chuck Norris (quien, como sabemos todos los que vivimos los ochenta, siempre tenía ese tipo de motivaciones) en plan “referencia pop”, ese hecho terrible —que, dado el contexto en que se está narrando la historia, no está de más— queda totalmente minimizado, anulado casi. Porque *Corresponsales en peligro* no se propone hablar de “los horrores de la guerra”; no es su intención. Su intención

es más anárquica y, si se quiere, más “de denuncia”, aunque sin solemnidad ni autoimportancia, sin abandonar ese tono de comedia ligera que atraviesa la película: quiere narrar cómo tres periodistas, sin armas ni nada, encontraron en dos días a un criminal de guerra que ni la CIA ni las Naciones Unidas ni la OTAN pudieron hallar en cinco años. O más bien señalar que, por intereses oscuros que no se revelan porque no se saben, esta gente nunca quiso encontrarlo. Dado que se trata de hechos reales, en el final vemos las placas informativas de rigor, pero estas placas llenas de entrecomillados ridiculizan a dichas organizaciones, que parecen estar burlándose de nosotros. Por ejemplo, uno de los “inhallables” criminales de guerra publicó dos libros y una obra de teatro estando prófugo. De hecho, la logradísima secuencia de créditos de la película da cuenta de su tono más que cualquier otra escena aislada. Juega todo el tiempo, nos pone planitos y placas que dicen qué cosas se cambiaron de los hechos reales, que en una escena donde vemos una cantidad determinada de personajes en realidad había un par menos, que un personaje que originalmente era un hombre lo cambiaron por una mujer “que está buena”, y así; entre lo realmente importante y lo absolutamente intrascendente. Hay en la película una cosa distendida que la hace irresistible, una atmósfera amena en una historia donde se narran hechos escabrosos. Y sí, a veces Shepard es un poco grasa, principalmente en su tendencia al ralenti en los “momentos serios” de la película. Pero hasta esa grasa se ve justificada porque el tipo juega con ella todo el tiempo, como en los ya mencionados “planos Chuck Norris”, en la manera bien *Baywatch* en que se muestra a la novia del personaje de Terrence Howard, que lo está esperando en Grecia, o en una decapitación interrumpida por un llamado telefónico con ringtone de “lento ochentoso”.

Richard Gere, quien pese a lo que digan otros (y otros en esta revista) siempre fue un buen actor, realiza aquí tal vez su mejor actuación. Similar a la de Pierce Brosnan en *The Matador*, Gere lleva la película adelante de forma distendida, como si no le importara nada, riéndose un poco de sí mismo. Lo distendido se extiende a todo el resto del elenco; a Shepard parecen no interesarle las actuaciones efusivas o desbordadas. Es por eso que Terrence Howard, el protagonista de *Hustle and Flow*, funciona tan bien, porque Howard es un actor muy raro, que hasta cuando explota parece estar tranquilo; es puro *understatement*, pura sutileza. El tono relajado de su voz, que además hace avanzar la historia porque es el narrador, ayuda mucho en este sentido. Y Jesse Eisenberg, a quien vimos antes en *Rodger Dodger* y como el hermano mayor en *Historias de familia*, interpreta al “principiante” del trío protagonista: es hijo del vicepresidente de la cadena para la que trabajan el personaje de Howard y el de Gere, y está dando sus primeros pasos como periodista. Eisenberg es un gran comediante, y le sale muy bien eso de andar asustado durante toda la película, lo que lo lleva a la verbosidad en más de una ocasión y hace que se luzcan los *one-liners* que Shepard le escribió. Y también tenemos grandes personajes secundarios, a Mark Ivanir como un hombre de la ONU convencido de que los tres periodistas son agentes encubiertos de la CIA, o a Dylan Baker —uno de esos excelentes actores secundarios cuyos nombres pocos conocen— como el agente de la CIA que llama Simon Cunt al personaje de Richard Gere en vez de Simon Hunt. **[A]**



Corresponsales en peligro *The Hunting Party*

Estados Unidos/
Croacia/Bosnia-
Herzegovina. 2007.
101'

DIRECCIÓN

Richard Shepard

GUIÓN

Richard Shepard,
basado en un artículo
de Scott K. Anderson
para la revista *Esquire*

FOTOGRAFÍA

David Tattersall

MONTAJE

Carole Kravetz

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

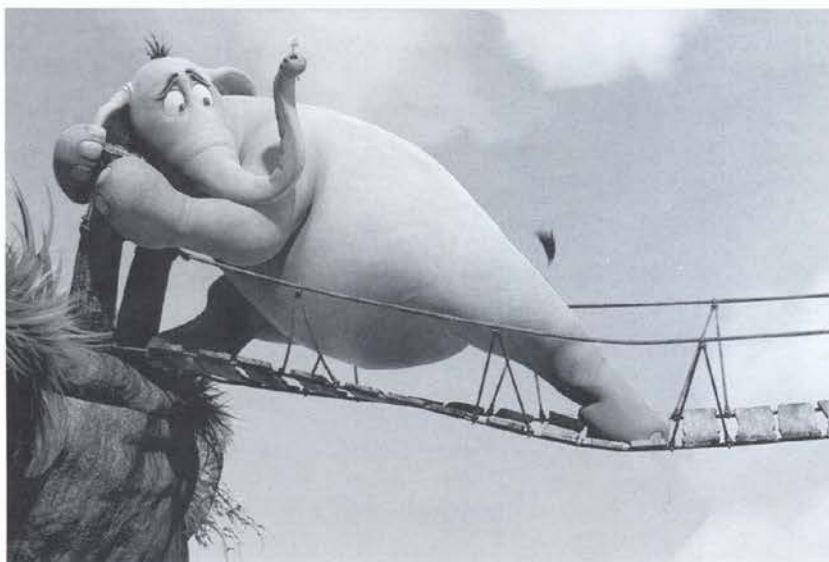
Jan Roelfs

MÚSICA

Rolfe Kent

INTÉRPRETES

Richard Gere, Terrence
Howard, Jesse
Eisenberg, James
Brolin, Mark Ivanir y
Dylan Baker



Una cuestión de creencia

por **Mariano Kairuz**

Los últimos intentos por llevar al cine la obra del escritor infantil Theodor Geisel (alias Dr. Seuss), reverenciada por generaciones en Estados Unidos, habían resultado en dos esperpentos irre-
Ldimibles: *El Grinch* y la todavía más insufrible *El gato*, respectivamente con Jim Carrey y Mike Myers *sobregesticulando* detrás de sus máscaras peludas. Pero antes, mucho antes, los cuentos de este tipo –cuyo nombre entre nosotros sigue resonando un poco vagamente pero que en su país es una de las grandes marcas de la literatura para chicos– fueron la fuente de adaptaciones cinematográficas y televisivas bastante dignas, e incluso de un par de pequeñas obras maestras. La flamante película protagonizada por el elefante bonachón que se encuentra con un mundo entero alojado en una microscópica partícula de polvo y lo toma a su cargo (contra todos aquellos que se resisten a creerle), tenía un antecedente en un cortometraje de algo menos de media hora hecho por Chuck M. Jones en 1970 con la colaboración directa del autor. El creador del Correcaminos no hizo ni con esta versión de *Horton Hears a Who!* ni con sus aproximaciones a *El Grinch que se robó la Navidad* (1966) y a *El gato con sombrero* (1971) sus animaciones más inspiradas –eran producciones televisivas de presupuesto limitado–, pero sí las dotó de cierta gracia y simpatía, y de un uso del color que por momentos remite a esas audaces y estridentes combinaciones que caracterizaron sus mejores años en la Warner y en la MGM. El verdadero gran antecedente de *Horton* en la animación fue sin dudas el de *Horton empolla el huevo* (*Horton Hatches the Egg*, 1942), una maravilla de nueve minutos de duración dirigida por Robert Clampett y estrenada como parte de los Looney Tunes. Siguiendo sólo parcialmente los diseños gráficos de Geisel, la peliculita de Clampett incorporaba

Horton y el mundo de los Quién *Horton Hears A Who!*

Estados Unidos, 2008, 88'

DIRECCIÓN Jimmy Hayward y Steve Martino

GUIÓN Ken Daurio y Cinco Paul, basado en un cuento de Dr. Seuss

PRODUCCIÓN Audrey Geisel, Bob Gordon, Christopher Meledandri, Chris Wedge

MÚSICA John Powell

EDICIÓN Tim Nordquist

CON LAS VOCES DE Jim Carrey, Steve Carell, Carol Burnett, Will Arnett, Seth Rogen, Dan Fogler, Isla Fisher, Jonah Hill, Amy Poehler

a su compacta fábula moral –la del paquidermo que, demasiado altruista, acepta quedarse con el culo quieto sobre el huevo de una pajaraco poco dispuesta a cumplir con su mandato materno– algún detalle salvaje, como el de un pescado con los ojos de Peter Lorre que ¡se pega un tiro!, acercando una obra muchas veces acusada de inocentona e inocua al espíritu anárquico de Bugs Bunny y compañía. Aquel corto sigue funcionando a la perfección 66 años más tarde, confirmando el potencial cinematográfico de los cuentos de Geisel, a pesar de que sus moralejas a veces parecen demasiado “transparentes” (o hasta obvias y subrayadas), y de que su espíritu claramente humanitario se expresa de una manera mucho más optimista y menos oscura y mortuoria que en los cuentos de, por ejemplo, Roald Dahl.

Es cierto que hay un “mensaje” (la definición suele sonar horrible pero es absolutamente certera en este caso) básico en la fábula de Horton y el pueblo de los Quién, y que este mensaje puede resumirse en tan sólo una frase, el eslógan del cuento y sus adaptaciones: “Una persona es una persona, no importa qué tan pequeña sea”. Los mensajes y las moralejas pueden ser manipulados, y la moraleja de *Horton* específicamente fue secuestrada hace ya décadas por los representantes del movimiento *pro life* norteamericano (los antiabortistas) para sus campañas, dándole un significado muy particular a eso de que “es una vida sin importar qué tan pequeña sea”. Se supone que el propio Geisel, que murió en 1991, llegó a demandar a los *pro vida* por hacer ese uso más que indebido de su creación, y se sabe que su viuda Audrey continuó esa batalla.

Uno de los méritos de la película de Hayward y Martino es que logra mantener en un nivel más o menos superficial las “lecciones” del cuento original sin sentir la necesidad de potenciarlo, ni de compensarlo con una inyección del cinismo posmoderno aprendido de *Shrek* (y aumentado por la mayoría de sus sucesoras) ni permitir tampoco que se sumergiera en una noñez sólo tolerable para nenes de menos de cinco años. *Horton* respeta las convenciones de la fábula infantil y de su autor, pero se permite reírse de ellas (“Agregarles ‘quién’ a todas las palabras es una pérdida de tiempo”, dice el alcalde de VillaQuién en un ataque de lucidez y autoconciencia). Y –lo más importante de todo– consigue, sin incurrir en excesos discursivos, hablar acerca de la fe y de la capacidad de creer en aquello que no podemos ver ni probar científicamente –de creer que existen cosas *más allá* de lo que podemos ver o probar– con un carácter universal y, aunque apto para la interpretación religiosa, perfectamente secular. Horton y su interlocutor en el mundo infinitesimal de los Quién deben enfrentar a sus respectivos pueblos para convencerlos de la existencia del otro. Para el alcalde de VillaQuién es una cuestión de supervivencia, pero para Horton es una de honor y de autodefinición: la jefa de facto del bosque de los Nools es una canguro que carga contra el elefante básicamente porque sus absurdos relatos acerca de un universo que nadie más alcanza a escuchar amenaza con alterar el orden dominante. Pero además, cuando finalmente la dictadora escucha a los Quién, se resiste a permitir que incluso esa comprobación ponga en peligro su mandato. En tan sólo esa pequeña vuelta argumental final se cifra una de las buenas ideas de una película que tiene sus huecos (para llegar al largometraje, está un poco estirada en gags físicos del montón) pero que alcanza a decir algo sobre el mundo y a la vez mantiene su voluntad de prédica suficientemente a raya. **[A]**

Del cine como escuela de policía

por Eduardo A. Russo



Tropa de elite es un fenómeno masivo en el cine brasileño. Primero como caso testigo de la actual virtualización del cine: se vio en más de diez millones de copias DVD clandestinas antes de su estreno y luego llevó a salas tres millones de espectadores más. La explosiva difusión marginal se integró como marketing viral y llevó a que los chicos jugaran a ser su protagonista, y hasta fuera buen negocio vender muñequitos. Para más repercusión, el Oso de Oro en el Festival de Berlín la entronizó como muestra cabal de película-latinoamericana-importante.

Tropa de elite narra la historia de un grupo de choque de la policía carioca (el BOPE) a través de varios integrantes, con especial foco en el capitán Nascimento, empeñoso exterminador con ideales de limpieza por medio de una guerra total. También hay narcos y adictos, policías venales, estudiantes burgueses entre ingenuos y corruptos, dirigentes de ONG ídem y una población imprecisa que anda por ahí hasta que todo explota a tiros y debe esconderse.

Señalar que la película es fascista es fácil y tentador, pero puede llevar a que esta crítica se lea como una inspección de contenidos incorrectos. Lo nefasto de *Tropa de elite* no se relaciona con una tesis o "mensaje", sino con su indigencia cinematográfica y un reduccionismo que la conduce, mediante la exaltación de este héroe elemental y la chatarra de quienes lo rodean (por los poderes del estereotipo, todos están allí para representar algo), hacia lo más rancio del lenguaje y mundo televisivos, con su habitual sustento de todo orden fundado en la represión.

Hace casi tres décadas, Carlos Mayolo y Luis Ospina criticaban con lucidez extrema, en un film clave del cine latinoamericano, *Agarrando pueblo* (1979), lo que denominaban "pornomiseria": la conversión en espectáculo de las penurias del tercer mundo para almas bellas o culposas. Un juego hipócrita que disfrazaba su goce bajo una presunta toma de conciencia. *Tropa de elite* reafirma que los consumidores de pornomiseria hoy condimentan su ración con una buena dosis de realismo televisivo. La medida del film no es la del mundo que pretende retratar –pese a su pretensión de fidelidad a hechos y seres reales–, sino la del espectador, ese sujeto asustado, seguidor de una suerte de Doctrina de la Seguridad Audiovisual que presenta la



Tropa de elite

Brasil, 2007, 118'

DIRECCIÓN José Padilha

GUIÓN José Padilha, Braulio Mantovani, Rodrigo Pimentel

PRODUCCIÓN

José Padilha, Marcos Prado, Eliana Soarez

FOTOGRAFÍA

Lula Carvalho

MÚSICA

Pedro Bronfman

EDICIÓN Daniel Rezende

INTÉRPRETES Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro, Milhem Cortaz, Fernanda de Freitas, Bruno Delia

pantalla como vitrina de aquello que debe comprarse, de aquello de lo que hay que cuidarse o debe denunciarse, poniéndose en la mira. En *Tropa de elite*, la pantalla –como en la televisión guiada por los preceptos de esa primacía de la seguridad– es ni más ni menos que la expansión de esa mira hacia el cine.

Es raro, por otra parte, que esta película provenga de quien con su documental *Ômnibus 174* desmontaba minuciosamente el entramado mediático en relación con un caso de asalto y toma de rehenes protagonizado por un delincuente juvenil, sobreviviente de la masacre de La Candelaria (aquella operación de exterminio encarada en 1993 por miembros de la policía militar carioca en que se ametralló a decenas de chicos de la calle que dormían a las puertas de una iglesia de Río).

Tropa de elite iba a ser un documental sobre algunos integrantes del BOPE, y quizás habría sido bueno. Pero cualquier posible intención crítica ha quedado sepultada en la lógica televisiva de su trama, personajes e imágenes donde impera la matriz de las series de TV, que la hace casi el capítulo piloto de una S.W.A.T. carioca. Padilha viene rechazando las acusaciones de fascismo respecto de su film, insistiendo en la crítica social que a su juicio contiene. No tenemos por qué descreer de sus intenciones críticas, pero hemos aquí ante lo que termina siendo: una ficción que hace de la sala de cine un lugar miserable, de esos que cada vez más se multiplican de ambos lados de la pantalla. Sus espectadores aliñados del lado del agresor, tan obedientes en su identificación como los candidatos a integrar el cuerpo especial en sus formaciones, tienden a enfilarse con los aspirantes a esta triste academia de adoradores de la muerte. Basta apreciar en los cines las risas y gritos extáticos del público que festeja como violencia *cool* las torturas depuradoras del BOPE para que se despierte un escalofrío que no viene de la película sino de las semillas filonazis que allí se esparcen insidiosamente. Nada del otro mundo, podrá decirse; vemos similar propuesta todos los días, en cada noticiario o *reality* que hace de la violencia real el insumo básico de su show ("está ahí, nosotros sólo te la mostramos"). En la misma línea, desmintiendo cualquier iniciativa crítica en sus orígenes y por su afán de integración al audiovisual dominante, *Tropa de elite* se abre como campo de entrenamiento para la represión naturalizada. **[A]**



A la deriva

por Ezequiel Schmoller

Durante los últimos años muchísimas películas intentaron dar cuenta, directa o indirectamente, de cierto malestar generacional. Nombro algunas: *25 watts* (2001), *Ghost World* (2001), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005), *Como un avión estrellado* (2005), *La línea recta* (2006), *Body Rice* (2006) y ahora *La perrera* (2006). Algunas con más humor que otras (*25 watts* vs. *Como un avión estrellado*), algunas de forma más opresiva que otras (*Body Rice* vs. *Ghost World*), algunas de forma más explícitamente violenta que otras (*Elephant* vs. *La línea recta*), todas muestran la dificultad que tuvo o está teniendo determinada franja generacional para adaptarse al mundo adulto y al mundo en general. Todas tienen en su centro a adolescentes o veinteañeros que, con una languidez y una apatía casi militantes, no pueden o no quieren o tienen enormes dificultades para encontrarles algún sentido a las cosas. Acercarse a un tema así es difícilísimo. Es fácil caer en la banalidad, en el disparate, en explicaciones sociológicas simplificadoras y reduccionistas. A la revista *Viva* le pasa con asiduidad. Lo primero que hay que decir de esta serie de películas, entonces, es que, a diferencia de otros acercamientos al tema, intentan reflejar el fenómeno antes que explicarlo. Esto las distancia no sólo de la revista *Viva* sino también de películas como *Rebelde sin causa*, en la que el malestar del personaje de James Dean estaba enraizado, por lo menos parcialmente, en la relación con su padre. En *La perrera* y en las otras películas nombradas no hay un intento por desentrañar la raíz del fenómeno.

David (o "el Deivid", como lo llaman sus amigos), el personaje principal de *La perrera*, se inscribe en esta legión de Bartleby's modernos que simplemente preferirían no hacer nada, esos "jóvenes que no estudian ni trabajan" y que tanto inquietan a diarios y revistas. En una de las primeras escenas nos enteramos de que David trabaja poco o

nada y que se masturba mucho. Lo dicen dos personajes mientras juegan a escupirle a un cigarrillo que está en el piso. Uno de ellos tiene una remera gastada con muchas marcas de cerveza y una inscripción que dice "las tomo todas", o una frase por el estilo. Esa remera, jugar a escupirle a un cigarrillo, masturbarse mucho, la actitud desgastada, todo ayuda a delinear el tono de la película y del pueblo costero uruguayo en el que transcurre la acción. Pero el tono no es uniforme. La atmósfera se va enrareciendo y tornando cada vez más violenta, hasta estallar cerca del final de la película. Esto la diferencia de películas hermanas como *25 watts*, que terminaba espacial y emocionalmente en el mismo lugar en el que empezaba, o *Body Rice*, que era uniformemente opresiva. En *La perrera* hay una progresión: un recorrido de lo anodino a lo violento, como si de alguna manera una cosa fuera la consecuencia de la otra.

Me apuro a aclararlo: *La perrera* no juzga ni se mofa de la actitud de su protagonista. Al contrario: como casi todas las películas nombradas en el primer párrafo, es formalmente parecida a los adolescentes y veinteañeros que retrata. Emula, por medio de su estructura y su ritmo, el comportamiento de su protagonista. El andar cansino, errático e imprevisible de David encuentra su contrapartida formal perfecta en el carácter contemplativo, episódico, ambiguo y poco concluyente de la película. Ambos, película y personaje, avanzan como por inercia. Prácticamente prescindiendo de los conflictos dramáticos fuertes y marcados, la película uruguaya elige retratar un estado de ánimo: cierta tristeza y cierto malestar que sobrevuelan o subyacen en las acciones. Yendo todavía más atrás en el tiempo, podríamos encontrar la génesis de este tipo de cine en películas como *Los inútiles* (Fellini, 1954), *Katzelmacher* (Fassbinder, 1969) y *El diablo probablemente* (Bresson, 1977).

En una de las escenas de *La perrera*, David, el vivo retrato de la pasividad, escucha en silencio cómo su padre, una suerte de Al Pacino terciarista, le canta sus cuatro frescas mientras cenar: no puede ser que no se sume al mercado laboral, que sea tan improductivo, que sea un parásito de la sociedad, etc. Cuando termina, David le dice: "Bueno, muy rico todo, me voy a dormir porque mañana hay que madrugar". Unas escenas después lo vemos en un bar y hay un póster del Che Guevara de fondo. Las dos escenas son evidentemente diferentes: en una lo están retando, hay una acción; en la otra no pasa nada. Pero las dos, curiosamente, generan la misma gracia. Ambas operan por contraste: David está tan lejos de la derecha iracunda de su padre, para quien una beca universitaria es un acto de caridad del Estado, como de la izquierda revolucionaria del Che Guevara. Su pasividad contrasta con ambos polos ideológicos. "El Deivid" en *La perrera*, "Leche" en *25 watts*, Noelia en *La línea recta*, todos ellos resultan molestos para prácticamente todos los sectores de la sociedad. Incomodan. Incomodan a la derecha porque no quieren integrarse al sistema, no quieren ser una fuerza productiva. Incomodan a la izquierda porque no hacen nada por cambiar un mundo que aparentemente les disgusta, porque no son solidarios, porque con su pasividad ayudan a perpetrar el *status quo*. Incomodan a la revista *Viva*, a *La Nación*, a todos. Están ahí y nadie sabe muy bien qué hacer con ellos. El cine, en cambio, les está dando su lugar. Cada vez más películas respetan sus tiempos, se compenetran con sus intereses, intentan traducir formalmente su actitud ante la vida. Es el cine el que está cumpliendo la paradójica, dificultosa, casi heroica tarea de darle voz a una generación que parece que no tiene nada para decir. **[A]**



La perrera

Uruguay/Argentina/
España/Canadá.
2006. 108'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Manolo Nieto

PRODUCCIÓN

Manolo Nieto, Hernán Musaluppi, Fernando Epstein, Parviz Yazdani

FOTOGRAFÍA

Guillermo Nieto

MONTAJE

Fernando Epstein

MÚSICA

Buenos Muchachos,
Flormaleva

INTÉRPRETES

Pablo Riera, Martín Adjemian, Sergio Gorfain, Sofía Dabarca, Adriana Barboza, Richard Vera

Volver a los 76

por Eduardo Rojas



Regresados es el regreso al largometraje de Bernard y Nardini, egresados al largometraje con 76 89 03. Un regreso al cine mediante una comedia que insiste con el tópico de la reunión de egresados, festejantes en este caso de sus veinte años en tal condición. Un regreso que lo es también a vicios en común puestos en escena en su largo anterior, profundizándolos y transformándolos en malas costumbres narrativas que hacen temer sobre el egreso del dúo al panteón del buen cine.

La propuesta del reencuentro de viejos compañeros que hacen un balance de sus vidas es reiterada en el cine y afines, reiteración que no es exceso si los resultados son buenos (ver *Reencuentro* de Lawrence Kasdan). Bernard y Nardini (en adelante, Bernardini), en cambio, parten de una premisa peligrosa y limitante: el tiempo devuelve a los viejos compañeros únicamente como fracasados o triunfadores; no hay matices ni términos medios. Tampoco aceptan la posibilidad de que sus protagonistas se vinculen mediante otros sentimientos o actitudes que la desconfianza, la mediocridad o el sálvese quien pueda. La amistad, los afectos que subsisten al paso del tiempo o la simple y respetable elección de una vida rutinaria y sin ambiciones, como la de tanta clase media, parecen excluidos del horizonte humano de estos (r)egresados (característica en común con 76 89 03). Sostener esta profesión de fe misantrópica supone un compromiso artístico, y humano, de proporciones que no parecen estar a la altura de Bernardini. En efecto, la selección de historias y personajes que estructuran a *Regresados* es un festival del lugar común y el trazo grueso; Bernardini extravían cierto oído para lo coloquial y un insinuado balance para el manejo de situaciones dramáticamente riesgosas que le daban momentos de precario equilibrio a su largo anterior. Aquí todo es exagerado, subrayado, groseramente triste. La fiesta que reúne a los regresados es un lugar en el que los directores apenas se detienen para apartar de ella a los personajes de tres historias. La de Guido y Melina, novios en la adolescencia que truncan su reencuentro por miedo a dejar sus vidas mediocres, se desvanece en la intrascendencia de historias contadas con un tono que ya agotó, con poca suerte, el teatro naturalista de los sesenta.

La de Luis María, el antiguo bromista pesado de la clase, reformateado a la beatitud a través de la lectura de



Regresados

Argentina, 2007. 92'

DIRECCIÓN

Cristian Bernard y Flavio Nardini

GUIÓN

Cristian Bernard y Flavio Nardini

PRODUCCIÓN

Juan De Francesco

FOTOGRAFÍA

Wilson Rodríguez

MONTAJE

Santiago Martí, Felipe Guerrero

MÚSICA

Adrián lares

INTÉRPRETES

Roberto Carnaghi, Diego Capusotto, Carlos Issa, Diego Leske, Marcelo Sein, Luciano Casaux, Coni Marino

Paulo Coelho, y su víctima de antaño, el recontraallegórico Germán Pequenho, que quiere ser un ejercicio de humor negro pero se reduce a una exhibición de flatulencias, onanismos y humillaciones equitativamente repartidas: al tosco Luis María, que tal vez se las merezca, al pobre discapacitado y al espectador que sufre tanto el desprecio de los directores por uno y otro como su burda forma de ponerlo en escena. Bernardini, muchachos todos que ejercen el oficio del cine y artes cercanas bajo el resbaloso paraguas del grotesco, acepten la humilde opinión de un espectador ducho en escatologías y chanchadas de todo orden: no es para todos la bota de potro. Para iluminar mediante la grosería aspectos de la condición humana hay que ser, paradójicamente, muy fino; Marco Ferreri, casi todos los maestros de la comedia a la italiana, tenían el secreto. Entre nosotros, José Marrone fue un talento desperdiciado, un representante de la vulgaridad en estado puro que, por prejuicios culturosos, nunca encontró quien encauzara su talento. Lo de ustedes, Bernardini, no tiene la gracia del espanto, ni la risa que esconde la piedad, necesarias para alcanzar aquella paradójica finura de lo grueso. El resultado, patético y desagradable, se siente desde la butaca como una burla, a los personajes y al espectador, igualados por este falso ejercicio de negrura grotesca.

Pero es la historia del trío de amigos, Lito, el triunfador despiadado en la prosperidad española, Alexis y Franco, los fracasados en la malaria argentina, la que desborda el vaso de la visión negra (como la noche en la que se desarrolla toda la película) y soberbia de Bernardini. Trío tramposo, de recíprocas agachadas, cobardías e hipocresías aún mayores que la tripleta de 76 89 03; la amistad es un disfraz que esconde la puñalada tramera. La estupidez es el lazo que los une. Lito es feroz y estúpido al exhibir su costado sentimental, que Bernardini construyen a brochazos de lugares comunes sobre el fracaso íntimo del exitoso. Alexis y Franco son también dos estúpidos que merecen su derrota, puesta en escena con su grosero intento de secuestro. Todo es igual, nada es mejor... allá en el cine nos vamo' a encontrar. No hay humor; ni negro, ni gris, ni grotesco, ni costumbrista. Sólo hay un par de directores versus resto del mundo. ¿En qué cancha jugarán su desafío? La del cine, por el momento, tiene un solo arco y enfrente un espejo que únicamente refleja la imagen de Bernardini. [A]



Piano de cola arrojado desde un balcón

por Marcos Vieytes

Más vale nunca que tarde. No es ésta la primera película que me hace pensar el último cine argentino como un cine impotente, no sólo ni fundamentalmente por su falta de sexo filmado, sino, sobre todo, por su asexuada, desapasionada forma de filmar. Buena parte de él está constituido por películas que amagan pero no se animan (no respiran vida propia ni animan destinos autónomos), que no avanzan (no encarar las posibilidades que da la puesta en escena de transfigurar la realidad, sino que subordinan el cine a una función menos reproductiva que empobrecedora de lo real), que no concretan (no se atreven a formular conflictos de peso echando mano a la potencia física de lo concreto inscripto en la imagen cinematográfica), que no acaban nunca (por indefinición más que por apetito de infinitud), o que acaban mal (si lo hicieran mal y pronto sería incluso preferible). Resumiendo, un cine reprimido, decepcionante, autista, incapaz de entregarse al placer de la aventura –narrativa, formal– o trascender lo cotidiano apelando al sentido cómico, épico o trágico de todo artificio.

Si me refiero al (mal) sexo como metáfora del escaso atractivo, nulo goce y cada vez más ausente o impostada intensidad del cine nacional, se debe a que también es uno de los ejes de la última película de Paula Hernández. En ella hay dos personajes que, tras pasar bastantes horas juntos, prácticamente solos y en espacios reducidos, atravesar fuertes crisis emocionales y experimentar una sensación de creciente desamparo, terminan por tener sexo en un auto, o al menos eso es lo que se infiere de la aséptica elipsis que nos lo oculta. Aquí nos topamos con un primer pecado fílmico: no dejar que la escena se desarrolle hasta respirar por sí misma. Hernández es una directora capaz de filmar planos henchidos de volumen y textura valiéndose de objetos y cuerpos cotidianos como el de Valeria Bertucelli o el de Julieta Díaz en *Herencia*, pero en



Lluvia

Argentina, 2008, 110'

DIRECCIÓN

Paula Hernández

GUIÓN

Paula Hernández

MONTAJE

Rosario Suárez

FOTOGRAFÍA

Bill Nieto

DIRECCIÓN DE ARTE

Mercedes Alfonsín

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Juan Vera

SONIDO

Martín Grignaschi

INTÉRPRETES

Valeria Bertucelli,
Ernesto Alterio

una escena clave como ésta decide ignorar su probada competencia y pasar demasiado rápido a otra cosa (como si tuviera escrúpulos de seguir rodando) cuando, en función de la postergación excesiva del encuentro, era preciso darle relieve y exposición.

Esto nos lleva al segundo pecado venial de la película: filmar (es un decir) el sexo a destiempo, al menos una hora tarde y casi sobre el final, usándolo como un recurso de clausura inconsecuente (contrastar con *Ficción*, de Cesc Gay, y la tensión sexual conseguida sin coito alguno). De ese modo, la demora le confiere una relevancia dramática que no tiene, transformándose en un estorbo para el espectador y un motivo espurio para los personajes. A éstos no los beneficia en nada (ni siquiera nos consta que lo hayan disfrutado y, en lo que al personaje de Alterio concierne, hasta es lícito pensar en lo contrario) y a nosotros nos impacienta su injustificado retraso. Porque no responde a la lógica de los personajes ni a la de la puesta en escena (no estamos ante la sublimación estética del deseo pospuesto de un Wong Kar-wai en *Con ánimo de amar*) y porque, en realidad, delata la inconsistencia de esta última, producto de una dosis de cálculo, bastante autocensura y ambiciones mal orientadas. Al contrario que *Herencia*, una película modesta pero valiosa, *Lluvia* reclama para sí ese vago prestigio *qualité* que procura alcanzar en la bochornosa secuencia mentada en el título de esta crítica.

El piquetero gaita. Ernesto Alterio no es mal actor de cine, pero nadie podrá explicarnos jamás por qué razón el protagonista de esta película debía ser español. No hay ninguna particularidad en su papel que impida la sustitución por otra equivalente de un actor argentino, y encima su aparición en el film es sospechosamente aleatoria. Ese hombre que entra por azar a la vida de la protagonista mientras ésta permanece detenida durante horas en un túnel pudo haber sido cualquier otro hombre menos uno, o menos un tipo (más bien, una clase) de hombre. Nunca se nos explicará la razón del embotellamiento pero sí vemos, fuera de foco y desde el punto de vista entre distraído y preocupado de la mujer al volante, a un grupo de personas que pasa corriendo por la calle con lo que parecen ser banderas o pancartas. Da la casualidad de que, de entre todos ellos, justo el que se mete en el auto –y en el plano y en la película– es el único que está allí por una razón ajena a la de esa gente, que no es parte de los que pasan (¿perseguidos?) y con los que –nuevamente por azar– se confunde por un rato sin pertenecer ni compartir nada con ellos.

Uno ve esa escena y siente, aun sin haber visto el intrascendente desarrollo posterior del film, que en ese momento, a escasos diez minutos de empezada, a Hernández se le pasó de largo la película; que la historia interesante era la que podría haberse dado entre la mujer y alguno de esos ¿piqueteros? ¿militantes? que no se detuvieron; que la extranjería del ciudadano español encarnado por Alterio es un poroto al lado de esa tan próxima, familiar y poderosa como para enmarcar la acción y parir la anécdota del film, pero no lo suficiente como para conseguir ser enfocados por la cámara y menos aún protagonizar la historia. La desgracia de *Lluvia* es que, tratándose de una película sobre gente que huye sin saber muy bien adónde, sea también una película que se evade de sí misma, que no asume la responsabilidad por las imágenes que la componen ni reconoce las posibilidades contenidas en ellas. En cambio, opta por la superficie lustrosa, el subrayado verbal, el gesto ampuloso y el simbolismo prefabricado. **[A]**



Estando ahí

por Juan Pablo Martínez

1. *U2 3D* fue la segunda película que vi en IMAX (la primera fue *Soy leyenda*) y la primera que vi en IMAX 3D. De *Soy leyenda* salí bastante decepcionado, preguntándome cuánto de cine y cuánto de "atracción de parque temático" hay en este formato. Sí, por supuesto que las películas en IMAX se ven y se escuchan increíble, que el soporte filmico es de 70 mm y todo eso. Pero sentía que toda esa "tecnología de punta" me opacaba el disfrute de la película. Claro que era la primera vez que pisaba una de esas salas, así que estaba más que atento a esos detalles, pero igualmente creo que el IMAX es un formato "menos cine" que el 35 mm. Y la pantalla, si bien es más grande que una pantalla estándar de cine, tampoco lo es tanto. Encima hay una pequeña trampa, porque rara vez se utiliza el alto completo de la pantalla, que es más bien tirando a cuadrada. Ni siquiera *U2 3D*, una película filmada especialmente para ese formato, posee las proporciones de la pantalla de IMAX.

2. Ver una película en IMAX 3D como la que nos ocupa es una experiencia completamente distinta a ver una en IMAX 2D. Y tiene varias ventajas y otras tantas desventajas, porque tenemos la contradicción de que si bien el 3D da una ilusión de mayor profundidad de campo, en algunos planos la imagen se ve totalmente chata, desagradablemente chata. Esto ocurre en *U2 3D* con los "planos Larry Mullen Jr.". Porque parece que las baterías salen mal en 3D; la batería de Mullen Jr. se ve bien cerca nuestro y en el fondo hay una sensación de "chatez" bastante molesta. Otra desventaja del 3D en esta película es que en ciertos momentos, cuando vemos que Bono se nos viene encima o que Adam Clayton está a punto de pegarnos un "bajazo" en la cara, las formas humanas se deforman, se desproporcionan, se convier-

ten en algo similar a una imagen 3D de un juego de computadora; pierden humanidad. Pero también está el factor "inmersivo" del 3D, y ésta es la principal virtud de una película como *U2 3D*. La película de Mark Pellington (el director de la gran *Intriga en la calle Arlington*) y Catherine Owens, con un millón de cámaras desparrahadas por todo el estadio, tanto sobre el escenario como en el aire y entre el público (la película documenta los conciertos de la rama latinoamericana de la gira con la que la banda presentó su disco *How To Dismantle an Atomic Bomb*), resulta totalmente apasionante en ese aspecto: usa la última tecnología disponible al máximo (unas supercámaras HD, unas grúas extraterrestres) como para dar una sensación mayor de "estar ahí" a la que tendríamos si estuviésemos realmente ahí. Y la película convierte la superposición de imágenes en un arte, tanto en los títulos del comienzo (con muchísimas imágenes superpuestas a diversas distancias, aprovechando así al máximo las virtudes del 3D), como durante el show propiamente dicho, logrando un efecto que por momentos es puro *eye candy*.

3. El gran problema de la película es que toma a U2 en su momento compositivo más bajo, presentando el peor disco de su carrera y con un Bono cada día más insoportable con su veta "quiero convertir el mundo en un lugar mejor". La película nos muestra ciertas animaciones e imágenes documentales "sobre el estado del mundo" que aparecían en las pantallas durante el show, y que francamente causan vergüenza ajena por su demagogia (en un momento, en el recital en Buenos Aires, ¡se ve una imagen de Kirchner!) y su elementalidad (en plan "llevémonos todos mejor"). Pero por suerte a Bono no se lo ve discursar demasiado, y si bien al comienzo se mandan una seguidilla de malas canciones de sus últimos años, todo repunta cuando llegan cosas como "Pride (In the Name of Love)", "Bullet the Blue Sky", "Sunday", "Bloody Sunday" o "Where the Streets Have No Name". Y de la película parece desprenderse que a Bono y sus amigos tampoco les gustan demasiado sus canciones nuevas, porque es notorio cómo en las primeras se los ve cansados y sin ganas, como queriendo sacárselas de encima, y después todo explota y se convierte por fin en un recital de rock (salvo un momento horrible en que Bono imita la voz de Pavarotti en "Miss Sarajevo").

4. Y una nota extracinematográfica, más bien sociológica: la película es un alarmante documento sobre cómo cambió el público con los años, especialmente en Argentina. Como dije, la película tiene planos (muchísimos planos, en realidad), tomados desde el campo, como si se tratara de un *bootleg* ultrasofisticado. Y ahí vemos... celulares. Cientos y cientos de celulares con los que el público está filmando el recital o sacando fotos. Parece que la gente ya no va a ver recitales, sino a registrarlos en baja calidad, para después, supongo, subirlos a YouTube, o a su Fotolog, o mostrárselos a los amigos. Y claro, también está la cosa de que, "en los lentos", se hayan reemplazado los encendedores por los celulares, lo cual disminuye muchísimo el encanto. Y dije "especialmente en Argentina" porque en las imágenes de Brasil, por ejemplo, no vemos esa imposible cantidad de celulares, ni que se haya renunciado al uso del encendedor en todos lados. La película tiene planos cenitales de todo el estadio a la luz de los celulares y otros a la luz de los encendedores. Adivinen cuáles son hermosos y cuáles no. **[A]**



U2 3D

Estados Unidos, 2007, 85'

DIRECCIÓN

Mark Pellington y Catherine Owens

FOTOGRAFÍA

Peter Anderson y Tom Krueger

MONTAJE

Olivier Wicki
CON Bono, The Edge, Adam Clayton y Larry Mullen Jr.

Chicas futboleras

por **Marcela Gamberini**



En *Offside* se habla de fútbol y de mujeres, de la represión y del poder militar y también, por qué no, de la sociedad iraní. Tal vez es demasiado para una película pequeña, de bajo presupuesto, hecha con actores no profesionales. La apuesta es alta y el resultado es algo escaso.

Offside comienza con un padre que busca a su hija; la hija está en un micro que lleva hombres a una cancha de fútbol. Irán se juega su lugar en el Mundial 2006. Los hombres cantan, agitan banderas, están eufóricos; la chica, sentada, quieta, en silencio, pretende no ser vista. A partir de ahí, la película va a contar las peripecias de la chica para entrar al estadio. Una vez que lo logra, después de una especie de carrera de obstáculos, la apresan y se encuentra con un grupo de otras mujeres a quienes también se les prohíbe el paso y están encerradas en un pasillo del estadio. Más que encerradas, enjauladas.

Tal vez esta anécdota no sea más que una metáfora, más bien una excusa, para hablar de la discriminación de las mujeres en esos países islámicos. Las chicas están vestidas de hombre, tienen la cara pintada con los colores de la bandera de Irán y se escabullen bastante bien; son listas y simpáticas, hablan y discuten, se enfrentan a la fuerza militar, una de ellas está vestida de hombre, otra de militar, pero en definitiva ni los soldados que las apresan ni ellas mismas pueden ver el partido. Ambos, mujeres y militares, están encerrados —rejas mediante o no— fuera de la cancha. Hay acá una homologación que sorprende un poco. El servicio militar es obligatorio en Irán, estos jóvenes tampoco están a gusto ahí; quisieran estar viendo el partido, o con sus familias, no en la milicia. Las mujeres quieren ver fútbol y no pueden, pero los soldados tampoco. En este caso y quizá en muchos otros la represión, la opresión y la discriminación son iguales para las mujeres y para los militares.

Dice Pablo Alabarces, un estudioso de la relación fútbol-sociedad: "El fútbol no es un espejo, el fútbol es parte de la sociedad, y como tal muestra muchas de las peores cosas de sí misma. A veces, las mejores también aparecen". Y en este caso aparece la discriminación, no sólo de las mujeres, sino de los militares,



Offside

Irán, 2006, 93

DIRECCIÓN

Jafar Panahi

GUIÓN Jafar Panahi,
Shadmehr Rastin

PRODUCCIÓN

Jafar Panahi

FOTOGRAFÍA

Rami Agami

MÚSICA

Yuval Barazani

INTÉRPRETES

Sima Mobarak-Shahi,
Shayesteh Irani, Ayda
Sadeqi, Golnaz
Farmani, Mahnaz
Zabihi, Nazanin Sediq-
zadeh

Estreno en salas en
formato DVD

pero además aparece la solidaridad entre hombres y mujeres cuando ellos quieren ayudarlas a entrar, o sobre el final, juntos en el micro de vuelta al cuartel, donde todos cantan, se abrazan y festejan juntos el triunfo.

Filmada como un documental, Panahi rodó el film casi en directo, en paralelo a lo que ocurría en el estadio. Por supuesto, nadie sabía el resultado del partido, así que el final podía ser de desesperanza por no clasificar, o lo que realmente después sucede: alegría en las calles, festejo. Cuenta Panahi que "hasta cinco días antes del rodaje, las autoridades no sabían que yo estaba detrás del guión, porque lo registré con otro nombre. Cuando se enteraron, ya no pudieron frenarlo". El director realmente infiltra cinco chicas en un estadio y las filma. Esa soltura, esa liviandad, está presente en la película y es una de sus mayores virtudes. No es una película sobria, elevada, que denuncia con el dedo en alto la opresión que sufren las mujeres en Irán, ni tampoco la arbitrariedad de un servicio militar obligatorio. El tono de comedia reforzado por los gestos de las chicas, por las quejas de los soldados, la hace simpática y ligera. Lástima que, sobre el final, el tono se eleva y deja como una especie de "moraleja" —palabra horrible si las hay— generada por la emoción del festejo que se vive en las calles y la angustia de una de las protagonistas por un suceso privado.

Offside comparte con las anteriores películas de Panahi (*El globo blanco*, 1995, *El espejo*, 1997, *El círculo*, 2000, y *Crimson Gold*, 2003) cierta mirada sobre la realidad y la representación; su inmediatez y su manera despojada de filmar; sus argumentos mínimos y sencillos y su trabajo con actores, en su mayoría no profesionales. Quizá ello no sea privativo de este director, sino compartido por el cine iraní en general, como una marca de cierta idiosincrasia; una cartografía lírica que dibuja a la sociedad, una manera de mostrarse ante el mundo, un modo de crítica social. El cine en Irán hace uso de la escasez de sus medios, no poniéndolos de manifiesto como una carencia, sino resignificándolos para constituirse como uno de los espacios simbólicos desde donde, como en el fútbol, "se defiende la patria". **[A]**



La seguridad de los objetos

por Federico Karstulovich

Amar u odiar la tecnología es algo así como amar u odiar la lluvia: ella está y no va a irse así como así. La diferencia es que algunos amores se rigen por un grado de manipulación tan grande y desmedida que la tecnología se les impone, mientras que otros no se adaptan a ella. O, mejor expresado, algunos se adaptan a la tecnología tanto como otros piden a la tecnología que se adapte a ellos. Al primer grupo corresponde el Robert Zemeckis de *El expreso polar* y *Beowulf*, témpanos de hielo puro. Al segundo pertenecen el Richard Linklater de *Una mirada a la oscuridad* y, por decir una antigualla, el James Cameron de *El abismo* o incluso *Titanic*, películas en las cuales la tecnología no es excusa para tener un corazón helado; por el contrario, son películas sensoriales.

Sin embargo, hay un tercer grupo en el que podemos ubicar a Raúl Perrone. Es el grupo de aquellos que optan por la tecnología desclasada, descastada. Cuando todos pensaban en 16 mm, en Súper 16 mm o en formatos digitales como el DV, o un poco después, el HD, Perrone elegía el Súper VHS, el Súper 8 mm sin sonido y otros formatos cada vez más perimidos según la lógica de consumo en términos de oferta y demanda de las compañías productoras de cámaras. Hoy, cuando buena parte del cine hecho en digital se ve demandado por mayor precisión técnica, limpieza de sonido y otros meandros que permitan facilitar un estreno "decente", Perrone opta por bajar un escalón más en la escalera de la tecnología. Así, opta por uno de los dos medios mas degradados en imagen y posibilidades sonoras que pueda brindar el mercado de cámaras: una cámara de fotos digital.

Decide filmar con una pequeña cámara de esas que cuando uno baja los clips de video a una computadora lo ve todo pixelado y con un sonido de baño de estación Constitución un viernes por la tarde. A no equivo-



La Navidad de Ofelia y Galván

Argentina, 2007, 65'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Raúl Perrone

EDICIÓN

Lorna Santiago

MÚSICA

Alejandro Seoane

SONIDO

Mr. Miguelius

INTÉRPRETES

Nicéforo Galván, Ofelia

Cerizola y Soledad

Aguilera

carce, porque ésa es la idea de Perrone: jugar con la limitación técnica no como si el cine no se hubiera inventado (aunque hay algo de juego en mirar como si fuera la primera vez, como si fuera una novedad), pero sí como si hubiera que simular infancia e inocencia del registro para volver a ver las cosas nuevas, aun en la cotidianeidad. Claro que todo lo que está planteado en ideas no siempre tiene su correspondencia en la práctica. La pregunta en tal caso sería otra: ¿se sirve Perrone de sus materiales, se apropia de la técnica que emplea? ¿O es, al revés, alguien entregado al cliché de un uso esnob de tecnología que nadie utiliza para hacer una película y así llamar la atención? Creo que un poco de ambas cosas atraviesan esta película que, muy al estilo de su director, vuelve al concepto de la narración de acontecimientos mínimos (me niego a hablar de "historias mínimas"), es decir, de una mera sucesión de viñetas cotidianas en la vida de unos pocos personajes. El festejo de la Nochebuena en la casa de Ofelia y Galván, dos abuelos abandonados que organizan sus actividades del día para juntarse con aquellos que no los visitan muy seguido, es la excusa narrativa. Ojo, Perrone no cuenta un cuento de Navidad tradicional. Aquí la cámara de fotos —como objeto ritual, que registra acontecimientos especiales como los festejos de fin de año— adquiere un simbolismo melancólico que justifica su uso como medio de registro: el 24 de diciembre es un día igual que cualquier otro para los protagonistas. La idea de acontecimiento como giro conflictivo o cambio radical no existe. Esa meseta temporal que atraviesan Ofelia y Galván es la que quita el aura al esperado encuentro. De ahí que se imponga con fuerza la idea del registro de la cotidianeidad y no el de la espera de lo extraordinario. Y para dar naturalidad a ese registro, la idea de la cámara de fotos es el mejor exponente de eso que conocemos como el documental de "la mosca en la pared". Es decir, el documento cuyo registro se hace imperceptible para los actores. Piensen que la camarita, pequeña, que pasa desapercibida, es acaso una buena excusa para olvidarse de que hay allí una predeterminación de las acciones, aun improvisando (sobre todo considerando la tendencia a la improvisación en el cine del director).

Perrone usa y abusa de los planos secuencia con cámara fija. Son en general planos cerrados, claustrofóbicos, que incluso en muchas ocasiones —no por decisión del director, seguramente— se salen de foco y se vuelven a enfocar solos (una función que realiza una cámara que se deja en foco automático), casi como si a nadie le importara la pericia o la calidad técnica del material. En este orden, *La Navidad de Ofelia y Galván* es también un desafío al espectador (aunque varios de los asistentes que vieron la película en el Centro Cultural Rojas cambian la palabra "desafío" por la expresión "falta de respeto"), ya que tensiona tanto la naturalidad de los acontecimientos y su precaria factura técnica que obliga a tomar la decisión de permanecer y olvidarse de las limitaciones materiales, o directamente hastiarse y abandonar la sala. Y aquí las limitaciones dejan de ser desafíos para volverse un verdadero corset: se impone la idea de lo novedoso de la técnica sobre la sensibilidad. Y aun teniendo personajes nobles y entrañables, pervive la sensación del recurso más como un fin que como un medio. En esa limitación, el universo Perrone se cierra sobre sí mismo, como vicio de director narcisista y no como riesgo estético, quizás aquello que demandábamos como espectadores. **[A]**

Visitante de invierno
Argentina/España
2007, 95'

DIRECCIÓN
Sergio Esquenazi

GUIÓN
Sergio Esquenazi

PRODUCCIÓN
Hernán Virués

FOTOGRAFÍA
Matías Lago

EDICIÓN Marisol Molas

INTÉRPRETES
Santiago Pedrero,
Sandra Ballesteros,
Catalina Artusi, Ana
Cuervo, Pepe Novoa,
Diego Alonso

Captar la esencia

A favor por **Diego Trerotola**



Una cuestión de confianza

En contra **Federico Karstulovich**



El cine de terror argentino no existe. Lamentablemente. Existen, sí, películas de terror argentinas, muchas de ellas mediocres, algunas malas, pocas buenas. Tal vez esto sucedió porque nadie trató de demostrar que a partir del género es posible generar universos interesantes y rentables al mismo tiempo, utilizando los métodos de producción que la parte rescatable de la industria puede enseñar. No hay que ser demasiado perspicaz para notar que *El visitante de invierno* se propone ser un primer eslabón en la cadena de un género que hasta ahora se desarrollaba con el espíritu independiente pero cuyo aliento entrecortado apenas le permitió avanzar. Y esto es importante porque el producto de esta inversión a futuro es más que digno. Para empezar, los *no* de la película de Sergio Esquenazi son destacables: 1) no tiene el guiño al fanático incrustado como un gesto congelado de autoconciencia; 2) no tiene la ironía o el catálogo de citas de la cinefilia de género del postterror; 3) no se propone ser ingeniosa ni sociológica ni espectacular como las películas de terror periféricas quieren ser a cualquier precio, aunque se note el cartón pintado; 4) no está a la moda en cuanto a estilización se refiere. Después de abandonar los vicios frecuentes, *El visitante de invierno* sí se propone contar un universo limitado, con un punto de vista claro: el de Ariel Lambert (Santiago Pedrero), un joven asmático y psicológicamente problemático. A partir de este personaje, el relato se bifurca en las ensoñaciones que el terror plantea habitualmente: la ambigüedad de la imaginación y la monstruosidad palpable y evidente. O, dicho de otro modo, la película zigzaguea entre el thriller atmosférico y el gore, entre el suspenso y la violencia gráfica. Sin regodearse con ninguno de estos tópicos, moviéndose con destreza entre ambos, la película logra concentrar una esencia del terror que vale la pena desarrollar. Esperemos que eso sea el comienzo del futuro del género. **[A]**

Pareciera ser un rasgo de tercermundismo o síndrome de país periférico. Por alguno de esos motivos, es extraña la relación que el cine argentino entabla actualmente con los llamados géneros clásicos. Si alguna vez existió alguna clase de confianza *real*, ésta pareciera estar ausente del cine argentino de los últimos treinta años. Con *tener confianza real* en el género me refiero a no necesitar conocer o creer en sus códigos con anterioridad. Pero, ¿cómo confiar en algo en lo que no se cree?

Estos cuestionamientos surgen cuando uno experimenta *Visitante de invierno*, cuya premisa —un adolescente depresivo con problemas psiquiátricos se traslada con su familia a la costa, comienza a ver acontecimientos truculentos en los alrededores, asociados con una matanza de niños a manos de un hombre caníbal, y nadie le cree que dice la verdad considerando que alucina— será remanida, okay, pero resultaba verosímil en el contexto perturbador del Partido de la Costa en invierno. Incluso, detrás de buena parte del ridículo que sustenta esta película y de lo inverosímil de su evolución dramática (que no de su premisa), hay en ella una evidente confianza en las imágenes y el género de terror en particular. No hay sátira alguna. El problema llega cuando la película exhibe con qué recursos cuenta para hacernos creer en el género. Es allí donde el verosímil de partida se cae a pedazos por torpezas de la puesta en escena, por impericia narrativa, y se debe recurrir a las explicaciones verbales, la acumulación de subtramas confusas y varios etcéteras que incluyen vueltas de tuerca y giros sorpresivos (planteados previamente pero mal desarrollados). Y ahí se acaba la cosa.

Una buena idea mal narrada. ¿Por qué no hay exponentes de género locales? Porque es un cine del que nadie se apropió. **[A]**



De amor y desencuentro

Désaccord parfait

Francia/Reino Unido/Rumania, 2006, 92'.

DIRIGIDA POR Antoine de Caunes. **CON** Charlotte Rampling, Jean Rochefort, Ian Richardson.

Un buen comienzo no siempre augura una buena película, y pocas veces eso ha quedado tan claro como aquí. *De amor y desencuentro* empieza con una respetable secuencia de fotos, recortes de diarios y revistas que muestran el desarrollo del romance entre los dos protagonistas. Así nos enteramos de cómo fue, en líneas generales, la relación entre la actriz Alice D'Abanville (Rampling) y el director Louis Ruinard (Rochefort), supuesta pareja estelar del cine francés de los setenta. Pero muy atrás quedan aquellas fotos iniciales en esta historia: Louis y Alice hace treinta años que no se ven, y casi inaguantable resulta la película (esta película) que cuenta su reencuentro. Es que aquí Antoine de Caunes (cuya última película fue *Monsieur N*) no sabe aprovechar su dupla de actores protagonistas y trata de llenar vacíos con gags poco graciosos, citas célebres innecesarias y enredos argumentales bastante aburridos. Entonces la película se va en picada porque es el propio director y guionista quien no sabe reírse del amor a los setenta (años) sin ridiculizarlo y complacerlo hasta el cansancio. Por eso en *De amor y desencuentro* muchas situaciones tocan lo patético de forma poco inteligente, y ese amor de tercera edad queda retratado en una relación llena de histeriqueos molestos. Y así pasan los minutos mientras se convierte en una comedia poco interesante, que, aunque trata, casi no hace reír. Sin embargo, el desnudo de Charlotte Rampling y algunas de las geniales caras que pone Rochefort como parte de su personaje redimen muchos de los agónicamente eternos minutos del relato. Entonces, la historia deja ganas de enamorarse hasta ser viejo (o de enamorarse de viejo), pero no deja ni un poco de ganas de volver a ver esta película.

Josefina García Pullés



Elizabeth: La edad de oro

Elizabeth: The Golden Age

Gran Bretaña/Francia/Alemania, 2007, 114'.

DIRIGIDA POR Shekhar Kapur. **CON** Cate Blanchett, Geoffrey Rush, Clive Owen, Samantha Morton, Abbie Cornish, Rhys Ifans, Jordi Mollà, Susan Lynch.

En el texto a favor de la secuela de *Elizabeth* publicado en el site de *El Amante* y escrito por Marcela Gamberini, se establecían dos características claves de la película de Shekhar Kapur: el tratamiento del personaje histórico no tanto desde el libro de historia sino desde la persona (antes que reina, mujer) y, en segundo lugar, el uso del melodrama. En ambos frentes, los límites radican en la ausencia de ganas de llevar todo un poco más allá por parte del reincidente Kapur. Desde su primera secuencia, *Elizabeth: La edad de oro* se planta como un relato a base de caricaturas: una serie de vitrales digitales que ilustran la situación de 1585 en cuatro o cinco oraciones que parecen extraditadas de la esquina superior izquierda de un cómic superheroico. El villano: la Inquisición española, con Jordi Mollà al frente. La heroína: Elizabeth/Blanchett. Incluso el registro exhibicionista, que no deja centímetro del castillo sin mostrar, dota a cada plano general (casi todos) con un aura de viñeta ostentosa, más enamorada del diseño de producción que de los personajes. Si la predisposición al exceso que brindaba esa presentación digital de *Elizabeth: La edad de oro* parecía salida de cualquier secuela de film de superhéroe, Kapur y su melodrama convierten la herejía histórica inicial (en 1585, Elizabeth tenía sesenta años) en un mero gesto en el aire. Kapur ni apuesta a mostrar de forma sentida –lo cual no quita la ampliación ni la distorsión– el mundo femenino de su personaje y sus contrastes (todo es superficial en su construcción y suele limitarse a un retuque verbal de la Reina Virgen a cualquier obligación de protocolo), ni se lanza al vacío a bordo del melodrama. En sus excesos bocetados pero no explotados, *Elizabeth: La edad de oro* utiliza cada uno de sus componentes, desde la Blanchett hasta cada-cucharita-del-período, en forma automática, sin nunca buscar el exceso que, sin lugar a dudas, late en su interior. **Juan Manuel Domínguez**



Como una sombra

Come l'ombra

Italia, 2006, 87'. **DIRIGIDA POR** Marina Spada. **CON** Anita Kravos, Paolo Pierobon, Karolina Porcari.

El respetado crítico, teórico y realizador francés Jean-Louis Comolli declaró no hace mucho que el mejor cine que se hacía actualmente en Europa era el italiano. Por cierto que no soy un seguidor de esa cinematografía, pero las películas de dicho origen vistas últimamente, sea a través de algún ocasional estreno o por su exhibición en algún festival, no me permiten coincidir con la tajante apreciación. Hay una nueva generación de directores, algunos con una obra más o menos consolidada, pero no puedo percibir –al menos a través de los títulos conocidos– una importancia superior del cine italiano respecto del de otros países europeos. *Como una sombra*, que obtuvo en el último festival de Mar del Plata el premio a la mejor dirección, es la séptima película de Marina Spada y está centrada en una muchacha treintañera que vive sola y trabaja en una agencia de viajes, tiene algunos escaños sentimentales con su profesor de ruso y recibe de éste el pedido de que aloje por unos días a una prima que llegará de Ucrania. La súbita desaparición de la muchacha hará que la protagonista se vea obligada a tomar una decisión impensada. El film, narrado en un deliberado tono menor que por momentos lo aproxima peligrosamente a la chatura, muestra –tanto en algunas líneas de su desarrollo argumental como en la utilización de sus elementos espacio-temporales– claras influencias del cine de Michelangelo Antonioni aunque, desde luego, sin el rigor del gran director recientemente desaparecido. Película chiquita y sin demasiado vuelo, sus mayores aciertos se encuentran en la convincente interpretación de Anita Kravos y el tono asordado e intimista de algunos momentos del relato en los que se consigue transmitir con cierta intensidad emocional la soledad de la protagonista.

Jorge García



Imaginadores

Argentina, 2008, 80', **DOCUMENTAL DIRIGIDO POR** Daniela Fiore, **GUIÓN DE** Daniela Fiore y Julio Miguel Azamor.

De los países productores de historietas, la Argentina es uno de los más importantes por calidad, autores y tradición. Más importante que España, Alemania o Italia; menos que Francia, Estados Unidos o Japón. Contar y mostrar esa tradición, ese trabajo, es algo que requiere no sólo una gran cantidad de información precisa y un trabajo cercano a los autores, sino también una mirada que permita ligar la historieta al cine. Son, de hecho, dos artes demasiado próximos para separarlos. *Imaginadores* cumple a medias su cometido. En principio, revisa una historia a través de nombres propios célebres, esos que conocemos todos. Lo que para el caso es –por lo menos dentro de lo que podemos considerar “campo vernáculo”– poco interesante. Todos sabemos cuál es el peso de Oesterheld en nuestra historieta, por poner un caso paradigmático. Lo que hace esta película es ilustrar –valga el término– una historia por todos conocida. Más allá del uso de animaciones para darle otro aire al film, no deja de ser una producción mediana y didáctica que pone el acento en lo nacional y popular del género y de esos nombres paradigmáticos. En estos casos, es más rico arriesgarse a establecer alguna hipótesis fuerte, un camino propio a través de un campo cultural tan rico. Al circunscribirse a la pura exposición, si bien no deja de ser loable el esfuerzo didáctico, el film carece de centro, de peso verdaderamente cinematográfico.

Hay además un enamoramiento por el pasado de la historieta argentina y por sus géneros y personajes mejor conocidos que hace del film algo menos interesante de lo que podría ser. Siendo –como es– un campo donde el talento sigue generando novedades, la película deja la impresión de que todo tiempo pasado fue mejor, de que algo se perdió y ya no está. Falta esa vibración que mantiene vigente aquel pasado en este presente. **Leonardo M. D'Espósito**



Rancho aparte

Argentina, 2007, 90', **GUIÓN Y DIRECCIÓN** Edi Flehner, sobre una obra de Julio Chávez, **CON** Leandro Castello, Luz Palazón, Mercedes Scápola.

Ya no quedan ranchos en la pampa. El que muestra esta película es una entelequia, una cápsula vacía o una yema desarraigada de su cáscara que se derrama sobre la pantalla, en la que trabajosamente distinguimos a una pareja de tío y sobrina que, desalojados de su transitorio albergue campesino, buscan refugio en la casa citadina de una parienta. El esquicio rural es puro costumbrismo de fiesta escolar con fondos de telones pintados; la gestualidad de los actores, su patética declamación y la inexistencia de cualquier idea de puesta en escena que los guíe nos dejan con la idea de que esta gente no vio un gaucho ni en una exposición de nuestra madre patria, la Sociedad Rural. El esquicio porteño, en cambio, aporta el tedio de su teatralidad y apenas permite aliviarse en el trabajo de Luz Palazón, único rescate de este naufragio pampeano. La confrontación urbe-campo, o las tensiones familiares, o la soledad invadida, o cualquiera que sea la historia que se nos quiso contar, son meras hipótesis que con buena voluntad debe aportar el espectador. Hay un aire a improvisación, a actores liberados a sus caprichos, y una cámara autista que los sigue, registrando sus diálogos imposibles, incapaz de imponer algún orden a este caos aficionado. El cine argentino nos ofrece todos los años ejemplos varios de estos equívocos que se reclaman cine. Si no los votamos como los peores del año es por su intrascendencia y porque ocuparían invariablemente todo el lugar que merecen tantos otros espantajos extranjeros. Pero *Rancho aparte* tiene alguna característica que la distingue y la hace especialmente irritante. Será por su negación de todo lo que el cine tiene de propio, o por la molesta irresponsabilidad artística de sus hacedores, que nos dejan con la impresión de que viven dentro de una pecera, confundiendo las imágenes del exterior con las del cine y aun con las de la vida, platonismo de pescadería, impresión seguramente falsa pero que ellos mismos alientan con este mal paso de celuloide. **Eduardo Rojas**



Angel-A

Francia, 2005, 91', **DIRIGIDA POR** Luc Besson, **CON** Jamel Debbouze, Rie Rasmussen, Gilbert Melki.

En *Antes del atardecer* Jesse convence a Céline de subirse a uno de esos barquitos que llevan a los turistas por París y, una vez arriba, ella le dice: “Esto es maravilloso, nunca hice esto. Me había olvidado de lo hermoso que es París”. En *Angel-A* Besson asume un poco ambos roles: nos sube al barquito y nos asombra con París (la muestra de forma exótica) pero también parece asombrarse él mismo y mostrarnos esa ciudad como alguien que la conoce pero que igualmente la descubre y se apropia de ella. Una vez que París es suya, él puede reinventarla desde la estética de su película (filmada en blanco y negro), desde su excelente fotografía y la composición de sus cuadros. Y ése es el mayor logro de esta película. Lástima que todo eso quede en el fondo de una historia que molesta, diálogos que aburren y personajes débiles. *Angel-A* está lejos de ser una sinfonía urbana (no es aquí París la protagonista); de haberlo sido, la película sería mucho más fuerte. En esta historia, André (Debbouze) es un ciudadano americano de origen marroquí que vive en Francia y está endeudado hasta el cuello con gente no muy amigable. Entonces Angela (Rasmussen, recordada por *Femme Fatale* de De Palma) entra en su vida para ayudarlo en sus problemas y llevarlo “por el buen camino”. Y ahí es donde aquello que al principio pudo parecer un film noir, termina siendo un intento de algo con diálogos y frases que rozan el *jorgebucayismo*. Por suerte el trabajo de pinceladas y claroscuros sobre la geografía urbana distrae un poco –aunque sólo un poco– de todos esos aires de autoayuda. En esta película, Besson, con la ayuda de Thierry Arbogast (a cargo de la fotografía), hace que París se pinte y recomponga en cada cuadro, pero no consigue que su historia pueda sobreponerse a lo absurdo y tedioso del guión. **JGP**



Caramel

Sukkar banat

Francia/Líbano, 2007, 95'. **DIRIGIDA POR** Nadine Labaki. **CON** Nadine Labaki, Yasmine Elmasri, Joanna Moukartzel, Gisèle Aouad, Sihame Haddad, Aziza Semaan, Adel Karam.

La joven treintañera Nadine Labaki es en su país, Líbano, una muy reconocida directora de videos musicales. Si bien anteriormente había participado como actriz en algunas películas, *Caramel*, donde interpreta el personaje principal, es su primer largometraje como directora y guionista. Labaki personifica a la dueña de un pequeño salón de belleza de Beirut que representa la excusa perfecta para hablar de la cuestión femenina según ella lo entiende. Toda mujer sabe, casi de forma innata, que la peluquería es un mundo con reglas propias y endógenas, ontológicamente femenino. Es un universo que se repite en todas las sociedades sin distinción de clase social, credo, idiosincrasia o política. La filmografía de la mayoría de los países se ha ocupado de retratarlo, y quizás por eso mismo se cae habitualmente en personajes estereotipados, que no agregan nada nuevo y que no terminan de traspasar la barrera de lo superfluo. *Caramel* tiene algunos momentos logrados, un ritmo narrativo sostenido y la dignidad que le confiere la falta de grandes pretensiones, pero también tiene la típica soltera que sale con un hombre casado que nunca dejará a su esposa, la típica chica varonil que aún no se ha declarado como lesbiana, la típica cuarentona divorciada que no acepta su edad y pretende la eterna juventud plástica, la típica costurera sufrida que resignó su propia vida en pos de cuidar a la de su demente hermana mayor. La aproximación a la película como a un estudio sociológico de una cultura por completo ajena a la nuestra es válida aunque riesgosa. La línea que divide el retrato social de tintes realista del mero costumbrismo y aprovechamiento de esos rasgos particulares y exteriores que separan a una sociedad de otra es muy delgada y, por momentos, aquí se confunden.

Marina Locatelli



Pasión al atardecer

Evening

Estados Unidos, 2007, 117'. **DIRIGIDA POR** Lajos Koltai. **CON** Claire Danes, Toni Collette, Vanessa Redgrave, Patrick Wilson, Hugh Dancy.

Las semejanzas son muchas: una mujer ya mayor y enferma que recuerda su juventud y espera, en ese viaje introspectivo, saldar cuentas pendientes. Los parecidos aumentan e invitan a la perplejidad cuando comprobamos que esa mujer es literalmente la misma, no la mujer como personaje sino la actriz, la mismísima Vanessa Redgrave. No es que el espectador haya sido víctima de una estafa en la boletería ni que esté experimentando un *surmenage* cinematográfico. No se trata de *Expiación, deseo y pecado* y está muy lejos de serlo. Es *Pasión al atardecer*, y del desborde emocional y estilístico de la primera sólo ha quedado la exageración de un confuso melodrama. Para seguir sumando puntos en común, que son acá lugares comunes, es decir, para seguir restando, una de las hijas de la mujer (Toni Collette), también en plena crisis, busca claves para su vida en las alucinaciones de su madre. Hijos develando los misterios sentimentales de su madre suena a *Los puentes de Madison*. Más lejos aún. Esta propuesta barroca a dos tiempos no puede hacer virtudes de sus defectos: los personajes ni siquiera son fieles a los estereotipos que en un comienzo les fueron asignados y sus cambios abruptos e inmotivados hacen que la historia se desbarranque. El bohemio resulta ser un desubicado y la heroína romántica se vuelve sensata y necia de un momento a otro sin mediar explicación; la historia de amor, en consecuencia, no termina de vencer. Además, para cuando el pasado de la mujer se devela y llega el momento de esclarecer la intriga, la película alcanza las máximas cumbres del disparate. Sus ambiciones, los múltiples planos temporales, las idas y vueltas del destino también recuerdan a *Lo que el viento se llevó*, o que a esta pasión al atardecer (historia, guión, película), mejor hubiera sido que se la llevara el viento. **Marcela Ojea**



Las crónicas de Spiderwick

The Spiderwick Chronicles

Estados Unidos, 2008, 97'. **DIRIGIDA POR** Mark Waters. **CON** Freddie Highmore, Sarah Bolger, Nick Nolte, Mary-Louise Parker, Joan Plowright, David Strathairn **Y LAS VOCES DE** Seth Rogen y Martin Short.

El único momento osado de esta nueva fantasía preadolescente de las que llevamos vistas demasiadas en los últimos años es, como lo destacó Ella Taylor en su crítica para el *Village Voice*, la escena en la que el protagonista acuchilla a su padre. Que no es realmente su padre sino un ogro que toma su apariencia (no hay nada *así* de arriesgado en esta sucesión de elementos de stock), pero que como imagen no deja de ser poderosamente sugestiva. Brutalmente, para seguir a Taylor, *edípica*. El resto es rutina. Si *El mundo mágico de Terabithia* vino a recordarnos hace poco que no es necesario que todos y cada uno de estos pretendidos "regresos" contemporáneos al cuento de hadas y brujas más o menos tradicional devenga en un mero desfile de bicharracos en CGI, y que un relato de este tipo funciona mejor y hasta emociona cuando contiene algún grado de humanidad y no es pura arbitrariedad fantástica, *Spiderwick* retrocede. Incluso si su premisa, aunque poco original, es válida: mamá recién separada de papá y una mudanza forzosa de Nueva York a una casona familiar vieja en medio del bosque en Nueva Inglaterra como parte de una cadena de situaciones destinada a detonar los temores y ansiedades de un chico (otro lugar común: Freddie Highmore) a las puertas de la pubertad. Lo que no funciona ni a cuerda, o más bien al guión parece no preocuparle jamás, es ese *detalle* de la motivación; la capacidad de generarnos empatía con el protagonista y un interés en su misión. Como nunca sabremos muy bien por qué los bichos y el maléfico ogro que los comanda pelean tan desesperadamente por el libro de Spiderwick (se dice al pasar que hay cierto valor en "poseer el saber", pero nunca se explora ni se desarrolla esa idea), ni por qué el chico se obstina en combatirlos, no puede realmente importarnos adónde van a ir a parar buenos y malos. Ni siquiera, a decir verdad, por qué debemos creer que unos son buenos y los otros malos. **Mariano Kairuz**

Desaparecido**The Disappeared**Estados Unidos, 2007, 96', **DIRIGIDA POR** Peter Sanders.

“[Durante la dictadura] lo que fue sistemático fue la devolución de bebés”. Esa frase, pronunciada por un allegado a los militares, es la mejor de toda esta película. Y es la mejor porque, aunque hace sangrar los oídos, desnuda el abominable rostro de quienes osan pronunciarla (y apoyarla) en el contexto de un documental sobre la historia de un bebé robado en esa época. Horacio Pietragalla Corti, hijo de desaparecidos, vivió durante veintisiete años como César Castillo sin conocer su verdadera identidad ni saberse adoptado por la empleada doméstica de un militar. Aquí, en su primer largometraje, Sanders (de madre argentina y padre cineasta norteamericano) cuenta esa historia pero no logra un planteo crítico que vaya más allá del dolor que rodea a la familia Pietragalla Corti (y a toda la sociedad). En esta película sobran algunos testimonios, el spanglish invade muchos de los *graphs* de los entrevistados y la escena de Horacio en el cementerio hablándole a la tumba de unos padres que no pudo conocer es casi un abuso a la tristeza de su memoria filmada. **Josefina García Pullés**

El patito feo y yo**The Ugly Duckling and Me!**Francia/Alemania/Irlanda/Reino Unido/Dinamarca, 2006, 90', **DIRIGIDA POR** Michael Hegner y Karsten Kiilerich, film de animación digital hablado en castellano.

¿Quieren que repita por enésima vez lo de la animación digital? Bueno, no. Lo que sí voy a decir de este largometraje es que, al principio, parece usar la técnica para lograr personajes con una estética propia. Una estética feísta acorde con lo que está relatando y que, en algunas secuencias, parece bastante molesta. Pero eso no es un gran problema, sino su progresión narrativa, su falta de ritmo y cierta torpeza técnica que hace que, todo el tiempo, nos demos cuenta de que estamos viendo una película. La búsqueda de un humor grotesco y la inclusión de elementos episódicos que no terminan de integrarse al proyecto total hacen crecer en el espectador la impresión de que estamos ante un ejercicio

o ante una producción televisiva de larga duración que, accidentalmente, se termina proyectando en los cines. El film no parece nacer de una necesidad estética personal sino de la búsqueda, por cualquier medio, de un éxito comercial basado en la maleabilidad de la computadora para generar imágenes en movimiento. Así, su historia y la necesidad imperiosa de llegar a la moraleja (aceptemos lo diferente), terminan careciendo de todo interés. **Leonardo M. D'Espósito**

Palabra por palabraArgentina, 2008, 104', **DIRIGIDA POR** Edgardo Cabeza, **CON** Erasmo Olivera, Katja Alemann, Alberto Raso Montes, Simone Yenkinson.

Es inútil tratar de decidir cuál es el mayor error de esta película, pues todo atenta contra ella. Otra vez estamos ante un guión que de tan enmarañado resulta vacío. Dos soldados correntinos, Guri y Caito, en los últimos días de la guerra de Malvinas, irrumpen en la casa de unos kelpers, Maggie y Peter. Sus reiterativas peleas en torno de si huevo frito o huevo revuelto sirven como (ramplona) metáfora de la incomunicación entre ambos bandos de la contienda. No sólo el castellano y el inglés separan a los protagonistas: también lo hace el guión inconexo que toma varias líneas argumentales para no desarrollar ninguna bien. Porque además de estos cuatro personajes, también nos presenta a Florence Nightingale durante la guerra de Crimea a fines del siglo XIX, a Patricio Contreras otra vez como un sargento borracho y a la Muerte que ronda las guerras personificada con capa roja y todo. Y como no se dejó nada afuera, no se nos exime de la escena en el baño para mostrar un poco de desnudo que no viene al caso, ni tampoco podemos evitar la vuelta de tuerca nada-de-esto-sucedió-realmente. **ML**

El ojo del mal**The Eye**Estados Unidos, 2008, 98', **DIRIGIDA POR** David Moreau y Xavier Palud **CON** Jessica Alba, Aleesandro Nivola, Parker Posey y Rade Serbedzija.

En *Mi diccionario de cine*, Fernando Trueba, devoto hasta en sus narraciones de San Wilder, cuenta que frente a un apuro económico, Orson Welles telefoneó a un productor

desde un aeropuerto para, por un adelanto monetario, darle los derechos de su nueva adaptación. Al carecer de idea alguna, Welles, sin soltar el teléfono, miró en la marquesina de una librería y citó al voleo un nombre. El resultado: *La dama de Shanghai*. Es dudoso que el proceso para realizar *El ojo del mal*, la remake norteamericana de la hongkonesa *The Eye* (de los hermanos Pang), haya sido similar a la anécdota de Welles. ¿Por qué la comparación? Porque más allá de la mímica del original (el mismo uso de los cortes de montaje o el fuera de campo) y las canchereadas post *Sexto sentido* en una película en que un trasplante de córneas permite a Jessica Alba ver espectros, lo que este producto poco personal y mecánico parece anular es el potencial del cine de transformarse en anécdota, en algo cuyas historias (dentro y fuera de la pantalla) vale pena descubrir incluso cincuenta años después de que pasaron. No algo que uno olvidó al minuto cincuenta de estar viéndolo. **Juan Manuel Domínguez**

Enemigo en casa**Mr. Woodcock**Estados Unidos, 2007, 87', **DIRIGIDA POR** Craig Gillespie, **CON** Billy Bob Thornton, Seann William Scott, Susan Sarandon, Amy Poehler.

De *Un Santa no tan santo* a esta parte, Billy Bob Thornton dedicó buena parte de su carrera a atormentar niños nerds y/o rechonchos. Antes que nada, hay que avisar que *Enemigo en casa*, última entrega hasta al momento de esa cruel tetralogía, tiene ese único chiste. Eso sí, el chiste funciona. Billy Bob es un profesor de gimnasia que “le da bomba” a la madre de un ahora ya crecido y exitoso ex alumno de él durante el colegio primario. La premisa es interesante para una comedia de situaciones rutinaria, y el casting es impecable: Susan Sarandon todavía puede hacer de mamá fogosa, y nadie mejor que Seann William “Stifler” Scott para ponerse como loco porque alguien “se emperna” a su madre. Pero una vez que el chiste se agotó, casi llegando a la mitad del film, la peor ñoñería sensiblera entra en escena, se apodera del relato y uno ya desea, furibundo, que Mr. Woodcock se transforme de golpe en el profesor de guión de los responsables de la película. **Nazareno Brega**

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.

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DÍZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjética com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Shine a Light	7		8	9		9		7				8,00
Antes que el diablo sepa...	8	7	7	8	6	9	10	7	8			7,78
Persépolis	8	9	9	8	9	7	4	7			7	7,56
Horton y el mundo...	6	7	7						9	7		7,20
Offside	7		7	6			8	8		7		7,17
La Navidad de Ofelia...			8							9	4	7,00
Las crónicas de Spiderwick	5	7	6						8			6,50
La perrera		9					3	6		8	6	6,40
Como una sombra	5		6					7			7	6,25
Lluvia			5	6			6	6		8	5	6,00
De amor y desencuentro	5	6	6									5,67
Corresponsales en peligro	5	7	6			6	4	5	6	5		5,50
U2 3D				7			4					5,50
Desaparecido	5		7								4	5,33
Caramel	5	5	4				1	6		7	7	5,00
Enemigo en casa	5	5	4				2	4	7			4,50
El patito feo y yo	5	4	2						5			4,00
Elizabeth, la edad de oro	5	4	6				1		5	4	3	4,00
Angel-A	5	5	3		5		1	5	3			3,86
El ojo del mal	5	3	3		3				5			3,80
Tropa de elite	4	5	1	4			3	6		1	4	3,50
Regresados		1	1					4		5	6	3,40
Rancho aparte			1					4		5	2	3,00

Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico **Nº1**,
de diciembre de
1991, a \$ 20.
Oferta limitada
(10 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE**
desde el año 1993 hasta el año 2006.
Diez números a elección a \$70 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: \$9.

Teléfonos 4952-1554 / 4951-5352
E-mail amantecine@interlink.com.ar
Lavalle 1928, de 13 a 19 hs.

Algunos contenidos de números atrasados en
<http://www.elamante.com/edicionesanteriores>

EL AMANTE CINE La única revista de cine con historia. Diez números por \$70.



Fiesta monstruo

por **Juan Pablo Martínez**

Mucho se habló en el número pasado del supuesto boom de las películas "case-ras" con cámara en mano. Me refiero, claro, a *El diario de los muertos* de Romero, *Cloverfield* de Matt Reeves y *Redacted* de Brian De Palma. Esta última no la vi, pero sí vi y disfruté mucho las primeras dos. Y como estoy de acuerdo en casi todo lo que dijo Masaedo en su nota sobre *El diario*... dos números atrás, y porque, claro, esta nota es sobre *Cloverfield*, voy a referirme solamente al film de Matt Reeves. Mi intención tampoco es refutar las notas que escribieron D'Espósito sobre esta película y Brega sobre las tres. Si bien no estoy de acuerdo con muchas de las cosas que dicen, me parecen reacciones válidas. Más que nada quiero referirme a la idea general que se suele tener sobre este recurso, tomando *Cloverfield* como ejemplo.

Creo que se parte de un error si vemos en la película una intención de mostrar "la realidad". No hay nada más alejado de *Cloverfield* que eso. El recurso de la película casera se utiliza con el único fin de meternos bien adentro de la acción, de que sintamos lo que sienten los personajes en esa situación. Se convierte nada más ni nada menos que en el McGuffin, porque en realidad estamos frente a una película clase B de monstruos que se enorgullece de serlo, que toma sus códigos y sus personajes –la unidimensionalidad de los militares es un gran ejemplo– para crear una película que, por apenas setenta y pocos minutos (sin contar los

 **Cloverfield – Monstruo**
Cloverfield
Estados Unidos,
2008, 85',
DIRIGIDA POR
Matt Reeves.

créditos), nos pone en un estado de pánico continuo; que mediante recursos completamente cinematográficos como el plano secuencia y el fuera de campo –esto sí se lo contesto a D'Espósito: si un director corre la cámara, por ejemplo, para que no veamos una escena de tortura, la presencia del realizador siempre se hace evidente– logra ser un digno exponente del llamado (siempre con condescendencia) cine de entretenimiento. No narra más de lo que tiene que narrar, no nos da información de más (volvemos a los militares y a la nula explicación del porqué de todo lo que está pasando: simplemente no es necesaria y lo único que haría sería frenar la acción). Sólo se detiene para describirnos a nuestros protagonistas, para que entendamos sus motivaciones, que parten de lo más primario del cine; aquí todo se trata del protagonista emprendiendo una travesía con el fin de encontrar a su amada. Es por eso que los momentos en que se cuelan las imágenes que estaban filmadas antes en el tape donde se registró todo el hecho, o el hecho de que la película tarde unos minutos en arrancar, son algo necesario porque les da más dimensiones a los personajes que realmente nos importan. En eso, *Cloverfield* es una película noble.

Y en el medio nos deja varias escenas memorables resueltas con pericia y precisión, como por ejemplo la del ataque en los túneles del subterráneo de Manhattan, filmada con *night-shot* (la función que poseen las cámaras caseras para poder filmar en oscuridad total), donde lo que vemos es poco y eso hace que todo nos dé más miedo, donde se nos presenta, siempre con lo justo y necesario, a esas pequeñas criaturas que se desprenden del monstruo original. *Cloverfield* debe ser una de las primeras películas de la era del CGI en las que sus criaturas son creaciones realmente bellas, que tienen poco que envidiarles a los *animatronics* de antes. Y nunca abusa de los efectos especiales al mostrarlos; es por eso que la decisión de que veamos el monstruo gigante progresivamente y de a pedazos es muy acertada: no sólo hace que todo tenga más suspenso que si lo viéramos de cuerpo entero desde el vamos, sino que además impide que la película se convierta en una mera exhibición de efectos especiales; todo está en función del relato.

Y un par de cosas más:

1) Es Nueva York, el 11-S ya pasó, empieza a explotar todo, ¿por qué está mal que los personajes crean que están frente a otro ataque terrorista?

2) Basta de decir que esta película le roba el recurso a *El proyecto Blair Witch*. En todo caso, *El proyecto Blair Witch* se lo robó a *The Last Broadcast* –película muy similar dirigida por Stefan Avalos y Lance Weiler y dada a conocer en 1998, un año antes que aquella–, y/o ambas se lo robaron a *Holocausto caníbal*, dirigida por Ruggero Deodato en 1980 y supuesta pionera en esto de los falsos documentales basados en *found footage* o "metraje encontrado". Aunque tampoco es cuestión de ver quién lo hizo antes; eso es lo de menos. Lo importante es que, cualquiera sea el recurso que se use, se lo use bien. De hecho, por más "original" que pueda parecer por ser la primera, *Holocausto caníbal* es, fue y seguirá siendo una película detestable. Pero eso es parte de otra discusión. **[A]**

Sin respiro

por
Juan Pablo Martínez

 **Matar o morir**
Shoot 'Em Up
Estados Unidos, 2007, 86'
DIRIGIDA POR Michael A. Davi

No logro entender la saña con la que fue recibida en la revista esta película, que está a la altura –tal vez un poco más arriba– de dos películas similares de los últimos años, *Crank* y *El transportador 2*, tratadas en su momento con mucho más respeto. Se le han recriminado cosas como el hecho de que se haya subido a YouTube el vídeito de una apócrifa publicidad de chalecos antibalas para bebés, algo que no tiene nada que ver con la película en sí sino con sus agentes de marketing. Pero al igual que en las películas mencionadas, acá tenemos un actor inglés cargándose a todo el mundo y una película que salta de escena de acción en escena de acción sin dar un solo respiro. *Matar o morir* va más allá: les teme a menos cosas que aquellas dos películas (a nada, en realidad). Se trata de una película que se diferencia de un dibujo animado de la Warner sólo por el hecho de ser de acción en vivo (y encima el protagonista se la pasa comiendo zanahorias y usándolas como armas). Acá tenemos, al igual que en los gloriosos *lunitúns*, algo totalmente desfachatado y anárquico, que se le anima a todo tipo de excesos y que hasta se reserva muchos momentos de pura y antológica comedia *slapstick*. La violencia (no sólo en las escenas de apuñalamientos con zanahorias) es pura caricatura, pero la película tampoco le tiene miedo al gore. Tranquilamente podría recriminársele el ser derivativa de otras películas, especialmente de *Hard Boiled* de John Woo, con su Chow Yun Fat corriendo y disparando para todos lados con un bebé auestas. Pero *Matar o morir* no se queda en la mera copia, sino que toma algún que otro elemento de otras películas y, como ocurre con lo del bebé auestas, lo lleva más allá. Acá, en lugar de una secuencia de huida con crío, tenemos una película entera con nuestro héroe escapando de malhechores liderados por un desopilante y malísimo Paul Giamatti (un enorme acierto de casting) junto al bebé. Todo esto filmado en gigantesco formato *scope*, con unos *travellings* que ni te cuento y sensibilidad trash. **[A]**

Soy lo que soy

por
Gustavo Noriega

 **El orfanato**
España, 2007, 105'
DIRIGIDA POR Juan Antonio Bayona

En el último número Jaime Pena nos contaba acerca de la sorpresa que resultó que *La soledad* de Jaime Rosales le hubiera arrebatado los premios Goya a la exitosa *El orfanato* y de cómo esto, más allá de las valoraciones de cada una de las películas, representaba un cambio de paradigma. En otras páginas, Juan Manuel Domínguez asociaba en una crítica demolidora *El orfanato* con *XXY* y *La señal*. En el boletín semanal de *elamante.com* Federico Karstulovich la destrozó con igual entusiasmo, acusándola de creer más “en ideas astutas que en las imágenes”. A mí *El orfanato* no me parece una gran película pero, como a algunos otros críticos que no quedaron representados en la cobertura de la revista, me dio miedo; creí en sus climas, en su relato, en sus fantasmas industriales. Es una película de género pero, a diferencia de *La señal*, no es un anacronismo defectuosamente ejecutado sino simplemente un cuento de aparecidos, de dolor y de muerte que funciona con mayor o menor eficacia según la buena voluntad del espectador para dejarse llevar por una historia de fantasmas. De la asociación con *XXY* por su “falta de personalidad” no puedo decir nada por más que le dedique días y días de pensamiento: sencillamente no sé qué quiso decir Juan Manuel con eso. La concatenación de un título con el otro suena como una estrategia de contaminación por proximidad, como acusar de golpista a una persona que protesta porque le aumentaron los impuestos. Lo que me resulta interesante es lo que cuenta Jaime en su columna. No estoy seguro de que ese cambio de paradigma sea algo para celebrar si se va a dar en esos términos. Como Pena, desconfío de los motivos reales que llevaron a la Academia española a reparar en *La soledad*. De lo que no me queda duda es de que esta última es una película falsa, pretenciosa (tiene la pésima idea de partir la pantalla en dos puntos de vista que el autor llama “polivisión”) y calculada, mucho más que *El orfanato*, que con todas sus limitaciones, es lo que se propone ser y nada más. Mi Goya va para la película de Bayona por más que nos retrase el cambio de paradigma. **[A]**

Libertad para Eva

por
Manuel Trancón

 **Los dueños de la noche**
We Own the Night
2007, Estados Unidos, 117'
DIRIGIDA POR James Gray

Los dueños de la noche es la triste historia de una caída sin redención posible. Pero no la subrayada de su protagonista (Joaquín Phoenix), que supuestamente se “salva” para la humanidad, el bien, la familia y las academias policiales, sino la de la película desde su estado de gracia cachonda durante sus primeros cinco minutos. El principio hace esperar lo mejor: Brooklyn 1988, Eva Mendes putona y despatarrada en un sillón mientras es tocada por Phoenix que le hace una paja. Los interrumpen y salen al boliche que él regentea. Lleno de gente drogada, borracha, eufórica, mujeres bailando en tetas arriba de la barra; parece la previa a una gigantesca orgía. Un lugar tan espeso como vital, vitalidad inyectada a tracción droga porque es un tapadero de la mafia para lavar plata. Como inicio parecía el material ideal para una invitación a un paseo divertido y aterrador por el infierno tan admirado. O al menos una descripción de su funcionamiento. *Los dueños de la noche* elige ser otra cosa, y cuando uno se entera de que Phoenix es hermano e hijo de dos intachables policías (Mark Wahlberg y Robert Duvall respectivamente), el paseo se convierte en una estadía interminable en el purgatorio de los reproches familiares, la culpa, la moralina y policías impolutos y sufridos contra rusos traficantes malos sin rasgos de humanidad. Y encima, horror, no queda nada del flirteo inicial con Eva Mendes, que pasa de ser la imagen erótica de una película dionisiaca al pálido fantasma normalizado por una moral a la código Hays. No es una anacronía deliberada, es sólo ideología ajena afirmada sin convicción. Hay que ser justo. Entre el sopor, una secuencia sigue viva: la persecución en la autopista. Ruido, lluvia, nerviosismo, tensión, suspenso y una sensación de indefensión física transmitida sobre todo desde la cámara, el montaje y los ritmos respiratorios de la banda de sonido. Cine, y no lecciones de buena conducta. Lo demás es el repiqueteo de los tambores de batalla de las fuerzas del orden en mortal lucha contra quien espere divertirse durante la visión de *Los dueños de la noche*. **[A]**

Malditos españoles

por Jaime Pena

Podemos comenzar con una autocita y una anécdota. A principios del año pasado escribía en esta misma columna un elogio de *La línea recta* en el que ponía en relación la película de José María de Orbe con uno de los títulos malditos del cine español, *Contactos*, de Paulino Viota, en particular con ciertas soluciones formales que parecían inspiradas en aquel film rodado en la ilegalidad en 1970. Lo más gracioso del asunto es que ni Orbe, ni siquiera el crítico y coguionista de *La línea recta*, Daniel V. Villamediana, habían visto la película de Viota. Aun así, ambos acabaron reconociéndose en ella, ambos supieron atisbar la filiación, por mucho que esta fuese inconsciente. Lo podrán comprobar los espectadores del Bafici al tiempo que van a poder descubrir una de las grandes obras maestras de la historia del cine español, una película para la que el calificativo "maldita" no es algo gratuito. Lo mismo podríamos decir del conjunto de la carrera de su director, compuesta de apenas otros dos largometrajes y algún que otro cortometraje inicial; una carrera que, como la de buena parte de sus compañeros de generación, se vio cercenada por los nuevos modelos de producción de los años ochenta, inspiradores de un cine literario y académico que privilegiaba la buena factura industrial, que quería ser más "europeo" y, supongo, menos "tercermundista". Algunas de las grandes películas del cine español de los sesenta y setenta son inequívocamente "tercermundistas", películas realizadas en unas condiciones de producción muy precarias, rodadas, en la época de la dictadura, fuera de todos los márgenes legales, sin permisos y sin beneficios gubernamentales. Películas, claro, que oficialmente no existían y que no se podían exhibir en los circuitos comerciales, que podían traspasar las fronteras y asistir a festivales internacionales con mucha dificultad pues tampoco podían "representar" a España. Un cine hasta cierto punto inexistente e invisible, maldito, condenado a (sobre)vivir en los márgenes, sin nada que ver con otras películas tipo *Arrebato* que suelen asociarse con esa clase de calificativos. La de Zulueta no es una película maldita; quizá sí "de culto", estrenada en su

día con más o menos normalidad (la vieron 70.000 espectadores en su carrera comercial inicial). Con *Contactos* no podemos hablar en estos mismos términos. Sus proyecciones han sido contadas, limitadas a los cineclubes de su época (la mayor parte exhibiciones clandestinas), luego a ciertos festivales y más recientemente a filmotecas o centros de arte. Pero que nadie la busque en DVD, ni siquiera una grabación televisiva, pues nunca ha pasado por televisión. *Contactos* es una película independiente, en todo el sentido de la palabra, en un sentido que es difícil trasladar a lo que hoy entendemos como cine independiente. La película de Viota es cine independiente en toda su dimensión industrial, estética y política.

Aunque enterrada, *Contactos* siempre estuvo ahí, en nuestro subconsciente, como pueden atestiguar *La línea recta* y también todo ese cine contemporáneo que podríamos asociar con la llamada estética del vacío. No quiero decir que Viota la haya anticipado, pues él mismo siempre reconoció de dónde había tomado su modelo: de Straub, de los planos vacíos de Ozu y sobre todo de Oteiza, cuyas esculturas alrededor del vacío en manos de Viota se transforman en esculturas del tiempo; un tiempo que no es otro que el del franquismo. No estamos muy lejos del Portabella inicial, el que va de *Nocturno 29* hasta *Umbracle*. Tampoco de un cineasta inusual, atípico (al fin y al cabo su oficio es la pintura) como José Antonio Sistiaga, cuya obra también se podrá ver en el Bafici. Al modo de Brakhage, Sistiaga pinta sobre el celuloide, unas veces sobre película de 35 mm, como en *Ere erera baleibu izik subua aruaren...* —parece vasco pero no es más que una onomatopeya—, otras sirviéndose del 70 mm, como en *Impresiones en la alta atmósfera*. La primera de estas películas fue terminada en 1970 y la segunda en 1989, luego de un laborioso trabajo, pues Sistiaga "pinta" sus películas fotograma a fotograma, 24 cuadros por segundo... Piénsese que *Ere erera...* dura ¡más de una hora! Otro maldito, otro independiente, que "filma" la pintura —en realidad no la filma pues el proceso es más bien el inverso: pinta el cine—, que dota de una dimensión temporal a sus cuadros y



Contactos

que sólo en los últimos años empieza a ser reconocido como merece.

Propuestas como las de Viota o Sistiaga parecen imposibles en el paisaje actual del cine español. La independencia es hoy otra cosa. Algunos incluso se cuelgan la etiqueta de malditos antes de concluir y poner en circulación sus películas. Sin embargo es difícil rastrear una película verdaderamente maldita en nuestro cine más reciente, es decir, una película que haya visto coartada su exhibición en base a su radicalidad industrial, estética y política. Quizá alguno de esos cineastas que trabajan en vídeo dentro de esquemas de autoproducción como los que pueden seguir Ramón Lluís Bande o Alberte Pagán, pero hay que reconocer que también lo tienen más fácil —al menos industrial y políticamente— que los Viota o los Sistiaga de treinta años atrás. Al lado de Bande o Pagán podríamos poner si acaso también al Pablo Llorca de *Uno de los dos no puede estar equivocado* o al Guerin de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, aunque no al de *En la ciudad de Sylvia*, como tampoco al Portabella de *El silencio antes de Bach*, por citar otras películas españolas que participan en la edición de este año del Bafici. Lo mismo podríamos decir del cine de Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Albert Serra o, por poner un ejemplo argentino, Lisandro Alonso, pues, con más o menos medios, todos trabajan dentro de unas condiciones de producción y difusión normalizadas. Ya digo que la independencia ya no es lo que era. No por ello debemos añorarla. [A]

RAFAEL AZCONA

1926-2008

El Rey Midas

Hubiera querido ver las manos de Rafael Azcona. Desde ya, mejor hubiera sido conocerlo en su integridad, compartir sus tertulias, sus largas jornadas de tapas y alcohol con García Berlanga, con Fernando Trueba o tantos otros. De ellas queda ahora la leyenda. En Canal (á) suelen pasar una excelente entrevista de Noriega a Trueba en el Alvear. Allí Trueba menta esos almuerzos devenidos en merienda, esas charlas erráticas sobre cine, libros y mujeres con Berlanga como contertulio. Pero Azcona se murió y mis utópicos deseos de participar de su farra perdieron sentido, tanto como el más modesto de ver sus manos. Porque en ellas debió estar su secreto, el de esa escritura seca y salvaje en la que el humor y la crueldad van juntos de una forma que sólo él, un español, podía combinar. Y si aclaro lo de español es porque, como dijo García Berlanga (permiso don Trancón, entro un ratito en su rancho), Azcona y el propio Berlanga no hacían humor negro, "que es de ingleses", sino humor español. "Lo que siempre ha estado latente es la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir con fuerza a esto que se ha llamado humor negro. Pero es que España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual" (García Berlanga a Juan Cobos, *Tiempo de Cine*, 1961).

Este señor que en España diseccionaba mejor que nadie a los españoles, o sea a él mismo, era Rafael Azcona (lección implícita para los que pretenden ejercer el humor negro o el grotesco: para diseccionar a los demás hay que hacerlo primero con uno mismo). De sus manos salía ese espejo negro, negro de anarquía y escepticismo, que desde su oscuridad iluminaba los lugares más escondidos del alma hecha materia.

Las manos de Azcona debieron ser verborágicas. Sí, hablarían a torrentes como buen español; y generosas. Las manos que escribieron más de ochenta guiones y alguna novela de velorios (*Los muertos no se tocan, nene*) se

prodigaban para todos: los grandes los medianos y los pequeños. Con algunos compartió la modesta gloria del artista (García Berlanga el más notorio), a otros los apuntaló en su desarrollo, y hubo un ejército cinematográfico ungido por sus manos, beneficiarios de sucesos que por sí solos no pudieron repetir. José Luis García Sánchez, Francisco Betriú, el irregular Jaime Chávarri, Javier Elorrieta, Manuel Gutiérrez Aragón, Pedro Masó el pésimo; otro Pedro, Olea, el justamente olvidado, José Luis Cuerda (para quien escribió su último guión, *Los girasoles ciegos*, pendiente de estreno) y siguen las firmas. En particular, la carrera de José Luis García Sánchez parece haberse construido a partir de los guiones de Azcona. Basta ver las diferencias entre *Las truchas* (1978), coescrita por el propio García Sánchez y Gutiérrez Aragón, un empeñoso esfuerzo concretado a medias de ironizar sobre la burguesía rural española, y *La corte del Faraón* (1985), un guión desbordante de destellos azconianos achatados por la apenas correcta dirección de García Sánchez, para advertir cómo Azcona potenciaba a los grandes, mejoraba a los medianos y soplabla vida transitoria en el barro de los pequeños.

Pero hay dos casos en los que es necesario detenerse si de recordar las manos de don Rafael se trata: los de Carlos Saura y Marco Ferreri.

Saura fue en la España de los sesenta y setenta un emblema de todo lo negado por el franquismo languideciente. Un artista off Pirineos, un estandarte de la modernidad que la múltiple resistencia político-cultural española podía exhibir como credencial de aptitud para integrarse al Mercado Común Europeo. Las coordenadas del psicoanálisis y la política se cruzaban para explicar la cultura represiva y represora del franquismo. Pero Saura, sin Azcona, fue un equívoco. Las películas que fundaron su fama fueron escritas, todas, por un español procedente de la misma matriz cultural que Franco aunque de signo político y, lo que es más importante, vital, radicalmente distinto: Rafael Azcona. *Peppermint frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias*

(1970), *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974) tienen la corrosiva marca azconiana en el orillo. Su humor áspero y desarmante, su crueldad nacen de la misma raíz milenaria: godos, moros y judíos amigándose y matándose sucesiva o simultáneamente durante siglos generaron una mezcla que los necios, asesinos de ocasión (Franco, Aznar y sus acólitos de ambos mundos) solemnizaron y bendijeron en el altar de la raza. Estaban los otros: los comuneros, los bandidos rurales, los marranos, los trabajadores. Cuando ambos mundos chocaron en la Guerra Civil, la crueldad se hizo pandemia. Pero ganaron los malos. A los sobrevivientes, a los sabios, a los sensibles (casi todos perdedores) no les quedó sino llorar, o reír frente al horror de los imbéciles. Y lo hicieron sublimando sus mismas herramientas: la crueldad hecha arte, transfundida de oculta piedad. Picasso, León Felipe, Miguel Delibes, cada uno desde su estatura. Y Azcona. Rafael Azcona fue la espuma de lo bueno. La risa zambullida en el pozo negro del horror y la prepotencia. Cojones había que tener para reírseles en la cara a Franco y sus marionetas asesinas en aquellos años. Ponga huevos Rafael, diría nuestra hinchada. Humille Rafael, agregaría. Y Rafael los puso, y humilló a la patria del garrote vil desde la simpleza de su genio, cagándose de risa, muchas veces usando la canasta devaluada de los bienpensantes como Saura.

No carguemos las tintas sobre el bueno de Saura, simpático andaluz. Sólo digamos que las películas que dirigió en el mismo período lejos de la mano azconiana aparecen a la distancia recargadas de dogmatismos y mensajes políticos, raíces cuadradas resueltas en la urgencia del enfrentamiento cultural contra la dictadura (*La caza*, 1966; *Stress-estrés-tres*, 1968, dos ejemplos). Después de Franco, pero sobre todo después de Azcona, la carrera de Saura se disolvió entre musicales más o menos logrados (flamencos, cármes y etcéteras), fraudes gigantescos (*Tango*, 1998) o catástrofes domésticas como *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001). Hubo aún una última cola-



boración entre ambos: ¡Ay, Carmela! (1990), una más de las tardías revanchas de la Guerra Civil lastradas de mensaje. Pero allí Azcona se limitó a adaptar una obra de teatro ajena.

¿Qué decir de Marco Ferreri? El exaltado italiano parecía un camaleón que se adaptaba al color de cada país en el que filmaba; si en Francia fue rabelesiano con *La gran comilona* (1973, guión de Azcona), en España fue goyesco-buñueliano con *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960), dos *nouvelles* de Azcona por él guionadas. Ambas son cuentos de locura ordinaria anticipados a la homónima película italiana del propio Ferreri; pero son locuras cotidianas, de aquellas con las que todos convivimos para sobrevivir, resaltadas por el humor azconiano. Trampolines para la posterior carrera de Ferreri, la colaboración entre ambos se prolongó; once películas en total entre España, Francia e Italia. Obras maestras como *La abeja reina* (1963) y *La mujer mono* (1964) imprimen la huella digital de Azcona (la mujer mono desfilando hacia el altar del brazo de Tognazzi mientras canta "La novia" de Antonio Prieto es toda una síntesis de su mundo tragicómico, la extraña burla piadosa que se expande como el eco de una piedra en el agua hasta abarcarnos a todos en la vergüenza y la risa, hasta transformar el rostro simiesco en una foto universal).

Hay otras de las que no podemos dar cuenta: *Marcha nupcial* (1965), *L'uomo dei cinco palloni* (1965), *L'harem* (1967), *La audiencia* (1971), entre ellas; pero *La gran comilona*, *La última mujer* (1976) y *Ciao maschio* (1978) parecen el resultado extremo de la ferocidad controlada de uno (Azcona) y la progresiva locura místico-católico-pagana del otro (Ferreri). Dos escépticos, agnósticos imbuidos de una paradójica religiosidad; uno apocalíptico (Ferreri), el otro estático observante de la continuidad de la vida desde el altar de una mesa generosa, rodeado de compinches de jaleo (Azcona).

A diferencia de Saura, Ferreri tuvo vida más allá de Azcona: *Dillinger ha muerto*, *La historia de Piera* o *Cuentos de locura ordinaria* son algunas de las varias películas que en solitario lo avalan. Pero, presente o ausente,

la mano de Azcona ya había apuntalado y complementado la obra ferreriana permitiéndole desplegarse al mismo tiempo que abría los costados más oscuros de la personalidad del hispano, quien, camuflado en un idioma ajeno, italiano o francés, siguió siendo un español esencial, fértil en su perpetua aridez. Algún día habrá que analizar la colaboración de este dúo, ver de qué forma se nutrieron uno a otro, cuáles fueron los equilibrios tácitamente pactados entre el desborde ferreriano y la escueta negrura azconiana. Quién sabe si nos encontramos con un desvío ulmeriano en la historia del cine, un rico y espinoso camino recorrido por dos grandes.

España es un país de llanuras y montañas, praderas resacas de las que brotan abruptas las montañas; en unas y otras, colgadas de lo alto o irrumpiendo a golpe de hacha en la ruta, brotan las ciudades. Piedra y camino diría don Ata. De esta encrucijada nacen los Cervantes, los Quevedo, los Goya, los Buñuel, los Almodóvar y los Azcona. Éste es el paisaje de Erice, de Borau, de Delibes según Camus, de Mercedes Álvarez. De aquí nació, aunque en vida siempre fuera un bicho citadino, la memoria histórica de Rafael Azcona, un mundo esencial que sólo invocaba las imágenes y las palabras precisas: "Yo no llego al extremo de nuestro genial Rafael Azcona, que dice que el día en que los productores se enteren de que se puede prescindir de la película la gente entrará igual en los cines: las parejas para besarse, los frioleros para guarecerse o bien para consumir aire acondicionado en verano, que entonces —dice— se nos habrá acabado nuestro timo cotidiano". (Luis García Berlanga, reportaje colectivo en el número 3 de *Nickelodeon*).

Hubiera querido ver las manos de Rafael Azcona, un sanador de imágenes, un Rey Midas que transformó en (y llenó de) oro muchas carreras de cordura ordinaria, que se murió como todos luego de pasar por la tierra mejorando las películas de algunos y la vida de muchos.

¡Salud Rafael! Los que vamos a morir (de risa) te saludamos. [A]

RAFAEL AZCONA

1926-2008

Pordiosporlapatriaelrey

Rafael Azcona era el mejor guionista del mundo y eso no le impidió morir. Otra prueba de que ni la justicia poética existe.

El hombre que marcó el cine español como ningún otro hacía uso y abuso de la humildad sobre su trabajo como guionista, al punto de asegurar que la autoría correspondía sobre todo al director. No hay nadie en su país que haya participado de manera tan fundamental en tantas películas brillantes. Azcona era lo mejor de dos mundos: por un lado, tenía la modestia y artesanía del cine industrial clásico, y eso se transmitió en la falta absoluta de vedetismo en sus guiones. Pero también lo complementó con una mirada moderna sobre la incomunicación entre las personas y un humor paradójico que mezclaba vitalidad y pesimismo. Algo así como una picaresca trágica.

De las películas que hizo con Saura, Ferreri y compañía se ha ocupado el amigo Rojas. A mí me toca una serie de obras maestras que escribió para Luis García Berlanga y Fernando Trueba.

Si en 1961 hubiese vuelto a dedicarse completamente a las novelas, hoy sería recordado como el guionista de *El pisito* y *El cochecito*, dos rarezas de la claustrofobia contemporánea. Pero no habrían llegado sus grandes colaboraciones con Berlanga y no existiría *Plácido*, la película definitiva sobre ese estado provinciano del alma llamado franquismo. *El verdugo* representa el lado más negro de la visión de Azcona, y su costado más sociológico corresponde a la saga *Nacional* (según Paco Umbral, "una crónica del tardofranquismo opusdeísta"), también conocida como la saga de los Leguineche. Una sociología, por suerte, bastante poco seria. Durante más de veinte años, en el arco que va de *Se vende un tranvía* a *Moros y cristianos*, las creaciones de Berlanga y Azcona fueron la mejor forma de entender una sociedad en proceso de cambio acelerado. Pero hay algo que no cambia ni se moderniza nunca, y es la recurrencia al ridículo. Hasta el extremo de que uno tiende a agradecer que haya existido la Guerra Civil para que A & B se

podieran reír de ella. Hay un antes y un después del humor político en cine con un chiste de *Ser o no ser*, de Lubitsch: ése en el que un coronel nazi, en plena Segunda Guerra Mundial, afirma que el actor Josef Tura le hizo a Shakespeare lo que ellos le están haciendo a Polonia. *El verdugo*, *Plácido* y *La vaquilla* están entre los mejores herederos de esa tradición herética en la que un personaje cornudo y apaleado no es menos ridículo que uno poderoso.

Es muy difícil no amar a todos los personajes de A & B, sobre todo a los más insufribles. Esos marqueses reaccionarios a los que sólo les queda el apellido, esos ministros que sacan pecho al hablar, esas señoras de sociedad con una curiosa grandeza en su estupidez, el inolvidable vendedor catalán de *Patrimonio nacional* que trata de encajarle unos porteros eléctricos a un ministro que está de salida, el verdugo renuente, el teniente peluquero... No hay nada más gracioso que los personajes que se toman en serio a sí mismos.

Un "¿Qué sé yo?" dicho casi sin abrir la boca, rápido, de forma hosca, a bocajarro, como dirían los españoles, es la frase que más repiten los personajes de A & B. Son autistas que no conocen nada por fuera de su siempre muy limitado espacio de intereses.

En algún momento de la década del 80 Azcona sintió que Berlanga y él habían empezado a enmohecerse juntos y que cada uno debía empezar a trabajar con colaboradores más jóvenes. Azcona guionó, entre muchas otras películas, los tres mejores momentos de la carrera de Fernando Trueba (y Jorge Sanz): *El año de las luces*, *Belle époque* y *La niña de tus ojos*. El trío que formaron Trueba, Azcona y Sanz tuvo la envidiable tutela femenina de Maribel Verdú y Penélope Cruz. Sanz encajó perfecto en Julián Torralba, una estrella fascista-pseudoheroica asediada en su hombría por el imperialismo sexual teutón en *La niña de tus ojos*. Torralba era capaz de decir, con total solemnidad: "Oye, que yo por la patria doy la vida y lo que haga falta. Menos el culo, claro".



La gran comilona



El verdugo

El Azcona berlanguiano era escéptico y pesimista, tanto respecto de la caridad cristiana como del cambio político. Solo creía en la transformación mediante el erotismo. "Picha dura no cree en Dios", como dijo José Sacristán en *La vaquilla*. El Azcona de Trueba fue un vitalista que disfrutó de las pasiones humanas, de la conversación jocosas y civilizada, el sexo, la comida y la vida en la naturaleza, todo a pleno sol o a plena oscuridad en la cama. Algo que puede paladearse sobre todo en la película más feliz de Fernando Trueba, *Belle époque*. El panteísmo de *Une partie de campagne* de Jean Renoir mezclado con el talento negro azconiano.

Cada guión que escribió para Trueba y Berlanga tiene frases memorables. Yo desde hace años no dejo de escuchar ésta de *Belle époque*:

Gabino Diego: ¡Pordiosporlapatriaelrey, murieron nuestros padres, pordiosporlapatriaelrey, moriremos nosotros también!

Fernando Rey, con voz ronca de sueño: ¡Muérete de una vez, majadero! [A]

El pisito

España, 1959. **DIRIGIDA POR** Marco Ferreri

El diminutivo del título no alcanza a disimular el impacto bestial que produjo el debut del escritor riojano Rafael Azcona como guionista de largometraje. Y fue posible gracias a Marco Ferreri, el tano pionero en reconocer que la imaginación esperpéntica de Azcona era más que un piso: más bien se trataba de la pista de despegue de una nueva y fructífera sensibilidad para el cine español que luego se desarrollaría en la inminente década del 60. Azcona y Ferreri habían trabajado juntos en guiones que no pasaron la censura franquista, pero el de *El pisito* fue aprobado y sirvió para renovar la tradición española del esperpento llevada anteriormente a su esplendor por Ramón del Valle Inclán. Claro que con el agregado de un sentido de lo social muy particular, que si bien tiene algo de costumbrista, se resuelve en una suerte de *realismo deformante*, bastante bien analizado por Santos Zunzunegui en la visión que ofrece de Azcona en el libro *Los felices sesenta*. Para el realismo ayuda cierta tendencia a la profundidad de campo, a apilar a personajes en el mismo encuadre y en distintos niveles, no sólo para que las locaciones neorrealistas sean espacios habitables en toda su nitidez, sino para que el barroquismo de la imagen selle una fuerza y un ritmo que sólo heredaría la comedia *azonaberlanguiana*. Para garantizar la deformidad estaba, principalmente, la anécdota que parte de un humor negrísimo, como corresponde a un esperpento de alta densidad: un hombre se casa con la anciana dueña de un departamento para heredarla y desea que la muerte de su cónyuge sea inmediata. El resultado es una película todavía desbordada de inmediatez, con una visión de la miseria como una risa de colmillos opacos devorando la desesperación. Y, como si esto fuera poco, *El pisito* posibilitó el debut en el largo de Chus Lampreave, la actriz azconiana por excelencia, la mejor comedianta española que todavía mantiene todo el estilo de este escritor en el brillo único de su mirada esperpéntica. **Diego Trerotola**

La gran comilona

La grande bouffe

Francia/Italia, 1973, 130'.

DIRIGIDA POR Marco Ferreri

J.J. Ballard escribió una vez un cuento llamado "Días felices". En él, el escritor imaginaba un campo de concentración que castigaba a sus habitantes proporcionándoles no castigos físicos sino momentos constantes de felicidad (maravillosas obras de teatro, hermosos lugares para visitar, etcétera). Terminaba

siendo un lugar horrible, visto y considerando que la diversión ya dejaba de ser algo excepcional para ubicarse en el lugar de algo rutinario y por ende aburrido. En *La gran comilona* pasa algo similar, sólo que aquí nos encontramos con un conjunto de burgueses que voluntariamente deciden encerrarse en una mansión para no hacer otra cosa que gozar. Para ello se valen de algo de sexo con prostitutas y una maestra profundamente licenciada, todo tipo de manjares y un compromiso enfermizo por vedarse a sí mismos cualquier momento de tristeza (este último aspecto se ve en la risa histérica del cocinero Ugo cuando ve cómo el baño se llena de mierda y, sobre todo, cuando los personajes deben reprimir el llanto cada vez que se muere alguno de sus compañeros). Lo que estos personajes descubren, al igual que los propios habitantes del extrañísimo campo de concentración ballardiano, es que tanto hedonismo termina por hacer de la comodidad y el goce algo horrorosamente monótono; de ahí que los seres de *La gran...* pasen los últimos momentos de su vida angustiados. Con esta premisa, Ferreri y Azcona construyen el aspecto más genial del film: el de ser una película pesadillesca que basa su clima de sufrimiento y desesperación no en el dolor, sino en un goce permanente. Pero también con esta historia muestran lo que puede ser la peor maldición de la clase alta: la propia construcción de un mundo dueño de un hedonismo tan grosero que termina haciéndola insensible a cualquier placer. Es una maldición por demás extraña, es verdad, pero maldición al fin. **Hernán Schell**

La vaquilla

España, 1985, 122'.

DIRIGIDA POR Luis García Berlanga

El pelotón rojo dirigido por el Teniente (José Sacristán) está en una misión secreta, tras las líneas enemigas, que se parece a un viaje de egresados. El objetivo es absurdo: secuestrar una vaquilla para desmoralizar a las tropas del Bando Nacional. Mientras llevan a cabo la expedición, cada uno de los integrantes de la misión se dedica a sus intereses, que tienden a no relacionarse con la guerra. Salvo por la alegoría del final, quizás el más discutido de la carrera de Azcona y Berlanga, *La vaquilla* refleja a la perfección que ellos se tomaron siempre la historia como historieta. No hay nada que sea demasiado serio como para que *La vaquilla* no lo ponga en ridículo: ni la Guerra Civil, ni los republicanos, ni Franco, ni Dios, ni la patria, ni la lucha de clases. Son sólo parte del menjunje que estos dos frescos bromistas armaron para placer

propio y ajeno. El destino histórico y la tragedia de un pueblo son puestos en segundo plano ante los problemas cotidianos y el ensimismamiento de todos los personajes. Un ensimismamiento con la particularidad de ser gente que tiene la costumbre de amontonarse y hablar todos a la vez y a los gritos. Entre tanto griterío, la guerra no parece tan importante; parece una más de las actividades con las que se aburren los hombres y que les sirve de excusa para estar siempre en lo suyo, sin mirar afuera. Como nada importante puede resolverse nunca, los personajes están empeñados en empantanar hasta negociaciones sobre temas minúsculos. La lógica de las películas de A & B, que acá se cumple marcialmente, es que todos humillan a sus subordinados, pero a la vez todos tienen un superior que los humilla a quien rendirle pleitesía. ¿Cómo lograron Azcona y Berlanga no tomarse ninguna tragedia en serio y al mismo tiempo seguir creando personajes conmovedores? ¿Cómo lograron descreer sin ser cínicos? ¿Cómo lograron una película tan compleja que se ve cada vez con más placer? Así funciona *La vaquilla*, no importa si se está del lado nacional o del republicano. **MT**

Plácido

España, 1961, 85'.

DIRIGIDA POR Luis García Berlanga

Plácido tiene de tal sólo el nombre de su protagonista. Todo lo demás, el incesante ir y venir de sus personajes frente a la cámara, sus diálogos –en realidad monólogos a dúo o grupales en los que cada uno repite su obsesión sin eco en los demás–, el desamparo de los pobres y la disimulada soledad de los ricos, es un aquelarre permanente, una danza macabra turbiamente cómica, de la que *Plácido* parece dar cuenta episódicamente. Como si Azcona y Berlanga se hubieran encontrado de pronto frente a una caravana enloquecida y ridícula girando en torno a la nada y hubieran registrado su vacío devenir, uno con la cámara, el otro con la arquitectura perfecta de un guión que de tan detallista e implacable resulta invisible. Ambas escrituras, la de la imagen y la del guión, se funden con una maestría culmine en la historia del dúo impar. Un día entero de Navidad y su noche ¿buena? Las familias prósperas de una ciudad forzadas a ejercer la caridad impuesta por la campaña "Siente un pobre a su mesa". El humilde Plácido, una especie de fletero que pretende pagar sus deudas con el servicio de su flamante motoneta abducida por la "fiesta". Su vía crucis repli-

ca desde el ridículo a la pasión de Cristo y se entrecruza con los vía crucis paralelos de todos los protagonistas. El humor, nunca más negro, nunca más español, es una espiral en permanente crecimiento que no se detiene hasta la escena final, de una tristeza abrumadora. En el transcurso habremos aprendido a reírnos de la muerte hasta perderle –por un rato– el respeto. Ópera omnia, *Plácido* exhibe con gracia pavorosa el abanico de lo humano expuesto en todo su desopilante absurdo. Proclamémoslo: *Plácido* es la mejor comedia negra de la historia del cine. La siguiente es *El verdugo*. Dos a cero y no hay revancha. **Eduardo Rojas**

Belle époque

1992. 108'. **DIRIGIDA POR** Fernando Trueba
Belle époque es una de esas instancias felices del cine en que los astros se alinean y todo sale bien. La tersura de la dirección de Fernando Trueba pone en cuadro a un elenco en estado de gracia. No sólo cuatro chicas en el esplendor de su belleza –Maribel Verdú, Ariadna Gil, Penélope Cruz y Miriam Díaz-Aroca–, sino también el joven enredado por el amor por las cuatro, Jorge Sanz; el padre de las niñas, Fernando Fernán Gómez, quien disfruta de uno de los mejores papeles del centenar que tuvo que interpretar; el gracioso Gabino Diego y la gloriosa Chus Lampreave. Tan luminoso es todo, que es fácil desatender el hecho de que buena parte de la gracia y el brillo estaban sobre un papel, antes de que se imprimieran esas imágenes. Escrito por Rafael Azcona en un guión a la altura de los mejores de su formidable carrera. Y, efectivamente, a medida que uno se sacude la resaca de la borrachera feliz que la película provoca, se da

cuenta de que ésta es una de esas películas que en otros casos despectivamente llamamos “de guión”. Una narración con diálogos brillantes y de estructura muy fuerte, con el joven enamorándose sucesivamente de cada una de las protagonistas femeninas, contando un lapso de felicidad enmarcado por dos tragedias (la muerte de los dos guardias civiles al comienzo y el misterioso suicidio del cura al final), representando así, sinécdoquicamente, la historia de España y su momento previo a la proclamación de la Segunda República, en 1931. Un instante de felicidad que será sólo el prólogo de décadas y décadas de atraso e ignorancia. Trueba cuenta que esta película nació de una serie de comidas semanales que eran una costumbre que mantenía con Azcona y el productor José Luis García Sánchez. Las comidas se hacían cada vez más largas y más rociadas por el alcohol. Para justificar semejante ritual antes sus mujeres decidieron usarlas para hacer una película, y allí nació *Belle époque*. Según el propio Trueba: “Quizá la alegría de vivir que respira la película le deba algo a ese restaurante”. **Gustavo Noriega**

El verdugo

España/Italia, 1963, 90'.

DIRIGIDA POR Luis García Berlanga

Hay que ser maldito para filmar una película tan buena, tan mala como *El verdugo*. Mala porque es tan buena, porque dice mucho más de la naturaleza humana, de la política, del conformismo, de las pretensiones idiotas, de la pena de muerte que todas esas películas que están por ahí –cuántas argentinas–, acusando con el dedo y diciéndole a la gente lo mal que está querer ciertas cosas, portarse de cierta manera, matar a la gente. El guión de

Azcona enhebra con una habilidad pasmosa el tejido de la vida cotidiana en un marco evidentemente político: no hay mejor exposición de esa mezcla de dictadura y esperpento que fue la España de Franco. La historia tiene sus bemoles: nadie quiere casarse con la hija de un verdugo, nadie quiere casarse con un enterrador. Esos miedos (la muerte vista desde afuera por quienes viven de ella) tienen la ventaja de ser universales, y Azcona tiene la maldad suficiente como para colocarlos en un segundo plano, para mostrarlos apenas como datos ridículos de la realidad. Y Berlanga elige a Nino Manfredi para que sea el centro de esos miedos y del ridículo de la situación.

El verdugo es una gran exposición del asunto de la banalidad del mal: el verdugo viejo a punto jubilarse es un buen tipo, correcto; después de todo mata porque es su profesión. Y el verdugo joven, el sucesor, ni piensa en el asunto; total, nunca le va a tocar matar a nadie. Y la muerte llega. Lo grande de Azcona es tensar la cuerda del relato hasta esos límites terribles; lo genial de Berlanga reside en mantener la distancia suficiente (en espacio y en tiempo) como para mostrar que a lo terrible lo acompaña lo ridículo: la secuencia de la ejecución, que pasa de lo trágico terrorífico a lo cómico esperpéntico por el solo hecho de mantener la cámara ahí el tiempo suficiente. La vida cotidiana es ese infierno –parecen decir Azcona y Berlanga– que termina en la muerte. Y la muerte es esa cosa inútil y fea que, si no nos toca de cerca, es pura comedia. “Las tragedias de los demás son de una banalidad desesperante”, dijo Wilde. Azcona escribió la demostración de esa tesis y Berlanga la puso, sin piedad y con ferocidad, en pantalla. **Leonardo M. D'Espósito**

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



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

RICHARD WIDMARK

1914-2008

Antes de que el "método" actuarial propugnado por Lee Strassberg, Elia Kazan, Marlon Brando y sus secuaces causara los estragos conocidos dentro de la interpretación cinematográfica, el cine americano clásico ofreció una galería de actores (John Wayne, Jimmy Stewart, Bob Mitchum, Henry Fonda, Cary Grant, Robert Ryan, entre otros) que –en mi opinión– siguen siendo los más grandes de la historia del cine mundial. A esa ilustre categoría pertenece Richard Widmark, recientemente fallecido. Nacido en Minnesota, sus primeras intenciones fueron las de convertirse en abogado, pero pronto se sintió atraído por la actuación y comenzó a trabajar primero en dramas radiales y luego en Broadway. Su debut cinematográfico en *El beso de la muerte* (1947), de Henry Hathaway, fue espectacular: allí interpretaba a Tommy Udo (un auténtico personaje de culto), el asesino psicópata que arrojaba por la escalera a una anciana inválida sin abandonar su compulsiva risa. Desde ese momento y hasta fines de los años 60, Widmark desarrolló la parte más brillante de su carrera actuarial, mostrando una enorme versatilidad que lo llevó a interpretar tanto a héroes incorruptibles de una sola pieza como a villanos perversos y desalmados y personajes ambiguos y difíciles de encasillar. Tal vez sin el carisma de otros grandes actores de su generación, supo sin embargo mostrar una enorme ductilidad que convirtió en inolvidables a varios de los personajes que interpretó. Una rápida recorrida de la primera etapa de su filmografía nos muestra varios papeles memorables, como el de los villanos de *La*

calle sin nombre (1948), del hoy olvidado William Keighley, y de *Cielo amarillo*, del mismo año, excelente western de William Wellman. Son también recordables sus interpretaciones en tres películas de 1950: el gángster de *Pánico en las calles*, de Elia Kazan, el reaccionario racista de *El odio es ciego*, de Joseph Mankiewicz, y el perdedor en busca de éxito atrapado en el Londres nocturno de *La noche y la ciudad*, de Jules Dassin. La década del 50 ofreció varios trabajos fundamentales de su carrera, como el del pequeño ladrón envuelto en un misterioso asunto de espionaje en la formidable *El rata*, de Samuel Fuller, el pistolero de ambiguas aristas de *El jardín del mal*, de Henry Hathaway, su notable secundario en *Lanza rota* (1954), curiosa trasposición al western de *El rey Lear* a cargo de Edward Dmytryk, y el atribulado director de la clínica psiquiátrica donde transcurre la acción de *La telaraña*, subvalorado melodrama de Vincente Minnelli. Otras interpretaciones recordables son las del asesino en busca de redención de *La última carreta*, de Delmer Daves, el ambicioso pistolero de *El tesoro del ahorcado*, de John Sturges, y el hombre que se enfrenta a Henry Fonda en el insólito western operístico y de ambiguas resonancias sexuales *El hombre de las pistolas de oro*, también de Dmytryk. Los comienzos de la década del 60 ofrecieron dos de sus mejores trabajos: el del oficial de caballería que acompaña a Jimmy Stewart en una peligrosa aventura en *Misión de dos valientes*, notable western crepuscular de John Ford, y el del implacable fiscal acusador de los nazis de *Juicio en Nuremberg*, previsible alegato anti-



nazi de Stanley Kramer. Otra gran interpretación de Widmark es la del duro detective Madigan en *Los despiadados* (1968), uno de los grandes films de Don Siegel. Sus películas posteriores a 1970, hasta su retiro de la pantalla en 1991, poco agregan a su fama, pero los trabajos señalados colocan a Richard Widmark en el panteón de los grandes actores del cine clásico americano, aquellos que transmitían un estilo interpretativo que hoy, como ese mismo cine, está lamentablemente extinguido. [A]

ABBY MANN

1927-2008

El día que murió Richard Widmark también falleció Abby Mann, quien fuera guionista de *Juicio en Nuremberg*, uno de los trabajos más famosos del actor. Nacido en Filadelfia como Abraham Goodman, fue adquiriendo fama como autor de dramas para televisión. Mann, un hombre que podría ser caracterizado como liberal de izquierda, consiguió un gran éxito con la trasposición fílmica de algunos de sus tempranos trabajos televisivos, la citada *Juicio en Nuremberg* y *La nave del mal*, otro guión suyo

dirigido (o más bien destruido) por Stanley Kramer. Siempre preocupado por temas polémicos, sus guiones se caracterizaron por un estilo mensajístico y de denuncia que generalmente se imponía por sobre las ideas del director de turno. Entre sus trabajos más recordables cabe señalar *El detective*, de Gordon Douglas, una vigorosa denuncia sobre la corrupción policial con Frank Sinatra (un hombre incorruptible) como protagonista, *Investigación peligrosa*, de Milton Katselas, otro policial violento y polémico.

Aparte de ser el creador de la exitosa serie *Kojak*, participó en varios telefilms de los que no sólo fue guionista sino también productor: *El asesinato de los niños de Atlanta*, una miniserie sobre el juicio al autor de varias muertes de infantes, *Los asesinos están entre nosotros: La historia de Simón Wiesenthal*, sobre el famoso cazador de nazis, con un excelente trabajo de Ben Kingsley, *Sinatra*, un biopic sobre el gran cantante, e *Indictment: The McMartin Trial*, sobre el juicio a una familia acusada de corromper niños. [A]

CLAUDIO ESPAÑA

1944-2008

Un par de cosas tengo para decir sobre Claudio España, crítico de cine y director artístico de dos ediciones del Festival de Mar del Plata, teniendo en cuenta que nunca fui alumno suyo ni concurrí a ninguna charla que él diera sobre cine argentino, un tema que conocía en profundidad, más allá de que no yo compartiera muchas de sus opiniones.

En ocasión de la vuelta de Favio con *Gatica, el Mono*, un film que me sigue pareciendo genial casi en su totalidad, la crítica de España en *La Nación* no fue nada favorable. Pero no se trataba de un análisis perezoso ni de un comentario rutinario repleto de adjetivaciones remanidas. En todo caso, la mirada de España sobre la película de Favio exigía un lector despierto y atento a los inconvenientes que –según él– poblaban las más de dos horas de puesta en escena de *Gatica*. Recuerdo que leí la nota con suma atención y me enojé con su autor; sin embargo, con el paso del tiempo (y aunque no cambió en nada mi opinión sobre la película) me di cuenta de que ese texto resulta exquisito y minucioso para una crítica de los jueves, diferente al de la mayoría de sus colegas que emprenden un camino previsible que no ennoblece la profesión.

Nunca le comenté este tema a España, y eso que tuve el tiempo suficiente para hacerlo durante los dos años que trabajé como integrante del comité de selección del Festival de Mar del Plata junto a Ana Amado, Gonzalo Aguilar y Moira Soto. Sugerido mi nombre por Moira, recibí la invitación de España y del Festival cuando jamás había tenido relación profesional con él. Esto me sorprendió porque generalmente, y como se prevé, quien arma equipos de trabajo en el área cultural se rodea de amigos o gente conocida. Intuyo que España tenía una larga lista de nombres para convocar, pero allí

estuve, en dos ediciones del festival bastante caóticas en una de las cuales, además, tuve la oportunidad de ser el editor del diario, también a pedido de su director artístico.

España fue mi jefe durante dos festivales de Mar del Plata; alguien a quien no conocía hasta ese momento, salvo algún saludo ocasional. Ninguna obligación tenía en llamarme, pero él lo hizo. Cosa rara en estos días.

Gustavo Castagna

Claudio España fue muchas cosas. Lo llamativo no era tanto su versatilidad sino que podía ser brillante y muy serio en algunos ítems, y todo lo contrario en otros. Su mejor obra es, probablemente, el monumental *Cine argentino, industria y clasicismo*, un estudio profundo sobre la época de los estudios del cine nacional, coordinado y motorizado por él. Tuvo el enorme mérito de alentar el paso a cine y la exhibición de *Pizza, birra, faso*, inicialmente realizada como un telefilm, en la edición de 1997 del Festival de Mar del Plata, jugando así un impensado papel en la génesis del Nuevo Cine Argentino. Como presentador de películas en televisión no tenía el menor empacho en poner al mismo nivel obras de gran nivel con los bodrios comerciales más indefendibles. Como docente no tuve la oportunidad de conocerlo pero las referencias son dispares.

Cuando comenzamos con *El Amante*, España era el crítico más importante de *La Nación* y, probablemente, el más influyente del momento. Para nosotros era una referencia, queríamos ser todo lo que él no era. Recuerdo especialmente su crítica sobre *Funes, un gran amor*, de Raúl de la Torre, una película por debajo del nivel profesional mínimo requerido. La crítica de España combinaba una enorme cantidad de elogios con un sutil desprecio que sólo podía leerse entre líneas. El rechazo a esa condescendencia con el cine argentino, a esa duplicidad, al cinismo que se leía en sus críticas de *La Nación* fue un motor importante en la gestación de *El Amante*. **Gustavo Noriega**

Conocí a España como crítico antes que como profesor. Mucho podría hablar sobre su labor y enojarme con sus opiniones, formas de trabajo y propuesta intelectual, ejemplo de muchas de las cosas que no queremos que la crítica haga. Pero hacerlo no me pareció prudente, ni decente, ni elegante, ni cercano a mi corazón: para ello están sus notas, su obra y sus alumnos (los que lo quisieron y los que no). Por el contrario, pese a lo mucho que *EA* criticó a España por su labor, varios redactores, ante la noticia de su muerte, recordamos otra imagen: la de Claudio como un personaje singular y entrañable. Como profesor lo conocí dictando dos materias en la UBA: Análisis y crítica cinematográfica e Historia del cine argentino y latinoamericano. Más allá de inexactitudes varias en la primera materia y mucha memoria enciclopédica y menos teoría aplicada a la segunda, Claudio fue siempre un personaje disparatado y ocurrente, cuyas clases oscilaban entre la carcajada y la anécdota chismosa. Juguetón, a veces se lanzaba desprejuiciadamente elogiando el cuerpo de sus alumnos o sus virtudes intelectuales a modo de un dandy decadente, pero siempre lo hizo con un tono caballeroso y plagado de humor. Quizás por eso cada uno de sus alumnos recuerde una y mil anécdotas respecto de su comportamiento más que sus clases. Claudio era, también, un tipo solitario. La última vez que lo vimos –con mi novia, a quien conocí en una de las materias que él dictaba– estaba mirando libros en Corrientes un sábado a la una de la madrugada. La librería estaba vacía. Claudio recorría estantes en busca de algo, chaleco en mano. Lo saludamos y todavía nos recordaba (habían pasado cinco años de la cursada). Fue amable, cortés, y luego se despidió melancólicamente, abandonando el lugar con timidez. Sufrió una enfermedad, cáncer, que no sé –ni me parece necesario indagar– si fue la causa de su muerte. Lamento su deceso. Era un sujeto extravagante, cómico y entrañable. Q.E.P.D., Claudio, dondequiera que estés.

Federico Karstulovich

EL AMANTE / ESCUELA AUSPICIA:

Cursos de guión 2008 por Federico Karstulovich

- Introducción al guión cinematográfico y a las estructuras clásicas (principiantes)
- Estructuras no lineales y alternativas (avanzados)

Cursos semestrales

Inicio Mayo 2008

Sede

Escuela de El Amante, Lavalle 1928

Horarios

Viernes de 10 a 12hs

Martes de 17 a 19hs

Martes de 19:30 a 21:30hs

Inscripciones e informes al 5031-3216 o escribir a

efedek@yahoo.com.ar

Consultar también por clases a distancia y supervisión técnica de proyectos

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Sobre Rodrigo Tarruella Estimados señores de *El Amante*:

Ante todo quería felicitarlos por seguir haciendo una de las revistas más interesantes del mercado para leer sobre CINE (¿o la única?).

Los sigo desde que sacaron el primer número porque amo el cine; entonces, qué mejor que leerlos... si somos todos cinéfilos incurables, ¿no?

Últimamente me siento muy feliz de ver, cada tanto, las citas de Rodrigo Tarruella que escriben ustedes, quienes fueron sus compañeros de trabajo.

Rodrigo, aparte de ser tío mío, compartía el amor por las películas y eso, creo, nos unió dentro de una familia de escritores (si bien yo me dedico a la actuación, disfruto mucho de escribir).

Recuerdo verlo llegar a las reuniones familiares, siempre como la oveja negra, y recuerdo ir a su casa en la calle Del Bañado hace muchísimos años, entrar a su cuarto y compartir ese mundo de revistas de cine, películas y libros que me transportaban a otras galaxias...

Rodrigo para mí siempre fue un grande que tuvo los cojones para hacer lo que más le gustaba, lo que mejor sabía hacer y lo que lo hacía plenamente feliz: escribir sobre cine. Recuerdo sus anécdotas de filmaciones con Roger Corman y sus disertaciones sobre distintos directores.

Me hubiera gustado compartir más tiempo con él. En los últimos meses de su enfermedad lo fui a visitar en un par de oportunidades. Creo que fui el único de mi familia que fue.

Es que yo siempre simpatice con Rodrigo y siempre admiré su creatividad, talento y sentido del humor. ¡Porque tenía un gran sentido del humor!

Estas líneas son nada más para agradecerles el tenerlo presente. Cada vez que leo alguna cita de algún dicho de Rodrigo, sonrío y pienso: "¡Ah, Rodrigo, qué legado nos dejaste! ¡Gracias!".

GONZALO ALONSO

Nota sobre Guinzburg Señores de *El Amante*:

Quiero manifestar mi adhesión

y coincidencia con la nota sobre Jorge Guinzburg firmada por Hernán Schell.

Efectivamente, la revista *Noticias* salió proclamando (ya desde la tapa) que Guinzburg debió hacer público su cáncer al tiempo que hablaba del temor que se tiene a esa palabra y a esa enfermedad. Que gente como él debería darlo a conocer para que su testimonio les sea útil a quienes pasan por circunstancias similares, etcétera, etcétera, etcétera.

No creí vivir para llegar a presenciar el grosero manoseo que esto implica en la vida privada de una persona y de sus familiares.

Estimo muy entendible que alguien que sufra esta enfermedad quiera ponerlo afuera (habría varias razones valederas para hacerlo). Pero en este caso suena a recriminación, a que DEBÍO decirlo, a que... ¿Cómo pueden los demás inmiscuirse en algo tan íntimo? ¿Cómo podemos saber lo que pasaba por su mente y por su alma como para reclamar tal cosa?

Convengamos, además, en que la mayoría de los argentinos se caracteriza por el ejercicio a ultranza de la siguiente paradoja: indiferencia y/o violación de los derechos del individuo como tal, y al mismo tiempo curiosidad morbosa (y ficticio interés) en circunstancias que sólo corresponden a la intimidad tanto de la persona como de su ámbito familiar.

Siempre he pensado, y lo seguiré sustentando, que cada uno tiene el derecho irrenunciable a preservar los datos que forman parte de su intimidad y los demás, el deber también irrenunciable de respetarlo, tanto en lo público como en lo privado.

MARIO GALLINA

We Own The Night, película de (lo que va) del año

Acabo de calificar con 10 en imdb.com a la película *We Own The Night*, increíblemente incomprendida y subestimada por gran parte de la crítica. Muy superior, repito, MUY superior a cualquiera de las cinco nominadas al Oscar, *We Own The Night* está construida con nobles materiales cinema-

tográficos: miradas, planos, contraplanos simplísimos cargados de potente emoción y suspenso, un guión que camina por el borde del verosímil llevando a un servidor a lugares inimaginables. Es una película como no se hacía hace mucho tiempo, sin los golpes de efecto ni las vueltas de tuerca que el Hollywood de los últimos veinte años, equivocadísimo, cree que se necesitan para ganar al público.

La parte de la crítica que lee la película como reaccionaria se equivoca muy fiero. No es, como dice el camarada Jaime Pena, una historia de policías buenos y ladrones malos. Los personajes son complejos y no se los puede reducir a "buenos" o "malos". *WOTN* hace, a mi parecer, una durísima crítica de las instituciones policial y familiar. Claro, a la Academia le encantan las películas que "hablan sobre los Estados Unidos", pero no le gustan nada las que, como ésta (y perdón por las vulgaridades), les mete el dedo en el ojete. Al comienzo de la película, el protagonista es feliz y la pasa muy bien, mientras que sus familiares policías son unos amargados, reaccionarios y alarmistas. Y a medida que una obsesión inexplicable (por fin una película yanqui que no explica todo lo que motiva a su protagonista) lo lleva a acercarse a su familia, se vuelve amargado, reaccionario y alarmista. Lo pierde todo y se queda solo.

Joaquín Phoenix y Mark Wahlberg (a quien me gusta llamar en forma despectiva Marky Mark, su seudónimo de rapero blanco) encuentran su consagración como grandes actores llevando sobre sus hombros esta intensa historia con la misma efectividad que un Cary Grant, un Jimmy Stewart o un James Cagney. Los secundarios Robert Duvall y Eva Mendes también se la rebancan. Para colmo la película incluye una persecución en auto de AN-TO-LO-GÍ-A, señores. No conocía a James Gray y no sé cuán logrado es el resto de su filmografía, pero después de ver *WOTN* voy a buscar *The Yards* y *Little Odessa* para ver qué me estuve perdiendo.

PATRICIO GARCÍA

En marzo hubo dos ciclos dedicados a Ford: uno en el Malba con copias en 35 mm de sus títulos célebres y otro en la Lugones de films menos conocidos o inéditos con proyecciones en DVD. Este cronista sólo fue a ver dos películas, en un solo día, del segundo ciclo, y salió poco menos que extasiado con una de ellas. Tan es así que salió escribiendo en lenguas.

El viento sopla donde Ford quiere

por Marcos Vieytes

I John Ford es la Biblia del cine y *Huracán* es la Biblia según San Juan Ford.

Todo está allí: el Génesis del patriarca Griffith (también presente en *Prisionero del odio* mediante esa otra imagen seminal del cine americano que es el asesinato de Lincoln), el Paraíso clásico con su Ley tácita y sus mandamientos filmicos todavía no escritos en las tablas de *Cahiers*, la inocencia antes de la Caída, las bodas de cristianismo y paganismo en una isla de los mares del Sur gracias al espíritu de Stevenson y esa utopía llamada Hollywood, la irrupción del Mal como exceso y arbitrariedad legal ajenos al orden natural y, finalmente, el Apocalipsis en forma de viento (o Espíritu) huracanado que sopla donde quiere y arrastra consigo a todos los que se refugian en la iglesia de piedra que preside el pueblo (y a la Iglesia misma cuya piedra angular es Pedro), pero salva a los que se suben a la copa de un árbol milenario, más viejo que toda institución, arca de Noé de este tsunami sustituto del Diluvio bíblico.

Revelación, Antiguo y Nuevo Testamento en una sola película, y sin Charlton Heston monumentalizando a Moisés. Aquí el patriarca está partido en dos: profeta y luego cronista de la Caída encarnado por Thomas Mitchell (médico,

alcohólico y partero como en *La diligencia*) de un lado del plano (y del corazón de Ford), y del otro escrupuloso representante de la Ley (encarnado por el delgado hasta la mezquindad Raymond Massey), incapaz de comprender el espíritu de esa Ley o de rebelarse contra ella, siempre tenso, rígido, estéril. Dos formas distintas de ver la vida (y el cine) o una de vivirla y otra de neutralizarla.

II En el principio era el Paraíso, las tierras vírgenes, el jardín del Edén, una isla del océano Pacífico bajo dominio francés en la que Marama y Terangi, dos nativos tan hermosos, jóvenes y saludables como podían serlo Dorothy Lamour y Jon Hall en 1937, se aman desde niños, se casan y conciben un hijo. Todo en una sola secuencia que es un modelo de elipsis, pero no institucional como el de esas publicidades obstinadas en vendernos el combo de la vida perfecta con country y 4x4 incluida, sino adánico, original, inocente. Marama y Terangi se casan por Iglesia y de inmediato, sin otra solución de continuidad que un fundido encadenado, celebran la unión según sus propias tradiciones y luego se alejan para consumarlo bajo las estrellas, en paz con (casi) todo el mundo (el mismo ideal de fraternidad había sido osadamente propuesto por Ford

un año antes en *Prisionero del odio*, cuando Lincoln sale al balcón vitoreado por los yanquis y, en lugar de dar el discurso que le piden, los hace tocar *dixie* en señal de reconciliación con los vencidos).

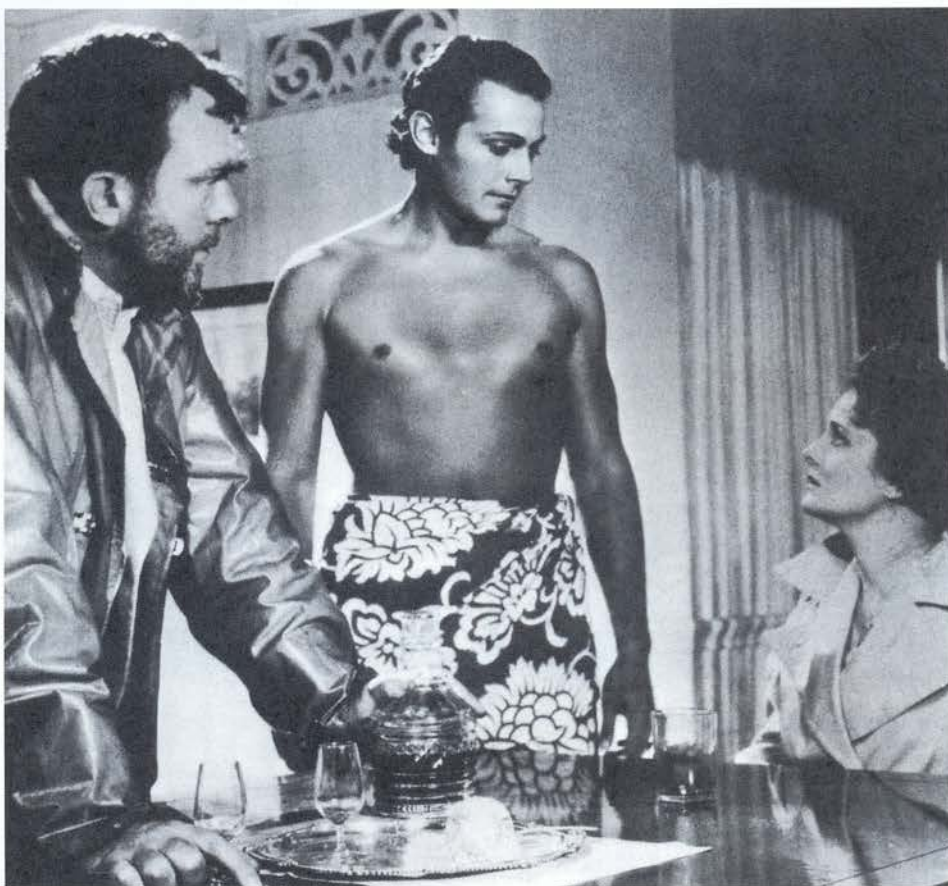
El acto sexual de la pareja queda fuera de campo, pero no así la plenitud de ambos al amanecer y, durante todo el film, la rotunda sensualidad de los cuerpos: Ford no sólo enfatiza la virilidad de Hall con la iluminación solar de su cara y de su tórax, sino que hace que Lamour se pare en puntas de pie y casi de espaldas a la cámara para besarlos de modo que, al rodearlo con sus brazos, su camisa se levante por el movimiento y quede al descubierto la curva de sus nalgas durante unos segundos felizmente interminables, en un plano tan delicioso y arriesgado como el del *cleavage* de Jane Russell que filmaría Howard Hughes seis años después en *The Outlaw*. El código Hays recién había sido promulgado y el sexo (en el cine) comenzaba a ser pecaminoso.

III John Ford puede haber sido un optimista, o al menos parecerlo durante la primera etapa de su filmografía, pero nunca fue un ingenuo. Era, en realidad, un hombre de fe (en el cine, en sí mismo, en la conservación de ciertas tradiciones como garantía de cohesión cultu-

ral comunitaria), lo que equivale a decir que era consciente del Mal, de la tara constitutiva de este mundo, y fue por ello que dedicó su vida a crear otros mejores, en el Oeste americano o en una isla del Pacífico, pero sin dejar nunca de recordarnos la condición de simulacro, la naturaleza de celuloide, el relieve mítico, el proceso de transfiguración de la realidad que es la base de todo arte, ese sucedáneo del sueño y la memoria. De allí que *Huracán* sea, casi en su totalidad, un *flashback*, la puesta en escena del recuerdo de un sobreviviente secundario, de un Boudou (desgarbado, marginal y ebrio como el de Renoir) salvado de las aguas por el azar (que es, para algunos, otro de los nombres de la gracia) o por la voluntad del Autor para que sirviera de testigo.

Ford nos hace saber desde el principio que la isla exuberante donde se desarrolla la acción de la película ya no existe: ha sido reducida por el huracán a unos cuantos metros cuadrados de arena que apenas asoman sobre la superficie del agua, un cúmulo de ruinas inhabitables para otra cosa que no sea el recuerdo, que es también imaginación. Como el cine clásico, es un artículo de fe que depende de la eficacia del ritual, del rigor de la puesta en escena; un paraíso perdido que no puede ser recuperado (porque nunca se lo tuvo) pero sí restaurado, aunque sin ocultar nunca del todo la evidencia de su construcción. Como en las parábolas de Cristo, su fluidez narrativa era, en ojos de autores como Ford, una estrategia para capturar, mantener y dirigir la atención hacia la dimensión simbólica de la imagen, no entendida como recipiente de clisés visuales con significado determinado a priori, sino como interacción entre lo que lo filmado es en tanto objeto físico y lo que puede representar en tanto signo.

IV. Tomemos el final de la película como ejemplo: una vez desatada la catástrofe, para sobrevivir a ella los protagonistas tienen que decidirse entre atarse a un árbol o guarecerse en la iglesia de piedra erigida en la parte más alta de la isla. Tanto ésta como aquél se hallan apenas separados por el ancho de un camino (vale decir que son visibles en un mismo plano) y, cuando el edificio comienza a derrumbarse sobre sus moradores (entre ellos el cura, representante oficial de Dios), Teragi (el salvaje, el pagano, el fuera de la ley porque para ese entonces ya ha matado –aunque sin intención– a un hombre) tiende una cuerda para que aquellos que quieran puedan llegar al árbol y salvarse. No hay cambios abruptos de plano ni intervención sonora que pueda



Vida, muerte, bien, mal, dios, fe, salvación, ley, instituciones son conceptos que empiezan a desfilar entonces por nuestra pantalla mental sin grandilocuencia alguna y en minúsculas, jamás sugeridos por los diálogos o impuestos bruscamente por la sintaxis fílmica.

hacernos pensar que ese árbol y ese edificio puedan ser otra cosa que un árbol y un edificio, pero el desarrollo gradual del clímax dramático ha ido cargándolos de sentido hasta el punto de transformarlos, si no en *otra cosa* que en un árbol y un edificio, en *algo más* que el índice de la presencia literal de esos objetos en el plató, debido a la función trascendente que han llegado a cumplir en la narración.

Vida, muerte, bien, mal, dios, fe, salvación, ley, instituciones son conceptos que empiezan a desfilar entonces por nuestra pantalla mental sin grandilocuencia alguna y en minúsculas, jamás sugeridos por los diálogos o impuestos bruscamente por la sintaxis fílmica. Las imágenes cobran vida, animadas con el espesor simbólico invocado desde la puesta en escena, hasta revelarnos el potencial inagotable de sentido que cargan. Y sin que el árbol deje de ser un árbol, el edificio un edificio y los personajes, seres de carne y hueso con los que podemos identificarnos y cuyo destino físico no deje nunca de importarnos tanto como el nuestro a lo largo del film. El Apocalipsis, entonces, se vuelve Revelación.

V. Puede ser que el cine (clásico) haya muerto, pero quien tiene fe siempre creará en su resurrección. **[A]**

Feliz cumpleaños

por Gustavo J. Castagna

Uncipar festejó sus treinta años en Villa Gesell durante sus clásicas jornadas en Semana Santa. Sí, ya pasaron tres décadas de aquellos pioneros, de la explosión del Súper 8 y la eclosión del 16 mm; de aquellos cortos de Cenderelli y Spiner, de los comienzos vigilados por la dictadura militar y de la llegada de la democracia desde el '83 hasta siempre. Sí, treinta años son muchos, excesivos y nostálgicos, pero no debería caerse en el mero recuerdo, ya que la imagen cambió, como también cambió el mundo (para bien o todo lo contrario). Sin embargo, en las jornadas se sigue respirando esa atmósfera de ritual iniciático y de viaje de egresados, de primeras exhibiciones de futuros directores antes de ser seducidos por el nuevo, viejo o paleozoico cine argentino, y también de iniciales decepciones de jóvenes cineastas que hacen cortos quién sabe por qué razones. Esas sensaciones se manifestaron en los tres días santos con cuarenta cortometrajes en competición, un puñado de trabajos que hicieron la historia de Uncipar y otras secciones con películas internacionales.

La muestra histórica repasó cortos notables de Caetano (*Visite Carlos Paz*), Spiner (*Testigos en cadena*), Javier Garrido (*Pamplinas*), Yuvone y Rodríguez Jáuregui (*El circo del terror*), Gabriel Bertini (*Siete tres*), Winograd (*100% lana*) y varios trabajos de Flavio Nardini (*The End*, *Tiempo de descuento*, *La caída de Tebas*), a manera de celebración y de recuerdo por los años transcurridos, confirmando también aquello de ritual de iniciación antes de abordar las primeras

ligas del cine. Estos cortos, más otros premiados en ediciones anteriores, conformarían el "espacio clásico" de Uncipar, como si se tratara de una versión canal Retro exhibida durante el cumpleaños de la entidad. Pero estuvo bien que haya sido así: Retro es una excelente señal de cable que presenta grandes películas de la historia del cine.

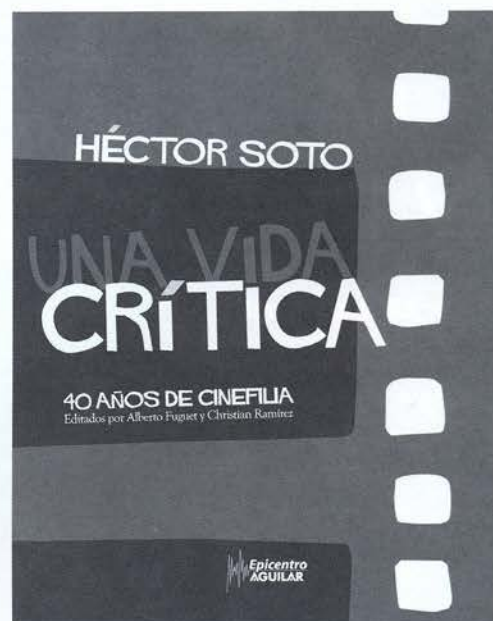
Treinta años y cuarenta nuevos cortos peleando por un lugar en un festival ídem a celebrarse en Túnez. En esos días de marzo el jurado premió la comodidad estética antes que el riesgo, la rutina temática frente a la innovación formal, la perfección de un guión en contraste con la (falsa) improvisación bien entendida, a los que abogan por un espectador burocrático en oposición a un público algo más exigente. Por supuesto que hay virtudes en la puesta en escena geométrica de *Hoy no estoy*, de Gustavo Taretto, y en el humor aún peligrosamente costumbrista de *Un santo para Telmo*, de Gabriel Stagnaro, un trabajo que en un par de escenas poco sutiles podría pasar como otro de los videos que le gusta mostrar a Macri para resumir su gestión sobre el antes y el después en la ciudad de Buenos Aires. Y tal vez existan logros en los cortos de animación *Dos metros* y *Los pecadores*. Pero no encuentro fundamentos para *Demasiado joven*, un trabajo que hace del cinismo y la estupidez conformista (una fórmula difícil de conseguir) su carta seductora. Quedaron afuera del viaje a Túnez otros cortos más interesantes, como *Amor autoadhesivo* y su cruda visión de futuros amores con heridas, cicatrices y vendas; *La desgracia llega en*

sobres papel madera y una nueva visión sobre lo judío en versión simpática, y *Una yegua de tres tiros*, una mirada nada edulcorada sobre el paisaje rural con extensos tiempos narrativos totalmente justificados.

Uncipar cumplió treinta años, y la imagen cinematográfica no es la misma de aquel entonces. Tampoco el sentido del relato, la forma de contar una historia y la manera en que se procesan los materiales para ser recepcionados por el espectador. Hace un par de años en el festival de Mar del Plata se volvió a plantear el arqueológico dilema sobre la necesidad de que el cine retorne al mero hecho de contar historias para el público. Ahora, el jurado de este festival (los cineastas Leonardo Di Cesare, Daniel de la Vega, Ariel Winograd y Flavio Nardini, el crítico Claudio Minghetti y una representante de Villa Gesell) afirmó la misma requisitoria durante la ceremonia de cierre en el discurso a cargo del director de *Buena Vida Delivery*. Las palabras del jurado apuntaron a la calidad de la competencia (están en todo su derecho) y al empuje y el tesón del corto en Argentina (también se está de acuerdo). Pero alguna que otra palabra deslizó una mirada crítica al nuevo (a esta altura, viejo) cine argentino, que supuestamente no cuenta historias como las que contaba, por ejemplo, David Griffith hace noventa años. Es decir, una vieja discusión que desde mi punto de vista no tiene ningún sentido desde hace tiempo. Quienes sugieren este tipo de planteos, por ejemplo, ¿habrán visto alguna vez *La jetée* de Chris Marker? [A]

La mirada clara

por Javier Porta Fouz



Además de ver películas, a algunos críticos nos gusta leer críticas. A veces, nos gusta mucho. Kael, Bazin, Truffaut, Godard, Agee, Rohmer, Quiroga, Borges, Ayala Blanco, Farber, Tarruella son algunas de mis lecturas recurrentes. Ahora, entre los críticos “para leer” sumo al chileno Héctor Soto.

En general conocemos poco de los países vecinos, y tendemos a leer con mayor frecuencia a estadounidenses y franceses que a brasileños, peruanos o chilenos. Por suerte a los peruanos los conocemos por diversas revistas como *Hablemos de cine* o *La gran ilusión*. De algunos brasileños aparece a veces algún gran libro como del José Carlos Avellar sobre Glauber Rocha. Y el uruguayo Homero Alsina Thevenet siempre estuvo cerca. La aparición de *Una vida crítica - 40 años de cinefilia*, libro editado por Alberto Fuguet y Christian Ramírez que compila textos de Soto, suma, y mucho.

Soto es un crítico de estilo claro, fluido, directo, con inventiva y que escribe con decisión, pasión y agudeza. Hay una manera de ver el cine en Soto, una posición frente a la escritura y la crítica, y la noción de que una película no está completa si al final de su recorrido no hay un diálogo, ya sea crítico o simplemente una charla después del cine. Además, hay un respeto por la disciplina, por las tradiciones de la crítica. Soto es un crítico que ha leído a los críticos, que conoce lo que escribieron. Así, dialoga, suma, cita, discute, se pone baziniano (y antielitista): “La pantalla no es buen mesón para cocinar ideas o destruir símbolos, pero sí puede ser un

ámbito muy apropiado para mirar el mundo, sistematizar emociones y confrontar sentimientos. El cine no es más que eso y las películas que lo intuyen son al final las únicas que logran sobrevivir”.

Otra buena noticia: luego de este texto hay una presentación del escritor y cinéfilo Alberto Fuguet. Fuguet, muy interesado en la crítica y lector de *El Amante*, comienza así a escribir para esta revista: bienvenido.

Luego del texto de Fuguet, publicamos, gracias a los editores y a la editorial Aguilar, cuatro textos de Soto (dos críticas y dos textos más generales). Podrían citarse varios fragmentos de esos textos, pero mejor léanlos completos, que ahí están para que los disfruten y discutan. Por mi parte, no quiero dejar de apuntar que en su crítica de la genial *El juez del patíbulo* Soto apunta que esa película ubicaba el petróleo como sostén del poder –eso entre muchas otras cosas– varias décadas antes de que Paul Thomas Anderson desperdiciara su talento y se pusiera machacón y sentencioso en *Petróleo sangriento*. Sin embargo, además de darnos a conocer a Soto y sus textos, *Una vida crítica*, como los buenos libros de crítica que piensan el cine y el mundo desde un punto de vista bien asentado, nos llama a la reflexión. Para Soto, escribir de cine es escribir sobre películas y realidades. Soto llega a esa escritura junto a la inteligencia y la inteligibilidad de la idea, mediante la búsqueda de ese diálogo, que puede muy bien ser virulento. Y se luce con esa “dinámica de lo impensado” del fútbol para Panzeri (y del western para Tarruella): en algún momento, en una escritura comunica-

tiva, enormemente atractiva pero sin alardes, Soto sorprende con la frase corta, cargada de sentido, reverberante. Y allí es donde su defensa del clasicismo se encarna en su escritura. En *El Amante*, hoy más que nunca, deberíamos leer a Soto.

Soto se ocupó, como cualquier crítico debería hacer, del cine de su propio país. Entre otros, valoró al Ruiz temprano (no al luego afrancesado). En 1979 ubicó entre lo más prometedor “del invertebrado cine chileno” a *El zapato chino* de Cristián Sánchez. Y fue (y es) muy duro con la producción trasandina. De la entrevista que le hicieron Fuguet y Christian Ramírez:

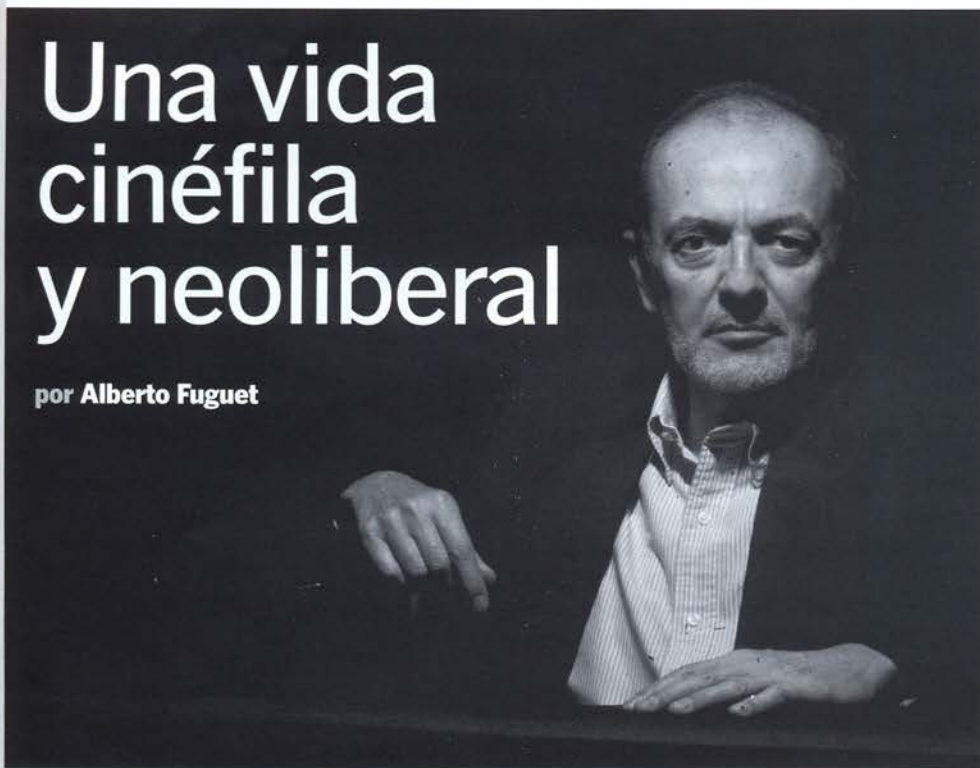
–*Usted ha sido más bien pesimista en sus escritos sobre cine chileno. Da la impresión que no lo ha pasado bien.*

–*Pensé que había aprendido a disimularlo.*

Soto escribió, aun peleándose en parte y admitiendo que la había odiado en su juventud, sobre Pauline Kael, cuando la gran crítica americana murió en 2001. Con algunas de sus palabras sobre Kael –líneas que son una excelente crítica de una crítica– termina esta presentación (que tiene como mensaje subliminal un ¡lean a Soto!): “Al final, los críticos se salvan menos por su inteligencia que por su percepción. A veces, una sola frase vale más que un largo ensayo, y con esa confianza, incluso abusando un poco de ella, Kael dio puntadas maravillosas sobre películas que no valían la pena e instaló una fábrica de ironía, paradoja y tensión intelectual sobre una industria ramplona, pedestre, pero que –no nos saquemos la suerte– era y es absolutamente entrañable”. [A]

Una vida cinéfila y neoliberal

por **Alberto Fuguet**



François Truffaut dijo, o creo que dijo, o dicen que dijo, que ningún niño desea ser crítico de cine cuando es niño. Puede ser. Es entendible que así sea. Sin embargo, el chileno Héctor Soto (Viña del Mar, 1948) siempre quiso ser crítico de cine y no cabe duda de que lo logró. Para aquellos que no lo conocen o no tuvieron la suerte de crecer leyéndolo (esa educación sentimental cinéfila que salva y conforta a tantos), Soto es el mejor secreto cinéfilo del Cono Sur. Posee una prosa tan inteligente como irónica, sin duda bella y sobre todo generosa; es lúcida para iluminar lo que otros no ven o no quieren ver, y es ácida y hasta destructora sobre todo cuando se trata de cine local o cuando se pone a degollar vacas sagradas. En el texto cinéfilo según Soto nunca falta el humor; allí uno puede toparse con epifanías acerca del cine y, no pocas veces, acerca de la vida. Porque ése es, a la larga, el género que más le interesa a Soto: las películas que nos revelan algo más de la vida y aquellas que se toman el tiempo para mirar, observar y entender.

Un porcentaje no menor de todas sus críticas, comentarios y reflexiones a lo largo de cuatro décadas (partió como crítico adolescente en el diario *La Unión* de Valparaíso) se han recopilado en un libro. Desde hace unos tres meses Soto es –creo– uno de los pocos críticos de cine latinoamericanos con un libro propio: *Una vida*

crítica – 40 años de cinefilia (Epicentro-Aguilar, Santiago, 2008). Junto al crítico y periodista Christian Ramírez (que también quiso ser crítico de niño y que recortaba las críticas de Soto y las pegaba en un cuaderno), reunimos, compilamos, elegimos y editamos *Una vida crítica* como un desafío y sin el apoyo del propio autor. Sólo al final, cuando captó que iba a necesitar más energía para detener el libro que para apoyarlo, Soto se resignó e incluso aceptó colaborar.

Hoy, para sorpresa de todos, la voluminosa biblia es un éxito de ventas (con una aparición que es más que un cameo en los rankings de bestsellers), y el público que ha asistido a las presentaciones son cinéfilos jóvenes, bloggers y adictos al torrent que andaban buscando al crítico aliado con el que nunca se habían topado. Héctor Soto no es un Pynchon ni un Salinger, pero tampoco una figura pública pop o mediática. Hace casi veinte años que no participa en una revista de cine (fue un elemento clave en la revolucionaria y comprometida *Primer Plano*, durante la época de Allende, y luego en la más pop y “pro americana” *Enfoque*, en los ochenta); durante la última década, sus críticas aparecieron al final de una revista para empresarios llamada *Capital* que él mismo dirigió. *Una vida crítica*, por cierto, ha cambiado todo esto y, entre muchas cosas, es el libro de un crítico neoliberal, lo que de inmediato le da a su mirada una frescura y una excentricidad poco habitua-

les por estos lados.

A lo largo de su carrera, este abogado que nunca ejerció la profesión escribió en muchos medios, pero nunca fue el crítico estable de los viernes ni comentó películas en televisión. El aporte de Soto ha sido sostenido y creo que, más pronto que tarde, sus lectores o discípulos empezarán a dar frutos que el propio Soto podrá celebrar. Porque uno de los aspectos más reveladores del libro es su mirada, y su diagnóstico, sobre el cine chileno. Y quizás ése fue también uno de los motivos para recopilar una obra que sigue vigente y que está totalmente *in progress*. Porque en un país como Chile, o en cualquier país latinoamericano donde la producción de cine es complicada, ardua, riesgosa y económicamente no rentable, quizás es más importante la existencia de buenos críticos como Soto, que ayuden a crear una suerte de canon y cimienten una posible ruta por la cual transitar, que la proliferación de malos cineastas que no sepan quién es Pauline Kael, Andrew Sarris o Serge Daney. Personalmente, creo que la única manera de que exista buen cine local es que la crítica sea superior incluso a la internacional. Un país puede carecer de recursos para filmar, pero no los necesita a la hora de apreciar y argumentar. Soto ha entendido que escribir de cine es conectarse con el mundo y que una película te obliga –siempre– a tomar una decisión, a tener una opinión, y que esa respuesta, si es sincera, real, muchas veces te representa, te revela, te obliga a situarte en uno de los dos lados de la calle.

Leo a Héctor Soto desde hace años, al menos veinte; no tanto para saber si voy o no voy a ver tal o cual película sino para discutir a través del papel con él. Es más: un filme que Soto detesta es, muchas veces, una cinta que vale la pena ver. Soto lleva cuarenta años escribiendo sobre la vida, la moral y la ética a partir del cine. Soto, en rigor, no critica el cine sino que comenta la vida. Con ciertos críticos, como sucede con él, uno puede aprender más de cine que acaso viendo películas en DVD. Porque filmar no es sólo elegir ángulos, montar o cumplir un plan de filmación. Dirigir no se limita a lograr que el set no sea un caos ni tener el famoso equipo contento, sino que se trata de enfrentarse al mundo con una mirada propia. Es tratar de captar momentos de verdad que permanezcan vivos por el resto de la historia. Soto, a la larga, no cree ni en los rodajes ni el montaje ni en la magia o la histeria del set. Cree que las buenas películas son aquellas que nacen bien, que nacen de algo profundo en el creador y que los errores nunca son técnicos sino morales. **[A]**

Selección de textos de Héctor Soto

El saber y la pasión

La gente común y corriente, a la cual el cine le debe todo –su inspiración, sus medios de vida, sus motivos y razones–, suele complicarse más de la cuenta.

–A mí me gusta mucho el cine –señala alguien, ocultando su debilidad por *Indiana Jones*–, pero no sé nada de técnica y por eso no puedo opinar si una película es mala o buena.

–En principio a mí el cine me interesa –puntualiza otro–, pero, ¿qué pautas seguir para juzgar una película? ¿En qué fijarme para saber si estoy frente a una cinta de calidad?

Son apreciaciones de espectadores atemorizados por la idea del arte como patrimonio de los entendidos y por el montaje semántico de la crítica de cine. Son apreciaciones que deberían ser corregidas de inmediato, dado que también en este campo es preferible que la soberanía vuelva al pueblo. Al pueblo que se conmueve con las imágenes, claro, no a cualquiera. La autoridad de las apreciaciones cinematográficas casi nunca tiene que ver con potestades sociales o académicas ni con el conocimiento libresco; por el contrario, es un asunto que está conectado primero al amor –a la pasión por el cine– y sólo en forma muy secundaria a la erudición. No hay punto de comparación: vale mucho más tener mil programas dobles en el cuerpo –bien queridos, bien

asimilados y bien disfrutados– que dominar al revés y al derecho el último tratado de semiología fílmica.

Tal vez en mayor medida que en otras expresiones artísticas, en el cine es válida la recomendación que le atribuyen a San Agustín: “Ama primero y haz después lo que quieras”. No es que el cine sea un campo de impunidad en el cual todo valga. No es así. Pero es un hecho que hasta los juicios más certeros se relativizan si son hijos del desapego, de la rutina o la indiferencia. Cuando de por medio está la pasión fílmica, en cambio, hasta la arbitrariedad se ennoblece y puede ser interesante. La debilidad que presenta una elevada proporción de los juicios cinematográficos en circulación radica no tanto en la falta de información o de rigor, sino en la falta de afecto y compromiso, lo cual es más grave. Aquel déficit puede cubrirse con datos o con cierta disciplina intelectual; el déficit afectivo, por su parte, es una dolencia del alma más que de la percepción y casi nunca es redimible.

Gracias a que en el cine las cosas son así, el llamado séptimo arte todavía puede contrastarse entre las lenguas vivas de este tiempo. El hecho de ser un arte popular lo ha salvado del museo y del tratado, dos formas de embalsamamiento. El día que pase a mandar más el erudito que el público entusiasta y de buen sentido, más los burócratas culturales que el mercado, el cine dejará de ser plebeyo. Pero habrá pagado un costo bastante alto. Le ocurrirá lo mismo que al lla-

mado videoarte, lo mismo que a todas las vanguardias mendicantes de este mundo, engordadas por el mecenazgo de las fundaciones y los gobiernos: apestará a alta cultura, a naftalina y a metalenguaje. Un hedor irrespirable.

¿Significa esto que en cine la erudición no sirve para nada? No necesariamente. El estudio y el aprendizaje entregan armas que pueden servir –en ocasiones muchísimo– para ampliar, enriquecer y educar la percepción. Lo normal es que sean útiles mientras se mantengan como medios y no aspiren a convertirse en fines en sí. El problema está en que se subleven, en que terminen obstruyendo la visión del espectador y esterilizando la inspiración del artista. El pecado de la cultura libresco es su autorreclusión y su soberbia. Más que eso, su gradual alejamiento de verdades elementales: si el conocimiento no sirve para vivir mejor, para hacer más intensos los goces y consuelos del arte, quiere decir entonces que no sirve para nada.

Entre los mitos más engañosos del arte, quizás ninguno supera al que supone la existencia de disciplinas académicas en las cuales el espectador aplicado tendría que graduarse antes de poder emitir juicios con alguna autoridad. ¡Dios nos libre de esas disciplinas y de esos graduados!

La sensibilidad para las imágenes se educa en la platea, no en las bibliotecas. No hay mejor título que hablar de cine para seguirlo, convivir con él e interesarse en él.

Es lo básico. Es lo que cuenta. Si falta eso, no hay instrucción teórica que pueda suplantarlos. Si existe, a partir de ahí todo estudio sistemático es bienvenido.

El conocimiento puede templar la aproximación al cine, pero entrega sobre todo seguridad. Gracias a él se aprende a fundamentar mejor por qué nos gustan o disgustan tanto las películas que amamos u odiamos. Es un buen aporte; permite, entre otras cosas, rendir culto a *Indiana Jones* sin culpa. Raras veces, sin embargo, el puro conocimiento hace posible amar por la vía de una trabajosa seducción intelectual las cintas que no nos conquistaron antes vitalmente. En su mayoría, los del cine son amores a primera vista.

-1991-

Ir al cine

Hasta en eso acertaba André Bazin. El más notable de los críticos de la posguerra se sentaba en el cine entre la sexta y la décima fila. La ubicación es perfecta, porque hace coincidir el espectro visual de la mirada con los bordes de la pantalla. Más atrás el espectador ve una secuencia de cabezas, peinados y sombreros, al final de la cual tal vez divise algo de la película. Más adelante tampoco es recomendable, porque el árbol no deja ver el bosque: las imágenes aplastan y se vienen encima.

Pasatiempo y rito, el cine exige algunas formalidades que por cierto no se relacionan con la etiqueta. El cine es democrático y hasta las obras maestras pueden ser vistas con traje de calle. Pero, plebeyo y todo, el espectáculo tiene sus estatutos y secretos, establecidos no por los teóricos, sino por gente un poco más confiable: los espectadores adictos al medio.

Aunque a ciertos sectores del público nos cueste más que a otros, es preferible llegar al cine con alguna inocencia. Dicho así parece una exigencia muy ardua, pero basta con no haber leído ni escuchado demasiados comentarios sobre la película. El placer de ser sorprendido no tiene precio. Por lo mismo, aunque puede ser eventualmente útil leer en la prensa algunas reseñas para orientar la elección de la película, siempre será mejor dejar para después la lectura de los análisis y las críticas. Salvo en sus versiones más fatigadas y fatigosas, la crítica no es un monólogo en el cual alguien pontifica sobre algo que el lector desconoce. En reali-

dad es un verdadero diálogo interior, cargado de tensiones, donde el lector va confrontando sus puntos de vista con los del crítico para coincidir o discrepar con libertad. Más que en cualquier otro, en este sentido la crítica puede tener alguna utilidad: la percepción de un filme queda incompleta si no la cierra una pequeña discusión, un vago intercambio de ideas entre amigos o la lectura de un artículo que saque nuevas resonancias de la cinta.

En las funciones rotativas es una costumbre bárbara entrar cuando las películas ya han comenzado, viendo después de la primera parte y recomponiendo al final el orden de la narración. La cinta no comienza cuando el espectador llega. Todo relato tiene su dinámica y sus ritmos. En el cine no sólo importa el qué, sino también el cómo.

Lejos de ser una pérdida de tiempo, como lo cree la mayoría, nunca es mala idea ver las películas dos o más veces. El placer no necesariamente disminuye. Con frecuencia aumenta. Quedar libre de las presiones argumentales da tiempo para poner atención a otros aspectos de la realización. El crítico de cine que siempre hubo en Truffaut, prácticamente nació el día en que vio una película por segunda vez. Tenía sólo diez años de edad. Un día hizo la cimarra y entró a ver *Los visitantes de la noche*, de Marcel Carné. No bien había regresado a casa, cuando pasó una tía para llevar al niño al cine. Por supuesto no podía decirle que ya la había visto. La acompañó encantado y disimulando al máximo. "Fue exactamente aquel día -escribe- cuando caí en la cuenta de hasta qué punto puede ser emocionante profundizar más y más íntimamente en una obra que se admira..."

Disfrutar del cine supone no sólo admirar las buenas realizaciones, sino también -muchas veces- apreciar en las malas, con benevolencia pero también con complicidad, detalles pretenciosos, delirantes o divertidos. ¿Por qué enojarse siempre con Barbra Streisand? ¿Por qué no festinar la megalomanía de Oliver Stone y su *JFK*? ¿Por qué todo hay que verlo con la temeridad y el fervor que prescribe la crítica para soportar *El árbol de los zuecos*? Nada de esto es condescendencia; es experiencia. Si hasta en las malas películas hay a veces oportunidades de pasarlo bien, el panorama se compone mucho. Ver puras obras maestras, por lo demás, puede hacer mal, por la misma razón de que se aprecian mejor las tortas cuando se conoce el gusto del pan.

-1992-



El juez del patíbulo

The Life and Times of Judge Roy Bean

Estados Unidos, 1972. DIRIGIDA POR John Huston

Desequilibrada, completamente loca, concebida con una rara inventiva poética, *El juez del patíbulo* es una película prodigiosa y difícil de clasificar. De un atrevimiento próximo a la genialidad, posee una libertad de estilo difícil de hallar en una producción que, como ésta, nada tiene de barata o experimental.

Es un filme muy hermoso, pensado en clave alegórica: Roy Bean, el protagonista, es un asaltante de caminos que, después de vengarse de los moradores de un burdel, se transforma en juez y fundador de una ciudad. Su caso no es el de una regeneración repentina. De hecho, sigue siendo el mismo, pero un enorme libro de códigos y las palabras que escucha de un predicador vagabundo lo invisten súbitamente de la representación de la justicia.

En ese momento, Bean se convierte en el adelantado mayor de una comunidad destinada a florecer, al oeste del Pecos, bajo el amparo de sus sentencias primitivas y desmesuradas que, con todo, introducen un principio de seguridad en una tierra indómita, de llanuras abiertas transitadas por el pillaje.

Dotado de un espíritu de pionero y de una apreciable habilidad para administrar el negocio de la justicia, Roy Bean consagra su vida y la de los suyos a la admiración de un ideal (la actriz Lily Langtry) y organiza la convivencia en el pueblo; transforma a las rameras en esposas y madres de familia y, para salvar la ritualidad de los juicios, tolera los servicios de un abogado sibilino y rapaz.

Poco a poco su "obra" se le escapa de las manos. A los conflictos con el abogado se unen los entredichos con las muy puritanas damas de la ciudad. Paulatinamente, la comunidad creada por Bean cambia su brújula moral: lo que sostiene el poder no es la Ley ni la Biblia, sino el petróleo y el dinero. Ya no

es la hora del juez Roy Bean.

No es la primera vez que una película revisa la mitología del western como género cinematográfico. Lo que sí tal vez no tenga precedentes es la posición adoptada por el director John Huston. Su mirada es al mismo tiempo lúcida y nostálgica. En ella hay humor, agudeza, ironía y cariño. El filme no incurre en el simplismo de establecer una ruptura radical entre el héroe y el mundo. Muy por el contrario, es el mismo Roy Bean el artífice de un orden que inevitablemente prescindirá de hombres como él. La obra ilustra con mucha claridad esta contradicción que desaparece sólo al final, cuando el envejecido protagonista retorna al pueblo (convertido en una suerte de dios mitológico) para restablecer el sentido de su labor, una para la que –irremediablemente– no hay cabida en los nuevos tiempos.

La complejidad de la mirada de Huston se manifiesta en la riqueza de la puesta en escena y, particularmente, en la diversidad de registros que la obra toca. El asalto inicial al burdel es un reencuentro con la esencia del género, con la acción física y con la violencia. La declaración de amor de Roy Bean a María Elena es de un lirismo desaforado y embriagante. Todo el pasaje con el oso, que el protagonista adopta casi como un hijo, es una maravillosa ocurrencia, una sublime exaltación del optimismo y la ternura. El episodio de Bob y el Malo es una representación asombrosa y divertidísima de todos los “malos” habidos y por haber en el western. El penoso viaje del juez a la función de miss Langtry es una clara anticipación de su desencuentro con la “civilización”. En fin, la figura mítica del protagonista, galopando por entre las llamas purificadoras, es la apoteosis de la tenacidad que anima (normalmente en el fracaso) a los héroes houstonianos.

La articulación de estas diversas facetas en un relato que las recoge con fluidez y poesía, y constituye uno de los mayores logros de la cinta, filmada a partir de un guión de John Milius. Sin embargo, el esplendor de *El juez del patíbulo* no es una simple cuestión de retórica o de mayor o menor habilidad narrativa. El filme es admirable fundamentalmente por su aliento vital, por su capacidad para capturar la vida más allá de todo falso recato. Huston es un cineasta que pone las manos en el fuego por sus personajes; aun exponiéndose a la ridiculez, cultiva un cine entrañable y, seguramente, desgastador. La sola intensidad emotiva de la inolvidable toma final (un idealizado primer plano de Ava Gardner) da cuenta de eso y mucho más.



Bailarina en la oscuridad

Dancer in the Dark

Dinamarca/Alemania/Francia/Estados Unidos, 2000. ESCRITA Y DIRIGIDA POR Lars von Trier

1. *Bailarina en la oscuridad* tiene la intranquilidad típica de todo fundamentalismo. De alguna manera, es una película enferma. Enferma de cálculo, de evaluación estratégica, del estado moral de cuentas y resultados. Como se sabe, Von Trier fue una figura fundamental en la articulación del grupo nórdico Dogma 95 que, entre otras cosas, abjuró de todos los maquillajes validados por el cine industrial para ocultar la realidad directa. Demonizó, entre otros, los géneros cinematográficos, la música, las imágenes en blanco y negro, cualquier toma no registrada con cámara en mano, la iluminación artificial e incluso los sueldos disparatados de la industria. Pero que nadie se llame a engaño: este no es un cine pobre. La cinta fue grabada en video en algunos fragmentos hasta con cien cámaras digitales. Este es un arribismo para abajo: arribismo de gente rica que quiere parecer pobre.

2. La cinta es una reflexión sobre el cine y, en este sentido, no tiene ni una pizca de inocencia. Su gran provocación consiste en instalar una historia dura, muy dura y sombría, en el formato más gozoso de los géneros cinematográficos: el musical. El cine musical fue tradicionalmente el puente que construyó Hollywood hacia el paraíso. A Von Trier se le ocurrió virarlo ahora a la democrática y horrorosa república del sufrimiento humano. *Bailarina en la oscuridad* es la historia de una madre sublime que está perdiendo la vista, que no quiere para su hijo igual destino y que es inmolada por la maldad del mundo.

3. Hay tanto de Norteamérica en la cinta de Von Trier como de espontaneidad en su estética calculada. Es un chiste que la cinta se pretenda ambientada en Estados Unidos. Es un chiste que Von Trier aspire al realismo. La irrealidad de *Bailarina en la oscuridad* no es sólo geográfica, sino también ontológica.

4. La cinta bien puede ser una traición, pero ¿a quién diablos puede importarle eso? Von Trier ha borrado con el codo los votos que hace cinco o seis años profesó con gran aparato junto al danés Thomas Vinterberg (*La celebración*) y otra gente. Enhorabuena. Que nadie les pida consistencia doctrinaria a los realizadores; basta con que entreguen buen cine.

5. De una manera u otra, Von Trier se las arregla para volver a filmar la misma película. *Bailarina en la oscuridad* insiste en las mismas claves católicas de *Contra viento y marea*: la redención a través del sacrificio, la santidad como candor, la bondad –por decirlo con alguna crudeza– asociada a mentes casi limítrofes.

6. Lo único importante es si *Bailarina en la oscuridad*, más allá de su majadería dogmática, aprueba el test de la blancura. Mi impresión es que sí, que la película se sostiene, en parte por lo extraña, en parte por sus propias contradicciones y en parte porque es todo un espectáculo sentir que un cineasta es capaz de hacerse pedazos por cuestiones bizantinas. Allá él si lo prefiere así.

7. Esta es una cinta que se define más por sus rechazos que por sus adhesiones. Es el problema de todo antimodelo. Donde había blanco hay que poner negro; donde había glamour, que venga la fealdad; donde había fantasía, acá está el sadismo y el espanto. Ok. Pero ¿y dónde había trampa? Muy fácil: *Bailarina en la oscuridad* coloca otras trampas. Miren qué gracia: a la inmoralidad de hacer creer que la vida es demasiado fácil opongamos la de hacer creer que sencillamente es un horror. [A]

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Seriedad y soledad

por Mariano Kairuz

Hacia rutas salvajes

Into the Wild

Estados Unidos, 2007, 148', **DIRIGIDA POR** Sean Penn, **CON** Emile Hirsch, Marcia Gay Harden, William Hurt, Jena Malone, Catherine Keener, Vince Vaughn, Hal Holbrook. (AVH)

Hace algo más de diez años que Sean Penn viene construyendo una figura densa y dura dentro y fuera de la pantalla, consolidando una bestia política iracunda y un artista –para definirlo con una expresión que les gusta usar a los norteamericanos y que es graciosa pero tremendamente sugestiva– tan serio como un ataque al corazón. Un “artista”, esa palabra más bien vieja para designar al actor, pero que en su caso parece aplicarse con todas sus letras: Sean Penn se ha convertido en un rey del drama, en un monstruo de tal intensidad que a uno a veces le dan ganas de aplacársela a golpes. A veces, como en *Río místico*, una de esas películas (y Penn se toma muy a pecho cada personaje que elige y ya no hay películas casuales y casi no hay películas “ligeras” pero sí bodeques como *21 gramos* en su filmografía) en las que se le da por actuar-con-todo-el-cuerpo-todo-el-tiempo. Penn se distingue de George Clooney y otras estrellas hollywoodenses “del compromiso político” porque a cambio de toda esa solemnidad y su severo caso de falta de humor (recordar cómo se puso en la ceremonia del Oscar por una pequeña broma de Chris Rock sobre la omnipresencia de Jude Law, o su encendida respuesta a la parodia de *Team America*), a partir en esa intensidad, nos ofrece algo de esa convicción y esa sinceridad que pue-

den resultar extenuantes pero que parecen a prueba de todo. Nadie está en condiciones de discutir el trabajo periodístico que hizo para el *San Francisco Chronicle* empeñado en mostrar cómo durante la guerra en Irak se empleaba el dinero “de los ciudadanos norteamericanos que pagan sus impuestos”. Sí, en todo caso, cómo su discurso político –el imperativo de llevar a todos a las urnas– se va filtrando en cada película en la que participa hasta hacer una masa deforme –ver *Todos los hombres del rey*– en la que el actor y su panfleto se terminan devorando al personaje de cualquier ficción.

Y algo de esta tensión está presente en su cuarta película como director, *Into the Wild*. Basada en el libro del montañista, periodista y escritor Jon Krakauer, *Into the Wild* cuenta la historia real de Christopher McCandless, un niño rico con una profunda angustia existencial que en 1994, a los 22 años, donó a la caridad un cheque por 25 mil dólares que estaban destinados a sus estudios universitarios (“Son todos mis ahorros, alímenten con ellos a alguien”), y partió con poco más que lo puesto con rumbo a Alaska. Sin demasiada preparación para enfrentar la vida en la naturaleza por las suyas, McCandless murió de hambre y frío, solo y enfermo en un autobús abandonado, tras casi dos años de travesía. En ese tiempo recorrió la costa oeste a pie y en balsa, bajó a México y volvió a subir hacia el norte helado, viviendo por el camino una serie de aventuras y de encuentros con personajes coloridos, al menos según lo fue relatando él mismo por escrito, ya que nunca volvió a hacer ni una sola llamada telefónica a su familia. Ni a sus padres –que, según se indica en la película, era de quienes escapaba (al menos en parte), de ellos y su mundo de mentiras, “de abstracciones y excesos materiales”–, ni

a su hermana, con quien mantenía un vínculo mucho más estrecho de confianza y afecto. No es difícil ver qué es lo que atrapó a Penn del libro cuando lo leyó por primera vez apenas después de su publicación: la historia de un personaje (interpretado por Emile Hirsch, el próximo *Meteoro* y una suerte de Leonardo DiCaprio de reserva para el futuro) que parece transplantado de otra época; alguien que decide abandonar la comodidad y la riqueza disponibles en la Norteamérica privilegiada en que le tocó nacer e ir en busca de otra cosa. De alguna manera, en todas sus películas anteriores como director hay personajes que por un motivo u otro tienden a disociarse del resto del mundo: en *The Indian Runner*, en *Vidas cruzadas* y fundamentalmente en *Código de honor*: a eso llegaba en la desoladora imagen final de Jack Nicholson en el medio de la nada. Y si su nueva película es política, como era inevitable que le preguntaran y que debiera responder Penn, no lo es en un sentido proselitista, de urgente campaña preelectoral, sino como parte de una militancia más universal, de un idealismo romántico también perdido en el tiempo en cuya fórmula es parte fundamental el reencontrarse con la naturaleza.

A los 47, Penn se mueve en la pantalla y fuera de ella con la seguridad de alguien que no le tiene miedo al ridículo, y su cuarta película se sostiene sobre ese espíritu. Como señala Scott Foundas en el *Village Voice*, “para algunos la historia de Christopher Johnson McCandless nunca será otra cosa que el caso de un nene burgués y consentido con fantasías de supervivencia (y posibles tendencias suicidas) que se escapó del hogar y obtuvo lo que se merecía [mientras que] para otros, evoca los recuerdos de exploradores intrépidos que alguna vez se aventuraron en



tierras vírgenes [...] y del odio contra la máquina de la sociedad, y la sed por lo que Krakauer ha llamado *una experiencia cruda, trascendental*". De algún modo parece ser esa ambivalencia, justamente, lo que abraza Penn. "[Su] gran triunfo —concluye Foundas— es que consigue ver a McCandless como un niño y un hombre, como profeta y fraude, como vagabundo y visionario". Una obstinación, manteniéndose igual de decidido incluso cuando sabe que quizá esté oscilando entre la genialidad y la vergüenza ajena.

Que por momentos lo hace, en *Into the Wild*, eso de provocar incluso un poco de vergüenza. Las frases sueltas, tanto las citas ajenas (mucho Jack London, Thoreau, las fuentes más directas de la literatura norteamericana sobre el hombre suelto a la par de los lobos) como las propias (de McCandless o al menos de su reconstrucción literaria y cinematográfica) que se van sobreympriendo en la pantalla a modo de anotaciones (sobre, por ejemplo, la misión de "matar al falso ser interior y concluir la revolución espiritual"), arrancadas de sus contextos, aisladas, pueden sonar a

veces a aforismos baratos. Y las imágenes soleadas de caballos salvajes pueden recordar a los peores momentos de la saga libertaria de, justamente, *Caballos salvajes*. Y las canciones de Eddie Vedder —compuestas con entusiasmo a pedido de Penn, según cuentan ambos en entrevistas—, con sus letras explícitas, tal vez demasiado, hacen todavía más redundante lo que ya se vuelve a veces un poco extenso y repetitivo en la imagen. Y también hay, sencillamente, alguna que otra patinada narrativa, como el flashback "de diván", filmado y montado de manera torpe en el que se explica el trauma familiar que arrastra el protagonista, restándole credibilidad a su travesía épica. (Algo no funciona en general en el retrato de los padres, a los que primero se ve fríos y a quienes después, en un gesto que suena un poco culposo quizá por estar retratando a la familia misma que le cedió los derechos para la adaptación de la historia al cine diez años después de negárselos, Penn no puede dejar de humanizarlos mostrando su angustia por la desaparición del hijo.)

Pero el relato avanza a pesar de todo eso y nos mantiene

atentos a la suerte de su protagonista, preguntándonos qué tipo de animal viene a ser McCandless en el mundo en 1992 y en el cine de 2007. ¿Era una especie de neohippie? Con su formato de *road movie*, con esas raras pequeñas comunidades de viajeros que se va encontrando por ahí, puede llegar a evocar el recuerdo de *Busco mi destino*, pero sólo por un instante: el protagonista rechaza, junto con los bienes materiales, las tentadoras ofertas de sexo que se le presentan. Como señala Stephanie Zacharek en su crítica en *Salon.com*, cuando McCandless declina el ofrecimiento del personaje de Kristen Stewart (una adolescente que anda con su guitarra a cuestas y a la que alguien define por ahí como "nuestra pequeña Joni Mitchell") lo hace "con el argumento de que ella es demasiado chica, pero a uno le queda la sensación de que de todas maneras él no estaba demasiado interesado". Y ése es quizá el punto más desconcertante, el verdadero centro emocional de la película: que el relato nos invite a compartir un viaje cuyos motivos más profundos nunca conoceremos. Que su

épica anacrónica se vuelva irresistible —aun contada sin humor, como corresponde a su director— menos porque entendemos cuál es su cruzada que por su persistencia y su rigor. A veces puede parecer sencillamente que Sean Penn se volvió loco (un poco como parece por momentos con McCandless): ahí está el corto con el que participó en el mamarracho colectivo *11 de septiembre*, en el que al caer, junto con las Torres Gemelas, la sombra que éstas proyectaban sobre una ventana de un edificio más modesto de Nueva York, una pequeña planta en una maceta cobraba vida. Un comentario salvaje y de digestión complicada por cuya determinación, sin embargo, era imposible no sentir una enorme simpatía.

Es una pena que *Into the Wild* no pudiera verse en los cines en Argentina, como lo reclama el movimiento por sus paisajes enormes, única posibilidad de acercarnos aunque sea un poco a la experiencia de McCandless según buscaron reproducirla Krakauer y Penn; por momentos absurda sin retorno y en otros absolutamente hipnótica. **[A]**

El último héroe de acción

por Juan Pablo Martínez

Las horas perdidas

Southland Tales

Estados Unidos/Alemania/Francia, 2006, 145', **DIRIGIDA POR** Richard Kelly, **CON** Dwayne "The Rock" Johnson, Seann William Scott, Sarah Michelle Gellar, Mandy Moore, Justin Timberlake, Nora Dunn, Cheri Oteri, Amy Poehler, Lou Taylor Pucci y otros. (AVH)

Es muy difícil hablar de una película como *Southland Tales*, segundo largometraje de Richard Kelly, luego de aquella genialidad llamada *Donnie Darko* que jamás de los jamases se editó en Argentina en ningún tipo de formato. *Southland Tales* es en realidad la "segunda mitad" de una historia iniciada por tres novelas gráficas que no leí. Y como varios sabrán, cuando se presentó en el Festival de Cannes fue abuchada como pocas y tuvo apenas un puñado de admiradores (algunos críticos europeos y Jim Hoberman). Kelly tuvo que cortarle unos minutos a la película, que originalmente duraba 160, para su estreno en cine, y ésta es la versión que llega aquí directo a video, como ocurrió en casi todo el mundo. Es lo que comúnmente se conoce como "película maldita". ¿Y por qué digo que es difícil hablar de esta película? Porque, digámoslo así nomás, es un quilombo. ¿Me gustó? Sí, mucho, y reviendo ciertas escenas estoy más que convencido de que se trata de una película importante, innovadora y original; una película que respira libertad por todos lados; una película, para decirlo de una manera acorde con lo que Kelly narra aquí, revolucionaria. Pero es precisamente su unicidad lo que la convierte en



una película de la que es difícil hablar en términos convencionales. Y es una película totalmente deshilvanada, que no sigue un patrón narrativo clásico; en términos clasicistas se la podría llamar "incoherente". O por lo menos así es como la tildaron varios críticos, que la vieron como si fuera una película posapocalíptica más, con todos sus códigos genéricos y narrativos. Pero *Southland Tales* no es eso, y nunca busca serlo. Es lo más cercano a una película experimental que haya llegado a estrenar una *major* (Sony Pictures, en este caso).

Hay una expresión en inglés que carece de traducción directa pero resulta más que precisa para describir la película. *Southland Tales* está *all over the place*. Es decir, intenta abarcar varios géneros a la vez, toca varios temas al mismo tiempo, juega con las formas, tanto visuales como narrativas. Aquí tenemos viñetas de cómic, animaciones explicativas, películas familiares, "videos de internet", y a la vez tenemos una fotografía en imponente formato *scope*, bien acorde a la película épica que es. Y tenemos a Kelly y su multiprocesadora de cultura pop, que mete, en la misma película, al Godard circa *La chinoise*, al Aldrich de *Bésame mortalmente*, al Verhoeven de *Invasión*, al Lynch de *Mulholland Dr.* (Rebekah del Río incluida) pero también al de *Duna*, a Philip K. Dick, a T.S. Eliot, a Warhol, a los Pixies, a Moby, a The Killers, a Black Rebel Motorcycle Club, al marxismo, a gran parte del plantel femenino de *Saturday Night Live* + Jon Lovitz, a The Rock, a Buffy la cazavampiros, a Stiffler de *American Pie*, a Mandy Moore, a Justin Timberlake, a Kevin Smith, a Bai Ling, a Wallace Shawn, a Christopher Lambert, a John Larroquette, a Curtis Armstrong, a Zelda Rubinstein (la médium de *Poltergeist*) y a la Santa Biblia. Cómo alguien pudo pensar que Kelly se tomó en serio semejante zafarrancho me supera, pero así fue. Parece que muy pocos se dieron cuenta de la naturaleza más bien festiva, más bien celebratoria de la cultura toda (alta, media y baja) de

una película en la que, en un momento, luego de que varios personajes ven una propaganda gubernamental a favor de algo llamado "Proposition 69" que da carta blanca al gobierno para vigilar a los ciudadanos como bien le plazca, y que la cámara se acerca lentamente a Krysta Now (la actriz porno interpretada por Sarah Michelle Gellar), la solemne voz en off de Justin Timberlake dice: "Para Krysta Now, el número 69 tenía un único significado".

Ya desde el vamos, Kelly se deshace del problema típico de las películas que transcurren en un futuro no demasiado lejano: la obsolescencia. Y lo hace ambientando el comienzo de la historia en 2005, tirando dos bombas atómicas en Texas. Y así, como si se hubiese tomado un DeLorean hacia ese año y hubiese cambiado el curso de la Historia, tenemos una historia que transcurre casi en el presente (digo "casi" porque transcurre en 2008 y la película es de 2006), y que resulta una consecuencia lógica de la Historia si ese ataque de 2005 hubiese ocurrido. Porque en el universo de la película, Bush también es el presidente de Estados Unidos, y la guerra de Irak se extendió gracias al ataque nuclear hasta convertirse en la Tercera Guerra Mundial. Ahora las elecciones se realizan solamente en el estado de California, y hay un nuevo candidato por los republicanos, un tipo de muchísimo poder cuya mujer lidera el proyecto USIdent, una extensión del Patriot Act cuyo fin es controlar cada movimiento de los ciudadanos por medio de internet. En resistencia a todo esto, empiezan a surgir diferentes células guerrilleras, la más importante de las cuales es la de los llamados "neomarxistas". Este grupo está compuesto en su mayoría por el ya mencionado plantel femenino de SNL y tiene "secuestrada" (entrecomillo porque está ahí por propia decisión, aunque sin sospechar de secuestro alguno porque padece de amnesia y no recuerda su vida anterior) a la estrella de cine de acción Boxer Santaros (The Rock), marido de la hija del candidato a presiden-

te (Mandy Moore) pero de novio con Krysta Now, con quien escribió un guión sobre "el fin de los tiempos" cuyo personaje protagónico es un tal Jericho Cain –que el subtítulo traduce apenas como Francisco Caína– que interpretaría Santaros. El guión se filtra en internet y genera una importante base de fanáticos que creen que todo lo que aparece en el guión es la realidad y que Santaros es realmente Jericho Cain. Y todo esto es sólo una ínfima parte de la complicadísima trama. Pero sirve para pasar a relatar la escena más genial, la que hace notar su libertad sin límites, que denota su tono burlesco. Una mujer que trabaja en USIdent se obsesiona con el guión, localiza a Jericho Cain (o sea, a Boxer Santaros) y le dice que se tiene que juntar con él porque tiene información para darle. Lo cita en la playa, tienen un diálogo que no hace falta mencionar pero que la película obliga al espectador a considerar importantísimo y, de repente, la mujer le dice: "Quiero chuparte la pija". Y acto seguido se pone un arma en la sien, jurando que si Boxer/Jericho no hace lo que ella le dice se va a pegar un tiro. Esa manera de romper la tensión generada por el guión (tanto el de la película como el de la ficción dentro de ella) con un ofrecimiento de sexo oral es una de las tantas formas de anarquía que tiene la película.

Esa anarquía que se ve latente en el universo de la película, y que estalla al final cuando esa revolución que se viene gestando finalmente se lleva a cabo, tiene su correlato en la anarquía cinematográfica de Kelly. Cuando los hechos que suceden en el film van mutando hasta convertirse en aquel guión que Boxer Santaros y Krysta Now escribieron dentro de la película, Kelly demuestra desde el pasado, desde el momento en que concibió y realizó *Southland Tales*, que los críticos que más tarde se refirieron a ésta como una película "incoherente" están totalmente equivocados, porque lo que confunden con "incoherencia" es en realidad la misma coherencia del relato. *Southland Tales* es una película sobre una película, y en

un momento deja de ser *Southland Tales* para convertirse en la película que se está gestando dentro de ella. Sí, suena enrevesado, pero está en sintonía con una película igualmente enrevesada. Claro, enrevesada dentro de las reglas del cine narrativo convencional, pero perfectamente normal dentro de su propio universo.

Kelly demuestra que es un director único, singular, con dos películas hasta ahora que, aunque toman elementos conocidos –especialmente en el caso de *Southland Tales*– no se parecen en nada a otro cine que se esté haciendo en el mundo. Ni siquiera, salvo por un par de cuestiones de índole "espacio-temporal", tienen mucho que ver ambas películas en sí. Su siguiente proyecto, que ya se encuentra en etapa de posproducción, es *The Box*, una película de terror basada en un cuento de Richard Matheson que pinta ser algo un poco más "convencional", lo cual, claro, no es algo malo en sí. Pero si uno recuerda que lo más "convencional" que hizo fue el guión de *Domino* de Tony Scott –película tremendamente subvalorada por todo el mundo, incluida esta revista–, llegará a la conclusión de que lo "convencional" para Kelly sigue siendo muy diferente de la media, completamente fuera de todo tipo de cánones preestablecidos en cuanto a clasicismo narrativo.

Pauline Kael decía que a veces no sabía lo que pensaba de una película antes de terminar la crítica. Algo similar me pasó al escribir esta nota. Pero no tanto en cuanto a saber si me gustaba o no; arranqué convencido de que la película me encantaba y mi valoración se mantuvo, o tal vez hasta haya subido un poco más al repensarla. Lo que me llama la atención es que ahora creo entenderla un poco más, y lo que al comienzo definí como "quilombo", luego se transformó en el más leve "enrevesado". Ahora digamos que la siento "complicadita". En cualquier momento empiezo a decir que es simple y clásica. [A]

A todo corazón

A Mighty Heart

Gran Bretaña/Estados Unidos, 2007, 100'. **DIRIGIDA POR** Michael Winterbottom, **CON** Angelina Jolie, Dan Futterman, Archie Panjabi, Irfan Khan, Denis O'Hare. (AVH)

Hace un tiempo, en una de esas infames discusiones por mail de la redacción de *El Amante*, Jorge García se refería a *El camino a Guantánamo* como "un correcto docudrama de Mr. Ecléctico". Más allá de la sorna del crítico con sombrero hacia la obra de Michael Winterbottom, vale decir que el apodo es preciso. Sobre todo porque *A todo corazón* es una ficción basada en hechos reales que el propio Winterbottom ensaya como respuesta a *El camino a Guantánamo*. Si allí había musulmanes secuestrados por el gobierno norteamericano, aquí son los fundamentalistas islámicos quienes tienen cautivo y ejecutan a un periodista estadounidense en Karachi. Aquí el eclecticismo de Winterbottom es absoluto: el director adopta una postura intermedia, que sale del promedio de sus dos últimas películas, en lugar de tomar posiciones extremas o bien definidas. Esta búsqueda de un equilibrio de Winterbottom se vuelve contraproducente porque esa armonía que el director intenta darles a ambas películas no parece casual ni inocente. Winterbottom parece más cerca de la pose que de la postura frente al conflicto entre Estados Unidos y Medio Oriente, y uno siente que él ahora trata de suavizar *El camino a Guantánamo* con una especie de "también ellos se la buscaron, eh". No es casual que el confeso asesino de Daniel Pearl esté recluido justo en esa prisión. Este no es el lugar para juzgar a Mr. Ecléctico por darse vuelta cual panqueque o actriz porno,



pero no es bueno que se note a una legua de distancia que *A todo corazón* es un ejercicio tan calculado cuando el director todo el tiempo se está matando por otorgarle a la película un aura verosímil a fuerza de cámara en mano, video digital y montaje vertiginoso.

De cualquier forma esta objeción también puede llegar a sentirse forzada y hay que reconocerle a Winterbottom el talento que tiene para construir un *thriller* que logra un crescendo de tensión aun cuando el espectador apenas informado conoce de antemano cuál será el desenlace de la historia. La película está basada en las memorias de Mariane Pearl —libro que lleva el muy poco auspicioso título "*A Mighty Heart: The Brave Life & Death of My Husband Danny Pearl*"—, que es la protagonista excluyente del relato. Winterbottom todo el tiempo se dedica a seguir a la entonces futura viuda y jamás expone cómo era la vida en cautiverio de Daniel, hecho que contribuye a ese realismo que persigue obsesivo el director. Winterbottom no muestra lo que desconoce o, mejor dicho,

los hechos sobre los que no tiene prueba alguna. Daniel reaparece en escena recién con el popular video de su ejecución, que Winterbottom reconstruye en detalle (el clip difundido por los mismos asesinos se llama *The Slaughter of the Spy-Journalist, the Jew Daniel Pearl*, y online puede averiguarse mucho más al respecto). Dedicarse a perseguir a la próxima viuda y desentenderse del futuro finado entonces suena como la decisión más lógica en pos del realismo, pero todo eso se fue por la borda desde el momento en que se decidió que la protagonista iba a ser ni más ni menos que Angelina Jolie.

No importa que el rostro de Mariane Pearl jamás intentara disimular su aspecto multirracial (sangre judía, africana, china y cubana se muestran en sus facciones); ahí está Angelina con su peluca de rulitos, su acento forzado y su bronceado de cama solar. Sólo faltaba que le pintaran la jeta con un corcho quemado para darle un "look étnico", en uno de los más grandes papelones de casting de los últimos tiempos. Pero Angelina no podía perderse semejante papel

por nada del mundo ("profesional embarazada lucha sola contra el mundo para recuperar a su esposo secuestrado"), y el divismo de la actriz termina por fagocitar las buenas intenciones de la película. No importa que Mariane Pearl en serio haya estado de cinco meses cuando secuestraron a su esposo: igual irrita ver cómo Angelina se toca la panza. Todas las escenas de *A todo corazón* parecen forzadas, hayan sido reales o no, y siempre se subordinan al lucimiento personal de la actriz. Esta suma de elementos logra que sea imposible separar la película de la labor de Jolie. Así es que *A todo corazón* empieza como un thriller político con una dura y precisa crítica sobre los distintos roles de la prensa, y enseguida se transforma en una trivial y ególatra muestra de la desesperación de las estrellas por conseguir un papel que los convierta en candidatos a todo premio que ande dando vueltas por ahí. Como bien dijo el siempre preciso J. Hoberman en el *Village Voice* sobre la película: "Un intérprete talentoso desaparece dentro de un rol; una estrella de cine se lo apropia". **Nazareno Brega**

Margot y la boda

Margot at the Wedding

Estados Unidos, 2007, 93'. **DIRIGIDA** POR Noah Baumbach, **CON** Nicole Kidman, Jennifer Jason-Leigh, Jack Black, Zane Pais, Ciarán Hinds, John Turturro. (AVH)



ANoah Baumbach algunos le empezamos a prestar atención gracias a *Historias de familia*. Era linda ésa: tenía una precisión que valía la pena a la hora de pintar cierta clase intelectual estadounidense. Y la tristeza era de ésas que pocas veces logran transmitirse realmente al espectador. Las anteriores películas del muchacho me parecen un poco más estándar, si se me permite la palabra, aunque estaban bien. Lo cierto es que *Historias...* parecía tocar algo muy personal del director, contener un elemento biográfico—real o metafórico—que le daba un peso singular. El último plano, con el cefalópodo y la ballena del título original *The Squid and the Whale* era ejemplar.

Bueno, Noah volvió con otra película que se acerca a la anterior pero como una curva asintótica: nunca la toca. Se llama *Margot en la boda* y está protagonizada por Nicole Kidman, Jack Black, Jennifer Jason Leigh, Ciarán Hinds (qué gran secundario, caramba) y John Turturro como aparición

especial. El *cast* ya demuestra en gran medida el proyecto de acercarse más a Hollywood, incluso si el modelo narrativo no se parece mucho al de los tanques. Y acá es donde aparece el punto, el meollo de la cuestión, porque a mí, qué quieren que les diga, por más que todos los actores—por separado—me caen bien, a mí, repito, no me movió un pelo.

Todo puede ser por dos razones. La primera, porque lo que en el film anterior parecía espontáneo, acontecimientos que se encadenaban de modo imprevisto en el tiempo (tal cual nos pasa a nosotros en la vida), aquí parece como forzado, guionado, una máquina conductista de reconocer cosas como raras o imprevisibles cuando, en realidad, se notan enquistadas de lejos en el guión. Que Jack Black repita por enésima vez su personaje pero incrustado en un drama (y que, para colmo, se le incluya la tara de sentirse atraído por jovencitas más bien lolitescas que la cámara se encarga de

enrostrar a la platea femenina) es una pura manipulación. Que Nicole Kidman se masturbe mientras escucha hacer el amor a su hermana y no llegue al orgasmo, qué quiere que le diga, también. Así es todo: demasiado escrito, demasiado impostado. Hasta la aparente espontaneidad, los paseos registrados cámara en mano, la irrupción de la violencia y la simbólica rata en la piscina (especialmente la rata en la piscina) destilan perfume de subrayado, de grosero.

Quizás porque Baumbach esculpe la película alrededor del personaje de la Kidman, una escritora que compulsivamente transforma sus experiencias personales—y las de los demás, especialmente—en textos literarios que, claro, molestan a los aludidos. Y al desviar la mirada hacia la estrella (que hace lo que puede con lo que le toca, pero a quien no le da el piné para esta clase de películas), deja de lado el punto de vista del hijo adolescente (Zane Pais), confundido entre una familia poco convencional (medio que me cansan ya las familias disfuncionales... ¿Cuál no lo es aunque sea un poco?), el despertar erótico y una madre en el fondo demasiado absorbente. Es evidente que, de haber seguido a ese personaje y adoptado su mirada sobre el mundo, la película sería la verdadera comedia agrídulce que intenta ser, y no un pastiche que no logra encontrar su centro. Es sintomática de estos pro-

blemas una de las secuencias finales, que termina con un árbol conflictivo cayendo sobre un pabellón nupcial mientras el padre de una niña golpea sin piedad al novio pedófilo. Es tan evidente que todo se anuda allí que lo que debería causar un malestar oscilante entre lo cómico y lo trágico en realidad provoca vergüenza ajena. Es una secuencia construida con los mismos colores anímicos que el final de *Petróleo sangriento*, pero sin su convicción (acá en la revista hay muchos que odian *Petróleo*; yo no y el final me parece extraordinario). En el final, dos personajes elusivos a los que se menciona todo el tiempo pero que no aparecen (la madre y la otra hermana del tándem Kidman/Jason Leigh) se ven de lejos. Las siguen y la cámara nunca las muestra: sabemos que no lo va a hacer porque es tal el esfuerzo por alejarse de los lugares comunes que se terminan generando lugares comunes nuevos (“no lo va a mostrar, qué inteligente”). Hay algunas secuencias rescatables, sí, pero pueden cortarse de la película sin que la integren. Como diría Bazin, *Margot...* es un buen ejemplo de mayonesa cortada: no importa lo buenos que sean los huevos y el aceite, no terminan de integrarse en algo comestible. Baumbach, esta vez, nos deja con hambre.

Ángela Trivelli

tipeá

WWW. ESTO ES CINERAMMA. COM. AR

Versus

Japón, 2000, 119'. **DIRIGIDA POR** Ryuhei Kitamura. **CON** Tak Sakaguchi, Hideo Sakaki, Chieko Misaka. (SBP)

Y sí, tenía que pasar (de hecho, ocurrió hace unos ocho años): los derivados de los muertos vivos de George Romero han invadido toda clase de ámbitos, y no suena demasiado descabellado su emparejamiento con el cine de artes marciales. En realidad, *Versus* –película que ha logrado amamantar una creciente horda de seguidores a lo largo de estos años, transformándose en una verdadera película de culto– es una ensalada de influencias, tendencias visuales y géneros cinematográficos que incluyen el cine de samuráis, las películas de yakuza, los citados muertitos andan-



tes, las coreografías del cine de kung fu y un apetito gore que le debe bastante al primer Peter Jackson, particularmente el de *Braindead*. Además, el film de Ryuhei Kitamura comparte con la neozelandesa el bajo presupuesto y las ganas de divertirse con los baldazos de sangre vegetal y el desparramo de tripas (el realizador encararía luego proyectos de presupuesto más generoso, como *Azumi*, también editada en DVD en nuestro país, y

la última reversión de Godzilla).

Pero *Versus*, a diferencia de aquella gran película con ratas-mono infecciosas, se toma demasiado en serio a sí misma, más allá de la canchereada autorreferente y el humor *slapstick* que aflora en todo momento. Los yakuza cool podrán funcionar como guiño irónico, pero se los ve demasiado cómodos en esa ropa de diseño como para tomárselos en broma durante demasiado tiempo. Lo mismo puede afir-

marse de los constantes movimientos de cámara, que gritan a los cuatro vientos “¡soy moderno!”, como esas publicidades que de tan “actuales” se ven anacrónicas apenas un año más tarde. La historia es lo de menos, claro: hay un villano muy malo que quiere dominar el mundo, o algo así, un héroe impensado cuyo peinado y actitud general parecen ideados para generar suspiros en las adolescentes japonesas, un grupo de matones ineptos, una chica con poderes paranormales y un bosque encantado que automáticamente revive a cualquier persona que muera en sus dominios. En realidad, todo es una excusa para meter con fórceps una pelea o un tiroteo cada siete u ocho minutos, marchitando velozmente cualquier atisbo de novedad o sorpresa agotando al espectador con tanta velocidad y movimiento que no llevan a ninguna parte. **Diego Brodersen**

Tres hijos del diablo

Three Godfathers

Estados Unidos, 1948, 106'. **DIRIGIDA POR** John Ford. **CON** John Wayne, Pedro Armendáriz, Ben Johnson, Harry Carey Jr., Mae Marsh. (AVH)



Es difícil escribir sobre aquello que se escribió mil y una veces. Es difícil escribir en un medio cuya reseña más célebre sobre el film se agiganta como una sombra. Me refiero a la crítica que hizo Rodrigo Tarruella allá por 1992 (EA 10). Y voy a ser sincero: la primera vez que vi *Tres hijos del diablo* había visto previamente otras películas de John Ford y consideré que aquello que sostenía Tarruella era un poquito exagerado. No me parecía una gran obra, me parecía una buena película y nada más. Al mismo tiempo estaba de acuerdo con la idea de Tarruella de considerarla una película menor dentro de la obra fordiana. Pasaron los años y creo haber comenzado a entender lo de “película menor” (o al menos interpretar que las palabras del autor de la crítica me sugerían algo más): *Tres hijos del diablo* no es una obra maestra absoluta, pero sí es un experimento narrativo, una película de una modernidad asombrosa y un ejemplo religioso (en todo sentido) de aquello que, a riesgo de minoridad, podemos llamar “una película sin pretensiones”. Es decir:

la minoridad en Ford es un camino hacia nuevas formas en su filmografía que lo acercan, inclusive en su religiosidad, a un panteísmo físico y melancólico que será el que prevalezca en sus películas posteriores. Claro, alguno pensará que una película que cuenta el cuento de los reyes magos (con niño a rescatar en medio del desierto y todo) como un periplo de tres bandidos en clave western poco tiene de ausencia de pretensiones. Bueno, ahí está el punto: aquello que molestaba a Tarruella (la parábola religiosa de los tres hombres que deben llevar a un recién nacido a la localidad de Nueva Jerusalén y que encuentran el camino en medio del desierto gracias a la guía de una Biblia) no tiene por qué impedir la lectura de la película como una obra relajada, despojada. Pareciera que a fines de la década del cuarenta Ford fuera desistiendo de vicios narrativos clásicos en busca de experimentación, y que con *Tres hijos del diablo* fundara una forma posible de las futuras *road movies*, ya que la otra vertiente la ofrecería el policial negro de fugitivos de la

ley. Es todo el trayecto –errático, cansino, minado de nuevos problemas a cada paso– el que convierte a la película en una experiencia más física que mística. El mayor placer de la última parte de la obra de John Ford (esa que comienza a fines de los cuarenta y se extiende hasta los pesimistas sesenta) tiene que ver con ese abandono extático ante la magnitud de los fenómenos de la naturaleza y no ante las interpretaciones religiosas. De ahí que la maestría en la composición del plano lo lleve a optar por planos largos y pocos movimientos de cámara. Un abandono ante los elementos de la naturaleza. Creo que, partiendo de este punto, *Tres hijos del diablo* marca un camino o funda una tradición futura, esa que se preguntaba “¿qué hacemos con los tres actos tradicionales y el conflicto central?”. Bueno, los destrozamos.

A sesenta años del rodaje de esta película, Ford sigue haciendo cine del futuro, con o sin obras maestras, que a esta altura parece ser lo menos importante. **Federico Karstulovich**

QUÉ ME ALQUILO

por Juan P. Martínez

El pájaro de las plumas de cristal

L'uccello dalle piume di cristallo

Italia, 1970, 98'

DIRIGIDA POR

Dario Argento.
(Emerald)

Emerald se está portando cada vez mejor con la colección cuyo oportunista título es *Maestros del terror*. O quizá le tocó una buena copia. El hecho es que esta vez nos trae la legendaria ópera prima de Dario Argento, un estupendo *giallo* que le valió al director el mote de "el nuevo Hitchcock" (cuando en realidad su cine tiene poco y nada que ver con el de Hitch). *El pájaro de las plumas de cristal* es uno de los exponentes más importantes de ese subgénero italiano, y llega en buena copia y con el formato respetado. No trae extras, pero sería ridículo reprochárselo a una editora independiente como Emerald: por lo menos nos da la oportunidad de ver esta gran película bien y con subtítulos.

La historia oficial

Argentina, 1985, 114'

DIRIGIDA POR

Luis Puenzo. (AVH)

Disponible en DVD en Estados Unidos prácticamente desde que se lanzó el formato, llega por fin esta película de Luis Puenzo, la única argentina en ganar un premio de la Academia a la mejor película extranjera. Se trata de uno de los films más hipócritas y tranquilizadores que se hayan hecho sobre el tema de la dictadura, sobre todo porque intenta hacernos creer que una mujer "ni sabía" que su marido había sido un represor en la época del Proceso y que su hija adoptada es hija de desaparecidos. La edición viene con trailers, una galería de imágenes y el momento en que la película recibió el Oscar.

He-Man and the Masters of the Universe

Estados Unidos, 1983, 360' en tres discos.

CREADA POR

Lou Scheimer.

Para varios de quienes crecimos durante los ochenta, la edición local de la serie de los estudios Fimation basada en la línea de juguetes de Mattel es algo digno de festejo. Aquí tenemos los primeros doce episodios de la serie (bastante poco, considerando que la primera temporada tiene 65 capítulos), para reencontrarnos con el Castillo de Greyskull, el Príncipe Adam, Orko, Teela, Battle Cat, Man-At-Arms, el malvado Skeletor y sus historias que siempre terminaban con moralejas tontolonas. La edición tiene la opción de ser vista (bueno, oída) en su idioma original con subtítulos o con el mismo doblaje con el que se pasaba en TV.

Dr. House – Temporada 1

House M.D.

Estados Unidos, 2004-2005, 966'

en seis discos.

CREADA POR

David Shore. (AVH)

Un poco tarde llega al DVD local la primera temporada de esta serie. Protagonizada por Hugh Laurie, *Dr. House* se aleja muchísimo de las típicas "series de médicos", al abordar cada caso médico como si fuera un *whodunnit* que el doctor House, un tipo brillante aunque intratable, debe resolver. Claro que la serie es un show de Hugh Laurie, pero tratándose de un excelente comediante que torna irresistible cada una de sus ácidas líneas de diálogo, está perfecto que así sea. Igualmente, todos los actores secundarios están muy bien (especialmente el retornado Robert Sean Leonard, a quien nunca se le ha dado el espacio ni el respeto que merece).

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

¿Cuál es el resultado de la cruza entre un visionario catalán y un japonés vanguardista? Respuesta: *Antonio Gaudí*, la película, una de esas obras que sólo pueden ser recuperadas por los festivales de cine o una buena edición en DVD. El sello Criterion decidió hacer esto último con el film de Hiroshi Teshigahara, realizador de la generación nuevaolera que los cinéfilos recordarán por sus primeros largometrajes, fundamentalmente *Una mujer en la arena* (1964). Tanto en esa película como en su ópera prima, *The Pitfall* (1962), Teshigahara había demostrado una fascinación por los paisajes alucinados,

ya fueran estos una serie interminable de médanos o la inquietante topografía de un pueblo fantasma. No es de extrañar, entonces, que luego de un viaje a España el realizador quedara prendado de las formas arquitectónicas del catalán Gaudí (las imágenes en Súper 8 de esa primera comunión pueden apreciarse en el segundo disco de esta edición). *Antonio Gaudí* no necesita subtítulos porque, exceptuando un breve monólogo cerca del final de sus 75 minutos, el film es un trip audiovisual que no requiere mayores explicaciones verbales. Teshigahara opta por abandonar los datos biográficos e históricos para centrarse exclusivamente en las obras,

que recorre con su cámara como un amante lo hace con el cuerpo de su pareja: lentamente, acariciándolas con pasión creciente, para abandonarse luego a un frenesí extático. La Casa Battló y la Casa Milà abren el juego, pero la experiencia se acerca también a algunas de las creaciones menos conocidas del catalán. Mientras la delicada elección de los encuadres va hilvanando una serie de imágenes hipnóticas, la banda de sonido –responsabilidad del gran Toru Takemitsu– acompaña, contrasta, comenta los detalles ornamentales y la generalidad de los edificios y habitaciones. El cierre está



dedicado al Templo de la Sagrada Familia, la gran obra inconclusa de Gaudí, que en 1984 –año del rodaje del

film– se encontraba mucho más vacía que en la actualidad. El disco de suplementos ofrece un par de documentales sobre Gaudí, uno de ellos dirigido por Ken Russell para la BBC (ahora sí es necesario el uso del idioma inglés), las tomas en Súper 8 ya mencionadas y un cortometraje de Teshigahara dedicado a la obra escultórica de su padre. [A]

Hitler hasta en la sopa

A pesar de que ya le había arrebatado pedazos de tierra a México, a pesar de que ya había intervenido militarmente en Cuba en reiteradas ocasiones y a pesar de que ya había participado en la Primera Guerra Mundial, en 1940 Estados Unidos no era el país salvajemente intervencionista que es hoy. De hecho, al comenzar la década del 40, la mayoría de la población tenía una mentalidad fuertemente aislacionista. La guerra que se estaba disputando en Europa era un problema de Europa. Y la de Asia, un problema de Asia. Estados Unidos acababa de atravesar la Depresión del 29, y lo último que quería al comenzar la década del 40 era ir a luchar en una guerra. Incluso tras el ataque a Pearl Harbor del 7 de diciembre del 41, el aislacionismo seguía relativamente arraigado en la mente de muchos. De modo que el Ejército mandó a llamar a Frank Capra para que realizara una serie documental dividida en siete episodios llamada *Why We Fight* (*Por qué luchamos*), cuyo objetivo era justamente ése: explicar por qué había que embarcarse en una guerra que a primera vista en nada afectaba a Estados Unidos. Inicialmente, *Por qué luchamos* se realizó para ser exhibida solamente en el Ejército. Las Fuerzas Armadas creían que los soldados iban a luchar mejor si sabían por qué lo hacían. Sin embargo, la serie resultó tan potente que fue exhibida al resto de la sociedad. Incluso fue enormemente exitosa en muchos de los países aliados, como Rusia y Gran Bretaña.

Curiosamente, cuando a Capra le encargaron la realización de *Por qué luchamos*, nunca en su vida había hecho un documental. Con muchas de sus películas de la década del 30 y principios de la del



40 (*Mr. Deeds Goes to Town*, *Mr. Smith Goes to Washington*, *Meet John Doe*) había demostrado ser un cineasta tan narrativamente hábil como políticamente ingenio y populista. ¿Cómo iba a encarar ahora la gigantesca tarea que le habían encomendado? Respuesta: haciendo lo que mejor sabía. Durante buena parte de *Por qué luchamos* aparece la misma destreza narrativa y la misma ingenuidad política que en muchas de sus películas anteriores. La serie documental no es solamente una propaganda patriótica –por momentos sutil, por momentos exaltada– ni una mera cronología de hechos; es un cuento. Un cuento con dos protagonistas antagonistas, el “mundo libre” y el “mundo esclavo”. Cada uno tiene una personalidad claramente definida, sin matices ni ambigüedades. No importa si Rusia es comunista y Estados Unidos capitalista; en el cuento de Capra son equiparables por formar parte del “mundo libre”. Capra dedica buena parte del primer y el último episodio de la serie (“Prelude to War” y “War Comes to America”) a caracterizar y contraponer los dos mundos, como si estuviese presentando al héroe y al villano de una película de ficción. De hecho, en *A New History of Documentary Film*, Ellis y McLane comparan el segundo episodio de la serie con *Hamlet*. Y, hay que decirlo, si durante casi todo su metraje *Por qué luchamos* funciona tan bien es porque no era especialmente difícil ni desatinado presentar a Italia, Alemania y Japón como villanos. Y lo mismo con Hitler y Mussolini. No había que

esforzarse mucho por demonizarlos; prácticamente se demonizaban solos.

Aunque suele decirse que una imagen vale más que mil palabras, en el cine esta máxima no suele ser del todo cierta. La mayoría de las imágenes no hablan por sí mismas. Por ejemplo, una imagen de una marcha militar puede significar varias cosas diferentes. Según las imágenes previas y posteriores, y según la música y la voz en off, puede ser el símbolo del orden, la organización y el poderío de un pueblo, o puede ser el símbolo de su deshumanización y robotización, de la terrible disolución de lo individual en lo colectivo. En *Por qué luchamos*, justamente uno de los primeros documentales “de montaje” de la historia, Capra utiliza y resignifica imágenes de las más diversas procedencias: aparecen imágenes de noticiarios, documentales y películas de ficción tanto de Gran Bretaña, Rusia y Estados Unidos como de Alemania, Japón e Italia. El colmo de esto es el uso que Capra les da a las imágenes de los documentales de Leni Riefenstahl. Lo que en *El triunfo de la voluntad* aparece como heroico, majestuoso y admirable, en *Por qué luchamos* es opresivo y oscuro, casi demoníaco.

Contar un cuento –a veces cercano a la realidad, a veces no tanto– manipulando imágenes ajenas. Ése fue, en gran medida, el objetivo –y el logro– de Capra y de su equipo de trabajo. Los recursos de los que se valieron para significar las imágenes fueron miles y, en general, efectivos. *Sobreimpresiones* para producir sentido de la forma más

rápida y directa posible (nazis marchando/gente sufriendo; una esvástica/gente siendo asesinada; la bandera de Estados Unidos/chicos jugando), *enumeraciones* de hazañas propias y calamidades ajenas, *contraposiciones* entre el mundo libre y el esclavo, *metáforas* visuales explícitas (el ventanal de una iglesia se rompe y detrás aparece la cara de Hitler). Sin embargo, lo más potente de *Por qué luchamos* son las precisas reconstrucciones de las batallas más importantes de la Guerra. La heroica batalla de Leningrado (“The Battle of Russia”), la gloriosa defensa aérea de Londres (“The Battle of Britain”, quizás el mejor episodio), la “mudanza” de China hacia el oeste para defenderse de Japón (“The Battle of China”). En la reconstrucción de estas batallas se entrelazan datos y explicaciones frías y analíticas (mapas, números, porcentajes, estrategias militares, etc.) con imágenes de alto valor emotivo (bombardeos, gente resistiendo, etc.), y es ahí donde *Por qué luchamos* cobra más vuelo. Es ahí cuando nos olvidamos de que la bandera de Estados Unidos apareció mil veces y la palabra “libertad” fue pronunciada hasta el hartazgo. Es ahí cuando sentimos que quizás estábamos equivocados, que no era que Capra estaba convirtiendo la realidad en un cuento sino que a veces la realidad realmente se parece a un cuento. A un cuento con un grado de heroísmo y épica descomunales. Es ahí cuando más nos urge salir a patearles el culo a los nazis. Los siete episodios se consiguen en Internet Archive (<http://www.archive.org>). [A]

Espíritu de simetría

Ángel Faretta

Editorial Djaen, Buenos Aires, 2007

Elogio de la sombra

Hace poco más de dos años, la editorial Djaen comenzó a publicar la obra del crítico de cine, escritor y docente Ángel Faretta en una colección llamada Cinesophia. Ese primer libro, cuyo lanzamiento cubrió Leonardo D'Espósito en el número 162 de la revista, se llama *El concepto del cine* y es una síntesis teórica del pensamiento del autor sobre el lugar que ocupa el cine como herramienta de conocimiento. Yo no tuve la suerte, como sí le pasó a mi compañero, de leer las críticas escritas por este hombre en la primera etapa de la revista *Fierro*, salvo cuando llegaron a mis manos un par de fotocopias con algunas de ellas. Ahora, por fin, las tenemos editadas en un solo volumen que recoge todos sus escritos publicados en ese medio entre 1984 y 1991: 574 páginas que incluyen los artículos sobre literatura policial y aledaños (Michaux, Swift, Junger, Stevenson y otros nenes), además de un prólogo en el que pone al día algunos juicios de valor a la luz de lo sucedido en los diecisiete años que transcurrieron desde la publicación del último texto. Cito algunas filosas líneas de las últimas tres páginas del preámbulo para ponernos en situación:

Brevemente: lamento, en el caso de Bertolucci, haber confundido a un vidrierista con un autor de films; el no haber acentuado el carácter no ya secundario sino nulo de John Huston. (...) También el no entender, en su momento, que la obra de Scorsese se volvía más una inflación que un desarrollo.

Siento haber caído en la zancadilla neoclásica de Eastwood, de quien no vi que su cine llevaba a la confección de una suerte de bijouterie de supuesto clasicismo y a no ser más que un enchapador

que no un autor. (...) Del "lado europeo" no vi que Wim Wenders era un taxidermista y un embalsamador aterrorizado por la llegada de la autoconciencia a la que intentó paralizar con sobredosis fílmica de formol.

Comprendí que la cinefilia es la enfermedad infantil del cine y su concepto. Antes habitaban en los antros lóbregos de los cineclubes, mas luego fueron transportados a las carnavalescas aulas universitarias. Cunde el pánico ahora. Ya ni siquiera esa parte de París, que es la tierra prometida del camelo, puede proveer de tales chafalonías y sucedáneos. Se intenta buscarlos —a como dé lugar— en los países lejanos, exóticos, confusamente "orientales".

Éste es Faretta (les dice alguien que no conoce de su currículo más que los datos aportados por la solapa y su misteriosa fama de hermético más acorde con la que uno imaginaría de un Gran Maestre Masón que de un crítico de cine): un tipo al que no le interesa quedar bien con nadie ni con ninguna opinión más o menos establecida, pero tampoco un polemista cuyo gesto ha devenido en pose, sino un crítico abocado a la lectura sistemática y apasionada de la historia del cine.

Leer estos artículos reunidos bajo el título de *Espíritu de simetría* proporciona dos tipos de goces diversos pero complementarios: el de acceder a lo que podríamos llamar, para hacernos los cultos, una silva de varia lección compuesta de críticas escritas a raíz de los estrenos de la época, y el de ver cómo Faretta va armando un sistema de lectura cinematográfica cuyo introito es el libro publicado hace dos años, editado antes que éste pero esbozado en los artículos de *Fierro* que se recogen ahora. Por un lado,



experimentamos la misma sensación de Borges ante las enciclopedias, cuyo orden alfabético —como aquí el cronológico— escondía la más fascinante variedad, algo así como la capacidad de teletransportarnos —en este viaje al *star system* del autorismo— al espacio-tiempo deseado con sólo dar vuelta la página. Pero a la vez notamos que cada película y cineasta abordados van configurando un esquema construido sobre el potencial mítico del cine y su producción de sentido simbólico, y son incluidos en una genealogía que nace con Griffith y el tándem Ford-Walsh (sin olvidar a Murnau), pierde la inocencia con Orson Welles (como las chicas de *Criaturas celestiales*), goza con Hitchcock y alcanza plena —y

terminal?— conciencia de sí con el trío De Palma-Coppola-Carpenter.

Esto no significa que Faretta no tenga nada que decir sobre el resto del cine: son imperdibles los reparos a Spielberg de "Cazadores de la aventura perdida", la demolición de "Peckinpah: patotero y sentimental", los elogios a Weir de "Ritos de iniciación en el cine", la apología de "Los tres chiflados: la conjura de los necios", o las "Notas para una introducción al cine de horror", así como inextricables las referencias a las ficciones de la teología católica que saturan algunos de los últimos ensayos. Porque eso es lo que son estos textos que confirman la filiación de la crítica cinematográfica con dicho género, acaso el más indefinido pero también el más característico de la contemporaneidad, entendido como aquél en el que "las pasiones se convierten en saber, donde lo intransmisible del estilo procura alcanzar la transmisibilidad de los conceptos y a través de ellos la verdad de un objeto, en cuya elección tal vez aparezca esa verdad única de cada ensayista, su distinción, su especificidad y su enseñanza"¹.

Marcos Vieytes

¹ *Las formas del ensayo*, Silvio Matón, Universidad Nacional de Córdoba, 2003, pág. 19.

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 llamá al 4326-4845.

Reflexiones en torno a un problema



¿Liberación o independencia?
¿Autodeterminación y libertad? ¿Unidos, solos o dominados? ¿Dependientes o a la intemperie?
En el cine y la crítica, hoy, las categorías están en franca mezcla, y hasta es difícil distinguir lo preferible de lo indeseable. Incluso cuesta ponerse de acuerdo sobre cuáles son los pares de opuestos o las sumas de buenas características. En 1999, en ocasión del primer Bafici, la cobertura a posteriori de **El Amante** se dedicó a

pensar ese polémico concepto de independencia. En el momento de salida de este número, el Bafici comienza su décima edición. Inmejorable oportunidad para estas reflexiones en torno a la independencia, desde un estado de situación hasta un pedido de dependencia, pasando por una puesta al día sobre el "indie americano" y hasta algunas consideraciones (y recomendaciones) sobre este festival de todos los abríles en Buenos Aires.

FOTO JAVIER PORTA FOJZ

¿Qué sentido tiene hoy hablar de cine independiente?

por Eduardo A. Russo

Podríamos comenzar, historizando un poco, por el recuerdo de aquellos *independents* que hace un siglo, huyendo de la mafia de Edison y sus asociados, se desplazaron de Nueva York a California para fundar un polo de producción que, extraño destino, luego se convertiría en Hollywood. O apelar al aerolito llamado Orson Welles y su trayectoria en ese mismo Hollywood, pasando de niño terrible a personaje de evitación recomendada. Otro inicio, este más bien dramático, para la idea de independencia. Como tercer e indudable punto de arranque, otro emblema: John Cassavetes, con su capacidad de ingreso y egreso del *establishment*, sus estrategias siempre renovadas para seguir haciendo el cine que le importaba mediante los recursos más inesperados, recreadas película a película durante veinticinco años.

Hace unos veinte años, nuevos *independents* reinstalaron el término y permitieron la identificación de un fenómeno difuso, como todos los perfilados con la asistencia del mercado, que operó también como un sobreentendido en el debate crítico; arma entonces de doble filo. Desde hace tiempo se reclaman precisiones. Algunos preguntan: independiente, sí, pero ¿independiente de qué? O desde una perspectiva no exenta de cinismo, otros la estiman condición imposible, categoría cuestionable o insinera. Pero el punto es que, pese a lo incierto, el término insiste.

Luego de vanguardias, de cine de arte o de autor, de movimientos, escuelas u otros colectivos todos tal vez más definibles, ¿qué sería lo independiente? Pese a su vaguedad, consiste en un modo de acción más que un territorio delimitado. Modo que necesita de un curioso equilibrio a la vez de la capacidad de romper con lo establecido, especialmente con lo estatuido por los manuales de instrucciones sobre cómo hacer una película,

la, sugeridos por gerentes y expertos en las cada vez más influyentes *Entertainment Industries* y su idea del cine como área parcial y contingente de negocios multiplataforma; en fin, gente que dice saber "lo que el público quiere". Frente a este cine de corporaciones, la idea de lo independiente se levanta no sólo a partir de realizadores y productores, sino como sostén de una entidad cada vez más necesitada de afirmación: el espectador de cine. Un espectador que privilegia el peso de su experiencia vital y se rebela ante su consideración como ocupador de butacas, como mero consumidor de productos audiovisuales.

El cine independiente, si se nos perdona la pomposidad, no es tanto un modo de producción ni una identidad directorial, sino un estado de espíritu empeñado en apostar a un cine que sostiene una cualidad estética, resistente a los cálculos de la manufactura de sensibilidades a escala global.

Lo independiente no demarca una zona, sino que es movimiento a lo largo de un borde filosófico. Se trata de un conjunto de estrategias desarrolladas dentro y fuera de lo establecido. Hoy la cuestión se despliega bordeando sistemas diversos, haciendo más complejo el campo de combate. Estrategias que incluyen a la par aptitudes para la negociación y voluntad para la intransigencia, en los puntos que correspondan. Sólo así se entiende la trayectoria de algunos que pueden ser considerados los independientes del presente, por ejemplo, un Gus Van Sant, actual heredero de las maniobras y talentos de Cassavetes décadas atrás.

Los riesgos del epíteto son evidentes. Uno es el de quedar reducido a mera etiqueta de mercado para cierta gama de productos. Otro es el de servir como contraseña identificatoria de un *ghetto* autosatisfecho de su distinción. Riesgo de cooptación o endogamia. Se nos ocurre que con lo inde-

pendiente sucede algo que ocurrió hace tiempo con la reivindicación de la figura de autor. De ser un arma en las batallas estéticas de medio siglo atrás, termina derivada en un valor agregado en la venta de un sector de films. No obstante los muchos, demasiados autores que nos hacen descreer de semejante abundancia, ¿qué queda del autor para el cinéfilo, luego de su mutación hacia la condición de marca? Entre tantos "autores" surgen algunos aptos para la identificación que no es la de una franquicia, sino la detección de ciertas singularidades en acción, definitivas de una propuesta artística antes que mercantil.

Hace un par de meses se publicó en Gran Bretaña un pequeño volumen, *Independent Cinema*, de D.K. Holm, que intenta dar algunas definiciones viables —no alcanza con una sola— a esta identidad compleja. La edición es acompañada por un DVD del documental *Film as a Subversive Art: Amos Vogel and Cinema 16*, de Paul Cronin. La primera parte del título de ese film también lo fue de un tan clasificable como influyente libro de Vogel, fundador de *Cinema 16*, el cineclub más importante de los Estados Unidos, y luego director del *New York Film Festival*. Allí el entrañable Vogel propugnaba por la "aceleración global de la tendencia hacia un cine más libre, en el que cuestiones y formas hasta ahora consideradas impensables o prohibidas son audazmente exploradas". Sin duda, otro independiente, desde el ángulo del activismo cinéfilo, que promovió toda una idea del cine. De lo que se trata, en definitiva, es de generar una dinámica lúcida que movilice ese trabajo capaz de trazar líneas de fuga frente a la tendencia normalizadora del cine como artículo de consumo. Movimiento que revela, por otra parte, que un cine independiente debe ser ante todo un cine crítico. **[A]**

Independent days

por Jaime Pena

Me pregunto si existe algún festival en el mundo que no se autocalifique de "independiente". Aparentemente no existen festivales "dependientes" por más que casi todos son plataformas de promoción entre el público, la crítica o los compradores de las películas que se presentan. Los escaparates del cine, del cine de autor, se sobreentiende, pues el otro ya tiene sus propios canales promocionales. De ahí la gran confusión, que se haya terminado por identificar "cine independiente" con "cine de autor" cuando una película de autor puede no ser independiente o cuando se dan casos como el de Sundance, en el que una película independiente y de autor es comprada por una *major* y reconvertida en otra cosa: ni independiente ni de autor. Lo cierto es que si pudiésemos que levantasen la mano las películas independientes, estoy seguro de que el 95% de toda la producción mundial se encontraría cómoda dentro de esa acepción. Y si hay tantas películas que responden al apelativo de independiente, por lógica (casi) todos los festivales del mundo tendrán que ser independientes. Sin embargo, sabemos que el cine que se puede programar en Rotterdam, Locarno, Ficco o Bafici tiene algo más de independiente. Y con todo, no es independiente todo lo que reluce. O al menos no es *tan* independiente. Vamos, que en este Bafici que ahora se inicia no computa con el mismo grado de independencia una de las sesiones de Trayectorias, sobre todo si se trata una de Scorsese, Akin, Haneke o Loach, que una de las retrospectivas dedicadas a Ken Jacobs o Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi.

Ya lo dice Leonardo M. D'Espósito en

estas mismas páginas: "Hace algunas décadas, 'cine independiente' era aquél que se independizaba no sólo de una estructura económico-financiera, sino de los modelos establecidos de narración cinematográfica". Pues bien, ¿por qué no volver, aunque no sea más que por trece días, a esos viejos modelos de independencia? ¿Por qué no proponer un viaje al corazón de la independencia en esta décima edición del Bafici?

Las primeras escalas se situarían, como ya avanzaba, entre los Focos y Retros. De los Malditos, al menos de los españoles, que son los que conozco, ya escribo en otro lugar de estas mismas páginas. El de Ken Jacobs, como suele decirse en estos casos, es una oportunidad única, entre otras cosas porque este tipo de ret(r)os dedicadas a cineastas experimentales han sido exiliadas de los festivales de cine y desterradas a los museos de arte contemporáneo. De Jacobs sólo conozco su ya clásico *Tom, Tom, the Piper's Son*, de 1969, y un cortometraje de 1985, *Perfect Film*, pero las noticias que llegan de alguno de sus últimos trabajos, en especial su monumental *Star Spangled to Death*, o de sus performances, no pueden ser mejores. El modo de abordar el material de archivo por parte de esa extraña pareja que conforman Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi (al nivel, en cuanto a "extrañeza" de Reis/Cordeiro o Straub/Huillet) no puede ser más distinto, en su caso más poético, más bello, más accesible (su *Oh Uomo* forma un sutil programa doble con *Let There Be Light*, de John Huston, presente en Rescates). Tengo mucha curiosidad por descubrir a Kôji Wakamatsu; hasta haré algún esfuerzo con el alemán Romuald Karmakar, del que hasta ahora sólo he sido capaz de apreciar

su radicalidad –y "radical" es una palabra tan peligrosa y ambigua como "independiente"–. Recomiendo vivamente, por el contrario, a Masahiro Kobayashi, en especial sus dos últimas películas, *Bashing* y *The Rebirth*, y estoy expectante ante la primera etapa de su filmografía.

Los Focos y Retros congregan casi la mitad de la oferta del Bafici. Son su perfil más inabordable, en la medida en que una retrospectiva parece siempre pensada para ser saboreada en su conjunto. Es obvio que no ha de ser así necesariamente, pero la oportunidad está ahí. Del mismo modo que no se ha de ver toda la Competencia Oficial Internacional, aunque nadie debería perderse *Profit Motive and The Whispering Wind*, de John Gianvito (ni tampoco *Europa 2007, 27 octubre*, de Straub, en Trayectorias). Cine del Futuro, cuyo nivel en conjunto es comparable a la anterior, esconde joyas como las chinas *Little Moth* o *Crime and Punishment* o la malaya *The Elephant and the Sea*, el mejor *tsai ming-liang* del año. Hay muchos otros títulos que recomendaría, bien porque los he visto y me gustan, bien porque también a mí me los han recomendado, tantos que acabaría antes diciendo cuáles no recomendaría nunca. Pero creo que es más justo que pongamos el acento en una de las grandes películas del Bafici, una película grande en todos los sentidos: *Death in The Land of Encantos*, de Lav Diaz, con sus nueve horas de duración. Nueve horas apasionantes que, volvemos al tópico, justifican por sí solas un festival de cine independiente. Porque la verdadera independencia radica ahí, en apostar por aquellas películas sin deudas ni peajes económicos, estéticos, narrativos o de duración. **[A]**

Basta de independencia

por **Leonardo M. D'Espósito**

En 1999, Silvia Schwarzböck y yo seguimos en el Bafici la sección de cine independiente americano. Recuerdo que nada nos entusiasmaba demasiado, salvo quizás *Rushmore* o *Tus amigos y vecinos*. No recuerdo mucho más. La nota se llamaba –creo– “Liberación o independencia”. Pasaron casi diez años. Hoy me doy cuenta de que el término “independiente” está vacío de sentido, que es un tanto lábil y que se ha convertido en una categoría comercial más.

El cine independiente norteamericano fue cooptado por esa operación de marketing llamada Sundance. Para Sundance, es independiente aquello que se hace un poquito al margen de los grandes estudios, con menos plata que los títulos enormes. Esto incluye también los *blockbusters* no estadounidenses, películas que tienen la misma poética o la misma vocación de entretenimiento universal que lo que Hollywood vomita a menudo. Hace algunas décadas, “cine independiente” era aquel que se independizaba no sólo de una estructura económico-financiera, sino de los modelos establecidos de narración cinematográfica. Los independientes eran Jonas Mekas, o John Cassavetes, Stan Brakhage, cineastas que realmente hacían otra cosa y no buscaban necesariamente el éxito comercial, sino el estético. La generación de los 70 (Scorsese, De Palma, Friedkin) también empezó como apéndice y admiradores de aquellos cineastas. Hoy algunos de ellos son el *establishment*.

Lo que nos lleva directamente a desconfiar de la palabra “independiente”. Si antes era un cine que no dependía del formateo al que los cineastas quedaban sometidos por parte de productores, distribuidores y

exhibidores, hoy la “independencia” tiene más que ver con el dinero que cuesta un film y, llegado el caso, con la inclusión de tópicos poco frecuentes (o “políticamente incorrectos” para el gran público, sea lo que fuere el gran público) que con empujar los límites del cine o romperlos. Con todo lo buena que es *La joven vida de Juno*, por poner un ejemplo a mano, se trata para el mercado estadounidense, y sus replicantes en el resto del orbe, de un “film independiente”. Y la razón para incluirlo en la categoría es que habla de un embarazo adolescente, tiene “malas palabras” y costó menos de diez millones de dólares.

No mucho mejor es lo que sucede con el cine de vocación masiva no estadounidense. Un despropósito filmico como *Tropa de elite* (film que puede tildarse de fascista sin problemas y que, para colmo de males, es una réplica del modelo de cine de acción estadounidense más rancio) es catalogado como “independiente” sólo porque no intervino ninguna *major* en su factura y porque no está hablado en inglés. Se ha vendido como independiente otra película nefasta como *La vida es bella*, o superproducciones como *Alatriste*.

Mientras tanto, los verdaderos cineastas resisten como pueden. Si uno lo piensa un poco mejor, hablar de “cine independiente” es irrelevante. Básicamente porque un film, un realizador, son importantes en la medida en que dependen exclusivamente de su visión del mundo o de mostrarlo para realizar cada film. No es menos independiente Paul Thomas Anderson que Jean-Luc Godard, por ejemplo. Ni menos comercial una película como *Blair Witch Project* que *Armageddon*. La categoría “independiente” debería circunscribirse para un cine que rei-



vindique aquella “nueva vanguardia” de la que hablaba Astruc, la de la cámara-pluma, la del derrotero personal de las imágenes. Y tal criba debería aplicarse también a los cines nacionales, al cine nacional. Hablar de “Nuevo Cine Argentino” y afiliarlo indefectiblemente a cierta independencia es un problema: es un buen momento para ver que, entre los cineastas que pertenecen a ese conjunto, hay verdaderos independientes en el sentido cabal del término y otros que no lo son. Tampoco es que todo el cine deba ser “independiente”: la independencia no asegura calidad. Separar esas aguas se nos está volviendo imprescindible. No estaría mal que la etiqueta vacía vuelva a tener un sentido. Es un punto de partida para volver a pensar el cine posible. Y también para preguntarnos si el término “independiente” puede volver a aplicarse o si necesitamos encontrar nuevas, menos dependientes categorías. **[A]**

Apuntes sobre la independencia del cine

Esta nota no celebra el cine independiente. Esta (farettiana) nota quiere el rito, el mito y el clasicismo. ¿Esta nota será polémica? **por Marcos Vieytes**

1. A mediados de este mes comenzamos a discutir en la redacción la posibilidad de escribir una serie de notas sobre el cine independiente. Entonces escribí un mail expresando mi opinión al respecto: “Yo tengo la sensación de que, desde que desaparecieron los grandes estudios y con ellos el cine clásico, todo es cine independiente, salvo el de aquellos cineastas que siguen teniendo del cine una idea mítica y se refieren a ello de algún modo (De Palma, Coppola, Guerín, Kiyoshi Kurosawa, Carpenter, Johnnie To, Tsai Ming-liang, Favio, etcétera), o incluso aquellos directores que no llegan a ser cineastas, autores con todas las letras, pero trabajan a conciencia con las matrices narrativas de los géneros, y de esa manera se conectan con los orígenes. Pero lo que, en general, llamamos cine independiente, me parece cada vez más una cosa banal, doméstica, chata, anticinematográfica”. Estos apuntes intentan justificar esa percepción.

2. ¿De qué se independiza originalmente el cine independiente? De Hollywood y lo que éste representaba. ¿Qué representaba Hollywood? El cine como ritual.

3. Para que el ritual tenga sentido, además de contar con oficiantes debe tener espectadores (individuos conscientes del significado simbólico del acto). Estos últimos surgen de entre el público (conjunto atento al desarrollo lineal del rito), vale decir que son producidos por el propio ritual. Para que el ritual exista como fenómeno popular debe estar institucionalizado, sostenido por un aparato de producción regular y constituido sobre la base de ciertos códigos estables de representación. Si no están dadas estas condiciones, no hay ritual; sin ritual no hay público, y sin público no hay cine como representación colectiva, sino películas aisladas, fragmentos audiovisuales sin contexto, *home movies*, grabaciones caseras. La función religiosa del cine, entendido como medio

capaz de religar distintas miradas alrededor del film (cuyo punto de vista, armado en la sala de montaje como un Frankenstein filmico hecho de materiales heterogéneos, encontraba cohesión en la narrativa más o menos lineal de las fórmulas genéricas para volver a explotar en la cabeza del espectador) fue reemplazada por la psicoanalítica; el diario filmado sustituyó a la épica comunitaria, la cámara en mano a la grúa, el registro doméstico al público, la palabra a la acción, el minimalismo al mito.

4. Decía André Bazin en 1943: “La estética del cine será social o el cine prescindirá de la estética”.

5. Decía François Truffaut, en *El placer de la mirada*, que “a partir de principios de los años cincuenta, las grandes compañías actuaban más como distribuidoras de producciones independientes –había pasado la época de los ‘magnates’ y de los contratos de siete años– y curiosamente, al hacerse más inteligentes, más adultas, las películas americanas habían perdido su universalidad”. Claro que la universalidad del Hollywood clásico no se basaba en los mismos preceptos del Hollywood actual, que ha decidido reemplazar el impacto sensible de aquellos films con el casi exclusivamente sensorial que su desarrollo tecnológico posibilita. El resultado de esto es una cantidad creciente de películas cuya trama transcurre en mundos maravillosos pero dramáticamente chatos, que contrasta cada vez más con el brillo, la intensidad y el sofisticado sentido del artificio (no escenográfico sino escénico) de los films clásicos, usualmente ambientados en contextos “históricos” y “realistas”, pero fantásticos en su concepción del cine como espacio autónomo. Vamos, que la universalidad del Hollywood de hoy en día se llama globalización y se basa, sobre todo, en el monopolio de la distribución mundial.

6. La proliferación semanal de tanques inscriptos en lo que podríamos llamar indiscriminadamente “fantástico digital” no es más que la caricatura del relieve cómico o melodramático, del espesor mítico (conseguido a partir de la transfiguración simbólica del registro físico de la realidad mediante la puesta en escena) que caracterizaba al grueso de la producción industrial de antaño, pero hasta esa mueca epidérmica sigue siendo más expresiva y cinematográfica (o al menos contiene el potencial de serlo) que gran parte de las películas que proclaman su independencia con arrogancia, y no son otra cosa que un *neoqualité* acaso más nocivo que el anterior, pues si aquella tendencia expuesta por los *Cahiers* desconocía la especificidad del cine anclándose a las tradiciones teatrales y literarias, ésta se ampara en la cada vez más accesible disponibilidad técnica del registro que en criterio estético alguno, dándole la espalda al saber sobre la puesta en escena filmica acumulado durante más de un siglo de historia.

Con esto no quiero decir que el único cine valioso es el industrial (sea norteamericano, indio o coreano), pero sí que es el más significativo en tanto fenómeno cultural colectivo, e incluso aquel que contiene en sí mismo el germen de la independencia o, para decirlo mejor, de la disidencia, la reacción o la diferencia. Más que abogar por un cine independiente, cuya aparición es –afortunadamente– no sólo inevitable sino cada vez más factible, hay que hacerlo por una *distribución* independiente del cine, que haga posible el acceso a todo tipo de películas en óptimas condiciones de exhibición durante todo el año, y por la formación de una industria cinematográfica nacional en sentido económico, temático y topográfico, pero norteamericano-clásico-dependiente (es decir, narrativa-genérico-mítica) en lo que a puesta en escena se refiere. **[A]**

Ensoñaciones gigantes

por **Diego Trerotola**



Wadley

En el medio de la opulencia cultural de la Ciudad de México, vasta, laberíntica e indeterminada como pocas, es difícil pensar un festival que pueda amoldarse con comodidad y ser lo suficientemente potente para encajar en ese contexto sin desaparecer, sin ser absorbido por el vértigo que circula por las calles sin freno; es decir, sobrevivir siendo independiente de las miles de propuestas que atormentan el barroco espacio urbano de esa megaciudad. Sin embargo, a un lustro lustroso de su nacimiento, el Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (FICCO Cinemex) encontró en 2008 la manera de transformarse en una suerte de Godzilla que arrasó la ciudad infinita para terminar convirtiéndola en una maqueta hecha pedazos. ¿Cómo sumar una propuesta original a una ciudad que tiene el mayor número de museos en el mundo (110)? La alternativa fue inteligente, modernista y monstruosa: crear el antimuseo cinematográfico. Esto fue construido como una megaexposición

callejera que constaba de seis secuencias de fotos en gran formato de las películas más representativas producidas en las últimas tres décadas, de 1977 a 2007, distribuidas en las grandes rejas que encierran el bosque de Chapultepec. Curada por Hugo Lara, la sucesión de fotos gigantes en medio del paisaje urbano tenía un efecto distinto del de los carteles de publicidad: provocaba la irrupción en proporciones cinematográficas de imágenes que señalaban una ruta alternativa, un espejismo-oasis apenas entendible en el contexto de esa ciudad inabarcable. El efecto era alucinante: casi como si el asfalto furioso del DF soñara con unas viñetas indescifrables. Así, con esta intervención urbana, el FICCO cumplió con el objetivo de apropiarse de la ciudad de México para redecorarla como escenario ideal de un festival que estuvo a la altura de esa ensoñación modernista.

Difícil de analizar en toda su extensión, las transformaciones actuales en el ámbito de la producción audiovisual son constantes, múltiples y monumentales. Esto es

consecuencia, principalmente, de la expansión de cámaras y computadoras que permiten un acceso relativamente masivo a los medios de registro y posproducción de películas digitales. Este cambio tal vez no repercuta demasiado en el cine comercial, donde la tecnocracia industrial filtra las propuestas que escapan a unos estándares de visualidad mayormente adocenados. Pero si existe un lugar donde esa transformación del campo cinematográfico cobra real importancia, ese lugar son los festivales de cine, en particular aquellos que programan películas independientes. El FICCO es consciente de esta nueva realidad y la reafirma con la sección México Digital, en cuyo marco se exhiben películas recientes realizadas en ese formato (elección que justifica, más que cualquier otra, su calidad de festival "contemporáneo"). Con cierta importancia dentro del contexto de la programación, esta sección muestra la vitalidad y la independencia real de una cantidad de películas realizadas sin mayor medida que la búsqueda perso-

nal, lo que no implica necesariamente cine autoral. En realidad, un grupo de ellas se propone dar cuenta de la eterna pasión mortuoria nacional.

En primer lugar, por una tradición negra que caracteriza más que ninguna otra a México, muchas de las películas digitales rodean el tema de la muerte con una visión tan cercana y frontal que en pocos países se puede alcanzar. El documental *El Diablo y la nota roja*, de John Dickie, es una travesía a través de la prensa amarilla mexicana que parte de la relación con la noticia de un periodista de la sección policial de un diario. Entre cadáveres en la morgue y rescatados de un río, la película muestra la cotidianidad y la fascinación de los mexicanos con la muerte, tema que conmovió a los surrealistas y que se cristaliza en muchos rituales, monumentos y tradiciones. Aún más visceral —literalmente—, *De Motu Cordis*, de Mariana Ochoa, es un ensayo visual sobre los descubrimientos del científico William Harvey, un estudioso del corazón y la circulación de la sangre que estableció las bases modernas de la medicina cardíaca. Exponiendo toda la carnadura de corazones muertos o funcionando en operaciones, este ensayo es una suerte de autopsia audiovisual (considerando que, como bien dice el documental, autopsia es “acción de ver por los propios ojos”): una cámara microscópica y voyeurista hipnotizada por la más gore de las experiencias orgánicas. Acá hay tanta o más sangre que en las páginas policiales de un diario de prensa amarilla. La medicina también es el tema de *Dolor crónico*, de Santiago Esteinou, pero en este caso se trata de la lucha por sobrevivir de Rosario, una paciente con una dolencia muy extraña que se atiende en la Clínica del Dolor y Cuidados Paliativos del Hospital General de México. Con un intimismo casi insoportable, el director sigue el caso de Rosario en todos sus detalles, desde operaciones perfectamente descritas hasta la cotidianidad de vivir con un malestar que no tiene un tratamiento predeterminado sino que deben experimentarse quirúrgica y medicinalmente una serie de caminos inciertos. Estudiante de cine y de psicología en paralelo, Esteinou llega a una complicidad con Rosario para enfrentarse a una misma dificultad: cómo representar su dolor, cómo explicarlo. Los amagues de la muerte (a veces en forma de tendencia suicida) ronda este documental como una avispa fastidiosa.

Otros documentales logrados también flirtean con la Parca, como la investigación política de *El crimen de Zacarías Barrientos*, de Ludovic Bonleux, o la inmersión en la vida

criminal de jóvenes pandilleros de *Los niños devoran lobo*, de Antonino Isordia Llamazares, que incluye alguna balacera en los barrios bajos de México, con la muerte zumbante registrada desprolija pero certeramente.

La ficción indie es menos afortunada que el documental en México, tal vez porque el aire que se respira en la ciudad está tan contaminado de maravilla que sólo basta enfocarlo bien para que revele su potencial. ¿Dónde están sus historias?, de Nicolás Pereda, *2000 metros (sobre el nivel del mar)*, de Marcelo Tobar, y *Ópera*, de Juan Patricio Riveroll, son tres ejemplos de películas fallidas por las mismas razones: insistentes en una manera de construir los personajes como representativos de una realidad (la pobreza, la juventud, la intelectualidad) y es justamente esa realidad la que se escapa por las grietas del relato y la actuación. Sin embargo, fue suficiente con *Parque Vía*, de Enrique Rivero, estrenada mundialmente en el FICCO, para confirmar que la ficción mexicana tiene una vitalidad sorprendente. Basada en un hecho real, la película sigue los días de Beto, el guardián de una casa de la alta burguesía mexicana que durante diez años espera un comprador. Película de un solitario inmerso en una rutina, *Parque Vía* parte de una simple anécdota de la crónica de la prensa amarilla para terminar convertida en una suerte de panorama sobre la alineación y las prisiones que construye el capitalismo. La visión del operaprimista Rivero es muy lúcida desde el momento en que elige y encuadra cada espacio (no es un detalle menor que, antes de dedicarse al cine, el director haya sido ingeniero industrial). El aura de las presencias cinematográfica del no actor Nolberto Coria y de su amante-prostituta Lupe (Nancy Orozco) son dramáticas en un sentido minimalista por dolorosas e indescifrables en su logrado mutismo gestual.

Si *Parque Vía* hacía de una crónica policial una ficción socioeconómica contemplativa y totalmente despojada de las convenciones dramáticas del cine narrativo, *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo*, de Yulene Olaizola, es un documental-entrevista psicosexual sobre la relación entre un joven esquivo y ambiguo y Rosa Elena Carvajal, la abuela de la directora, que tiene una casa de huéspedes en una colonia del Distrito Federal. La trama sutil que la abuela va tejiendo con su relato, que bien podría ser el argumento de una película de Garciadiego-Ripstein, tiene tanto de thriller asordinado como de análisis de cómo el machismo mexicano es inyectado en la mente de un joven. Con la distancia y la destreza justas para mantener una

intriga sigilosa y sorprendente, la directora también logra convertir la casa, único espacio de la película, en el territorio de una asfixia del pasado sobre el presente. Con tan pocos elementos, Olaizola logra una película inquietante en sus matices narrativos y visuales.

Por el mismo camino de esquivar lo accesorio, de buscar la máxima experiencia sin recurrir a parafernalias industriales ni convenciones narrativas de la tradición barroca latinoamericanista, Matías Meyer hace de *Wadley* un *trip* muy incierto entre el documental y la ficción y la máxima representación digital de la experiencia lisérgica. Para seguir la travesía del peyote practicada por la juventud mexicana, el joven protagonista de *Wadley* se pierde en el desierto en busca del cactus alucinógeno que lo libere. Y la película sigue el pulso de una liberación, de un quiebre: de los encuadres secos, paisajistas, luminosos de la belleza desértica diurna se va sin escala a la demoníaca luz nocturna creada a fuerza de explosión psíquica. La cámara versátil de Meyer logra documentar, en un solo movimiento, lo exterior y lo interior de un viaje drogón profundamente personal.

Estas tres últimas películas, personales pero también íntimamente conectadas con la realidad mexicana, logran definitivamente abrir una nueva esperanza en una nueva generación de cineastas que no les piden permiso a las generaciones y tradiciones precedentes ni a las convenciones del mundo del cine para llevar adelante películas que definen una nueva mirada hacia la independencia cinematográfica bien entendida.

El FICCO, especialmente considerando su quinto aniversario, fue mucho más que un grupo de películas mexicanas. Los méritos de la programación saltan a la vista con sólo chequear el sitio oficial del festival (www.ficco.com.mx). Aunque el mayor evento de todo el festival fue una función de *El pirata negro* (1926), de Albert Parker, con música en vivo interpretada por la Alloy Orchestra. La función se desarrolló de noche en los bosques de Chapultepec, con la pantalla y la orquesta separadas de la platea por un río (lo cual provocaba que la imagen de la película se calcara, como un espejismo, en el reflejo del agua). Imaginen las secuencias de acción y aventura pirata duplicada en su gigantismo. Es que, como la intervención fotográfica urbana, el FICCO quiso proponer una experiencia en que el límite entre la pantalla y la ciudad se difuminara hasta casi desaparecer. Y la función ensoñadora de *El pirata negro* volvió a demostrar que eso era posible. [A]

Mirando primeras películas

por Javier Porta Fouz



Japan Japan

Desde hace algunos años, en el mundillo de críticos, programadores y agitadores del cine, se dice que los dos festivales de cine más estimulantes de España son Gijón (en Asturias) y Las Palmas (en la isla de Gran Canaria). De diferentes ediciones de Gijón ya han escrito Brodersen y sobre todo Panozzo. A Las Palmas, el primer festival español en programar retrospectivas de Jia Zhang-ke, Pen-Ek Ratanaruang y Apichatpong Weerasethakul no habíamos ido, hasta este año. Para empezar con un dato no menor y que da una idea de la línea del festival y su compromiso en la iluminación de las zonas más importantes del cine del momento, en esta novena edición Naomi Kawase fue a Las Palmas ya que se hizo una retrospectiva completa de sus cortos, medios y largometrajes. Además, el festival (junto con el CGAI) publicó *El cine en el umbral*, con varios artículos sobre la obra de la maravillosa directora japonesa, editado por José

Manuel López. También en el rubro publicaciones, Las Palmas es un festival en plena ebullición: este año, además, editó otros tres libros. *Cineastas frente al espejo*, con artículos sobre cineastas tan autobiográficos o "centrados en el yo" como, entre otros, Moretti, Berliner y Perlov. *Cine directo-Reflexiones en torno a un concepto*, que como su título lo indica tiene como eje una exploración más bien amplia, ya que los nombres estudiados incluyen a Grierson, Mekas y Maysles pero también a Solanas, entre muchos otros en páginas ricas en variedad de artículos y documentos. Por último, *Después de tantos desencantos*, un libro sobre una familia: la de los Panero. Es decir, sobre los protagonistas de *El desencanto* y *Después de tantos años*. Ya hemos escrito (aunque no lo suficiente) en esta revista sobre *El desencanto* (de Jaime Chávarri), obra maestra absoluta del documental. Pero volveremos, seguramente, a los Panero, a ese libro y a alguno de los otros libros del cuarteto de lujo pro-

ducido por Las Palmas. Así como en el caso de Kawase el libro venía acompañado por la exhibición de sus películas, lo mismo ocurriría con los otros tres, es decir, cada uno tenía su ciclo. Y había otro ciclo, armado por la *Cahiers du cinéma* española (que editó un cuadernillo para acompañarlo), sobre "Reescrituras", en el que estaban desde *Irma Vep* hasta *Psicosis* de Van Sant, pasando por *VHS Kahloucha*. Además, el festival ofrecía algunos focos por países: México (de producción reciente + Jaime Humberto Hermosillo), Malasia, Rumania y Filipinas. Entre los filipinos, era imposible no cruzarse a Khvan de la Cruz (*Squatterpunk*) rockeando genuinamente el piano en algún bar casi cada noche. Había alguna otra sección paralela más pequeña, pero mi tarea en Las Palmas, como integrante del jurado internacional "José Rivero", fue ver las óperas primas y segundas películas de la Sección Oficial y de la Sección Informativa, una docena de películas que trazaron un mapa

variado de ciertos modelos de debuts o de nuevos intentos. Así que vamos a hablar de ellas, en un agrupamiento que tiene como objetivo no sólo presentar las películas sino, y sobre todo, comenzar a pensar algunos modos de producción y puesta en circulación de las óperas primas y segundas películas hoy en día, cuando que el circuito de festivales es gigante y la demanda de este tipo de material, creciente. Doce películas (nueve de ellas óperas primas) hablan, entonces, de modos de entender el cine del futuro y, también, del futuro del propio festival.

Irredimibles. Esas películas que no sólo se aferran a fórmulas muertas sino que las aplican con saña. 1. *Garage* (Irlanda, Leonard Abrahamson). Cine europeo de "factura profesional" en el sentido más peyorativo del término. Sí, también se hace una segunda película de esa manera, aunque uno se resista a creerlo. Personaje "inocente" que atiende una estación de servicio, condenado a la imbecilidad y a recibir arbitrariedades por el guión, que finalmente lo compara con unos cachorros muertos en un río y un caballo liberado. Gruesa, supuestamente sensible, pura basura filmica y moral. 2. *Lars and the Real Girl* (Estados Unidos, Craig Gillespie, el director de *Mr. Woodcock*). Independiente americana ñoña con Ryan Gosling, estereotipos con un punto de partida "ingenioso" (palurdo tímido compra una muñeca inflable y la ve como real), psicologismos de saldo y estiramientos eteeeeernos. Sí, ya quedó claro que al final "el loco no es tan loco" y que "la muñeca nos ha enseñado a nosotros los del pueblo ese 'qué sé yo qué' que tanto nos hacía falta". Las dos son las caras más convencionales y haraganas de dos modos de hacer un cine adocenado y que habría que evitar en los festivales. Las dos fueron dirigidas por publicitarios.

Atadas. No faltan méritos en estas películas, pero esos méritos se opacan porque sus creadores no se animan a ir más allá de la corrección o porque confían en las recetas ya probadas (porque no se convierten en creadores). 1. *Wonderful Town* (Aditya Assarat, Tailandia, segunda película). Una de las ganadoras de Rotterdam de este año es misteriosa al principio, con el "extraño que llega al lugar de la costa en reconstrucción luego del tsunami y se enamora", pero tanto él como la película se pierden en impostadas lentitudes. El injustificable final se hace también alarmante por lo que dice sobre la falta de libertad e imaginación de un director en los comienzos de su carrera. 2. *Ópera*

(México, Juan Patricio Riveroll). Escritor en affaire con chica joven. Buenos encuadres, lindos paisajes, lentitud, pocos diálogos (un tanto banales), película vaciada de vida. Otra de esas óperas primas atadas a la corrección, no discutible, no apasionante, no deseable, no deseante. 3. *One Minute to Nine* (Estados Unidos, Tommy Davis, segunda película). Documental sobre un caso de violencia doméstica. Tema fuerte, se sigue con interés, pero la música (!la música!) y la mirada poco dispuesta a la sorpresa atentan contra la pertenencia genuina de la película al cine. O sea, otro documental de tema fuerte que podría ser más elaborado, menos atado a las fórmulas disponibles y a su probable futura emisión televisiva.

Las estimulantes, las que deberían ser la norma, afortunadamente las más abundantes en este festival. Cuatro óperas primas que realmente se presentan como tales en sus resultados. Películas que dudan, cuyos directores parecen no dar todo de sí y no por mezquindad sino por ser nuevos en el trabajo. 1. *Strizh* (Kasajstán, Abay Kulbayev): *La Raulito + Los 400 golpes* en Kasajstán, por momentos de una frescura reluciente, por otros deteriorada por todo lo que *tiene que pasarle* a la protagonista y cierto amateurismo mal resuelto (peleas, espacios mal unidos). 2. *Elle s'appelle Sabine* (Francia, Sandrine Bonnaire). Documental de la actriz famosa sobre su hermana autista. Duro, con buena exploración por momentos y algunas secuencias que se extienden en favor del realismo. Además de cierta solemnidad, no termina de profundizar sus planteos sobre la industria de la mediación constante y queda trunco en ese sentido. 3. *Pas a nivell* (España, Pere Vilà i Barceló). Protagonizada por otro joven europeo que hace poco y con poca intensidad, al que justo conocemos en un momento de detenimiento frente al mar. El obvio sentido del título ("paso a nivel", léase "fin de una etapa") y todo lo que *no tiene que pasarle* al protagonista desdibujan un poco la rigurosa e inspirada puesta en escena. 4. *Magnus* (Estonia, Kadri Kõusaar). Extraña ópera prima sobre un joven que decide suicidarse luego de curarse de una enfermedad por la que supuestamente debería haber muerto. Su padre, bastante poco recomendable como tal o como consejero, intenta convencerlo de que no lo haga. Por momentos errática, por momentos valiente, por momentos convencional y hasta melindrosa, *Magnus* es casi la plena definición de película fallida, pero también de ópera prima que hace

que nos interese por la siguiente película de su joven directora.

Rupturas y buenas tradiciones. Esas películas extraordinarias que definen la buena salud de las competencias de un festival, que apuestan a la originalidad o a respetar con orgullo herencias filmicas; en este caso tres óperas primas. 1. *El hombre robado* (Argentina, Matías Piñeiro). Ya ha escrito Trerotola en *El Amante* en el momento de su estreno en el Malba, pero como fue la ganadora del premio de nuestro jurado –premio al mejor director, que ya habían ganado Albertina Carri en 2004 con *Los rubios* y Diego Lerman en 2003 con *Tan de repente*–, van unas breves líneas. Revisada, la película de Matías Piñeiro se asienta como una comedia encarnada en la ciudad y en la historia argentinas. Insolente e inteligente, y un tanto críptica en algunos de sus niveles interpretativos para extranjeros y/o argentinos sin conocimiento de la historia, esta última característica no deja de hacerla por un lado poco comunicativa, pero por otro singular y ambiciosa. Si bien su película mira hacia el pasado desde un presente grácil, Piñeiro (un apellido prolífico para el cine en Argentina, ya sea con "i" o "y") es puro futuro. 2. *Shotgun Stories* (Estados Unidos, Jeff Nichols, producida por David Gordon Green). Esta película es puro pasado recreado desde el presente. Historia sureña violenta, sucesos que ya hemos visto en otros relatos pero narrados con la tersa tensión de un director que parece beber de la fuente de los setenta, tal vez el cine más revisitado en el último año en Estados Unidos (por ejemplo y por diversos motivos: *Zodiaco* y *Supercool*). 3. *Japan Japan* (Israel, Lior Shamriz). Una favorita personal y una película que divide aguas. *Japan Japan* parte de anunciar la muerte del cine (o sea, no es de las que respeta herencias) para empezar a contar con fragmentos musicales, pornográficos, internéticos, casi todo como comedia, la vida de Imri, un joven gay de Tel Aviv que sueña con ir a Japón. Muy difícil de describir, la apuesta de *Japan Japan* es irreverente e insolente, pero no por eso frívola. Como "el cine está muerto", un travelling (aéreo) ya no es una cuestión de moral sino de *Google Earth*, y muy barato. Sin embargo, al final la película demuestra que cree que las imágenes son algo más que su manipulación. O sea, que cree en el cine.

También cree en el cine, y en su poder de juntar gente y de irradiar conocimiento –de hacer posible ver el mundo de otras maneras–, un festival variado, arriesgado y generoso como el de Las Palmas. [A]

BURMANDUBCOVSKY presenta:

EL NIDO VACIO



OSCAR MARTINEZ CECILIA ROTH

Un film de DANIEL BURMAN



ClarínX



BURMANDUBCOVSKY
CINE

CINECOLOR
ARGENTINA

ABASTO
CIUDAD DE COMPAÑAS
WWW.ABASTO-ARGENTINA.COM.AR

MITRE
AM790



ESTRENO 24 DE ABRIL - SÓLO EN CINES

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA