

EL AMANTE CINE

Nº 194

JULIO
2008



Entre los precios abusivos, los celulares, los pochoclos
y el consumo homogéneo

El espectador de cine, ¿especie en extinción?



Pequeño
dossier
perturbado:
el cine de los
celos

Aniceto: la (polémica) vuelta de Leonardo Favio + Otras polémicas: **La niebla**,
El fin de los tiempos, **Hulk** + **Muerte en la granja** + **4 de julio**. **La masacre de San**
Patricio + **Extranjera** + Entrevista con Mohsen Makhmalbaf

ARG \$ 13
URU \$ 95

AÑO 17
ISSN 150636

00194

9 770329 260003

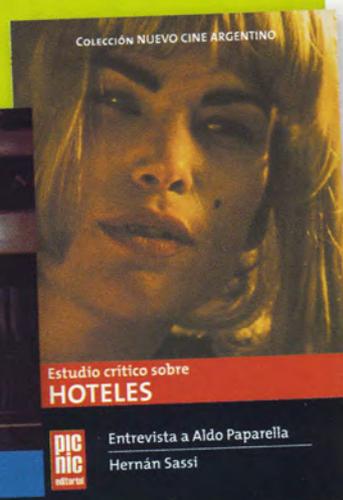
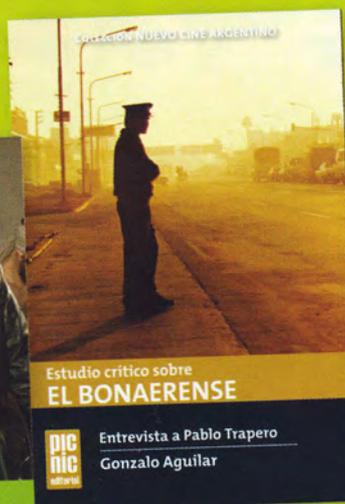
UN HOMBRE RECORRE 1200 KM
PARA CONOCER A SU HIJO
Y A LA MADRE DE SU HIJO

el Jardín

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

teltron

Los libros del nuevo cine argentino



Una colección que aporta nuevas miradas
sobre el cine argentino contemporáneo

www.picniceditorial.com.ar

pic
nic
editorial



Tarde (nublada) de cierre. Llegan las primeras noticias sobre un par de estrenos "grandotes" de las próximas semanas. Algunos dicen que **Batman, el caballero de la noche** está muy bien. Y las dos personas que vieron **WALL-E**, la nueva de Pixar, dicen que es una obra maestra. Ya veremos. Por otro lado, entre la maleza del siempre presente bodriaje (este año exacerbado por la presencia de la inmundia **Sex and the City**), hubo varios estrenos interesantes, discutibles y polémicos provenientes de Hollywood. **La niebla**, de Frank Darabont, nos apasionó, a favor y en contra, y discutimos largamente. Algo parecido sucedió con **El fin de los tiempos**. Si uno generaliza y quiere ver el vaso medio lleno, puede decir que la oferta del cine que llega por inercia –el mediano y grande de Hollywood– no está tan mal en este 2008; recordemos que hasta tuvimos varias opciones de tapa de ese origen para nuestro número de febrero.

Por otra parte, probablemente en agosto se estrene **La mujer sin cabeza**, de Lucrecia Martel. Y también **Belle toujours**, de Manoel de Oliveira, y **Shara**, de Naomi Kawase, ambas en fílmico, lo que implica una inversión arriesgada. Con el antecedente del fracaso comercial de **I'm Not There**, de Todd Haynes, está muy presente el temor de que a estas películas, que no son tanques y que podrían no conectar con cierto público "mayor" que sigue yendo a las salas, les vaya mal y que los distribuidores decidan no arriesgarse más.

Pero hay otros problemas, que aparecen también en relación con las películas grandes: los precios de las entradas, el comportamiento lamentable que se da en muchas salas y la falta de interés de cada vez más franjas de espectadores por todo aquello que pueda sacarlos de su molicie de ir a ver solamente lo ultrapromocionado. En algún momento, nos preocupábamos porque los espectadores se quedaran sin cine. Hoy, nos preocupa que dejen de existir los espectadores cinematográficos y que los pocos que quedan sean ahuyentados por los precios y por eso que podríamos llamar ya no espectadores si no simplemente consumidores cinematográficos.

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

Leticia Berguer
Micaela Berguer
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Liliana Laura Ivachow
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo

Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
Marcos Vieytes
Juan Villegas

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 Cia. S.A.
Moreno 794, 9º piso. Bs. As.

Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Comercialización
La Cornisa Producciones S.A.
Tel. 4772-8911
Lic. Raúl Fernández
Tel. 15 5325-9787

SUMARIO

El espectador de cine, ¿especie en vías de extinción?

- 3 Introducción: el bovoespectador
- 4 Mutaciones, ¿estertores?
- 6 Carta al espectador
- 8 Desde España

Estrenos

- 10 Aniceto a favor
- 12 Aniceto
- 14 Fuiste mía un verano
- 15 Aniceto en contra
- 16 Polémica: La niebla
- 19 Sobre Sydney Lumet
- 20 Muerte en la granja
- 22 Polémica: El fin de los tiempos
- 25 Extranjera
- 26 Entrevista con Juan Pablo Young
- 27 4 de julio. La masacre de San Patricio
- 28 Las crónicas de Narnia: El príncipe Caspian
- 29 Un secreto
- 30 Polémica: Hulk, el hombre increíble
- 31 1973, un grito del corazón; Election 2
- 32 Colegiales, asamblea popular; Café de los maestros
- 33 Superagente 86, No ser Dios y cuidarlos, Puerta 12
- 34 Un día, un pato; Diario argentino; Quiero robarme a la novia; El precio a pagar; Sex and the City

De uno a diez

Llego tarde

- 36 Leonera
- 37 La cuestión humana

- 38 Celos en el cine
- 42 Películas de celos

Libros

DVD

- 48 Exiliados
- 50 Tierra de pesadillas
- 51 Pat Garret & Billy the Kid
- 52 Django
- 53 Lo que perdimos en el camino, Contra el muro
- 54 Qué me alquilo, Qué me compro
- 55 Qué me bajo

Correo

Festivales

- 58 Entrevista a Makmalbaf / Granada
- 60 Huesca

Ciclos

- 61 Lugones: cine noruego

- 63 Obituarios



por
Gustavo Noriega

Contra los bovoespectadores

Desde hace tiempo, además de su actividad crítica, *El Amante* se viene ocupando del mundo circundante a las películas. Han aparecido en nuestras páginas consideraciones tanto sobre los festivales como de los problemas de distribución, las condiciones de exhibición, la política del Instituto de Cine, etcétera. Así, manteniendo nuestro núcleo central que ha sido y sigue siendo las películas, hemos discutido con entusiasmo y hasta ferocidad el sistema que permite que la oferta de estrenos de cada semana sea tan escuálida y monótona y que las obras nacionales pasen sin pena ni gloria por las pantallas, el precio abusivo de las entradas y otros asuntos afines. Hemos considerado muchos aspectos de la industria del cine, pero hay uno que rara vez hemos tocado: los espectadores.

Ha llegado la hora de decir que uno de los factores que ha contribuido a aplanar el mundo cultural en general y especialmente lo que se relaciona con el cine es el de la molicie del público. La gente que consume cine en nuestro país se ha convertido, en su apabullante mayoría, en una manada de ovejas que se comporta de manera estúpida y dócil. Consume lo que le dan. Como vacas pastando en la pradera, se dirigen al montículo de pasto más cercano, al más llamativo, sin preguntarse nada, sin cuestionarse nada, y rumian, complacidos, su perezosa satisfacción. Los que pueden seguir consumiendo cine pagan fortunas entre entradas, estacionamiento y pochoclo, y actúan como si el único reaseguro ante tanto costo fuera ir a lo seguro y ver las películas de las que todos (los medios) hablan.

El público de nuestros días ha perdido totalmente la curiosidad. Nada le resulta más tranquilizador que lo repetitivo y trivial. Consume cuatro o cinco estrenos por año, los más ruidosos. Cualquier propuesta que se salga de esa norma le resulta extraña. Como reflejo automático y representando su sistema de ideas, el espectador bovino dice que rechaza al cine iraní, ignorando no sólo lo que se está perdiendo sino el triste hecho de que actualmente no podría ver películas originadas en ese país ni aunque quisiera, ya que no se estrenan ni se editan en DVD. "Yo no veo cine argentino", agrega, orgulloso, poniendo en pie de igualdad a Enrique Carreras y Lucrecia Martel.

Si el único signo vital del espectador bovino (a partir de ahora, el "bovoespecta-

dor") fuera el de rechazar al cine de vanguardia minimalista representado por el cine iraní o el Nuevo Cine Argentino, estaríamos ante la misma situación de diez años atrás. En aquella época la distribución de películas ignoraba que existieran países más allá de Estados Unidos y Francia, mientras el cine argentino agonizaba sin espectadores. Pero hemos retrocedido más aún y el bovoespectador ahora no sólo rechaza cualquier cosa que huela a vanguardia, sino que ni siquiera tiene paciencia para comedias adultas, películas políticas o dramas de pareja, por más industrial y *mainstream* que sea quien las genera.

Veamos algunos ejemplos de la degeneración del gusto popular. Cuando sorpresivamente apareció *Nueve reinas*, todos estábamos contentos: el cine argentino recuperaba la capacidad de instalarse en un género y agradar tanto al público como a la crítica. La segunda película de Bielinsky, realizada cinco años después, *El aura*, trataba de correrse un poco de ese lugar. Manteniendo el aire y el argumento de un policial, generaba un clima más extrañado, al que el espectador debía sumarse para dotar de sentido. Muchos de los bovoespectadores se sintieron defraudados y se quejaron de su ritmo, de su falta de acción y de su ambigüedad. La sola idea de que algo del sentido de la película pudiera correr por cuenta del espectador les resultaba tan amenazante como si los personajes bajaran de la pantalla para sacarles sus billeteras. Mucha menos gente que *Nueve reinas* vio *El aura*.

Para dar un ejemplo que nos muestre que lo que sucede no es un fenómeno meramente local, recordemos el caso de Peter Bogdanovich. En 1971, *La última película*, su sorprendente segunda película, resultó un suceso inesperado en Estados Unidos y recibió ocho nominaciones para el premio Oscar. Hoy sería una película para el circuito de salas de arte y ensayo, con alguna proyección internacional en los festivales.

No podemos seguir quejándonos de las condiciones de exhibición, del aluvión de copias que copan un porcentaje enorme de las salas con películas de magos, superhéroes o de animación digital, de la anomia del periodismo si no contamos con un público ansioso de cambio, expectante, curioso, inquieto, anhelante de novedades. Con este público, no sabemos si vale la pena luchar por la diversidad del cine. Las notas siguientes apuntan a ellos, a los bovoespectadores. [A]

Los tiempos están cambiando. Ir al cine ya no es lo que era. Los espectadores no son lo que fueron. Costumbres, prácticas, consumos se modifican rápidamente. Quienes apuestan dinero en el cine, productores, exhibidores, sobre todo distribuidores, observan con avidez, perplejidad y hasta miedo. En un negocio que siempre tuvo zonas imprevisibles, los sacudones se sienten cada vez más y en sectores, nichos de mercado, que antes eran seguros. Los espectadores, en tanto... Los espectadores, ¿qué? Estos son algunos apuntes, algunas preguntas sobre ellos y otras incógnitas. **por Javier Porta Fouz**

Mutaciones, ¿estertores?



1. En la escuela de *El Amante*, se debate con y entre los alumnos sobre los estrenos cinematográficos. Se había estrenado *Duro de matar 4.0* y la respuesta ante la película era, en general, de entusiasmo. Se destacaba la rabiosa, monstruosa y hasta ridículamente espectacular secuencia en la que John McClane volteaba un helicóptero con un coche. Entre los alumnos, uno llevaba la contraria al resto, no le había gustado la película. Hasta hablaba de ella con cierto fastidio. Al rato, el detractor dijo que había visto la película en un DVD, evidentemente en una copia no "legal", vaya a saber uno de qué calidad. De cualquier manera, las experiencias de quienes habíamos visto la película en cine y de quien la había visto en su casa eran incomparables. Sí, hace décadas que se ven películas en televisores, ya sea por emisión televisiva, en video o en DVD. Pero el fenómeno actual muestra que mucha gente, incluso teniendo la opción de ver la película en el cine, en pantalla grande y con gran sonido, prefiere ver las películas en su casa, aun en copias de calidad muy dudosa.

2. La opción de ver las películas en el cine, cuando están en las salas de cine, ¿es realmente una opción para todos aquellos para los que antes era una opción? El valor de la entrada de cine, a precio completo, en los cines de primera línea de Buenos Aires es hoy de \$20; ya está muy cerca de los 7 dólares de los noventa. En el año 2004, la entrada a precio completo a un cine de primera línea de México DF costaba unos 4 dólares, un poco más cara que el equivalente en ese momento en Buenos Aires (\$11,50). Hoy, la entrada en Buenos Aires cuesta unos 6,50 dólares y en México no llega a 5. Sí, en

Buenos Aires hay promociones. En México también.

3. En nuestra página de internet hicimos la siguiente encuesta; a las seis de la tarde del lunes 30 de junio los resultados eran los siguientes:

Número de votantes	: 276	
Primer voto:	27.06.2008	10:41
Último voto:	30.06.2008	17:56

¿Qué le parecen los precios de las entradas de cine?

Disparatadamente caros	123	44.6%
Muy caros	101	36.6%
Un poco caros	43	15.6%
Justos	5	1.8%
Muy baratos	3	1.1%
Baratos	1	0.4%

4. Desde 2002 a esta parte, es notoria la menor concurrencia al cine entre los alumnos de la escuela de *El Amante*. Ven algunas películas en el cine y las otras las ven como pueden. Van bastante al Malba y a la Lugones, aprovechan los descuentos para estudiantes... pero a los cines "de estreno" van cada vez menos. El psicológico precio argentino de las entradas tal vez ayude a explicar por qué mucha gente ya no va al cine, o va mucho menos que antes (y los DVD truchos cuestan \$5, y pueden ser vistos por mucha gente). En México, con una entrada de cine uno se puede comprar dos DVD truchos. Acá, cuatro. Cada vez es mayor la cantidad de gente que se queda fuera del cine por cuestiones económicas: es evidente que las películas "populares" argentinas mermaron notoriamente su convocatoria. Las

cifras de *Incorregibles* y *Brigada explosiva: Misión pirata* y su salida en DVD pegada al estreno en salas dicen mucho sobre el precio de las entradas en la Argentina y sobre quiénes van quedando afuera.

5. Hay un público, sin embargo, que prefiere no ir al cine, y no por motivos económicos. Hay gente que no quiere ir al cine como no quiere salir a comer las noches que hay mucha gente porque esto es un riesgo, no por la mentada inseguridad sino más bien por la casi seguridad de vivir experiencias desagradables. Algunos espectadores van al cine solamente en las funciones en las que saben que habrá poca gente, así reducen los riesgos de exposición al mínimo. ¿Los riesgos de exposición a qué? A la repelente incivilidad de muchos, otros "clientes" y "proveedores". ¿Exagerado? Las situaciones que se relatan a continuación son todas verdaderas.

6. La venta de comida en la sala y su entrega y cobro en cualquier momento. En muchos cines "de cadena" o "multipantalla", justo antes de que comience la función, empleados ofrecen a viva voz "comida" y "bebida", y traen el pedido durante la película. Así, se producen intercambios de dinero, mercancías y "que lo disfrutes" con la película ya comenzada, en ocasiones muy avanzada. Y si el que compra no está justo al lado del pasillo y en cambio es uno el que está allí, le pasan por encima con pochoclos, nachos y vaya uno a saber qué otras cosas con la sílaba "chio". Y se dan y piden el vuelto, el cambio, etcétera. Una vez, en una película de terror (*La casa de cera*), pasada la mitad de la película, se me acercó un empleado del cine y me preguntó

si era yo quien había pedido no sé qué cosa. Recuerdo que dejé la queja por escrito, en el Village Recoleta. Jamás obtuve respuesta.

7. Las molestias del celular. En un mundo cada vez más idiota (ver *La idiocracia*), ciertas publicidades muestran los extremos más claros de la idiotez. Una de ellas, de unos celulares, juega con la idea de que da vergüenza tener un modelo viejo de teléfono. En fin, más allá de la publicidad, puede sentirse que mucha gente cambia de modelo de celular a cada rato y es cada vez más dependiente del aparatito. Envían y reciben mensajes de texto, llaman, reciben llamadas, atienden, hablan y hasta sacan fotos. Nada anormal si uno tiene un celular. Pero claro, muchos hacen eso en el cine, durante la película. Hace poco, en la película *Un secreto*, una señora sentada una fila más atrás que yo atendió el celular dos veces durante la proyección, y habló. No dejaba de ser perturbador que cada vez que cortaba el teléfono volviera a dormirse. Y no pocas veces ocurre que uno le llama la atención a alguien que a) tiene encendido el celular b) lo deja sonar con esas músicas c) lo atiende y sostiene una conversación. Ante el llamado de atención, o ante la queja, el conversador no pocas veces contesta de mal modo, como si estuviera en su derecho.

8. Las molestias de los que conversan. Gente que habla entre sí a un volumen robusto, bien audible. Un alumno me refirió que una vez le pidió a un hombre que hablaba durante la proyección con la mujer que tenía a su lado que por favor se mantuviera en silencio, a lo que el hombre respondió que no iba a hacerlo porque "quería conversar con su novia". Creo que los motivos de que las salas se llenen durante el Bafici van más allá del precio reducido de la entrada y la disponibilidad de películas que

luego no se estrenarán: al Bafici mucha gente va porque extraña el rito colectivo de la sala de cine y quiere practicarlo con ciertas garantías de que habrá una menor cantidad de gente molesta entre el público que la que suele haber un viernes a la noche en las salas de estreno.

9. Cada vez más, películas que parece que van a andar bien, o al menos decorosamente, fracasan sin atenuantes. Que si la crítica de ciertos diarios la demuele... Que estuvo mal lanzada... Que justo se estrenó tal cosa al mismo tiempo... Dos rotundos fracasos de este año fueron *Shine a Light* de Martin Scorsese, sobre los Rolling Stones, y *I'm Not There* de Todd Haynes, sobre Bob Dylan. Diego Batlle en su site *Otros cines* y Diego Lerer en su blog *micropsia* se preguntaron con agudeza sobre estos y otros fracasos, y sobre algunos éxitos, y reflexionaron sobre posibles causas.

10. Hay algunas realidades en cuanto a los espectadores que se van haciendo cada vez más claras y que las cifras vienen corroborando desde hace ya tiempo (Jaime Pena también escribe sobre esto en su columna "Desde España", que esta vez adelantamos en el sumario por proximidad temática). En la materia Exhibición y Distribución en la Escuela de *El Amante* venimos tratando el tema desde hace algunos años, y las conclusiones a las que llegamos son cada vez menos alentadoras: incluso cuando vemos que la variedad de la cartelera es mayor (este año así lo será), la respuesta del público ante ciertas apuestas se hace más débil. Cada vez se constituyen con mayor claridad dos tipos de público: uno es el masivo, constituido principalmente por niños, adolescentes y adultos jóvenes, que va a ver películas acontecimiento, las lanzadas con muchas copias y mucha publicidad. Ese

público, el de los tanques, cada vez se arriesga menos, es menos curioso, menos abierto, más conservador. El promedio de este tipo de espectador no quiere sorpresas: si va a ver *Hulk*, quiere que le recuerde a la serie y que se parezca a otras películas de superhéroes. (En el caso de los adultos jóvenes, el ejemplar promedio quiere que la música que escucha –si es que escucha música– sea la misma de cuando era adolescente, ya "probada", ni más nueva ni más vieja; libros, no lee, salvo *best sellers*; de todo esto y más habla D'Espósito en su nota de la página 6). El otro público es un público mayor, no menor de 50 años en promedio, con un buen pasar económico, quizás con menor acceso a copias en DVD o a tecnologías de pirateo, o simplemente con más ganas de ir al cine. Los éxitos de películas con títulos como *El nido vacío* o *La cuestión humana* y las experiencias de ir a ver esas películas en funciones más o menos llenas dan una idea bastante aproximada de cómo es este otro público. Es probable que cuando se estrene la película de Roy Andersson bajo el título de *La comedia de la vida* no le vaya mal. Pero, ¿qué pasará con *Shara*?

11. En los ochenta, Pauline Kael se preguntaba por qué la gente seguía yendo al cine a pesar de lo malas que eran las películas, y se respondía que se seguía yendo al cine porque queremos ir al cine. Sí, nos gusta ir al cine, al cine, al cine, a los cines. Por supuesto que será bienvenida toda mejora de la visión y la escucha hogareñas, pero el cine no es reemplazable, y queremos seguir yendo a las salas, incluso los que no tenemos 50 años, los que no queremos ver solamente tanques, los que queremos que la entrada baje de precio para poder ver más películas, más variadas. Esperemos que las condiciones no nos hagan seguir desistiendo. **[A]**

Una buena película o un buen libro. Por la segunda opción pasá primero por El Astillero.



Los mejores títulos en literatura, teatro, filosofía, psicología, historia, política, comunicación, sociología, arte. Además, asesoramiento personalizado, rastreo de libros, entrega a domicilio.

Presentando este aviso obtené un 15% de descuento, sólo en efectivo.


EL ASTILLERO
LIBROS

Scalabrini Ortiz 2518 (1425) C. A. de Buenos Aires - Tel: 4115 5812 / 4115 5817 www.elastillero.libros.com.ar

¿EL FIN DEL ESPECTADOR?

Carta abierta contra el espectador

por Leonardo M. D'Espósito

Hypocrite spectateur, mon semblable, mon frère (*): Yo sé que hay malhumor. Lo sé porque, aunque soy un crítico de cine que vive encerrado en una torre de marfil con una sala de proyección enorme sólo para mí, igual cada tanto debo salir a la calle y ver qué pasa alrededor. Sí, hay malhumor, lo siento en el aire, lo siento en el agua, lo siento en la tierra. Pero lo siento: el malhumor no me alcanza para explicar dos décadas completas de degradación de la forma de ver o de comportarse en el cine. Y cuando digo “degradación” no digo que te hayas transformado en un residuo químico, sino otra cosa: te has transformado en un residuo cultural.

¿Cuántos libros leíste durante el último año? ¿Cuántos que no figuren en la lista de *best sellers* de alguna de las dos o tres cadenas que monopolizan la distribución de las letras? Porque con los libros pasa lo mismo que con las películas: sólo aparece en librerías lo que se vende mucho. Otras cosas las tenés que buscar con lupa (o ¡bajártelas de internet!). El otro día quería regalarle a un amigo *La piedra lunar*, de Wilkie Collins. Es una gran novela que combina a Dickens, Jane Austen y Sherlock Holmes. Bueno, no lo conseguí. No, para nada, en ninguna parte. No busques clásicos. Tampoco busques libros contemporáneos de los que valen la pena, o al menos ninguna variedad que exceda los cuatro o cinco nombres que venden mucho y se distribuyen por defecto en ediciones de más de 15.000 ejemplares (una superproducción en estas pampas). No es que uno tenga nada contra Auster, Saramago, García Márquez o Eco (bueno, contra Aguinis sí, pero es una cuestión sólo mía), sino que muchas veces es lo único que hay. Las librerías de cadena (la mayoría de las librerías, desgraciadamente) dejaron de ser la red de curiosidad y de búsqueda de un autor a otro que solían ser. El oficio de librero está en vías de extinción, sustituido por empleados que controlan stock y saben en qué mesa está cada libro.

Ah, perdón: ésta es una revista de cine y estoy hablando de libros. Bueno, lo que quería era mostrarte que podés cambiar nombres propios y sustituirlos por realizadores o películas. El esta-

do cultural es el mismo en ambos rubros. Como soy medio ignorante en música, prefiero no opinar (aunque, te digo, fue genial escuchar loas a Led Zeppelin a fin de año y durante un breve período gracias a la edición de *Mothership* por parte de congéneres que no diferencian a Los Piojos de The Clash). Me temo además que aquí –“aquí” es la Argentina, se entiende– ese deterioro cultural se nota mucho más y más rápido en la medida en que seguimos siendo un país periférico con enormes contradicciones y clivajes entre la población urbana y la rural, o entre quienes tienen acceso a la educación y quienes no. La cuestión –medio de ciencia ficción, si querés– es que hoy resulta que quienes tienen acceso a la tecnología y los medios tienen posibilidades ilimitadas de ver y leer. Sí, internet, y no solamente. Sin embargo, reducen –reducís, a vos te hablo– sus elecciones al mínimo común denominador. Y la cosa es todavía más grave.

La tecnología es la tecnología del miedo. Así nomás: te dicen que afuera es una jungla y vos te quedás en tu casa, con tu computadora o tu televisor y tus DVD, o tus bajadas de internet. Solo. En casa. Salís cada vez menos porque a) todo está carísimo y b) afuera es cada vez más violento. Te aclaro que, en la medida en que no salgas de casa o salgas cada vez menos –y gastes cada vez más en las cosas que te permiten quedarte en tu casa–, afuera va a ser cada vez más hostil. Paralelamente, cada vez te vas a relacionar menos con otras personas, con gente como vos que podría gustar de cosas diferentes; cada vez vas a discutir menos y a quejarte –por chat– más. Recordá que la vida cívica es la vida de la ciudad, que “política” viene de *polis*. Que, para que las cosas marchen mejor, hay que formar parte de una sociedad. Eso no implica necesariamente afiliarse a un partido político, sino mirar con un poco de ojo crítico lo que pasa alrededor. Arriesgarse a ver, leer, escuchar cosas que no son lo que uno ve, lee o escucha todos los días. Incluso para rechazarlo, ojo: el hecho de decir “Bueh, mirá, vi *Pierrot, el loco* y no me gustó ni medio” es ejercer ese sentido crítico.

El problema es que no lo hacés. Y que los productores de consumo cultural lo saben perfectamente, tanto que tienen dos estrategias



básicas que podemos llamar “el fuego artificial” y “hacete amigo”.

La primera consiste en llenar la pantalla de cine (pero también pasa con los libros y con la música, al punto de que da la impresión de que las novelas son guiones de películas y los discos, bandas sonoras) de imágenes impactantes o veloces, de sonidos envolventes y graduados para provocar la respuesta fisiológica más elemental. Algo parecido a la montaña rusa, pero sin la sensación de riesgo de ser lanzado, verdaderamente, a cientos de kilómetros por hora. O sea, correr una aventura física cómodamente sentado en la butaca. Una paradoja, se diría, si no fuera así nomás.

La segunda es esa cosa de “No, che, mirá, esta película es la película que hay que ver sí o sí para poder mañana hablar con tus amigos que, además, van a ir a ver esta película sí o sí”. Después la película en cuestión es una oquedad, pero qué va: fuiste, viste y hablaste. Eso son *El código Da Vinci* y *Sex and the City*, epítomes de la basura inane que suele superpoblar pantallas. Pero vos vas porque “Y bueh, es que la eligieron los chicos/las chicas y quedamos en ir juntos”. Yo no digo que uno no pueda o no deba hacer una salida al cine con los amigos; es una tradición tan vieja como el bife de chorizo en El Palacio de la Papa Frita. Pero imagino que, ponele, vos sos una de las cuatro chicas que mató para conseguir entradas para el estreno de la bazofia esa con Caradecaballo Parker. ¿Cómo es que surge esa idea de ver *Secsandesíti*? ¿Te lo preguntaste? Espero que sí, aunque imagino que no: es más fácil consumir acríticamente sin detenerse a pensar “¿Tengo ganas realmente de ver esto?”. Porque el asunto es “formar parte del evento”: ¡fui uno/a de los primeros en ver X! ¡Participé de la excitación previa! ¡Estuve ahí, guau! ¿Y? No puedo creer que una sola de las personas que vio *Sex and the City* la haya disfrutado realmente. No quiero pensarlo porque además me da miedo: quien disfruta de un producto publicitario, vacío, donde no hay una imagen interesante o atractiva y que, además, dice que las mujeres sólo son frívolas, consumistas, idiotas y quieren pescar a un hombre a como dé lugar, ¿cómo vota? ¿Elige por obligación una boleta en el cuarto

oscuro de la misma manera en que elige una película para ver “porque voy con las chicas”? Si fuera así, muchas cosas de las que nos asombramos algunos tendrían explicación, pero me rehúso a creerlo.

Me estoy yendo por las ramas. Lo que me molesta, estimado o estimada, es que con tanta posibilidad de elección a mano no hagas uso de ella. Que la curiosidad se te haya muerto. Se me ocurre que eso de laburar cada vez más (y eso de que, horror, uno vea esas publicidades de gente feliz por consumir analgésicos para laburar aún más, algo que ni se le ocurrió a Paul Verhoeven en *Robocop*—no sé si la viste, era un gran *blockbuster* pero hace veinte años, a lo mejor para vos ya es vieja—) hace que uno quiera “distraerse y no pensar”, con lo cual opta por lo primero que tiene a mano (Tinelli es producto de eso), como si el cerebro descansara de esa manera (te aseguro que no). Quizás tenga que ver con la tecnología y con que, como ahora podés ver lo que quieras con sonido envolvente en el living, para qué moverte de tu casa (pero digamos, simplificando un poco, que ese artificio sólo se disfruta a pleno con cosas puro efecto... ¿O se te ocurriría alquilar *Honor de cavallería*? Sí, es una película buenísima que se disfruta más cuanto mejor se vea o escuche). Y en tu casa, claro, mientras mirás *El Hombre Araña 3*, atendés el teléfono, hablás a los gritos con tu pareja que está en la cocina, te levantás a buscar una gaseosa o una cerveza, etcétera (y, como perdiste el hábito comunitario del respeto por el otro, en el cine hacés exactamente lo mismo, creyendo que pagar una entrada te da el derecho de portarte como se te canta). Finalmente, bajaste el cuello y sos un esclavo más, tan esclavo que ni siquiera optás por tomar por asalto tu ocio. O todo eso junto. Por las dudas, te aclaro, la culpa es toda, exclusivamente, tuya. El día que digas “no”, volvemos a hablar. **[A]**

* No, no puse esa cosa en francés para hacerme el culto, sino para ver si te agarraba la mínima curiosidad de saber de dónde viene la cita. Como todavía conservo la esperanza, no te lo digo. Por las dudas, “*mon semblable*” es “mi semejante” y “*mon frère*”, “mi hermano”. De nada.

Paradojas de la exhibición

por Jaime Pena

Me llegan ecos de la polémica en torno al estreno de *Aniceto*, la nueva película de Leonardo Favio. Sobre todo me ha llamado mucho la atención un artículo de Diego Battle en OtrosCines.com en el que comenta el, a su parecer, erróneo lanzamiento de la película, estrenada con 32 copias que en su mayoría no aguantaron hasta la segunda semana. Estoy totalmente de acuerdo con Battle: sea por soberbia o por desconocimiento del mercado, ciertos productores y distribuidores no se contentan si sus películas no tienen un lanzamiento a la altura de sus ambiciones... y el mercado apenas tarda una semana en devolverlos a la dura realidad. Esto es algo que ocurre en Argentina y en España, aunque en este segundo caso hay una explicación, o al menos yo la conozco: un régimen de ayudas públicas basado en unas recaudaciones mínimas que el Estado adelanta en el momento de la producción a través de créditos bancarios y que se utilizan principalmente para financiar las películas. Obtener esas recaudaciones mínimas se convierte en ocasiones en el único objetivo de muchos estrenos y, para ello, nada mejor que un lanzamiento con 100 ó 200 copias que las garantice en el plazo más breve posible.

Ésta es una anomalía del sistema español que explica muchas de sus deficiencias crónicas. De ahí que, en un país en el que un lanzamiento medio de Hollywood sale con unas 300 copias (y un *blockbuster* con 600 ó 700), una producción media española puede llegar a estrenarse con 150, aunque lo más seguro es que en ningún caso llegue a superar los 100 mil espectadores. Esto es, menos de mil espectadores por copia, es decir que con las recaudaciones obtenidas no se pagan ni los costes de las copias. Más allá de las estrategias propias de un país que inventó la picaresca, es muy habitual encontrarse con muchos *anicetos*, películas que se lanzan con un número claramente desmesurado de copias sin que se sepa muy bien por qué razón. Algunas veces puede tratarse de un simple y comprensible error de cálculo, mala suerte o lo que se quiera. En la mayor parte de los

casos habría que aludir más bien al desconcierto que causa en muchos productores y distribuidores un sistema de exhibición, el de los multiplex, creado a la medida de los lanzamientos masivos hollywoodenses y en el que las producciones medias, sea cual sea su procedencia, juegan un mero papel de comparsas. Por supuesto, las producciones minoritarias no están invitadas a la fiesta: los multiplex son un territorio hostil.

Todo el mundo ha entendido que es muy difícil, casi diría que imposible, mantener una película minoritaria en una sala a lo largo de varias semanas para que, de ese modo, se vaya haciendo poco a poco con su público. Los constantes estrenos y la presión de los grandes distribuidores hacen inviable esta posibilidad sobre la que se sustentaron muchos grandes éxitos del pasado. Battle recuerda los millones de espectadores de Favio en los setenta. A mí siempre me han llamado la atención los tres millones y medio de espectadores de *Furtivos*, de José Luis Borau, en 1975, una película que quizá hoy en día se tendría que contentar con los espectadores de *Aniceto*. Eran otros tiempos, eran otros espectadores y eran, sobre todo, otros modelos de distribución. No existían los lanzamientos masivos, y las películas se estrenaban en ocasiones en una única sala, lo que permitía fidelizar al público. El sistema actual favorece a otro tipo de cine y está concebido para otro tipo de espectador –no nos engañemos ni nos lamentemos–, el espectador tipo que acude hoy a las salas de cine, un público joven que demanda (o lo han acostumbrado a demandar) el cine que surge de las grandes *majors* hollywoodenses. El público que reclama una película como *Aniceto* (o el de *Nazareno Cruz y el lobo*, o el de *Furtivos*) ya no acude al cine o se ha acostumbrado a consumir cine de otro modo. Si lo hace, si decide asistir a una sesión de una película de estreno, es



muy probable que en ningún caso sienta una necesidad tan imperiosa como para hacerlo el primer fin de semana, con todos los riesgos que esto comporta: el horizonte de muchas de estas películas no alcanza en muchos casos más allá de los primeros siete días.

Ser conscientes de todo esto puede servir para evitar muchas frustraciones y acercar a determinadas películas a su público potencial real. Un caso ejemplar es la últi-

ma película de Pere Portabella, *El silencio antes de Bach*, que se mantuvo en cartel durante varios meses en sus salas de estreno de Madrid y Barcelona. Hasta el momento, totaliza algo más de 33 mil espectadores, pese a que en ningún momento hubo más de cinco copias en circulación. Pocas copias, pocos cines, gran concentración de espectadores en cada una de esas salas que, en algunas semanas, tenían las mejores medias de recaudación por copia de toda la cartelera y, consecuentemente, una prolongada permanencia en cartel lo cual, al menos en esas dos capitales, ha permitido que cualquier espectador interesado en el cine de Portabella (aunque esta es la primera vez que una película suya ha gozado de una difusión normalizada) pudiese ver la película. Es probable que un lanzamiento insensato de la misma película con unas 100 copias y una publicidad ambigua proporcionase unos datos de recaudación incluso superiores. Pero eso no haría más rentable el negocio y, lo que es más importante y que tantas veces se olvida, hipotecaría la siguiente película de su autor. Por lo pronto, el “éxito” de *El silencio antes de Bach* ha posibilitado la recuperación inmediata de películas anteriores de Portabella que nunca habían podido estrenarse: *Vampir-Cuadecuc*, *Umbracle* e *Informe general*. Hay un público para Portabella, como seguramente lo hay también para Favio, aunque éste no pueda medirse en los términos cuantitativos que les gustaría a sus productores. [A]

CURSOS DE INVIERNO - JULIO/AGOSTO

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

Vacantes limitadas

Informes:

elamanteescuela@fibertel.com.ar

o llamar al 4951-6352

Dirección y programas en www.elamante.com

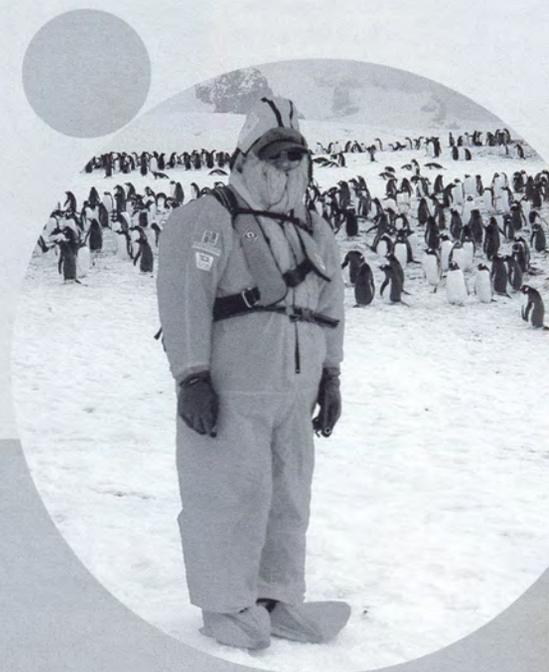


Foto: Marcelo Rosental

Spaghetti Horror: cine de terror italiano desde sus comienzos hasta hoy por Juan Pablo Martínez

Lunes 21, 28 de julio y 4, 11 de agosto de 19 a 22 hs.

Cómo hacer cine en la Argentina: preproducción/rodaje/posproducción/estreno por Ezequiel Acuña

Martes 22, 29 de julio y 5, 12 de agosto de 19 a 22 hs.

François Truffaut, el hombre que amaba a las mujeres por Eduardo Rojas

Martes 22, 29 de julio y 5, 12 de agosto de 19 a 22 hs.

Cine coreano industrial: del autor al consumidor

por Marcos Vieytes y Fabián Roberti

Miércoles 23, 30 de julio y 6, 13 de agosto de 19 a 22 hs.

John Cassavetes, la verdadera independencia

por Gustavo J. Castagna

Miércoles 23, 30 de julio y 6, 13 de agosto de 19 a 22 hs.

Cine y rock por Ezequiel Acuña

Jueves 24, 31 de julio y 7, 14 de agosto de 19 a 22 hs.

La puesta en escena cinematográfica: cuatro formas del ritual

por Marcos Vieytes

Viernes 25 de julio y 1, 8, 15 de agosto de 19 a 22 hs.

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

Arancel: \$130 cada curso. Promociones por más de un curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: \$100 por curso.



La (a)puesta hacia el abismo de un nuevo cine

A favor
por **Gustavo J.
Castagna**

Más de una vez, Leonardo Favio habló de sus películas desde una mirada críptica, al considerar que hubiese reformulado algunas escenas, un momento, un gesto. “Mis films anteriores siempre tuvieron un traspie, algún resbalón”, decía en el backstage de *Gatica, el mono*, con la modestia que siempre lo caracterizó, fijando la atención en algún detalle, por más mínimo que fuera, que no lo había convencido. Por eso, puede uno imaginarse a Favio observando su obra con la mirada de un entomólogo, buscando los motivos por los que ese plano no lo conformó como esperaba. Sin embargo, más allá de su mirada hacia su obra ya de por sí única y personal (el que suscribe considera a Favio el gran director argentino de cualquier época), la posibilidad de hacer una nueva versión de *El romance del Aniceto* y *la Francisca* implicaba algunos planteos ¿Por qué volver a aquella historia en la que el realismo minimalista de la puesta en escena gobernaba setenta minutos que se transformaban en una lección de cine? ¿Por qué retornar a lo ya mitificado por la gran historia del cine, a esos rostros del Aniceto, la Lucía y la Francisca y a las riñas de gallos con el Compadre como campeón en medio de las apuestas? Pues bien, Favio hizo una nueva película; no la remake de su obra, sino una reformulación de su cine sesentista desde una puesta en escena en rabioso contraste con la de aquel film de hace más de cuarenta años.

Aniceto se aproxima al artificio visual que Favio había presentado en *Gatica, el mono*, al triunfo del decorado y el escenario falsamente teatral donde el

conjunto interesa más que el detalle. El argumento es similar al del romance anterior pero la planificación visual es diferente, los actores son otros, también la duración de cada plano. Favio nos instala en un escenario que remite al Fellini de *Cinecittà* —aunque sin necesidad de mover la cámara—, pero también a Méliès, es decir, a los orígenes del cine, cuando recién se exploraba en los orígenes del lenguaje. La primera escena es representativa de una nueva idea sobre el cine, acaso la de una forma de reinventar aquello que ya fue explorado: un auto anuncia algo por sus parlantes en medio de un notorio decorado. Pero lo importante no es que el artificio se perciba inmediatamente, sino que Favio anula cualquier atisbo de verosimilitud en relación con cómo contará esta nueva historia del Aniceto. Ese auto parece que anduviera en una nube, en un espacio imaginario que sólo se le puede ocurrir a un creador como Favio. Por si fuera poco, al instante, la voz de Favio nos introduce en el relato, tal como hacía en la escena en que *Gatica* se rompía una pierna peleando con los primeros titanes de Martín Karadagian.

Esta nueva manera de explorar sobre una obra ya concebida por él mismo viene con el agregado de que gran parte de la película está narrada desde escenas de ballet, coreografías y tres intérpretes especialistas en el tema. Esta nueva apuesta, por lo tanto, implicaba otro tipo de riesgos.

Desconozco si Favio vio la trilogía flamenca de Carlos Saura y Antonio Gades (*Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*), aquellos films en los que también el artificio actuaba como explosión catártica, tomando en



Aniceto

Argentina, 2008. '82

DIRECCIÓN

Leonardo Favio

GUIÓN

Leonardo Favio, Jorge Zuhar Jury, Rodolfo Mórtola y Verónica Muriel

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Javier Leoz

FOTOGRAFÍA

Alejandro Giuliani

DIRECCIÓN DE ARTE

Andrés Echeveste

MONTAJE

Paola Amor

MÚSICA

Iván Wyszogrod

EFFECTOS VISUALES

Eduardo Enrique Walger

COREOGRAFÍA

Margarita Fernández y Laura Roatta

INTÉRPRETES

Hernán Piquín, Natalia Pelayo, Alejandra Baldoni

cuenta las obras originales de García Lorca, Bizet y Merimée y Manuel de Falla. Pero, mientras en la trilogía flamenca el montaje se imponía para mostrar detalles de pies, manos y rostros de los estupendos Gades, Cristina Hoyos y compañía, Favio construye una nueva forma de mirar una escena de ballet. El plano general, y por lo tanto el plano secuencia, actúan como el único camino para contemplar la totalidad del baile, el movimiento de los cuerpos, el mismo erotismo que transmite la danza (en este ítem, la performance de Aniceto y Lucía obtiene el máximo galardón). En la vereda opuesta al musical como género de los últimos años, Favio, desde su cámara, se ubica en el lugar del espectador, sustituyendo el efecto inmediato (y al mismo tiempo efímero) que transmite el montaje por el goce parsimonioso, ralentizado, insinuado y hasta sugerido que provoca el plano general.

Las expectativas previas a la exhibición de *Aniceto* (que, al momento de escribir esta nota, ya desapareció de la cartelera de los cines), como suele ocurrir con la obra del cineasta en general, eran más alentadoras. También había ocurrido con la miniserie *Perón, sinfonía del sentimiento*, destinada "a las nuevas generaciones que no conocieron a aquel peronismo", según decía Favio. Parece mentira, pero es así: el gran director argentino no tiene espectadores (o son muy pocos) en estos días. Esto habla no sólo de un espectador que desconoce la obra de Favio, sino también de un público al que no le interesa sumergirse en una propuesta riesgosa, pero popular, como la de *Aniceto*. Acaso esto también se deba a que Favio hizo una película en contra del cine argentino de cualquier época y que hasta se confronta con su obra anterior, reiniciando un camino que no se sabe hacia dónde se dirige. O como tal vez pueda pensar el propio Favio: *Aniceto* es el resultado de una película como Dios manda y como Dios mismo le sugirió que hiciera. [A]

Todo es cuestión de ideología

Cuando en los estertores de la llamada "Generación del 60" (un movimiento del que, al margen de alguna película aislada, sólo sobrevive con dignidad la obra de David José Kohon) apareció *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio, los críticos más lúcidos tomaron nota de que un auténtico talento había surgido en el cine argentino, y sus dos películas siguientes, *El romance...* y *El dependiente*, ratificaron esa percepción. Aparecieron las discusiones, fomentadas por el propio director –quien negaba categóricamente cualquier influencia foránea en su cinematografía–, acerca de si se trataba de un intuitivo genial o un cineasta con una sólida formación cinéfila; pero lo cierto es que esas tres películas son hoy un auténtico hito dentro del cine nacional. Vinieron luego los enormes éxitos de público de *Juan Moreira* –un film enormemente sobrevalorado– y la inimitable *Nazareno Cruz y el lobo*, y la figura de Favio comenzó a alcanzar proporciones míticas. *Soñar, soñar*, una de sus obras más personales y entrañables, fue un absoluto fracaso y el director cayó en una suerte de ostracismo hasta la realización, quince años después, de *Gatica, el mono*, un film al que los admiradores de las películas de Daniel Burman le podrán hacer los reparos que quieran, pero que demostraba con su tono apasionado y su inflamado lirismo que el talento del director estaba intacto, algo que también se puede apreciar en los mejores momentos de la desmesurada (en todo sentido) *Perón, sinfonía de un sentimiento*. Ahora llega *Aniceto*, para algunos una remake de *El romance...* Por mi parte, creo que se trata, en cambio, de una nueva versión de aquella memorable película. Y no solo por la incorporación de la danza (digo, de paso, que me parece el mejor musical de la historia del cine argentino), sino también porque toda la concepción de la película –desde su puesta en escena hasta la utilización de la luz y los decorados– tiene como eje el artificio y el anti-realismo, y aparece como diametralmente opuesta en el tono y la narración a su predecesora. Dentro de un cine argentino apegado en buena medida a las tendencias naturalistas (excluyo de esta calificación a sus representantes más talentosos), la película de Favio aparece como una apuesta arriesgada y a contrapelo de un realizador ya casi septuagenario que no parece dispuesto a arriar sus banderas. Como dice el Aniceto en un par de ocasiones, "todo es cuestión de ideología". De ideología cinematográfica, claro. **Jorge García**



Con este sol

Reflexiones sobre **Aniceto** de Leonardo Favio, de cómo fui a verla avisado de que era su película más floja, rogando que no fuera cierto, seguro de que se me daba durante los primeros minutos, y tristemente convencido del mal agüero al final. **por Marcos Vieytes**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

Arrebato. Favio es el cineasta de la pasión, del flechazo, del gualicho, de la entrega en cuerpo y alma al objeto amado, del arrebato simultáneamente cándido y voluptuoso, físico y espiritual, y en ese juego cocido a fuego cruzado de dádivas y hurtos se cuece el alma desgarrada de sus personajes (y de todo espectador que tenga sangre en las venas y no piense que las últimas películas de Woody Allen son siquiera decorosas). Esta última película suya tiene diez, quince, acaso veinte minutos iniciales grandiosos (¿quién es capaz de contar el tiempo cuando se enamora, o qué tiempo es el que en verdad cuenta cuando uno se chifla por otro: el objetivamente cronométrico o esa especie de presente continuo interno, subversivo, inapelable del encantamiento?) que, luego del sostenido plano de un Fiat 600 cuyos altavoces anuncian un baile de sociedad de fomento que amaga con ser peligrosamente alegórico como algunos de Pino Solanas, nos empuja de cabeza al terreno de la maravilla, de la

memoria personal hecha invención adolorida, de la más verdadera falsedad, esa que acecha en el centro de las metáforas elementales y poderosas que la experiencia humana sedimenta en imágenes que no por repetidas son menos veraces.

Que el tiempo es como un río, que nadie mira dos veces la hora en el mismo reloj, es algo que se nos viene diciendo desde Heráclito hasta Atahualpa Yupanqui, siempre de manera distinta, pasando por este Favio que filma *Aniceto* como queriendo refutar su propia linealidad irreversible con el mito del eterno retorno y la apelación a un tiempo circular evidente en la mismísima elección del proyecto. En la que acaso sea la última película de su vida, decide volver al origen, retomando la anécdota y los personajes de su segundo largometraje para hacer una versión de a ratos danzada, de a ratos no, sin exterior alguno, artificial, colorida como las películas que ha rodado desde *Juan Moreira* en adelante, con cielos de cartón pintado a baldazo espeso de colores primarios, *travellings* alineados como saucos a la vera de una huella y acequias por donde corre un agua de papel glacé tan infantil y ajada como la voz vieja de Favio que la encauza al principio. Difícil no dejarse llevar por una puesta en escena de tan querida prepotencia como esa, coronada por un número de baile en el que se representa el primer encuentro entre el Aniceto y la Francisca y, más tarde, una riña de gallos en ralenti, tan sangrienta como oscuramente excitante.

Repeticiones. En esta película las hay de dos tipos: las que funcionan como recursos eficazmente integrados a ella (la entrada de la Lucía, secuencia compuesta por un mismo plano que recomienza una y otra vez, fijando en la retina del espectador la misma visión amorosa que atravesó al personaje) y las que meramente duplican resoluciones ya usadas por Favio en otros filmes suyos, cuyo valor intrínseco es menor en *Aniceto* debido a la evidencia de una obra en la que esta película se inserta y a la que dichas repeticiones remiten. Estas últimas se asemejan a los recuerdos de esos ancianos que ya no son capaces de usarlos para sostener un discurso lógico, sino para revalidar –más para sí mismos que para los demás– que detrás de ellos hubo una vida, una serie de actos concretos que alguna vez tuvieron otra consistencia que la exclusivamente dada por la imaginación o la memoria. La de los hombres haciendo un círculo alrededor de los gallos que se destripan, la del cuchillo entrando en la carne o la de la aparición del otro sexo imponiéndose como una repentina tormenta de verano son imágenes que acompañan desde siempre al espectador de las películas de Favio

y que aquí se retoman con una intensidad inicial que posteriormente se agota y vacía de sentido.

Todas las películas de Favio han estado definidas por sus personajes fuertes –unas cuantas de ellas incluso ya desde los títulos– y esta no es la excepción. El Aniceto, la Francisca, Moreira, Nazareno, Gatica, Perón y de nuevo Aniceto son, en el fondo, heterónimos del propio Favio (ni hablar de Polín en *Crónica de un niño solo*), que se muestra sin seudónimos acaso únicamente en *Fuiste mía un verano* –addenda de su filmografía dirigida por Eduardo Calcagno y analizada en este mismo número–, pero que en cada una de sus películas filma biopics de sí mismo, a la manera de, en el ámbito de la literatura, Marcel Schwob y sus *Vidas imaginarias*, a su vez precedente de la *Historia universal de la infamia* de Borges. Este último título nos lleva sin escalas a la mezquindad constitutiva del carácter del Aniceto, diametralmente opuesto a la generosa identidad estética del cineasta, pese a lo cual, después de esta película, será el único personaje con el que él se habrá identificado en más de una ocasión. Quizás la clave de esta preferencia cuya provenga de la geografía más que de la tipología del personaje, de esa Mendoza mítica que ahora Favio no filma in situ sino que se la inventa; del paisaje y los personajes de la juventud que su segunda película retrataba y que el rodaje mismo de aquella, llevado a cabo tanto en Luján de Cuyo como en Godoy Cruz, duplicaron y extendieron. “Es que en Mendoza es así”, dice Favio en *Pasen y vean*, “es como en los pueblos árabes, como en sus desiertos. Toda el área de Cuyo se parece mucho a esas tierras de Oriente. A la noche la luna da sombra, podés ver a doscientos metros. Sentís que el cielo está cerquita”.

Paisajes. En esa descripción oral del paisaje mendocino de su infancia hecha en tiempo presente aparece Favio pintado de cuerpo entero y, con él, su modo de hacer cine; ese que apela desembozadamente a las emociones que diversas formas de la cultura popular –del radioteatro al cancionero melódico– solían despertar en el espectador sin el menor asomo de culpa, valiéndose en su caso de los procedimientos cinematográficos aprendidos del cine de autor más canónico de las décadas del 50 y 60. Pero esta vuelta a varios de esos referentes (el Aniceto mismo parece un personaje de la etapa mexicana de Buñuel, sólo que tratado con más condescendencia; algunos hemos pensado en el último Fellini y otros críticos vinculan *Aniceto* con la trilogía de Saura compuesta por *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*) o la impresión que causa el film de estar viendo algo ya visto, cansino, *démodé*, se

parecen demasiado a los síntomas de un repliegue, que coinciden con la decisión de filmar toda la película en un galpón, sin un solo exterior, sin una sola calle, sin un solo cielo, sin un solo sol, pero a la vez sin la imprescindible desmesura megalómana de un *Amarcord*, otro film cerrado sobre sí mismo y sobre los recovecos de la propia memoria, aunque abierto a la interpretación de procesos históricos. Este Aniceto, en cambio, está desprovisto de contexto, por lo que la película misma es la menos política –la menos intensamente emotiva– de Favio, y eso se hace evidente en ese monólogo –repetido por su personaje cada vez que quiere levantarse a una chica– en el que afirma que “son lindos los gallos, aunque eso es una cuestión de ideología”, sin que funcione siquiera como dato de la clase social a la que pertenece. Del sentido integrado a la acción que tenía en la primera versión, la frase se ha vuelto cristalizada, lustrosa y desprovista de frescura, como la propia película.

En *Nueve reinas* hay un monólogo ya famoso en el que Darín opera como cicerone de Pauls en la jungla urbana, abriéndole los ojos a toda una galería de saberes delictivos que circulan subterráneamente por ella, que concluye con la recomendación de que se cuide de todo y de todos, resumida en ese lapidario “cuidá el culo” que era también reflejo de una política de Estado. Si hay un director en la historia de nuestro cine que jamás se cuidó el culo, que desparramó sangre, sudor y lágrimas en cada fotograma sin perder la dignidad ni sentir vergüenza alguna, ese fue Favio. Por eso lo queremos tanto y por eso le pedimos, como si hubiéramos estado alguna vez en un recital suyo, una más. Sí, una más y no jodemos más, Favio, pero una en la que el protagonista no muera abrazado a un gallo de riña sino con el cuchillo entre los dientes y gritando con toda la voz que tenga o que le quede en la garganta. Una película tan excesiva como el proyecto que tenía su admirado Bresson de filmar el Génesis o como el suyo propio de hacer la vida de Cristo. Cuando la partida viene a buscar a Moreira por primera vez, éste se arrodilla, mira al cielo y pregunta: “¿Con este sol?”, perplejo de que la muerte lo reclame en un día como ese, radiante y sonoro de chicharras. Por eso, cuando lo acorralen en el prostíbulo final, esperará que amanezca para salir y no habrá soldado que lo detenga en su búsqueda del sol. Que consiga o no consiga escaparse es lo de menos. Lo importante es llegar hasta allí agitado, correr mirando siempre al horizonte, pelear a cielo abierto, desangrarse parado para que Favio filme de nuevo *La Pasión* en cine-mascope y technicolor, y seamos todos los extras de esa última película. [A]

Crónica de un cineasta inevitable

por Marcos Vieytes



Fuiste mía un verano

Argentina, 1969, 83',
DIRIGIDA POR
Eduardo Calcagno.

Antes de que la televisión se convirtiera en el medio de comunicación masivo por excelencia, el cine constituía la única posibilidad de conocer la cara y los cuerpos en movimiento de las estrellas de la música popular que brillaban desde la radio (y desde los tocadiscos, para algunos privilegiados). El problema de la mayoría de esas películas es que estaban pensadas como meros vehículos de la figura de turno y no como cine, y no se preocupaban por elaborar un lenguaje propio y perdurable. En el plano nacional, las películas de Sandro son el mejor ejemplo de ello y sólo se sostienen por el carisma de ese *showman* inigualable (otro tanto pasa con las películas de Elvis Presley en los EE. UU.) que no alcanza, sin embargo, a ocultar la pereza de los realizadores. Siempre pensé que *Fuiste mía un verano*, de Eduardo Calcagno y con Leonardo Favio, era más de lo mismo. Pero no, algo la distingue de las demás, y ese algo es, además de la pericia de Calcagno, el propio protagonista. Sólo que, en este caso, el protagonista también era cineasta y dueño de una visión rabiosamente original que se filtra en cada fotograma de la película.

Si uno ha leído *Pasen y vean*, el imprescindible libro de conversaciones con Favio que publicó Adriana Schettini, no podrá olvidar cuán extraordinario contador de historias es este hombre. Vida y cine se confunden en esas páginas llenas de anécdotas, contadas en un tono que mixtura desprejuicio, nostalgia, cariño y sensualidad. Como en la película de

Calcagno, en la que Favio hace de sí mismo, y una vez tras otra les dice a los hombres, animales, niños y mujeres que pasan por su vida cuánto los quiere. Y si no suena estúpido ni demagógico, es porque el sentimentalismo tan intenso de Favio siempre se redime por su absoluta falta de miedo al ridículo. Claro que la transparencia de un autor cinematográfico como Favio, que usa la propia vida como materia prima de su cine, no excluye la elaboración de una puesta en escena. Es cierto que en *Fuiste mía un verano* Favio hace de un cantante que se llama Favio, emprende giras por todo el continente, remeda sus aventuras infantiles en Mendoza y la mujer con la que está casado tiene un look muy parecido al de su mujer de entonces; pero también es cierto que escoge dejar fuera de campo su labor de cineasta (para entonces ya había dirigido *Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente*) y su militancia peronista. Con esto quiero decir que, en realidad, no hace un documental sobre sí mismo, sino que filma una película sobre su fama como ídolo de la música popular que acaba siendo un documento sobre ese oficio suyo de cineasta, el cual ejerce hasta cuando no se lo propone.

Estructurada como una serie de situaciones encadenadas por sus más populares temas de entonces, uno adivina en el espíritu de la película la necesidad de ir más allá del mero vehículo publicitario. En uno de los segmentos cantados, especie de primitivo videoclip, el uso de la profundidad de campo

y la duración del plano revelan una cinefilia cultivada que le otorgan una densidad impensada para este tipo de películas. Además, el amor cotidiano pero físico de sus letras le da al film la libertad necesaria como para transmitir una imagen placentera de la sexualidad, algo poco común en una cinematografía menos culposa que vulgar como la nuestra. No contento con esos hallazgos, Favio vía Calcagno se da el lujo de apuntar un breve pero significativo comentario político usando las páginas de un diario (recurso que vuelve a explotar Szifrón en *Tiempo de valientes*). En lugar de leer el patricio matutino *La Nación* o ese reservorio de la antigua clase media llamado *Clarín*, desayuna mientras hojea el sensacionalista *Crónica*, aquél que en su logo todavía lleva escrito el eslogan "Firme junto al pueblo" como un estandarte. Porque Favio, como Gardel en cada una de sus grabaciones sonoras y sus periplos cinematográficos, será siempre pueblo. Contradictorio como aquél, ambicioso y capaz de más de una viveza por sentirse bacán aunque más no sea de vez en cuando, pero consciente de su origen y fiel a sus pasiones. Sobre la identidad en construcción de esa figura pública llamada Leonardo Favio trata la película en cuestión, y muy poco cine masivo como ese ha tenido tan alto horizonte de expectativas. **[A]**

Una versión de este artículo apareció en el N° 4 de la revista digital Ciento Cincuenta Monos.



La señal ínfima

En contra de **Diego Trerotola**

Allá, en el inicio de la quimera de Favio, hubo una belleza extremista, que implicaba la renovación definitiva del cine argentino.

Fuera de la sensibilidad urbana de la Generación del 60, fuera de los tics modernos de la juventud nuevaolera, fuera de toda especulación europeizante, *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más* (1966) fue tal vez la máxima expresión de un cine ajeno a las poses de la ruptura para adentrarse en el romanticismo de la radicalidad cinematográfica con una sutileza tan extensa como su título. Había ecos de Bresson, sí, pero desfigurados en un paisaje propio y una dimensión propia, sostenida con unas formas de montaje, tiempo y narración de austeridad y crudeza inéditas. Los juegos entre la palabra y la imagen, el paso brusco del primer plano al plano general, la duración de los encuadres eran signos que, de tan impropios, se transformaban en la personalidad de la puesta en escena, en formalismo poético de un cineasta que buscaba y encontraba el surco de un camino posible y personal. Y Favio volvió con una idea extraña: rehacer esa obra, su película más cinematográfica, más purista, en la que el tiempo de la espera y el del amor eran la misma agonía. Así, rebautizada *Aniceto*, Favio recuperó la anécdota (tal vez lo más trivial de todo), pero permutó austeridad por artificialidad y sumó la danza para imponer la coreografía como representación física del conflicto central de la película. En la columna de la nueva artificialidad se destaca el abandono de ese gris que fraguó un paisaje

El paisaje se queda congelado en la estampita artificial, en una pose estilística inerte.

inerte y esas luces nocturnas que son faros de la pérdida en el baile de un pueblo: ahora los faros encandilan de blanco, azul y rojo, como trazos gruesos de luz. No es suficiente que la iluminación sea impostada, sino que además cada milímetro del decorado es de puro cartón piedra, anulando todo vestigio de realismo que pueda aparecer en escena. Esa redundancia de la teatralidad del conjunto, que genera una distancia constante, podría ser un escenario ideal habitado por la danza; sin embargo, el porcentaje de relato bailado es menos de la mitad. No sólo eso: la lógica del tiempo del relato es la espera, la dilatación de las relaciones mínimas entre Aniceto, Francisca, Lucía y el gallo. Esa espera es el vacío en que flotaban los personajes, pobladores de un paisaje despojado, base de la narración de la versión original. Ahora, ese vacío se puebla de danza, pero las coreografías no cuentan nada (son, más bien, narrativamente nulas), sino que completan, adornan las pausas del relato. La lógica original —la de la pausa narrativa que precipita el infortunio, el amor, el desencuentro y la agonía— ahora se pierde para dejar lugar a un relato organizado con una lógica artificiosa para forzar una cierta forma de belleza: la intermitencia entre danza y relato. Y las coreografías son un cliché de lo que tradicionalmente se considera danza, tienden a ser poco innovadoras en sus propuestas estéticas: carecen de la modernidad política de los bailes de *El exilio de Gardel* de Pino Solanas y del deforme feísmo nervioso y surrealista de *Viaje por el cuerpo* de Jorge Polaco, por poner sólo dos ejemplos. Los pasos del Aniceto y sus partenaires son poco menos que armoniosas posturas delicadas que subrayan sentimientos que antes no se subrayaban. Y lo peor es que el resto de la película, cuando no es danza, es apenas la caricatura de una ficción donde hombres y mujeres, perdidos en un decorado, fingen vivir un drama pero, como no son intérpretes sino bailarines, lo actúan con la misma rígida artificialidad que el farol que los ilumina.

La desfiguración y el abandono de la anécdota y de su lógica temporal podría ser deliberada, pero entonces: ¿para qué se la cuenta con tanto detalle, incluyendo largos tramos filmados perezosamente en plano y contraplano, enfatizando el valor dramático de la trama con diálogos intencionados? El gesto amanerado y el relato entorpecido por el artificio estético había sido parte de alguna película de Favio, principalmente de *Nazareno Cruz y el lobo*, pero allí el baile y la artificialidad, por ejemplo, tenían una complejidad mayor, había un ida y vuelta entre afectación y realismo, entre el mito y el folklore, que hacía del resultado una búsqueda legítima de caminos diversos para la representación de ciertos tópicos y estilos. Sin embargo, la estética de *Aniceto* no llega a rozar la complejidad ni la búsqueda: el paisaje se estaca claramente desde un lugar bien específico y no avanza nunca. Se queda congelado en la estampita artificial, en una pose estilística inerte. Excepto, claro, aquel plano demorado sobre la superficie del agua donde se refleja desfigurado ese entorno artificial (no podía ser una película de Favio sin un gesto estético inteligente). Y ese reflejo parece ser espejo del mejor Favio, aquel que sorprendía con el impulso estético impenso, personal, pasional, desmarcado de las convenciones de su época. Ese destello, ese único plano, queda como única señal ínfima de que a *Aniceto* la dirigió Favio. **[A]**



Historias extraordinarias

A favor
por
**Juan Pablo
Martínez**

Aviso: En esta nota se cuenta el final de *La niebla* y se escribe a favor de *Milagros inesperados*.

Lo más apasionante del cine de Frank Darabont es su forma de contar historias bien a la antigua, con un clasicismo feroz a la hora de narrar y poner en escena (sí, también *La niebla* es tremendamente clásica a pesar de usar recursos que no son clásicos; ya volveremos a eso) que recuerda mucho a la literatura decimonónica de gente como Dickens, Kipling o Twain. Será por eso que el 75 por ciento de su filmografía como director de largometrajes está compuesto por adaptaciones del más decimonónico de los escritores de los siglos XX y XXI: Stephen King. De hecho, el cortometraje que lo llevó a la industria, *The Woman in the Room*, de 1983, también está basado en un cuento de King. Luego de aquel corto, que fue editado aquí en VHS junto con otros dos cortos a mediados de los ochenta, Darabont comenzó una carrera como guionista de películas como *Pesadilla 3* y la gran remake que hizo Chuck Russell de *La mancha voraz*, y escribió varios episodios de *Cuentos de la cripta* y *El joven Indiana Jones*.

Su debut como director fue con *Sueños de libertad*, basada en la novella de SK Rita Hayworth and the *Shawshank Redemption*. Fracaso de taquilla en el momento de su estreno, se convirtió en un exitazo cuando se editó en VHS en EE. UU., y tuvo siete nominaciones al Oscar (aunque claro, ese fue el año de *Forrest Gump* y de *Pulp Fiction*, y no ganó ninguno). Vista hoy, es una de esas películas en que todo funciona a la perfección. La historia de la amistad entre los convictos Andy Dufresne y Red Redding (Tim Robbins y Morgan Freeman en los papeles de sus vidas) en una cárcel de Maine está contada con una simpleza que la vuelve épica y emocionante.

Su siguiente película, estrenada en 1999, fue otra adaptación de novela carcelaria de King (editada en su momento en seis entregas, bien a lo Dickens). Se trata de

Milagros inesperados (o *El pasillo de la muerte*, el título que tuvo la novela aquí, o *The Green Mile*, su título original), una de las películas más maltratadas en la historia de *El Amante*, que en su momento la vio como una canallada criminal que dio para hablar sobre las crueldades del cine. Hacer una defensa de una película que en estas páginas fue etiquetada como "El Mal" tal vez pueda resultar esquizofrénico, pero se sabe que acá somos muchos y no todos pensamos igual. El principal problema con la recepción de *The Green Mile* (hay que decirle NO a ese título espantoso que le pusieron acá) en la revista fue que se trató de un ataque casi exclusivamente ideológico. Esto pasó también hace muy poco en nuestra lista de mails con la película de Darabont que nos ocupa (y sí, ésta se supone que es una crítica de *La niebla*, pero ya vamos a llegar), y algo sobre el tema se puede leer en la nota de *elamante.com* a propósito de los estrenos de aquella semana.

Con esto volvemos a una discusión eterna, y es la de la ideología como aspecto decisivo en la apreciación de una película. ¿Por qué debería descartarse un film cuando no se está de acuerdo con las ideas de sus creadores? No se trata de eliminar la crítica ideológica, pero la ideología no debería ser algo que influya de manera absoluta en la apreciación de una película. Porque a esta altura sabemos bien que si una película tiene una ideología atroz no implica necesariamente que se trate de una mala película. Sí, claro, Leni Riefenstahl podría ser el ejemplo más obvio, pero ¿cómo vamos a disfrutar las buenas películas derechas de los ochenta (de John Milius, por ejemplo) si vamos a andar preocupándonos por cuán *reaganeanas* son? ¿Por qué deberíamos dejar de disfrutar de aquellas películas porque tienen ideas que no compartimos? Si una película con ideas que compartimos puede llegar a resultarnos espantosa cinematográficamente, ¿por qué no puede ser al revés?

Sobre *The Green Mile* se dijo que era un alegato a favor de la pena de muerte. Pero parece que nadie tuvo en

cuenta que la película transcurre en: a) el pabellón reservado a los condenados a la silla eléctrica, b) Louisiana y c) 1935. Uno creería que ahí no eran muy progres que digamos. Y si Darabont los hubiese hecho progres, la película hubiese fallado como falló su siguiente película, *El Majestic*, en la que quiere hacernos creer que todos los habitantes de un pueblito californiano –que de tan perfecto parece sacado de una *sitcom* republicana de los cincuenta o del film *Amor a colores*–, en pleno apogeo del macartismo, están fervientemente a favor de la libertad de expresión y en contra del gobierno. Si nos enojamos con varios directores de westerns revisionistas porque intentan corregir políticamente películas muy superiores que transcurrían en una época en la que la justicia por mano propia estaba vista como algo normal, ¿por qué nos vamos a enojar con Darabont cuando hace lo que hacían los directores clásicos? Porque sí, Darabont es un director clásico y no clasicista. O, mejor dicho, a Darabont le salen bien las películas cuando es clásico y no clasicista porque, volvemos a *El Majestic*, lo clasicista –el “querer ser clásico” en oposición al “ser clásico” y, más específicamente en el caso de *El Majestic*, el querer ser Capra– le sale forzado. Igualmente, es difícil que alguien que pone en escena ejecuciones tan terriblemente repulsivas, como “la de la esponja seca”, una de las escenas más perturbadoras y con más fuerza de toda *The Green Mile*, esté muy a favor de la pena de muerte. Pero más allá de cualquier lectura ideológica, y a pesar de ser a veces demasiado reiterativo con los paralelismos entre el condenado milagrero John Coffey y Jesucristo (con quien en inglés comparte iniciales), *The Green Mile* tiene muchas de las virtudes que tenía *Sueños de libertad*. Darabont vuelve a confirmar con *The Green Mile* que se trata del mejor adaptador posible de novelas de Stephen King. O, más bien, del que más se acerca a su forma de narrar y a sus personajes ambiguos y llenos de fallas. King suele tomarse páginas y páginas para describir e intentar entender –y que entendamos– a sus personajes, que siempre terminan resultando a la vez realistas, de carne y hueso, y maravillosos en un sentido literario. Darabont también se toma su tiempo (tres horas diez, en este caso, pero el tipo narra fluido y la duración no se nota) para hacer exactamente lo mismo. Parafraseando a William Ruhlmann en su crítica de *Born to Run*, de Bruce Springsteen, en la *All Music Guide*, en la que compara a ese disco con su anterior *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle*, si *Sueños de libertad* fue un milagro accidental, *The Green Mile* es una obra maestra intencional. Con esto no estoy diciendo que *The Green Mile* sea, de hecho, una obra maestra; es sólo una forma de señalar las ambiciones de Darabont para con ambas películas. Si *Sueños de libertad* es una película pequeña, sutil, silenciosa y sin pretensiones en la que, como dije, todo salió bien, con *The Green Mile*, Darabont –al igual que el Jefe con *Born to Run*– desde el vamos quiso hacer una película desproporcionada, y no me refiero a la duración sino a su tono e intensidad. Todas sus escenas están sobrecargadas, en todo momento está pasando algo terrible, la película es ruidosa, furiosa, excesiva; los personajes gritan o están en un estado alterado todo el tiempo.

Lo cual nos lleva, por fin, a *La niebla*, la primera de las adaptaciones darabonteanas de King que puede catalogarse dentro del género que hizo famoso al escritor y al que Darabont dedicó gran parte de su carrera como guionista. El “estudio de personajes” sigue siendo aquí 100 por ciento King (lo cual a esta altura es casi lo mismo que decir 100 por ciento Darabont). Y continuamos en la línea de

La niebla

The Mist

Estados Unidos.
2007. 126'

DIRECCIÓN

Frank Darabont

GUIÓN Frank Darabont, basado en el cuento de Stephen King

PRODUCCIÓN

Frank Darabont y Liz Glotzer

FOTOGRAFÍA

Ronn Schmidt

MONTAJE Hunter M. Via

MÚSICA Mark Isham

EFFECTOS VISUALES

Greg Nicotero y Howard Berger

INTÉRPRETES

Thomas Jane, Laurie Holden, Marcia Gay Harden, Toby Jones, William Sadler, Nathan Gamble.

The Green Mile en cuanto al estado de desesperación de los personajes, quienes se encuentran aquí en una situación límite (es el fin del mundo; Darabont no se anda con chiquitas). Pero al tratarse de una película que transcurre en su mayor parte en un espacio reducido (un supermercado), al director le hubiese resultado imposible una puesta en escena cuidada y a puro trípode como la de sus películas anteriores (bueno, *The Woman in the Room* transcurre en una habitación de hospital y está filmada de manera clásica, pero claro, es un corto). Por eso, llamó al equipo técnico con el que había trabajado en un episodio que dirigió para la serie *The Shield*, que utiliza la *shaky-cam* –o cámara en mano movediza– como recurso estético, y filmó *La niebla* de esa misma manera. Esto le da la urgencia que una historia como ésta necesita, pero igualmente, a pesar de utilizar un recurso, digamos, “moderno”, Darabont no deja de ser clásico ni un segundo. El tipo encuadra en cámara en mano como si fuera Ford, siempre prestando atención a lo que debe prestarle atención, resuelve cada una de las escenas con maestría –la escena en la farmacia tiene que ser uno de los momentos más altos, en cuanto a climas, en cuanto a sensación de peligro constante, que nos haya dado el cada vez más chato cine de terror de los últimos años– y hasta se permite varios planos que son pura belleza visual, como aquel en el que, cerca del final y ya fuera del supermercado, cuando los personajes están perdiendo todo tipo de esperanza, ven –y vemos– una criatura inmensa, aterradora y hermosa a la vez, que se les cruza por delante del auto. Y acostumbrados como estamos a lo artificioso y feo de los efectos digitales en oposición a los *animatronics* de antaño, resulta una muy grata sorpresa poder ver criaturas digitales del nivel de belleza de los que aparecen en *La niebla*, realizadas por los especialistas en el tema de los efectos visuales Howard Berger y Greg Nicotero, quienes suelen trabajar con gente como John Carpenter y George Romero.

Y después tenemos el final, el famoso final, que cosechó muchos odios y algunas pocas adhesiones. Si Darabont había sido completamente fiel a King en sus otras adaptaciones y en los primeros 110 minutos de *La niebla*, luego pega un volantazo y cambia el final original, abierto y esperanzador, por uno de los más demoledores y osados en muchísimo tiempo. Darabont se jugó el pellejo con este final (y es sorprendente que el estudio se lo haya permitido), y ya es plausible la misma decisión de arriesgarse tanto. Los cinco personajes que lograron salir del supermercado finalmente se quedan sin nafta. Ya no hay escapatoria ni esperanza posible, están varados en el medio de la nada con una multitud de bichos afuera que no van a dudar en hacerlos pedazos y David (el personaje de Thomas Jane) le prometió a su hijo pequeño que no iba a permitir que los monstruos lo agarren. David tiene un revólver con cuatro balas. La escena está resuelta de plano magistral, mediante silencios. De repente, corte a plano general. Cuatro disparos. Un grito de David. David sale del auto para que se lo coman los bichos, pero en lugar de bichos aparecen tanques y la niebla se disipa. David grita y llora desconsoladamente. Fin.

Es un final desgarrador, y es, a su vez, un gran homenaje a *La dimensión desconocida*. En la antedicha discusión por mail, muchos hablaron de la aparición de los tanques como un mensaje militarista. Si nos vamos a poner a interpretar, también podríamos ver a este final como una crítica a la tendencia del gobierno americano a llegar siempre demasiado tarde luego de una tragedia. Pero ¿a quién le importa? [A]



Bergman clase B

En contra **Marcos Vieytes**

El cine del director sueco podría clasificarse, *grosso modo*, en dos grupos: aquel que funciona como una revelación y aquel otro que se parece demasiado a una sesión de psicoanálisis. Cada una de sus películas, incluso, cuenta con secuencias que pueden adscribirse a una u otra categoría. La primera corresponde a esos filmes o fragmentos suyos en los que las palabras huelgan y en los que consigue atravesarnos con imágenes y efectos sonoros de una inmediatez casi física (el almuerzo de la caravana junto a los acantilados en *El séptimo sello*, la tarde de pesca entre padre e hijo bajo un sol de pesadilla en *La hora del lobo*), y la segunda se cierra sobre figuras y rostros de personajes atormentados en exceso a los que la cámara retrata con una cercanía casi morbosa, abundancia de primeros planos y monólogos que exponen situaciones traumáticas del pasado con densidad existencialista. La primera es profundamente cinematográfica; la segunda, teatro en el sentido peyorativo de representación que tanto detestaba Bresson. *La niebla*, aunque en principio no lo parezca, está muy cerca del peor Bergman, tanto en forma como en contenido, por más que el sueco no haya hecho nunca una película con monstruos como ésta, aunque sí unas cuantas de terror (o cercanas al género). Las referencias bíblicas, el miedo, un conjunto de personajes simbólicos reunidos en un espacio cerrado son algunos de los elementos que podemos encontrar en ambos.

Cuando discutíamos en la redacción sobre esta película, algunos la leyeron como fascista sin más y otros retrucaron que tal opinión provenía de una sobrelectura del film. Yo no sé si hay o no sobrelectura por parte de quien pueda pensar que la película asume una postura claramente militarista (a mí no me resulta tan claro ni tampoco me desvela descifrarlo), pero, en caso de haberla, estaría promovida por la propia película,



que crea un microcosmos alegórico y especula con cada una de sus posibilidades, habilitando y sosteniendo cualquier tipo de lecturas. *La niebla*, entonces, es una película que se propone para ser interpretada, con personajes que representan de forma explícita a instituciones, sectores de la población, puntos de vista, ideologías, etcétera, y planos casi exclusivamente centrados en las caras de los individuos o en figuras de grupo con gente deliberando, tomando decisiones morales a cada rato. Acaso lo más molesto sea el intento políticamente correcto de equilibrar posturas. Como Marcia Gay Harden es la creyente fanática (al cabo, la villana del film), entonces ponen a un motoquero que antes de sacrificarse sorprende aclarando que él sí cree en Dios, para que no vayamos a pensar que todos los creyentes son chiflados. Más tarde, Ollie (Toby Jones) mata a Marcia Gay Harden (acto que la gente aplaudió rabiamente en la sala donde fui a ver la película, confirmando el carácter ritual de esa muerte propuesto por el film y deudor de la misma lógica sacrificial de los fanáticos religiosos que parece condenar) y enseguida lo matan a él. Juzgar el signo político de tal ensalada ideológica parece entonces menos pertinente que señalar esa especie de voluptuosidad por mostrar a la gente decidiendo entre la vida y la muerte, que es lo menos moral que existe –lo cual nos recuerda a la tortura continua de las mentadas criaturas de Bergman, que rayaba en la impostura narcisista del tipo “¡miren cómo sufro pensando a cada segundo en lo que está bien y lo que está mal!”– y que se hace evidente en la resolución de la secuencia de la camioneta, previa a la llegada de los militares y el final del film. Lo cual redundaba en que importe menos lo que les pasa a los hombres que los hombres decidiendo lo que pasa, resolviendo continuamente dilemas trascendentales y ejerciendo su potestad sobre los destinos ajenos con una impudicia amparada en la sufrida responsabilidad de velar por el bien de los otros. En casi todas las adaptaciones de Stephen King que he podido ver (haber leído una sola novela suya no me habilita a extender el concepto a su producción literaria) sucede lo mismo, por lo que, en lugar de clausurarla, afianzan esa endogamia paranoica de los Estados Unidos y esa sensación suya de que son el pueblo elegido por Dios para separar a los justos de los pecadores y sentarlos a la izquierda o a la derecha del trono que detentan.

Menos que una película de ciencia ficción o de terror, tenemos aquí una pieza (en este caso monoambiente amplio símil supermercado Día) más de cámara a la manera de *La tormenta perfecta* y unas cuantas miniserias parecidas, en la que uno tiene siempre la sensación de que los personajes son conejitos de Indias, pero en la que jamás se hace uso con clara conciencia del simbolismo del espacio cerrado propuesto, lo que suele organizar los mejores exponentes del género. La diferencia con Bergman es el sentido crítico de este último, ausente por completo en la mayoría de los adaptadores de King a la pantalla (chica o grande), que lo ha llevado a exponerse delante de cámaras –Max von Sydow o Erland Josephson no disimulan jamás su condición de alter egos del cineasta– y a preguntarse continuamente sobre la posible impostura íntima de su filosofía estética. Al riesgoso “onanismo intelectual” de algunos pasajes de su obra, según el propio Bergman señalara vía el personaje de Liv Ullmann en *Escenas de la vida conyugal*, le corresponde en *La niebla* un onanismo de tipo moral, ansioso por transformar toda instancia en parábola ostentosa sobre el Juicio Final y sus efectos. [A]

En abril publicamos la crítica de **Antes que el diablo sepa que estás muerto**. Debe ser uno de los estrenos más pospuestos del año y, como ahora dicen que se estrena en julio (primero dijeron el 3, luego el 10...), publicamos este texto sobre el cine de Lumet.

por **Leonardo M. D'Espósito**

El señor balanza



Hay dos maneras de pensar en Sidney Lumet: como un abogado que se puso a hacer películas o como un cineasta preocupado por el balance entre el bien y el mal sociales. Lo segundo es un poco más acertado y explica la falsa sensación del primer punto. Cabe convenir en que Sidney Lumet no es, precisamente, un autor cinematográfico, ni siquiera es un gran cineasta. Es un hombre que filma películas: algunas de ellas son muy buenas; otras, regulares; otras, muy malas. A pesar de eso, el hombre tiene un estilo que proviene no de la modernidad ni de la factura televisiva –junto a Frankenheimer y los ignominiosos Ritt y Pakula, más el gentil Pollack, Lumet pertenece a la generación de la televisión–, sino de un mundo propio, un mundo en el que el mal está precisamente encarnado y enquistado en las instituciones.

Para eso, Lumet suele recurrir a una historia en la que se plantea algún problema legal. De eso se trata la fundacional *12 hombres en pugna*, en la que, a pesar de que todo ocurre en un espacio completamente cerrado, no podemos dejar de interesarnos por las vueltas y vueltas de las argumentaciones alrededor de un crimen. Se está jugando allí, ni más ni menos, la vida de un hombre cuyo único defensor –en principio– es Henry Fonda (nada menos; con Gregory Peck deben haber sido los arquetipos por excelencia del hombre cabal y noble hasta en el error). El problema es

que la vida de un hombre no puede depender de un margen de error: si se lo va a matar (el film no es sobre la pena de muerte, aunque la manera en la que se puja por la vida del acusado ya condena la ejecución legal), debe hacérselo con absoluta certeza de que es culpable. Lumet planteaba el lugar moral de la duda. Este recurso al personaje de conciencia que se enfrenta a una institución corrompida es el esquema básico de su filmografía. Tanto en sus mejores películas (y en la mejor: *Tarde de perros*) como en las peores (y en la peor: *Poder que mata*; dejemos de lado *The Wiz*), Lumet coloca a un personaje en medio de una vida cotidiana pervertida en la que no hay seguridades. El mal proteico ha tomado la forma de la televisión, la policía, el sistema legal o un grupo de familiares y amigos de un señor viajando cómodamente en el Expreso de Oriente (no por nada Lumet adaptó justamente esa novela de Agatha Christie, en la que el crimen es colectivo y el mal está en todas partes, víctima incluida).

El problema esencial de las películas de Sidney Lumet –repetimos: en las peores y en las mejores– es que el fondo social, el problema del momento, y la acusación a veces extemporánea se colocan en el mismo plano (muchas veces el primero) que el trasfondo universal. Y que, en muchos casos, la puesta en escena, ese pensar en cada elemento que conforma la imagen y nos provee un mundo, es escasa o nula. Eso suele ser un problema en

muchos de sus films, que terminan acercándose irremediabilmente a la más crasa televisión apoyada en histrionismos y encuadres perezosos (nuevamente, *Poder que mata*, una película cuyo subrayado escolar sería indigno incluso de *Plaza Sésamo*). Y eso es lo que vuelve también un poco forzada la aparición de la tragedia en algunas de sus películas. Nos coloca en un lugar incómodo; por ejemplo, la muerte de John Cazale en *Tarde de Perros*. Porque, por una parte, sentimos esa pena trágica, esa futilidad que el personaje significa; pero, por otra, todo está imbuido de un clima irónico, como de televisión fría (y en este film es ejemplar y justo). Vemos su muerte como el personaje que la televisión creó, no como lo que es. Ese cambio, esa alteración en forma de mascarada que la humanidad sufre en las películas de Sidney Lumet, es una manera de explicar por qué, muchas veces, se evade del campo del cine. Sin embargo, sus melodramas sobre la justicia tienden a un mayor equilibrio que sus denuncias contra la sociedad de la información. Básicamente, porque funcionan como exposición de una tara fundamental que aparece como mecanismo dentro de un sistema de reglas. El demonio del sistema, digamos, expuesto como una befa que termina transformando al espectador en testigo de cargo. Cuando se mantiene equidistante y transmite la conmoción sincera que le produce el mal, Lumet tiene un mundo. Cuando no, filma películas. **[A]**

Muerte en la granja

Black Sheep

Nueva Zelanda, 2006, 87'

DIRECCIÓN

Jonathan King

PRODUCCIÓN

Phillippa Campbell

GUIÓN Jonathan King

MÚSICA Victoria Kelly

FOTOGRAFÍA

Richard Bluck

MONTAJE

Chris Plummer

INTÉRPRETES

Matthew Chamberlain,

Tammy Davis, Oliver

Driver y Peter Feeney

Dolly vuelve a casa

por Nazareno Brega

Una película de miedo con protagonistas ovinos es un disparate en la línea de *El ataque de los tomates asesinos* o alguna otra comedia que sólo apele al cine de terror con sorna. Es difícil, casi imposible, concebir la idea de una película de monstruos donde los temibles seres que quieren arrasar con el mundo entero se agrupan en un rebaño de ovejas. La oveja dista de ser un bicho que mete miedo y, encima, su docilidad la vuelve una víctima frecuente de todo tipo de abusos provocados por la infame lujuria campestre. A la hora de imaginar cualquier tipo de ataque campirano, las ovejas no son capaces de quitarle el sueño a nadie: es mucho más fácil pensar en el género ovino como víctima que como victimario de una agresión.

Hace un tiempo, un asado con amigos en Guernica desembocó en una efímera excursión a un pequeño estanque cercano a la casa. La lagunita estaba poblada por unos cuantos patos y un par de ovejas, entre otros bichos que pululaban por ahí. Éramos tres o cuatro amigos que deambulábamos alrededor del estanque en busca de algún tipo de contacto con la naturaleza y, por qué no admitirlo, asustar y molestar un rato a los patos. Las risas abundaban a pesar de que toda reacción del grupo de patitos se mantenía previsible ante cada uno de nuestros embates (una corrida impetuosa hacia ellos les provocaba siempre una estampida cortita hasta la acuosa seguridad del estanque). De repente, las carcajadas se interrumpieron por un galope ensordecedor y, al levantar la vista, vimos cómo una oveja había agachado la cabeza y nos apuntaba a la carrera.

El bicho estaba a unos diez, quince o tal vez veinte metros y, después del par de segundos que nos costó reaccionar desde que la escuchamos acercarse al galope, corrimos todos nerviosos hasta una pequeña tranquera que bordeaba el perímetro del estanque y saltamos desesperados hacia el otro lado. La oveja se desentendió de nuestra huida y siguió su camino, y lo más probable es que, de habernos alcanzado con aquella arremetida, a nadie le hubiera dolido demasiado el golpe ni se hubiera lastimado más que con la cabriola que necesitamos para saltar la tranquera a toda velocidad (pero igual nunca vamos a olvidar el ruido que hacía ese galope furibundo ni la mirada perdida y la cara de asesina que tenía la oveja). Ojo, que esto no suene como una experiencia traumática: al rato volvieron las carcajadas de rigor y al siguiente partido de fútbol ya habíamos apodado "la oveja" a la amiga Romidebi, defensora férrea y por momentos temible por su talento natural para embestir delanteros escurridizos.

Muerte en la granja me hizo acordar a ese día no sólo porque es una película donde no faltan las ovejas con pulsión asesina, sino también porque es un plan de esos que son ideales si se los encara con alguna carcajada de antemano, y la película produce desde el primer minuto esa exquisita combinación entre un miedo primitivo y diversión genuina. Todo aquel que, antes de enfrentarse al film, ignoraba el respeto temeroso que impone una oveja, seguro encontró un plus inquietante y persuasivo en la excusa argumental de *Muerte en la granja*: durante un experimento genético con fetos de corderitos, salió mal todo lo que podía salir mal y



mucho más. La oveja Dolly despertó un día con superpoderes y un apetito carnívoro voraz que sólo puede saciarse mediante el canibalismo. Y una vez que esos humanos devorados se transforman en sátiros, faunos, ovizones, o como sea que se le diga a la mezcla entre un hombre y un ovino, es mucho más fácil que el lector sienta un poco de empatía por aquel pánico que consiguió provocar la oveja del párrafo anterior.

Todo empeora si se sitúa al hogar de nuestra temible ovejita Dolly en Nueva Zelanda, nación con una población de más diez cabezas ovinas por persona. No hay muchas otras cosas por las que Nueva Zelanda sea demasiado popular. No hace falta más que recordar que por estos pagos se relaciona al cariñoso gentilicio kiwi mucho más con un fruto peludito que con el ave nacional neocelandés, que encima ¡es responsable también por el nombre del fruto! Peter Jackson, los All Blacks y las ovejas parecen ser todo lo que tienen nuestros queridos amigos kiwis a la hora de inflar el pecho y llenarlo de chauvinismo.

Esta película y orgullo nacional tiene ovejas por doquier, mucho del Peter Jackson de antaño y, para los atrevidos que preguntan por el negro del título, *Muerte en la granja* no sólo tiene negro el humor, sino que el color dice ¡grita! "presente" en el título original *Black Sheep*, que aquí mutó durante un exceso de oportunismo que ruega por algún remanente de la monstruosa cantidad de espectadores que se acercó a ver *Muerte en un funeral* (o por que algunos encuentren algún eco de Orwell). Mejor volver a Peter Jackson: la influencia del director invade

toda *Muerte en la granja*. No sólo porque los efectos visuales, uno de los enormes aciertos de la película, están a cargo de Weta, compañía fundada por el director en su país natal, sino también porque *Muerte en la granja* tiene una pátina berreta que remite directo a aquellos artesanales primeros pasos de Peter Jackson en el cine.

El terror y el humor se conjugan en *Muerte en la granja* con un encastrado de *gore* que mezcla revoleo de animales desde detrás de cámara, *slapstick*, látex, lana, maquillaje, marionetas, mutilaciones, vísceras, balidos, balazos y más. Los borregos se tiran pedos atómicos que producen explosiones, un cordero se venga del género humano y se come la pata de un hombre, y una estampida final de ovejas produce un pandemio en plena granja del que no se salvan ni vegetarianos ni religiosos, entre muchos otros disparates terroríficos y graciosos que se suceden en... ¡menos de una hora y media de película!

Muerte en la granja es fiel al espíritu de Peter Jackson casi todo el tiempo, pero los únicos *pata e' lana* de la película son otros dos grandes del terror clase B: la mutación en *el ovizón* fue una conquista de Joe Dante en *Aullidos*, y el tono general del film, junto a los rasgos brucecampbellianos del malo de la película, flirtean con aquel Sam Raimi que recién debutaba en el cine. *Muerte en la granja* es cine clase B honesto y en serio, como el de la vieja escuela. Hace menos de dos semanas, se discutía en la lista de mails de *EA* sobre un bodrio de estreno reciente, y Quielo Schmoller esclarecía que "las mejores películas clase B son esas que logran sobreponerse a las condiciones de producción limitadas". En un par de páginas se volverá al bodrio en cuestión, pero de momento es pertinente un breve aviso: a no dejarse engañar por los falsos profetas apocalípticos que desde Hollywood venden sus espejitos color verde ecología maquillados de cine clase B gracias a ese CGI aburrido como una planta.

Muerte en la granja parte más o menos de esa misma premisa ecológica de la que surgía *The Host*, el gran anverso industrial de esta oveja negra del cine contemporáneo. Si bien los puntos en común entre *The Host* y *Muerte en la granja* son muchísimos, el origen de la película de Jonathan King se acerca todavía más a un film con el que a priori parecía tener poco y nada en común. La mirada incrédula hacia la ingeniería genética de *Muerte en la granja* la emparenta enseguida con *Exterminio*, otra gran película de zombies apenas disimulada en la que un grupo ecologista se manda esa última cagada que hace que el inodoro rebalse. La reticencia del director a todo tipo de aplicación tecnológica sofisticada a la hora de buscar los efectos visuales tiene su correlato en el pesimismo de la película para encarar la biotecnología y la manipulación genética.

1981. Mientras el cine clase B toma Hollywood por asalto gracias a *Aullidos* de Joe Dante y a *Un hombre lobo americano en Londres* de John Landis, Ian MacKay y sus Minor Threat aullaban desde Washington D.C., en la otra costa de Estados Unidos, porque sentían que no tenían un puto lugar en el mundo. "No fumo / No bebo / No cojo / Por lo menos puedo fucking pensar / No puedo mantener el ritmo / Estoy desfasado con respecto al mundo" era todo lo que decía "Out of Step", ese himno fundacional del hardcore y del movimiento *straight edge*. Dos años después, Minor Threat grabó el único LP de su carrera, que también se llamó *Out of Step*, y cuya emblemática tapa muestra a una ovejita negra yendo en dirección contraria al rebaño. Así es que también marcha *Muerte en la granja*, oveja negra que reniega de la clonación genérica de Hollywood y, aun desfasada con respecto al mundo del cine contemporáneo, encontró su lugar en la Nueva Zelanda de Peter Jackson. [A]



Apetito por la confusión

A favor
por
Hernán Schell

Atención: se revelan detalles del argumento y su resolución.

En un momento de *El fin de los tiempos* se nos muestra un grupo de gente mirando el video de un hombre que entra a la jaula de unos leones para ser devorado por ellos. La cámara de Shyamalan hace un primer plano de la grabación, en la que vemos al señor suicida acercándole la mano a uno de esos felinos y al animal, acorde a su instinto, mordiéndole la mano. Cuando vemos que el miembro del señor, atrapado entre los dientes del león, empieza a sangrar, Shyamalan corre su cámara de esa grabación casera y deja que la carnicería a la que pudimos haber asistido quede fuera de campo, mostrando en cambio al grupo de testigos horrorizados. Este fuera de campo, que nos ahorra una imagen impresionante, resulta un recurso tranquilizador, una decisión cinematográfica ya mil veces utilizada por algún que otro director de cine de terror para no ser demasiado morboso. Es entonces cuando respiramos aliviados, porque creemos saber cómo estará construida esa escena. Creemos, porque segundos después de mostrar la multitud, Shyamalan vuelve a la grabación casera y vemos la desagradable imagen del suicida, sin un brazo, perdiendo sangre a borbotones y dispuesto a

que otro león le arranque otro miembro del cuerpo.

Esta escena indica básicamente tres cosas. La primera es que Shyamalan puede tener un costado muy sádico; la segunda es que, por la perfección del *timing* para dejar la imagen fuera de campo y luego volver a impactar, y por la originalidad del recurso, Shyamalan se confirma hoy como el único autor al que, junto con Martel y Haneke, le interesa no sólo dar miedo sino construir nuevas formas de crear terror; la tercera es que en esta escena, como veremos más adelante, puede verse la lógica misma de su nueva película. Película con un título cuya traducción literal no es "El fin de los tiempos" sino "El acontecimiento". Este último nombre es mucho más representativo del film que el que se eligió para distribuirlo por estas tierras, que sugiere que la película va a hablar del Apocalipsis. Porque la verdad es que *El fin...* no es sobre ningún fin del mundo; es sobre una peste generada por las plantas que provoca que la gente se suicide y que se ensaña por un tiempo con una región de Estados Unidos y después deja de atacar ese lugar para mudarse a Francia. Esta peste no mata salvajemente; más bien suele tener un sentido artístico inquietante y puede ocurrírsele, de pronto, crear coreografías de hombres cayendo de edificios o un paisaje

surrealista de gente ahorcada.

A lo largo del film, el director sugiere cuáles pueden ser las causas de este ataque. Primero muestra a periodistas que dirán que es producto de terroristas (algo que, igual, mucho no se cree desde el principio y que sólo sirve como comentario político), pero luego será la propia televisión la que lo desmentirá. Después habrá todo un discurso por parte de un personaje que hablará de los estragos que causa el hombre sobre la naturaleza, y es ahí cuando este film parecerá, básicamente, un mensaje ecologista. Pero luego veremos que las plantas matan incluso a quienes las aman y protegen, y se pondrá entonces en duda esta idea (si alguno aduce que esta peste, como cualquier peste, no discrimina entre seres humanos, entonces, ¿por qué no mata a la mujer de la plaza que ve el espectáculo atroz de gente suicidándose al principio del film? ¿Y por qué se salvan de la enfermedad los obreros de construcción que no se encuentran en el techo desde donde se suicidan los compañeros?). Finalmente, conociendo al director y sus creencias religiosas, uno podría llegar a la conclusión de que todo es una mano del Dios cristiano cuando vemos en una escena unas figuras religiosas colgadas en la pared; pero esto, nuevamente, se pone en duda cuando la enfermedad termina afectando a una anciana cristiana que da de comer a cualquiera que entre a su casa.

O sea que al igual que lo que sucede en la mencionada escena del león y el suicida –en la que el director nos hace creer que lo sangriento quedará fuera de campo para luego revelar que era un engaño y mostrarnos la carnicería–, Shyamalan nos hace pensar que estamos viendo una peste que ataca por razones primero políticas, luego ecológicas y después religiosas, para finalmente mostrarnos que todo eso es una estafa y que las razones del ataque son inexplicables. Que todo es, justamente, un acontecimiento que a la humanidad le viene en desgracia y que supera su entendimiento.

Pero no solamente en este aspecto argumental *El fin...* va a tratar de sorprender al espectador dándole otra cosa y no lo que él espera, porque lo cierto es que en *El fin...* Shyamalan también narra la historia de una pareja que asiste a esta tragedia natural y que trata de no ser afectada. Y esta pareja está protagonizada por una estrella y una actriz conocida, y lo que cualquier espectador espera de un film de ciencia ficción americano es que los personajes le generen empatía, que haya un conflicto a resolver entre ellos, que se encuentre todo actuado de manera “correcta” para que la sensación de realismo sea mayor y también que ciertas escenas demasiado chocantes sean omitidas. Pero lo que el espectador verá es, en primer lugar, cómo el director utiliza actores populares y eficientes como Wahlberg y Deschanel en el rol del matrimonio protagonista, y a Leguizamo como el amigo de la pareja, para hacerlos actuar de manera extrañísima y gesticular exageradamente en los momentos de confusión, logrando que sean raramente inexpresivos en los momentos de tristeza.

También vemos en *El fin...* a estos protagonistas teniendo actitudes absurdas (¡la mujer pidiéndole perdón al marido por haberle ocultado que llegó tarde a casa porque una vez comió un postre con un compañero, y el marido reprochándole indignado que le mintió!); vemos que la película jamás aclara cuál es la discusión que esta pareja tuvo antes de la epidemia y que parece clave en su relación, y vemos el asesinato de dos jóvenes a escopetazos filmado en brutal y gráfica cámara lenta, cuando uno jamás esperaría eso de una película hollywoodense. Pero

El fin de los tiempos

The Happening

Estados Unidos.
2008. 91'

DIRECCIÓN

M. Night Shyamalan

GUIÓN

M. Night Shyamalan

PRODUCCIÓN

M. Night Shyamalan,
Barry Mender, Sam
Mercer

MÚSICA

James Newton
Howard

FOTOGRAFÍA

Tak Fujimoto

MONTAJE

Conrad Buff IV

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Jeannine Claudia
Oppewall

DIRECCIÓN DE ARTE

Anthony Dunne

INTÉRPRETES

Mark Wahlberg, Zooey
Deschanel, John
Leguizamo, Ashlyn
Sanchez, Betty
Buckley, Spencer
Breslin

vemos también que todo esto se encuentra narrado con una puesta en escena que privilegia los ángulos de cámara raros y vemos, además, escenas musicalizadas ahí donde no parece que estuviera ocurriendo nada relevante para utilizar ese recurso. Vemos, en suma, cómo Shyamalan toma un tema terrible para jugar con el espectador, desconcertándolo con una lógica delirante que lo saca siempre de lugar. Porque hay que decir que, pese al extrañamiento que provoca, *El fin...* divierte mucho con su desconcierto y puede volverse un placer deliciosamente amoral. Después de todo, no hay que olvidar que Shyamalan utiliza para este juego de confusiones y golpes de efecto la destrucción sistemática y muy sangrienta de cuerpos, tal como sucede en la mencionada escena de los leones y en el bestial primer plano que le dedica al orificio craneal de un joven al que una bala de escopeta le atraviesa la cabeza.

Y esto sí es muy extraño viniendo de un cineasta como Shyamalan, a quien siempre le importó que las muertes en sus películas tuvieran un peso dramático inmenso: éstas podían significar la pérdida de la fe de un hombre, el secreto mejor guardado de una aldea reaccionaria o el recurso, acaso necesario, para descubrir un superhéroe salvador. Tal peso en los hechos fatales exhibía una preocupación gigantesca del director por expresar dolor frente a un mundo cuya violencia y sinsentido lo aterraban y lo angustiaban.

En *El fin...*, esta importancia en las muertes no existe ni por aproximación. Por el contrario, las diversas muertes están filmadas con una estilización tan sádica como virtuosa y sin otro objetivo que el de crear bellos paisajes mortuorios.

Este tipo de decisiones seguramente no cuadran demasiado con “El travelling de Kapo” de Daney, ni con la idea de planos justos que deban tenerle respeto a la muerte, y, seguramente, si quisiera darse un ejemplo de abyección en alguna clase de crítica de cine, varios asesinatos en serie que muestra el film servirían de bonitos ejemplos. Pero, ¿qué más da? Esto no quita que *El fin...* cree grandes climas, sea terriblemente original en su lógica delirante y, sobre todo, sea un gesto de una nobleza artística admirable.

Porque no hay que olvidar que Shyamalan, antes de *El fin...*, filmó dos películas, *La aldea* y *La dama en el agua*, que fueron mayormente objeto de sorna por parte de la crítica de su país y grandes fracasos de taquilla. Si fracasaba *El fin...*, este cineasta veía peligrar su continuidad en Hollywood. El realizador podría haber hecho una película más convencional; optó en cambio por hacer algo extrañísimo y seguir así con la tradición de entregar films que podrán gustar o no, pero nunca se ajustan a lo convencional y siempre quieren darle al espectador algo nuevo para ver.

Y quizás esta iniciativa de Shyamalan de hacer un film lleno de “abyecciones” en el que se juegue a desconcertar al público haya sido a causa de saber que luego de *El fin...* cabía la posibilidad de no poder volver a filmar para un estudio grande. Qué mejor entonces que tomar todo ese presupuesto no ya para hacer un ejemplar cinematográfico solemne y preocupado por la fatalidad, sino una obra regodeada en un divertido morbo, y delirante en su lógica de ocultamiento de información y contradicciones permanentes. Por suerte, esta cosa rara, si bien tuvo una pésima recepción de la crítica en Estados Unidos, fue un discreto éxito de taquilla, así que, para alegría de quienes reivindicamos su cine, el indio demente seguirá filmando en Hollywood. **[A]**



Dios no es bueno

En contra **Nazareno Brega**

Hace un tiempo ya que los defensores del cine de Shyamalan tienen un simpático parecido con ciertos predicadores. Esta chicana no tiene que ver con esa espiritualidad barata tan afín al director indio, sino con la irracionalidad argumental de sus frecuentes misioneros, que ven en su cine lo que quieren o, mejor dicho, aquello que necesitan ver –sin que importe nunca si lo hacen en formato divx, DVD, microcine, complejo multisalas o Imax–. En esta época (la del “quinto mensaje después de la venida de *Sexto sentido*”), es difícil no hacer la comparación entre algún evangelista de Shyamalan que todavía queda suelto por ahí y esos pobres tipos que le tocan el timbre temprano a uno para charlar sobre la palabra de Dios. No es posible cuestionarse si lo que dicen es cierto o no porque jamás lograrán tener razón, si es que ésta se entiende como el discurrir (en su acepción de reflexionar y aplicar la inteligencia sobre algo, no en la de inventarlo).

Allá ellos si ven bajo presupuesto donde no lo hay, depositan su fe en la intencionalidad de las malas actuaciones, celebran la “autoconciencia”, prefieren entender la misantropía como “visiones desesperadas que buscan entender un mundo incomprensible” o delegan supuestas decisiones estéticas en una plaga y, así, son indulgentes con un flaco que decidió solito qué mostrar con su cámara a la hora de ponerse a filmar. ¿Qué hacer frente a alguien con semejantes afirmaciones? Toda revelación divina es susceptible de una refutación razonable, pero eso lleva mucho tiempo y, por esta vez, mejor dejemos al evangelista de turno tocando timbre solo en la puerta.

Hay un punto mucho más interesante que esta discusión eterna en la que se hace un inventario de las falacias recurrentes que provoca la fe ciega a la hora de pensar en *El fin de los tiempos*. Una de las secuencias más celebradas de la película hace que uno recapacite sobre el peso que tienen ciertas imágenes. La escena en cuestión muestra un diluvio de personas que saltan al vacío



desde una torre. Esa es una imagen que la historia ya decidió que no puede tomarse con inocencia ni a la ligera. Todo el mundo vio en vivo y en directo, un 11 de septiembre, cómo fue que saltaron al abismo algunos de los por lo menos 200 suicidas que habían quedado atrapados entre las llamas del World Trade Center. Llama mucho la atención la manera en que Shyamalan decidió mostrar esa secuencia porque la escena adquiere tintes tragicómicos gracias al tono excedido de las actuaciones de los obreros y al *timing* del director a la hora de mostrar la caída de los cuerpos.

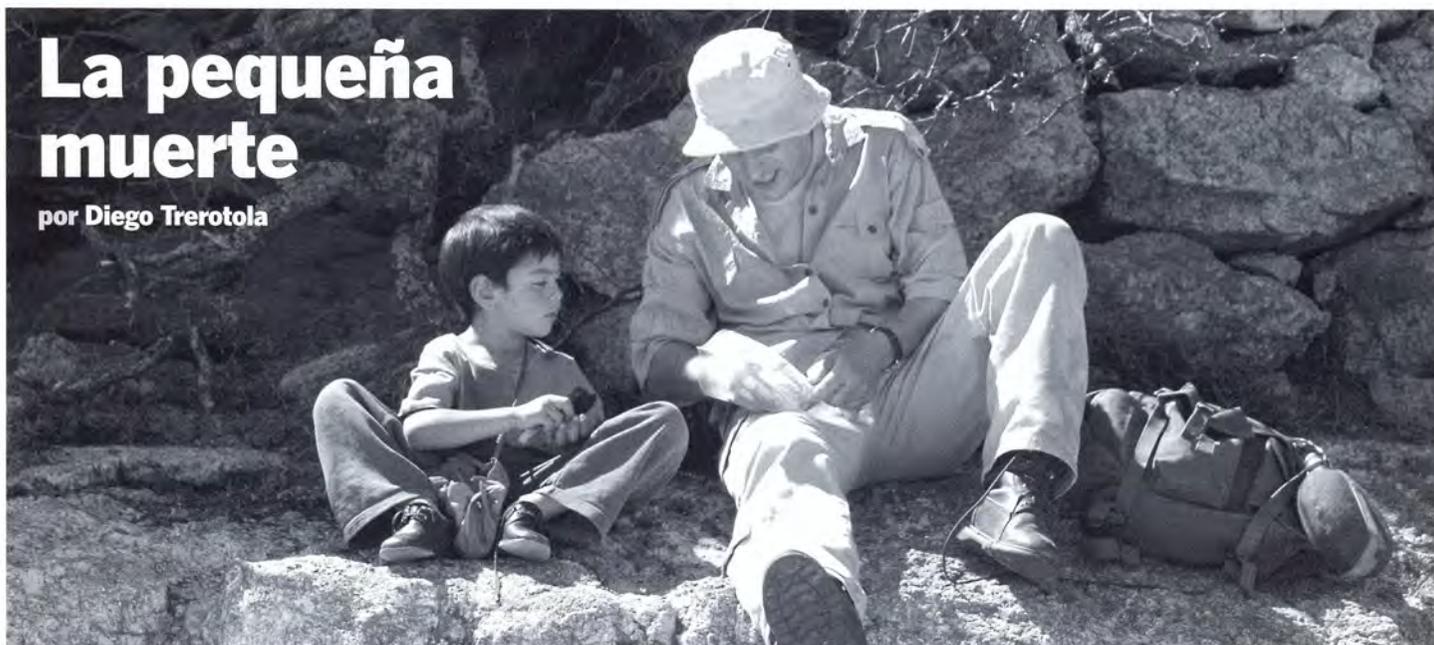
Todo comienza con un grupo de obreros haciendo chistes sobre pijas largas durante un alto en la construcción de una torre. De repente se escucha el ruido ensordecedor de un cuerpo que estalla contra el pavimento. Los obreros se sobresaltan, y uno de ellos, aterrado, dice “muchachos, se cayó MacKenzie”. El grupo se acerca al cuerpo y el obrero que había visto a MacKenzie caer pide una ambulancia por radio. Antes de que termine de pedir ayuda, otro estruendo sacude al grupo. El obrero se da vuelta y, mientras Shyamalan le hace un primerísimo primer plano, inclina la cabeza, se acongoja y dice “¿David?”. La lluvia de cuerpos se vuelve copiosa (y bien ruidosa) en la base del edificio mientras el director muestra la cara desencajada del obrero mirando al cielo pegado al contraplano que muestra a la gente saltando del edificio en contraplano. El broche de oro de la secuencia es otro primer plano del obrero, que sigue mirando para arriba y reza entre sollozos “Dios en el cielo”. La escena, por más trágica que suene, está filmada como si fuera un paso de comedia de los Kids in the Hall.

Hace unos años, Alejandro González Iñárritu levantó de los noticieros aquellas imágenes de gente saltando al vacío desde las Torres Gemelas, y las descontextualizó en lo que aparentaba ser un corto experimental, que iba adquiriendo sentido a medida que pasaban los minutos, y de a poco se iba abriendo el plano elegido por el director. Shyamalan recreó la secuencia en busca del sentido opuesto: todo sirve para contextualizar el estado actual del mundo. La lluvia de cuerpos no sólo no es inocente, sino que además se produce en una casi otoñal Nueva York, un rato después de las ocho y media de la mañana, durante un ataque que castiga sólo al nordeste estadounidense. Durante el primer epílogo de *El fin de los tiempos* se redobra la apuesta: un tal Dr. William Ross explica a cámara en la tele todo eso que las imágenes de M. Night Shyamalan no supieron aclarar. El doctor cuenta que ese ataque es la única opción de defensa que tienen las débiles “plantas” y, cuando le preguntan por qué todo esto sucedió sólo en el nordeste norteamericano, responde que todo fue un aviso porque ellos se han vuelto una amenaza para el planeta entero. “Un acto de la naturaleza que nunca entenderemos”, se excusa el doctor cuando se queda sin respuestas y repite una frase que un tontorrón había pronunciado al principio de la película.

Pero el tercer y último epílogo, el más aberrante de todos, le quita un poco el sentido a las palabras del doctor, despolitiza la película y retoma la tesis ecológica de la mano vengadora de Dios. Qué desperdicio. En un momento, una de las protagonistas mira la tele, donde recién se contaban los efectos de la toxina: “Hace que te suicides. Uno creía que ya nada más diabólico podía inventarse”. Pero no, esas toxinas no se inventaron sino que fueron creadas. Parece que Dios no es bueno, ya ni siquiera para Shyamalan. [A]

La pequeña muerte

por Diego Trerotola



Según la economía del relato clásico cinematográfico, hay una regla de oro que se repite como dogma de manual: las elipsis se usan para evitar los tiempos muertos. No es la idea discutir acá la importancia del relato clásico y de sus reglas, sino detenerse en la embriagadora expresión "tiempo muerto". Hay en esas dos palabras, evidentemente contradictorias entre sí, algo profundamente destacable: nombran con toda certeza una forma de lo imposible, de lo inexperimentable, la idea de que el relato puede representar un tiempo inerte, detenido, suspendido. Hay ahí, entonces, una paradoja perfecta, es decir, la forma más parecida a una idea poética: el tiempo se puede matar y eso se puede contar en una película (aunque según el clasicismo hay que evitar hacerlo). Es posible, por lo tanto, que el sueño utópico del cine moderno haya comenzado gracias a la seductora idea de representar el tiempo muerto; que los exponentes más modernistas sean justamente aquellos que asumen el desafío de imaginar la forma de hacer una película sobre la suspensión del transcurrir. Visto así, la utopía de la modernidad es empezar la batalla por la liberación del destino trágico del cine: la condena a ser siempre movimiento, acción, transcurrir. Por lo tanto, la muerte del tiempo, la concreción de la duración inerte, significa escapar del movimiento obligatorio, que es el límite que tiene el cine como forma expresiva. Y la última encarnación de esta paradoja liberadora de la modernidad es *Extranjera*, en la que su directora, Inés de Oliveira Cézár, se convierte en una especialista en esculpir en el tiempo muerto. Su película anterior, *Cómo pasan las horas*, era justamente una interrogación permanente sobre la duración y la muerte. Ahora continúa ese camino desde otro espacio. O, mejor dicho, su camino para contar la muerte está pensado desde la dimensión del espacio. Para Inés de Oliveira Cézár el paisaje es importante, porque la lógica del espacio determina la forma de su cine. En *Extranjera* se interna en el inhóspito e imponente paisaje pétreo de Villa Venegas, Traslasierra, provincia de Córdoba. Y la forma de esta película de plantear su idea paradójica del tiempo es construir una dimensión monumental del espacio que aplaste, mate al tiempo. El ojo que explora activamente ese territorio va encontrando el

Extranjera

Argentina. 2007. 85'

DIRECCIÓN

Inés de Oliveira Cézár

PRODUCCIÓN

Pablo Salomón y
Gonzalo Rodríguez
Bubis

GUIÓN

Inés de Oliveira Cézár y
Sergio Wolf, sobre la
obra *Ifigenia en Áulide*
de Eurípides

FOTOGRAFÍA

Gerardo Silvatici

MÚSICA

Martín Pavlovsky

MONTAJE

Ana Poliak

DIRECCIÓN DE ARTE

Ailí Chen

INTÉRPRETES

Carlos Portaluppi,
Agustina Muñoz, Eva
Bianco, Aymarará
Rovera, Maciej
Robakiewicz, Agustín
Ponce

peso de cada imagen, de cada plano, en su fragmentación del paisaje, que inmoviliza el transcurrir, devora la duración. Hay una forma de contemplación del espacio, con encuadres cargados de expresividad física, que van generando un peso específico tan elevado que traspasan la variable temporal. El tiempo se vuelve una física inerte.

Pero la película no es meramente una sucesión de estampas del paisaje, de fotos solemnes de un espacio aplastante: *Extranjera* desarrolla un relato. Y, coherentemente, ese relato es una tragedia, es una historia cuyo tiempo soporta la muerte como destino en cada movimiento, marcada como un tatuaje indeleble. Más precisamente, la película se basa en la tragedia griega *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Pero abandonando toda lógica teatral tradicional, basada en hacer avanzar la acción por medio del diálogo, la película propone que la tragedia se haga cuerpo en cada actor: su presencia física, su interpretación puramente corporal, es el único texto que vale. Fíjense, si no: el mutismo de esos cuerpos de *Extranjera* dice más que mil palabras. Y lo que dice lo expresa a través de la estrategia del camaleón, mimetizándose con el paisaje, volviéndose uno con su entorno, ganando el volumen y el peso necesario en el plano hasta amoldarse al espacio. Léase bien, no hablo de actuaciones rígidas ni de cuerpos en poses estatuarias, hablo de interpretaciones camaleónicas, de transformaciones físicas. Y ese cambio que cada actor y actriz pone en escena consiste en pasar del nervio vital a la rigidez cadavérica: en cada intervención, los cuerpos de los intérpretes primero se tensan, irguiéndose al máximo, y luego se relajan, dejándose caer como peso muerto, enterrándose en el paisaje. Esta performance actoral es claramente análoga a la narrativa sexual: de la tensión gimnástica, eréctil, que lleva al éxtasis, se pasa luego a esa sensación de "dejarse morir", ese relax placentero post orgasmo (no por casualidad al orgasmo se lo llama *petite mort*, pequeña muerte). Y la generosidad de *Extranjera* está ligada justamente a la multiplicación de esa narrativa, porque la duración de la mirada en cada plano permite pasar repetidamente de la contemplación activa a la experiencia aplastante del espacio, de la tensión física al cuerpo inerte, para crear un relato sofisticado donde el paradójico tiempo muerto asume la forma del placer orgásmico. [A]

Una forma de pedir justicia

por Jorge García

¿Cómo surge la idea de hacer este documental?

La idea surgió en el año 2001, cuando se cumplieron 25 años de la masacre de San Patricio. De hecho, el primer día de rodaje fue en septiembre de ese año. La intención inicial fue la de registrar el testimonio de algunas personas antes de que murieran, principalmente el de Kevin O'Neal, un sacerdote palotino irlandés que fue un poco el personaje a través del cual nosotros nos planteamos hacer la película. Pablo y yo vivíamos en el barrio desde chicos, muy cerca de la iglesia, y yo soy de familia de origen irlandés (mi abuelo lo es). Cuando mataron a los curas yo tenía cinco años, pero recuerdo ese día porque mis tías vinieron a casa llorando. Por cierto, en casa nunca más se habló del tema, a pesar de que mi padre conocía a los curas desde hacía mucho tiempo. Durante mi adolescencia había en el barrio pintadas que recordaban el asesinato pidiendo justicia, y resultó que esas pintadas las habían hecho los hermanos de Pablo, a quien yo conocí mucho después, estudiando cine. Fue en esa época que con Pablo nos planteamos que podía ser interesante tener un registro de esa historia, sin plantearnos que fuera un largometraje, y la investigación la empezamos a partir del libro de Eduardo Kimel.

¿Qué características tienen los sacerdotes palotinos?

Es una orden fundada por el italiano Vicente Pallotti. Si hay dos rasgos que los caracterizan, son el de la vida en comunidad y el trabajo social. No han tenido gran expansión, pero hay dos países donde alcanzaron mucho éxito: Alemania e Irlanda. A la Argentina llegaron acompañando la inmigración de esos dos países y fundaron muchas

parroquias, principalmente en la provincia de Buenos Aires.

¿Ustedes son católicos?

Yo sí, soy católico practicante. Pablo no, por lo que hemos tenido algunas diferencias en el proceso de armado de la película, porque puso en debate nuestra visión de la fe católica. Por ejemplo, la idea de martirio, que para mí es fundamental y aparece, sobre todo, en el diario de Alfie Kelly.

Aparte del libro de Eduardo Kimel, ¿en qué otros elementos se basaron para la investigación?

El trabajar seis años en la película, que puede parecer mucho tiempo, nos permitió que a último momento encontráramos materiales fundamentales, como el expediente judicial en el que están las fotos forenses, que muestra algunos de los escasísimos casos en los que se pueden ver cadáveres de víctimas de la represión fotografiados por sus propios asesinos y cómplices. El otro material que se agrega a la investigación de Kimel son las imágenes de la misa de exequias, realizadas por un equipo chileno. Esos seis minutos fueron para nosotros un hallazgo increíble.

De la película se desprende que en los palotinos existían dos líneas...

Sí, claro; había una línea más política y combativa y otra conservadora, hegemonizada por los sacerdotes irlandeses –como Juan O'Connor–, que estaban más preocupados por investigar a las víctimas que a los victimarios. Salvo Alfie Kelly, todos tenían una formación tradicional preconiliar. Kelly, O'Neal y Leadon, tradicional pero sensible, eran las tres cabezas de la línea más progresista, junto a algunos seminaristas teñidos por la ideología post Medellín.

Duffau habría muerto entonces por estar ahí como testigo...

Pedro Duffau era el párroco anterior a Alfie Kelly, con quien tenía muchas discusiones de tipo ideológico. Kelly refleja esas discusiones en su diario, ya que respetaba mucho a Duffau. Lo notable es que Duffau, a pesar de sospechar que corría peligro y poder irse la noche del crimen, decidió quedarse, lo que demuestra, de algún modo, que él encontraba en ese nuevo párroco algo nuevo y vivo.

¿Cuál fue la reacción oficial de la Iglesia después de los asesinatos?

En ese momento la cúpula de la Iglesia la integraban Aramburu, Primatesta y Zaspé. Aramburu tuvo el testimonio, a través de dos seminaristas, de que el asesinato era responsabilidad de las fuerzas represivas. Sin embargo, a la misa de exequias va toda la cúpula militar, responsable intelectual de los asesinatos, lo que le da a esa misa una connotación mafiosa. Kevin O'Neal había pedido expresamente que no se mandaran coronas y los únicos que las mandaron fueron los de las Fuerzas Armadas.

A mí me llamó la atención el tono de la película, más cerca de la mirada intimista que de la denuncia. ¿Esa fue una decisión deliberada?

Sí, por supuesto, y en eso nos ayudó mucho el disponer de los diarios de Alfie Kelly. Este contraste entre la visión objetiva de la investigación de Kimel y el tono mucho más subjetivo de los diarios nos permitió entrar en la intimidad de los días previos al crimen. Teníamos como 40 entrevistas, pero sólo utilizamos los testimonios de los que tenían que ver más directamente con los hechos, y también eliminamos muchos análisis, quedándonos solamente con el de Horacio Verbitsky.

¿Por qué decidieron ficcionalizar algunas situaciones?

Todas las situaciones que están ficcionalizadas tienen que ver con el diario de Alfie Kelly. Nos preguntábamos, por ejemplo, cómo contar el crimen, ya que nadie vio los hechos, y llegamos a la conclusión de que lo mejor era presentarlo fuera de campo y que nuestro contacto con los cadáveres fuera a través del organista de la iglesia, que fue el que los descubrió.

¿Ellos recibían amenazas?

Sí, se veían coches sospechosos en la zona y se sabía que Kelly había sido amenazado por sus prédicas, como lo registra en su diario. Hay una homilía, que sería la gota que rebalsó el vaso, en la que se denuncia que integrantes de la parroquia habían asistido al remate de los bienes de una familia desaparecida, llamándolos "cucarachas". Esto originó una carta, que no pudimos encontrar, de un grupo de feligreses, dirigida al vicario de Belgrano, en la que se pedía su destitución por comunista.

Son notables algunas breves imágenes de los prelados reaccionarios y me impresionó en particular la del hermano de Alfredo Leaden, que estaba dando misa en la ESMA.

Sí, esa es una imagen impresionante. Guillermo Leaden era para nosotros un personaje importantísimo, ya que era obispo de Buenos Aires y hermano de una de las víctimas. Quisimos entrevistarle, pero siempre se negó a recibirnos, hasta que un día dijo que sólo contestaría diez preguntas por escrito y entregadas con anticipación. Sin embargo, el día en que quedamos en verlo nos dijeron que estaba enfermo y ya fue imposible hacer un nuevo contacto.

¿Cuál es la situación actual de la investigación del crimen?

Hay una causa judicial adjunta, que responsabiliza a integrantes de la ESMA. Hay un fiscal que está intentando reactivarla, pero para ello hace falta que algún familiar de las víctimas pida la reapertura de la causa, algo que, hasta ahora, no ha sucedido.

¿Hay algún director que admire en el cine mundial?

A mí siempre me han gustado los que tocan el tema religioso, por eso admiro a Bresson y Tarcovski y también a Hitchcock y la línea católica americana representada por Scorsese, Coppola y De Palma.

¿Tienen algún proyecto próximo?

Nosotros nos juntamos para hacer esta película y no sé si en el futuro haremos otra. Yo tengo escritos dos guiones de ficción y estoy viendo cómo los llevo adelante. [A]

4 de julio. La masacre de San Patricio

Argentina, 2007, 98'.

DIRIGIDA POR Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta.



Testimonio doloroso

por
Jorge García

El 4 de julio de 1976 fueron asesinados a tiros en una parroquia del barrio de Belgrano los sacerdotes palotinos Alfredo Kelly, Alfredo Leaden y Pedro Duffau y los seminaristas Salvador Barbeito y Emilio Barletti. No sólo fue uno de los crímenes masivos más brutales de la dictadura militar, sino que también —al dejar los cuerpos expuestos en el lugar del hecho— lo convirtieron en uno de los sucesos más descaradamente intimidatorios de la época, dirigido esencialmente a todos aquellos sectores progresistas de la Iglesia que intentaran enfrentar de alguna manera al poder militar. El documental de Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta —comenzado en el año 2001 y rodado a lo largo de seis años— es un gran aporte para el conocimiento de este suceso. Partiendo de cuatro fuentes básicas (las entrevistas a personas vinculadas directamente con las víctimas —el sacerdote Kevin O'Neal o el hermano de Alfredo Kelly, seminaristas de la época que, en algún caso, salvaron su vida por milagro; el organista de la parroquia que descubrió los cadáveres; las madres de los jóvenes seminaristas muertos—, la investigación sobre el tema del periodista Eduardo Kimel, un no demasiado abundante pero notable material de archivo y el diario que llevaba Kelly), los directores estructuran un film que, sin renunciar a la cruda descripción de los hechos, antepone a la denuncia explícita un tono marcadamente intimista, en el que la emoción de muchos de los involucrados se manifiesta a flor de piel en varios momentos. Intercalando con precisión esos momentos de emoción —el sacerdote Kevin O'Neal, vg, parece una persona a la que su vida se le ha escapado junto a la de sus compañeros— con escenas de archivo sobrecogedoras —como la de la misa de exequias, con la presencia en el lugar de los asesinos, o el plano siniestro del sacerdote hermano de una de las víctimas ofreciendo una misa en la ESMA—, la película es un testimonio sentido y doloroso sobre una época luctuosa de nuestra historia reciente. Puede que no resulten del todo satisfactorias las escenas ficcionalizadas ni la participación de Julio Chávez leyendo el diario de Alfredo Kelly, pero el film en su conjunto es un trabajo sobrio y convincente, bien por encima de la inmensa mayoría de los documentales con que nos atiborran en los últimos tiempos. [A]

Las crónicas de Narnia: El príncipe Caspian

The Chronicles of Narnia: Prince Caspian

Reino Unido/Estados Unidos, 2008, 147'

DIRECCIÓN

Andrew Adamson

GUIÓN

Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely, basado en la novela de C.S. Lewis

PRODUCCIÓN

Andrew Adamson, Mark Johnson, Perry Moore, Philip Steuer

FOTOGRAFÍA

Karl Walter Lindenlaub

MONTAJE

Josh Campbell, Sim Evan-Jones

MÚSICA

Harry Gregson-Williams

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Roger Ford

EFFECTOS ESPECIALES

Sesenta y un personas

EFFECTOS VISUALES

Más de seiscientas personas

INTÉRPRETES

Ben Barnes, Georgie Henley, Skandar Keynes, William Moseley, Anna Popplewell, Sergio Castellitto, Peter Dinklage, Warwick Davis, Vincent Grass, Pierfrancesco Favino, Cornell S. John, Damián Alcázar, Alicia Borrachero.



El dios que deja ver los bosques

por **Javier Porta Fouz**

Ver *Laberinto* en el cine Losuar a los doce años me llevó a interesarme, más tarde o más temprano, con revisiones de la película, en David Bowie y Jennifer Connelly, y en *Alicia en el país de las maravillas* y en *Escher*. Hace décadas, el cine podía reelaborar material, tomar iconografía rockera, literaria, plástica y hacer una combinación que creara un nuevo original. Por estos días, los referentes cinematográficos para casi adolescentes son *Harry Potter* y *Narnia*. El cine para ojos inexpertos corre no pocos riesgos de convertirse en mera ilustración literal de algo ya conocido: las dos series de películas se basan en colecciones de libros. O en libros que se continúan y son unos cuantos, y dan origen a películas con títulos largos. No los leí, ni los unos ni los otros. Puedo decir que vi dos películas de *Harry Potter* y que directamente no las entiendo; si el tipo es mago y puede solucionar todo (una vez hasta volvió el tiempo atrás), no logro saber qué peligros lo acechan. Y detesto lo rimbombantes que son sus películas. Como ya se dijo, *Las crónicas de Narnia* se basa en libros de éxito. La obra del irlandés C.S. Lewis (1898-1963) ya había sido llevada a la televisión en el siglo pasado. En este, al cine, y se estrenó la segunda parte (llamémosla *Narnia 2*). Veamos algunos modestos motivos por los cuales a alguien a quien no le interesan esos libros, que preferiría películas de aventuras con fuentes menos directas, más híbridas y creadoras de novedades, y que además no tolera casi ningún film sobre Jesucristo, *Narnia 2* le pareció una buena película de aventuras.

¿*Narnia 2* es Hollywood? En parte sí: 250.000.000 dólares de inversión, en parte puestos por Walt Disney Pictures, así lo confirman. Pero hay varias otras compañías implicadas, y ni el director ni los actores son ame-

ricanos. Andrew Adamson, codirector de las dos primeras *Shrek*, es neocelandés; y junto a Peter Jackson y *El Señor de los Anillos* ayuda a ligar el origen oceánico a la realización de sagas con bosques, árboles que se mueven, gnomos y otros seres. Los actores de *Narnia* son en su mayoría europeos. En una decisión –dicen– políticamente incorrecta pero –digo– muy divertida, los principales villanos son interpretados por italianos: Sergio Castellitto oxigena con carisma y caradurismo los momentos “de palacio” que nunca faltan en estas películas (las “charlas péfidas” se ajustan a lo necesario y no burocratizan la aventura, como ocurrió en los episodios I y II de las más recientes *Star Wars*). Y Pierfrancesco Favino, visto hace poco en *La desconocida*, maneja con discreción cretina su traicionero personaje. Los chicos protagonistas, más el nuevo (Caspian), son ingleses. El enano Peter Dinklage, el de *Muerte en un funeral*, es americano, pero es una excepción (ácida, sarcástica) en un elenco que incluye muchos más británicos, algunos españoles, incluso algún belga y al mexicano Damián Alcázar (el Marro de *La mujer del puerto de Ripstein*). Toda esa mezcolanza, que hace no pocos estragos en muchas películas (*La peste*, por ejemplo), aquí encastra bien y se ajusta a un universo maravilloso que muestra varias razas, especies, tiempos y mundos, con humanos, combinaciones de animales y humanos y animales parlanchines.

¿Molesta mucho la alegoría religiosa? Jesucristo es representado por un león, y los felinos son realmente fotogénicos. Por otra parte, las referencias son bastante gruesas, no intentan disfrazarse de acertijos y se asumen sin culpa. Y, por otra, el cristianismo de *Narnia* es una matriz conocida que sirve para acelerar y hacer más fluida la narrativa (dicen que *La brújula dorada* era atea, y no paraba de aburrir con explicaciones sobre cómo funcionaba cada personaje y nunca lograba crear un universo consistente). Además, desde hace un tiempo George Lucas machaca con su evangelismo digital, que como matriz narrativa es bastante menos atractiva, y genera que hasta los momentos más oscuros de las películas que toca como director, productor o guionista se iluminen falsamente de píxeles. Tal vez por su facilismo religioso puesto como telón semántico, *Narnia 2* puede lograr, con una narrativa límpida y concisa, un episodio de tono oscuro de acción y sacrificio como el del asalto al castillo, que compensa con creces el liso, llano y ramplón *deus ex machina* del final.

Películas como ésta, de casi dos horas y media de duración y con no pocas limitaciones que generan sus libertades presupuestarias y su elefantiásico equipo, necesitan, para destacarse, más que manos seguras para relatar, peripecias creíbles y demás aditivos básicos. Son cruciales algunos aciertos o elecciones afortunadas, un “algo más” que las haga especiales. En *Narnia 2* hay algunos de estos extras, a saber: la joven Anna Popplewell y la niña Georgie Henley, las hermanas Pevensie, ya estaban en la primera película, pero ahora han ganado gracia, brillo y fotogenia; la breve y poderosa aparición congelada de Tilda Swinton; ríos, arroyos y bosques reales, y, sobre todo, la magnífica desaceleración de la gran batalla, un increíble enroque por una pelea reducida de espadas, que marca una interesante opción de aventuras retro frente a la pura colisión digital. Probablemente nadie tenga fe en esta crítica defensora de un tanque ocupapantallas, pero si hacen el esfuerzo de creer y suspenden un rato el cinismo, tal vez vivan una modesta aventura en una sala de cine. **[A]**

Los chicos crecen

por Eduardo Rojas

Cuando, hace más de veinte años, conocimos las primeras películas de Claude Miller (*La quiero con locura*, *Ciudadano bajo vigilancia*, *Una mujer inquietante*), ignorábamos que se había formado junto a François Truffaut (también fue asistente de Godard y Bresson, pero su influencia fundamental, su formación y visión artística provienen, según el propio Miller, de Truffaut). Aquellas primeras películas suyas nos atrajeron por sí mismas; el posterior conocimiento de su formación agregó más matices a nuestro interés. Había en sus películas una exploración en los terrenos de la locura, fascinante en tanto era contada desde adentro de ella. Sus personajes eran, de una u otra forma, víctimas, seres poseídos por alguna pasión intensa que los arrastraba por fuera de la normalidad y los sumergía en el crimen o la autodestrucción. Casi siempre esa pasión influía sobre el destino de algún niño (el duelo verbal de *Ciudadano bajo vigilancia* entre el inspector Gallen y el presunto violador e infanticida Jerome, magistrales Lino Ventura y Michel Serrault, en una interminable noche de Navidad). El mejor Miller heredó de Truffaut la tradición cinematográfica francesa del acercamiento al mundo infantil. Claro que, lejos de la mirada agrídulce de Truffaut, sus niños o incluso sus adultos infantilizados por la desmesura del amor y el dolor eran víctimas y victimarios en un mundo frío y sin refugios (Catherine/Isabelle Adjani, la joven asesina psicópata de *Una mujer inquietante*). Miller llevó adelante esta herencia filmando con su propia temperatura emotiva un proyecto inconcluso de su mentor: *La pequeña ladrona*, un guión de Truffaut, quien murió sin poder filmarla. En él, Charlotte Gainsbourg era una niña salvaje que convertía su ternura vacante en violencia y rebeldía primitivas. En esa primera etapa Miller demostró ser más que el discípulo de Truffaut; fue, en cambio, su reverso oscuro, el dueño de una fórmula fascinante, una química que combinaba al mundo truffautiano con el viento helado de Patricia Highsmith (*La quiero con locura* adaptaba una novela suya).

Pasados esos primeros años, su estilo pareció dis- tenderse y su interés abrirse a otros caminos (*La pequeña Lili*, particular versión de *Tío Vania*, o la notable *Betty Fisher*, en la que el tema de la infancia se politizaba, equiparando a los inmigrantes víctimas de la xenofobia europea con los chicos desamparados ante la violencia y el azar de la muerte). No obstante, en cualquiera de sus películas late una mirada distinta, una visión de autor, en una época en la que esta idea

Un secreto

Un secret

Francia, 2007, 105'

DIRECCIÓN Claude Miller

GUIÓN Claude Miller y Natalie Cartier

PRODUCCIÓN

Yves Marmion

MÚSICA Zbigniew

Preisner

FOTOGRAFÍA

Gérard de Battista

MONTAJE

Verónica Lange

INTÉRPRETES

Cécile de France,

Patrick Bruel, Ludivine

Sagnier, Julie

Depardieu, Mathieu

Amalric, Natalie

Boutefeu



pierde cada vez más su sentido.

Un secreto, por el contrario, nos enfrenta con un Miller desganado, casi como uno de sus dobles escapado, por benigno, de alguna de sus películas. El punto de partida es una novela autobiográfica de Philippe Grimbert que le ofrece todas las posibilidades: un chico torpe y solitario en la Francia de los cincuenta, fascinado por su madre, dolido por la indiferente subvaloración de su padre. Y su reverso: un hermano imaginario, ágil y diestro para los deportes, un verdadero fantasma que François, el niño, crea en su mente a imagen y semejanza del deseo paterno. Y a su alrededor, un mundo de secretos y ocultamientos que, como siempre en estos casos, pesan sobre la vida de François con la fuerza de lo oculto. No es cuestión de develar aquí la trama de estos secretos, sino de preguntarse cómo con este material, a priori fascinante, Miller hace una película neutra, sin dimensiones ni profundidad; cómo es que ahora se le escapan los hilos secretos de la narración que antes tejía como un maestro. Hay muchos senderos que se bifurcan en este jardín milleriano; los secretos familiares remiten a la guerra y el Holocausto judío, pero también hay amores que rozan el incesto, traiciones y lealtades que atraviesan el tiempo hasta llegar al presente. El Miller que admiramos se habría zambullido (con la gracia del niño Simon de la película) en cualquiera de estas subtramas, obviando el referente histórico para indagar en las motivaciones más oscuras de los individuos e incorporarlas luego a una comprensión más plena de ese referente. El Miller que hoy vemos en *Un secreto* pone todas las tramas en un mismo plano y deja en el camino historias potencialmente fascinantes. ¿Cómo obviar que la autoinmolación de Hannah es, además de un acto demencial y egoísta, una forma de convalidación y castigo al mismo tiempo para el amor adúltero que se ha gestado en su entorno familiar?

El éxito que acompañó en Francia a esta película académica, de superficie atractiva y deshilvanado sostén narrativo, tal vez se explique por este mismo carácter académico, que tranquiliza allí donde antes Miller incomodaba, que apuesta a la tranquilidad y parece sostener un orden familiar basado en la mentira, que lo hace mostrando destellos de la calidad del Miller de otras épocas (Cécile de France deja de ser, por una vez, una belleza estatuaría para mostrarse como una mujer plena, sensual y hasta perversa), pero ahora peligrosamente cercano al territorio de lo que alguna vez su mentor François Truffaut llamó "una cierta tendencia del cine francés". **[A]**



Hulk, el hombre increíble
The Incredible Hulk
 Estados Unidos, 2008.
 114'

DIRIGIDA POR

Louis Letterier

GUIÓN Zak Penn**PRODUCCIÓN**Avi Arad, Kevin Faige y
Gale Anne Hurd**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**

Kirk M. Petruccelli

FOTOGRAFÍA

Peter Mencies Jr.

MÚSICA

Craig Armstrong

INTÉRPRETESEdward Norton, Liv
Tyler, Tim Roth,
William Hurt, Tim
Blake Nelsson, Ty
Burrell y Christina
Cabbot

Color esperanza

Un poco a favor por **Juan Manuel Domínguez**



El primer Hulk era un tipo gigante pero menudo (como Jack Kirby, su creador), de músculos intencionalmente imposibles que buscaban traducir en su exageración el Frankenstein de Boris Karloff a aventuras de 25 centavos. Procesando años de género y degeneraciones y pisoteando el manual Marvel para importar un supertipo al cine, Ang Lee, además de regalarle a la bestia una película gigante, deforme y perdida (como el mismísimo Hulk), logró convertir un cacho de videojuego (el "mostro" verde) en algo que respiraba, que buscaba no sólo ser carne del prototípico duelo final sino, aquí la novedad, ser libre: ese instante en que el monstruo pegaba saltos de siete leguas y se calmaba mientras la brisa le revolvió los pelos –digitales– es un pequeño y secreto tesoro del *mainstream* de la última década. Como sostiene Nazareno Brega en su crítica para Terra, la nueva *Hulk* es más secuela no reconocida que borrón y cuenta nueva (la anterior finalizaba en un símil Amazonas y ésta resuelve "el origen" en un clip y arranca en Brasil), pero lo cierto es que el velocímetro Letterier (el director de *El transportador 2*) deja al costado del camino cualquier atisbo de usar a Hulk como otra cosa que no sea pirotecnia visual. El nuevo diseño de Hulk se supone más realista, sus melodramas más básicos, sus villanos más seriales, su narración más burocrática, sus dudas más torpes y pronunciadas: donde Lee dejó su zeppelin verde flotar al viento, Letterier lo desinfló para verlo reducirse a su más básica estructura. Pero, a pesar de no salirse ni un centímetro del protocolo (lejos de Kirby y Lee), Letterier y sus guiños a la serie de TV consiguen una lucha libre entre titanes tan predecible como disfrutable (si uno activa esa ingenuidad que tanto los supertipos como el catch precisan para funcionar). Piñas para la hinchada, zopencas y salvajes (como Hulk usando un patrullero como guante de box), pixeles de superacción (que no superación): un cine tan alegre, mercahifle y verde como una matinée, una pequeña esperanza para la torpeza sin motor a autoconciencia. Total, para revoluciones todavía suena el metal de *Iron Man*. **[A]**

No lo dejen salir

En contra por **Leonardo M. D'Espósito**



Hulk, la película de Ang Lee, agarraba al personaje del cuello, tomaba su mitología y le entraba, profundo como con un cuchillo, a la forma de la historieta. Tan personal fue esa película de Lee que el director fue el que interpretó al tipo verde (y después de eso se dedicó al melodrama bienpensante y *qualité*, tanto en *Secreto en la montaña* como en *Crimen y lujuria*). Ante aquella avalancha casi experimental, los asustados productores de millones decidieron tomar la historieta, meter un actor "prestigioso" y armar una película sencillita y llena de efectos especiales. El resultado es *Hulk, el hombre increíble*. ¿Qué tiene de malo? Nada y todo. Nada porque, en realidad, no hay mucho más que ver que una serie de trompadotas y explosiones separadas por el trabajo muequítico de un Edward Norton que parece actuar con vergüenza (uno casi supone que el hecho de que Bruce Banner se oculte en una favela –un solo plano de la favela es mejor que todo *Tropa de Elite*, como dice mi amigo Marcelo Panozzo– fue una exigencia del actor en pose de comprometido). Por suerte está William Hurt dando un poco de dignidad a su personaje, y por ahí anda Tim Roth más o menos desatado, como siempre. Lo que cuenta la película es lo de menos. Si *Hulk* es un personaje atractivo, una extensión teratológica del universo de los superhéroes, es porque, definitivamente, no es un héroe sino una víctima, el superyó desatado, un pobre tipo. A Louis Letterier eso le importa un bledo; y encima, obligado por Hollywood, en ninguna secuencia de acción logra imponer siquiera una pizca de la desquiciada inventiva visual que aparecía en la subvalorada *El transportador 2*. No, no le pidan que invente nada porque se trata de una película que parte, justamente, de la idea de que todo está inventado, de que al público lo único que le interesa es ver en acción lo que ya conoce de otro lado. El cine, en *Hulk* –pero también en *Quiero robarme a la novia* y sus moralejas subnormales–, se ha vuelto definitivamente un conjunto de artefactos utilitarios que, en este caso, sólo sirven para que compremos ocio de una sola marca. **[A]**

1973, un grito del corazón

Argentina.
2002-2007. 106'

DIRECCIÓN

Liliana Mazure

PRODUCCIÓN

Magdalena Schavelzon

FOTOGRAFÍA

Sergio Dotta

DIRECCIÓN DE ARTE

Edna Fernández

Chajud

SONIDO

Sebastián González



Hay una especie de tabú respecto de la militancia revolucionaria en la Argentina y la lucha armada. Para gran parte de nuestra sociedad, se trata de algo malo que no ha recibido, más allá de textos capitales como *La voluntad*, de Caparrós-Anguita, una mirada que trate de comprenderla. El mayor valor del documental de Liliana Mazure consiste en darles voz a quienes entraron en ese período de la historia argentina sin juzgar ni dramatizar demasiado sus consecuencias. El problema –que parte también de una elección consciente– es que el film no tiene precisamente una mirada crítica (en el sentido de analítica, no de impugnatoria). Los testimonios son justos y claros, y el film sigue una línea narrativa que une mojoneros históricos (desde el surgimiento del peronismo hasta el triunfo de Cámpora). Al tener como frontera temporal el 25 de mayo de 1973, todo tiende más a una celebración que a

una puesta en duda respecto de mecanismos y políticas. En ese sentido, la función que cumplen las desaparejas ficcionalizaciones es clave: el modo en que están dispuestas, los personajes que aparecen y el tono básicamente jovial (salvo un par de recreaciones, entre ellas la de la masacre de Trelew) tienden a mostrar a los militantes como gente sin dobleces ni dudas. Sin embargo, una mirada un poco más atenta, así como la fuerza que tienen los numerosos fragmentos de material de archivo, obligan al espectador a pensar que nada era ni tan sencillo ni tan falto de contradicciones, incluso cuando esas contradicciones no aparecen en los testimonios ni en su recorte. La mayor enseñanza que se puede obtener de esta doble mirada es la de reconocer que hay un pasado que se desconoce más allá de los lugares comunes; que todo un contexto cultural y político está escondido bajo la alfombra. Hay un momento clave en *1973*: aquel en que un montón de adolescentes ven una proyección clandestina de un discurso de Perón, ni más ni menos aquel en el que dice, vehemente y casi como predicador, que la violencia en las manos del pueblo no es violencia sino justicia. En ese momento, el registro documental puro y la reconstrucción ficcional se encuentran y producen, más allá de la pura exposición que el film propone, un momento ambiguo, crítico a su pesar, porque no deja de ser perturbador. Descubrimos no sólo la imagen del pasado, sino también la imposibilidad de rescatar su contexto sin el auxilio de la ficción. A pesar de su sencillez y de su construcción expositiva, *1973* no deja de ser un film interesante, aunque el interés se lo ponga el espectador.

Leonardo M. D'Espósito

Election 2

Hak se wui yi wo
wai kwai

Hong Kong, 2006, 92'

DIRECCIÓN

Johnnie To

GUIÓN

Yau Nai Hoi,
Yip Tin Shing

PRODUCCIÓN

Johnnie To, Dennis
Law

FOTOGRAFÍA

Cheng Siu Keung

MONTAJE

Jeff Cheung, Law Wing
Cheong

DIRECCIÓN DE ARTE

Tony Yu

MÚSICA

Robert Ellis-Geiger

INTÉRPRETES

Louis Koo, Simon Yam,

Nick Cheung, Lam Ka

Tung, Lam Suet,

Cheung Siu Fai, Wong

Tin Lam

Estreno en salas en
formato DVD.



La segunda parte de *Election* bien podría haberse llamado "Re-election" (en cambio, la traducción de su título original viene siendo algo así como "Sociedad Negra 2: Privilegia la paz ante todo"). No sólo porque su trama se ocupa del intento reeleccionario del mafioso Lok –quien había conseguido el cetro de mando de la tríada en la primera parte–, sino también porque la película es, antes que una continuación estricta, una reescritura o una reversión de la original. La misma historia vuelta a contar, lo cual en general no suele ser intrínsecamente bueno ni malo, pero esta vez se revela particularmente acertado. Y es que *Election 2*, a través del personaje de Jimmy –el gángster modelo siglo XXI que compite contra Lok–, plantea justamente la futilidad de intentar ciertos cambios. Las reglas ancestrales del áspero, violento, testosterónico submundo de las tríadas no admiten renovadores, y aunque a Jimmy le interesen más sus negocios en

la corrupta pero eficiente China continental (el comentario político, tal vez por acumulación, parece más incisivo en esta segunda parte que en *Election*), no puede escaparse del lugar que los complejos juegos de poder internos le tienen reservado. Como en buena parte de la obra de To, cierto sentido de predestinación y fatalidad recorre la película y le da la forma angustiante de un callejón sin salida. Por eso, además de por su tema y por la exacta caracterización en dos trazos de cada uno de los personajes secundarios, entre otras cosas, se compara casi por defecto la saga de *Election* con la de *El padrino*. Tal vez la diferencia central entre ambas sea que To, más allá de su dominio del género –expresado en una suerte de síntesis tricontinental del policial americano, la Nueva Ola hongkonesa y el Polar francés– y el refinamiento de su estilo, ni idealiza ni embellece la brutalidad ritualizada de sus mafiosos. Coppola mostraba hasta dónde estaba dispuesto a llegar su Corleone en la famosa escena de la cabeza de caballo arrojada en sábanas de seda del productor Woltz (las mismas en las que estaba durmiendo el desgraciado, eso sí): una demostración de fuerza bestial, pero estilizada e indirecta, en la que la mano del Padrino se evidenciaba sin ensuciarse. Para To no hay titiriteros con *mani pulite*: el cetro de mando es para los que se ensucian con mierda y sangre. La transformación de su Jimmy en político animal (más que en animal político), que ocupa la larga secuencia central de *Election 2*, así lo demuestra. Para beneficio del efecto dramático (las *Election* son películas para ver en salas de cine, aunque se estrenen en DVD ampliado), no diremos más que en ella intervienen un rehén, una picadora de carne y varios platos de comida para perro. Hagan sus cuentas. **Agustín Masaedo**

Colegiales, asamblea popular

Argentina, 2006. 62'

DIRECCIÓN

Gustavo Laskier

GUIÓN

Nicolás Solezzi

FOTOGRAFÍA

Sergio Morkin,
Gustavo Laskier

EDICIÓN

Fernando Bronfman,
Gustavo Laskier

MÚSICA

Fernando Longobardi,
Solana Biderman

SONIDO

Damián Pinto



Registrado a lo largo de tres años y exhibido por primera vez en 2007, en la sección Democracias del Bafici, el documental *Colegiales, asamblea popular* provoca hoy una inevitable sensación de extrañamiento. La velocidad de los acontecimientos de la última gran crisis económica –y su deforme reflejo mediático, como Laskier da cuenta con acierto en secuencias de montaje vertiginosas, pero no por ello menos didácticas– tendió a confundir las diferentes expresiones, vertientes y derivaciones de esa crisis en un amasijo indiferenciado. El corralito, los saqueos, De la Rúa en helicóptero, los clubes de trueque, las cacerolas del *quesevayantodos*, la estampida de capitales, el del supermercado chino llorando son algunas de las imágenes fragmentarias que caben en esa mescolanza. (Ni la desorientación ni el sentido de urgencia, no obstante, son excusas para cretinadas como el “La crisis causó dos nuevas muertes” el infame titular de *Clarín* al

día siguiente de que el comisario inspector Alfredo Fanchiotti y sus hombres mataran a Kosteki y Santillán, resignificado por el notable documental de Patricio Escobar y Damián Finvarb.) El triunfo de *Colegiales* es su simplicidad y concentración: Laskier elige una parcela mínima de “la crisis”, la asamblea vecinal del barrio porteño del título, y se dedica a observar su desarrollo, sin desvíos ni digresiones, desde los primeros encuentros hasta su disgregación. Siguiendo a los protagonistas en actividades de diversa índole –desde las deliberaciones regulares, pasando por ferias, festivales y reclamos a organismos públicos y privados, hasta el minirrecital que dan algunos de sus integrantes en un café del barrio–, escuchando sus voces con tanta atención como la que dedica a testigos casuales –como el pasajero de subte que, profético o experimentado, afirma que no participa de marchas ni cacerolazos porque “después todo termina en la nada”–, Laskier deja que sea el espectador quien componga la imagen de esa pequeña (burguesa) comunidad utópica en todo su esplendor (una transitoria pero efectiva alianza de clases con los cartoneros) y su miseria (el debate minucioso acerca de si Aníbal le pegó o no una trompada a tal compañero). Quizás la única flaqueza en la construcción de ese relato esté hacia el final, cuando el desalojo que puntúa los últimos días de la asamblea es puesto en un dudoso paralelo con el desarrollo de las elecciones presidenciales. Pero el recurso postrero a placas que cuentan el “qué fue de la vida de” los asambleístas termina reencauzando al documental por el sendero esclarecedor de las razones y acciones de cierta clase media que, como decía Borges del peronismo, no es ni buena ni mala: es incorregible. **Agustín Masaedo**

Café de los maestros

Argentina/Brasil/
Estados Unidos/Reino Unido, 2008, 90'

DIRECCIÓN

Miguel Kohan

PRODUCCIÓN

Lita Stantic, Gustavo Santaolalla y Walter Salles

GUIÓN Miguel Kohan y Gustavo Santaolalla

FOTOGRAFÍA

Miguel Kohan, Gabriel Pomeraniec, Federico Gómez y otros

MONTAJE

Alejandra Almirón y Gonzalo Santiso

SONIDO

Guido Beremblum y Aníbal Kerpel

INTERPRETES

Virgina Luque, Mariano Mores, Horacio Salgán, Osvaldo Berlingieri, Ernesto Baffa, Emilio Balcarce.



Llama la atención la cantidad de errores y carencias que contiene *Café de los Maestros*. Desde su gestación hasta la promoción del estreno comercial, todo evidencia que se trata de *cine de productor*. Eso no está mal en sí mismo: parte de la historia del cine está ahí como prueba. Lo increíble es que muchos de los errores tienen que ver precisamente con el diseño de producción. Es probable que varias de las decisiones de puesta en escena de Kohan hayan sido incorrectas. También se hace evidente una carencia de sensibilidad y verdad en el registro. Sin embargo, esas limitaciones podrían haber estado disimuladas si el oficio y la autoridad de los productores hubieran generado mejores decisiones que las que se tomaron. ¿Cómo puede ser que un documental que de alguna manera tiene un valor didáctico (en el mejor sentido de la palabra) sea tan confuso? ¿Por qué se dice recién des-

pués de los títulos finales quién es cada uno de los *Maestros*? ¿Por qué no fue posible encontrar una línea narrativa más ordenada? ¿Por qué la calidad técnica de las imágenes es tan despereja? ¿Por qué esos inútiles *travellings* circulares alrededor de los músicos? ¿Por qué la cancha de Boca y el gol de Cambiasso? ¿Por qué esa horrible escena de los bailarines en la glorieta? ¿Por qué tantas imágenes para turistas? ¿Por qué, finalmente, ninguna reflexión original sobre la enorme importancia del tango en la historia de la cultura del país? Santaolalla ha dicho que una de las búsquedas era representar cuatro escuelas de tango, derivadas de las orquestas de Troilo, Di Sarli, Pugliese y D'Arienzo. Poco hay de eso, más allá de apuntes sueltos que nunca terminan de generar una idea. Tal vez el principal problema de la película radique en el montaje. La excusa de la cantidad de personajes es insostenible, ya que el problema no es tanto la cantidad de historias y temas sino la ausencia de ellas. Se podría decir que el documental no cuenta nada. Tal vez por eso los mejores momentos son algunas interpretaciones mostradas en su totalidad. No precisamente las de Virgina Luque y Mariano Mores, ejemplos de la parte más extrovertida, menos delicada y más demagógica del tango. En cambio, en la sencilla y conmovedora recreación de “Pedacito de cielo”, por Aníbal Arias y el “Marinero” Montes, se respira bastante verdad. Pero lo mejor es cuando la orquesta es dirigida por Osvaldo Berlingieri y las miradas desde el piano hacia los músicos (y viceversa) van marcando el avance de la interpretación, los tiempos, los silencios. Se hace visible allí el indicio de la gran película que pudo haber sido. **Juan Villegas**



Superagente 86

Get Smart

Estados Unidos, 2008, 110'. **DIRIGIDA POR** Peter Segal, **CON** Steve Carell, Anne Hathaway, Dwayne Johnson, Alan Arkin, Terence Stamp, Terry Crews, David Koechner.

Ah, el viejo truco de apelar a la comparación con el material original para desestimar la versión "para el cine" de una serie catódica de antaño! Sucede que la reestructuración de la parodia al gremio de 007 y demás gentes que mataban para el Estado en plena Guerra Fría creada por Mel Brooks a fines de los sesenta es tan brutal en su estilización e incomprensión de las estructuras originales que es imposible no tropezar con algún que otro fundamentalismo. Tampoco es necesario el póster de la 99 al lado de la computadora para detectar que la *Superagente 86* de Peter Segal (compañero de travesuras del viejo y nuevo Adam Sandler) borra con la mano aquello que la vieja serie escribió, intencionalmente, con el codo. Un cafetín de barrio transformado en un McDonald's: un lifting que hasta quien no frecuentaba el lugar puede detectar. Mientras que la comedia de la vieja serie radicaba en lo berreta de todo el asunto (¿tamaño boludón que trabaja en una oficina símil estudio contable es un agente secreto capaz de salvar al mundo y ganarse a la mejor mina?), el nuevo 86 olvida que alguna vez Austin Powers cantó piedra libre para cualquier parodia a Bond y se limita a contar la historia de un torpe pero inteligente empleado de logística (Steve Carell) que cumple el sueño de su vida. Carell activa el factor imbécil del Agente pero, a medida que la película abandona los chistes de oficina (sus primeros 20 minutos) para convertirse en un relato demasiado trillado (¡con momentos emotivos y "desarrollo de los personajes"!), se convierte en algo que hace rato está tocando, y en el mismo tono, la tecla de siempre. Al rescatarse únicamente lo bobo del Agente 86 y la mojada de oreja a un género -la acción- que hace rato se tiró a la piletta, y al no haberse descubierto que el fuerte de la serie era la comedia verbal, no hay guiño al original, cameos ni peleas entre agentes de gobierno y vicepresidentes (donde parecería asomar la película que pudo ser) que salven al Súper agente 86.

JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ



No ser Dios y cuidarlos

Argentina, 2008, 84'. **DIRIGIDA POR** Juan Carlos Andrade y Dieguillo Fernández.

La existencia del Centro Universitario Devoto, una institución creada en los ochenta donde presos y civiles pueden estudiar dentro del penal, merecía quizás un poco menos de celebración y frases hechas e iluminar más aquellos rincones que quedan fuera de tamaño y considerable empresa para adquirir una densidad más cinematográfica y menos televisiva. *No ser Dios y cuidarlos*, sin salir del molde entrevista + imagen ilustrativa (que ambos directores exageran con un uso machacador del audio: se habla de un gato y se oye un maullido introducido en la edición) e incluso editorializando desde el montaje (un oficial del sistema penal sostiene, instantes antes de que la voz más lúcida aclare lo contrario, "que el que quiere, puede"), logra varios momentos de intensidad gracias a los relatos de los entrevistados, que dejan en evidencia el fuerte contraste entre el libre pensar de una búsqueda personal y el régimen cuasimilitar de un penal. La presencia de Sergio Schoklender entre los entrevistados es la que permite establecer un marco de contención para muchas declaraciones que sonarían a lugar común sobre la superación personal: es él quien establece que no bastaba con querer, que los mismos presos levantaron el lugar (con una presencia vital de la UBA), que muchos tenían/tienen cientos de trabas burocráticas, que otros iban para no hacer la vida de siempre y que la gran mayoría del penal no tiene acceso a esa vida (voces que el film ignora y que son claves para dar cuenta de ciertos límites). Bajo la explicación de Schoklender, muchas anécdotas logran sentirse más sinceras, más viscerales, y hasta se da una idea real -jamás filmada por la película- de la vida y de los preconceptos dentro del CUD: frente a la pregunta de una joven acerca de dónde ponen a los presos peligrosos, Schoklender recuerda: "Nos miramos entre todos; éramos diez y juntábamos casi 500 años de condena". JMD



Puerta 12

Argentina, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Pablo Tesoriere.

La tragedia de la Puerta 12, en la que murieron 71 hinchas de Boca, se merecía una mejor película. Algunos testimonios interesantes se dan de narices con decisiones francamente incomprensibles. El uso de un elenco de bailarines para representar el horror de la avalancha letal es una de las peores ideas que un documental argentino ha tenido en los últimos tiempos. Para colmo, el montaje elige alternar el testimonio de una persona que estuvo en el lugar de los hechos, un verdadero sobreviviente, con el baile del cuerpo de videodanza. Así, por ver una representación fallida nos perdemos detalles del dibujo que este testificante realiza para comprender el hecho; nos perdemos su gestualidad, el registro directo de su emoción al describir la catástrofe.

Otra decisión injustificada es la de relacionar el hecho con el fenómeno de la violencia de las barras bravas contemporáneas. Se trata de situaciones distintas: no son iguales las relaciones entre los hinchas, la dirigencia y el poder político. La presencia disímil de la droga en cada época y el cataclismo social de los últimos años hacen pensar que se trata de dos fenómenos incomparables (se podría pensar que, unidos por el común desinterés del Estado en la seguridad de sus ciudadanos, la tragedia más relacionada con aquella fue la de República de Cromagnón). Si había alguna tesis que uniera el episodio de la cancha de River con las actuales batallas salvajes de hinchas entre sí y con la policía, en la película no aparece.

Lo más interesante del film, lo que apenas lo justifica, es la inclusión de material de la época: fragmentos de televisión, recortes de diarios y revistas, imágenes de archivo del partido. Todo esto, que es valioso, tan ponderable como el testimonio de la gente que estuvo en la cancha ese día, está mezclado, confundido, perdido, revuelto en una avalancha de material inatingente.

GUSTAVO NORIEGA



Un día, un pato

Duck

Estados Unidos, 2005, 96'. **DIRIGIDA POR** Nic Bettauer, **CON** Philip Baker Hall, Bill Brochtrup, Amy Hill, Noel Gugliemi, Bill Cobbs.

Estreno en salas en formato DVD

Niños, viejos y animales suelen ser sinónimo de lágrima fácil y éxito asegurado. Viejo y pato, en este caso, que luego de salvarse de la muerte emprenden juntos un distendido viaje hacia el mar. La idea tiene ecos múltiples, aunque pareciera que esta vez la suerte los acompaña, salvo por los "tipos sociales" que salen a su encuentro y que la película pinta con sarcasmo. Es gracias a ese humor crepuscular que no hay buenos ni malos en esta película, sólo algunas personas amables y otras estúpidamente desconsideradas. Las situaciones que se suceden a modo de pequeñas y variopintas estampas de un EE. UU. tristemente egoísta y ridículo son la materia prima que permite evadir el golpe bajo. No por ello la cuerda que se toca deja de ser amarga y eso puede llegar a molestar, a pesar de que su tono es leve y sostenido. *Un día, un pato*, marcada por ese género al que sugiere pertenecer, podría ser juzgada por las apariencias, igual que el viejo y el pato que, pidiendo golosinas en Halloween, son invitados a una fiesta por un *snob* que cree que eso de llevar un pato es un buen disfraz. Pero el mismo tono al que la película invita es aquel con el que merecería ser considerada; sería un error ensalzarla con encendida verborragia (*qué tierno el pato, pobre el viejo* y cosas por el estilo) o rechazarla de plano. Después de todo, el viejo y el pato salen airosos. Especialmente el pato, que no hace monigotas y se ajusta estrictamente a su papel. **MARCELA OJEA**

Diario argentino

Argentina/España, 2006, 79'. **DIRIGIDA POR** Guadalupe Pérez García.

Formada cinematográficamente en la Universidad Pompeu Fabra y residente en España desde el 2001, Guadalupe Pérez García realiza su primer film tomando como punto de partida, por una parte, unas vacaciones en nuestro país, en las que se reencuentra con su madre, su padrastro y una amiga, y, por otra, una enfermedad que le impide distinguir la izquierda de la derecha. Si este segundo punto de partida ya era temible, la directora se encarga de hacerlo casi insoportable, a partir de saturantes y obvias referencias políticas. Tampoco el reencuentro familiar –al que asocia con diversos momentos de la historia argentina a partir de la fecha de su nacimiento (1973) hasta nuestros días– resulta convincente, ya que al esquematismo con que están presentados los personajes (la madre, más o menos progre pero escéptica; el padrastro, el que la tiene clara y baja línea permanentemente, y la amiga, un mar de dudas) se suma una interminable acumulación de lugares comunes en la caracterización de los distintos momentos de nuestra historia reciente. Tal vez el constante recuerdo de su padre muerto sea el único elemento medianamente satisfactorio de una película que no logra, casi nunca, transmitir convicción ni autenticidad. **JORGE GARCÍA**

Quiero robarme a la novia

Made of Honor

Estados Unidos/Reino Unido, 2008, 101'.

DIRIGIDA POR Paul Weiland. **CON** Patrick Dempsey, Michelle Monaghan, Kevin McKidd.

Derivativa de *La boda de mi mejor amigo*, *Quiero robarme a la novia* es nada más que una cara bonita (la de Michelle Monaghan), una dulce sonrisa fotogénica (la de Michelle Monaghan), dos o tres diálogos ocurrentes y cuatro millones de lugares comunes. Los clisés no suelen ser tan problemáticos en muchas comedias románticas, pero aquí están conjurados con una musicalización entre didáctica y pavota, y con la típica desidia narrativa de los directores y guionistas que no están realmente interesados en el género. **JAVIER PORTA FOUZ**

El precio a pagar

Le Prix à payer

Francia, 2007, '95. **DIRIGIDA POR** Alexandra Leclere, **CON** Christian Clavier, Nathalie Baye, Gerard Lanvin.

Si el cine, como todo arte que alcanzó la madurez, propone verdades a través de lo falso (entendiendo este término como el conjunto de procedimientos técnicos que constituyen la puesta en escena), gran parte del cine francés que se pretende popular hace el camino inverso y resulta falso –en tanto chato, opaco, intrascendente– partiendo de datos verdaderos. *El precio a pagar*, como muchas de su especie, está filmada en interiores reales que parecen de cartón pintado; pone en boca de sus personajes diálogos tan sosos que terminan siendo banales, cuando no flagrantemente reaccionarios; cuenta con un trabajo de iluminación de ambientes tan pero tan prolijo que se vuelve invisible, y así con todo: vestuario, montaje, movimientos (¿movimientos?) de cámara, etcétera. La anécdota, que siempre es lo de menos, aquí es de lo peor: un empresario se hace amigo de su chofer y, a raíz de un consejo de este último, decide no darle más dinero a su mujer si ella continúa negándose a cumplir con el débito conyugal. Yo prefiero darles otro consejo: rueguen por que nunca les toque, como me pasó a mí, mirar *Bob, le flambeur* o cualquier película francesa filmada en serio unos días antes de ver algo como esto. Les digo más: nunca vean, siquiera de reojo, algo como esto. Ni aunque les paguen.

MARCOS VIEYTES

Sex and the City

Estados Unidos, 2008, 148'. **DIRIGIDA POR**

Michael Patrick King. **CON** Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Kristin Davis, Cynthia Nixon.

Esta abominación trata mal a los mexicanos, a las mujeres y a toda la humanidad. Además de misógina, tóxica y racista, es una porquería cretina, cobarde, pésima y obscena. Está filmada por un impedido cinematográfico, y es televisión mala estirada con ralentis vergonzantes. Las acciones de los personajes son subnormales y también sus diálogos. La música es tarada, y la voz en off no le va en zaga. No le fue tan bien como esperaban sus cínicos creadores-productores-propagandistas, lo que no deja de ser una buena noticia que contrarresta mínimamente la mera existencia de esta ignominia fílmica. **JPF**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIROS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Election 2	8	7	9	6		9	7	9	8			7,88
Extranjera		9					7	7			7	7,50
La oveja negra	7	8	7	7		5			8			7,00
I'm Not There	5	8	4	6	7	8	6	8	8	8	8	6,91
Aniceto		6	7	7	9			5		6	5	6,43
4 de julio - La masacre...			7	7			4			6	7	6,20
El Superagente 86	6	6	5	6	6			7	7			6,14
Un secreto	7		6			8	4	6		7	5	6,14
Las crónicas de Narnia...	6	6	6				5	4	5	7		5,57
Diario argentino							7			4		5,50
Un día, un pato	5			6								5,50
My Blueberry Nights	8	6	7	6	6	2	1	5	6	6	6	5,36
La niebla	7	3	4	5	5	8	4		4	8		5,33
El fin de los tiempos	8	4	4	4	3			5	8	6		5,25
Hulk, el hombre increíble	4	6	4	5	5			6	7	4		5,13
Quiero robarme a la novia	5	4	4						6	4		4,60
No ser Dios y cuidarlos			4					5				4,50
Puerta 12			2	5				6				4,33
Café de los maestros			2				6	5		2		3,75
Sex and the City	4	2	1	3	5				2	1		2,57



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2006.
Diez números a elección: \$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.



Acontecimientos

por Federico Karstulovich

Decía Ángel Rama, respecto del *boom* de la literatura latinoamericana de los sesenta, que, cuando algo hace “boom”, el ruido del estallido no permite escuchar otras cosas. Por algún motivo, *Leonera* se convirtió en un acontecimiento (ver tapa *EA* 192). Y el estallido que provocó se amplificó con su participación en Cannes. Sería interesante preguntarse qué es lo que se calla cuando el NCA explota en el mundillo de las industrias culturales (recomiendo leer el profético reportaje a Mariano Llinás en *EA* 124 de ¡2002! y evaluar el presente).

Leonera parte de una premisa de temer –si uno es prejuicioso– y aborda el malquerido subgénero carcelario femenino (cuyos últimos referentes locales se remontan a finales de la década del 80). Por suerte, a los pocos minutos la película despeja, aparentemente, toda sospecha y se aleja del lugar común que el subgénero propugna (violaciones-vejaciones-sadismo visual-denuncia pornográfica de la marginalidad de las cárceles-moralismo) y se introduce en la placidez de un tema innegablemente más simpático para el espectador: la lucha de una madre por su hijo (tema también abordado por millones y banales informes periodísticos hasta el hartazgo, incluyendo al deleznable Mariano Grondona). Ergo: no hay temas mejores o más validos que otros, hay temas distintos. Aceptando el punto de partida, *Leonera* jugará a ese juego propio del cine clásico: contar una historia como excusa de otra que está latente y es más profunda. Contar un tema simpático (maternidad) con el trasfondo de un tema antipático (cárcel de mujeres), cuya antipatía deriva del conocimiento que el espectador tiene o imagina sobre ese subgénero en particular. Y aquí viene el punto problemático: ambas historias, tanto la de una mujer ajena al sistema carcelario –al que debe adaptarse y del que logra que evadirse– como la de una madre que debe criar a su hijo en soledad y en las peores condiciones –y que pasa del odio al amor absoluto sacrificándose por ejercer el rol de la maternidad– pululan en la superficie coexistiendo sin problemas.

“¿Y? ¡Qué pesado!” dirán, “¿qué tiene eso de malo?”. Básicamente, que esa coexistencia es una

Leonera

Argentina/Corea del Sur/Brasil. 2008, 113'.
DIRIGIDA POR Pablo Trapero.

excusa de la impericia narrativa, ya que lo más superficial de una historia tapa los baches de la otra, a un punto tal que la película construye una puesta en escena tan empobrecida que los espacios de la cárcel prácticamente no logran salir de lo meramente decorativo (unas pocas escenas hacen de ese espacio “exótico” y de consumo de pequeño burgués que es la cárcel vista a la distancia un espacio problemático, en el que la narración se desmarca del lugar común; por ejemplo, en los planos generales en los que vemos el pabellón de madres respecto al resto de la cárcel, que tienen la fuerza dramática de unir ambas historias: aprender a ser madre y aprender a ser presidiaria). Es así que la historia de la maternidad desborda un espacio que narrativamente está muerto (excepto mientras Marta, la compañera de celda, está en pantalla; su irrupción constituye lo más sólido de la película que es, no casualmente, el primer tercio) o al menos reprimido, neutralizado. Las elecciones narrativas se posicionan con miedo respecto del espacio, no lo indagan sino que lo utilizan como una excusa de puesta en escena, como si sólo hubiera dos opciones para representarlo: o el estereotipo, el lugar común, o la obliteración, la elusión del problema mediante elipsis.

En *Leonera*, lo carcelario, como material narrativamente útil de la puesta en escena, se activa espasmódicamente, como un retorno del universo del género, como un retorno exótico del verosímil (justamente aquello que decía Borges respecto de los camellos del Corán: no hacía falta verlos para saber que estábamos en Medio Oriente) y no como una necesidad narrativa que se articula con una historia de aprendizaje. El código carcelario, entonces, va a reaparecer cuando el verosímil de la historia maternal decaiga (sobre todo después de la partida del personaje de Marta). En esta lógica podemos comprender por qué el relato de ambas mutaciones (el de Julia como madre negadora a madre peleadora y el de la presa ajena a una líder de pabellón) es inverosímil: se nos niega progresión alguna. Y no es un problema de realismo o verosimilitud, sino de elecciones narrativas, de operaciones sobre la línea del relato. Si Trapero no supo resolver esa progresión o no quiso, no lo sabremos. Lo que sí podemos ver es que, al no lograr un sustento narrativo para una de las historias, siempre aparece la otra para compensar. O quizás la historia de una madre no tenía la misma fuerza sin el trasfondo jurídico. Y aunque la jactancia sea la de la narración en primera persona, paradójicamente nunca vemos ni experimentamos el tiempo del cambio (progresión perfectamente manejada, por otro lado, en *El Zapa de El bonaerense*). Se comprende, a partir de esto, que las ligaduras entre esos bloques de información débilmente conectados estén dadas por el desborde emocional, por el griterío. De ahí que la subtrama criminal sea lo más flojo, lo más inconsistente.

Cambio figuritas: “sobreactuación y desborde actuarial” por “intensidad emocional”, “narración irregular” por “pulso narrativo único y personal”, “inverosimilitud en las líneas secundarias y subtramas” por “ambigüedad moral de todos los personajes cuyos móviles nunca sabremos”, “temor al riesgo y al cliché y a subir la apuesta” (vg. *¿Tumberos?*) por “evitar todos los lugares comunes del género carcelario”. Algunas figuritas están sobrevaloradas. Pero mejor no decir cuales, para no levantar la perdiz. [A]



Iluminados por el encendedor

por **Gustavo Noriega**

Le dedico este Llego tarde a mi amiga Patricia, socióloga, que trabajó en selección de personal y no sólo no se parece a los nazis sino que en otra época hubiera sido una de sus víctimas. Algunos de sus comentarios sobre esta película me hicieron reír mucho y fueron utilizados aquí.

La *cuestión humana* es una película que pide a gritos ser tomada en serio. No sólo su voz en off, discursiva y sentenciosa; su *tempo*, afectadamente aletargado; su temática, que entrelaza los crímenes del nazismo con las prácticas actuales del capitalismo tardío, o su puesta en escena, sobreestilizada y fría, sino ya desde su nombre. “La cuestión humana”. ¿Qué se puede esperar de una película cuyo título carece de toda fantasía, va al punto directamente y el punto es nada menos que toda la humanidad? ¿Cuál sería un título más abarcativo, más pretencioso, más acorde con el narcisismo de sus creadores? ¿“El universo y lo que lo rodea”?

La tesis que subyace, no muy sutilmente, es la del paralelo entre la actividad de los nazis al gasear a los judíos durante el Holocausto y las prácticas de selección de personal de las grandes empresas. El protagonista es el psicólogo social de SC Farb (toma el nombre de IG Farben, la fábrica alemana que fabricaba el Zyklon B, el gas usado para el exterminio de los judíos) que, por un lado, recibe información del pasado nazi de varios de los gerentes de la fábrica y, al mismo tiempo, se cuestiona por su propia práctica, que deja sin empleo a gente por cuestiones de edad, alcoholismo, ausentismo, etc. La relación que establece la película entre ambas actividades es tan obvia como insostenible: son en realidad dos fenómenos que comparten cierta lógica eficientista y el mismo manejo técnico y deshumanizado del lenguaje, pero que en sí pertenecen a dos experiencias radicalmente distintas de la historia. El paralelo no sólo es falso: es abusivo y tiende, más que a denunciar al capitalismo, a banalizar la Shoah.

Uno podría suponer que se trata de un exabrupto y no hay nada de malo en el grito destemplado,

La cuestión humana
La Question humaine

Francia, 2007, 143'.
DIRIGIDA POR Nicolas Klotz.

salvaje, que no se detiene en sutilezas para denunciar un estado de cosas. Pero no es esa la idea que *La cuestión humana* tiene de sí misma. Nadie grita allí; todos hablan bajito y dan discursos definitivos sobre... bueno, la cuestión humana, el encubrimiento del lenguaje, los crímenes del pasado y –ya que en la Argentina estamos en una época propicia para citar el *18 Brumario* de Marx– cómo la tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Por los temas tratados y la forma discursiva en que son expresados, *La cuestión humana* es extremadamente francesa, en el peor sentido de esa palabra. Scott Foundas, en el *Village Voice*, dice que es tan francesa que deberían pedir pasaporte en la entrada de los cines.

La puesta en escena de estos discursos no es menos afectada. El psicólogo social recibe de un anónimo el documento nazi en el que se determina cómo hacer más eficiente el gaseo de judíos en vehículos móviles, dónde acomodarlos, el largo necesario de la caja del camión, etcétera; un documento terrible que habla de seres humanos como mercancías y, por otra parte, bastante conocido, no sólo por los estudiosos del Holocausto, como dice la película, sino por cualquiera que haya visto *Shoah*, la obra de Claude Lanzmann. El psicólogo lo lee en un lugar a oscuras, iluminado por su encendedor, que se apaga una y otra vez. La idea es resaltar la precariedad, el vivir a oscuras, lo terrible. Pero como el cine es el arte de lo real por excelencia, el más refractario a la metáfora, lo que uno ve es lo que hay y lo que la película muestra es a un hombrecito ridículo, que elige sin sentido la peor fuente de iluminación en lo que va del siglo XXI. Hasta dan ganas de gritarle: “¡Flaco, prendé la luz!”.

Una vez que uno se resiste a ser intimidado por la abrumadora gravedad de la película, las escenas resultan más y más ridículas. Cuando el psicólogo termina de leer el documento, camina un poco y se echa a dormir en el suelo, en la calle (!). No menos absurda –y graciosa, hay que decirlo– es la presentación de Arie Neumann, el ex empleado de Farb que revela la verdad sobre el pasado de la fábrica. Neumann es presentado como un viejecito adorable que vive en Le Mans, un pueblo alejado de la impersonalidad de las grandes ciudades. Antes de ser entrevistado por el psicólogo, la película muestra a Neumann en un bar conversando con un parroquiano al que se le enfermó el gato. Para resaltar su humanidad, Neumann habla bajito, suavemente, y con mucho cariño... ¡le manda un beso al gato!

Como el nazismo y el tardocapitalismo, el espacio es tirano y no nos permite desarrollar todas las imperfecciones de esta película burda, grosera, disfrazada de trascendente. Lo que tiene para decir oscila entre lo trivial y lo falso. La forma que tiene de decirlo a veces ancla en lo ridículo. La solemnidad y el peso de lo temático han conseguido persuadir a mucha gente (casi toda la redacción de *El Amante*, por ejemplo) de que se trata de una película importante. Han sido engañados por la misma fuerza misticadora que al mismo tiempo posibilitó la masacre de seis millones de judíos y el iPhone.

Para terminar, les mandamos un beso a los gatos de los lectores que tienen gatos. **[A]**

Elogio de

por Eduardo Rojas

1. Definiciones. La palabra celo tiene muchas acepciones: Diligencia. Esmero puesto en hacer algo. Interés extremado y activo que alguien siente por una causa o persona. Apetito de la generación. Pero no esquivemos el bulto: no vamos a hablar sobre los que se esmeran en su trabajo, ni siquiera sobre el apetito estacional por hacer nenes, nenas o criaturas de cualquier especie. La acepción que nos interesa, tanto que en este número le dedicamos un pequeño dossier que la relaciona con el cine, es aquella que dice: "Celos: sospecha, inquietud y recelo de que la persona amada haya mudado o mude su cariño, poniéndolo en otra" (Diccionario de la Real Academia Española). Sospecha, inquietud, recelo. Dolor de cuerpo y alma, ira o tristeza. Sentimiento universal que experimentamos cuando el/la otro/a se pianta (o sospechamos que va a hacerlo) con otra/o (valen aquí las combinaciones de barras y aes y oes que cada uno prefiera). De eso queremos hablar. Celos y cine. Y celos en el cine. Vamos a ver, dijo el ciego de amor.

2. Amores perros. ¿Los celos son privativos de la especie humana? Los perros, por ejemplo, domésticos por excelencia, ¿comparten también nuestras sospechas, inquietudes y recelos? La anécdota que sigue pretende ilustrar esta duda.

Hace algunos años, durante un viaje a la Patagonia, hice una escala en un parador bonaerense. Mientras estiraba las piernas en un descampado vecino, me crucé con un par de perros. Uno (una) iba adelante con aire aburrido. El otro la seguía, husmeándola entre sus cuartos traseros; de pronto se paró

sobre sus patas posteriores, se trepó sobre la perra (para entonces ya no había ninguna duda de que lo era) y la penetró con esa falta de delicadeza propia de la especie, con apuro y con la lengua afuera, como si el coito fuera un trámite burocrático, antes de correr a cumplir con otras obligaciones caninas; así son de mentirosos los mejores amigos del hombre. La perra frenó de golpe dejándose hacer, con aire distraído. El perro apuraba el émbolo, se entusiasmaba y su fervor empujaba a la perra hacia adelante. La baba del perro se derramaba sobre el lomo sudoroso de la hembra y la mezcla de humores se evaporaba en un hervor promiscuo.

De pronto, de entre una arboleda cercana, apareció otro perro corriendo hacia el dúo. Negro y furioso, sus ladridos acompañaban su carrera. Era el macho del lugar, el señor de la única hembra. Para confirmarlo se abalanzó sobre la pareja copulante, mordiendo al otro perro hasta hacerlo sangrar en una oreja y el cogote. El otro aulló de dolor y enseguida trató de huir. Para su desgracia, estaba *abotonado*. Para quien no lo conoce, ese término campero (no está referido al colega Agustín, sino que es de uso en el campo) describe el fenómeno físico, muy común entre los perros, por el cual el macho queda encastrado dentro de la hembra por la inflamación excesiva de su miembro, carente de prepucio y mal lubricado (¿quién dijo que el diseño de la naturaleza es perfecto?). *Coitus canis interruptus*, el amante frustrado aullaba por doble motivo: el del dolor de los tarascones que seguía recibiendo y el de sus pobres verijas, atascadas en el conducto femenino del placer. Mientras tanto, la perra, manteniendo su

los celos

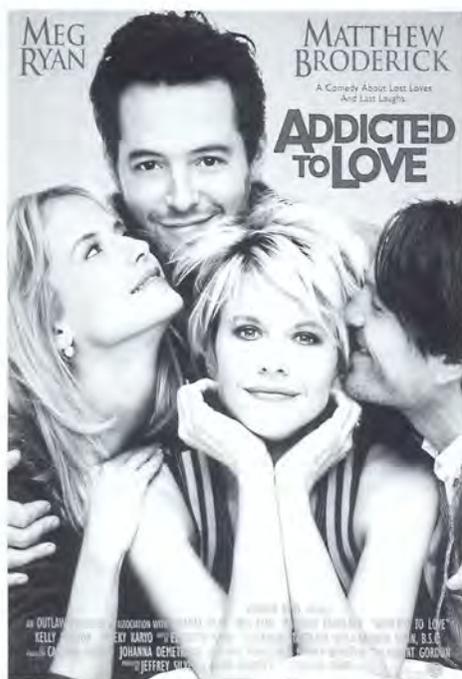
cara de yo no fui, era la única que gozaba, propiamente como una perra. Finalmente, y con un último aullido de dolor, el pobre animal pudo sacar de un tirón su miembro, un cucurucho rosáceo y curvo que, visto desde una perspectiva humana, no imponía ningún respeto, y se perdió por el campo a la carrera. La perra se fue en otra dirección haciéndose la distraída. El perro negro quedó solo, otra vez dueño y señor de su pequeño reino. Ni siquiera intentó poseer allí mismo a la perra, por castigo, sumisión, señorío, excitación o placer. Simplemente la dejó ir, husmeó el aire, lanzó un gruñido y se fue otra vez a su guarida, en algún lugar entre los árboles de los que había salido.

3. Hombres necios que celáis. Mientras escribía, el recuerdo de aquella escena se mezcló con las ideas que a priori consideraba para la redacción de esta nota. Una escena primitiva, no sometida al tamiz de pudor o moral alguna. Me pareció entonces el núcleo en bruto del sentimiento de los celos. Hoy no tengo la misma certeza. La conducta del perro negro justifica mi duda: una vez alejada la perra de su galán ocasional, se agotó su interés. Ni una queja, ni un reproche, ni un castigo. La cucha está en orden, el músculo duerme, la libido canina descansa hasta el tiempo del celo (en diferente acepción: "período en que entre los irracionales se despierta el apetito de la generación"). Llevado a escala humana, esto pudo ser un drama pasional de esos que salen en los diarios. O una película. Porque de cine y celos debíamos hablar. Y el cine y los celos son creaciones culturales.



Fuimos los hombres los que inventamos al uno y cultivamos a los otros. Somos humanos porque inventamos el cine, la penicilina y la bomba atómica. Y porque celamos.

Desde aquel primario instinto de posesión y dominio del negro perro bonaerense hasta el fino estilete de la duda que escarba nuestro corazón frente el tembladeral de los celos, hay toda una evolución que nos hace lo que somos: bárbaros, terribles, humillados, implorantes, desdichados, felices; seres humanos, en suma, caminando por el resbaloso terreno de los sentimientos, puliéndolos hasta dejarlos del grosor de un papel transparente. Transparencia que deja traslucir el veteado fino de la ambigüedad: las dos caras de los celos, la del temor al engaño o la pérdida y la del secreto deseo de que ese temor se concrete. Esta paradoja está magistralmente ilustrada en la película que actuó como disparador de este dossier: *El infierno*, de Claude Chabrol. Allí monsieur Prieur cela hasta la muerte a la bellísima Nelly (¿era posible no celar a Emmanuelle Béart antes del bótox?). La voz que en el interior de monsieur Prieur le impone sus desmadrados celos tiene resonancias psicópaticas. Pero es también, y al mismo tiempo, la voz del diablo, que impone a los celos un eco de religiosidad (por algo el celoso se llama Prieur, prior en castellano: el superior de una orden religiosa), una bendición satánica que es el sello distintivo de su humanidad. La voz de Yago en el *Otelo* de Shakespeare-Welles susurra con tonos parecidos; es un demonio de la insidia que teje su red sobre la debilidad de un hombre fuerte. Sin embargo, tanto el señor Prieur como Otelo anhelan, desde algún



lugar de su alma, aquello que temen: que Nelly y Desdémona se hayan entregado al otro, poco importa quién éste sea. La duda, ese mar de la intranquilidad en el que flota el celoso, está teñida de un culposo cosquilleo de goce. El sentimiento se independiza de su objeto y se transforma en sujeto de sí mismo. El celoso se debate entre el padecimiento y el regodeo en sus propios celos, navegando en una especie de líquido amniótico que moviliza sus energías. Un fantasma recorre el mundo y lo somete a su desorden creativo: el infierno voluptuoso de los celos, que siempre estuvieron ahí, antes y después de las iglesias, el capitalismo, la lucha de clases e incluso la revolución sexual de los sesenta.

El cine, hijo bastardo de la máquina y el arte, lo sabe y recrea estos matices, a veces bajo el impulso tanático, y entonces filma los infiernos de los Otelos; o la mentirosa libertad de *El inocente* (D'Annunzio según Visconti), en la que un joven matrimonio decimonónico se otorga una libertad sexual que es incapaz de soportar cuando se concreta, y que los lleva al filicidio por el camino del melodrama. Otras veces el impulso recreado es el erótico, y entonces reina la comedia americana; desde *Infelizmente tuya* (Preston Sturges), en la que Rex Harrison anticipa el infierno chabroliano en equívoco tono de comedia, pasando por *Historias de Filadelfia*, de George Cukor, en la que el entrecruzamiento coral de celos sirve para reconstruir la pareja de Hepburn y Grant. O *La costilla de Adán* (también de Cukor), o tantas otras geniales e irrepetibles porque cambian las costumbres y el talento no crece en maceta.

4. En este lugar sagrado. Pero si hay una película que comprende el lazo entre cine y celos, esa es *Adictos al amor* de Griffin Dunne, en la que Meg Ryan y Matthew Broderick acorazan sus celos y se unen para recuperar a sus respectivos novios, que los abandonaron para unirse entre sí. Para ello se instalan, juntos, en un departamento enfrente al de los nuevos amantes. Broderick, que es astrónomo, instala un complicado juego de espejos que transforma su casa en un observatorio y le permite proyectar en sus paredes la vida

cotidiana (y la explosiva sexualidad) de los adúlteros. El juego voyeurístico arrastra a Broderick y Ryan por todos los estadios de los celos: la humillación, la ira y después, por supuesto, el amor recíproco que ha olvidado a sus antiguos amantes. Los celos como motor del enroque de amores, el celoso que impulsa al celado y viceversa, pero mediados aquí por la "ciencia": el instrumento que el astrónomo Broderick instala en su trinchera de voyeur es una cámara negra, fue inventado, por supuesto, por Leonardo Da Vinci y es el antecedente mediato del cine. Conclusión: el arma más eficaz para poner en escena el drama y el goce de los celos es el cine. No hay mejor forma de trascenderlos que exponiéndolos en la penumbra del loft convertido en sagrada y precaria sala cinematográfica, en templo profano de los celos. El cruce de miradas con el cómplice en el desengaño y la traición, la visión sin filtros del ser amado gozando hasta el éxtasis con otro; el cine, padre y maestro que empuja con suavidad y sin inocencia a los padecientes, uno en brazos del otro. Qué lejos estamos de la atávica dentellada perruna. Cuánta complejidad en este ida y vuelta de sentimientos, y al mismo tiempo, ¿qué otra expresión del arte es capaz de abrir el abanico para registrar todos los matices de este sentimiento pequeño que hace al hombre más grande o más abyecto que la vida? Si el cine no hubiera existido, algún celoso lo habría inventado. ¿Serían celosos los hermanos Lumière?

Hay por ahí mucha gente que dice que los celos no son buenos, que hacen daño, que dan pena, que hay que ser generoso con el ser amado y permitirle (y permitirse) la libertad de los amores paralelos. Si los perros negros bonaerenses comprendieran esta idea, de seguro no moverían sus colas. Y, lo que es peor, el cine habría perdido una cantidad de obras maestras. Hay, es cierto, muchas películas que defienden esta laxitud de sentimientos, pero, curiosamente, no recuerdo ninguna que alcance las cumbres de *Otelo* o de cualquier otra de las aquí citadas. En todo caso será motivo de otro dossier. Pero yo no escribiré en él. [A]

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



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

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

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

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

El lugar de la sospecha

por **Marcela Gamberini**

El abismo sobre el que vacila nuestra sospecha es insondable. Buscamos constantemente interpretar todos los signos: los del amor, los del afecto, los eróticos, los profesionales. Revisamos bolsillos, carpetas de trabajo, agendas, sábanas, buscando indicios que den cuenta de una mentira, de un desvío, de una omisión del otro para instalarnos en el lugar de la sospecha y de la incertidumbre. Buscamos la punta de un iceberg que nos muestre el desastre que se avecina, el desamor, el desamparo; tal vez, en definitiva, la traición. Se pregunta Desdémona: “Celos, ¿he dado yo algún motivo?”, mientras mira a los ojos de quienes la increpan. La mirada domina y, además, busca, encuentra y habla, y en esta búsqueda o a partir de ella aparece un sentimiento complejo: los celos.

Somos así, Otelos pálidos, obsesivos, perdidos en ciudades despersonalizadas, vaciadas de contenido, urgentes, buscando marcas, huellas que nos permitan armar otra ficción posible. Los celosos son captados por una imagen, por un detalle, una nota sobre el escritorio, un número de teléfono desconocido, una mancha en la camisa, una respuesta ambigua. Signos inequívocos de que algo está dejando de pertenecernos en su totalidad. Señales que iluminan como lámparas de neón el final de una relación.

¿Qué son los celos? Una manera de comunicarse con los otros, una construcción de a dos, una preocupación por el bienestar del otro; de una pareja, de hermanos, de una madre y su hija, de compañeros de trabajo. Los celos sanos nacen en función del encuentro con otra persona; son necesarios y constituyen en sí mismos el eje



Matador

de las relaciones interpersonales. Pero también existen los celos patológicos, enfermizos, y son los que bordean el límite de la normalidad y en los que sólo interesa la posesión total del otro. Estos celos se resignifican como signos de un amor obsesivo, desmesurado, descontrolado; entonces aparecen síntomas de violencia física que, como la cachetada de *Gilda*, duelen en el alma y en el cuerpo, o de violencia psicológica, como la elegante orgía en *Ojos bien cerrados* o el sublime enfrentamiento entre hermanas de Bette Davis y Joan Crawford en *¿Qué pasó con Baby Jane?*

El hombre o la mujer que cela se vuelve delirante, sobreinterpretando todo lo que encuentra a su alrededor. Hay una especie de exaltación pasional que es fronteriza con la locura. No se puede estar todo el tiempo forzando el sentido de los signos. Los celos extremos nos ubican en el espacio en que lo normal se vuelve anormal; así, el amor es ahora una obsesión.

Desde Shakespeare hasta Stephen King, pasando por Proust, Joyce, Puig, *Blancanieves* o Kundera, entre tantos otros,

la literatura se ha hecho carne en los celos enfermizos, obsesivos. En el cine, el gesto es similar: cineastas dispares de distintas épocas eligen el tema de los celos y arman películas en las que, a partir de este sentimiento, se suele cuestionar el modelo tradicional de pareja, de hermanos, de padres. En un mundo organizado sobre las leyes del matrimonio y la familia, los celos son el elemento que desestabiliza, que pone en crisis estas relaciones sociales. Suelen ser películas crispadas, desequilibradas, ambiguas, y los géneros más afines son el melodrama (con su lógica de las pasiones) o el policial (con sus transgresiones a la ley).

¿Hasta dónde pueden llegar los celos? En *Matador*, Almodóvar sugiere que hasta que la muerte nos separe; en *Él*, Buñuel dice que hasta el encierro místico; en *Amores que matan (Boxing Helena)*, Jennifer Lynch afirma que hasta el cercenamiento de los cuerpos. Los celos encienden la luz de la amenaza, exponen al individuo a la agonía de la incertidumbre y lo vuelven violento, agresivo. No se sabe si es verdad lo que se sospecha y esta sospecha siempre se traduce en la inquietud de una conciencia sobreexcitada por el dolor. Sufre el que cela y sufre el que es objeto de esos celos. Y las consecuencias suelen ser devastadoras; hay humillaciones sociales, aislamientos y a veces hasta privaciones económicas. La reclusión es una respuesta posible a los celos enfermizos; el victimario priva a la víctima de su libertad para que le pertenezca totalmente, para que le sea exclusiva; pero sabemos que la exclusividad es básicamente imposible, y por eso no existen para estas historias buenos desenlaces. El que cela necesita probar la culpabilidad del otro, más allá de la verdad o la falsedad. El celado se vuelve culpable y es despersonalizado, cercenado, asesinado, encerrado; a su vez, el celoso nunca volverá a ser el mismo, nunca recuperará la normalidad.

Como la madrastra en *Blancanieves*, nos miramos en el espejo y vemos otra imagen; la realidad se distorsiona y el malestar se establece. Como en *El fantasma de la Ópera*, los celos se confunden con la venganza y nos armamos un escenario privado, escondiéndonos en los intersticios para espiar al otro. Los celos, entendidos como conflictos dramáticos en el cine y en la literatura, casi nunca se resuelven positivamente, y siempre se llega al límite. Estos personajes engeguécidos (como ciegos estaban los protagonistas de *Ojos bien cerrados*) se descolocan y, abatidos por este malestar, no miden consecuencias y no pueden ver cómo sus mundos privados se desmoronan. El cine de los celos suele ser un cine de la desolación y de la angustia, de la inseguridad y de la pasión, del sufrimiento y del amor. Un cine intenso. ¿Será por eso que nos gusta tanto? **[A]**

Hombres que celan mujeres, mujeres que celan hombres, gente que cela todo y de todo, juguetes celosos, Tom Cruise celoso, clásicos celosos, modernos celosos, celosos en México, lógicos celos con Emmanuelle Béart, celosos de comedia, celosos industriales... El cine de los celos revisado, desde diferentes ángulos celosos y no celosos, en teatro y películas.

Él

México, 1953, 91', **DIRIGIDA POR** Luis Buñuel.

En *Mi último suspiro* –el libro de memorias que Buñuel le dictó a Jean-Claude Carrière, nunca lo suficientemente recomendado–, el director dice, a propósito de *Él*: “Los paranoicos son como los poetas. Nacen así. Además, interpretan siempre la realidad en el sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo.” De poeta (malvado más que maldito) y de loco tiene mucho el Francisco Galván de Montemayor, genialmente interpretado por Arturo de Córdova, aunque el retrato de su obsesión con la sufrida Gloria haya sido ubicado muchas veces en el campo de la ciencia. Es conocida la admiración de Lacan, quien usaba *Él* para ilustrar sus lecciones sobre paranoia, por la película. Las frustraciones propias (el juicio casi perdido por el que Francisco pierde el juicio) proyectadas en el otro; el pensamiento incorregible, desinteresado por otros datos que no sean aquellos que lo confirman en su delirio; el narcisismo exacerbado (“¡Ja! ¡Acepto tener cualquier defecto menos éste!”), además de las célebres parafilias buñuelianas (el fetichismo de pies, ya desde la magistral primera secuencia del *mandatum*; el de los hábitos monacales, que habilita un cameo del aragonés en el epilogo), convierten al personaje en un caso insuperable para el estudio psiquiátrico. Afiebrado al punto de dispararle a quemarropa –cierto es que con balas de salva– a su esposa para que confiese las faltas que cometió únicamente en su propia imaginación, Francisco Galván es el dios cinematográfico de los celos; allí están el título bíblico, el sentido de trascendencia que le da a sus actos y el apoyo sostenido (hasta que, ya naufrago en sus delirios, intente estrangularlo en plena misa) que recibe del Padre Velasco. Curiosamente, más allá del origen literario de *Él* –en la novela homónima de Mercedes Pinto, a la que el film adapta con más fidelidad de la que suele reconocérsele–, Buñuel también decía que el personaje era aquel en el que más había puesto de sí mismo. Quien mejor podía confirmar o desmentir esa afirmación, su esposa Jeanne Rucar, lo hizo en sus *Memorias de una mujer sin piano*: “Luis –se lee ahí– era un macho celoso.” **AGUSTÍN MASAEDO**

El infierno

L'Enfer

Francia, 1994, 100', **DIRIGIDA POR** Claude Chabrol.

Cuidado, hay dos películas protagonizadas por Emmanuelle Béart tituladas *L'Enfer*. Una es de 2005 y la dirigió Danis

Tanovic (el mismo del film choronga *El último día*) a partir de un guión de Kieslowski. Otra *El infierno* es la que nos interesa acá, la de 1994, la tejida por Chabrol, también a partir de un guión original de alguien que ya estaba muerto en el momento de la realización de la película: Henri-Georges Clouzot, que por problemas de salud no había podido terminar de filmar su propia versión, con Romy Scheider, en 1964. En la infernal película de Chabrol, Béart (Nelly) es la mujer más hermosa y provocativa y sexy y angelical y chabroliana y endiablada e inocente y pérfida que la Tierra haya conocido. El flaco François Cluzet (Paul Prieur) es el hombre más afortunado del mundo: tiene un hotel en un pueblito hermoso y se casa con Nelly. Pero, ya se sabe, en las películas de Chabrol no se puede vivir tranquilo, ni excitado y contento. En esta película en particular, el maligno degustador de aves-truces (ver *Avida*) emplea su gran capacidad para filmar mujeres, gestos de mujeres, partes del cuerpo de mujeres y actitudes de mujeres para obsesionarnos –y sobre todo a Paul, que la puede ver de cerca– con Béart, que ni en cuatro horas desnuda en *La Belle noiseuse* de Rivette había provocado tanto. Chabrol hace creíble lo increíble, a saber: 1. La mera existencia de Nelly. 2. Los celos *in crescendo*, desatados, delirantes, de Paul. ¿Delirantes? Chabrol no asegura nada. Paul no puede, ya no podrá, estar absolutamente seguro. En *Él*, Buñuel mostraba la carrera del celador hacia la locura desde un punto de partida más cercano a ella: Francisco Galván de Montemayor partía de un material de base bien asentado, de un desprecio y un miedo por el otro (por los otros) tan claro como extremo. Prieur, hotelero, puede y debe tratar con los otros, pero los celos lo llevarán a un punto de no retorno. Como le pasaba al protagonista de *La carne*, de Ferreri, Paul experimenta la imposibilidad de (con)vivir con la belleza absoluta. Y esta Nelly es demasiado ladina como para mentirle y convencerlo de que tal cosa es posible. **JAVIER PORTA FOUZ**

Carretera perdida

Lost Highway

Francia/Estados Unidos, 1997, 135', **DIRIGIDA POR** David Lynch.

1. Un saxofonista está celoso de su esposa. Está seguro de que le es infiel. Un día llega al límite de sus celos y la asesina. Lo mandan a la cárcel. En su celda sufre un brote psicótico: alucina que empieza una nueva vida, con el cuerpo de otra persona y en otra ciudad. Al principio esa vida es apacible, casi feliz. Sin embargo, subrepticamente, algunos pedazos de su vida pasada

empiezan a contaminar la actual y terminan convirtiéndola en una pesadilla. Conclusión: el saxofonista está tan trastornado que ni siquiera puede imaginar una vida feliz. Las obsesiones de su antigua existencia terminan ahogándolo en la nueva.

2. Hay un chiste de Quino que consta de dos cuadritos. En el primero, la dueña de casa está mostrándole a su empleada una habitación desordenadísima e indicándole que la ordene. En la pared hay una reproducción del *Guernica*, de Picasso. En el segundo cuadrito, la habitación está reluciente; más ordenada, imposible. Pero la dueña de casa está desconcertada, mirando el *Guernica*, que ya no es el *Guernica*. En su desmedido afán ordenador, la empleada "ordenó" también el cuadro de Picasso. Es decir, transformó el cubismo semiabstracto de la obra en algo claro, discernible, semirealista. Lo despojó de su caos inherente.

3. El caos es tan inherente al *Guernica* como a las películas de Lynch. Intentar reconstruir el argumento de *Carretera perdida* (como hice en el punto 1) es hacer lo mismo que hace la empleada con el cuadro de Picasso en el chiste de Quino. En las películas de Lynch no hay un argumento discernible a flor de piel. A flor de piel está todo lo otro: una telaraña de imágenes y sensaciones terroríficas y polisémicas, juegos de dobles, personajes siniestros, pistas y símbolos a primera vista inconducentes, callejones sin salida. Elementos más cercanos, en fin, a la vida anímica del personaje que a la mera cronología de hechos. Es que si *Carretera perdida* es una película sobre los celos, no lo es tanto por narrar una historia en la que los celos tienen un peso importante sino por intentar reproducir sensorialmente la perturbada, violenta, paranoica y contradictoria subjetividad de alguien patológicamente celoso. **EZEQUIEL SCHMOLLER**

Ojos bien cerrados

Eyes Wide Shut

Estados Unidos/Reino Unido. 1999. 159'.

DIRIGIDA POR Stanley Kubrick.

El último film de Kubrick es una fiel demostración de su estilo: pomposo, grandilocuente, presuntuoso y personal en sus errores y virtudes de puesta en escena. También es la muestra final de un estilo que jamás provocará la reconciliación de sus máximos detractores y acérrimos defensores. Por momentos, *Ojos bien cerrados* es una buena película sobre la historia de una pareja (Cruise y Kidman, un combo de dos estrellas cinematográficas que se acercan a lo peor de la actuación



Carretera perdida



Ojos bien cerrados

contemporánea) y sus dilemas sexuales en medio del estilo exhuberante, vacío y exhibicionista de su director. Largos *travellings* con steadycam (como los de *El resplandor*, claro); la recordada escena de la orgía con máscaras y disfraces cubriendo rostros y cuerpos (sólo un poco de esto último); las frases sentenciosas y graves que más de una vez se dicen en la película, y una estructura dramática que remite a *Después de hora* de Scorsese (tiempo, espacio, ambientes), pero sin un ápice de humor, constituyen las marcas de un estilo que identifica a su creador, un creador "importante" que siempre contó "historias importantes" con su propio sello. La escena fundamental de *Ojos bien cerrados*, en cambio, no es la de la orgía "a la manera Kubrick" sino la conversación entre Cruise y Kidman luego de concurrir a la fiesta del inicio. Desde ese momento se desencadenará el viaje de él hacia sus dudas e incertidumbres como esposo ideal, sumergiéndose en una pesadilla urbana pletórica de sexo y de personajes curiosos. Pero volvamos a esa escena: pésimamente actuada por ambos intérpretes (él muestra las horas transcurridas en el gimnasio y ella destaca sus largas piernas), es filmada en un plano y contraplano convencional y logra transmitir la intensidad del relato de Kidman sobre una supuesta infidelidad mientras Cruise observa y escucha con rostro de sorpresa (o algo parecido a ello). Rara paradoja: el texto es interesante, los actores están mal y Kubrick no mueve la cámara. Seguramente a los fanáticos de Kubrick la escena no les interesa, como tampoco las dos apariciones de Sidney Pollack como

amigo de Cruise, mostrando su cinismo (¿Kubrick se identifica con Pollack?), es decir, aquellas donde el director elige un perfil bajo disimulando por un rato su más que discutible talento. **GUSTAVO J.**

CASTAGNA

Los pulpos

Argentina, 1948. 80'. **DIRIGIDA POR** Carlos Hugo Christensen.

Con *Los pulpos*, Carlos Hugo Christensen completa su trilogía -iniciada en las anteriores *Safo* y *El ángel desnudo*- sobre amores, pasiones y relaciones enfermizas, en una personal adaptación del novelón de Marcelo Peyret. Las cámaras livianas Arriflex de la época hacen lo suyo para narrar las paranoias románticas del escritor que interpreta Roberto Escalada, celoso y marcado por incertidumbres afectivas debido a las mentiras y gambetas histéricas de una joven Olga Zubarry, quien ya había explorado las obsesiones del cineasta desde su espalda angelical y desnuda. Vemos a la gran ciudad como pocas veces hasta ese momento (calles, confiterías, transeúntes), lejos de los decorados y la reconstrucción en estudios de aquel cine emergido en la segunda mitad de la década anterior. Escalada está enfermo, fuma en exceso, escribe su adaptación de una novela para el teatro (justamente, "Los pulpos") y sospecha e intuye la infidelidad de su novia, tratando de dilucidar su pasado, oyendo los comentarios de las liberales amigas de su pareja (algunos, poco alentadores para un paranoico como él).

Los pulpos está contada desde la cabeza de su protagonista (como ocurre con los celos, ¿o no?), tomando en cuenta sus divagues artísticos y sentimentales, en los que el director hace hincapié en el sufrimiento del protagonista y la condena moral a su novia infiel. En sus breves 80 minutos, Christensen exagera las dudas de Escalada, mostrando su deterioro físico y artístico frente a una resplandeciente Zubarry presentada, eso sí, como un ángel demoníaco. Acaso la escena clave de *Los pulpos*, pasada la mitad del film, sintetice la mirada de Christensen sobre el conflicto: Escalada descubre la infidelidad de su novia, luego de seguirla y acosarla durante un tiempo. Pero volverá y aceptará las disculpas de ella.

En *Safo*, el mismo Escalada moría de amor por una prostituta (Mecha Ortiz), en tanto, en *Los pulpos*, un ascensor no funciona y hay que juntar fuerzas para llegar al octavo piso, sudado y sufrido por un amor no correspondido, un engaño y una mujer que no llega a escuchar aquello que ocurre en el pasillo. **GJC**

CELOS EN EL CINE

El abrazo de la muerte

A Double Life

Estados Unidos, 1947, 104', DIRIGIDA POR George Cukor.

Caracterizado casi siempre –de manera bastante esquemática– como un director de actrices de estilo refinado o, peor aún, únicamente como un buen adaptador de obras teatrales, George Cukor, sin embargo, demuestra a lo largo de una filmografía profusa y variada que es bastante más que eso. Es cierto que sus obras más populares se encuentran en el terreno de la comedia –tanto aquella que deriva de la *screwball* como la de tintes dramáticos–, pero también supo ofrecernos magníficos dramas (su versión de *Nace una estrella* es ejemplar en ese terreno) y hasta algún western interesante. Aquí parte de un guion de los prolíficos Ruth Gordon y Garson Kanin para narrar la historia de un afamado actor de Broadway –intérprete del Otelo shakespeariano– que entra en un romance con una simple muchacha, camarera de bar, y desarrolla progresivamente una identificación con su propio rol teatral que se manifiesta en enfermizos ataques de celos. Cukor interrelaciona los dos niveles de la vida del personaje: por un lado, hace una brillante y aguda observación de la vida tras las bambalinas y, por el otro, recrea las atmósferas del cine negro de esos años en su descripción de la relación del personaje con la muchacha fuera de las tablas. Es posible que el director se muestre más cómodo en su descripción del mundo teatral, pero el film (que cuenta con un excelente trabajo de Ronald Colman en el protagonista) desarrolla sus dos líneas narrativas invirtiendo los módulos habituales de la reflexión sobre realidad y ficción, ya que aquí es esta última la que se va apropiando de la conducta del personaje en la vida real. La opulenta secuencia final, que ocurre sobre el escenario y en la que confluyen –recurriendo a elementos tanto del melodrama como del gran guiñol– los diversos elementos dramáticos de la historia, es uno de los grandes momentos de la filmografía del director, en una película que posiblemente no sea la más perfecta de su obra, pero sí una de las más fascinantes. **JORGE GARCÍA**

Mi súper ex novia

My Super Ex-Girlfriend

Estados Unidos, 2006, 95', DIRIGIDA POR Ivan Reitman.

Un muchacho más bien inseguro (Luke Wilson) se anima a cortejar a una chica en el subte. Resulta que termina saliendo con ella y que ella es una superheroína. Y que le pasa –al muchacho– lo que pocas veces se ve en el cine: después de salir un par de veces, no se siente demasiado a gusto. Porque ella (Uma Thurman, por una vez

bien dirigida en una comedia) es una superheroína, claro. Y porque una cosa es sentirse atraído por alguien y otra enamorarse. El problema es que ella sí se enamora, y con un amor posesivo. Su supervillano correspondiente (Eddie Izzard, que siempre está genial) tiene el mismo problema, y si quiere dominar el mundo es porque quiere que ella le dé bolilla. ¿Celos? Muchos y de muchas clases: los de la Chica G por ese muchacho buenote que, en el fondo, está enamorado de su compañera de oficina; los del supermalo por los poderes de la superbuena no tan buena (que son los mismos celos que sentimos los hombres cuando creemos que esa mujer que nos gusta puede tener a cualquiera y nos rechaza a nosotros), y los celos suaves, reprimidos, de la chica buena que está al lado del antihéroe (Anna Faris, otra gran comediente); estos últimos, por supuesto, pueden salir violentamente en cualquier momento. Es decir: si los superhéroes son personas con dos personalidades, una atildada y reprimida y otra liberada hasta la violencia, resultan la mejor representación de los celos.

El protagonista, sin embargo, no lo es. Por eso se busca constantemente mujeres problemáticas que le hacen la vida imposible. O sea, ni más ni menos, mujeres celosas. Lo que termina generando casi una demostración matemática de ciertas verdades psicológicas: nada nos afirma más que ser la víctima de otros y creer que estamos enamorados del victimario. Y el celoso es, también, una víctima de sí mismo que se cree víctima de otro. Así va funcionando la comedia, donde todo el tiempo el gag es que, claro, uno de los personajes principales evita que haya víctimas. La otra demostración de este film suave, amable, con algo de humor negro, clásico y falsamente menor es que a estas verdades sólo se llega por el camino de la risa y el ridículo. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Cumbres borrascosas

Wuthering Heights

Estados Unidos, 1939, 104', DIRIGIDA POR William Wyler.

“¡Soy Heathcliff! Él está siempre en mi espíritu; no como un placer, como yo no soy un placer para mí misma, sino como mi propio ser... Sea cual sea la sustancia de nuestras almas, la suya y la mía son iguales; y la de Linton difiere tanto de las nuestras como un rayo de luna difiere de un relámpago.” Las palabras pronunciadas por Catherine Earnshaw describen el problema principal de *Cumbres borrascosas*: los triángulos de dos lados no existen. Desde niña, Catherine está soldada a ese huérfano gitano que es Heathcliff, y hacia allí apunta todo el tiempo la adaptación que Wyler hizo de la novela de Emily Brontë: “inseparables” es una palabra que no alcanza para describir el

lazo entre ambos, y la explicación a veces debe apuntar hacia la medicina, mientras que otras veces los lazos de la pareja sólo se entienden a la luz del fantástico. Las dos escenas en las que el tema aparece con mayor virulencia son los puntos más altos de esta película lóbrega, endurecida y por momentos inclemente; lo más cerca que el cine estuvo jamás de la grandísima novela de la Brontë del medio. Catherine, sin embargo, termina casada con el tal Linton, y ese paso no está tan relacionado con el engaño como con la autoflagelación. O, como escribió Victoria Ocampo en el texto rescatado para la reciente reedición del libro en la colección DeBolsillo: “No hay traición más irremediable que traicionarse a sí mismo”. Se trata de una deslealtad que es doble, además, y allí hay otra palabra que queda chica frente a esta historia: “celos”. Wyler no sólo consigue el prodigio de sostener la falta de impedimentos morales que hay en la relación entre Catherine y Heathcliff, sino que además extrae de la novela un punto impenetrable de oscuridad, mucho más cercano a *Pacto de amor* (Cronenberg) que a las reglas del melodrama. La diferencia que hay entre los celos y lo que pasa en esta historia es la misma que existe entre un rayo de luna y un relámpago. **MARCELO PANOZZO**

Toy Story

Estados Unidos, 1995, 81', DIRIGIDA POR John Lasseter.

Los celos representados en *Toy Story* no son los de un tipo que supone a su mujer haciendo el amor a cada rato con cuanto hombre se cruza en su camino o viceversa, sino los que siente un personaje hacia otro recién llegado que amenaza con desplazarlo de su tradicional posición de juguete preferido de un niño. De este modo, la cuestión de los celos aquí no se restringe al campo de lo sexual, sino que se abre al más amplio de la identidad como construcción integral basada en la confianza en uno mismo y en los otros. De la primera situación afrontada por el cowboy Woody, centro de las atenciones del chico hasta la llegada del héroe espacial Buzz Lightyear, pasamos a la crisis existencial de este último en una de las mejores secuencias de una de las más significativas películas de la historia del cine. Cuando el superhéroe que se cree único en su especie se da cuenta de que no es superior a nadie y de que ni siquiera es un héroe –al menos no como condición dada de su naturaleza–, sino un juguete más entre tantos, se produce una de esas revelaciones a las que el prototipo del celoso no accede nunca, so pena de perderse definitivamente en la desesperación. El descubrimiento forzoso de la singularidad a través de los límites, de la omni-

potencia como fantasía ilusoria, de la propia identidad como intercambio continuo –a veces cooperativo, otras hostil, pero jamás unilateral– es aplicable tanto a los personajes como a la película misma y a la tradición del cine americano en la que ésta se inscribe y a la que critica. En vez de acabar introduciéndonos en la demente circularidad del celoso patológico como hace Chabrol en *El infierno*, o de mostrárnosla irónicamente como Buñuel en el último plano de *Él*, *Toy Story* propone una síntesis –acaso irremediamente utópica– entre la mitología clásica del western y las nuevas tecnologías que desde mediados de los noventa darían forma al *mainstream* fantástico actual. **MARCOS VIEYTES**

Tan perversa como el diablo

Saving Silverman

Estados Unidos, 2001, 92'. **DIRIGIDA POR** Dennis Dugan.

Mucho antes de que la primera hora de *Virgen a los 40* diera cátedra sobre el nacimiento y los códigos de la amistad masculina en los tiempos de la Playstation 2, *Tan perversa como el diablo* recurría en el 2001 al nexo entre un trío de zopencos (Black antes de *Escuela de rock*, Zahn antes de condenarse a papeles secundarios y Biggs apenas después de *American Pie*) y su reacción frente a una amenaza externa (la novia de uno de ellos) para dar cuenta de los fundamentos y límites de la amistad entre hombres. Apelando brutalmente a la caricaturización de sus personajes, *Tan perversa como el diablo* no sólo da cuenta de la importancia de la cultura popular como red (tanto nerviosa como de contención) para la amistad masculina, sino también de su capacidad de convertirse en una especie de telaraña, un lugar donde se está tan cómodo como atrapado. Antes de que uno de los de la pandilla se levantara a “la reina de todas las minitas”, ellos disfrutaban en automático y siempre recurriendo a sus códigos. Pero, frente a la fuerte personalidad de ella (la increíble Amanda Peet, capaz de gritarle a un Biggs que osa protestar por la ausencia de sexo premarital: “No te pases de vivo ¡o te saco el permiso de masturbarte!”) y los cambios en las costumbres de él, los dos tercios solteros del trío deciden abolir la amenaza en forma sencilla. Como cualquier hijo de vecino, secuestran a la futura prometida de su mejor amigo, esa Yoko Ono que casi destruye su Diamantes en Bruto (la banda tributo con la que los tres cantan en público temas de Neil Diamond). El acierto de *Tan perversa como el diablo* radica en que jamás humaniza al personaje de Peet y, en cambio, la convierte en un villano irreductible, ya que sólo creando esa tremenda caricatura queda en evidencia



Mi súper ex novia



Toy Story



El abrazo de la muerte

que lo que realmente aterra y cela a la pandilla es su propia estupidez, capaz de un secuestro antes que de una confrontación. Como muestra el final con triple casamiento (dos heterosexuales y uno gay), al que celebran cantando en un recital de Neil Diamond, el monstruo siempre fue el protagonista, por no animarse a incluir a quien quiere en esa telaraña gigantesca, colgada, fuerte y básica que es la amistad entre hombres. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

El engaño

The Beguiled

Estados Unidos, 1971, 105'. **DIRIGIDA POR** Don Siegel.

La predilección por los personajes solitarios y poco sociables enfrentados a situaciones imprevistas es un rasgo dominante del cine de Don Siegel, generalmente expresado a través de films de género (bélicos, policiales, westerns) en los que se puede apreciar de manera inmediata un robusto y desenvuelto sentido de la narración y una casi visceral fisicidad. Si bien ese rasgo se puede ver en la mayoría de sus películas, hay dos títulos que de algún modo escapan a estas premisas, dos exponentes atípicos de su filmografía: *El tirador*, en la que John Wayne interpreta a un pistolero que está –como él mismo en esa época– muriéndose de cáncer, y *El*

engaño. Ambientada en los años de la Guerra de Secesión, la película comienza cuando un soldado norteno herido busca refugio en un colegio de mujeres sureñas, del que pasa a ser el único hombre. En el lugar conviven féminas de diferentes generaciones y características: desde la rígida, represiva (y reprimida) directora hasta la muchacha tímida, ingenua y enamoradiza, la Lolita de turno y una niña en la que se mezclan la inocencia y la perversidad. Las diferentes relaciones (y manipulaciones) que entabla el hombre con las chicas comienzan como un juego divertido, pero van desembocando en situaciones en las que aparecen de manera inexorable los celos, las represiones (sexuales y morales), los resentimientos ocultos entre las internadas y los oscuros deseos de venganza. Con la inestimable ayuda del brillante trabajo de iluminación de Bruce Surtees, el director maneja este complejo material con inesperada sutileza, por medio de una estructura narrativa pausada y contenida, atmósferas progresivamente ominosas, miradas huidizas, diálogos cargados de ironía y una dosis de humor negro hasta entonces desconocida en su obra. El resultado es un film complejo y ambiguo, que tiene una rica galería de personajes y que en su precisión y nihilismo recuerda a los mejores relatos de Ambrose Bierce. **JG**

CELOS EN EL CINE

La vida secreta de un dentista

The Secret Lives of Dentists

Estados Unidos, 2002, 104', **DIRIGIDA POR** Alan Rudolph.

Los celos del protagonista son, como en la película de Chabrol, su *infierno* personal. Lo que importa no es tanto la probable infidelidad de la mujer sino las inseguridades y las fantasías negativas del hombre. A pesar de que la película se sostenga narrativamente en la intriga acerca de la existencia de un amante, el tema no es la infidelidad. Rudolph sabe que el problema de los celos no es nunca el tercero en discordia. Ni siquiera es la pareja de la que desconfiamos. Los celos son la enfermedad (o el síntoma de una enfermedad) de uno. El supuesto amante es el *McGuffin*, el anzuelo en el que queda atrapado Dave, interpretado con precisión demoledora por Campbell Scott. Él es quien se asoma para ver mejor el aparente pero inequívoco beso que un hombre le da a su mujer, él es quien tiene fantasías y sueños de infidelidad. Si finalmente prefiere no saber, es por el miedo al derrumbe definitivo, el terror a no poder recuperar lo que más quiere. Como si con su autoengaño estuviera ganando tiempo, esperando un milagro. Por eso no debería leerse como cobardía su negativa a enfrentarse a la verdad, sino como una manera de resistir su infierno hasta que pase el temblor. En el fondo, lo que está en juego trasciende no sólo la cuestión de la infidelidad sino también la de los celos. El peso del mundo cotidiano, la incomodidad que genera la presencia del otro y el insostenible paso del tiempo son temas sugeridos con sutileza pero con insistencia, a partir del progresivo desmoronamiento de la familia, manifestado también a través de tres hijas desquiciadas, muy lejos de los arquetipos de la niñez de Hollywood. Sin embargo, porque el amor es una cosa más complicada que promesas dichas a la luz de la luna o caminatas pláyeras al atardecer, es la reserva de sentimientos amorosos lo que al final del camino permite una salida. Rudolph termina la película con ambigüedad, pero no con cinismo. Vivir con nuestra amada familia es difícil; vivir sin ella sería insostenible.

JUAN VILLEGAS

Alta fidelidad

High Fidelity

Estados Unidos/Reino Unido, 2000, 113', **DIRIGIDA POR** Stephen Frears.

La historia miente: nos forma una idea posible del pasado, una reducción del caos a un espacio cargado de sentido, imágenes, sonidos y voces que se nos encadenan y nos cuentan el mundo que nos pasó

por encima o que le pasó por encima a otros. La historia privada evita las mayúsculas, cuenta las pérdidas, los adioses, los sueños perdidos de juventud y los amores truncos. Ésa es la historia que se cuenta a sí mismo Rob Gordon (John Cusack) luego de su más reciente separación. Y elige la mejor manera de narrar un caos organizado: el arbitrario relato de los rankings musicales. Las cinco pérdidas más dolorosas. El pop a los recuerdos como la madalena a Proust. Una forma de controlar la frustración, estandarizarla, hacerla más transitable. Las canciones pop como escudos protectores de ese santuario interior que es la memoria sentimental. El exterior es dolor y caos constituido por un elemento clave: los celos. Porque si la música protege, no sólo lo hace del pasado sino también del presente y del futuro; da sentido a nuestras decisiones porque estamos con dolor, sí, pero en el mejor lugar posible. Justamente, los celos invierten el tópico: el mundo interior como una manera de no aceptar que nos equivocamos, que fue la peor decisión, que aquella persona a la que se amó está mejor con otro/a y que la experiencia no sirve para nada, que la memoria es una mierda y que la música solo puede profundizar la depresión. En ese pendular vive el pobre Rob Gordon hasta que logra armonizar sus recuerdos a fuerza de actualizarlos, de tensionar el ranking, de modificar el estatismo, de cambiar de canciones, de jugar al juego de la adultez pero con oídos de niño y declararle su amor (torpe, hijo de puta, malsano, pero amor al fin) a la única nena de la cuadra, ese alguien a quien cantarle las canciones que nos cautivan y que nos hacen creer que en el mundo puede haber un montón como nosotros, pero que nosotros cantamos mejor, porque siempre escuchamos las canciones del pasado como si fueran nuevas. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Que el cielo la juzgue

Leave Her to Heaven

Estados Unidos, 1945, 110', **DIRIGIDA POR** John M. Stahl.

En el inicio, una frase nos brinda la clave de la película: "De los siete pecados capitales, los celos son los más devastadores". Y no podría ser más cierto en este caso. Ellen (Gene Tierney) es una mujer que ama demasiado, primero a su padre y luego a Richard, quien será su marido. Su amor es desesperado y abrasivo, no entiende otra manifestación que la posesión absoluta. Los celos la consumen y la destruyen. Destruyen su confianza, su seguridad, y la conducen hacia una obsesión enloquecedora que la convierte en su propia enemiga.



No hubo en el cine una malvada capaz de cosas tan terribles como las que hace Tierney bajo la dirección magistral de John Stahl. Cansada del hermano inválido de su marido, lo elimina sin piedad en una escena impecable, donde lo deja ahogarse lentamente mientras el sonido se retrae y todo rastro musical desaparece. En un silencio asfixiante, la máscara de odio de Ellen se esconde tras sus anteojos negros.

Su madre ya había sido un obstáculo en el vínculo ambiguo que mantenía con su padre. Una vez muerto, Ellen fue dueña de sus cenizas. En una atmósfera mortuoria, que empalidece el rabioso technicolor de la película, lo despide en una ceremonia íntima. Ya nadie le disputa ese cariño.

Ellen tiene celos de todo el mundo: de una novia adolescente que su marido ni recuerda, de un amigo que él conserva desde su infancia, pero sobre todo de su propia hermana. Ruth (Jeanne Crain) es buena, amable y comprensiva. Mientras Ellen guarda reposo por complicaciones en su reciente embarazo, Ruth y Richard salen de compras, se divierten y se hacen buenos amigos.

La cordura se aleja lentamente de Ellen. La sola posibilidad de compartir el amor de su marido con el bebé que lleva en su vientre le resulta insostenible. Y Ruth se ha convertido en un peligro inminente. Con una puesta en escena impecable, Gene Tierney se viste, se peina y se maquilla para tirarse por la escalera y cumplir así con su más íntimo deseo: ser la única amada.

Ese deseo será el que la lleve a la muerte, desde donde regresa para castigar a los traidores. Después de todo, sus sospechas no eran del todo equivocadas, y los celos no tan malos consejeros. **PAULA VAZQUEZ PRIETO**

LIBROS

El autorretrato en el documental

Raquel Schefer

Catálogos-Ediciones Universidad del cine, Buenos Aires, 2008

Mediaciones, prácticas, traducciones y producciones

En el marco de la creciente edición de volúmenes sobre cine que se advierte hoy en las librerías argentinas, el encuentro con *El autorretrato en el documental* depara, desde su misma tapa y el primer vistazo a su índice, una considerable dosis de sorpresa. Al examinar los anaqueles de novedades, es posible percibir cierto aire de familia en lo que se escribe y publica en la Argentina, muchas veces ligado a la agenda usual en universidades u otras instituciones, temas de investigación, cuestiones ligadas a preocupaciones locales ya con mayor o menor tradición. Pero este libro propone algo diferente y explora algunos puntos en sintonía con temas que tienen tanta importancia en el documental contemporáneo como presencia global.

El libro de Raquel Schefer, investigadora y realizadora nacida en 1981 en Oporto, Portugal, y hoy nuevamente residente en su país, se publica aquí porque ha sido resultado de sus estudios en la Maestría de Cine Documental en la Universidad del Cine. El punto de partida del libro es su tesis, dirigida por Jorge La Ferla, quien también introduce el volumen.

Uno de los aspectos sobresalientes de *El autorretrato en el documental* es que elige no circunscribirse a un examen de lo cinematográfico como territorio cercado y, en cambio, contacta las prácticas documentales en el cine y sus hibridaciones con los ámbitos del video, la televisión y eso que, a falta de mejor nombre, se suele denominar "multimedia". El mismo subtítulo del libro revela los ejes que atraviesan el trabajo de Schefer: *Figuras/máquinas/imágenes*. En un acercamiento conciso pero de erudición notable, la autora recorre el itinerario del autorretrato en el documental prestando atención tanto

a los discursos como a las tecnologías de la imagen implicadas. Se ocupa de las mediaciones que intervienen en la construcción de esa particular mixtura de figuras y maniobras maquínicas que permiten el retrato de sí mismo por parte del realizador, examinando las posibilidades abiertas por los medios audiovisuales. Otro de los puntos fuertes del libro es su diálogo constante con prácticas tradicionales en las que el autorretrato, tanto en la creación de obras visuales como en la reflexión, ha cobrado forma a lo largo de siglos, como es el caso de la plástica y la fotografía. Apelando a la lectura crítica de algunos referentes ineludibles en el tema, Schefer no sólo revisa posiciones y expone un panorama actualizado, sino que también discute algunos puntos, asumiendo posiciones propias y dejando líneas abiertas para un trabajo en progreso. Ese es el caso, por ejemplo, de su discusión con ciertas ideas —que a esta altura resultan tradicionales— sobre la relación aparentemente intrínseca y fundacional entre video y narcisismo. Si bien esta ecuación atraviesa el pensamiento del video desde sus mismos inicios, influyentes firmas como las de Rosalind Krauss la han expandido por numerosos campos de debate en las artes contemporáneas, hasta convertirla en cierto lugar común confortable, tanto para dar un punto de partida analítico como, por el contrario, para mentarlo en tanto epíteto. Schefer, sin ignorar las implicancias narcisísticas en sentido freudiano del video, explora su costado prometeico. En el autorretrato electrónico no sólo se trata de la contemplación de la propia imagen, sino también de la negociación con aparatos que, flujos de tiempo mediante, ingresan en una zona

Chats perchés
de Chris Marker



que quiebra la especularidad e ingresa en la construcción de figuras tendientes a la escritura. De allí que la cuestión de la autobiografía se mezcle en las artes audiovisuales, instalando un espacio entre autorretrato y escritura de la propia experiencia vital. Pero *El autorretrato en el documental* no es un libro de teoría sino con teoría, que en la segunda parte procede al análisis de algunos casos especialmente diversos y significativos en torno de este campo.

Trabajos de Andy Warhol, Robert Kramer, Chris Marker, Daniel Reeves, Janice Tanaka y Lucas Bambozzi son estudiados intensivamente, revelando la complejidad de mediaciones, prácticas, traducciones y producciones que llevan a eso que suele ser resumido como la confrontación con la propia imagen, pero que es, por lo menos, un armado laberíntico en el que el cuerpo y la mirada, las máquinas, los juegos abiertos por la imagen y discursos diversos permiten dar cuenta de ese yo que, como quería Rimbaud, siempre es otro.

Considerando la innovadora aparición, incluso en el plano de las ediciones latinoamericanas, del texto de Schefer, no cabe más que celebrar su presencia en las mesas de novedades y esperar que pronto esté más acompañado: se trata de un testimonio de líneas de trabajo emergentes y de urgente cultivo en estas latitudes.

Eduardo A. Russo

Lluvia púrpura

por **Marcelo Panozzo**

Exiliados

Fong yuk

Hong Kong, 2006, 110'. **DIRIGIDA**

POR Johnnie To. **CON** Anthony Wong, Francis Ng, Nick Cheung, Roy Cheung, Suet Lam, Simon Yam, Josie Ho, Cheung Siu-fai, Lam Ka-tung. (Gativideo)

La sangre de *Exiliados* es tan roja como la de *Pat Garrett & Billy the Kid* (clásico cuya reseña, por obra y gracia de la fatalidad, figura justo en estas páginas). Una es la más roja del Oeste; la otra, del Este. Pero la diferencia entre ambas es muy importante; es, más que geográfica, física: la sangre en Sam Peckinpah es líquida, como de Pinturerías Prestigio, mientras que en el film de Johnnie To es casi gaseosa, una suerte de spray púrpura que responde a los balazos en forma de nube. La película de Peckinpah a la que más explícitamente cita *Exiliados* no es *Pat Garrett...* (aunque los puntos de contacto entre ambas no son pocos), sino *La pandilla salvaje*, sobre todo en su *setpiece* final; pero para eso falta un poco todavía, y la cuestión será, antes, establecer algunas diferencias entre líquidos y gases.

Hay otro western que sirve para poner a *Exiliados* entre paréntesis: en este caso sería el signo de apertura, y se trata de *Érase una vez en el Oeste*, cuyo cieno principio no sólo tiene mucho que ver con el de la película de To, sino que además suma otro estado para las partículas y ayuda a establecer una escala casi perfecta. To se ubica, con su spray, justo a mitad de camino entre la polvareda de Sergio Leone y los



To se ubica, con su spray, justo a mitad de camino entre la polvareda de Sergio Leone y los fluidos de Peckinpah; hay algo tan volátil como preciso en esta película juguetona y triste, que es mezcla de textura e intenciones; una idea de cine que, aun almacenada bajo alta presión, salta al aire con gracia infecciosa.

fluidos de Peckinpah; hay algo tan volátil como preciso en esta película juguetona y triste, que es mezcla de textura e intenciones; una idea de cine que, aun almacenada bajo alta presión, salta al aire con gracia infecciosa.

El comienzo *alla Leone*, o el *noodle western* según Johnnie To, instala los seteos para el resto del film. Esto no quiere decir que después no haya giros y sorpresas, pero se trata de un principio que marca territorio de un modo concluyente. La acción tiene lugar en Macao (ex administración portuguesa, hoy zona especial china junto a Hong Kong), en una calle desierta con edificaciones coloniales y aires mediterráneos. Dos veces dos dúos de personas distintas golpean la misma puerta: "¿Aquí vive Wo?". El tal Wo es un ex miembro de una Tríada que busca retirarse del negocio, y eso no es gratis: los primeros golpeadores de puerta lo buscan para protegerlo; los segundos, para matarlo.

Wo no está en casa y los cuatro mafiosos hacen tiempo en la placita de la esquina. Un poco a la manera de la escena del shopping en *The Mission* (sobre todo en su "momento ascensor"), film del que *Exiliados* no es exactamente una secuela y (aunque aquí también aparecen los puntos de contacto en abundancia), To utiliza el ancho de la pantalla y la profundidad de campo para pararlos en la escena, armando su particular grafía de la espera: algo puede pasar en cualquier momento, nosotros no sabemos qué y ellos tampoco, pero hay mínimos gestos, contactos visuales o no más que de rabillo, que, aun rígidos como se los ve a los personajes, indican que las cosas avanzan hacia alguna parte. De otra manera, esas personas no pueden estar gastando tanta energía en estar parados.

Llega Wo manejando una furgoneta de mudanza cargada de muebles: en su casa lo esperan su esposa, su hijo de un mes y dos ambientes vacíos. Se está instalando, está volviendo a Macao, y ése es el problema. Los asesinos y los defensores

suben al piso vacío con él; allí se produce la primera balacera de la película y, tras ella, la primera revelación: los cinco se conocen desde la adolescencia, estuvieron en Tríadas juntos, supieron ser amigos. Ninguno muere en este enfrentamiento inaugural (el personaje del gran Anthony Wong recibe su primer balazo de la película, pero no muere, porque, como arriesgaba J. Hoberman en el *Village Voice*, To podría ser considerado el primer director de Hong Kong en reconocer el valor narrativo de un chaleco antibalas), y a continuación los dos dúos ayudan a Wo a terminar la mudanza y a cocinar, para, hacia el final de la noche, ya como un grupo consolidado de cinco personas, decidir una estrategia: se unirán a Wo para un último golpe que le permita a su familia cierto bienestar económico y después verán qué hacer.

Seguramente matar a Wo. O tirotearse mutuamente. La primera *setpiece* no encandila en el tiroteo, sino en la espera. Pero a partir de allí todo irá cuesta arriba: cuatro balaceras más, a cuál más planificada, más coreografiada, más gozosa que las anteriores; una nocturna, otra en un sucucho (la más conmovedora en el terreno dramático), otra a campo abierto (la más lograda en términos humorísticos), otra en un hotel (la de *The Wild Bunch* en versión spray), usando distintos niveles, escaleras y hasta una cabina fotográfica, y en todas aparece el To más deslumbrante y más juguetón; porque en esta película, que se sepa, están algunos de los mejores momentos de una filmografía plagada de grandes momentos.

Si el director brilla con tanta potencia es porque en *Exiliados* logra combinar sus dos (paradójicos) amores: las balas y las personas; o, por ponerlo en films, *The Mission* y *Yesterday Once More*. La trama de engaños (a dos jefes mafiosos) y la de fraternidad (entre los fabulosos cinco) se superponen y hacen avanzar una acción inmanejable que, como si se desplazara en liana o en telara-

ña de superhéroe, vuela de una *setpiece* a la siguiente, encontrando la manera de sacar provecho tanto a las trayectorias como a los puntos de llegada, a la manera de esos balazos que al impactar en los cuerpos despiden el spray escarlata.

"Este efecto –escribió Stephanie Zacharek en *Salon.com* sobre el spray– es poético, casi etéreo, en la medida en que sugiere un espíritu que es expulsado del cuerpo. Es el tipo de estilización que nos permite apreciar una película violenta sin acobardarnos, pero también hace que esa violencia sea más íntima, menos remota." Es curioso, pero *Exiliados*, además de brindarnos una empatía instantánea con los personajes, no se ve como una película violenta: las balas y las armas funcionan como *one-liners* en una comedia o, según una lectura más obvia, como coreografías en un musical. Y en ese punto permite un último anclaje, acaso el más extravagante de todos: como en *The Hole* (Tsai Ming-liang), la acción se ubica en el borde del cambio de una época (en Tsai, antes del milenio; en To, antes del paso de Macao a control chino) y está fuertemente atada a unos pocos decorados; el título corto encuentra una lectura clara en la pantalla, y una cantidad infinita de ecos entre las paredes del relato y las coreografías van puntuando la acción. Se podría abusar y decir que las balas de una encuentran equivalente en el agua de la otra, aunque mejor no.

Como en *The Hole*, además, el cuento está teñido por una esperanza nostálgica, otra aparente contradicción. Aquí hay una apuesta radical a unos lugares de los que agarrarse, que pueden significar diferentes

cosas con el correr del tiempo, pero que siempre estarán allí, al alcance de la mano. En *Exiliados* el pasamanos es una camaradería sentimental y muscular, relacionada con la posibilidad de estas personas de estar juntas y en movimiento. Wo es el símbolo mayor de esta posibilidad y por eso (para quien no vio la película, lo más conveniente será saltarse lo que queda de este párrafo), cuando el personaje ya no está, el camino hacia el final aparece allanado, palmario, como una maldición o acaso como una salida lógica. Ya no hay chaleco antibalas que pueda resistir la separación.

Las balas y las personas lloran a To a tratar temas serios sin miedo al ridículo, y *Exiliados* está llena de secuencias y guiños que en cualquier otra película se verían entre incongruentes y grotescos. Pero aquí hay un sistema de sujeción (de nuevo: muscular y emotivo) que no sólo permite que las cosas funcionen, sino que nos lleva también a atisbar cuáles son las reglas del juego: las fotos de los personajes en su adolescencia y en su reencontro como adultos, y finalmente cuando se meten en una cabina fotográfica en medio de una balacera (vemos unos flashes y finalmente imágenes de los cuatro apretujados, confundidos en el único ser multiforme de muchos ojos y bocas que ocupa el cuadro completo), encarnan la esperanza nostálgica mencionada, o los recuerdos del porvenir según Johnnie To. Nadie sabe a ciencia cierta qué va a pasar mañana mismo, salvo que vamos a morir. Y esta película juguetona todo el tiempo habla de eso. [A]

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo
macabro

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

Tierra de pesadillas

Tideland

Canadá/Reino Unido, 2005, 120'.

DIRIGIDA POR Terry Gilliam, **CON** Jodelle Ferland, Jeff Bridges, Janet McTeer, Brendan Fletcher, Jennifer Tilly. (Transeuropa)

Terry Gilliam es uno de esos casos característicos de repetición a manivela: "director mediocre erigido en genio por un par de películas presuntamente extravagantes". Hablar de "directores de culto" o de "películas malditas" es, seguramente, más fácil. Y a Gilliam esa categoría siempre le cayó como anillo al dedo, sobre todo por ser parte del sistema hollywoodense y no serlo al mismo tiempo. Algo así como un dandy sucio y decadente: alguien que piensa que tiene estilo y que su carácter de elegido le permite hacer cualquier banalidad sin costo estético alguno.

Desde *Jabberwocky* (oficialmente su ópera prima en soledad y, quizás, uno de sus mejores trabajos) hasta *Brazil*, y desde *Las aventuras del barón Munchausen* (quizás su mejor película, también solo) hasta *Los hermanos Grimm* (omitendo los largometrajes realizados dentro del grupo Monty Python), siempre tuvo la suerte de ser enormemente sobrevalorado. Y, claro está, el síndrome Kusturica-Burton (creerse que el universo personal, las "obsesiones de autor", son lo más fantástico que le puede pasar a un director), cuando cala hondo, contrae la imaginación, anula la dinámica del pensamiento, distribuye moho por los rincones de la creatividad, pero no inventa nada nuevo.

Gilliam nunca tuvo mejores ideas que recrear mundos pesadillescos y oníricos según las posibilidades. Y con eso contentarse. Así tuvimos el top: *Brazil*, *Pescador de ilusiones*, *12 monos* y *Pánico y*



locura en Las Vegas. Y en eso llegó la impresentable *Los Hermanos Grimm* (Q.E.P.D., Heath). Así, como quien no quiere la cosa, en medio del rodaje (como el *Wenders de Relámpago sobre el agua*, que filmaba en los parates del rodaje-pesadilla de *Hammett*) se mandó su mejor película en dos décadas, es decir, una de sus pocas películas presentables como director solista. Y salió airoso. Porque por primera vez la pesadilla duele, molesta, pero tiene la molestia hermosa de los cuentos perversos para niños.

Tierra de pesadillas es un encuentro terrible entre —por decir algunos ejemplos— *La masacre de Texas* o *Las colinas tienen ojos* con *Alicia en el país de las maravillas*, y el Tim Burton de *Beetlejuice* (pero sin tanto delirio onírico) con la mirada encantada de *El mago de Oz*. En síntesis: una animalada que va de lo más desagradable y reprochable al riesgo y la poesía del horror en apenas segundos, sin solución de continuidad. El resultado es que, como pocas veces, un procedimiento típico de Gilliam, el uso del gran angular (esa lente que permite ver todo lo que la cámara muestra en perfecto foco y que deforma por una percepción óptica distorsionada, curvando el espacio que observamos), se ve justificado narrativamente, lo que hace que la película no sea sólo

un sinnúmero de escenas desagradables sino una construcción en la que la relación entre lo real y lo fantástico pierde sus límites. Paradójicamente, la película nunca abandona un punto de vista coherente, y respeta la alucinación con "imágenes reales" de la protagonista, una nena de 10 años llamada Jeliza-Rose.

La mayor coherencia radica, entonces, en que la película intenta construirnos un universo tibio, blandito, dulce para que, como espectadores, no nos amarguemos con las cosas horribles que vive su protagonista, sino que seamos capturados a pura exhibición de atrocidades sin anestesia alguna. Así, de esa manera, el uso del gran angular es una distorsión óptica que no pone un velo entre lo real y los ojos sino que curva, torsiona, fuerza los límites de la interpretación, negando lo evidente o funcionalizándolo al servicio de resistir el embate del mundo de la orfandad.

La pobre protagonista, hija de un rocker heroinómano y en decadencia que tuvo su cuarto de hora años atrás (Jeff Bridges, impagable en la variante "reviente final" del *Dude* de *El gran Lebowski*), debe sufrir, primero y a pocos minutos de comenzada la película, la muerte de su madre a causa de una sobredosis (también de heroína, que la nena misma les prepara a

sus papis "para que se vayan de vacaciones" [*sic*]); luego, la huida torpe hacia la desvencijada casa de una abuela, una casa perdida en medio de la nada, a campo abierto, abandonada hace varias décadas. Y ahí, unos pocos minutos después, un nuevo viaje de vacaciones, cortesía del padre, quien dejará a su hija definitivamente huérfana.

La fuerza del film está en que, con semejante punto de partida, Gilliam podría haber hecho un ridículo mayúsculo y cruel, pero, sorpresa-sorpresa, profundiza ternura y crueldad y entrega un catálogo de perversiones (incesto y abuso de menores son lo de menos) y horrores (una familia recompuesta gracias a la taxidermia). Y, en medio de todo ese horror, una protagonista con ojos blindados que hacen de ese mundo de mierda que le tocó vivir un juego imposible o, mejor dicho, un campo de juego en expansión. Es como si Alicia no hubiese pasado al País de las Maravillas sino a la casa del clan Manson, pero todo visto como una travesura a la hora de la siesta. El resultado es un horror tierno, una vida tristemente dulce y un final de cuento de hadas, que cierra el círculo perverso que todo cuento infantil, en el fondo, nos cuenta. **Federico Karstulovich**

Pat Garrett & Billy The Kid

Estados Unidos, 1973. 115'. **DIRIGIDA** POR Sam Peckinpah. **CON** James Coburn, Kris Kristofferson, Bob Dylan, Richard Jaeckel, Kathy Jurado, John Beck, Jason Robards. (AVH)

“Cuando Peckinpah aún estaba haciendo películas, nos sentíamos como mirando en vivo un accidente. Nos sentíamos inútiles. Él estaba lanzado hacia la fatalidad.” Pauline Kael escribió artículos notables sobre Sam Peckinpah (“Notes on the Nihilist Poetry of Sam Peckinpah”, publicado por *The New Yorker* en enero de 1976, puede ingresar tranquilamente en el podio de sus más grandes textos, lo que no es poco decir), pero las claves que sirven hoy para intentar acercarse a estas películas las brindó ya retirada, a los 80 años, en una entrevista concedida a *The Austin Chronicle* con motivo de cumplirse los quince años de la muerte del director de *The Wild Bunch*. Kael empezaba con el párrafo de aquí arriba, y hacia el final de la charla arriesgaba: “Me da la impresión de que, para todos aquellos que escriben sobre su trabajo, el martirio sirve de anteojera. Yo estaba ahí cuando Peckinpah le dijo al productor que iba a abandonar la edición de *Pat Garrett & Billy the Kid*. Para mí, el film no tiene motor ni dirección. O está impulsado por el alcohol y las drogas. Pero hoy es una película reconocida como una obra maestra mutilada. Yo logré ver un montaje antes de que Sam dejara



la edición, y pienso que quizás él se haya ido en parte porque era demasiado deforme como para armarla”.

Nada más difícil, entonces, que revisitar *Pat Garrett & Billy the Kid*, el clásico maldito de 1973. O nada más fácil: tras mucho tiempo fuera de circulación, en 2006 Warner Home Video la lanzó en los Estados Unidos en una edición doble que a su vez formó parte de la portentosa caja *Sam Peckinpah's Legendary Westerns Collection*. Y ahora es AVH la encargada de hacerla llegar al menesteroso mercado argentino, con una menguada edición de un solo disco en la que se optó por la versión restaurada de 2005 y no por la de 1988, aunque volaron la mayoría de los extras. Lo de “nada más fácil” no corresponde sólo a la posibilidad de acceder a la película en una buena copia (las burlas que recibieron película y director en el momento de su estreno demuestran que tener a mano no es sinónimo de ver); este “nada más fácil” lo genera el

poder de la película. En el momento en que *Pat Garrett & Billy the Kid* termina, uno tiene la certeza de haber tomado la mejor decisión posible y de que, en ese momento y en ese lugar, no hay sala, tele o DVD capaz de ofrecer algo mejor. Esto no significa que sea “la mejor película de la historia del cine”, categoría tan necesaria para los diarios angloparlantes y las agencias de noticias; significa en todo caso que, en un duelo mano a mano, el film de Peckinpah va a derrotar a casi cualquier otro que se le ponga adelante.

El ensanchamiento progresivo de *Pat Garrett & Billy the Kid*, su camino sin mutilaciones y sin entradas en martirologio alguno, su carga de futuro, en fin, puede tener que ver con su resistencia al porvenir. “El hombre llega a una edad en la que no quiere perder el tiempo imaginando lo que vendrá”, dice Pat Garrett después de tomar un trago de su petaca y después de que le vuelven a echar en cara su paso al bando de los poderosos y de la

ley. Ahí radica la tristeza infinita de este western sin esperanzas: el Oeste pudo haber representado una tierra de perspectivas en algún momento, pero aquí es patria de malditos, de personas que sólo pueden esperar que se cumpla el orden natural en forma de sentencia de muerte y de otras que, al intentar salirse de ese encierro a cielo abierto, descubren que lo que viene (los terratenientes, los políticos, el asesinato legal, el futuro) puede ser mucho peor. “Un vacío existencial y geográfico a través del cual los personajes se mueven sin propósito”, define Maximilian Le Cain en el site *Senses of Cinema*.

Hace 35 años, la película pudo haber sido sobre William Bonney o sobre la rareza de un Bob Dylan superponiendo su condición de *outlaw* en la ficción del cine y en la de su propia vida, pero vista hoy la película es sobre Garrett y Peckinpah, sobre unos larguísimo callejones sin salida y la condena a recorrerlos como si fuera necesario; sobre el hecho de hacerlo con nobleza, con arrogancia, con el esplendor precario de los atardeceres y las despedidas. La belleza infinita de *Pat Garrett & Billy the Kid* es sencilla, no necesita de una historia intrincada ni de un guión tremendamente ajustado, pero sí hace falta la sangre de un poeta (como se dice vulgarmente; o de un perpetuo *walking wounded*) para que quede claro de dónde vienen esos versos que de tan repetidos a pedido del público ya estaban diciendo poco y nada: “*Mama, put my guns in the ground / I can't shoot them anymore / That long black cloud is comin' down / I feel I'm knockin' on heaven's door*”.

Marcelo Panozzo

¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 5031-3216

www.puntomedio.wordpress.com
www.puntomedioguion.com.ar

Django

Italia/España, 1966. 88'. DIRIGIDA POR Sergio Corbucci, CON Franco Nero, José Bódalo, Loredana Nusciak, Ángel Álvarez. (AVH)



AVH es responsable de dos de las mejores noticias del año. La primera de ellas es la edición de cuatro obras maestras de Tati. La segunda es el lanzamiento de la Colección Spaghetti Western. Una empresa osadísima, teniendo en cuenta lo poco masivo que es este subgénero aquí y ahora. La colección consta de cuarenta películas en copias remasterizadas y con el formato respetado, que llegan cada dos semanas a los kioscos de revistas. Como suele pasar, en la primera entrega vinieron dos películas: *Un dólar marcado y Django*. El número 2 de la colección contiene, además de la película *Texas adiós*, un DVD con material extra compuesto por varias entrevistas con Franco Nero y varios trailers y afiches. (Nobleza obli-

ga, hay que decir que, si bien se aprecia mucho el esfuerzo, los trailers no traen subtítulos y las entrevistas tienen un error en la imagen, como si las hubiesen codificado mal en formato DVD, y algunas líneas del subtítulo son tan largas que aparecen cortadas en los laterales de la pantalla.) Y, así, cada dos semanas tendremos la película en cuestión, un fascículo coleccionable con textos a cargo de Marcelo Stiletano y algún regalito. En cuanto a las películas, hay clásicos como *El bueno, el malo y el feo* y *Por unos pocos dólares más* (es extraño que no hayan incluido *Por un puñado de dólares*; tal vez sea por problemas de derechos) junto a otras joyas un poco menos conocidas como *Los cuatro del Apocalipsis*, una de las más grandes películas de Lucio Fulci; *Keoma*, de Enzo Castellari; *Hoy por mí, mañana por ti*, dirigida por Tonino Cervi y escrita por Dario Argento; curiosidades tales como *Rita va al Oeste* (¡un spaghetti western musical protagonizado por Rita Pavone!), y *Scalps*, un coso de 1987 dirigido por el ladronzuelo Bruno Mattei (las películas de Bruno Mattei son algo digno de ver: se trata de uno de los directores más incompetentes de todos los tiempos que, sin embargo, logra que sus películas resulten divertidísimas).

Django—que se pronuncia “yango”; de hecho, el afiche argentino de la época de su estreno dice, debajo del título y

entre paréntesis, “Léase ‘Yango’”— es la primera de las películas de la colección que se edita también fuera de ella, algo que ocurrió con varias películas de la colección de westerns que lanzó AVH hace varios meses. Fue dirigida por Sergio Corbucci y está basada en *Yojimbo*, de Kurosawa, lo cual es lo mismo que decir que es un plagio a *Por un puñado de dólares*, estrenada dos años antes. Cuenta con Franco Nero en su primer protagónico, quien interpreta al cowboy del título, un personaje entrañable que anda por todos lados arrastrando un ataúd y que puede cargarse cientos de tipos en pocos segundos con la ayuda de su pistola (y de su buena puntería, claro) y de... ¡una ametralladora! Sí, un cowboy que vendría a prefigurar a Rambo. Y acá hay una ironía bastante simpática, porque la secuela de *Django*—la única “oficial”; hubo varias películas que se hicieron pasar como secuelas de *Django* en varios países del mundo pero que no tenían absolutamente nada que ver con el film de Corbucci—, filmada en 1987 en Colombia, tiene muchísimos más puntos en común con la saga de John Rambo que con la película original.

La película comienza con una canción compuesta especialmente para la película, cantada bien a lo Elvis por alguien ignoto y con unos coritos que gritan “Django” todo el tiempo—si el personaje de Clint Eastwood en los westerns de Leone era “el hombre sin nom-

bre”, el de Nero en esta película es “el hombre con un nombre que se pronuncia más veces durante la película que el de Carol Anne en *Poltergeist III*”—, que resulta irresistible y nos prepara para lo que vamos a ver: una película divertidísima que no le tiene miedo a nada. Tan poco miedo tiene que, si bien sus intenciones eran principalmente comerciales, la película les salió más bien ultraviolenta: mueren unas 180 personas en cámara, a un tipo le cortan la oreja—sí, Tarantino es muy fan de la película— y Franco Nero se pasa los últimos 20 minutos con las manos en carne viva debido a una tortura a cargo de un grupo de mexicanos con intenciones revolucionarias. Y dicha ultraviolencia provocó que fuera prohibida en varios países. Pero son este tipo de excesos los que convierten a una película que es igual a otra(s) en algo único. La película se mueve a velocidad rayo, los momentos cómicos funcionan de maravillas (especialmente el *one-liner* que pronuncia Nero para dar por terminado el duelo final) y los zooms de Corbucci son conmovedores; pero su punto más alto es el mismo Nero, quien, con una economía de “recursos actorales” que podría llevar a muchos a pensar que es más bien de madera a pesar de ser todo lo contrario, logra componer un personaje entrañable, tanto o más inolvidable que “el hombre sin nombre” o que varios personajes de John Wayne.

Juan Pablo Martínez

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

Lo que perdimos en el camino

Things We Lost in the Fire
Estados Unidos, 2007, 118'. **DIRIGIDA**
POR Susanne Bier. **CON** Halle Berry,
Benicio del Toro, David Duchovny.
(AVH)

Susanne Bier fue aplaudida por ahí por su película *Corazones abiertos* que, admito, me gustó. Desgraciadamente algo pasó en el transcurso de los aplausos internacionales y, o bien la señora danesa se los creyó, o bien aquella película fue más o menos una casualidad. Lo cierto es que su preocupación por el melodrama ramplón y por la idea recurrente —que no rasgo autoral— de que uno recompone siempre su vida gracias al amor y la solidaridad le ganó un pasaporte a Hollywood, ese hogar de la mentira sonriente.

Este film es una especie de



conjunción de desesperados: tres actores que rozaron el estrellato (Halle Berry, Benicio del Toro y David Duchovny) pero que, por esas cosas de la fama, ahí andan todavía esperando que alguien los tome definitivamente en serio. El caso más flagrante es el de la Berry, porque sí, ella tiene la culpa (¿qué gen egoísta la obligó a hacer *Gatúbela*, caramba?), y este film es un poco como *Cambio de vida* (*Monster's Ball*), el que le dio su Oscar equívoco y políticamente correcto. Como en

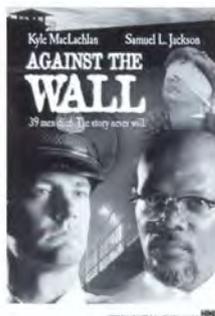
aquella, aquí es una viuda. Como en aquella, un tercero relacionado con su esposo (allá su verdugo, aquí su mejor amigo) es quien la ayuda a llevar a cabo el duelo de la pérdida y volver a ser una persona más o menos feliz. Viva la originalidad. El problema básico de este film —el de todo estereotipo que, de tanto machacar con su idea, resulta monoaural— es que su realizadora tiene menos oído para el inglés norteamericano que los latinos que hacen campaña por Barack Obama para el

español. Hay una especie de voluntad de saturar los elementos del melodrama (como en *Hermanos*, ni más ni menos) que poco a poco va desviando la trama ramplona al espacio insalvable del ridículo. Porque sí, resulta también una película que decidió por nosotros: decidió que no hay mejor actuación que aquella donde el personaje sufre; decidió que el amor es cuestión de miradas, sexo y llanto; decidió que el espectador tiene tan mínima comprensión de las imágenes que todo debe subrayarse por medio del diálogo. No hay un resquicio para la espontaneidad, ni siquiera fingida. Uno se pregunta por qué, si la muerte de un ser querido es algo tan definitivo y tan tremendo, se hacen chistes en los velatorios, una cuestión que la Bier no se plantea porque, en realidad, no se plantea ninguna pregunta. Su puesta en escena televisiva y el metraje excesivo para tan poco que contar subrayan la impertinencia de la película.

Leonardo M. D'Espósito

Contra el muro

Against the Wall
Estados Unidos, 1994, 110'. **DIRIGIDA**
POR John Frankenheimer. **CON** Kyle
McLachlan, Samuel L. Jackson,
Frederic Forrest, Harry Dean
Stanton, Clarence Williams III. (AVH)



Es curioso que este telefilm que John Frankenheimer dirigió para HBO se edite aquí quince años después de su realización. Visto hoy es, entre otras cosas, un testimonio del cambio que la cultura musulmana ha sufrido en la valoración norteamericana luego del 11 de septiembre del 2001. Frankenheimer recreó en 1993 la famosa revuelta de la prisión de Attica de 1971, en la que los reclusos —mayoritariamente negros—, sometidos a un régimen brutal y racista, se sublevaron y tomaron la cárcel hasta que la represión ordenada por el gobernador Nelson Rockefeller retomó el control a costa de decenas de reclusos muertos y heridos.

El guión, una investigación naturalista de hechos y protagonistas reales, hace eje en dos personajes: el carcelero novel Smith (McLachlan) y uno de los líderes de los presidiarios, Jamaal (Samuel L. Jackson). Ambos son, a su manera, hombres de principios que tratan

de mantener su integridad en medio del caos salvaje de reivindicaciones y represión. Pero Jamaal es musulmán. ¿Alguien tendría hoy en el cine estadounidense el coraje de presentar a un practicante islámico noble e idealista? En los noventa, y para un *liberal* como Frankenheimer, eso era posible.

Por eso, por sus ideas de puesta en escena y por su visión histórica, *Contra el muro* es una película tan noble como antigua y limitada en su visión histórica. Al comienzo, un montaje de breves imágenes nos sitúa en la época: los asesinatos de Robert Kennedy y Luther King, Vietnam, las movilizaciones contra la guerra; después, la historia en sí: un joven se hace penitenciario siguiendo la tradición familiar, un musulmán negro ingresa a la cárcel como prisionero político. Dos líderes moralmente opuestos a aquéllos: el carcelero Weisbad (Forrester) y el preso común Chaka (Clarence

Williams III), ambos crueles y carismáticos. Frente a ellos, Smith y Jamaal representan una especie de sentido común, una vieja moral rebasada por la irracionalidad de los hechos y la pérdida de valores. Frankenheimer —si viviera, votaría por Obama— creía honestamente en estos valores ya entonces corroídos por la historia. *Profit Motive and the Whispering Wind*, la película de John Gianvito vista en el reciente Bafici, nos mostró otra manera de entenderla. Cuestión de tiempos, épocas y grados de compromiso. *Contra el muro* vale como testimonio o información: su estética y sus valores no pueden despegarse de aquello que quieren combatir. Frankenheimer es pudoroso para filmar los hechos, y es éste el mismo recato que muestra para analizar la historia. Su cine fue honesto y limitado, y esta película es un ejemplo clásico de ambas cualidades. **Eduardo Rojas**

por Juan P. Martínez

Extras -

Temporada 1

Extras - Season 1
Reino Unido/Estados Unidos, 2005, 180'.

DIRIGIDA POR Ricky Gervais y Stephen Merchant. (AVH)

La edición local de la primera temporada de la serie de y con Ricky Gervais (el mismo de la versión inglesa de *The Office*) es una buena manera de acercarse al universo de las *sitcoms* inglesas, que es muy diferente al de las americanas, empezando por el hecho de que las temporadas –que no suelen ser más de dos– duran sólo seis episodios, por lo cual son más fáciles de seguir y las ideas no se agotan. La mejor sigue siendo *The IT Crowd*, que estuvieron dando por el canal Sony, y apenas un poquito más abajo está *Extras*, realizada en coproducción entre la BBC y HBO y con invitados como Ben Stiller, Kate Winslet y Samuel L. Jackson.

Día de fiesta / Las vacaciones del señor Hulot / Mi tío / Playtime

Jour de fête / Les Vacances de M. Hulot / Mon oncle / Play Time
Francia (las últimas dos son en coproducción con Italia), 1949/1953/1958/1967, 79'/114'/117'/124'.

DIRIGIDAS POR Jacques Tati. (AVH)

Como quien esto escribe dijo unas páginas atrás, ¡AVH edita *Día de fiesta*, *Las vacaciones de M. Hulot*, *Mi tío* y *Playtime*! Una decisión más que bienvenida. Sí, bueno, no hay mejor manera de disfrutar algo como *Playtime* que en un cine, pero es un gran sustituto para las copias horribles en VHS que circularon aquí hace unos años. Y claro, se trata de copias nuevas y remasterizadas de estas cuatro películas que, como pudimos apreciar el año pasado en la retrospectiva Tati que se hizo en el Bafici, no envejecen jamás y, en el caso de *Mi tío* y *Playtime*, siguen siendo películas del futuro.

El Superagente 86 Temporadas 1 y 2

Get Smart - Seasons 1 and 2
Estados Unidos, 1965-67, 850'. **CREADA POR** Mel Brooks y Buck Henry. (AVH)

Si algo bueno se puede rescatar de la nueva versión cinematográfica de *El Superagente 86* es que fue la oportunidad de que, por fin, comiencen a editarse en DVD las temporadas de la inolvidable serie creada por Mel Brooks y Buck Henry. Durante julio, y en un lapso de apenas 20 días, se lanzan las primeras dos temporadas en ediciones especiales de cinco discos cada una, con el último disco dedicado exclusivamente a material extra, que incluye documentales, comerciales de la época y apariciones del elenco en programas de televisión. Es también la oportunidad para verla, para algunos por primera vez, en su idioma original. Por otro lado, LK-Tel lanza los pocos episodios del breve retorno de la serie en 1995, pero eso es mejor olvidarlo.

Despedida de soltero

Bachelor Party
Estados Unidos, 1984, 105'. **DIRIGIDA POR** Neil Israel. (Gativideo)

Por fin tenemos edición local en DVD de una de las más recordadas comedias de los ochenta. Vista hoy, *Despedida de soltero* sigue siendo una comedia de *timing* perfecto, llena de momentos altos y con Tom Hanks en su mejor etapa, y es bueno tener acceso a ella en DVD, porque las copias que suelen verse por TV tienen cortes de censura y/o tetas *blureadas*. La edición es idéntica a la editada en Estados Unidos, tiene muy buena calidad de imagen y sonido 4.0, y entre los extras tenemos el trailer de la película, un documental sobre su realización y una entrevista con Tom Hanks.

QUEMECOMPRO

por Diego Brodersen

El sello Fox continúa sorprendiendo con sus lanzamientos de cine clásico, y este año, en particular, el western ha sido uno de sus niños mimados. Más allá de la inmensa e inalcanzable –en más de un sentido– caja Ford at Fox, la editora acaba de lanzar en los Estados Unidos (afortunadamente con subtítulos en español y a un precio de 20 dólares) una suerte de Santo Grial para los cultores de uno de los géneros más puros y nobles del cine estadounidense. La versión *Grandeur de The Big Trail* (1930), el film dirigido por Raoul Walsh y protagonizado por un jovencísimo John Wayne, nunca había sido edi-

tada en formato hogareño alguno, sino disfrutada solamente por unos pocos afortunados en el momento del estreno y, en las últimas décadas, por aquellos con acceso a las cinematecas de Nueva York o Los Ángeles. ¿Y qué es eso del *Grandeur*? 70 mm, ni más ni menos, es decir, el doble de ancho de pantalla que cualquier otra película de esa era. ¿Una película de comienzos de los años 30 en pantalla ancha? ¿No se tratará de un error? En lo más mínimo: varios estudios abordaron distintas técnicas de pantalla ancha apenas un par de años después de la llegada del sonido sincronizado, pero la complejidad de los rodajes y, fundamentalmente, los altos costos que implicaba

el reacondicionamiento de las salas de cine (nuevas pantallas, proyectores, etcétera.) hicieron desistir a los magnates de Hollywood de semejante locura, al menos hasta que la necesidad reflotó la vieja idea más de veinte años después. El proceso Natural Vision de la RKO, el Magnifilm de la Paramount, el Realife de la MGM y, por supuesto, el *Grandeur* de la Fox produjeron un puñado –poco más de una docena– de films que esperan ser redescubiertos en su ancha gloria. Más allá de estas disquisiciones algo técnicas, lo cierto es que *The Big Trail* es ahora otra película, literalmente. La versión “cuadrada” que todos hemos visto no fue creada a partir de los negativos

Grandeur, sino rodada con otra cámara dispuesta al lado de su hermana mayor, por lo que los ángulos y encuadres resultan completamente distintos. El uso de la profundidad de campo y la calidad estética de la composición en los planos generales resultan notables, máxime si se tiene en cuenta que la tecnología era tan novedosa como compleja su utilización. Logro de los técnicos y de Walsh, quien le imprime fiereza y realismo a una historia contada decenas de veces, antes y después. El segundo disco de esta edición especial trae la versión en 35 mm, y los extras suman casi una hora de documentales sobre Walsh, Wayne, la película y el viejo y querido *Grandeur*. [A]

Mundos blancos, mundos grises, mundos negros (I)

A la pregunta "¿qué es el tiempo?", San Agustín respondía, algo pícaramente: "Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé". Con el cine negro pasa una cosa parecida. Prácticamente cualquier espectador cree saber la respuesta correcta a la pregunta "¿qué es el cine negro?". El problema es, al igual que con el tiempo, explicarlo. La apariencia externa del cine negro no presenta problemas y ya fue descrita ininidad de veces: claroscuros marcados, encuadres incómodos y retorcidos, niebla y lluvia casi constantes, persianas eternamente entrecerradas, whisky, ambientes densos, sombras largas, clima de sordidez general, atmósfera onírica, etcétera. Y los personajes que recorren ese mundo también son característicos. Aparecen todos o algunos de los siguientes: hombres y mujeres signados por oscuros crímenes del pasado, policías buenos y eficientes, policías violentos y corruptos, detectives solitarios y duros, criminales de poca monta, ladrones, chantajistas, matones, asesinos, mafiosos, psicópatas y *femmes fatales*. El problema es que el cine negro es mucho más heterogéneo y difuso de lo que esta primera aproximación sugiere. Primero, porque nada de lo que aparece en las enumeraciones anteriores es indispensable. Justamente eso suele desencadenar la perpetua (y aburridísima) discusión sobre si el cine negro cumple con los requisitos para ser un auténtico género, o si es un estilo, o si es un, o un, o... Segundo, porque las películas pueden situarse de un lado u otro de la ley: pueden adoptar el punto de vista del mafioso/criminal o el del



detective/policía. Además, el retrato que se hace del mundo del crimen y del mundo de la ley varía de película a película. El criminal puede ser romantizado, o tratado ambiguamente, o diseccionado/analizado/explicado, o directamente vituperado. Y lo mismo el detective. Tercero, porque el mal puede aparecer como algo inexorable e inexplicable, casi metafísico, o puede estar enraizado en causas psicológicas, sociales, históricas, etcétera. Finalmente, porque las películas pueden ser radicalmente pesimistas, ambiguas o relativamente tranquilizadoras.

Hay casi cien títulos de cine negro de dominio público. Acá hay una lista: www.fesfilms.com/Noir.html. Para esta nota me voy a concentrar en seis: *Scarlet Street* (*Mala mujer*, Fritz Lang, 1945), *Detour* (Edgar Ulmer, 1945), *The Strange Love of Martha Ivers* (*El extraño amor de Martha Ivers*, 1946, Lewis Milestone), *He Walked by Night* (*El demonio de la noche*, Alfred L. Werker y Anthony Mann, aunque Mann no aparece en los créditos, 1948), *D.O.A.* (*Con las horas contadas*, Rudolph Maté, 1950) y *The Hitch-Hiker* (*La muerte en acecho*, 1953, Ida Lupino). Para todas se consiguen subtítulos, acá

(titles.box.sk), acá (www.opensubtitles.com) o acá (www.cineclasico.com).

El cine negro suele presentar y contraponer dos mundos. El escenario más tranquilizador es el de un mundo bueno (el de la ley) frente a uno malo (el del crimen). En este escenario, el Mal aparece como algo explicable, bien definido y controlable. Podemos dormir tranquilos: la policía nos está cuidando. Es el caso de *He Walked by Night*, basada en la historia real de un asesino meticuloso y detallista. En la película, la policía es eficiente, justa, trabajadora; valiéndose de una energía y una inteligencia casi sobrenaturales, logra atrapar al criminal. La puesta en escena de *He Walked by Night* es tan chata como su visión del mundo. A primera vista, un universo moral parecido (policías buenos/criminal malo) es el que presenta *The Hitch-Hiker*. Sin embargo, dos cosas distinguen a *The Hitch-Hiker* de *He Walked by Night*. En primer lugar, el asesino de la película de Ida Lupino es realmente perturbador. Es psicótico, impredecible y sádico, parecido al que encarna Javier Bardem en *Sin lugar para los débiles*, la película de los Coen. En segundo lugar, los recursos formales son mucho más variados e interesantes. Muchas resoluciones narrativas, el uso expresionista que se le da al paisaje desértico mexicano, la caracterización de los personajes... todo es mucho más rico en *The Hitch-Hiker*, una pequeña gran película.

Si la creación de un universo en el cual la ley es intachable y los criminales monstruosos (y controlables) genera un efecto tranquilizador, basta invertir los polos para lograr el efecto contrario. Es lo que ocurre en el muy buen melodrama negro *The Strange Love of Martha Ivers*. En la película de Milestone, el

personaje que vive vagando por el país, metiéndose en problemas y salvándose de la cárcel siempre por poco, termina siendo mucho más noble que los que actúan dentro del marco de la ley.

Finalmente, la variante más pesimista es la que presenta una serie de mundos... todos horribles. Es el caso de *Scarlet Street*, película centrada en los avatares de un oficinista como cualquier otro (el gigantesco Edward Robinson), que lleva una existencia aburrida y rutinaria, y un día se ve envuelto en una serie de intrigas y estafas perpetradas por un estafador de poca monta y su novia. El mundo de la legalidad y la supuesta decencia en el que está inmerso Edward Robinson al principio de la película es tan oscuro como el de la ilegalidad al que finalmente accede. El trabajo que tiene el personaje es rutinario; su vida en pareja, asfixiante; sus posibilidades de tener una vida feliz, nulas. Las relaciones humanas en la película son enfermizas. Cuando se lucha dentro del marco de la ley por alcanzar lo que uno quiere, se fracasa. Es lo que le pasa a Edward Robinson en *Scarlet Street* con su arte, y también a Tom Neal en *Detour* con su música. No es que lo que parece bueno sea malo y viceversa. Ni siquiera es que el ser humano se vea atraído fatalmente hacia el mal (como la sucede a Barbara Stanwyck en *The Strange Love of Martha Ivers*) o que el mal termine imponiéndose (*D.O.A.*). La tragedia es que todos los mundos son igualmente tétricos y opresivos. En estas películas, la misantropía y el desencanto alcanzan su pico, y el cine negro logra ser verdaderamente eso: negro. [A]

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Sres. de *El Amante*:

Recuerdo haber estado sentado, en la última fila de la Lugones en el marco del último Bafici, a cuatro asientos de Juan Antonio Sistiaga, aunque éste abandonó su lugar a los cinco minutos de comenzadas sus *Impresiones de la alta atmósfera* y *Paisaje inquietante-Nocturno* (con *En un jardín imaginado* se me complica un poco tratar de acertar si formaba parte o no del combo/enchastre/bello que aquí les traigo). Ese mismo día, 133 fue "128" por una falla técnica que anuló los primeros cinco pasajes sonoros de los 133 que le daban nombre a la película, ¡chan! La Lugones. Lugones de aquí, Lugones de allá, solía leer en *El Amante* una y otra vez sin saber qué era, y "eso" había sabido ser la sala de cine puesta de sombrero en esa maravillosa obra del gran Mario Roberto Álvarez que es el complejo del Teatro General San Martín. Él, junto con otros arquitectos como Eduardo Sacriste y junto a otro grande como Clorindo Testa, ponía "la luz" necesaria al proceso de revelado de mis primeras cintas de estudiante de arquitectura con un agregado extra a todo ese exceso de tecnicismos y materialismos: el cruce de esta disciplina mayor que es la arquitectura con otras como las artes plásticas, en el caso de Testa, o con la escritura (entre otras) en Sacriste. Y éstas endulzaban con ese plus extraarquitectónico esas horas de estudio, entibiando con algo más de temperatura la fría mesa de otrora (aprovecho aquí para citar esa atinada selección del festival que fue *Loos Ornamental*; Adolf Loos era un arquitecto que odiaba el ornamento, ¡¡¡buenísimo!!!). Ese es el mestizaje del que hablaba Llinás al referirse a "la novela" como su forma de relato en *Historias extraordinarias* en la entrevista que le hicieron Porta Fouz y Noriega en *El Amante* 192. En aquella nota también se habló de otros cruces, como la relación a la hora de armar el casting de la peli con un grupo de actores de teatro al que Llinás denominaba "la mejor generación de actores de la Argentina", entre los que se encontraba Rafael Spregelburd (otro "gran desmitificador" en

la cruzada contra la solemnidad, el ombliguismo y el autorreferencialismo). A ver, ¿dónde creí leer que estos eran algunos de los males del cine nacional? Jijiji. Pero volvamos a aquel día en que Diego Trerotola (que una vez más dibuja con su pluma maradoniana acerca de Sistiaga en *El Amante* 193) oficiaba de moderador y la postal del Quijote "de las manchas" y Sancho (a quien, dicho sea de paso, vi más cómodo en la presentación de Sistiaga que en el "abrazo" con Nolot, se comprende) era más evidente en su accionar que el "fisikdurol" de los implicados en ella. ¿A qué voy con esto de accionar? Voy al corazón mismo de las cosas que allí se presentaron. Al hidalgo caballero lo catapultó de su silla, como les decía al empezar este texto, ese amor herido por el contexto hostil (los cuchicheos provenientes desde la cabina de proyección respondían más a los de una cocina en la que los cocineros se reprochan en voz baja y entre sí el haber quemado el guiso); su obra casi aurática había sufrido, según sus palabras posteriores a la primera de las proyecciones, el efecto *no deseado* de una alta amplificación del sonido necesario para que la mezcla de su audio/visual llegara hasta nosotros espectadores de la manera en la que él la había concebido. Más librepensamiento y menos academias instaban las palabras del director en su marcha; de cruces se habló aquella vez, el verdadero hacedor de una obra verdadera. ¿Qué? ¿Las otras formas de hacer no son verdaderas? Sí, lo son, pero en esta clase de obras las huellas están en todos lados: de ferpecto este crimen no tiene nada. Espíritu mestizo y modos renacentistas de todas las hechuras, o por lo menos de la mayoría de ellas, del hecho cinematográfico es la clase de independencia que bien podríamos transferir al cine y, lo que es mejor, con las máximas posibilidades de hacer una forma más de lo que llamamos cine independiente. Al introducirnos, el Diego lo tildó de "maldito", ¡y vaya si fue hermoso aquel día con rico tufillo separatista y anarquista!

MARTÍN CERRIZUELA

A fin de cuentas, todo es ideología

Es una frase: "A fin de cuentas, todo es ideología". Dos veces la dice Aniceto durante la película. "El concierto que Miguel Ángel Estrella daba a los pobres", dice Favio. Son dos frases, dos frases que revelan algo. ¿Ingenuidad? ¿Es un chiste la voz de Favio, lo que dice la voz de Favio?

"Los peronistas son capaces de cualquier cosa", dice el amigo con el que termino de ver la película, el amigo no peronista, y no lo dice como una crítica, sino como un chiste que denuncia una subjetiva verificación. "No es que la película me haya gustado tanto", digo yo; no es que esté escribiendo estas líneas porque la película me haya deslumbrado, es porque me llenó la cabeza de frases, de frases cinematográficas, de dulces de colores.

"A fin de cuentas, todo es ideología", dos veces se repite la frase en ese rito –o "verso"– machista de seducción que utiliza Aniceto para conquistar a las mujeres. ¿De qué les hablaría Favio a las bellezas de su época –como María Vaner– para que se entregaran a su talento? ¿Les diría que en el cine, a fin de cuentas, todo es ideología? Hay que rebuscárselas como se pueda, parece decir Favio a través del Aniceto, un hombre alerta, siempre en lucha, solo; solo y siempre en lucha, un agonista, como le escuché decir una de estas noches, en su programa de radio, a Alejandro Dolina. Él no hablaba de Favio, sino de la agonía, diciendo que ésta –etimológicamente– no es la ida hacia la muerte, sino la lucha contra ella. Aniceto es un agonista, término que usa también Luciano Monteagudo en la crítica a la película que hace en *Página/12*, cuando llama así a los tres héroes; es un agonista Aniceto, que lucha contra esa soledad y agresión en la que lo han sumido el mundo y la sociedad, sin que la película nos ofrezca ninguna explicación.

"A fin de cuentas, todo es ideología", traigo de nuevo desde el aire la frase y, mientras escribo estas líneas, miro una vieja foto que muestra a una decena de jóvenes con los dedos en "ve", delante de un mural, en el que a una Eva

Perón en el blanco y negro de la foto quemada se le transforma el pelo en cabezas y carteles. Y me doy cuenta de que la escritura acerca de Favio que vengo sosteniendo hasta ahora habla poco de lo que la película nos da en su aspecto material, en su pura materialidad de sucesión de imágenes de colores, en esa multiplicidad de sábanas blancas sobre cielos celestes prefabricados. De lo que la película nos da en su materialidad, he dicho, y mientras la veía se me ocurrió pensar en *Perceval el galo*, de Rohmer, pero qué sé yo lo que la película nos da. Alguien me dijo que la actitud de Favio, en cuanto a la investigación y los riesgos cinematográficos, podía compararse con la de Godard; qué sé yo. Viéndolo en la conferencia de prensa, a los setenta años, con una gorra en la que se ven las letras N e Y –iniciales de Nueva York y con el estilo de su equipo de básquet– veo que lo importante para él es otra cosa, y estoy seguro de que no sabe lo que es.

“A fin de cuentas, todo es ideología”. A qué llamará Aniceto ideología. Porque es a él como silueta opaca al que interrogo; es al traidor al que le pregunto de dónde sacó la palabra, por qué la usa. Supongo que para conquistar mujeres, como supongo que hacía Favio con su guitarra y sus películas.

En alguna información he leído –u oído– que al creador le habría gustado cerrar una calle, como ocurre en Caminito, y montar el espectáculo; mal no le hubiera ido, pero, como no pudo, cerró el cuadro de la pan-

talla: en *Aniceto* sólo pasa lo que pasa en la pantalla, no hay un fuera de campo referido al relato de los sucesos de la película. Fuera de lo que se ve en el cuadro, “sólo” está la historia del Aniceto, la historia de Favio, la historia de la filmografía de Favio, en fin; y también la historia argentina, esas sábanas blancas sobre cielo celeste que nos hacen acordar –y nos traen– a *Gatica*.

“No ser Dios y cuidarlos”, dice la letra de una canción de Favio que en este mes se oye en otra película argentina que habla de los presos; no ser Dios y cuidarlos parece querer decirnos –querer hacerlo– Favio. No ser Dios y poder cuidar a ese Aniceto desolado y desolador, a la Francisca, a Lucía; a los presos y a las presas que están en cualquier leonera, y hasta a todos los que murieron destrozados en la Plaza de Mayo en otro mes de junio. ¿Aniceto es Favio? ¿*Aniceto* –la película– es Favio?

Condensación: *Gatica*, Moreira, mujeres bellas y desnudas bailando para un morocho argentino, que podría parecerse, querer ser, Favio; un ser plano, como Monzón, el Aniceto, que se hace matar por el compadre al que vendió por dos pesos. Dije Monzón, me acordé de Monzón ahora, y me acordé y pensé en muchas cosas durante y después de la película de Favio, y pensé que Favio ve la ideología como lo que es: un modo de estar en el mundo, aunque se ría de ella, aunque prefiera vestirla con la fe y la mística.

Felicitaciones

Hola!! Les escribo desde Asunción, Paraguay. Hace años que recibo sus comentarios, a veces los comparto y otras veces no. Los felicito por lo que hacen, educan con sus comentarios. Como sabrán, por aquí no tenemos producción cinematográfica, aunque sí hay realizaciones en video de alta calidad y una que otra película. Historias sobran. Con relación a los cursos que brindan en la escuela de *El Amante*, ¿será que alguna vez lo harán vía Internet para los que estamos lejos de ustedes? No es lo mismo que las clases presenciales, pero podría funcionar. Bueno, eso nomás. Saludos cordiales y éxitos en lo que hacen.

MIGUEL ZARZA

GRAL. SANTOS 1492
ASUNCIÓN, PARAGUAY

Críticas

Ya a los 33 años me doy cuenta de que me cuesta mucho más que antes que una película me guste. Hay cosas que me irritan a poco de comenzado un film y me arruinan su visión, y otras simplemente me hacen dormir. Algunos críticos logran el mismo efecto y, a diferencia de mi experiencia con las películas, las críticas actuales me resultan iguales que las de hace 15 o 20 años. Es muy divertido saber que algunas obras destrozadas impiadosamente por cultísimos críticos han logrado perdurar y convertirse en grandes films (algo que siempre fueron); que las opiniones siguen siendo en

su mayoría destructivas, y que muchas veces las críticas parecen escritas antes de ver las películas. Creo que, como el propietario de una heladería termina aborreciendo los helados de tanto comerlos, los críticos (no todos, claro...) logran odiar las películas por no descansar sus ojos ni sus neuronas.

DIEGO AMOEDO

p/d: Y sí, escribo con faltas de ortografía.

Sres. de *El Amante*:

Opinión... no me gustan los cambios que hicieron en la página web. Era mucho más práctico y me gustaba más recibir los títulos de los estrenos con el puntaje y algún comentario; yo no compro la revista impresa y lo que me ofrecen ahora es un texto continuo que no me atrae para leer rápidamente. Disculpen, y gracias por lo recibido hasta hoy.

DCV CECILIA NOVINIC

MAQUÍA/ESTUDIO DE DISEÑO
www.maquia.com.ar

Sobre *elamante.com*

Empezaba a leer el mail sobre los cambios en la cobertura de estrenos en la página web y ya me empezaba a dar pena... pensando en que no iba a tener más las críticas en mi carpeta “el amante”. Y... ¡por suerte me encuentro con una muy buena noticia! Me parece una excelente idea poder acceder a lo que el staff discute sobre las películas. ¡¡¡BUENÍSIMO!!! ¡Gracias! Y nos seguimos encontrando.

VANINA ESTÉVEZ

tipeá

WWW. ESTO ES CÍNERAMMA. COM. AR

El cineasta errante

por Jorge García

El evento más importante de esta segunda edición del Festival de Granada Cines del Sur fue la retrospectiva dedicada al realizador iraní Mohsen Makhmalbaf. Figura fundamental del cine de su país, su obra se caracteriza –sobre todo en sus películas anteriores a 1995– por la mirada crítica sobre la vida social, cultural y religiosa de Irán. Cineasta de una formación atípica, MM, a diferencia de la gran mayoría de sus colegas, carece de un desarrollo cinéfilo tradicional. Fervoroso islamita y de una niñez ajetreada en la que ejerció todo tipo de ocupaciones, en su juventud fue activista político –lo que lo llevó, luego de atentar contra un policía, a prisión por varios años– y después autor teatral y guionista radiofónico. Sus primeras películas, que no pudieron verse en la retrospectiva, parecen ser auténticos manifiestos doctrinarios, pero luego su obra fue ampliándose en sus perspectivas temáticas, y enriqueciéndose desde el punto de vista formal, aunque sus últimos films lo muestran algo apagado y sin la enjundia –tanto formal como temática– de sus trabajos anteriores. Luchador constante contra la censura en Irán, en los últimos años ha debido rodar sus películas en otros países (mientras sus dos hijas, Samira y Hana, siguiendo el legado paterno, también se han convertido en interesantes directoras). En Granada pudieron verse once de sus películas, comenzando por *El vendedor ambulante* (1987), un film en tres episodios y, según el director, de tintes autobiográficos (aunque el primero está basado en un relato de Alberto Moravia). En este fragmento, las imágenes alucinantes de un reformatorio de niños discapacitados remite a *Freaks*; en el segundo, un joven con cierto retraso mental (pariente lejano del Norman Bates de *Psicosis*) cuida a su anciana e inválida madre, y en el tercero, un pobre vendedor ambulante es víctima de un grupo de mafiosos que controlan el mercado negro y la droga. *El matrimonio de los benditos* (1989) narra en un tono urgente y marcadamente antibélico la odisea de un muchacho voluntario en la contienda contra Irak, que ahora, con un trauma de guerra, se encuentra internado en un hospital psiquiátrico.

Una película algo desmañada pero intensa. En *Tiempo de amor* se narra, con ecos del *Rashomon* de Kurosawa, un mismo hecho –la relación de una mujer con su marido y su amante– desde tres perspectivas diferentes, un film que no omite la mirada crítica sobre aspectos de la vida cotidiana iraní. *Érase una vez el cine* (1992) es la primera parte de una trilogía que, sin dejar de lado las referencias a la realidad de su país, tiene al cine como tema principal de reflexión. Aquí, a través de una historia aparentemente disparatada, MM homenajea, por un lado, la historia del cine iraní, y, por el otro, cuestiona la censura imperante en distintas épocas. En *Salaam Cinema* (1995), un enorme grupo de jóvenes aspira a participar en el casting del próximo film de MM, pero sólo muy pocos serán finalmente contratados. Cine dentro del cine, la película se va construyendo a medida que transcurre –hay, por ejemplo, una secuencia en la que el director (el propio MM) y dos de las aspirantes discuten acaloradamente– con un notable *crescendo* dramático y una serie de reflexiones acerca de las relaciones entre realidad y ficción. *Un momento de inocencia* (1996) es otra aguda mirada sobre el mismo tema, ya que en el film se recrea el atentado del director a un policía (quien participa en el film como actor) que lo llevó luego a la cárcel, donde estuvo durante más de cuatro años. *Gabbeh* (1996), la obra más visualmente impactante del director; *El silencio* (1998), sobre un niño ciego con el oído muy desarrollado, y *Kandahar* (2001), que transcurre durante la guerra de Afganistán, son los únicos films estrenados en la Argentina del director, por lo que a sus comentarios en *El Amante* remito. En cuanto a *Sexo y filosofía* (2005) y *El grito de las hormigas* (2006), sus dos últimos trabajos, poco agregan a su filmografía; y el último, aunque el director en la entrevista lo niegue, muestra una mirada sobre la religión y la política diferente a la de sus trabajos anteriores. De todos modos, Makhmalbaf, a pesar de su condición de cineasta errante y con sólo 52 años, es un director que, seguramente, tiene todavía mucho para ofrecer.



Me gustaría que me hiciera una breve síntesis de cómo se desarrolló el cine iraní antes de su reconocimiento internacional en los últimos años.

El cine iraní, antes de la revolución islámica, tenía una producción anual de 60 películas, pero murió dos años antes de ese hecho porque se produjo la llegada masiva de las producciones de Hollywood, y nuestro cine no pudo competir con eso. Una vez que se produjo la revolución, esa invasión de películas norteamericanas se detuvo y se reavivó el cine iraní, lo que dio lugar a que se acusara al gobierno de estar en contra del cine. En ese momento hubo un crecimiento impresionante. El mundo no sabía lo que realmente estaba pasando en la sociedad iraní. Al principio era una curiosidad política, pero a través del cine la verdadera poesía iraní comenzó a florecer y apareció como algo diferente al cine de Hollywood. Era un cine que, en vez de estar lleno de escenas de sexo y violencia, se mostraba repleto de realidad y belleza, y que se parecía a un trabajo artesanal, como si se tejiera una alfombra. Sin embargo, últimamente reapareció la censura de una manera mucho más fuerte y la sociedad iraní comenzó a retroceder por culpa de los fundamentalistas que están ahora en el poder. Ahora la producción anual de películas es muy elevada, pero la calidad es muy baja y los buenos directores iraníes no consiguen filmar dentro del país. Algunos contemplan la situación en silencio y otros están, como yo, sin hogar y haciendo películas por todo el mundo.

En su juventud fue militante político. ¿Cómo se produjo su acercamiento al cine?

Yo estuve cuatro años y medio en la cárcel y mis amigos, cuando salieron, se convirtieron en funcionarios del gobierno. En la cárcel tomé conciencia de que para revertir la situación no sólo había que cambiar el gobierno, sino que también era necesario producir modificaciones en la cultura, y pensé que por medio del cine podía mostrar diferentes aspectos de la sociedad en

que vivía. Por ejemplo, en mi película *Tiempo de amor* narro la misma historia desde tres puntos de vista diferentes para demostrar que la realidad no es algo unidimensional. Entonces decidí dejar la política y dedicarme al cine para mostrar desde mis películas el fascismo que imperaba en mi país.

Muchas películas iraníes están protagonizadas por niños. ¿Eso tiene que ver con la censura imperante que dificulta la exposición de problemas adultos desde el cine?

Sí, una razón es esa, pero también hay otra, y es que a los artistas les gusta hablar de la infancia porque es el origen de su inspiración. Además, la sociedad iraní en los últimos treinta años duplicó su población, hay una enorme cantidad de niños en nuestro país y es necesario transmitir los problemas que esos niños tienen.

¿Por qué no se pudieron ver todas sus películas en esta retrospectiva?

La razón principal es la censura, que provoca que películas como *El ciclista* no se puedan exhibir fuera del país.

Hay una suerte de consenso crítico en que la primera película en la que se empiezan a manifestar los rasgos más personales de su cine es *El vendedor ambulante*. ¿Cree que es así?

Antes de ese film rodé *Boicot*, donde creo que ya estaban presentes esos rasgos. Esa película relata el período en el que estuve en la cárcel y el sistema de solidaridades y alianzas que se entablaba entre los reclusos.

¿Cuáles cree que son las principales influencias de su cine?

Yo creo que estoy de algún modo influenciado por el Neorrealismo italiano y también por aspectos de la cultura de ese país. Por ejemplo, la primera historia de *El vendedor ambulante*, aunque tiene que ver con mi infancia, está tomada de una historia de Alberto Moravia.

¿Por qué Moravia?

Porque leí un libro de él que se había publi-

cado y en él encontré que la cultura italiana era muy cercana a la iraní.

El matrimonio de los benditos me pareció una película muy oscura y pesimista y de un tono muy urgente...

Esa película fue rodada durante el punto más alto de la guerra de Irán contra Irak. Hice esa película como una manera de expresarme contra esa guerra absurda.

En la trilogía que integran *Érase una vez* en el cine, *Salaan Cinema* y *Un momento de inocencia*, aparte de las referencias a la sociedad iraní, noto que aparece el cine como tema de reflexión.

Mis películas tienen su raíz en mi propia vida y yo me inspiré muchas veces en hechos autobiográficos. En esos años el cine iraní comienza a ser conocido internacionalmente a través de mis películas y las de Kiarostami. En *Érase una vez el cine*, aparte de ser un homenaje a la historia del cine de mi país, intenté hacer un recorrido sobre la censura que imperó muchas veces sobre él.

¿Como surgió en *Close-Up* la idea de trabajar con Kiarostami?

Esa película está inspirada en una noticia que apareció en el diario. Los dos queríamos hacer una película sobre ella, pero teníamos diferentes maneras de encararla. Finalmente llegamos a un acuerdo.

Su última película, *El grito de las hormigas*, muestra a primera vista una orientación política y religiosa diferente a sus otros films, ¿por qué?

A mí me parece que, a pesar de estar rodada en la India, la película es coherente con las anteriores y ofrece diferentes puntos de vista sobre la religión a través de las posturas de la muchacha creyente y su marido ateo.

¿Dónde vive actualmente?

No tengo sitio definido, voy de un lugar a otro.

¿Cuál es su próximo proyecto?

Si encontrara productor, rodaría ya la infancia de Federico García Lorca. [A]

GRANADA

Cines del Sur. Un festival consolidado.

La segunda edición del Festival de Granada Cines del Sur, con una afluencia de público mayor que la anterior, un nuevo complejo de salas con excelente proyección y sonido y otro lugar para exhibiciones al aire libre además del que ya había, reveló la indudable consolidación de un evento a convertirse en una de las principales actividades culturales del año en la ciudad. Se siguió la línea programática impuesta desde sus comienzos: la de dar lugar en su seno a las cinematografías de Asia, África y Latinoamérica (aunque, como el año anterior, esta última tuvo una escasa representación). En una decisión arriesgada, el jurado de la competencia oficial premió a la película brasileña *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. El film es un elaborado ejercicio en el que una serie de actrices discurren sobre su vida personal y profesional, en una suerte de juego de espejos que reflexiona permanentemente sobre la repre-

sentación y las relaciones entre documental y ficción. De las otras películas exhibidas, cabe destacar *Chouga* de Darezhan Ormibaev, una traslación libre de *Ana Karenina* al Kazajistán contemporáneo, presentada en un estilo narrativo contenido y abundante en planos fijos. El film está bien construido, pero no logra alcanzar ni por asomo la profundidad del original. *Frozen*, ópera prima del hindú Shivajee Chandrabhushan, es un film derivado del cine de Alexander Sokurov que impacta desde lo visual, aunque también denuncia algunos problemas en su estructura narrativa. El cine filipino estuvo representado por Brillhante Mendoza, de quien se proyectó *Tirador*. Ambientado en un barrio pobre de Manila, el film describe la lucha por la supervivencia de un grupo de jóvenes delincuentes por medio de una puesta en escena basada en el permanente movimiento de la cámara y un montaje nervioso y crispa-

do. *The Aquarium*, del egipcio Yousry Nasrallah, es un sólido relato ambientado en una El Cairo minada por la corrupción y las protestas sociales. El coreano Hong Sang-soo es uno de las principales directores del cine asiático actual y *Night and Day*, su último trabajo, es, como casi todos los anteriores, una variación sobre un triángulo amoroso ambientada en París. El director narra con su habitual fluidez, pero el film muestra algunos signos de agotamiento en sus reiteraciones argumentales y el uso abusivo del zoom. Una auténtica joya que se vio en el festival fue *La Maison est noire*, el único y maravilloso mediometraje de la prematuramente desaparecida y gran poetisa iraní Forough Farroukhzad. Se trata de una obra en la que la directora consigue que la fealdad, la deformidad y el sufrimiento sean expuestos a través de una desgarradora poesía y una desolada belleza. **JORGE GARCÍA**



Don't Get Me Wrong

HUESCA

Cortos y documentales

Hay que decir, antes que nada, que la 36ª edición del Festival de Cine de Huesca estuvo signada por la reciente muerte de José María Escriche, fundador del evento y su director durante las 35 ediciones anteriores. En una edición del Bafici de hace unos años, tuve la suerte de conocer a Escriche, una persona extrovertida y simpática, gran gourmet e insaciable bebedor, y guardo un recuerdo realmente grato de él. No pude estar en el homenaje que se le brindó (se realizó antes de que yo que llegara), pero todos los que concurrieron señalan el alto grado de emotividad que alcanzó. Este festival se ha distinguido a lo largo de su existencia por dedicarse principalmente al cortometraje en sus distintas variantes y ha alcanzado, a través de los años, un gran prestigio entre los cultores del género. Se han desarrollado en él dos competencias principales: el Concurso Iberoamericano y el

Internacional, con numerosos trabajos de los más diversos países.

Pero en Huesca también se proyectan largometrajes, y fue así que se realizó un homenaje a Bertrand Tavernier (presente en el evento), con la exhibición de cuatro de sus películas, y un panorama del cine europeo en el que se exhibieron los últimos trabajos de varios directores destacados entre los que hay que resaltar *Al otro lado*, de Fatih Akin; *Una chica cortada en dos*, de Claude Chabrol; *Cien clavos*, de Ermanno Olmi y *Yo serví al rey de Inglaterra*, de Jifí Menzel. En la sección Pantalla Clásica se exhibieron películas que tenían al río como principal protagonista, entre las que cabe destacar la notable *L'Atalante*, de Jean Vigo; *La noche del cazador*, de Charles Laughton; *La reina de África*, de John Huston; *Arroz amargo*, de Giuseppe De Santis, con la exuberante Silvana Mangano, y *Río Rojo*, de Howard Hawks (elección bastante arbitra-

ria, ya que lo único que tiene de río es el nombre de un poblado). La sección que a mí me pareció de mayor interés fue la del Concurso Europeo de Documentales, donde se impuso *Malaak et le vaste monde*, de Ahlem Aussant-Leroy, un correcto trabajo sobre una muchacha yemenita que, en mi opinión, fue superado por dos de las películas que vi: *1937*, de la armenia Nora Martirosyan y, sobre todo, *Don't Get Me Wrong*, de la rumana Adina Pintilie, un crudo trabajo rodado en un hospital neuropsiquiátrico de su país. Aunque lo más relevante de lo exhibido en Huesca fue la retrospectiva dedicada al documentalista inglés Humphrey Jennings (una figura casi de culto para muchos cinéfilos), que desgraciadamente no pude ver por haberse exhibido antes de mi llegada. Ojalá la Cinemateca Argentina o el Bafici tengan en cuenta a este director, del que no se conoce un solo fotograma en la Argentina. **JG**

Durante la primera quincena del mes de junio vinieron, pasaron y siguieron su periplo latinoamericano once largometrajes noruegos. La muestra, vista ni más ni menos que por 2017 personas, abarcó una selección de films estrenados en Noruega entre el 2000 y el 2007. De cómo fueron las películas y de los cambios en la cinematografía noruega en los últimos años trata esta nota. **por Lilian Laura Ivachow**

Chicos, besos y pandillas

El cine a través de Noruega. Hacía diez años que no había en Buenos Aires un ciclo de cine noruego, a excepción de los escasos y aislados estrenos de películas como *Elling*, las singularmente distintas de Eric Gustavson (*El telegrafista* y *El mundo de Sofía*) o las que se vieron en forma más intermitente en festivales: *Cuentos de cocina* (Bafici 04), *Uno* (Marfici 06) o la melancólica, bella y suicida *Reprise* (Bafici 07).

Más allá de la presentación de “novedades”, una característica esencial a la muestra fue la inclusión de películas posteriores a la revisión de una política cinematográfica. Hasta el año 2000, la producción anual noruega se regía por el Norsk Film. Ya desde comienzos de los años noventa, los jóvenes que viajaban al exterior para formarse cinematográficamente criticaban a su regreso la política de concentración del organismo responsable de financiación (dicho escuetamente, daba mucho dinero a pocas películas), basándose además en el hecho de que el dinero se diera siempre a las mismas personas. Fue en el 2000 cuando el gobierno discontinuó el Norsk Film y, al año siguiente, transfirió sus fondos al Norsk Filmfond (www.filmfondet.no), un organismo público que inevitablemente cambiaría su rumbo en la gestión de sus planes de subvención. Como lo explica el actual director del Instituto de Cine Jan Erik Holst: “Se fundó un fórum con el objetivo de incrementar la producción y hacerse cargo de la nueva generación de cineastas”.

Esto viene a cuento porque las tres



Beso de invierno

películas de mayor impacto en el ciclo (*Hijos*, *Beso de invierno*, *Uno*) están hechas por directores jóvenes, y las dos primeras, por graduados en una escuela de cine situada en Lillehammer, una ciudad de 25.000 habitantes ubicada al norte de Oslo. Tomando esta información, imaginé una escuela prodigiosa en una ciudad mágica llamada Lillehammer, que sería la “posta” si en el más remoto de los casos uno se escapa a estudiar allí. Pero, por la información

que luego pude recabar, y con la ayuda de Olav (nacido y criado en Lillehammer), comprobé que lo que yo llamaba Escuela de Lillehammer es ni más ni menos que la primera Escuela Nacional de Cinematografía de Noruega, que pertenece a la Universidad de Lillehammer (Høgskolen i Lillehammer), que es pública (como en épocas más sensatas de nuestro país, lo público en Noruega tiene un signo positivo) y que se creó recién en 1997. Una escuela que iba a tener su pri-

mera camada de egresados en el 2001, el año en que se revisó la política estatal para el cine.

Claro que para Bent Hamer –que no vive en Lillehammer sino que es el director de *Cuentos de cocina*, la película que abrió el ciclo– esta renovación habría empezado alrededor del '95, coincidencia llamativa si se piensa en la renovación de cine argentino que despuntó hacia fines de los noventa. Otros datos significativos respecto al cine noruego que me comentó Bent Hamer: que en el período anterior había una tendencia a hacer cine político mediante películas políticamente correctas; que éstas reflejaban una mirada social desde un lugar teórico; que Noruega ha producido entre 15 y 20 filmes promedio en los últimos años. Otro dato valioso (revelado por Per Haddal, crítico del diario *Aftenposten* e historiador del cine noruego): la recaudación para la producción nacional es del 22% y está en su mejor momento. Otra coincidencia que me comentó Olav que hace que el cine noruego nos recuerde al nuestro más aún: que los noruegos en otras décadas sentían desconfianza por su propio cine y era común decir cosas como “para ser noruega, la película no está tan mal”.

Noruega a través del cine. *Hijos* (2006), *Uno* (2004) y *Beso de invierno* (2005) han emergido entonces en este período juvenilmente fructífero y renovador (de hecho, se habla de “Nueva ola”) y comparten, entre otros valores, la capacidad para acariciar asperezas.

Hijos (*Sønner*, dirigida por Erik Richter Strand) es la historia del guardavidas de una piscina de un barrio de Oslo que descubre que allí concurre quien había abusado de él años atrás. La película no se somete a una lastimera aflicción de la víctima, sino que, en su afán de justicia por mano propia, va tejiendo un relato con inusitadas secuencias policiales. Uno de sus méritos es aventurarse a construir un retrato cabal del victimario, que justifica sus relaciones con púberes por el hecho de que hayan sido con consentimiento, y no por los argumentos que expone (de hecho, la película no es indiferente al inmenso daño moral que ha causado), sino por darle un lugar a su peculiar argumentación, sin caer en un menoscabo del personaje en pos de una condena.

Con una cámara nerviosa y notable pericia en los encuadres, *Uno* se amolda a algunas convenciones del género, pero sin hacer de este molde una guía implacable. Haciendo eco y gala de ese póster de Jackie Chan que su protagonista tiene en la pared de su cuarto, cuenta una historia de pandillas pakistaníes y esteroides mediante golpa-

zos, huidas y corridas. La película se apoya en la destreza actoral y física de Aksel Hanne, su protagonista y director, muy popular en Noruega. A diferencia de otros filmes de la muestra en las que los inmigrantes aparecen más bien “pintorescos” (caso de *Música para bodas y funerales*), aquí los grupos pakistaníes no aparecen retratados con la vara de la corrección política.

Otra película en la que inmigrantes son parte de la historia es *Beso de invierno* (*Vinterkys*, dirigida por Sarah Johnsen), tal vez la de mayor imprevisibilidad y belleza. Cuenta cómo una médica, tras la muerte de su hijo, empieza una nueva vida en un pueblo rural. La historia va al pasado mediante el recurso del *flashback*, no para atiborrarnos de información sino para recobrarlo en tensa y contradictoria revelación. Un rasgo imperceptible (para mí, por cierto) que me señala Olav respecto a *Beso de invierno* es que con esta película vuelve la nieve al cine como parte de la historia, después de unos años de ausencia. Ante esta sorprendente desaparición, Olav conjetura: “puede ser que resulte más fácil hacer películas en verano, o que los productores noruegos piensen que las películas se ven mejor con luz y tiempo cálido y que así sea más fácil venderlas al extranjero”. De hecho, Per Haddal destaca la estrecha relación de los noruegos con el paisaje en el cine (más aún que los suecos) y se refiere a una masiva peregrinación a la alta montaña que hacen en Semana Santa. “Cuando la nieve abandona por fin el país en primavera... salen a buscarla a las alturas”. ¿Por qué entonces habrá desaparecido la nieve del nuevo cine noruego? En todo caso, es un misterio. Pero lo cierto es que ha faltado nieve en la gran mayoría de las películas, en algunos casos con sospechosa notoriedad. *Marte y Venus* (dirigida por Eva F. Dahr), sin dudas la comedia más ramplona del ciclo, parece ambientada en una Miami semi nublada, y *Hawaii-Oslo* (dirigida por Erik Poppe) –película consistente y algo aletargada de historias simultáneas y conocidos juegos de tiempo– transcurre en el día más caluroso del año en Oslo.

Claro que sería imposible removerle la nieve a un documental. *Olle Bull, el conquistador del cielo* (dirigida por Aslak Aarhus) y *Cool and Crazy* (dirigida por Knut Erik Jensen) mantuvieron sus suelos perennemente blancos. El primero, una biografía más curiosa a nivel informativo que audiovisual, relata la vida de un famoso violinista de Bergen (segunda ciudad en importancia después de Oslo) quien fuera, en el siglo XIX, la primera celebridad internacional de Noruega. *Cool and Crazy* nos muestra un coro que conforman los integrantes del



pequeño pueblo de pescadores de Berlevåg, en Finmark, bien al norte del país. Y a pesar de que las canciones resultan francamente agotadoras, la película –valga la metáfora– es fresca en su retrato de los simples y transparentes pescadores. O en las más arduas imágenes que evidencian en el tour que el particular coro hace a Rusia, cultura vecina de la que Jensen tiene profundo conocimiento.

Tal vez resulte fácilmente comprobable la ausencia de nieve en películas urbanas y su presencia en las que van al interior –según Haddal, la vida del cine noruego está, con razón, fascinada por el norte–, como en el caso de *Landstad*, el distrito rural en el que transcurre *Cuentos de cocina*. Aquí hay nieve altamente melancólica y descriptiva, aunque el mayor potencial está en los silenciosos interiores eminentemente visuales en donde se deslizan con altura crítica hacia los suecos, como ser su carácter de “neutrales” durante la Segunda Guerra (cabe aclarar: hasta 1905 Noruega estuvo unida en federación con Suecia). Una película llena de sutilezas, observaciones y amistades masculinas que, por sus valores, resulta imprescindible relacionar con *Elling*, especie de *mains-tream* noruego que llegó a nuestro país a partir de su nominación al Oscar.

Casi sin decantación, me quedan las dos películas que completan el ciclo: *Música para bodas y funerales* (dirigida por Unni Straume) y *Vecinos* (Naboer, 2005, dirigida por Pål Sletaune). A la primera sería tal vez aventurado calificar de *artie* siendo que su lado más *artie* se contrarresta con su contundente potencia visual. La segunda es un thriller psicológico, provocador e impetuoso con aire a *Repulsión*, que tal vez resulte previsible por esa notable adscripción al género, pero que toca la nota más extrema y confirma la saludable diversidad característica del ciclo. **[A]**

Takk til Bent Hamer, Olav, Hanne, Trond. Y gracias también a Diego Brodersen y Jørgen García.

DINO RISI

1917-2008

Si bien el cine italiano de posguerra ha pasado a la historia por el surgimiento en su seno de uno de los movimientos más importantes que haya producido la historia del séptimo arte (como es el caso del Neorrealismo), y por la aparición de algunos directores de gran prestigio entre la crítica como Antonioni, Fellini y Visconti (Roberto Rossellini es más importante que ellos, pero nunca consiguió instalarse en el mismo nivel), en su vertiente más popular dio origen a la denominada comedia italiana, un (sub)género que –en sus mejores expresiones– reflejó con lucidez, y por medio del humor, diversos aspectos de la vida cotidiana y las contradicciones sociales que se vivieron en el país en aquellos años. Más allá de lamentables excrecencias como la del hoy (justamente) olvidado Lando Buzzanca, la comedia italiana contó con un grupo de directores cuyos máximos exponentes –tomando en cuenta la relación cantidad-calidad de su obra– fueron el todavía vivo Mario Monicelli y el recientemente fallecido Dino Risi.

Nacido en Milán, hijo de un médico, fue en su juventud estudiante de psiquiatría antes de interesarse en el cine primero como crítico y guionista y luego como asistente de dirección. En 1952, debutó como director y comenzó una carrera que se prolongaría a lo largo de cuatro décadas con una filmografía de más de sesenta títulos. Obviamente, una obra tan prolífica ha sido inevitablemente despareja, con una buena cantidad de obras olvidables, pero con otras en las que se mostró como un agudo observador de conductas y costumbres que, como señalamos, lo colocan en el tope de los realizadores del género en su país. Una muy rápida recorrida por sus mejores títulos no puede omitir *Pobres pero bellas* (1956) ni su secuela *Bella pero pobre* (1957), divertidas crónicas sobre jóvenes romanos, protagonizadas por la bellísima –y prematuramente retirada de la pantalla– Marisa Allasio; *El matador* (1960), un entretenido relato al servicio de Vittorio Gassman; *Una vida difícil* (1961), con gran actuación de Alberto Sordi en un film de amargo trasfondos y *La marcha sobre Roma* (1962), una aguda sátira sobre los orígenes del fascismo. Ese mismo año dirigió uno de sus títulos más populares, *Il sorpasso*, centrado en dos caracteres masculinos absolutamente contrapuestos, y en 1964 realizó *Los monstruos*, un film en episodios de abundante humor negro que también fue un gran éxito. También cabe recordar *Veo desnudo*, en la

que, a través de diversos sketches, satirizaba las obsesiones sexuales del italiano medio; *En nombre del pueblo italiano* (1972), un film en el que denunciaba la corrupción de la justicia; y *Perfume de mujer* (1974), en la que combinaba con bastante acierto drama y comedia. Dejo para el final dos de mis títulos preferidos de su filmografía: la entrañable y subvalorada *Soy fotogénico* (1980), sobre un muchacho de provincia que sueña con ser actor y se encuentra con un mundo del cine cargado de competencia, odio y codicia, y *Fantasma de amor* (1981), un atípico thriller de tono marcadamente romántico. Dentro de un cine italiano que no logra encontrar hoy una auténtica identidad, las películas populares de directores como Dino Risi y Mario Monicelli aparecen hoy –más allá de sus innegables altibajos– como una referencia ineludible. **JORGE GARCÍA**

STAN WINSTON

1946-2008



Tal vez el nombre de Stan Winston no suene muy conocido, pero este hombre fue el responsable del maquillaje y los efectos especiales de algunas de las películas que más se destacan por, bueno, su maquillaje y sus efectos especiales en los últimos treinta años. Fue el creador de aquellas inolvidables criaturas de *El enigma de otro mundo*, de John Carpenter, de los terminators de la saga de *Terminator*, de los dinosaurios de *Jurassic Park* y de los juguetes que cobran vida en *Pequeños guerreros*, por decir sólo unas pocas.

Winston comenzó su carrera diseñando las criaturas del poco conocido –aunque muy recomendable– telefilm *Gárgolas*, de 1972, por el cual ganó un premio Emmy. Luego de varios años de trabajar en películas clase B, fue recién a comienzos de los ochenta que comenzó a ser tomado en cuenta por la industria. En 1982 obtuvo su primera nominación al Oscar al mejor maquillaje por el film de Allan Arkush *Heartbeeps*, de 1981, y en 1987 ganó su primer premio de la Academia por los efectos visuales de *Aliens*

de James Cameron. Fue nominado varias veces más tanto en la categoría de “Mejor Maquillaje” como en la de “Mejores Efectos Visuales”, y ganó dos Oscars por *Terminator 2* y uno por *Jurassic Park*.

También fue director de segunda unidad en varias películas y dirigió, además del mediometraje *Michael Jackson's Ghosts* y un corto que se da en el juego de *Terminator 2* de los estudios Universal, dos largometrajes: la excelente y aterradora *Pacto con el demonio* (*Pumpkinhead*), de 1988, y la divertida berretada *Gnomo Cop* (*A Gnome Named Gnorm*), de 1990. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

JEAN DESAILLY

1920-2008

Hay intérpretes a quienes –pese a trabajar en numerosas películas– uno recuerda por un solo papel, y éste es el caso de Jean Desailly. Fue esencialmente un actor de teatro (formó parte de la Comedia Francesa desde 1942) y también de frecuente aparición en la televisión, y la enorme mayoría de los roles que interpretó en el cine no pasarán a la historia. Sin embargo, su protagónico en *La piel dulce* (1963), la más hitchcockiana de las películas de François Truffaut, convierten su figura en recordable. Allí interpretaba a un maduro intelectual, casado con una italiana temperamental y apasionada, que de manera casi fortuita se ve envuelto en un affair con una joven azafata. En esa película –un compendio de las virtudes del director para hacer avanzar dramáticamente un film en base a pequeños detalles– conseguía una ajustadísima interpretación de un hombre que veía por primera vez en su vida cómo se desplomaba el cerco de variadas seguridades que había construido a su alrededor y moría trágicamente bajo los disparos de la escopeta de su volcánica esposa. **JG**

MEL FERRER

1917-2008

Es posible que sólo algunos pocos cinéfilos memoriosos tengan hoy presente la figura alta y delgada y el rostro inexpresivo de este actor. Nacido Melchior Gastón Ferrer, hijo de un cirujano cubano, inició estudios universitarios pero pronto descubrió que su verdadera vocación era la de la interpretación. Sus primeros pasos fueron como danzarín de coro en 1938 en Broadway y, dos años después, debutó en las tablas. Luego de un tiem-

po en el que su carrera se vio interrumpida por una poliomielitis, retornó a la actuación teatral en 1945 y ese mismo año debutó como director de cine con una modesta y olvidada producción (aunque previamente había sido asistente de dirección nada menos que de John Ford en *El fugitivo*). Debutó como actor en 1949 y durante más de tres décadas participó en numerosas películas, entre las cuales las más recordables se ubican en la década del 50. Cabe destacar sus trabajos en *The Brave Bulls* (1950), de Robert Rossen, ambientada en el mundo del toreo; *Rancho Notorious* (1952), un atípico western de Fritz Lang con Marlene Dietrich; *Scaramouche* (1952), de George Sydney, donde protagoniza con Stewart Granger el, seguramente, más largo duelo de espadachines de la historia del cine; la exitosa *Lili* (1953), de Charles Walters, y las ambiciosas *Oh... Rosalinda!* (1955), de Powell y Pressburger, y *La guerra y la paz* (1956), de King Vidor. También cabe recordar sus participaciones en *Elena y los hombres* (1956), refinado ejercicio de Jean Renoir; *The Sun Also Rises*, adaptación de Hemingway realizada en 1957 por Henry King, y la muy curiosa *The World, the Flesh and the Devil* (1959), de Ranald MacDougall, un film con sólo tres personajes. Las dos décadas siguientes muy poco agregan a su gloria, aunque se lo pudo ver en *Lili Marleen* (1980), de Rainer W. Fassbinder, una de sus últimas apariciones en la pantalla, ya que en los años 90 se refugió en la televisión. También tiene una breve carrera como productor, y en ese rol realizó dos films: *La flor que no murió* (1959), y *Espera la oscuridad* (1967), en los que estuvo al servicio de su esposa de entonces, la inolvidable Audrey Hepburn. De su corta carrera como director, dicen quienes lo vieron que es interesante un thriller de 1950, *The Secret Fury*, pero el recuerdo de Mel Ferrer estará esencialmente ligado a su carrera como actor en los años 50. **JG**

CYD CHARISSE

1921-2008

A sí como la época de oro de la comedia musical tiene entre los hombres un par de figuras absolutamente dominantes, como Fred Astaire y Gene Kelly, sus representantes femeninas de primerísima línea fueron más abundantes, y una de ellas fue, sin duda, Cyd Charisse. Nacida en Texas bajo el nombre de Tula Ellice Finklea, desde muy niña mostró vocación por la danza. Ingresó a los trece años en el Ballet Ruso y se casó muy joven con uno de sus instructores, Nico Charisse, quien le diera su apellido artístico.



Debutó en el cine en 1943 en un par de pequeños papeles hoy olvidados, pero fue a partir de su contrato con la MGM en 1946 que su carrera cobró auténtica dimensión dentro del cine musical. Esbelta, de hermosos rasgos, con una formidable presencia cinematográfica, unas piernas descomunales (en algún momento fueron aseguradas en U\$S 5.000.000) y dueña de una depuradísima técnica como bailarina, pronto se convirtió en una de las musas indiscutibles del género y actuó junto a sus principales figuras en varios de sus títulos más importantes. Así apareció en films esenciales, como *Ziegfeld Follies*, *Cantando bajo la lluvia* (en una estupenda aparición), *Brindis al amor*, en la que baila con Astaire uno de los *highlights* del género, "Dancing in the Dark"; *Brigadoon*, un subvalorado y quintaesencial film de Vincente Minnelli; *Siempre hay un día feliz*, de Stanley Donen, tal vez el film más amargo que haya dado el género, y *Muñeca de seda*, atractiva remake de *Ninotchka* en clave musical. Pero tampoco Cyd descuidó su faceta de actriz dramática, y así fue que se la

pudo ver en *Mundos opuestos*, glamorosa superproducción de MGM de Melvin LeRoy con un reparto multiestelar; *Tensión*, interesante thriller de John Berry que probablemente haya sido su última actuación destacable, y el importante secundario que realizara en *Dos semanas en otra ciudad*, de Minnelli. Pero tal vez el film que mejor sintetice todas sus facetas interpretativas sea *La rosa del hampa*, estilizado trabajo de Nicholas Ray en el que interpretaba un papel dramático y también realizaba dos números musicales memorables. En 1948 se casó en segundas nupcias con el cantante Tony Martin, con quien vivió hasta el final de sus días. Como muchos otros actores y actrices, en los últimos años de su carrera trabajó esencialmente para la televisión; pero, más allá de esos trabajos y de sus aptitudes poco aprovechadas en el terreno del drama, la figura de Cyd Charisse quedará siempre ligada a la época de oro del cine musical americano, ése que, como muchas otras de sus expresiones genéricas, es hoy absolutamente irreplicable e irreproducible. **JG**

**bolsas
de viaje**

\$120

EL AMANTE DIJO "YO TAMBIEN ME
UNO A LA LUCHA POR LA LIBERACION
DEL GORRION DE BARRIO"

EL AMANTE CINE

LLEGARON LOS BOLSOS EL AMANTE CINE

OFERTA ESPECIAL

SUSCRIBIENDOTE A LA REVISTA
EL AMANTE/CINE AGREGANDO
50 PESOS MÁS TE LLEVAS
UN BOLSO DE NUESTRA
COLECCIÓN.*

ADEMÁS DE LA COLECCIÓN DE BOLSAS DE VIAJE / POLAR 08

*Válido para Capital y Gran Buenos Aires.
No incluye el envío.

INFORMES Y VENTAS
AL: 49516352

WWW.BOLSASDEVIAJE.COM.AR



EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE



19 de agosto

COMIENZA EL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias

Historia del cine: iconoclastas e independientes

Cine norteamericano clásico: género y autores

Nuevo cine argentino

Crítica y críticos 1

Autores fuera de Hollywood

Los géneros marginales

Cómicos y comedia

Documentales

Leer para escribir. La crítica de cine en el periodismo (taller)

Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios (taller)

Inscripción a partir del 21 de julio Lunes, miércoles y viernes de 10.30 a 20.30 hs. en la Escuela, Lavalle 1928.

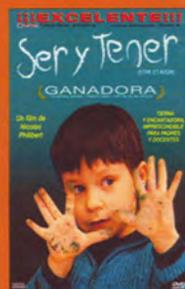


Informes, llamar al 4951-6352 o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.
Horarios, aranceles y programas, en www.elamante.com a partir del 17 de julio.

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 \$145.



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 llámanos 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