EL AMANTE CINE
Nº 195
AGOSTO
2008

La mujer sin cabeza, gran película de Lucrecia Martel

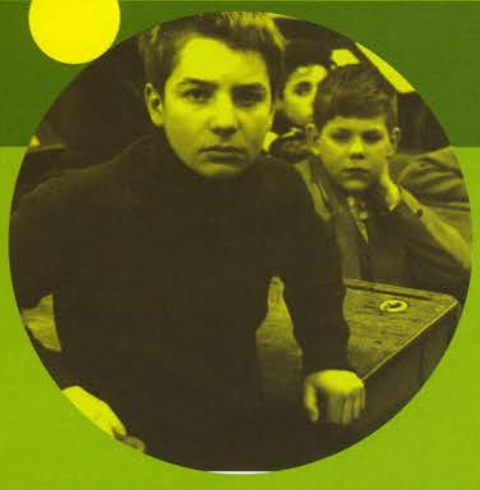
El mejor momento del cine argentino continúa

Ésta es la tapa. En la contratapa está **Batman, el caballero de la noche**

WALL-E, polémica latosa + **Hancock** + **Una mujer partida en dos** + **100% lucha, la película** + Entrevistas con Lucrecia Martel y Vilmos Zsigmond + Spregelburd + El espectador de cine (la discusión continúa) + Especial **El gran Lebowski**

AÑO 17
ISSN 150636
ARG $ 13
URU $ 95
00195
9 770329 260003

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 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**

EL AMANTE CINE Nº195

AGOSTO 2008

Hemos hecho un número intenso, variado, complicado de armar pero, visto en el cierre, muy poderoso. Las películas nos han ayudado: hubo un par de tanques que fueron más que buenas películas, dentro de un promedio mejorado del Hollywood grande versión 2008 frente al de los últimos años. Y una gran película nacional como **La mujer sin cabeza**. Entusiasmos menos marcados por otros estrenos, algunos enojos y decepciones, a los que les aplicamos la variedad de miradas y la intensidad que nos han definido desde nuestros comienzos y que por estos días se nos antoja especialmente fructífera. Nos apasiona el cine, también las condiciones de su circulación (dos notas continúan la discusión del número pasado sobre "El fin del espectador"). Un par de cartas hacen eco del planteo en una sección de correo especialmente concurrida.

Por otra parte, hemos hecho una nota mirando desde el cine hacia afuera, o desde afuera hacia el cine. Bah, digámoslo sin vueltas: TEATRO. Un teatro, el de Rafael Spregelburd, con excelentes relaciones con el cine. De cualquier manera, tal vez por una secreta ley del equilibrio que a veces se da en estas páginas borrascosas, además de una nota sobre teatro tenemos una de esas de cinefilia **in extremis**. Nuestro colaborador chileno Alberto Fuguet pasó unos meses trabajando en California y allí entrevistó larga y apasionantemente a Vilmos Zsigmond. Alguno dirá, ¿quién? En pocas palabras: el director de fotografía de **Blow Out**, **El francotirador** y **Encuentros cercanos del tercer tipo**, y alguien que piensa el cine con mucha lucidez.

Más allá de las notas sobre el espectador y las cartas sobre el tema (y los ecos en sitios de internet, diarios, radios y blogs), ¿hay polémicas en este número? Sí, por supuesto. Pero, bien mirada, la revista **El Amante** no reduce su multiplicidad de puntos de vista a divergencias de valoración frente a una o mil películas. En **El Amante** conviven puntos de vista tan diversos que incluyen declaraciones de amor a un oso panda y el tuteo con términos como "diégesis". Todo ello condimentado con placer, política y compromiso con lo que se escribe. Y coronado por lectores que leen fiel y apasionadamente. Con ellos, podemos seguir soñando en no perder el cine en el cine. El mes que viene, seguramente, más capítulos de la novela del espectador.

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

Colaboraron en este número
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Alberto Fuguet
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Fernando E. Juan Lima
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Santiago Sánchez Santarelli
Eugenia Saúl
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión digital e imprenta
Latingráfica
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794, 9º piso. Bs. As.

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

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

SUMARIO

Estrenos
2 Introducción
4 La mujer sin cabeza + entrevista con Lucrecia Martel
11 Batman, el caballero de la noche
16 Polémica: WALL-E
20 Hancock
21 Una mujer partida en dos
22 100% lucha, la película
23 La comedia de la vida
24 Fast Food Nation
25 Climas
26 Paranoid Park
27 Kung Fu Panda
28 Polémica: La soledad
29 La visita de la banda, Viaje al centro de la Tierra
30 Francesca, Yo serví al rey de Inglaterra
31 La otra Bolena, La nación mapuce, El cine de Maite
32 High, el verdadero cuento de la marihuana en USA; High School Musical: El desafío; La luz del bosque; Valentina, la película; Los superagentes, nueva generación
33 De uno a diez

34 **Llego tarde**
El sabor de la noche, El sueño de Cassandra, Antes que el diablo sepa que estás muerto

El espectador de cine, ¿especie en vías de extinción?
35 La resistencia cinéfila
37 Desde España
38 Entrevista con Vilmos Zsigmond
45 Spregelburd y el cine
48 Correo

Obituarios
52 María Vaner
53 Breno Mello, Evelyn Keyes, Jean Delannoy, Stig Olin
54 Ciclos: Kluge
55 Cine en TV

DVD
56 Kundun
58 Pasión suicida, En las vías de la vida
59 Qué me compro
60 Qué me alquilo
61 El gran Lebowski

Por un cine político

por
Javier Porta Fouz

La tercera película de Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza*, se estrena el 21 de agosto y confirma a la directora salteña como uno de los grandes referentes del cine actual. *La mujer sin cabeza* también confirma que, como venimos diciendo desde abril, éste es un año excepcional para el cine argentino. Sí, claro, dirán, ¿y *High School Musical*? ¿Y *Los superagentes*? ¿Y *Valentina*? ¿Y etcéteras? Películas malas y precarias hubo siempre. Y no sólo en este país, sino en muchos otros que no son los Estados Unidos de América y que a pesar de no serlo tienen lo que podríamos denominar "cine nacional". Lo que no es tan común, para esos cines resistentes y para el nuestro, es tener –en una misma temporada– una variedad y calidad tal que incluya, entre otras, a *La mujer sin cabeza*, *Historias extraordinarias*, *Leonera*, *La ronda*, *Los paranoicos*, *Una semana solos* y *Aniceto*. Cine chico, mediano y hasta r deradamente grande en términos de producción, de directores experimentados, segundas películas, óperas primas. Y, repetimos, son sólo parte de una cantidad y una diversidad mayor. Es decir, sigue "el mejor momento del cine argentino".

¿Cuántos miles de espectadores irán a ver la película de Martel? Desde aquí, hacemos votos para que sean muchos. Y ojalá que desde el INCAA comiencen a pensarse e instrumentarse –como se prometió– más y mejores medidas para sostener e impulsar dos valores típicos de política cultural como el acceso y la diversidad. Recordemos dos cosas: 1. Cuanto menor sea el precio de la entrada, más gente acudirá al cine. 2. En la cartelera, el cine argentino dialoga mejor con otros cines de su tamaño antes que con los tanques con tendencia a monologar.

Uno de esos tanques es, para muchos en esta redacción, una gran película: se trata de *Batman, el caballero de la noche*. (Recordemos a los desmemoriados: desde sus inicios, esta revista ha defendido cine de todos los tamaños, y ha defenestrado productos de cientos de millones y también a las producciones más pobretonas; sin embargo, lo que atacamos de *Batman* y de muchas otras es la tendencia al absolutismo de sus lanzamientos, que incluye como comparsa a los medios que se hacen eco de si el calzoncillo del traje del murciélago es de látex o de lata.) En cuanto a la película, es notable el trabajo del director Nolan, el aprendizaje expansivo de su cine. El comienzo de esta *Batman* remite estilísticamente a Michael Mann (para quien firma esta nota, uno de los grandes autores del cine actual): un metódico asalto a un banco filmado con la crispación clara de la secuencia pivote de *Fuego contra fuego* (*Heat*). Tal vez para reforzar la conexión, Nolan ubica, en un brevísimo papel como criminal de las finanzas, a William Fichtner, quien desarrollaba la misma actividad en la mencionada película de Mann. Nolan, como aquél, toma el control de una película industrial y la densifica hasta politizarla de diversas formas. *Batman, el caballero de la noche* es política con respecto al estado del mundo –lean la nota de Mariano Kairuz de la página 12– y con respecto al estado del cine. Nolan demuestra que, aun manejando un presupuesto gigantesco y muchos actores caros, y a partir de una película de superhéroes, el cine puede ser un arte masivo, y también entretenido e inteligente, que puede dialogar con su historia (la referencia final a *Un tiro en la noche*) sin convertirse en un festival fetichista de guiños cómplices.

Así como Nolan extrae gran cine de cine grande al ponerse a pensar qué hacer con semejante maquinaria (algo que siempre hizo Mann, suerte de neofuturista), Lucrecia Martel amplía los horizontes del cine escrito desde la individualidad más extrema. En algo que podríamos considerar un feliz milagro de la modestia, Martel deja de lado cualquier envanecimiento que pudiera provenir de su asombrosa capacidad de control, confección y reflexión sobre la imagen y el sonido. Y en lugar de encerrarse en una película críptica y vanagloriada de su brillo, Martel elige apasionar, emocionar, intrigar y atrapar. Y, además, pinta su aldea con mirada política. Esperemos que la mirada de los espectadores dialogue con la riquísima película de Martel como lo viene haciendo con *Batman*. Al fin y al cabo, algo las une, además del hecho de tener un lugar destacado en esta revista política: las dos películas muestran sus ambientes como ciénagas, y las dos mantienen viva la idea de que el cine, según el decir del crítico chileno Héctor Soto, puede seguir siendo el gran arte de los tiempos nuestros. Para eso, claro, hay que dedicarle ese tiempo y atención a estas dos grandes películas, dejar que nos interpelen, para que puedan aplicar su alquimia contra cualquier tipo de letargo y así politicen –activen o reactiven– nuestras miradas. **[A]**

Vértigo

por
Eduardo Rojas

I. Hipótesis. Vero, la mujer sin cabeza, está muerta. Es un fantasma aturdido, ignorante de su condición, habitante del caos, ese estado amorfo e indefinido anterior a la creación de un mundo en el que, tal vez, vivió. O quizá todos están muertos y no lo saben, y es Vero quien, a partir de su accidente, despierta de su sueño de vida e intuye el sin sentido de ese mundo caótico, barroco hasta el vértigo, por el que ella se desplaza. Caos es también, en su etimología griega, abertura, el agujero que comunica a dos mundos, el lugar de tránsito entre la vida y la muerte; una espiral imantada en la que Martel se interna cada vez más buscando vaya a saber qué preguntas, qué estados difusos del alma. En su trayecto se transforma en demiurgo de ese caos, imponiéndole un paradójico y férreo orden, una modulación musical que orquesta con firmeza, una armonía que invita a dejarse llevar por sus cadencias, que se repiten y expanden en cada nuevo opus. *La mujer sin cabeza* parece su ópera omnia. Y es apenas su tercera película.

II. Temas. La enunciada arriba es apenas una hipótesis sin otro sustento que la subjetividad; una disposición emocional, un estado de alerta del ánimo a la que *La mujer...* invita y obliga a cada momento. Su estructura narrativa, en apariencia abierta, autoriza múltiples miradas, todas ellas válidas y confluyentes en la subjetividad de la propia Lucrecia, un universo tan fino y matizado como el que pluraliza de sentidos a sus películas, cada una de ellas un desafío abrumador, inagotable en una sola visión. El armado que cada espectador construya con sus historias debe reconocer, no obstante, algunas recurrencias que van registrando mínimas variaciones de película a película: la tormenta como una amenaza (las películas de Martel están recorridas por un clima de amenaza, constante y difusa, que nunca termina de concretarse), el agua como elemento que contiene y a veces despierta los sentidos de los personajes, una corriente erótica nunca del todo consumada que recorre y tensa el ambiente, la pulsión incestuosa instalada con naturalidad, una mirada social dirigida a las diferencias de clase, a las desigualdades e hipocresías, anclada en la sociedad salteña pero que, puesta en el conjunto, deviene universal (nunca global), y un manejo de los diálogos y el registro sonoro que con su multiplicidad de planos conforman un estilo y, en tanto tal, una visión del mundo.

III. Variaciones. Todas aquellas constantes aparecen enlazadas narrativamente en un entramado que, en principio, las coloca en un mismo nivel en la atención del espectador; a partir de allí es posible optar por la pesquisa de los distintos matices y vibraciones que conforman el cuadro, o dejarse llevar por el conjunto; experiencias ambas que abruman y fascinan al mismo tiempo. El cine de Martel está saturado, de imágenes, de sonidos, de diálogos de apariencia banal. Su propuesta estética excede largamente al naturalismo y se

La mujer sin cabeza

Argentina, 2008, 87'
DIRECCIÓN
Lucrecia Martel
PRODUCCIÓN
Verónica Cura
FOTOGRAFÍA
Bárbara Alvarez
MONTAJE
Miguel Schverdfinger
SONIDO
Guido Berenblum
INTÉRPRETES
María Onetto, Claudia Cantero, Inés Efrón, Daniel Genoud, César Bordón, Guillermo Arengo, María Vaner.

interna en algo que, a falta de mejor definición, podríamos llamar barroco poscolonial salteño. Si tal cosa existe, Lucrecia Martel es su creadora y única cultora. Maestra sin discípulos posibles, en *La mujer sin cabeza* lleva al paroxismo todos esos elementos; su barroquismo se concreta en ángulos de cámara que encuadran puertas o ventanas duplicadas en los extremos del plano, y en su interior figuras geométricas, colores, personajes que pasan por detrás, los costados o el frente de la omnipresente Vero, ella siempre ocupando el primer plano ya sea en los bordes o en el centro del encuadre. El *hórror vacui* domina una puesta en escena con un desborde de signos visuales y auditivos que se disparan en todas direcciones, admitiendo la aparición de algunas variaciones que permiten conjeturar una posible culminación y tientan a arriesgar que estamos ante el cierre de una trilogía.

IV. Desarrollos. Tres chicos humildes y un perro juegan en medio de una ruta de tierra árida, bordeada por un cañadón seco. De forma imperceptible esos juegos se funden con los de otros chicos, que rodean el auto de Vero y su prima Josefina. Vero parte recorriendo la misma ruta en donde jugaban los primeros. Hay un golpe sordo que sacude la cabina del auto y lastima la cabeza de Vero. Ha atropellado algo. Se detiene y, después de alguna duda, sigue su camino para volver a detenerse y bajar del auto un instante, justo aquél en que la tormenta, tantas veces anunciada en *La ciénaga* y *La niña santa*, por fin se desata. Vero sigue viaje sin mirar atrás. Al contrario de la mujer de Lot, ése parece ser su castigo; el espejo retrovisor muestra a un perro muerto, atravesado en el camino. De los chicos, nada. A partir de allí, Vero se encerrará en su secreto con una mezcla de mutismo y desconcierto que por momentos la hace parecer autista. El escarceo sexual, apresurado, con algo de descuido rutinario, que mantiene con su primo, parece repetir un ceremonial incestuoso de antigua data.

Después, la cotidianeidad de Vero no parece alterarse. La rutina de una mujer de clase acomodada en una ciudad de provincia sigue igual: un marido cariñoso pero que parece moverse en un universo paralelo, la vida social dentro del círculo endogámico de primos y amigos. Es algo en su interior lo que ha cambiado. El estupor de una revelación que nunca alcanza a verbalizarse (magistral María Onetto con sus ojos siempre abiertos de aparente asombro o interrogación, su gestualidad muda, su figura de la que emana un aura de desamparo, que es al mismo tiempo de sensualidad mórbida y sin destinatario; pura tristeza, pura y definitiva soledad). Vero no habla, apenas emite monosílabos que parecen no ser oídos, preguntas que recibe y respuestas que no terminan de salir de su boca, miradas que la atraviesan sin que nadie parezca registrar su presencia. Por eso: Vero está muerta o, Eurídice sin Orfeo, ha recorrido el territorio de la muerte y ha vuelto para comprobar que todos quienes la rodean son autómatas viviendo sus rutinas, por detrás de las cuales hay otros planos de realidad que desmienten cualquier certeza. Para confirmarlo está la tía Lala recluida en el imperio de su cama, en estado de perpetua moriencia, quien, lúcida como todos los moribundos y dementes seniles, habita un territorio ubicado más allá del tiempo y el espacio, atravesando sin aduanas las fronteras entre la muerte y la vida. Ella descubre a los muertos presentes entre los vivos, los ve filtrándose en el video que registra la boda de Vero; su discurso entrecortado denuncia para nadie las presencias espectrales que la rodean, seguramente criaturas de una horripilancia propia de Poe o Lovecraft. Solo dos escenas le bastan a la tía Lala (notable despedida de María Vaner) para ser la otra gran protagonista de *La mujer sin cabeza*, la única capaz de comprenderse recíproca y silenciosamente con Vero, ambas arribadas por distintos caminos al mismo espacio de incertidumbre. Fuera del ámbito común que ellas construyen, la cotidianeidad es apariencia, desfile de fantasmas inocentes, un humor que roza el surrealismo en algunos diálogos (las estufas para exteriores en Tucumán, las tortugas acuáticas de Santiago del Estero), repetición de rituales (las mujeres de Martel siempre deambulando juntas, o dispuestas a hacerlo, en sus autos, a Bolivia por pichinchas escolares en *La ciénaga*, reiteradamente a comprar macetas en *La mujer...*); y la misteriosa tormenta que esta vez no cesa y causa desastres entre los pobres y desborda canales y (como en *El río* de Tsai Ming-liang) arrastra cadáveres que pesan en la conciencia de Vero y hieden esparciendo su olor "inmundo" como un testimonio de la culpa social que esconden. La inmundicia de la pobreza y la injusticia se expande y alcanza a todos; inmundo está el pelo teñido de Vero según Josefina, inmundo también ha quedado el manto de la Virgencita, hollado por manos impuras. No es posible la higiene en este universo de suciedades físicas y morales, disimuladas por diálogos anodinos que, superpuestos, adquieren otro sentido y profundidad, y remiten siempre a la muerte. La espiral barroca del relato se acelera y nos sumerge en un vértigo en el que todo confluye: el discurso sobre la pobreza y la marginación social –tanto más potente cuanto no explicitado–, la tensión erótica irresuelta, génesis de amenazas sin nombre, fuerza misteriosa que amalgama todos los mundos que conviven en el mundo marteliano, todo fundiéndose en un territorio fantástico en donde cada cosa se transforma permanentemente en su opuesto, patria de lo ambiguo que suma caras y reversos. Los signos de la imagen y la banda de sonido desmienten las apariencias y borran las certidumbres: Vero cree haber matado a alguien; la imagen muestra a un perro tirado en el camino, pero las ventanillas de su auto dibujan huellas de manos de niño. Vero, Josefina y su hija Candita pasan por el canal en donde la policía busca un cadáver (en la radio se escucha a Cafrune, otra vez ligado a la muerte como en *La ciénaga*), no vemos el cadáver pero su olor es una denuncia; más tarde, un diálogo casual hablará del cadáver de un chico humilde rescatado del canal. Que haya sido una víctima de la inundación o de la distracción de Vero poco importa, el clamor de la culpa, como decía Chejov, golpea la puerta de todos los que se refugian junto al fuego de sus chimeneas en las noches de frío.

V. Finales. Vero está muerta. O quizá no. Todos están muertos. O quizá sólo viven en otro ámbito del que ella ha sido excluida. Bendición o castigo, culpa o absolución, Vero y la tía Lala ven al mundo desde otra dimensión y nos transmiten toda su "inmundicia", su absurdo y su complejidad. También una belleza distante, la nostalgia de algún reino perdido, de alguna inocencia imposible de recuperar. Belleza, nostalgia e inocencia que Lucrecia Martel seguirá buscando por caminos que seguramente ni ella conoce de antemano, caminos que va iluminando con su cámara, cada vez más profunda, cada vez más universal. **[A]**

En el espacio nadie la escucha gritar

por **Leonardo M. D'Espósito**

Una de las virtudes de *La mujer sin cabeza* es que permite comprender las falencias o debilidades de *La niña santa*. Recuerdo que, tras ver aquel film, muchos pensamos que sí, que Martel había encontrado algo así como un lenguaje propio, o al menos un alfabeto de encuadres para sí misma. Este tipo de imágenes, de captación del espacio, generaban algo así como un método y, al mismo tiempo, pasaban por marca de estilo: el plano amplio, los rostros o cuerpos seccionados por el borde del fotograma, el fuera de campo constante y otras características que permitían diferenciar, a primera vista, una película de Lucrecia Martel de un film de cualquier otro director. Pequeña proeza, teniendo en cuenta que era su segundo largometraje.

Sin embargo, este método resultaba en *La niña...* demasiado evidente. Había elementos que remitían a *La Ciénaga* y que, vista *La mujer...*, ya podemos considerar recurrentes. Pero la historia de la película y su trama exigían un desvío hacia la sátira social, que aparecía demasiado opacado por este método seguido religiosamente. Incluso la caída del hombre desnudo en medio de la reunión de señoritas, sorpresa de puro cuño fantástico, disolvía rápidamente su efectividad ante esa búsqueda formal que giraba en gran medida en el vacío. Para decirlo más claro: el método se ponía por encima de la necesidad de la puesta en escena y el estilo se hacía menos funcional o necesario que evidente. Notábamos que había alguien atrás moviendo los hilos, y así se disolvía toda empatía, toda posibilidad de que ese espacio cinematográfico cuidadosamente planeado nos engullera en el vértigo calenturiento de la protagonista.

Podemos decir hoy que aquella película era un ensayo o un intento de apartarse, pero no demasiado, de lo que Martel había encontrado y desarrollado en *La ciénaga*. Probablemente –se me ocurre, puedo estar equivocado–, la directora se sorprendió de sus propios logros y trató de encontrar en su segundo film la fórmula alquímica de aquella primera perfección, ante lo cual fracasó (hay que decir, fracasó con brillos innegables), y no por falta de talento precisamente.

En *La mujer sin cabeza* aparece una depuración inteligente de ese uso del espacio, y también su razón de ser. En primer lugar, es cierto, la cámara suele aislar la cabeza de la protagonista. Pero principalmente porque todo ocurre en esa cabeza, en estado constantemente alucinatorio: es preciso colocarla en primer plano, de modo que sea imposible no considerar que se trata del núcleo perfecto del film. En segundo lugar, el plano es más abierto. Mientras adelante vemos a los protagonistas (o a la protagonista, constante), detrás, desde los lados, algo más ocurre, algo que pone permanentemente en tela de juicio la historia "oficial" de los acontecimientos. Algo que puede en cualquier momento hacerse presente, como un monstruo o un fantasma: en cierto sentido, es la historia de alguien que descubre accidentalmente que la realidad que la rodea no es lo que pensaba que era, un tema recurrente en el género terror (o, si quieren tomar un ejemplo distinto en cuanto a género –aunque no desdeña el horror–, *The Truman Show*; si no, pueden quedarse con un film que comparte alguna similitud en cuanto a su vibración política: *Conspiración de silencio*, de John Sturges). Aquí, Verónica, la protagonista interpretada por María Onetto, va descubriendo que algo fantástico y monstruoso, larval, se esconde en cada rincón de los paisajes que recorre. Que ese mundo que ve es nada más un espejismo que oculta otro más terrible que para ella ha de permanecer secreto. Un mundo que tiene otras reglas de tiempo y espacio, de comportamiento incluso, un "mundo feliz" en el que participan como cómplices su esposo y ocasional (y un poco incestuoso) amante. En ese mundo, detrás y casi fuera de foco, un jardinero puede encontrar que había algo debajo del jardín florido, y una tía –la genial María Vaner–, hablar de fantasmas para que uno surja violento de debajo de la cama, para luego asimilarse tan campante al resto de la casa. El terror (que es miedo a lo que puede pasar) y el horror (que es reacción ante lo que se comprende) van uniendo sus caminos en el tránsito espacial de Vero, hasta que, finalmente, como las esposas de Stepford, ella ofrece su cabeza y queda integrada a ese espacio difuminado en ese bello, terrible plano final. Es decir: cada elección metódica encuentra en la trama y en la puesta en escena una razón de ser y genera una reverberancia metafórica –que no alegórica– que conecta al espectador con lo que sabe de su propio pasado histórico y argentino. Sí, *La mujer...* es al mismo tiempo una película sobre la Dictadura (y sobre cómo ésta sigue operando, siempre, en el imaginario colectivo) y, al narrar una anécdota que puede ocurrir en Salta on en Salt Lake City, llega al hueso más profundo del terror. Verónica es como la Ripley de la primera *Alien*: sola, acechada desde lo oscuro por lo que le resulta más familiar, aceptando en última instancia la presencia del monstruo. La diferencia en este espacio que se empaña y aprisiona es que, allí donde Ripley no se resignaba, Vero no grita. Sería imposible; a ella sí que nadie la escucha. **[A]**

Los otros, los clásicos, los cuentos

por **Federico Karstulovich**

Debe haber pocas cosas más perturbadoras en la vida que, cuando emerge algo siniestro en lo cotidiano, que sólo uno lo note y el resto del mundo lo naturalice. Esa idea de la percepción atenta, del descalabro del sistema, de la desconexión de lo alienante, contraria a generar una revelación que por contraste con lo cotidiano nos vuelva más lúcidos, nos aturde, nos deja perplejos. Esa perplejidad es la misma que experimenta Vero, la protagonista de *La mujer sin cabeza*.

Los lectores, espectadores, seguidores de la obra de Lucrecia Martel podrán decir que la percepción de la ruptura de lo cotidiano y de lo familiar (*vade retro* Sigmund F.) es un tópico característico de las películas de la directora: una cantera de elementos siniestros se hace presente en la mismísima cotidianeidad (alterando ese imaginario publicitario que podemos tener acerca de las relaciones sociales y la dinámica cotidiana de una familia tipo) mediante la degradación de las relaciones familiares, algo que va minando el sistema de códigos morales de la tradición burguesa. Pero yo no me refiero a esa clase de siniestro, aquella que exhibe las atrocidades de la autodestrucción, sino a esa otra que distingue a Martel de sus compañeros de generación del Nuevo Cine Argentino: la de la voluntad narrativa en estado microscópico, en los microrelatos que pueban sus películas, en la profusión de historias, narraciones que proliferan y desestabilizan toda lógica, que la acerca insólitamente al universo de la narración clásica sin por ello hacerla perder un ápice de modernidad.

La figura ominosa de lo extraño (aquello que el sistema de géneros clásicos asimila a los códigos del fantástico) no es ajena a la obra de la salteña sino que, como la fractura en Fitzgerald, siempre estuvo, sólo que había que saber mirar (algo tan tétrico como fantasmas que aparecen en los videos caseros). Hay extrañamiento (*ostranenie*, literatura, artificio, relato) en *La ciénaga* cuando se habla de la aparición de la virgen, cuando se relata el cuento del perrorata o incluso cuando las nenas, frente al ventilador, cantan la canción del Dr. Jano, que (se) enamora a (de) chicas jóvenes (el mismo que protagonizaría, como personaje, la siguiente película de Martel). Hay relatos –en menor medida– en *La niña santa*, como cuando aparece de improvisto la figura del hombre que cae desnudo en medio del jardín. Pero es en *La mujer sin cabeza* en donde estos relatos mínimos, orales, acontecimientos que irrumpen, encuentran su razón de ser, porque son la emergencia de algo que estaba como gérmen y sólo precisaba de un medio adecuado para desarrollarse; literalmente, germinar. Justamente, la novedad de esta película es que la directora parece haber depurado su sistema narrativo, construido cincelando y restando, en un movimiento antitético al de la acumulación barroca de materiales de sus películas anteriores. En *La mujer sin cabeza* se logra sumar, adherir capas de sentido con una fluidez inédita, en un intersticio entre el mundo de los sueños y las alucinaciones conscientes y el de las coordenadas euclidianas de la narración clásica. La película se erige, así, como un monstruo de dos caras: una extrema, radical, vanguardista, que responde a un cine sensorial, áspero, depurado, falsamente ascético, pero al mismo tiempo es una película clásica, que cree en los relatos y sus poderes mágicos, que narra detalladamente (y no sólo muestra) en cada milímetro de celuloide, sin dejar nada librado al azar (del oído y de la vista), incluso ahí donde nos parece que no vemos nada o apenas vemos acciones cotidianas e intrascendentes (¿lugar común de la modernidad cinematográfica mal entendida?).

Hay una serie de procedimientos que apuntalan la profusión de relatos. Son estos procedimientos, además, los que construyen el marco de los géneros en la película: el uso del espacio en profundidad de campo a partir del desenfoque, el espacio en el ancho panorámico y, coordinando ambos espacios, el ingreso de lo ominoso, lo extraño, mediante la administración porosa del fuera de campo. Una película centrífuga y centrípeta al mismo tiempo, con movimientos sorpresivos. ¿Cómo se establece esa lógica bifronte? Son los microrrelatos mencionados los que descubren el secreto, el ingrediente revelador: esas historias minúsculas son momentos-destrucción del mundo "real", momentos como el visionado en el video familiar de casamiento de la tía Genoveva (que pretendidamente estaba muerta) o como el traslado fantasmagórico de las ramas en la zona del accidente; momentos como la aparición del "espanto" por debajo de la cama. Esos instantes no sólo desestructuran lo cotidiano ya de por sí ambiguo, como dijimos, sino que también pautan una novedad en el cine nacional: una bienvenida vuelta de los géneros. Una *rentrée* lateral, que no aborda el género desde lo iconográfico o desde sus constantes temáticas sino desde una perspectiva mucho más compleja y burbujeante: la capacidad perturbadora de contar cuentos que aparentemente nadie escucha, pero que llevan sobre sus espaldas la clave monstruosa del mundo. La percepción atenta de lo latente mediante los relatos en clave de género es la novedad. ¿Hace falta decir cuánto esperamos la prometida versión de *El Eternauta* a manos de Lucrecia Martel? **[A]**

"PARA MÍ EL CINE ES UN LUGAR DE PERCEPCIÓN"

Por segunda vez (ya había ocurrido a propósito de **La niña santa**) entrevistamos a Lucrecia Martel. Instalados en su cómodo departamento, mientras degustaba un habano, nos habló de **La mujer sin cabeza**, pero también –entre otras cosas– de sus pesadillas, su concepto de la política, los cuentos que narraba su abuela y su próximo proyecto. por **Jorge García** y **Eduardo Rojas**

JG: ¿Cuál es la génesis de esta película?
Yo había escrito las líneas generales del argumento de la película en el año 1997, después de escribir *La ciénaga*. A mí hay una cosa que siempre me preocupó mucho, y es la idea de matar, que me parece aterradora. Yo he tenido pesadillas en las que me veía cometiendo un crimen y eso me angustiaba mucho. Antes de escribir ese boceto de guión había tenido por lo menos tres pesadillas de ese tipo. En una de ellas, antes de filmar *Rey muerto*, soñé con una persona que me había ayudado mucho en la preparación de ese corto: en un momento del sueño, cuando está a punto de irse, yo pienso en lo buena persona que ha sido y, al mismo tiempo, mi cabeza gira hacia donde hay un televisor y un bate, en un movimiento que no puedo controlar. Cuando se está dando vuelta para tomar el ascensor, yo voy a agarrar el bate; allí hay una elipsis y entonces me doy cuenta de que quemé o descuarticé a esa persona pero no me pude deshacer de la cabeza, y como me tengo que ir, la meto en el anaquel de la cocina porque sé que mi papá va a venir de visita en el día. Todas son escenas muy elípticas. Cuando vuelvo a la casa, encuentro una nota de mi padre en la cocina en la que me dice que arregló el anaquel. Yo voy a ver, y donde estaba la cabeza ahora es menos profundo, como si hubiera habido un esfuerzo de mi padre por subsanar la situación. Éste fue un sueño muy vívido y muy traumático para mí.

JG: Recuerdo que en una entrevista anterior decías que te interesaba mucho el cine de terror, y este sueño parece extraído de una película de ese género.
Sí, y lo que me saca de ese sueño es pensar que, como yo no creo en Dios ni en nada, nadie me va a perdonar y que la sociedad se ha vuelto contra mí. Otra fuente para la película es la profusión de noticias sobre accidentes y un episodio relacionado con mi familia acerca de alguien que atropelló a un chico en una ruta que une Salta con Paraguay. Me parece que la actitud de alguien que se desplaza en un vehículo de determinado valor, lleva por delante a otro y se escapa, define muchas situaciones de la escena social. Hay casos, como uno ocurrido en la capital, en el que la familia de un atropellador, por ser de un nivel social alto, lo provee de un escudo de protección. Cuando tomé la decisión de rodar esta película, estuve muy atenta a ese tipo de noticias.

ER: Tanto en el sueño que contás como en las situaciones de vigilia aparecen cuestiones de índole moral y social.
El tema es lo que pasa cuando uno mata. Por una parte está el dolor de los allega-

dos de las víctimas, pero también hay algo que se altera en el que mata. Yo creo que el matar destruye físicamente al ejecutor, que no sólo es una cuestión moral sino también física. Ése es un elemento que a mí me pareció muy interesante a la hora de rodar la película.

JG: Leí en algún lado que vos decías que la película tenía también un costado político.
Sí, porque ésa es mi posición al hacer cine, desde mi primera película. Yo utilizo esa palabra porque me parece que es un término al que mi generación le rehuye y, al usarlo, creo que me reconcilio con otras. Muchas situaciones de la historia de la Argentina y el mundo han provocado en mi generación y en la que le sigue el desvanecimiento de la idea de ciudadano, definiéndolo como alguien que participa en la historia. Yo siento que hacer cine te hace formar parte del tiempo y el espacio en el que estás inserto. Para mí eso es política, compartir con los otros ese tiempo y ese espacio, por eso que creo que casi todo el cine es, en algún sentido, político. Es así como entiendo la palabra.

JG: Tomás permanentemente como referencia en tus películas a la burguesía salteña...
Sí, digamos más bien a la pequeña burguesía. Lo que pasa es que esa gente soy yo, es el sector social que conozco en detalle por haberme movido siempre dentro de él. Me parece que uno debe pararse en el lugar que realmente conoce, y por eso intento evitar escenas con protagonistas de otras clases sociales. Yo nunca trato de reflejar a Salta desde una perspectiva documental o naturalista, de hecho nunca la nombro, y tampoco lo que uno ve en las películas es una reproducción fidedigna de lo que pasa en Salta. Ni el vestuario ni la escenografía reflejan la provincia actual, son películas anacrónicas, que podrían ser de los setenta o de los ochenta.

ER: De hecho, las canciones principales de la película que interpreta Demis Roussos son de los setenta.
Es que ésas eran las canciones que se podían escuchar en la radio en los años de mi infancia, en la época de la dictadura, cuando uno sospechaba que algo estaba pasando pero no lograba entender muy bien qué. El clima de esa época me parecía muy preciso para la película y une acontecimientos que parecen muy separados pero siguen teniendo vigencia, como la responsabilidad del estado respecto de las personas. Me parece que esa música, tranquilizadora y que no significaba nada, reflejaba esa situación.

JG: Respecto del uso de los términos y modismos, me llamó la atención la utilización repetida del verbo "zangolotear", una expresión que sólo le escuché a una tía mía que murió hace muchos años.
Es que ésa es una expresión que en mi casa se usaba con mucha frecuencia.

JG: A diferencia de algunos que sostienen que en esta película hay una reiteración de ambientes y situaciones, a mí me parece que, aun dentro de un estilo homogéneo, hay una diferencia muy clara entre esta película y La ciénaga**, que tiene que ver con que en tu ópera prima mostrás cómo lo exterior incide sobre la conducta de los personajes. Aquí es a la inversa, ya que a partir de la mente de Verónica se va construyendo lo que ocurre alrededor.**
Desde lo narrativo y como artificio de construcción de la película, la idea era ésa. El film no es lo que ella va viviendo objetivamente; no seguimos a un personaje al que le van sucediendo cosas, sino que lo que vemos es la percepción que tiene ese personaje de lo que cree que le está pasando. La construcción total de la película tenía que hacerse a partir de la cabeza de la mujer sin cabeza.

ER: Esa subjetividad del punto de vista del personaje, ¿autoriza también a la subjetividad del espectador?
Creo que el artificio narrativo y cinematográfico requiere eso. El cine es un proceso emotivo e intelectual de pensamientos, una serie de cuestiones basadas en lo perceptivo que estás compartiendo con el espectador. La construcción de la película en ese terreno es la de una persona que tiene una conciencia enrarecida de las cosas que hace.

JG: Vos hablás de lo narrativo, pero sigo creyendo que, antes que una narradora, seguís siendo una gran creadora de atmósferas.
Cuando hablan del clima de mis películas, siempre se refieren a algo que funciona como oposición a lo que sería la trama. Para mí, el cine es la oportunidad de compartir con los espectadores no una historia –que en realidad me parece una excusa, un residuo de la película– sino un lugar de percepción. En última instancia, todos los artificios de lenguaje que se arman son para tratar de superar la soledad, de poner al otro, el actor, en el lugar de uno, aunque eso sea materialmente imposible. De allí que me enferma que a veces me acusen de darles la espalda a los espectadores cuando lo que estoy tratando de hacer es conectarme intelectual y emocionalmente con ellos. Me interesa que el espectador se relacione con la película no a través de la trama sino por medio de un tipo de construcción que intenta que su nivel de aten-

La intemperie

Ya es sabido que el cine de Martel es un cine de mujeres. *La ciénaga*, *La niña santa*, incluso su magnífico corto *Rey muerto* tratan sobre mujeres. Cuerpos que arrastran su femineidad por espacios claustrofóbicos y vaciados, charlas de mujeres sobre cuestiones domésticas, gestos sedentarios de mujeres que cuidan, que protegen. Pero en esta nueva película, Martel avanza y convierte a la mujer en una nómade, en un cuerpo sin espacio; ya no aparece la casona de *La ciénaga* ni el hotel de *La niña santa*. En esta película la mujer, Verónica, se queda sin espacio. Es como una vagabunda en un mundo que no comprende. Ese estado de incertidumbre la hace preocuparse por otra cosa que no es lo cotidiano (terreno socialmente adjudicado a las mujeres), la hace ocuparse de algo más trascendental. La pregunta por la muerte, por el asesinato, es más que relevante, es el disparador que la lleva a posicionarse en otro lugar. En un lugar extraño, donde puede acostarse con otros hombres, donde puede despertar el deseo sexual de una adolescente, donde puede cuestionarse su profesión. Su cuerpo es ahora un cuerpo extraño, sin espacio, sin tiempo, sin decisión, casi sin identidad. Un cuerpo desolado, que se mueve por inercia, que responde con silencios.

Gabriela Massuh, en su reciente novela *La intemperie*, trabaja con una protagonista que guarda algunas similitudes con la Verónica de Martel. Para pintar el estado de su personaje, la escritora dice: "Se trata por cierto de un estado de catatonia con gran movilidad interior; es una manera de salir a la intemperie, es fresco, es erótico, es irritante, es alma en pena y penar del alma". Estas son mujeres a las que les ha acontecido una pérdida, pérdida que tiene que ver con preguntarse si alguna vez poseyeron algo que valga la pena ser perdido. Mujeres que no saben reaccionar, que le dan rienda suelta al deseo que se les desboca y que temen a las voces y a las miradas de los otros. Los susurros y los fuera de campo atemorizan, como atemoriza la muerte, la pérdida, la culpa; como atemoriza aquello que desconocemos. Salir a la intemperie es transformarse en un alma en pena, es desnudarse, es corroborar una culpa, es entrar en el temido y extraño espacio de los otros. **Marcela Gamberini**

ción se desparrame hacia distintos aspectos del film.

ER: Hay también una línea de humor absurdo en algunos diálogos, como cuando se habla de las tortugas acuáticas en Santiago del Estero y de la estufa para Tucumán.
¡Es que yo tuve una tortuga acuática en Santiago del Estero!

JG: También aquí volvés a trabajar con los diálogos en varios niveles superpuestos.
Los diálogos de las tres películas están construidos mayormente alrededor de eso, la dispersión, la superposición, el entrecruzamiento y la multiplicidad de interlocutores, todas las cosas propias de las conversaciones aunque sean entre dos personas. Por ejemplo, en *La niña santa* los diálogos y sonidos de fondo tienen que ver con la infancia de los personajes. Es que los juegos de la memoria remiten mucho a la infancia. Por eso, también creo que algunas cosas pueden trascender el idioma español, pero otras son muy locales. Yo me manejo, cuando estoy escribiendo, dentro del tipo de diálogos que conozco, sin pensar en cómo le podría ir a la película en Salta o en Cannes.

JG: Bueno, el trabajo muy minucioso con el sonido es una constante en tus películas.
Esta película es con la que estoy más conforme respecto de la banda de sonido, porque siento que pude hacer lo que quise.

JG: Además volvés a eludir la explicación psicológica de la conducta de los personajes.
Es que yo no sé absolutamente nada de psicología. A mí me parece que los grandes avances de la psicología no son más que literatura de alto vuelo y no pueden tomarse como base para explicar las conductas de los personajes. No sé, Hitchcock utilizaba la psicología pero casi como para divertirse.

ER: Hay todo un manejo de la ambigüedad en el hecho que pone en movimiento la película, ya que claramente se ve un perro muerto, pero la percepción de Verónica es otra, la de que puede haber matado a una persona.
Lo importante, en última instancia, no es a quien mató, sino lo que ese hecho desata en ella. Para mí, eso es política; y lo que importa es de qué manera responde a ese hecho. Hay un montón de pistas que pueden hacer pensar que mató a un perro, a un chico o a los dos. De todos modos, elegí dejar la imagen del perro muerto.

ER: Hay un personaje importante en la película, el de Lala –que interpreta la recientemente fallecida María Vaner–, que parece ser, a pesar de su aparente locura, la única que entiende lo que le pasa a Verónica. Por ejemplo, le dice "tenés la voz cambiada".
Ese personaje está inspirado en lo que pasa con muchas mujeres en Salta, que hasta los 45 años están inmersas en una enorme presión social que incluye la familia, el casamiento y otras cosas, pero después de esa edad es como que se rebelan y se convierten en adúlteras o alcohólicas, y, pasados los 60, pasan a ser "la tía loca" de la familia, que al final termina siendo la más lúcida. Ella también le dice a Vero "no te reconozco, parecés otra". Esas escenas con María fueron muy difíciles de rodar porque ella ya estaba muy enferma.

ER: Creo que tus películas están cargadas de una tensión erótica muy fuerte, que nunca se explicita del todo, y también aparecen elementos casi incestuosos.
Es posible. Aquí tampoco se llega a ver concretada en la pantalla la relación sexual de Vero, que tiene además esa característica incestuosa, ya que no es con su marido sino con otro familiar.

JG: A propósito de eso, te comento que el único elemento que de algún modo me chirria es que el personaje de Inés Efrón parece estar muy subrayado.
Puede ser, otra persona me dijo lo mismo.

JG: A mi me impresionó mucho el trabajo de María Onetto. ¿Cómo te conectaste con ella?
Sí, es bárbara. Incluso gente a la que no le gustó la película destacó el trabajo de ella. Fue mi asistente de dirección, Fabiana Tiscornia, la que me dijo que la fuera a ver en una obra de teatro porque le había parecido una actriz extraordinaria. Yo la vi y, además de una gran intérprete, me pareció físicamente atípica, con una belleza clásica. Es como un cuerpo muy evidente, que construye su personaje casi sin hablar, algo muy difícil para un actor.

ER: Vuelvo a la subjetividad: yo tuve la impresión todo el tiempo de que Vero estaba muerta.
Hay una película que me encanta, *El carnaval de las almas*, que plantea esa idea. Es una lectura posible.

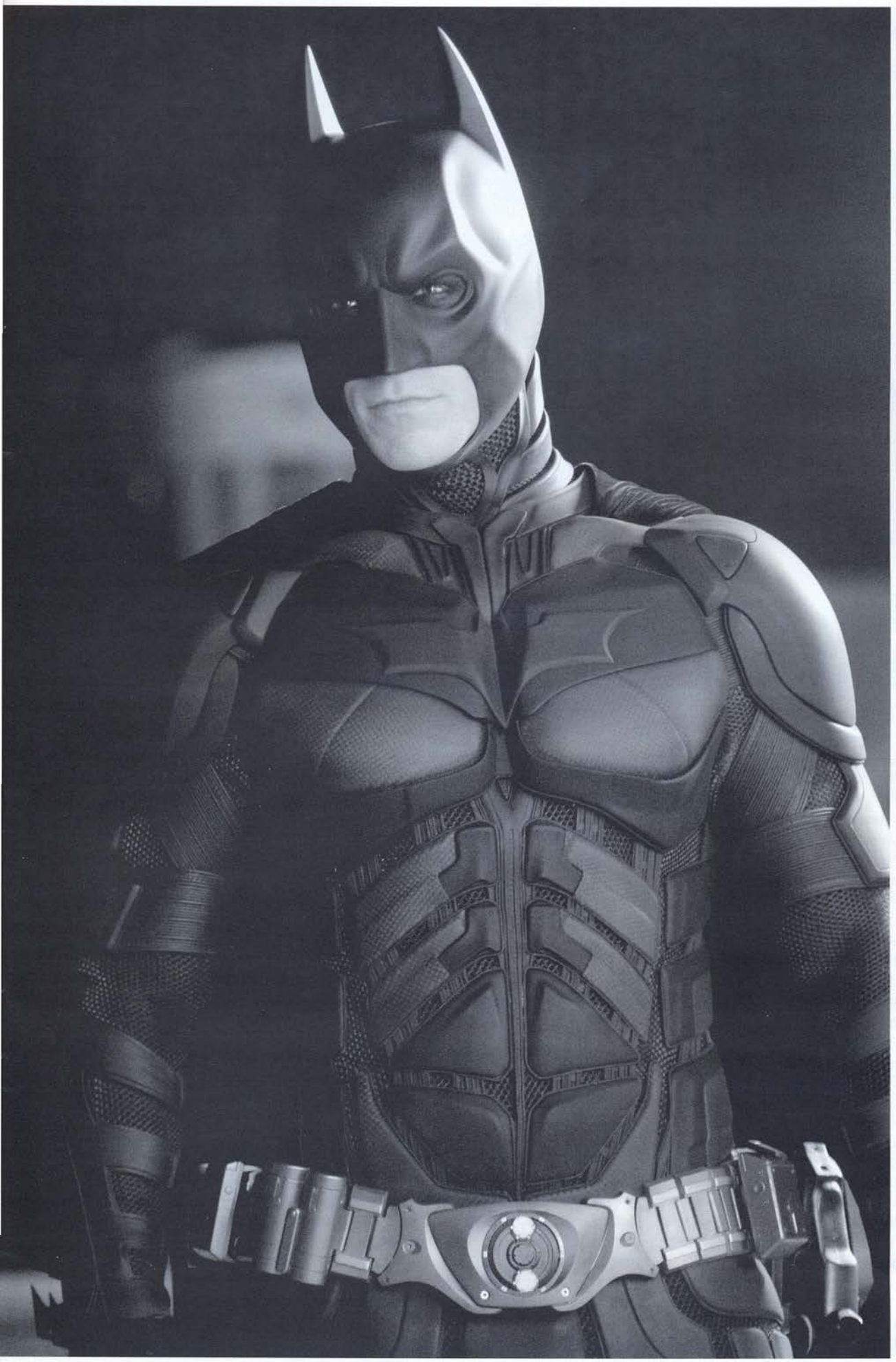
JG: Me llama la atención que en la realización de tu película haya una importante presencia femenina (asistencia de dirección, iluminación y cámara, maquillaje).
Lo que pasa es que en la Argentina –no así en el resto del mundo– hay muchas mujeres que trabajan en cine. Yo creo que esto tiene que ver con la existencia de María Luisa Bemberg. Nuestra generación tomó nota de que había una mujer que hacía películas exitosas y eso influyó enormemente. Así que es muy natural que muchas mujeres estén hoy en el oficio del cine.

JG: Uno ve, por ejemplo, la escena inicial de La mujer sin cabeza **y quien haya visto tus películas anteriores se da cuenta de que es indiscutiblemente tuya. ¿Vos creés en el concepto de autor cinematográfico?**
No lo sé exactamente. Yo me doy cuenta de que tengo muy claros los dispositivos y los artificios con que me gusta trabajar, y los asumo como propios. Yo no tomo conciencia de si mis películas se parecen a otras o no. Es como ver una foto tuya y no reconocerte. Sí me doy cuenta, en cambio, cuando alguien hace o intenta hacer algo parecido a lo mío.

ER: Ha trascendido, y vos lo has ratificado, que tenés un proyecto alrededor de El Eternauta**, que sería un cambio muy grande en tu cine.**
Yo siento que es como un sinceramiento con el cine que me gusta. A mí siempre me interesaron los films fantásticos, de terror y algunos de ciencia ficción. Tal vez por eso en mis películas siempre aparece alguna escena que apunta para ese lado. Yo recuerdo siempre, por ejemplo, los cuentos de terror que contaba mi abuela, que te dejaban semanas sin dormir. Por ejemplo, tenía uno de un tipo que sentía que cuando iba para su casa lo seguían, hasta que un día se dio vuelta y vio algo tan aterrador que se quedó mudo, por lo que nunca nadie pudo saber lo que había visto.

ER: Bueno, Vero se queda casi muda.
Sí, es cierto. Fijate que yo creo que también soy una gran contadora de cuentos y en ese sentido siempre he tratado de acercarme a lo que hacía mi abuela. Volviendo a *El Eternauta*, ese proyecto me libera mucho al saber que voy a hacer algo totalmente encuadrado dentro del cine de géneros. Por otra parte, a pesar de que nunca pensé mis tres películas como una trilogía, noto que con *La mujer sin cabeza* es como si hubiera cerrado un ciclo. De hecho, hay varios lugares –festivales, universidades– donde mis tres películas se van a exhibir juntas. *El Eternauta* también significa incorporar a mi cine a Buenos Aires, que representa una etapa muy importante de mi vida. Buenos Aires tiene para mí algunos elementos de ciencia ficción.

JG: ¿Eso haría que salieras entonces del microclima salteño?
Sí, sin duda. Tengo un entusiasmo infinito por hacer la película, pero la vamos a rodar sólo si llegamos a un acuerdo total con los productores acerca de cómo hacerla. Después de las dudas que tenía al principio, he pasado a la convicción de que soy la única persona que puede hacer este film. **[A]**



Batman, el caballero de la noche

The Dark Knight
Estados Unidos, 2008, 152'

DIRECCIÓN
Christopher Nolan

GUIÓN
Christopher Nolan, Jonathan Nolan, sobre historia de C. Nolan y David S. Goyer

PRODUCCIÓN
Christopher Nolan, Charles Roven, Emma Thomas

FOTOGRAFÍA
Wally Pfister

MONTAJE Lee Smith

MÚSICA
James Newton Howard, Hans Zimmer

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Nathan Crowley

DIRECCIÓN DE ARTE
Mark Bartholomew, James Hambidge, Kevin Kavanaugh, Simon Lamont, Steven Lawrence, Naaman Marshall

INTÉRPRETES
Christian Bale, Heath Ledger, Aaron Eckhart, Michael Caine, Maggie Gyllenhaal, Gary Oldman, Morgan Freeman, Eric Roberts.

Yendo al batifondo de la cuestión

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

por
Mariano Kairuz

Después de ese relato de origen un poco denso y sobreexplicativo que fue *Batman inicia*, Christopher Nolan se desprendió del lastre de tener que contar cómo se construye un héroe (y un psicópata) e hizo una película extensa y muy veloz, que no descansa nunca, que se presta a una lectura política seria sin pasarse de solemne y que entretiene. Y que puede verse varias veces.

Lo que Nolan consigue con su segunda *Batman* es una pequeña proeza: hacernos superar el ridículo insalvable de casi toda historia de superhéroes; el hecho inexorable de que, después de todo, por mucho "espesor" realista, político y psicológico que quiera adjudicársele, el protagonista es un tipo embutido en un traje de goma con capa y botas y, en este caso, unas orejitas absurdas. Las dos *Batman* de Burton lo salvaron por esa especie de exceso de estilo del director que hace que casi todas las películas del director, incluso las peores, valgan un poco la pena. La primera de Nolan intentaba plantar al hombre murciélago en un mundo más o menos verosímil: el Batimóvil es un tanque, el disfraz ya no es un mameluco de caucho sino una verdadera armadura capaz de esconder su otra identidad y de camuflarlo a la perfección en la oscuridad, y todo ese dinero que tiene Bruce Wayne finalmente encuentra una aplicación más evidente (en una olvidada división de desarrollos científico-militares de las Wayne Enterprises). Todo dispuesto para tiempos difíciles y –esto no es una interpretación, sino el discurso más explícito de las dos películas de Nolan– para la guerra que tiene lugar en las calles de esa Ciudad Gótica que por primera vez es Chicago (frente a la Metrópolis de Superman, que siempre fue Nueva York).

La trama política podrá sonar un poco pretenciosa o exagerada, pero finalmente se sostiene apelando al espíritu de la época en y para la cual fue concebida. Por un lado, ya hacía mucho tiempo que todas aquellas aventuritas de superhéroes invirtiendo sus superpoderes, superatributos o superartilugios tecnológicos en atrapar ladrones de bancos venían sonando un poco bobas. Si los superhéroes nacieron y se consolidaron como agentes del capitalismo, alguna vez deberían, finalmente, asumir que los verdaderos criminales, los villanos que de verdad amenazan el *american way of life* operan desde espacios más altos, no en los callejones. Entonces, Batman pasó a combatir el crimen *organizado*. Ya había bastante de eso en la gran *Batman vuelve*, de Burton, con un argumento en el que la mafia estaba indisolublemente ligada al poder político y la figura clave era el villano menos deforme y menos *freak* de todos: el empresario Max Shreck (Christopher Walken). En *Batman inicia*, que transcurre en una Chicago atemporal, algo retro y post Depresión, Batman combate la corrupción generalizada y a los criminales individuales, pero también la oscura logia (comandada por Ra's Al Ghul) que pretende poner fin por sus propios, terroríficos medios a la podredumbre

urbana encarnada en Ciudad Gótica. De alguna manera, combate el terrorismo externo que viene a poner un orden a la decadencia moral de Occidente: la alegoría, una vez más, no es una cuestión de lectura sino que está servida por el guión de Nolan basado en una historia propia y de David S. Goyer. En *El caballero de la noche*, la amenaza es, una vez más, el terrorismo, pero esta vez encarnado por una bestia creada en el interior de la sociedad norteamericana (sin importar cuál de los orígenes mutantes –siempre pasados a cuchillo– que va ofreciendo él mismo es el verdadero): un nuevo Guasón que no se parece a ninguno de sus antecesores sino que es el producto más violento y peligroso de una sociedad hiperviolenta. Y esa mutación, esa falta de propósitos que lo alimenta, esa pura pulsión por el caos, lo alejan de todo el psicologismo barato que campea en el cine contemporáneo y, especialmente, en el cine de superhéroes (con la noble excepción de la gran *Iron Man*).

Y si Batman y el Joker siempre fueron esas dos figuras enfrentadas y complementarias, los dos psicópatas a un lado y otro de la misma raya, ahora esa simetría se potencia en otro esquema, otro contexto, como dos terrores contemporáneos: el terrorista y el otro terrorista, el parapolicial vinculado en tiempos de crisis a la ley y al poder político. Batman como una figura al margen de las instituciones, que es un tema siempre abordado por la vertiente más "adulta" de las historietas del personaje (de los setenta y, en especial, de los ochenta para acá) y que en la nueva película se verbaliza permanentemente. Batman como el "tolerancia cero" que "resuelve" ahí donde la ley y la justicia no pueden operar oficialmente. La alegoría es transparente en escenas que se apelotonan una tras otra: ¿no se puede arrestar al contador de la mafia, Hong Kong no lo extradita? Batman se va por las suyas hasta Hong Kong, lo secuestra y se lo entrega de regalo a la yuta gótica. ¿El interrogatorio al Joker no da resultados? El comisionado se retira para que el hombre murciélago le pueda sacar alguna información a golpes. Y si la ciudad no da abasto ante una amenaza de bomba, Bruce Wayne ya tiene preparado su sistema de vigilancia total, un sónar como los de los submarinos diseñado para encontrar donde sea a quien haga falta, que funciona escrutando *online* todos los celulares de Gotham City. Porque ya se sabe, ya nos lo dejaron suficientemente claro los halcones de la administración Bush: son medidas "excepcionales para tiempos excepcionales"; para garantizar la libertad de la ciudadanía hay que violar algunos de sus derechos básicos, quizá su privacidad. ¿Costos de mantenimiento de la mejor democracia del mundo? *El caballero de la noche* es la película de superhéroes con el discurso político más peligroso de todas las películas de superhéroes, y el más interesante. Se ofrece para ser leído como una de las superproducciones más reaccionarias de los últimos tiempos, pero su operación ideológica es en rigor mucho más ambigua: nos propone un protagonista *jodido*, quizá un paladín cada vez más fascista, como única salvación, y al hacerlo nos obliga a preguntarnos, como espectadores y en el espacio cómodo de la ficción, a quién queremos de nuestro lado en una situación de crisis extrema; a inspeccionar qué tan a la derecha podemos correrno cuando nadie más ofrece una solución. Y así funciona la tesis del Guasón: "Poné a la gente en crisis un par de días y vas a ver cómo se matan entre ellos".

Pero a no exagerar: lo que convierte a *The Dark Knight* en el mejor de los Batman cinematográficos

posibles es que todo esto –su oscuro, perturbador abordaje del terrorismo y los terrores cotidianos, del problema de la institucionalidad en tiempos dementes– es que Nolan creó con todo esto una película emocionante que trepa hasta quitar el aliento. La acumulación de escenas poderosas parece imparable desde el brutal asalto al banco inicial (muchos críticos mentaron a Michael Mann por el pulso narrativo de su puesta en escena, y algo de eso hay), que termina siendo mucho más que un asalto al banco. A la par se despliega una multitud de personajes increíbles, preexistentes, pero esta vez redefinidos sin vuelta atrás: no sólo el Joker de Ledger (que está a la altura del mito generado *post mortem* cuando casi nadie había visto todavía la película), sino también el Harvey Dent/Dos Caras del gran Aaron Eckhart, que encarna, con una convicción insuperable, primero la esperanza colectiva de una restauración del orden por la vía institucional y después la furia de la frustración, el desengaño y el deseo de venganza individual. También crecen el personaje de Gordon (el mejor Gary Oldman, que se debate entre el cumplimiento de la ley y la eficacia) y el de Rachel Dawes, que Maggie Gyllenhaal hace con tanta más onda que Katie Holmes. En ese sentido desentona un poco Christian Bale, que también ha inventado un Bruce Wayne nuevo, capaz de enmascarar su álter ego con una actuación de millonario fanfarrón y frívolo, pero que a veces se excede en su frialdad. Con toda la carga ideológica que le impone a su nuevo Batman, a la que un par de críticas norteamericanas (ver las del *World Socialist Web Site* y *The New Yorker*) acusaron de hacer mucho ruido en el vacío. Con todo su "espesor" y toda su tragedia, Nolan nunca olvida que ésta es, después de todo, una película de superhéroes y bativillanos, y que no puede dejar de ser divertida. Que esto es, y que nadie lo olvide, "una de *Batman*", así que ¿qué tan dramáticamente nos la podemos tomar? En italiano, "hombre murciélago" se dice "*uomo pipistrello*", y a ver qué tan serio y tan político y relevante suena *eso*.

Una última cosa que, será raro y probablemente también una virtud de la película (o la patología de un espectador esquizofrénico), tiene un efecto variable en distintas visiones de la película: en una de las escenas finales, toda la fuerza dramática acumulada por la película parece desmoronarse de golpe, traicionando parcialmente lo que vimos hasta entonces. Es cuando los habitantes de Ciudad Gótica, obligados a elegir entre volar en pedazos un ferry repleto de criminales convictos o someterse a la buena voluntad de éstos, se inclinan por el bien y la confianza en la bondad esencial del ser humano. El gesto de valentía civil desbarata los cálculos más misántropos del Guasón, mientras que hasta ese entonces todo en *The Dark Knight* indicaba una situación de caos, histeria y paranoia colectivas aparentemente insoluble. Es cierto que la resolución contraria hubiera sido una apuesta demasiado temeraria, agresiva y por ahí hasta insultante por parte de Nolan. Pero también es cierto que proponer esa situación dramática y resolverla como lo hace es lo más esquemático y torpe de un guión que en todos los otros aspectos es de una enorme solidez. Pero incluso a pesar de eso, tal vez su mayor traspié, *Batman: el caballero de la noche* se mantiene consistente, firme en su propósito de convertir algo tan ridículo como las andanzas de un justiciero vestido de caucho negro y orejitas en un relato capaz de hacernos sudar hablándonos de un mundo por momentos bastante parecido al de verdad. **[A]**

Operación Jaja

En esta nota, dos especialistas en superhéroes, y en sus versiones y perversiones, hablan del personaje central de la nueva **Batman**. Entre confianzas varias con el universo de la película y sus habitantes, incluso desprecian –bastante aislados– la anterior **Batman** de Nolan. por **Nazareno Brega** y **Juan Manuel Domínguez**

Guasón: Hey, esa página completa en la que atravesaste la ventana fue de lo mejor. Yo nunca tengo viñetas como esa.
Batman: ¿Y? Vos sos el que hace los discursos. Yo nunca hago discursos.
Guasón: Bueno, vos sos de esos tipos fuertes y silenciosos y yo de los loquitos que hacen discursos.
Batman: Verdad. ¿Y?
Guasón: Ya fue, por lo menos todavía tenemos trabajo.
Black and White World, guión de Neil Gaiman

Frente al estreno de *El caballero de la noche*, matutinos varios se encargaron de establecer una y otra vez el origen de este Guasón ("Joker" para los cipayos y feligreses) del fallecido Heath Ledger. Todos ellos señalaron la misma ascendencia: primero la versión original de Bob Kane y Bill Finger tipo 1940, que se basaba en la sonrisa fija del personaje de Conrad Veidt del film *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*, Paul Leni, 1928), y luego la interpretación posmoderna y revisionista del mito de Batman que hizo Frank Miller en los ochenta –tanto en el relato urbano de iniciación de *Año Uno* como con el Batman cincuentón y *workaholic* de la fundamental *El regreso del señor de la noche*–. "No, no llevo la cuenta. Pero vos sí. Y te amo por eso", le dice a Batman ese Joker elegante y sexualmente ambiguo de *El regreso...* de Miller, y con esa línea alcanza para que no resulte un capricho establecer un link con *El caballero de la noche* y su payaso de sonrisa hecha a cicatrices y maquillaje símil nene de tres años.

Perderse en los nombres básicos del medio de los cómics y las obras fundamentales en torno a la construcción (*La broma asesina* de Alan Moore, el ilustrado por Neal Adams en los setenta o el *one-man-show* de Jack Nicholson en *Batman* de Tim Burton) y deconstrucción del personaje (el tono *camp* de Cesar Romero en la serie de los sesenta) es reducir la real importancia y génesis del Guasón Ledger: este villano es, antes que un reciclaje de años y años de cronología y autores, la suma de todos los

miedos. El Guasón Ledger dinamita esa noción de maldad o de "eterna lucha entre el Bien y el Mal" que una década de superhombres en fílmico ha sabido conseguir, y hace gala de un fundamentalismo en la ausencia de normas que rigen su conducta y *modus operandi*.

Encorvado y violeta, el Guasón irrumpe en una canónica reunión de mafiosos (cada estereotipo de jefe tiene sus guardaespaldas y su tonito regional), clava un lápiz en la mesa y sostiene, con su habla aguda y siempre relamiéndose los labios, que está próximo a realizar un truco de magia. Un guardia se levanta, lo enfrenta y *ta-dah!...* el lápiz desaparece cuando el payaso hunde la cabeza del patova contra el artículo de librería. Hasta ese instante, nada difiere del modelo "loquito dicediscursos", genérico repetido hasta el hartazgo cuando se habla de superhéroes, pero "el lapizazo" enseguida adquiere una nueva dimensión.

Cuando parecía que Christopher Nolan, el director de *El caballero de la noche* y la anterior *Batman inicia*, estaba a punto de agarrar la vuelta en U de siempre (la justificación al estilo "papito me fajaba"), el Guasón, que ya había establecido que papito lo fajaba y le había dejado la jeta tal cual la vemos, le cuenta a la víctima de turno, mientras un cuchillo roza la comisura de sus labios, un origen de las cicatrices distinto. Esta vez el Guasón esquiva al padre golpeador y recurre a la oscura historia de la separación con su esposa, otro origen igual de tremendo para su sonrisa de cicatrices, y también lugar común dentro del habitual manual de experiencias traumáticas que definen personajes profundos de Hollywood.

El Guasón es la negación absoluta de *Batman inicia*, bodrio cuyos núcleos temático y narrativo eran justo esos traumas insondables de los protagonistas, y en el que el villano, al desentenderse de todo tipo de herida emocional válida, lograba transformarse en una fuerza que carecía de motor para sus crímenes. No hay pasado. No hay justificación redentora.

"¿En serio me veo como un tipo que tiene un plan, Harvey? No hago planes. La mafia tiene planes, los policías hacen planes. ¿Sabés qué soy, Harvey? Soy un perro que persigue los autos que pasan. No sabría qué hacer si alcanzara alguno. Yo sólo *hago* cosas. Soy un palo en la rueda. *Odio* los planes", se justifica el persuasivo Guasón vestido de enfermera de Ledger frente al ya furibundo Harvey Dent que compone el siempre gauchito Aaron Eckhart.

El Guasón es caos. No es el villano serial con planes megalómanos, ni es el cazafortunas que amaga ser al principio (busca dinero sólo para generar caos, anula cualquier entronización de la riqueza como objetivo y es capaz de utilizar millones de dólares como tobogán para después prenderlos fuego) y, a pesar de que en un momento la película centra la tensión en cuál será su próximo asesinato, nunca es el asesino en serie que deja ver las costuras de un guión pillo (al estilo de *Pecados capitales*). Nolan y Ledger saben que, mientras que Batman es una fantasía distante (la del *self-made man* más cerca de una institución paramilitar que de un "amigable vecino" como el Hombre Araña), el Guasón está mucho más cerca de cualquier ser real; en eso mismo radica la tensión que genera su presencia impredecible en escena. El breve uso del video casero como recurso para mostrar cómo degüella a un vigilante que imita a Batman es una lección de oscuridad: no tanto por lo macabro, sino porque sabemos posible esa escena. Sabemos que está al mismo click de distancia que permite bajarse trucha e ilegalmente la película que contiene esa idea.

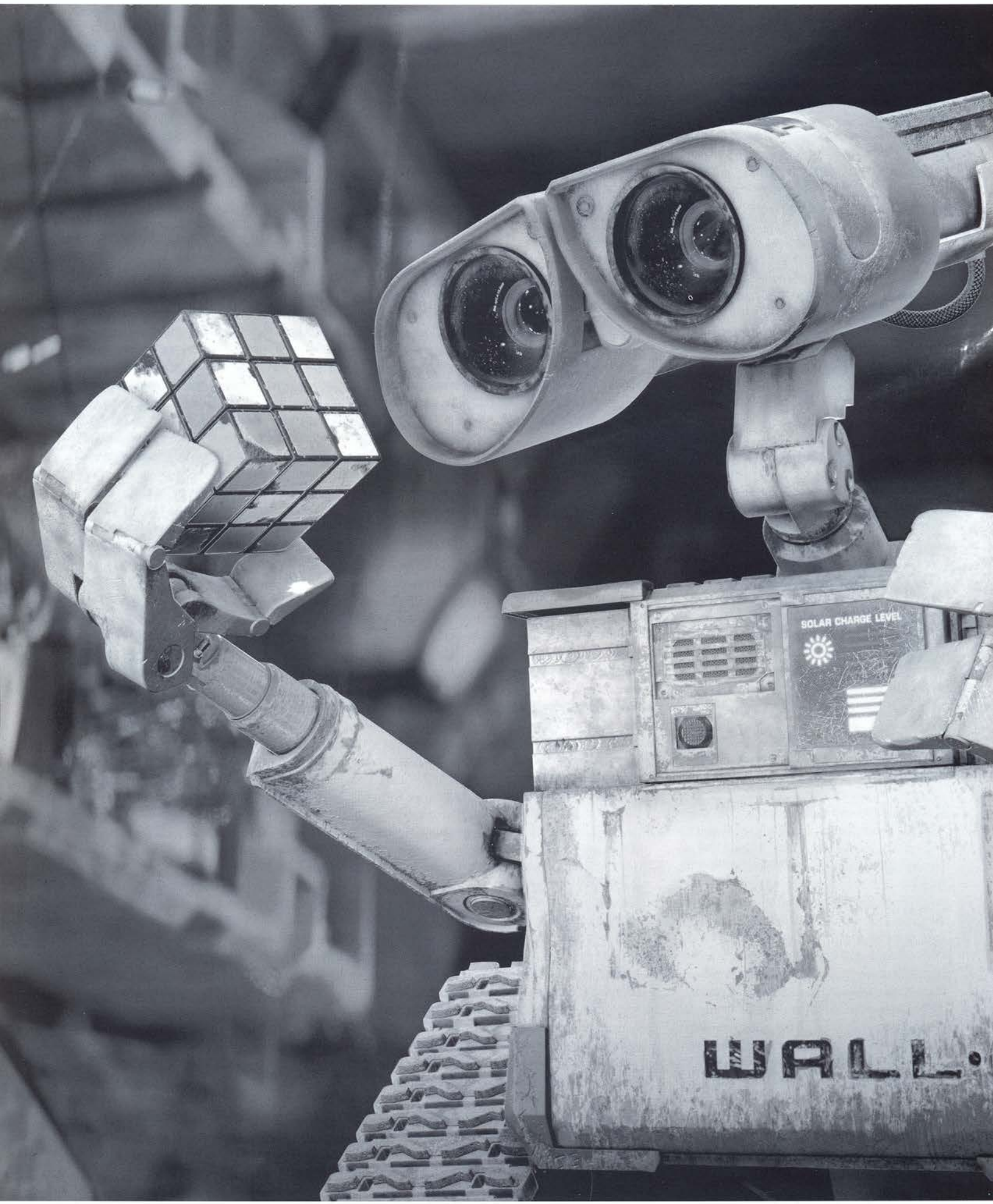
El Guasón es el tipo que puede andar a los tiros en los pasillos de Columbine. Es la inundación que no se puede detener y también es quien dejó que se inundaran las zonas bajas de Nueva Orleans. Es esa noticia que no queremos recibir a las cuatro de la mañana y que altera la supuesta lógica que rige nuestra cotidianeidad. Sólo ahí, al conseguir eso, él puede encontrar el placer. Tal vez la mejor secuencia de la película, y la que pinta de cuerpo entero al villano, se produce cuando el Guasón vuela un hospital. Un instante después de esa justificación ya citada frente a Harvey Dent, el Guasón sale del hospital y juega con un detonador, que acciona mientras dice "¡bum!". La explosión no tarda en llegar y vuela, en distintas etapas, buena parte del edificio. El Guasón no parece muy satisfecho con el estallido y se queda mirando el lugar como quien no sabe muy bien qué pasó. Abre los brazos, contento, como si dijera "qué se le va a hacer" y, travieso, aprieta con insistencia el botón del detonador hasta que el estruendo de una nueva explosión lo asusta y recién ahí escapa feliz. El villano tuvo su momento de éxtasis gracias a esa bomba defectuosa y al imprevisto que esa falla ocasionó durante la explosión.

Nolan maquilló al Guasón con el pánico estadounidense frente al terrorismo, el tema más importante para el Hollywood del nuevo milenio. Batman es la fuerza parapolicial dispuesta a todo tipo de abusos: tortura sin escrúpulos en busca de la delación, invade un país lejano para apresar a un enemigo e interviene los celulares de todos los habitantes de Ciudad Gótica para espiarlos, entre muchas otras bestialidades vituperables. El papel de la justicia americana, en la piel del Harvey Dent de Eckhart, no es mucho más alentador. La noche a la que refiere el título del film se les vino a todas las instituciones de Ciudad Gótica, que perdieron la línea una vez que irrumpió esa pantomima del terrorismo que inmortalizó Ledger.

El australiano entrega un Guasón incontenible y descontrolado, un personaje que encarna la exageración absoluta de todo eso a lo que le teme la sociedad americana y que, al ser consciente de la sensación que provoca, no puede evitar relamerse los labios. Es gracias a esa intensidad constante que Ledger da la impresión de haber compuesto al Guasón por obra y gracia del caricaturesco "Método" de actuación, razón que llevó a más de uno a elaborar teorías descabelladas sobre la sobredosis del actor. Pensar que fue este Guasón lo que se devoró a Ledger es un disparate tan grande –aunque mucho menos simpático– como creer que la responsabilidad de su muerte recae en la confesa obsesión del actor con Nick Drake, otro talentoso insomne que se murió antes de los 30 por una sobredosis accidental de medicamentos.

Ledger era fanático del cantautor inglés, al punto de haber dirigido y protagonizado un video casero (que se puede ver en YouTube) de "Black Eyed Dog", pequeñísima gran canción que formó parte de la última sesión de grabación de Drake en 1974 y que se editó recién una docena de años más tarde en el compilado de lados B *Time of No Reply*. El título de la canción, cuya traducción literal es "perro de ojos negros", alude a "black dog", frase que popularizó Winston Churchill al referirse a su lucha contra una depresión constante. *"El perro de ojos negros llamó a mi puerta/ el perro de ojos negros me exigió más/ el perro de ojos negros supo mi nombre/ Estoy envejeciendo y quiero irme a casa"*, susurra desconsolado Drake, y deja el plato servido para todo tipo de elucubraciones sobre la muerte de Ledger.

El Guasón es la última carcajada de ese histrión oscuro que, aún meses después de su muerte, le demostró hasta al más incrédulo este merecidísimo estatus de actor mítico que ya logró dentro de la historia del cine. La muerte de Ledger consiguió eternizar a su último personaje. El Guasón ya es un villano inmortal, así que ese pánico que le inspira a la sociedad norteamericana se mantendrá latente, como una célula dormida cuya capacidad de daño se salvaguarda escondida en alguna cueva pero sigue alta e impasible. El Guasón no murió y, gracias a la desaparición física de su intérprete, jamás va a poder hacerlo. El villano no sólo se rió último y mejor, sino que además su carcajada ahora es eterna. El estallido de Heath Ledger con el Guasón jamás va a desvanecerse. **[A]**


SOLAR CHARGE LEVEL
WALL·

La poesía vive en el chip

A favor por **Leonardo M. D'Espósito**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

No sé por qué acepté escribir a favor de *WALL-E*, especialmente considerando que, aun cuando me parece una película magistral, me gusta menos que *Ratatouille*. Pero, como le decía a un amigo los otros días, decir que me gusta más la película de la rata cocinera (o incluso, más aún, *Los Increíbles*) es como cuando uno es chico y le preguntan si prefiere ravioles de ricota con manteca y queso o milanesa con papas fritas. La preferencia por un plato u otro es una cuestión de grados. Mi preferencia por las dos películas de Brad Bird dentro de la obra total de Pixar es, también, una cuestión de grados.

Sin embargo, y ahora que lo pienso mejor, sí sé por qué acepté escribir a favor de *WALL-E*: porque me permite decir que la animación es la verdadera poesía del cine. Cuando mis colegas –algunos muy amigos– rechazan la animación como parte del cine, cometen un error enorme. Creen que, como podría suscribir Luc Moullet, el cine es el arte de la realidad. Yo agrego: la realidad analógica, la imagen directa que el cine capta en la cámara, es al relato cinematográfico el equivalente del lenguaje natural. La animación implica lo que el creador construye a partir de ese lenguaje natural para invocar y traer algo totalmente nuevo. Un poeta toma el lenguaje y lo manipula tanto como para apartarlo de la comunicación normal; obliga al lector a reconstruir una serie de pensamientos y operaciones que le permite llegar a una verdad ubicada por encima de la representación, oculta tras la metáfora, la metonimia o la rima. Una cosa es otra. Pero para llegar a eso es necesario el conocimiento profundo de la realidad que nos rodea. El cineasta de acción en vivo construye con lo que encuentran sus ojos y organiza esas imágenes; el de animación toma esos descubrimientos y los moldea de una forma diferente.

Hay un ejemplo claro de esto en *WALL-E*: por primera vez en los films de Pixar, aparece un actor de carne y hueso –el gran "guestiano" Fred Willard–, que es como nosotros. Sin embargo, los humanos del film son cosas diferentes: lisos obesos desproporcionados que viven autistas en un mundo automático. No se parecen en nada a nosotros. Pero un pequeño video insertado en la película explica cómo lo "real" pasó a ser esa cosa "imaginaria", en un momento de enorme humor y autoconciencia. Sé que la autoconciencia tiene mala prensa entre la crítica –y bastante en esta revista–, pero existe, y hay que darle la derecha cuando se manifiesta de manera tan palmaria. Como pocos films de animación, *WALL-E* cumple con el axioma godardiano de que todo

film es, a la vez, documental de su realización. Ese pequeño momento, en el que el capitán de la nave descubre por qué no es como la vieja imagen del gerente general de la omniempresa que ha transformado la Tierra en basura, explica por qué *WALL-E* no puede ser más que un film de animación. Y por qué, además, es parte del cine.

Hay otra clase de procedimientos en el film que sorprenden. Todos aquellos que vieron la película me comentaron "qué extraña es la escena del supermercado, con esa cámara que parece documental, medio nerviosa, tomando el gag de *WALL-E* estrolado por los carritos contra la puerta como si fuera un cronista de televisión". A esto se suma otra cosa: los muchos zoom vertiginosos y setentistas que se multiplican en la primera parte de la película, como testigos automáticos de las evoluciones del personaje. Estos procedimientos se explican como una clara búsqueda de la impresión de realidad más pura, porque el film no es específicamente una metáfora o una película didáctica y ecológica que nos dice que hay que cuidar el planeta porque lo estamos haciendo puré. *WALL-E* es, como toda gran película –y como toda gran obra de ciencia ficción, lo cual también es–, una especulación que toma como postulado el mundo en el cual vivimos. Una de las críticas más repetidas en la cadena de mails que cruzamos para armar el sumario de este número provenía del supuesto "contenidismo" de la película. Y no hay tal, amigos. Una película contenidista está construida como un alegato que obliga al espectador a pensar, al final, que debe tomar partido por una idea que se vuelve un absoluto. Es obra de maestros ciruela y en general deja de lado toda cuestión estética en pos de que el "mensaje" llegue. Aquí, el abuso al que sometemos –someten los estadounidenses, eso es más que claro en el film: ver el lugar donde se graba el video del presidente de la compañía, transparente copia de la Casa Blanca– al planeta está dado como una realidad, no como algo de lo que debemos convencernos. En el universo del film, es algo que sucedió en el pasado. Lo que nos ha quedado es un mundo poblado por un solo robot y una serie de mecanismos, de creaciones mecánicas e inútiles como los carteles de avisos, esas llaves de auto con alarma (gran gag) y, por qué no, la cámara de vigilancia de un supermercado que justifica aquella secuencia que sorprende a los espectadores. Un mundo artificial que ha transformado en artificios a los humanos.

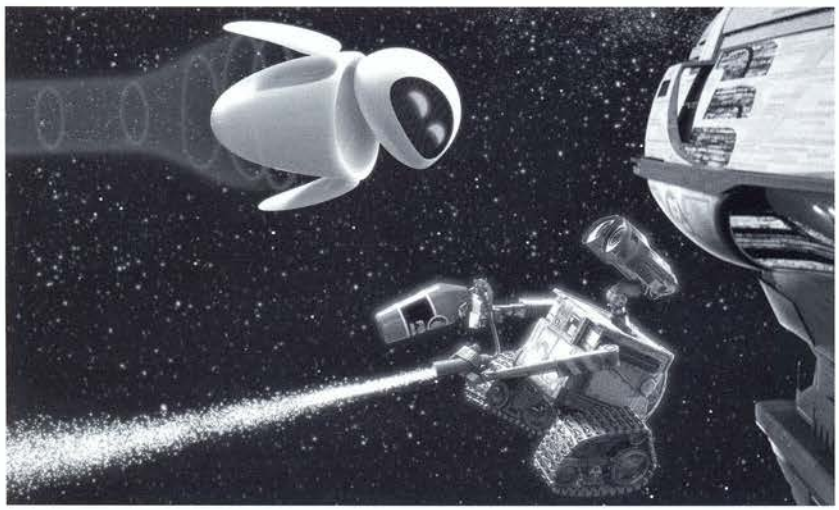
Entonces, siguiendo una lógica cartesiana: ¿cómo se puede contar ese universo puro artificio y deshecho? Mediante el cine más artificial posible; mediante la animación. Segunda pregunta a responder: ¿qué clase de animación debe utilizarse para que la impresión de realidad que debe tener cualquier especulación sea plausible? La animación digital con impresión de tres dimensiones. Uno de los grandes aciertos de los films de Pixar es que jamás narran algo en digital que no cuaje con la técnica. Los buenos films de animación –grábenselo a fuego– son aquellos en los que la técnica es la adecuada al tema. El gran fracaso, la gran tara de la mayoría de las películas de animación digital (especialmente las de DreamWorks, con contadísimas excepciones), reside justamente en eso, en que la elección técnica nunca forma parte de la puesta en escena. En *WALL-E*, por primera vez, tal postulado aparece en la misma pantalla, explicado metafóricamente.

Otras dos críticas que aparecen en la cadena de mails. Una, que la película se parece a *A Big Day Out*, el primer corto de Wallace & Gromit. Sí y no: WyG van a la Luna en un cohete casero en busca de queso, se encuentran con algo parecido a una heladera que sueña con esquiar, consiguen el queso, vuelven y la heladera se queda sola, feliz y esquiando en la luna. Es otro film poético pero en el que todo tiende ex profeso a la irrealidad. En él, el diseño de personajes y ambientes apela a la infancia, al juguete, al compañero de la plastilina con la que están hechos los personajes (otra muestra de coherencia entre tema y técnica). El único parecido es que en ambos films hay un ser artificial que tiene personalidad. Sin embargo, se diferencian en todo lo demás. La otra crítica –esta la vi en Internet– es que *WALL-E* es igual a Number 5, el robot de *Cortocircuito*. En primer lugar, es parecido; no igual. En segundo, Number 5 desarrolla una personalidad por un error. En tercero, caramba, *Cortocircuito* es una película bastante más contenidista que olvida algo fundamental: que las creaciones humanas guardan en sí algo de lo humano.

Aquí vamos: WALL-E, el robot, no es una creación imperfecta. Su humanidad es producto del paso del tiempo, no del azar. Su destino no está en manos de los humanos sino que, por el contrario, el destino de los humanos está en WALL-E (las manos son, además, un tema fundamental en la película, la idea de que una cosa es la manipulación y otra, la solidaridad y la comunicación). La idea no es nueva: que el único vestigio de humanidad se encuentre en las máquinas es algo que aparece en *Inteligencia artificial*, en la que el robot David era depositario del legado de la especie. Aquí además se combina otro elemento: no es sólo WALL-E, sino también EVE y, muy especialmente, los robots locos "de servicio" los que terminan siendo depositarios de lo aleatorio, la empatía y la variedad. Es cierto que hay otros "robots malos" que son, ni más ni menos, una parodia de HAL que es el timón del Axiom y su "jefe de policía". Es decir, la clase superior de robots, mientras que los que terminan cambiando la historia y devolviendo a los humanos a casa son los trabajadores, la clase baja, los que terminan consiguiendo algo de conciencia de sí mismos. Esa conciencia es la que instala, en un mundo de puro consumo que es la utopía del aburrimiento, nuevamente la aventura, el riesgo, la creatividad.

En el film, todo termina con un regreso a la Tierra y un homenaje a *Luces de la ciudad*, de Chaplin. Pero ese regreso no es fácil: implica la comunidad de personas diferentes, de rehacer la Tierra desde otro lugar, borrón y cuenta nueva. Los robots están allí como resultado de una larga evolución del conocimiento y, de alguna forma, contienen en sí mismos la memoria de cada pequeño avance humano que, a través de las eras, los hizo posibles. Esto, aunado a un diseño que opta por nunca salirse de sus carriles y por una sátira feroz del tiempo que nos toca vivir, es lo que justifica la existencia de *WALL-E* y lo que la transforma en una obra poética y mayor. Se trata, pues, de un film sobre lo que somos hoy y sobre la posibilidad de una nueva utopía que ya no es la americana –fracasada absolutamente en el futuro planteado por la película–, sino la vieja utopía humana. Salvo que esta vez sus productos futuros, esos robots conscientes, están ahí para recordar a los personajes que sí es posible un mundo diferente. Sólo la técnica digital, la animación clara, el relato cartesiano, la expresión a través del movimiento y no de las palabras pueden hacer transmisible esa posibilidad con la potencia necesaria para que creamos en ella. *WALL-E* es, de hecho, una obra de fe. **[A]**

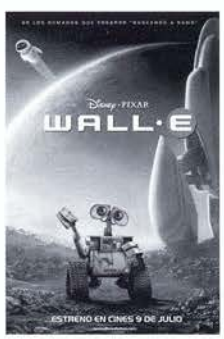
WALL-E
Estados Unidos, 2008, 98'
DIRECCIÓN Andrew Stanton
PRODUCCIÓN Jim Morris
GUIÓN Andrew Stanton, Pete Docter
MÚSICA Thomas Newman
MONTAJE Stephen Schaffer
VOCES DE Ben Burtt, Sigourney Weaver, Jeff Garlin, Kathy Najimi, John Ratzenberg, Fred Willard.



Eficientes, copados y humanos

En contra por **Mariano Kairuz**

La primera media hora del noveno largometraje de Pixar es hipnótica y emocionante. Una vez más, los guionistas y artistas visuales de la compañía le sacan lustre a sus propias ideas pero también a otras ya probadas, reformulándolas de un modo más o menos nuevo. En esa primera media hora aparecen fórmulas ya vistas, con muchos componentes generacionales: el tipo de referencias nostalgiosas –como la del cubo mágico, juguete de ingenio devenido fetiche para los que fueron chicos o muy jóvenes en los ochenta– que ya fueron absorbidas por la publicidad "posmoderna" hasta quedar vaciadas de sentido y emoción. Pero ninguno de esos pequeños chistes impiden dejarse llevar, desarmar y aplastar por la belleza triste de las escenas iniciales que siguen las rutinas de WALL-E, recogiendo y seleccionando, compactando en cubos y apilando en torres entre los restos del planeta Tierra deshabitado. Una rara capacidad para acongojarnos, expresada en una larga secuencia casi muda protagonizada por un robotito compactador con sentimientos y una cucaracha como único ser vivo a su alrededor.



Pero, terminada esa primera hora o poco más, el encantamiento empieza a desvanecerse. No exactamente por EVE (la robot supermoderna, reluciente y fríamente electrónica que contrasta con el metal-mecánico WALL-E), cuya aparición a lo sumo representa una amenaza interesante al principio, sino cuando los "mensajes" empiezan a apoderarse del guión, a partir del momento en que EVE da con la plantita que indica que hay fotosíntesis y, por lo tanto, la posibilidad de vida nuevamente en la Tierra. Empieza entonces la segunda mitad de la película.

En esta segunda parte, aquella belleza triste se va degradando por una incomprensible necesidad de convertir a la película en *algo más*. Algo más que la historia de soledad, amor y desconsuelo que propone al principio, como si todo aquello no fuera suficiente. ¿Para qué? En parte, como efecto de una prepotencia de Pixar, visible por todos lados en esta película: su imperiosa necesidad de demostrar que ellos son la vanguardia tecnológica pero que también –y a diferencia de todos esos exponentes de animación digital que se multiplicaron casi hasta la saturación a lo largo del último lustro– son los que tienen cerebro y corazón. ¿Por qué, si no, ese comentario social tan remanido y berreta sobre cómo la sociedad de consumo será todo lo que quede de la sociedad dentro de siete siglos? Por supuesto, a su mundo de gente que parece no hacer nada salvo de modo virtual –porque su nave-planeta-*shopping center* lo hace todo por ella– no le falta una que otra idea visual original, pero en el fondo todo converge en el mismo discursito que ya se nos ha hecho masticar antes: nuestras formas de vida "vicarias", a través de pantallas y simulaciones, son el camino seguro al letargo, a nuestra deshumanización. ¿Y qué es lo que nos propone *WALL-E*, película digital de ciento ochenta millones de dólares de presupuesto y avalada por una compañía que es su propio *shopping center* trasnacional, en su lugar? A Pixar como salvación.

Porque de alguna manera Pixar representa eso, un objetivo noble y muy logrado muchas veces, pero convertido en mensaje machacoso en esta ocasión: como queda claro en la fábula de amor entre el encantador carcacho oxidado que se parece tanto a Number 5 –el protagonista de *Cortocircuito* (1986)– y esa especie de iPhone de última generación que es EVE, la principal apuesta de Pixar es la convivencia de lo nuevo y lo viejo, de lo mejor de ambos mundos. La idea queda subrayada una vez más en esa costumbre (no solo de Pixar) de hacer desfilar, en los créditos finales, bocetos y otros dibujos 2 D, muchas veces simpáticos pero no más que objetos de diseño con algo de retro-*cool*, y que en este caso además se vuelve especialmente ambicioso al imitar estilos pictóricos reconocibles: el de Van Gogh, el de Renoir. Y que quede claro, ésta no es una lectura cínica ni impugnadora de Pixar: ese empeño en usar lo mejor de la técnica y el diseño digitales para narrar historias sensibles y divertidas dio obras maestras como las dos *Toy Story* y *Ratatouille*, y otras películas memorables como *Los increíbles* y *Buscando a Nemo*. Pero en ninguno de esos casos Pixar parecía tan decidida a enrostrarnos lo eficientes y copados y *además* humanos que son. Hasta reclutaron a un director de fotografía prestigioso como Roger Deakins para que los ayudara a componer esos cuadros siderales subyugantes (que tal vez abundan demasiado y les resta impacto a cada uno de esos momentos individualmente, en lugar de contribuir a una escalada emocional).

Al final, la Humanidad "despierta" de su extendido letargo, impulsada por uno o dos de los suyos (de los *nuestros*) que de pronto, nunca sabremos por qué, extrañan un planeta y un tipo de vida que jamás conocieron. Lo que los motiva es una plantita que es, de todos los seres vivos o artificiales de la película, el único sin ningún tipo de interacción sensible inmediata con los demás. Los humanos vuelven a la Tierra desprendiéndose (o no) de la tiranía de la corporación, pero los únicos que finalmente van a haber exhibido sentimientos creíbles, genuinos, son los dos robots enamorados (y por ahí alguna de esas simpáticas maquinolas del pabellón de "defectuosas").

Quizás lo único que le faltó a *WALL-E* para parecer más verdadera fue convicción. Y hace falta mucha para que una película carísima estrenada por Disney nos convenza de que nos está ofreciendo con sinceridad una crítica a la sociedad de consumo, en lugar de estar vendiéndonosla. **[A]**

Héroes borrascosos

por **Marcelo Panozzo**

Hancock
Estados Unidos, 2008, 92'
DIRECCIÓN Peter Berg
GUIÓN Vincent Ngo, Vince Gilligan
PRODUCCIÓN Will Smith, Akiva Goldsman, James Lassiter, Michael Mann
FOTOGRAFÍA Tobias Schliessler
EDICIÓN Colby Parker Jr., Paul Rubell
MÚSICA John Powell
INTÉRPRETES Will Smith, Charlize Theron, Jason Bateman, Jae Head.

ANTES. El trailer, un suelto leído en alguna revista y la inminencia de las vacaciones de invierno hacían difícil darle una ubicación precisa a esta película. *Hancock*-antes era un enigma, un film con algo de paria, de pieza de otro rompecabezas y no de éste, como el chico al que en aquella prenda de concurso televisivo le tocaba Laos y se quedaba frente al mundo rascándose la cabeza con el extremo sur de Laos, sin saber dónde ponerlo. *Hancock* no era el chocolate o el dulce de leche granizado, ni siquiera la frutilla, del plato de este momento que es el cine de superhéroes. No parecía una película grandota (puede que lo sea, pero no daba esa sensación). No parecía comedia, ni tampoco drama, ni acción pura y dura (aunque en el bendito trailer había de todo un poco). Incluso sus apelaciones al *fantasy* estaban camufladas (lógicamente, vimos después). Entonces, ¿qué es *Hancock*? ¿Con qué se come?

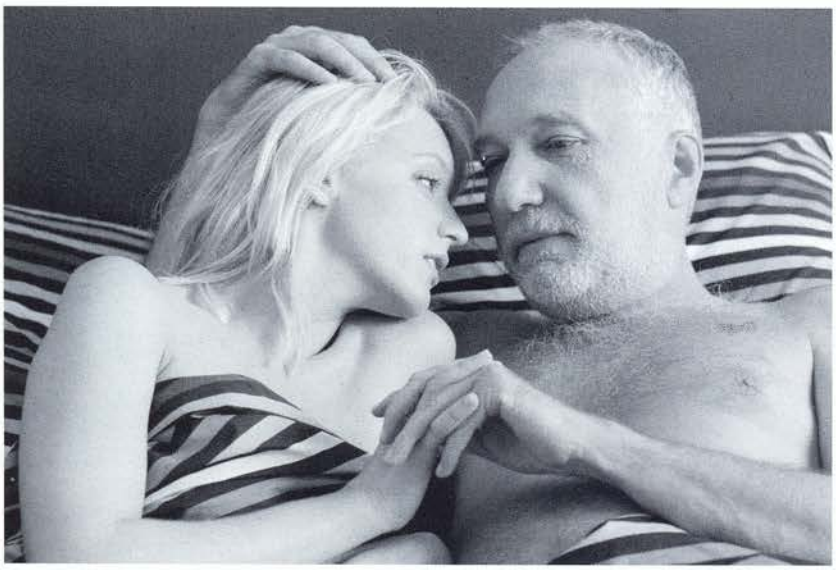
DURANTE. Esa revista de la industria llamada *Variety* llegaba a preguntarse, en su crítica –nada amable con la película–, si el engendro no atentaría contra la imbatibilidad de Will Smith en la taquilla. Doble problema visual: miopía y astigmatismo, la pifiaron con el juicio pero también con las especulaciones económicas, ya que *Hancock*, a las dos semanas de su estreno, se había ubicado cuarta en la cuenta personal de recaudaciones de Mr. Smith, por detrás de *Día de la Independencia*, *Hombres de negro* y *Soy leyenda*, y muy por encima de *Hombres de negro II*, *Hitch* o *Yo, robot*.

No es ése un dato menor para abordar el tema *Hancock*-durante, porque se trata de una película cuyo principal atractivo es ser desconcertante. No se pisa terreno firme nunca, las cosas parecen ir para un lado, empiezan a torcerse mucho antes de que lo notemos, pero así funciona, como una especie de montaña rusa plana, sin los gritos ni los sustos de la caída libre (eso pasa en las películas del otro rompecabezas), pero con curvas, cambios de velocidad y salidas en contramano que nos hacen perder por completo el sentido de la orientación. En ese punto, en su funcionamiento horizontal y anchísimo, *Hancock* se revela clásica: no importan los efectos especiales (que por momentos parecen deliberadamente toscos, incluso retro) ni el cuento de meta-súper-heroicidad y su autoconciencia; el aliento trágico de la historia (vaya si hay una sorpresa ahí) es clásico, y sus ecos pueden rebotar por la *Ilíada* (impresiona el clima "muerte de Aquiles" en el clímax del film, con golpes al talón y todo), por *Cumbres Borrascosas*, por Victor Hugo, y desembocan en John Woo y en Michael Mann, que por algo iba a dirigir esta película y terminó como productor. Son ecos, y no otra cosa; no apelaciones, no relectura, no utilización directa: ecos, acaso tenues, pero sin duda vivos en las macizas paredes de esta película.

Es complicada de contar la historia de Hancock (personaje y película) sin *spoileriar* a lo pavote, y parte del "durante" tiene que ver con el asombro de vueltas de tuerca que no son cancheras sino que llevan inscrito el peso del destino. Digamos que se trata de un superhéroe vagabundo, con capacidad de volar y una fuerza sobrehumana, pero sin muchas ganas de utilizar sus poderes. Combate el crimen a regañadientes, de modo descuidado, dejando un rastro de daños importante a su paso, motivo por el cual es un superhéroe no demasiado popular, repudiado por su comunidad, las fuerzas políticas y las policiales. Un buen día, le salva la vida a un relacionista público que queda atrapado con su coche en una barrera baja (el volumen de destrozos que produce para salvar a este señor es inaudito, y se trata de una de las grandes escenas de la película), y el RR.PP. se ofrece para diseñarle una campaña de marketing: enseñarle modales, un poco de corrección política y otro poco de hipocresía, ya que ve claramente que se trata de un productazo con mala prensa.

Ahí, justo ahí, viene el primer gran golpe de timón del film, en el que el relato del superhéroe *slacker* va resignando comedia (aunque no del todo, y definitivamente sin renegar del alivio cómico como recurso) para dar lugar al entretejido de un cuento fantástico, recóndito y familiar al mismo tiempo, que es capaz de llevar a la película desde el momento en que Hancock devuelve una ballena al mar estrellándola contra un velero (el *gag* de la película), hasta el pantanoso terreno del melodrama, sin que nada resulte forzado, sin necesidad de superpoder alguno.

DESPUÉS. Mareados y felices, nos bajamos de *Hancock* y queremos urgente una vuelta más, nuevas curvas, encontrar como sea el rompecabezas del que salió esta pieza, que es imposible encastrar con el resto del relativamente buen *mainstream hollywoodiano* 2008. No funciona junto a *Batman* (que es una película mejor que ésta) ni junto a *WALL-E* (que compite en anomalías), ni mucho menos al lado de *Iron Man*, *Kung Fu Panda*, *Indiana Jones* o *Meteoro*. *Hancock* es una película de otra clase. Quizás no mejor, seguro que no peor, definitivamente incomparable. **[A]**



Trompe-l'oeil

por **Fernando E. Juan Lima**

Para el diccionario de la lengua francesa, *"fait divers"* es algo así como un evento o suceso poco importante pero que, por su costado sensacionalista, es tomado en cuenta por los diarios. Estas pequeñas historias recogidas en los periódicos constituyen una verdadera institución en la cultura francesa (¿cómo olvidar, por ejemplo, las compilaciones de André Gide, *La secuestrada de Poitiers*? Imborrable en la memoria). No es la primera vez que un *fait divers* es el punto de partida de una película de Chabrol. Ello ocurría en *Violette Nozière* (aquí, *Niña de día, mujer de noche*) y *Une affaire de femmes* (muy tardíamente estrenada en Argentina –¡ah, el tema del aborto!– como *Un asunto de mujeres*), entre otras.

Es cierto que ese origen o basamento usualmente ha significado para Chabrol poco más que una excusa. Obrando casi como un *McGuffin*, si bien la historia que guía la narración principal –en apariencia– genera verdadero *suspense*, el interés del director apunta a otro lado casi hasta constituirse, ya se ha dicho, en un lugar común: toda su obra, pero aún con mayor evidencia la más reciente (a partir de *La ceremonia*), centra su mirada en la pequeña burguesía (en particular, de provincia) francesa, a la que estudia y analiza con interés de entomólogo. Esta reiteración no necesariamente es negativa; por el contrario, se trata de un verdadero rasgo autoral (de paso: nunca está de más tener presente que esas "señoras bien" empastilladas, bajo la inocente apariencia que les da su estado algo alejado de la realidad, siguen siendo seres dignos de especial cuidado). El tema es que la falta de un plus podría haber dado lugar a una (otra) obra menor del autor; dado que viene estrenando una película por año, ello sería lógico. El temor (y, sinceramente, espero equivocarme) es que en *Una mujer partida en dos*, más que síntomas de reiteración o agotamiento parecen advertirse decisiones que tienen que ver con la pereza, la sobreexplicación o la *macchietta*. La cámara sigue desplazándose con elegancia por los ambientes pequeño burgueses, desnudando las miserias de sus habitantes; pero lo que antes se extraía de esa visión, hoy parece reforzarse con la puesta en palabras, sin sutilezas. Esta vez parecería que el clásico tema chabroliano del asesinato sin mayores consecuencias no está tan exento de una mirada moralizante como de costumbre.

Quizás el "síndrome *Match Point/El sueño de Cassandra*" tenga como efecto colateral generar una reacción excesiva ante la aparente presencia de cualquiera de sus síntomas. Es más, la irónica referencia a Woody Allen en la propia película (expresada en el reportaje televisivo), avalaría tal reacción. El insufrible personaje que interpreta Benoît Magimel (Paul Gaudens, niño rico y caprichoso que cae bajo el influjo de Gabrielle Deneige) acercaría a la certeza todas las sospechas: suma tics, mohínes y subrayados; excesos en la actuación que podrían endilgarse a la herencia, dada la conducta de su madre, si no fuera porque Caroline Silhol (Geneviève Gaudens) la representa sólo en la ficción. François Berléand (Charles Saint-Denis, escritor, *gourmand* y erotómano, aficiones –estas dos últimas– consumadas fuera de campo), por su parte, transita algo desganadamente la historia; aunque, frente a los aspavientos de su joven oponente (que, es cierto, interpreta a un esquizofrénico, pero ¿hace falta tanto?), no resulta inadecuado. La que ilumina la pantalla en cada una de sus intervenciones es Ludivine Sagnier (la mentada Gabrielle Deneige, que completa el *trío* central con los dos hombres antes citados), siempre en el tono exacto (inocente, sugerente, pero también profundamente sensual y sexual –aspecto esencial en la historia, pero que sólo es transmitido por ella y por la impecable Mathilda May, que interpreta a una amiga de Saint-Denis, Capucine Jamet–), cosa que justifica en gran parte la visión de la película. Chabrol confirma su particular relación con actrices que repite, y lo cierto es que Ludivine hace que se extrañe poco a Isabelle Huppert (si es que eso es posible).

Las apariencias, el intento de demostrar algo distinto de lo que se es forman parte de esa burguesía de la que nos habla Chabrol. Ludivine "descubre" a sus dos amantes a través de las imágenes que de ellos devuelven sendos espejos; su propia imagen se divide y se multiplica en el momento en que se prueba el vestido de bodas. El truco de magia con que se cierra la película podría indicar que la algo particular traducción de su título (*Una mujer partida en dos*, en lugar de *La chica cortada en dos* con que se estrenó en España y que parece reproducir más literalmente el original) es algo impertinente; sin embargo, la reiteración de estos signos y la incorporación de cierto psicologismo algo pedestre confirmarían lo acertado de la elección local.

En definitiva, el engaño de las apariencias, el mundo en *trompe l'oeil* que nos muestra este autor no deja de tener su costado interesante y atrayente. Sólo espero que estas señales que advierto no sean sino fruto de un artificio que no se ha sabido desentrañar. Mejor ha de ser reconocer que se ha tomado como real lo que era cartón pintado, antes que no poder seguir disfrutando del rito anual de acercarse a las obras de Chabrol. **[A]**

Una mujer partida en dos
La Fille coupée en deux
Francia/Alemania, 2007, 115'.
DIRECCIÓN
Claude Chabrol
GUIÓN Claude Chabrol y Cécile Maestre
FOTOGRAFÍA
Eduardo Serra
EDICIÓN
Monique Fardoulis
DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Françoise Benoît-Fresco
MÚSICA
Matthieu Chabrol
INTÉRPRETES
Ludivine Sagnier, François Berléand, Benoît Magimel, Marie Bunel, Mathilda May, Caroline Silhol y Valeria Cavalli.

Cine duro

por **Javier Porta Fouz** y **Diego Trerotola**

Los que firman esta crítica se hicieron amigos por encontrarse en el cine. Esto no tiene nada que ver con esta película, ni con hacer una crítica. Bah, no tiene que ver pero tiene que ver, como decía Nanni Moretti en *Aprile*. Hace más de una década que ambos ven casi todo el cine argentino más "comercial". En este caso, uno no sabía que el otro iba a ver la película en esa función, y se encontraron: uno había sacado la entrada D-1, el otro la D-2. *100% lucha, la película* los unió nuevamente: la fueron a ver menos por rutina de crítico que por una ontológica curiosidad trash. Tarea espinosa ver estas películas argentinas, máxime cuando a la habitual berretada se le vienen sumando cada vez más pretensiones imitativas del cine americano (con la vergüenza ajena que eso provoca: ¿por qué en *Los superagentes* los tipos agarran la pistola como en una de Tarantino?) y, además, cierto brillo supuestamente "profesional" en la imagen, como de televisión fashion. Y las siguen yendo a ver porque, en cuanto a este cine, no confían demasiado en la crítica (la mayor parte de los críticos no suelen ver todo o la mayor parte de él, sino que ven aquella que les toca, como una especie de carga pública). Pero confían, eso sí, en otro amigo del cine, que firma un par de notas en este número y que amontona VHS. Y también saben que, como decía Quiroga, hay que devorar mucho malo para reconocer lo bueno. Y volvemos al gran ultraje de este texto: *100% Lucha, la película* es una buena película. Sí, con sus planos bestiales, con sus golpes y porrazos, con sus decorados de cartón, con el Ancho Rubén Peucelle que no dice palabra (gran idea para un personaje), con Príncipi, Husni y Montero que actúan de lo que hacen en la tele pero con sencillez y convicción, con "planos de ubicación de la mansión del malo" en apariencia grabados a escondidas de esa mansión que queda en Luis María Campos, con chicas gatunas (y una que hace jueguito con una pelota, y en un plano sabio que no se corta inútilmente), con una historia desaforada, ridícula, zapalla y encantadora en su linealidad. Y, sobre todo, con los luchadores masticando a pura mandíbula endurecida las líneas de diálogo. Pero lo más extraño de todo es que, más allá de todo el cotillón barato, de tanta máscara y disfraz clase C, hay más verdad en esta película que en esos productos con sensibilidad de clase media: acá hay, por ejemplo, un *rocker* de Villa Urquiza (el gran luchador Vicente Viloni) que habla como un *freak* de gimnasio de ese barrio, como una versión de Pappo del catch. No hay impostación, hay raíces auténticas: ni el *glam* televisivo ni la estética cool pueden contra su tonada barrial. Se habló mucho del beneficio del no actor en el reciente cine argentino, pero cuando se trata de estas películas, más de género o más degeneradas en su pasión por lo berreta, no se aprecia la desobediencia de lo profesional de estas actuaciones ante cámara. Por momentos, incluso, la película está cerca del tipo de actuación del cine de Armando Bo, que podía transformar a una escena seria en una farsa única.

Repetidamente subrayada por los cameos, la película es un producto Telefé, cosa que implica, estética y políticamente, un universo bastante repelente, y poco frecuentado también, para los que firman esta nota. Incluso, ninguno de los dos vio el programa de catch original en el que se basa la película. Pero, sin embargo, ninguno de esos cameos estropea nada (más bien suma al descontrol general), porque la película parece una versión en bruto de la televisión. Porque parece que no está filmada eligiendo sus planos y su montaje (desde el *switcher* del director de tv) ni tiene la iluminación coreográfica de los set televisivos, sino que todo avanzó brutal, a una velocidad de la mejor escuela edwoodiana: no hay dos tomas, nada parece que se refilmó para ganar calidad, en el mejor estilo de las *quickies* (los *bloopers* del final, no son, claramente, peores que lo que quedó en la película). Y atropelladamente, con un estilo informe de superponer escenas a fuerza de plano destartalado, emerge esa devoción genuina por la diversión trash que se extrañaba en el cine de explotación argentino. Todas las luchas están fragmentadas, son inacabadas, brutalmente montadas, como fragmentos de un enchastre de golpes y patadas que no van a ningún lado pero son deportivamente cinematográficas, gimnasia con aparatos de mala calidad en gimnasio de barrio, que hacen que el músculo salga menos estilizado y más abultado que nunca. Cine duro en el sentido más stalloniano de la palabra. **[A]**

100% lucha, la película

Argentina, 2008, 85'
DIRECCIÓN Juan Iribas
PRODUCCIÓN Alejandro Gruz, Daniel Baruk
GUIÓN Josefina Di Toto, Eduardo Husni
FOTOGRAFIA Fabián Giacometti
DIRECCIÓN DE ARTE Sergio Rud
INTÉRPRETES Carlos Kaspar, Fernanda Neil, Naim Sibara, Cecilia Bonelli, Osvaldo Príncipi, Eduardo Husni, Leo Montero, Vicente Viloni, La Masa , Juan Abbate, el "Ancho" Rubén Peucelle.

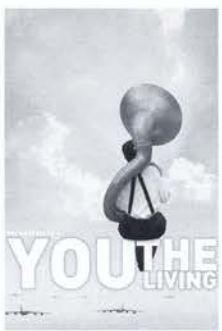
Delirios entre susurros

por **Guido Segal**

Las sensaciones fuertes no son abundantes en el cine contemporáneo. La incomodidad, tal vez el efecto más buscado por los cineastas en actividad, aparece muchas veces como un punto de llegada espectral al cual las películas apuntan pero nunca llegan. Las películas de Roy Andersson –o al menos las últimas dos, *Songs from the Second Floor* (2000) y *La comedia de la vida*– resultan, aun cuando no parecen proponérselo, extrañamente incómodas. No me refiero a la incomodidad extrema que puede producir, por ejemplo, un cine de la fragmentación de los cuerpos, como el que ejerce con virtuosismo Lucrecia Martel en *La mujer sin cabeza*, sino a una incomodidad leve, más cercana a la dificultad de clasificar lo que se ve que al deseo de moverse incesantemente en la butaca, lo cual no quita que estemos en presencia de un cine discreto y metódico, que merece un tratamiento acorde, un análisis más nórdico.

Andersson trabaja la idea de lo macro dentro de lo micro, construye un andamiaje de viñetas mínimas a las cuales encuadra en planos enormes, de gran profundidad y milimétrica grandilocuencia. Esta decisión calculada –y todo lo es en las películas del sueco– nos descoloca desde la primera escena, y jamás terminaremos de adaptarnos. Si Kubrick nos turba por su estetización perfeccionista de la violencia, Andersson nos desestabiliza por su preciosismo a la hora de encuadrar el humor. No será un humor a carcajada franca, pero la sucesión de viñetas que conforman la película parece más unida por una intención *comédica* que por un hilo narrativo evidente. Es una forma muy poco frecuente de romper con la linealidad: en vez de enfocarse en la alteración del orden sucesivo de las acciones, Andersson se ocupa de la simultaneidad, muestra sucesivamente cosas que parecen estar pasando todas al mismo tiempo.

Nos encontramos así con una especie de cine-cómic de arte, que nos permite ingresar en cualquier momento de la película y aún así disfrutarla, o salir un rato y perdernos apenas algunas unidades mínimas (las viñetas), las cuales son retomadas cada tanto pero sólo para que volvamos a ver a algún personaje que nos despertó simpatía. Es casi como leer esas enormes recopilaciones de tiras cómicas de los diarios, de las cuales podemos elegir una al azar y disfrutarla en su particularidad, sin tener que preocuparnos por el sentido global de toda la serie.



La comedia de la vida
Du levande
Suecia, 2006, 90'
DIRECCIÓN
Roy Andersson
GUIÓN
Roy Andersson
PRODUCCIÓN
Pernilla Sandström
FOTOGRAFÍA
Gustav Danielsson
MÚSICA
Benny Andersson
EDICIÓN
Anna Märta Waern
SONIDO
Jan Alvemark, Robert Sörling
INTÉRPRETES
Jessika Lundberg, Björn Englund, Kemal Sener, Gunnar Ivarsson, Eric Bäckman

La lógica de lo grande englobado en lo pequeño también lleva al director a plantearse una película "sobre la vida" o "sobre la humanidad" desde una posición manejable, alejada de todo tono aleccionador, *new age* o posmodernamente humanista. Andersson no apela a personajes o acciones simbólicas, sino que elige un extenso elenco de arquetipos que funcionan como vectores de comedia, fragmentos que esconden la pretenciosidad de la idea que hay detrás: muestra lo micro para dejar de fondo lo macro. Se mete en un tremendo embrollo, pero sale de él de forma noble y hasta deleitable.

La coherencia formal, apoyada en la lógica "una escena-un plano", le permite al sueco unificar el conjunto ecléctico que conforma la película. Andersson prioriza una narración con planos largos y aprovecha al máximo la potencia de las lentes angulares para hacer un trabajo pictórico de las líneas que componen la imagen, a la vez que sitúa a sus solitarios personajes en las dimensiones astronómicas del espacio. La cámara se mueve muy poco y se planta como testigo, atenuando la intensidad de las acciones y cediendo protagonismo a los pintorescos personajes (abundan los ancianos casi en igual medida que en el cine de Aki Kaurismäki) y a sus movimientos desnaturalizados. Andersson apela constantemente al artificio y a la arbitrariedad en todos los rubros para construir sus gags, en los cuales uno puede rastrear una herencia británica, para no decir pythonesca. Grandes ideas, como la secuencia del personaje que destruye el juego de vajilla antiquísimo y es posteriormente ejecutado, conviven con ocurrencias banales, así como coexisten juegos escénicos de fastuosa artesanía –el edificio en movimiento, los aviones finales sobre la ciudad– y escenas intimistas en fondos de cartón. En fin, un cine felizmente elusivo, imperfecto pero sincero, delirante entre susurros; un cine que revela su incomodidad recién cuando salimos de la sala y volvemos a ver el mundo. **[A]**

Apetito por la destrucción

por **Agustín Masaedo**

En un pasaje de su primer libro, subtitulado "El lado oscuro de la comida típicamente americana", el periodista Eric Schlosser cita al mítico Upton Sinclair y se queja de la suerte de su *La jungla* (1906): "Apunté al corazón de los lectores y, accidentalmente, les di en el estómago". *La jungla*, un estudio de primera mano sobre las condiciones laborales y sanitarias infrahumanas en los mataderos de Chicago, levantó oleadas de indignación pública y obligó a Theodore Roosevelt a introducir algunos cambios más bien decorativos en la legislación sobre alimentos. Como pronto entendió el socialista Sinclair, al presidente le preocupaba mantener la reputación de la carne americana en Europa, a la opinión pública le importaba que su comida y los miembros amputados de inmigrantes no se mezclaran entre sí, pero ni uno ni otro estaba dispuesto a poner ni una astilla en las ruedas de la poderosa industria de la alimentación. Tal vez ese desengaño del padre fundador del "muckraking" (periodismo investigativo centrado en cuestiones sociales, a veces alarmista, a veces antiestablishment, casi siempre pesimista) haya inclinado a Schlosser hacia una adaptación ficcional de su ensayo *Fast Food Nation*. Tal vez haya sido el temor a que, en formato documental, lo agarrase un Michael Moore, quién sabe. Lo cierto es que, con el resultado puesto, no parece haber sido la mejor elección.

El *Fast Food Nation* escrito rastreaba el ADN de la comida chatarra, a través de cuatro décadas, para componer una de las descripciones más exhaustivas e inteligentes acerca de la cultura americana contemporánea, sus fundamentos y sus perspectivas a futuro. La mecanización de todas las instancias productivas y el empleo esclavo traducidos en peligros para la salud de trabajadores y consumidores; la hiperconcentración económica y el ensanchamiento del abismo entre ricos y pobres; la homogeneización del paisaje estadounidense; las relaciones carnales entre el capital y la política; el marketing teledirigido a los niños/consumidores; la cultura triunfante del automóvil y la extinción del *cowboy*, la epidemia de obesidad... son sólo algunas de las variables que le servían a Schlosser para establecer a la eficiencia, la productividad y el margen de ganancia como la santísima trinidad de un credo encaminado ciegamente a su autodestrucción.

La *Fast Food Nation* filmada busca traducir esa densidad informativa yendo de lo particular a lo general. Para ello inventa un pueblo (Cody, Colorado) y una cadena de hamburguesas (Mickey's), y echa adentro unos personajes inspirados libremente en algunas de las personas que aparecen en el libro. Y, aunque el esfuerzo por revestir todo de realismo y por no convertir a esos personajes en estereotipos es apreciable, la película de Linklater no logra escapar de las trampas, ni las formales ni las moralistas, de otros films corales como *Traffic* o *Babel*.

De las tres historias principales que comienza entretejiendo *Fast Food Nation*, una, la del joven ejecutivo de marketing encarnado por Greg Kinnear (quien parece estar ahí sólo para oir y repetir unas cuantas veces que "hay mierda en la carne"), queda inexplicablemente trunca promediando la película. Otra, la de la adolescente Amber (una cajera de Mickey's que va desarrollando conciencia política/ecologista), es quizás la más errática y, a la vez, la más interesante: en la estudiantina más confundida que rebelde, en la prematura división de clases entre "los que pueden trabajar en Banana Republic" y los que no, en el Che Guevara de juguete que corta cercas para liberar vacas que no quieren ser liberadas (escrita parece una metáfora demasiado obvia, ¿no? Lo es, pero en fin), Linklater pisa terreno más firme. Y el breve papel de Ethan Hawke –que hace de Ethan Hawke en una película de Linklater– le da un respiro libertario al film, algunos de los pocos raros momentos en los que no parece todo calculado al milímetro para representar cada una de las posiciones posibles en torno a La Cuestión de la Comida Rápida. Aunque –síntoma de ese cálculo política y estructuralmente hipercorrecto– el tío Pete de Hawke se esfuma con la frase "tu turno", mientras juega al ajedrez con Amber... quien está en la encrucijada de seguir trabajando para Mickey's o buscarse una vida más a la medida de sus ideales.

Pero es en la última y más desarrollada de las historias en la que se acumulan los problemas de *Fast Food Nation*. Interpretados por actores latinos que hablan en español (naturalismo y naturalidad, se sabe, son dos cualidades bien distintas: aquí sobra la primera y falta la segunda) y acompañados por una musicalización que remarca desde el primer fotograma que todo lo que les ocurra va a ser terrible, unos inmigrantes mexicanos cruzan la frontera para trabajar en el matadero/fábrica de hamburguesas de Cody. Los esperan, de a uno y en fila, un "coyote" armado, una muerte en el desierto, un capataz explotador y sexópata, las drogas, un accidente espantoso filmado a lo *gore*, la irresponsabilidad empresaria y un abrumador etcétera de calamidades. Que ese dramón miserabilista ayude a pintar el cuadro de la enorme transformación sociocultural experimentada por la América de los últimos cuarenta años –de la cual la industria de la comida rápida es causa y consecuencia– es, por lo menos, dudoso. Con todo, podría pensarse que *FFN* funciona mejor en tanto complemento de la lectura que como película autónoma, pero qué remedio. Como a Sinclair, a Linklater y compañía les falló el tino para hacer, de tripas, corazón. **[A]**

Fast Food Nation

Reino Unido/Estados Unidos, 2006, 116'

DIRECCIÓN
Richard Linklater

GUIÓN
Richard Linklater, Eric Schlosser

FOTOGRAFÍA Lee Daniel

MONTAJE Sandra Adair

MÚSICA
Friends of Dean Martinez

PRODUCCIÓN
Jeremy Thomas, Malcolm McLaren

DIRECCIÓN DE ARTE
Joaquin A. Morin

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Bruce Curtis

INTÉRPRETES
Greg Kinnear, Wilmer Valderrama, Catalina Sandino Moreno, Ana Claudia Talancón, Ashley Johnson, Bobby Cannavale, Patricia Arquette, Kris Kristofferson, Luis Guzmán, Bruce Willis, Ethan Hawke, Esai Morales, Lou Taylor Pucci, Avril Lavigne.

A reglamento

por **Leonardo M. D'Espósito**

Nuri Bilge Ceylan es uno de los realizadores más recientemente *cannonizados*. Turco, lleva cinco largometrajes y un corto. De su obra, en la Argentina sólo se conoció comercialmente *Nubes de mayo* (1999), probablemente –y con el anterior *Kasaba* (1997)– el que mejor muestra la enorme influencia de Kiarostami y el cine iraní en general en sus películas. Luego filmó *Uzak* (2002) y *Climas* (2006); su último film, *Three Monkeys*, se vio en el último Cannes sin demasiado apoyo por parte de la crítica. Como se ve –y se sobreexplica en la ficha técnica, ver los rubros en los que participa–, es un autor, demasiado consciente de tal hecho.

Sus películas a la fecha muestran ciertas características interesantes: un ojo enorme para capturar la belleza de las imágenes, una mano increíble para dirigir actores que realmente parecen seres humanos (él en particular), una perfecta asimilación del cine de sus maestros (además de don Abbas, Antonioni es el primero que viene a la memoria), un creador de climas, alguien capaz de encontrar en cada plano o secuencia el momento justo para provocar el sobresalto o la emoción. Tres secuencias extraordinarias de *Climas* bastan: el inaugural accidente de motocicleta, realista y violento; la casi masoquista relación sexual entre el protagonista y su amante; el duelo amoroso final entre el hombre y su esposa dentro de un automóvil que se abre y se cierra constantemente. Ceylan, nos decimos, sabe filmar. Ceylan, nos decimos los enterados, forma parte de quienes han comprendido cierta tradición de modernidad en el cine. Ceylan, afirmamos finalmente, tiene la mano de un maestro. Ceylan, nos resignamos finalmente a confesarnos, solos y alejados de quienes quieren oírnos, ha generado un film insatisfactorio, un film que difícilmente volveríamos a ver si en el cable, digamos, están dando *Legalmente rubia*.

No, por favor: no queremos *épater* a nadie. Si gustan de este film, está bien. No es malo, en ningún sentido. La historia es la del desencuentro amoroso de un profesional (arquitecto y fotógrafo) con su mujer (diseñadora de vestuario para la televisión) a raíz de una infidelidad. En sesgo, el tema es el choque entre la necesidad profesional y el autismo que conlleva, y la construcción de una relación solidaria, simbolizada aquí por el matrimonio. El eco de Antonioni (ver más arriba) se siente en la manera en la que estos personajes no logran comprenderse mutuamente. O en la forma en que el paisaje se combina con los estados de ánimo. Esto es casi perfecto, canónico podría decirse. Porque hay una especie de nuevo manual de calidad de lo fílmico que se nutre de una puesta realista o toma como elección un acercamiento fuerte a lo natural. Es decir, no hay efectos especiales. Aunque el cine de efectos especiales también tiene, hoy, una especie de manual de corrección fílmica que no está muy apartado del otro cine (quizás el entusiasmo que nos despierta la última *Batman* reside en que no está definitivamente de ninguno de los dos lados, aunque esto es a demostrar). En el caso de Ceylan, no falta en ningún fotograma el cálculo de lo correcto, la cronometración precisa de cada movimiento y secuencia, el perfecto y calculado espacio para el azar (se sabe que el azar puede controlarse dentro de pequeños márgenes). Así, los hilos que entretejen la trama aparecen ante nuestros ojos, y lo interesante es que son ostensibles en cierto punto: en el que Ceylan nos dice –y esto es algo que no figuraba en sus películas anteriores– que estamos viendo un film, su film.

Todo se vuelve serio. Es cierto –y repetimos– que esas secuencias perfectas y fuertes se forjan como espacios del recuerdo; es cierto que su intensidad dramática se mantiene. Pero también es cierto que el resto de la película que las contiene parece un bastidor, una serie de indicios para llegar, justamente, a la perfección del cineasta demostrada según las reglas del cine. Es allí, en ese preciso lugar, donde el film deja de fluir (el preciso lugar, para decirlo paradójicamente, donde deja de pesar como un todo *El desierto rojo*, por ejemplo). Ceylan se transforma así en un cineasta canónico, demasiado consciente de su arte, alejado del hálito de realidad –y también de la fuerza de la irrealidad– que podría iluminar a las criaturas que retrata. Una serie de fotografías, un par de *tour de force*, un final que apela al recuerdo emocionado. No más que fórmulas sobre un mundo que conocemos demasiado bien. **[A]**

Climas
Iklimler
Turquía, 2006, 101'
DIRECCIÓN
Nuri Bilge Ceylan
PRODUCCIÓN
Zeynep Özbatur, Nuri Bilge Ceylan
GUIÓN
Nuri Bilge Ceylan
FOTOGRAFÍA
Gökhan Tiryaki
MONTAJE
Nuri Bilge Ceylan, Ayhan Ergürsel
INTÉRPRETES
Nuri Bilge Ceylan, Nazan Kirilmis, Mehmet Eryilmaz, Ebru Ceylan, Arif Aşçi, Can Ozbatur.

Estreno en salas en formato DVD

Carita de ángel

por **Marcela Gamberini**

Desde hace ya un tiempo estamos expuestos a la ira de los adolescentes. Profesores y autoridades de las escuelas nos hacen saber que los chicos los maltratan. Una piña, un palazo o un chicle en la cabeza forman parte del escenario educativo actual. Todos apuntan sus armas hacia los alumnos. Las aulas parecen campos de batalla, y para colmo los chicos lo registran con sus celulares, sus camaritas que, como un panóptico digital, controlan el funcionamiento y la circulación de las imágenes (porque, claro, estas escenas de violencia salen del ámbito escolar para trasladarse a la más que globalizada aldea de internet). Así, convivimos con estos "monstruos" que pegan, escupen, chicanean y encima nos hacen partícipes, mostrándonos sus imágenes desde la red.

La familia, la escuela, la pareja. Se dice que son células sociales que han entrado en crisis desde hace tiempo, que somos nosotros quienes parimos esta violencia que se acumula en las panzas mal alimentadas de los chicos y luego se descarga en sus cabezas, confusas y confundidas; que los adolescentes son los que beben de nuestra empobrecida mano y de nuestra debilitada moral, y que en las aulas esa descomposición se huele más.

Gus Van Sant vuelve a recrear este violento escenario (ya lo había hecho en *Elephant*, de 2003). Se trata una vez más de un retrato adolescente; del de *un* adolescente, en este caso. En *Paranoid Park* hay un chico que se recorta sobre los otros; los abundantes primeros planos de la película dan cuenta de ese "carita de ángel", que en un rapto de confusión asesina a un guardia de seguridad. Van Sant delinea la figura del chico sobre un fondo social desfigurado y conflictivo. Este perfil es el que nos hace sentir cierta empatía por él, solitario y melancólico. Su historia nos conmueve y nos sensibiliza, sentimos que no es esquizofrenia adolescente sino malestar social, adulto, individual.

Así, frente a un progresivo debilitamiento de la ética y la moral social, la estética de las imágenes que propone Van Sant también se debilita; éstas se empañan, ya no son puras (tampoco lo es, queda dicho, la ética que proponen). Imágenes que alternan video y cine, planos cuidadísimos (como la secuencia de créditos iniciales, ese paisaje perfecto hecho a puro puente y ciudad) frente a imágenes dinámicas, de cámara en mano (como las que nos muestran a los adolescentes en sus *skates* en el parque). Imágenes disruptivas que ensucian el lento transcurrir de la película. Travellings, planos secuencia, ralentis, primeros planos, todo es apto para contar esta historia de manera fragmentada. Nos vamos enterando del devenir de los acontecimientos por lo que el protagonista nos cuenta en una voz en off que remite al acto de escritura (el adolescente casi ni habla pero escribe un diario), por lo que las imágenes dicen y por lo que podemos ver más allá de lo que Van Sant quiere mostrar. Seguimos de cerca al adolescente, cada una de sus acciones es relevante, y las vamos armando como un rompecabezas. A veces necesitamos fijar la vista en algún detalle, a veces es preciso un plano general en el que el protagonista se aleja para que podamos tomar distancia.

La elección de la banda sonora también es extraña: en ella conviven Beethoven y Nino Rota. El efecto de distanciamiento es cada vez más fuerte y la falta de sensibilidad recorre la película, como el recorrido tortuoso que hacen los *skaters* para mantenerse en equilibrio. Nada en *Paranoid Park* es equilibrado: el mismo escenario del parque es sinuoso, terrorífico y complejo, y como espacio simbólico representa el estado mental de los protagonistas, tanto el de los adolescentes como el de los adultos. Logramos distanciarnos como espectadores porque las imágenes y la música nos lo proponen, y a la vez nos topamos muy de cerca con los acontecimientos porque no nos son ajenos.

Tras la llamada "Trilogía de la muerte", compuesta por *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) y *Last Days* (2005), Van Sant vuelve a (o sigue en, si contamos *Elephant*) el tema de los adolescentes, la institución escolar y la exposición detallada de un estado de situación. Su manera de pararse ante los acontecimientos es puntillosa y descarnada a la vez, y trabaja al límite las imágenes para darle un toque ficcional a aquello que, en el fondo, parece un documental por su acercamiento a los hechos reales. Dosificar la información y armar una película fragmentada pero coherente se ha vuelto un sello inconfundible de este realizador.

Los adultos con sus conductas correctivas, los adolescentes recorriendo la calle con sus *skates*, las adolescentes con sus peinados de pelos en los ojos y su manera de enfrentar el sexo no son más que sombras que cargan con sus oscuras soledades en estas ciudades gigantescas donde hay pocos valores y muchos costos. *Paranoid Park* sólo muestra este estado de situación que nos es tan cercano, por eso nos conmueve y nos inquieta. **[A]**

Paranoid Park

Estados Unidos/ Francia, 2007, 85'

DIRECCIÓN
Gus Van Sant

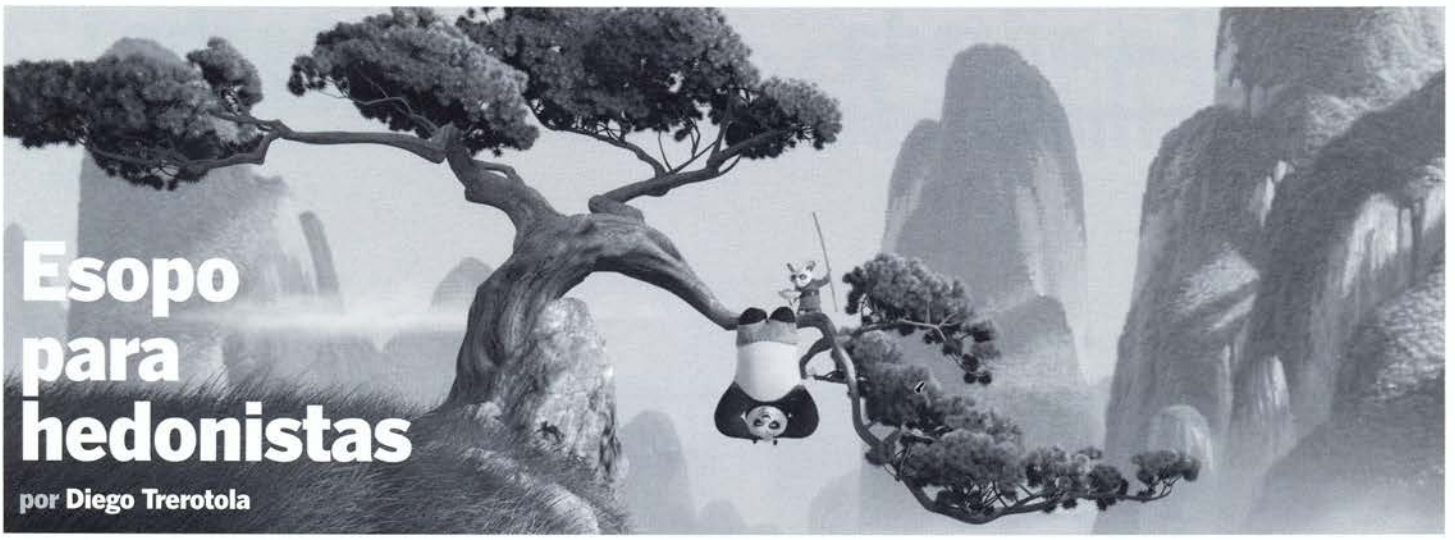
GUIÓN
Gus Van Sant, basado en la novela de Blake Nelson

MÚSICA
Ludwig van Beethoven, Nino Rota, Elliott Smith

FOTOGRAFÍA
Christopher Doyle, Kathy Li

INTÉRPRETES
Gabe Nevins, Taylor Momsen, Jake Miller, Daniel Liu, Lauren McKinney, Scott Green

Estreno en salas en formato DVD.



Esopo para hedonistas

por **Diego Trerotola**

"El ayer es historia, el mañana es misterio, pero el hoy es un regalo. Por eso se llama presente."
Oogway en **Kung Fu Panda**

Tras serios problemas cardíacos, el filósofo Michel Onfray fue al médico. Frente a su sobrepeso y su salud quebrada, tuvo que visitar al nutricionista, y una de las primeras indicaciones que éste le dio fue que tenía que abandonar la manteca. Onfray se indignó y se negó, porque le parecía arbitrario y porque no iba a vivir sin manteca. No sólo no dejó de comer y cocinar con manteca, sino que también, como toda contestación a su nutricionista, escribió un excepcional libro llamado *Los vientres de los filósofos. Crítica de la razón dietética* (1989). Ahí cuenta cómo algunos de los pensadores más influyentes de la historia tenían hábitos y costumbres alimenticias que ejercían ideológica, gustativa y pasionalmente; incluso, alguno de ellos dejó la vida por sus idearios culinarios. *Kung Fu Panda* es la primera película que veo que, filosóficamente hablando, sigue los caminos de Onfray. Y los sigue, con furia mantecosa, gracias al personaje que encarna la conciencia máxima del relato: el inmoderado, estomacalmente hablando, Po. Oso panda de panza batir, de bermudas precarias siempre al borde del escándalo exhibicionista, Po trabaja ayudando en el restaurante de comidas con su padre ganso, pero en su fuero más íntimo quiere ser un luchador como Los Cinco Furiosos, un quinteto de intrépidos defensores del pueblo en el que vive. Quiere ser como ellos pero no quiere perder su propia identidad, basada en el placer voraz con el que devora la comida sin culpa. Lo que parece un personaje perfecto para el *slapstick*, lo es. Es un gordo torpe y pesado (en el sentido literal y metafórico), porque es obsesivo. Y cuando finalmente entra en el sistema monacal al que quiere pertenecer, donde viven todos sus colegas/héroes de Los Cinco Furiosos, Po instituye una forma de comicidad que rompe con la solemnidad de convento, un humor bien gástrico que destruye la religiosa forma de vida de los personajes. Y, fuera de los lugares comunes de toda película de entrenamiento, la destreza de Po no aparece cuando deja los postres (aunque él parece preferir la glotonería salada), sino todo lo contrario: la comida lo lleva a la virtud de la destreza física. Se puede gozar mientras se es virtuoso; la película acaba con la metáfora del esfuerzo y la lógica servil de la dominación religiosa, ésa que dicta que el camino a la salvación está lleno de piedras, que el camino fácil te lleva al infierno. Principalmente porque democratiza al extremo tanto la idea de luchador como la de gourmet. O, mejor, acá no hay gourmet, ni nadie especializado que prepare las comidas con la lógica del buen gusto como en *Ratatouille* (después de Po, los personajes sibaritas de esa película me gustan aún menos, sigo en posición de minoría absoluta); la comida no es religión (lo cual sería una gran contradicción) sino lo que rompe cualquier religión: el tortazo *slapstick* ahora no va al rostro de las jerarquías sacerdotales, sino que le pega un golpe bajo directamente al estómago, porque da más placer y más risa. El secreto de la buena comida es que no hay secreto, dice el ganso (*spoiler*: como en la película, el secreto de la religión tampoco existe; por lo tanto, se concluye que, además de culinariamente anarquista, ésta es una película bien atea). La fábula no tiene moraleja ni mensaje pero sí filosofía: la de gozar. La película es hedonista a más no poder, pero con hedonistas cuantitativos, no cualitativos; de los que tiran manteca al techo. Así, Po se convierte en primo hermano del Wallace de *La batalla de los vegetales* (un obsesionado por los quesos), otro de los personajes cuya filosofía es comer porque es divertido, adalid de la vanguardia gástrica: el arte culinario por el arte culinario (nada de comer espinaca para ser más fuerte a lo Popeye). Con *Kung Fu Panda*, DreamWorks hace su mejor apuesta animada y está robustecido para competir con los adiestrados y pioneros Pixar, porque es su primera película plenamente disfrutable, fuera de ciertas rigideces de los gráficos que caracterizaron a su producción anterior: ahora la superficie es más sensual, más peluchera y tiene más que ver con el placer de mirar imágenes más potentes en color, textura y fuerza cinética. Hay algo de las historietas en la planificación de las peleas, de claridad y furia en la diagramación de las secuencias que la hace más diestra en el manejo del placer cinematográfico.

Mi frase hedonista preferida del mundo de la animación está dicha por un personaje de la película de *Los Simpson*, el gordo Jeff Albertson, el hombre de las historietas, cuando se aproxima un desastre ambiental: "No he hecho otra cosa que gastar toda mi vida coleccionando historietas, y ahora sólo tengo tiempo para decir: ¡Qué vida bien gastada!". Mientras dice eso, Albertson espera el Apocalipsis abrazado a su colección de historietas. Como cinéfilo, gastaría la vida viendo películas como *Kung Fu Panda* y, si viene el Apocalipsis, me gustaría esperarlo abrazado a un Po enmantecado. **[A]**

Kung Fu Panda

Estados Unidos, 2008, 92'

DIRECCIÓN
Mark Osborne, John Stevenson

PRODUCCIÓN
Melissa Cobb, Jonathan Aibel, Glenn Berger

GUIÓN
Jonathan Aibel, Glenn Berger, Ethan Reiff, Cyrus Voris

MÚSICA
John Powell, Hans Zimmer

FOTOGRAFIA
Yong Duk Jhun

MONTAJE
Clare de Chenu

CON LAS VOCES DE
Jack Black, Dustin Hoffman, Angelina Jolie, Ian McShane, Jackie Chan, Seth Rogen, Lucy Liu.

La soledad
España, 2007, 135'
DIRECCIÓN Jaime Rosales
GUIÓN Jaime Rosales, Enric Rufas
PRODUCCIÓN Ricard Figueras, José María Morales, Jaime Rosales
FOTOGRAFÍA Oscar Durán
MONTAJE Nino Martínez
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Ion Arretxe
SONIDO Eva Valiño
INTÉRPRETES Sonia Almarcha, Petra Martínez, Miriam Correa, Nuria Mencía, María Bazán, José Luis Torrijo.

La mirada omnipresente

A favor por **Guido Segal**

La soledad no es en absoluto una película original, salvo por el uso de un recurso –que, en realidad, tampoco es en lo más mínimo original–. Su director, a quien varios comparan con Von Trier por su afición a los formalismos infrecuentes, llamó a su sistema "polivisión", que no es otra cosa que la pantalla dividida y que está presente durante un tercio de la película. Antes que hablar de las grandes actuaciones de las dos protagonistas o de los méritos de la película para revertir el lamentable tono del costumbrismo español, hablemos de la polivisión y de su sentido. El primer mérito, intrínseco, es el modo en que Rosales usa la pantalla quebrada para modificar el espacio diegético. Ambas mitades dialogan y construyen un espacio indefinido e inquietante, lo cual refuerza el sonido, único medio para terminar de cerrar las dimensiones de lo que vemos. La inteligencia de la película está en que complejiza de esta forma el fuera de campo; si bien lo reduce, mostrando más, lo vuelve más fantasmático, lo convierte en una nebulosa que apenas intuimos sonoramente. El segundo mérito se conecta con el sentido global de la película: la idea de lo religioso. Al igual que Reygadas en *Luz silenciosa*, Rosales narra con planos frontales, cámara levemente baja, duraciones extensas, silencios elocuentes: la construcción convencional de lo religioso. Atentados, enfermedades y vínculos tirantes que se entrelazan por la culpa y el duelo por la muerte del ser amado son filmados con esta religiosidad formal. ¿Es gratuita en este contexto la polivisión? No. Si Dios es omnipresente y omnisapiente, su mirada tiene la capacidad de una simultaneidad que los humanos no poseen. La puesta en escena indica que lo sublime religioso no está en el tema, sino en el punto de vista. Como diría un luterano: "Que la gente crea en Dios es irrelevante, lo que importa es que Dios cree en la gente". Goyas y herencia bressoniana aparte, *La soledad* es una película poderosa y cautivante, que hace buen uso de un recurso más de una vez bastardeado a la vez que evidencia toda la mesura que el cine español suele desconocer. **[A]**

El ojo mocho

En contra por **Gustavo Noriega**

La soledad es una película contemplativa y reposada, como tantas otras que se han hecho al margen del circuito comercial. Una mujer se separa de su marido y se va a vivir a Madrid, a otra le descubren cáncer: vidas paralelas relativamente comunes, registradas a distancia, con calma, sin profundizar demasiado en ellas pero con un cierto gusto por la mirada despojada, envolvente y suave. Sin embargo, dos decisiones del director convierten esta medianía en una monstruosidad frankensteiniana. La primera es la famosa polivisión, descripta por Guido en la nota adyacente. A diferencia de lo que él opina, pienso que el procedimiento no es ni más ni menos que una tontería, destinado al baúl de cosas inservibles que el cine alguna vez ha utilizado con más cálculo que amor por el arte, como el aromarama o el *sensorround* pero con chapa *artie*. La elección del punto de cámara es una de las más importantes que debe realizar un director a la hora de planificar una escena. Duplicar el anclaje visual equivale a diluir esa decisión a cambio de nada; o sí, a cambio de inventar un procedimiento, que viene con nombre y todo y promete una página en los manuales de cine. Un artefacto, de la misma manera en que son artefactos las secadoras de pelo y las tostadoras. La confusión que la polivisión genera en el espectador es menor a la que el propio Rosales tiene en su cabeza cuando la explica. Aquí sus palabras: "La idea detrás de la polivisión ha sido crear un código homogéneo a partir de un conjunto de reglas cuya función es aportar un sistema de percepción distinto al del formato natural". La otra irrupción descomedida del director tiene que ver con una decisión narrativa: la aparición de la violencia terrorista en el argumento distorsiona la idea de la soledad femenina que atraviesa la película previamente. El film pasa de la descripción de una condición humana universal a un evento singular, desmesurado, de otro orden de cosas. Ese salto no potencia la idea previa sino que la disuelve. En todo caso, es probable que ambas intervenciones le hayan permitido a *La soledad* ganar varios premios Goya. **[A]**

La visita de la banda

Bikur Ha-Tizmoret
Israel/Francia, 2007, 87'
DIRECCIÓN Eran Kolirin
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Shai Goldman
GUIÓN Eran Kolirin
MÚSICA Habib Shehadeh Hanna
EDICIÓN Arik Lahav Leibovitz
INTÉRPRETES Sasson Gabai, Ronit Elkabetz, Saleh Bakri, Khalifa Natour, Imad Jabarin y Tarak Kopty.

La fábula contada por *La visita de la banda*, ganadora de numerosos premios internacionales (entre ellos la *Coup de Coeur* en Cannes), es muy breve y transcurre en poco más de un día. Ocho músicos egipcios, pertenecientes a la orquesta de la policía de Alejandría, se pierden en la aridez del desierto israelí por culpa de su líder, quien se obstina en no pedir ayuda. Tratando de llegar a la ciudad que los invitó a tocar en la inauguración de un nuevo centro cultural árabe, recalan en otra ciudad, cuya actividad principal es contemplar el paso cansino de las horas. Allí son socorridos, en más de un aspecto, por tres coloridos lugareños. Bueno, al menos uno de ellos es colorido: Dina, el vivaz personaje interpretado por Ronit Elkabetz, quien le insufla ritmo al relato cada vez que está en pantalla. El confundirse de ciudad debido a la mala pronunciación del idioma es una de las metáforas sobre la incomunicación (eufemismo para guerra, discriminación y viejos rencores entre las dos culturas) que deja entrever la película. Al principio, como un sucedáneo de lo que ocurre entre las naciones, la comunicación fallida se filtrará en distintos planos como la relación padre-hijo, la relación de pareja o la relación jefe-subordinado. Como primera e irónica solución para el problema de la incomunicación entre el hebreo y el árabe, esta ópera prima propone que el vehículo para el entendimiento sea el idioma inglés –el cual, al ser utilizado en la mayor parte del film, le negó la posibilidad de concursar como mejor película extranjera en los premios Oscar–. Más tarde ya no será necesario hablar: los gestos y la música, en especial la música, salvarán cualquier diferencia entre los árabes, entre los israelitas, o entre ambas idiosincrasias. La película gana emotividad cuando apela al humor; por ejemplo, en la secuencia en la pista de patinaje. Al mismo tiempo, pierde frescura cuando busca conmover con pequeñas subtramas, como la del joven que espera el llamado de su novia todas las noches, la del concierto que nunca se puede completar o la del hijo que decidió quitarse la vida. El director ha filmado varios planos que hacen pensar –si uno es desconfiado– que están ahí para recordarnos que ésta es una película "profunda". La llegada de los ocho músicos al aeropuerto de Israel, la foto que les saca el turista, o la banda arrastrando sus valijitas e instrumentos por el empedrado estéril del pequeño pueblo parecen planos de manual, resuenan a imágenes que ya hemos visto, que se repiten de película (que concursa en festival) en película. Uno sospecha que están puestas ahí como metáfora de algo y, a la larga, tanta desconfianza visual resulta un poco cansadora. **Marina Locatelli**

Viaje al centro de la Tierra

Journey to the Center of the Earth
Estados Unidos, 2008, 92'
DIRECCIÓN Eric Brevig
PRODUCCIÓN Brendan Fraser
GUIÓN Michael Fleiss, Jennifer Flackett, Mark Levin
MÚSICA Andrew Lockington
FOTOGRAFÍA Chuck Shuman
MONTAJE Steven Rosenblum, Paul Martin Smith, Dirk Werstevelt
INTÉRPRETES Brendan Fraser, Josh Hutcherson, Anita Briem, Seth Meyers, Jean Michel Paré.

Era en 3D pero no es, así que muchas de las elecciones estéticas de esta película, un poco berreta pero noble, desaparecen. Alguna vez tendremos que pensar qué vendrá cuando la tercera dimensión deje de ser una promesa y sea una realidad en la pantalla; allá irán los bazinianos (qué decirles, que cuanto más real el espacio, más artificial su confección). De todas maneras, para este caso no es una discusión pertinente. De hecho, no hay discusión; si gustan del film, gustan del film. Yo gusto, ¿gustan saber por qué? Es simple: *Viaje al centro de la Tierra*, aunque aquí modificada para el gusto del siglo XXI, es una de las más bellas novelas de aventuras que existen, con esos monstruos antediluvianos peleando en un mar intraterrestre, sus hongos gigantes, sus marcas en las paredes, su viaje de ida de un volcán a otro. Y porque aquella inocencia decimonónica que le dio tan buenos resultados a don Julio Verne sólo puede ponerse en pantalla, hoy, con un actor que sepa que para enfrentarse a peligros gigantes, colorinches y sin cuento –puro cuento– siempre es necesario el humor. Hoy ese señor es Brendan Fraser, un comediante perfecto que ya nos hizo felices con ambas *Momias* de Stephen Sommers (veremos qué pasa con la tercera, del alocado y a veces poco feliz Rob Cohen). En *Viaje...* todo tiene la ligereza de una piedra volcánica, todo danza frente a la cámara. Y se nota que es una buena película porque no puede seducirnos con sus efectos de "tirame algo a los ojos, loco". Es decir: uno disfruta como un chico de esta película sin ponerse a pensar "qué pena que no se puede ver con anteojitos". *Eppur si muove*; y, sin embargo, gozamos. Hay además una especie de "hacerse cargo" de que esta película procede de un autor que en cierto punto ha marcado la narrativa cinematográfica –por interpósito Méliès– y de que el cine de aventuras tiene una historia que va de aquel ilusionista galo a Indiana Jones y sus hijos. De allí el buen humor, el aura infantil, ese leve paseo por un mundo más allá de la experiencia y la alegría constante de saber que, al final, nada malo habrá de pasar. A pesar de todo eso, no se trata de un film desapegado o canchero, sino de uno realizado por gente que aún cree en la maravilla del espectáculo; en que una piedra que se cae genera el miedo suficiente como para seguir mirando. Porque, por más vértigo que se haya intentado conseguir, tenemos el tiempo suficiente en cada plano para gozar de la maravilla ostensiblemente artificial del mundo que surge ante nuestros ojos. Y también para escuchar y ver en movimiento a los actores y creerlos personas como nosotros. Esos pequeños milagros son propios del buen cine, industrial o no, en 3D o en las viejas, queridas y todavía inagotables 2D. **Leonardo M. D'Espósito**

Francesca

Francesca e Nunziata
Italia, 2001, 125'
DIRECCIÓN Lina Wertmüller
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Alfio Contini
GUIÓN Elvio Porta y Lina Wertmüller, basado en la novela de María Orsini Natale
MÚSICA Italo Greco, Lucio Gregoretti
EDICIÓN Pierluigi Leonardi
INTÉRPRETES Sophia Loren, Giancarlo Giannini, Claudia Gerini, Raoul Bova.

En el número anterior, Javier Porta Fouz, en su nota sobre el espectador de cine, describió ese "otro" público –en contraposición a los espectadores que sólo van a ver tanques– que disfruta el ritual de ir al cine y que es casi hostil a las películas-acontecimiento y, en menor medida, al común de las producciones hollywoodenses. Este público que elige otro cine se autoconvocó a la primera hora de la tarde de un sábado de julio, en el único cine del barrio de Caballito que no es un multipantalla. Allí fueron llegando grupos y grupos de señoras (aunque también había algún que otro caballero) haciendo uso orgulloso de sus descuentos para jubilados y sorteando valientemente la empinada escalera de entrada. Si bien estoy lejos de ser una adolescente, mi presencia en la sala donde proyectaban *Francesca* disminuyó drásticamente el promedio de edad. En la función inicial de ese sábado, el primero desde su estreno, muy pocas fueron las butacas vacías. Para ingresar a la segunda función, la cola empezaba en la puerta de la sala, atravesaba la puerta de entrada del cine y descendía por la escalera hasta llegar a la galería de al lado. No puedo estar muy equivocada, a juzgar por mi propia experiencia, si digo que este telefilm de la octogenaria Wertmüller fue un éxito rotundo en los poquísimos cines en los que se exhibió (sólo cuatro salas: Barrio Norte, Belgrano, Caballito y Centro). *Francesca* no tiene el brillo provocador, ni el desparpajo en el uso del grotesco, ni la contundencia política, ni la anarquía que respiraban algunas de las obras anteriores de la directora, como por ejemplo *Pascualino Sietebellezas* del 75; pero tiene oficio, tiene género y tiene una gran dupla protagónica. La tríada Wertmüller, Loren y Giannini, quienes ya habían trabajado juntos en *Amor, muerte, tarantela y vino* en 1978, se juntó en esta ocasión para realizar un melodrama hecho y derecho. Francesca, la Loren, es la rica dueña de una fábrica de pastas en la Nápoles de principios del siglo pasado; Giannini es su bueno-para-nada príncipe consorte. Nunziata, la otra pata de la novela, es la hija adoptiva que se enamora apasionadamente del hijo mayor de su benefactora. La película elige centrarse, dejando un poco de lado las desavenencias entre Francesca y Nunziata, en la conflictiva relación entre la primera y su marido, y así nos ofrece varias clases de actuación y ejemplos de simpatía a cargo de dos de los más prestigiosos actores italianos. La belleza de la fotogénica Sophia sigue intacta; el carisma de Giannini, también. Por lo demás, es un telefilm bien hecho aunque anacrónico, que roza el costumbrismo y abusa del zoom. **Marina Locatelli**

Yo serví al rey de Inglaterra

Obsluhoval jsem anglického krále
República Checa/ Eslovaquia, 2006, 120'
DIRECCIÓN Jirí Menzel
GUIÓN Jirí Menzel, basado en la novela de Bohumil Hrabal
PRODUCCIÓN Rudolf Biermann
FOTOGRAFÍA Jaromír Sofr
MONTAJE Jirí Brozek
MÚSICA Ales Brezina
INTÉRPRETES Ivan Barnev, Oldrich Kaiser, Julia Jentsch, Martin Huba, Marián Labuda, Milan Lasica, Josef Abrhám, Jirí Lábus, Jaromír Dulava, Pavel Nov.

Vuelve a la cartelera argentina el veterano Menzel, el de *Trenes rigurosamente vigilados* y *Mi dulce pueblito*. Como *Trenes...*, *Yo serví al rey de Inglaterra* es una adaptación de una novela de Bohumil Hrabal. Aquí se cuenta la historia de Jan Díte, un arribista astuto, veloz y fascinado por el poder y el dinero, o por el poder y la distinción del dinero y la aristocracia, en la Praga de los treinta, cuarenta y cincuenta. Es decir, la Praga anterior a la guerra, la de la guerra y posguerra, y finalmente la comunista. La película combina dos tiempos y dos actores no muy parecidos que interpretan al mismo personaje con distintas edades. En el presente del relato, vemos a Jan Díte que sale de una cárcel comunista y va a instalarse en una derruida casa de aldea fronteriza en la que vivían alemanes, ahora expulsados. Comienza a reconstruir la casa, con todas las molestias prácticas y alegóricas que eso implica. En el pasado, la película avanza veloz y despreocupadamente por el cuentito de este hombre que pasa de vendedor de salchichas a ayudante de mozo de un bar a empleado de un hotel-prostíbulo de lujo, y que finalmente consigue trabajo en el Gran Hotel Paris, en donde aparece el personaje clave: el *maître* del restaurant, el centro moral irradiante de la película (es el de la frase del título). Por momentos, el tono de feliz lujo decadente, con comida, buena arquitectura y sexo, podría hacer pensar en *La gran comilona* de Ferreri. Pero a no engañarse: no pocas actuaciones exageradas, con los ojos demasiado abiertos, la obviedad de algunas enseñanzas (el *maître* parece representar la esencia y la nobleza de la tradición, nada menos) y un puñado de recursos de lo que podríamos llamar "realismo encantado praguense" nos están diciendo que esto no es más que cine industrial europeo de director "con oficio", con la habilidad suficiente como para manejar bien el combustible liviano de la comedia del ascenso irresponsable y feliz del personaje. Pero en cuanto aparecen los nazis y se nos va el *maître* (que al fin y al cabo era querible en su nobleza, qué tanto), el personaje principal se revela raramente como tonto, se enamora de una nazi recalcitrante, y la película avanza con determinación hacia la obviedad, la mala combinación de tragedia y ridículo (¡el plano del tren nazi, en paralelo semántico al del principio!) y, finalmente, la moraleja explícita. La película parece decir que los checos fueron felices antes de la última gran guerra para no recuperar jamás esa alegría aristocrática. Algo por el estilo le sucede a esta película, exuberante, juguetona y despreocupada durante un rato. Y mecánica, discordante y ramplona en su resolución. **Javier Porta Fouz**

La otra Bolena

The Other Boleyn Girl
Estados Unidos/Reino Unido, 2008, 115', **DIRIGIDA POR** Justin Chadwick, **CON** Natalie Portman, Scarlett Johansson, Eric Bana, Jim Sturgess, Mark Rylance, Kristin Scott Thomas.

La tempestuosa historia de alcoba de Enrique VIII parece haber despertado últimamente un creciente interés, un fenómeno que se hace notorio si observamos las últimas propuestas de la televisión por cable. *La otra Bolena* (Philippa Lowthorpe, 2003) y la miniserie *Los Tudor* vienen a acompañar el estreno de *La otra Bolena* de Justin Chadwick. Es que los pormenores de la vida amorosa del rey son materia prima lo suficientemente escabrosa como para lograr lo que la película pretende: provocar la malsana curiosidad del espectador.

Es necesario aclarar que la película *pretende* provocar, porque no lo logra. Y no lo logra porque a la escabrosidad que la historia propone se le suma la falta de osadía. El sexo se pretende y, a pesar de que se consigue, se finge y se esconde a los ojos de un espectador al que se le impone alguna moral indefinidamente religiosa para esa época, aunque decididamente puritana para la nuestra. No lo logra, además, especialmente porque Enrique VIII es Eric Bana, lo que equivale a decir que Enrique VIII *es* Eric Bana; o sea, le falta crueldad y le sobra glamour. Las Bolena, simples piezas que un padre *excesivamente* cobarde y un tío *excesivamente* ambicioso mueven sin escrúpulos en el tablero del rey, son Natalie Portman y Scarlett Johansson, o Ana y María, que ascienden y descienden alternativamente en la tabla de posiciones. *La otra Bolena* alude puntualmente a María, quien tal vez por haber conservado la cabeza (en ambos sentidos de la expresión) es la menos conocida de las hermanas. Como tocadas por la varita de la literatura austeniana, sólo ellas se salvan de la unidimensionalidad que padece el resto de los personajes. Su naturaleza en constante movimiento (buenas, malas, nobles y traidoras, alternativamente) hace difícil encasillarlas y suma a este melodrama hollywoodense de proporciones históricas un poco de imprevisibilidad y frescura. **MARCELA OJEA**

La nación mapuce

Argentina/Italia/Suiza, 2007, 96', **DIRIGIDA POR** Fausta Quattrini.

"Yo no lo conozco, carece de documentación." "El que se acuerda de su número de DNI lo pone, si no, solamente firma." Dos cosmovisiones antagónicas en dos frases incongruentes: la primera, pronunciada por un policía que explica por qué detuvo a un indígena; la segunda, por una mapuche que junta firmas para un petitorio. Ambas frases aluden a la identidad, concepto que atraviesa este documental y testimonio de la lucha de los mapuches por recuperar las tierras de sus antepasados, aquéllas que les fueron expropiadas brutalmente en el pasado y que hoy son escenario de prácticas del Ejército, concesiones a empresas multinacionales y relajación burguesa en un spa. Este documental, proyectado en el último Bafici, se pone al servicio de esa identidad arrojada hacia el silencio: en el "mapuce" (sin h) del título, ese silencio ya no está; ahora ese pueblo busca alzarse contra la colonización que todavía los oculta. Y la fotografía de esta película, que esconde entre sombras (partes de) los rostros de muchos de los indígenas filmados, recuerda la injusta condena sufrida por la identidad mapuche. Pero la suiza Quattrini no deja sin luz el centro del problema que, en el fondo, es la tierra robada (y amenazada por la contaminante actividad de quienes la ocupan). Entonces llena su película de paisajes, porque el mapuche es parte de esa tierra que se presenta, en silencio, como su aliada. Y aunque entre todo esto pueda haber escenas de más y el ritmo de la película pueda hacerse algo lento, la directora triunfa en ilustrar el choque de una nación con otra que la fagocita mientras la destierra. Por eso, al final vemos un grupo de siluetas negras, de hombres sin rostro, de sombras haciendo una música que suena similar al latido de un corazón. Entonces este documental se despide con esa música que, aun en penumbras, advierte que alguien vive. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

El cine de Maite

Argentina, 2008, 93', **DIRIGIDA POR** Federico Palazzo, **CON** Viviana Saccone, Adrián Navarro, Juanita Viale, Juan Manuel Tenuta, Anita Martínez, Raúl Lavié, Norma Pons, Osvaldo Santoro y otros.

Maite está deprimida porque su hija y su marido murieron –hecho que se oculta parcialmente al principio, como quien esconde un elefante detrás de un trébol– en un accidente que ocurrió en San Luis. Decide, entonces, hacer un curso de pintura, pero la pena no la deja dibujar nada, hasta que su profesor de pintura le regala... ¡un pincel! Maite se enamora de él, queda embarazada y huye en la *motorhome* que su padre utilizaba para proyectar películas en lugares donde no había una sala de cine "para cerrar viejas heridas". Aquí recién comienzan los créditos iniciales, y el prólogo ya ha delineado lo que hay que esperar: una puesta en escena carente de belleza y cercana a los productos populistas televisivos, una música poco menos que irritante y un guión que no ahorra en clisés ni en acciones inconexas. La idea que la película tiene de la gente que vive en el interior del país es retrógrada y las verdades que esgrime, de perogrullo. Cuando siete hermanitos ven llegar la *motorhome* al rancho donde viven, lanzan un sonoro "¡oh!" de sorpresa. La madre de los niños decide parir en su casa y de parada. En la ruta, Maite se encuentra con una novia que se ha fugado de su boda en una bicicleta y, cuando le pregunta por qué lo ha hecho, la respuesta es que no es virgen y su novio no lo sabe. Por otro lado, se nos deja en claro –con la claridad que les falta a las muy mal iluminadas escenas nocturnas– que los internos de un correccional de menores nunca han visto una película, que las prostitutas en el fondo son buenas, que los ancianos se pueden enamorar, que los pacientes de un centro de salud mental pueden estar más cuerdos que cualquiera de nosotros, que los ángeles son dos indias que tejen la vida con cada punto y que Dios es un camionero sin cabeza visible. Entre gauchos borrachos, crímenes resueltos, manifestaciones populares y heridas finalmente curadas, llegamos al predecible final digno de cualquier culebrón. **MARINA LOCATELLI**

High, el verdadero cuento de la marihuana en USA

High: The True Tale of American Marijuana

Estados Unidos, 2006, 100'. **DIRIGIDA POR** John Holowach.

El 80% de esta película se puede atender con los ojos cerrados. Y aun así, la experiencia no resultaría mucho mejor, porque la voz en off de este documental es tan irritante como casi todo lo que se muestra (o se deja de mostrar) en pantalla. Es que esto parece una presentación escolar hecha en Power Point (con letras desfilando didácticamente sobre fotos estáticas) por alguien que de grande quiere ser como Michael Moore. Y aunque es cierto que este vacío cinematográfico presenta datos oscuros e interesantes sobre la lucha contra la marihuana en EE.UU., aquí el fracaso no está en qué se dice sino en cómo: la película es tan mala que no genera nada en el espectador. Y si Truffaut alguna vez dijo "el cine me hace sufrir y me da felicidad", entonces uno mira esta película y piensa que quizás esto no sea cine y sí un exabrupto de autoflagelación (porque uno elige ver estas cosas) tan aburrido que ni siquiera duele. Por todo esto es que anhelo, y hasta reclamo, mis 100 minutos de vida otra vez. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

High School Musical: El desafío

Argentina, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Jorge Nisco. **CON** Fernando Dente, Agustina Vera, Delfina Peña, Walter Bruno, Liz Solari, Andrea del Boca, Mauricio Dayub.

Poco y nada importa la calidad de la génesis de este musical de cabotaje (una película hecha para TV de la Disney, que se convirtió en un mega éxito, con discos y secuelas varias) o la anécdota de que los actores fueron elegidos en un reality/casting. *High School Musical: El desafío* jamás logra acercarse al nervio tan básico que implica el combo canciones-adolescentes-objetivo de pacotilla pero que para ellos es el fin del mundo. El director de *Comodines* repite los pecados de aquel proyecto de "una de tiros": parece como si tuviera un protocolo a seguir (la rutina del género), y cada escena se lleva cabo más por un efecto dominó que por una capacidad para armar un relato. Ellos se enamoran. Listo. Ahora bailan. Listo. Se pelean. Listo. Y así. Nunca se comprende la lógica del relato. Liz Solari se pasea por ese secundario de San Isidro como si fuera mitad hada mitad Celine Dion, y hay muchachada interesada en ganar una competencia musical anunciada por Andrea del Boca (en un modo de actuación digno de un misil crucero). Puede que no se respire el desdén de otros productos industriales nacionales (al estilo Mentasti), pero eso no quita que el *High School Musical* autóctono y su pronunciación –que intenta asemejarse a la de Estados Unidos– sean, antes que una mala imitación, un atentado contra un género, su público y esas dos actrices (la protagonista y Sofía), que parecen algo más que una versión "en carne y hueso" de la publicidad del perfume Paco. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

La luz del bosque

Argentina, 2007, 75'. **DIRIGIDA POR** Jorge José Pstyga y Ofelia Escasany. **CON** Cecilia Carrizo, Fernando Lúpiz, Jorge Dorio, Esteban González, Kevin Melnisky, Micaela Brusco.

Ay. La historia: nenes que no están muy –digamos– acostumbrados al contacto con la naturaleza se ven envueltos en una fantástica aventura para rescatar al bebé de un hada. El hada es igual a su mamá y a una ex conductora infantil en la televisión, pero que esto se lea como informativo y no como defecto. Bien, ahí van. Y ahí vuelven y se acabó. Las peripecias por las que atraviesan son elementales y ramplonas, el recurso constante para salir de un problema es, siempre, "mágico", dejando de lado cualquier tensión. El aspecto general del magro argumento es de amateurismo total. Bueno, "amateurismo" implica amar algo, y acá se puede amar mucho un árbol, el pasto, incluso a mamá o a la conductora televisiva o al Hada Patricia. Lo que no parecen amar los realizadores es el cine. O para ser justos: lo aman y quieren hacerlo, aunque no sepan verdaderamente cómo. De tales actitudes se hacen las hazañas, claro, aunque no siempre y no es éste el caso. Decir más al respecto sería cargar las tintas sobre un film que no parece haber tenido malas intenciones. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Valentina, la película

Argentina, 2008, 70'. **DIRIGIDA POR** Eduardo Gondell. **CON LAS VOCES DE** Florencia Otero, Sebastián Francini, Lucila Gómez, Natalí Pérez, Gastón D'Angelo.

En su versión agenda, Valentina se debe haber vendido muchísimo, porque más tarde fue motivo de papeles de forrar, carteritas, llaveros y demás chucherías para chicas. Durante las vacaciones de invierno llegó a los cines apenas como un nuevo producto de la serie. La única diferencia entre esta película (o este artefacto) y una publicidad de flancito es que se estrena en salas y en lugar de durar 90 segundos dura 70 minutos. La animación no difiere demasiado de la utilizada para los perros salchicha de Vieníssima o el dinosaurio Danonino: es precaria, sin estilo, cero diseño y gracia nula. A diferencia de otras películas cuyos personajes devienen en merchandising, *Valentina, la película* recorrió el camino inverso, lo cual no es necesariamente condenable: es posible, por qué no, tomar un personaje de cualquier lado y hacer una buena película (aunque la idea dé un poco de miedo: hasta el Chuavechito podría tener su versión cinematográfica). El problema aparece cuando queda claro que se trata de un artículo más de la franquicia, operación comercial aberrante de por medio: el fin de *Valentina, la película* es puramente mercantil y viene disfrazado de entretenimiento inocente. Realizada por Illusion Studios, los mismos de *Isidoro* y *Patoruzito 2* (que además amenazan con la película de ese Gaturro), contiene incrustaciones publicitarias de otras marcas, esa costumbre televisiva conocida como "PNT", a pesar de que la película entera es una publicidad no tradicional en sí misma. Aunque su sensiblería se inscribe en el ya insoportable lado "divinas" de la vida, ya se ve, no es ése su rasgo más tóxico. **EUGENIA SAÚL**

Los superagentes, nueva generación

Argentina, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Daniel de Filippo. **CON** Fabián Gianola, Darío Lopilato, Christian Sancho, Florencia de la V, Alberto Martín, Sabrina Rojas, Marcelo de Bellis.

Difícil atribuirle valor a la saga de los superagentes, iniciada en los setenta y estirada hasta los ochenta, sobre todo cuando lo único que había era nulidad cinematográfica, irresponsabilidad política, machismo de grueso calibre y una idea de la aventura tan abstracta como poco estimulante. Había, sí, algo de efectividad en las actuaciones berretonas de Bo, Bauleo y De Grazia; poco, pero algo. Todo esto se repite sin remedio con nuevos protagonistas menos eficaces, pero se suma pericia cinematográfica. Es decir, hay profesionalidad en la puesta en escena, de esa que se acostumbra a ver en publicidad, esa desenvoltura cool de propaganda de desodorante masculino con software digital. Sí, la película está-mejor-filmada que cualquier otra de la saga, pero también que *Comodines* e *Incorregibles*. Sin embargo, molesta que justamente esa estética canchera a lo CQC aplane la descerebrada vuelta a un universo tan limitado y estúpido como el de los superagentes. Hay, sí, algo retro que se conserva: que los actores aún piensen que gritar y retorcerse largamente tiene algo de humorístico. Pero eso, desgraciadamente, ya no causa risa, más bien pena. **DIEGO TREROTOLA**

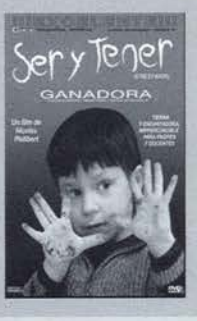
	ÁLVARO ARROBA Letras de cine. España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero. México	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly. EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	HUGO F. SÁNCHEZ subjetiva .com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
La mujer sin cabeza	9		8	10		10	9		10	8	8	9.00
WALL-E	9	8	9	9	9	9	9	10	8	8	8	8.73
Batman, el caballero...		8	10	9	8	9	9	10	9	8	6	8.60
Paranoid Park	10	10	10	8	7	10	9	8		7	6	8.50
La comedia de la vida		9				8	7		5			7.25
Climas	6	9		6		9	8		6		5	7.00
Una mujer partida en dos	6	7		6		5				8	7	6.50
Kung Fu Panda	2	7	7	7			5	9	7	7		6.38
Hancock	5	5	7	7	5		7	7	8	6		6.33
La soledad	2	7		6			7			7	8	6.17
Fast Food Nation	6	6		5	6	8	6	6	5			6.00
La visita de la banda	2	7				7	7				7	6.00
Viaje al centro de la Tierra		5	3	7				6		6		5.40
Yo serví al rey de Inglaterra		7					5				4	5.33
Francesca		6		4						4	6	5.00
La otra Bolena	1	6		5			5	5	4			4.33
High: el verdadero cuento...		6		2								4.00
100% lucha, la película				3				2	6			3.67
High School Musical...				1			5	7	1			3.50
Los súper agentes...			3	1				5		1		2.50
La luz del bosque				1						2		1.50
Valentina, la película				1				2				1.50

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO *EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA

Cine de autor

por **Hernán Schell**

El sabor de la noche
My Blueberry Nights
Hong Kong/China/Francia, 2007, 90'.
DIRIGIDA POR Wong Kar-wai.

Basta con ver un minuto de *El sabor de la noche* para saber que es un film de Wong Kar-wai. Lo evidencia la utilización del color, la banda de sonido tan influida por Scorsese y sus personajes sentimentalmente confundidos. Wong, pese a estar filmando fuera de su país y con otra productora, ha logrado imponer su marca, y hasta en un momento se da el lujo de incluir la música de *Con ánimo de amar* para indicarle al espectador que este film está firmado por un autor cinematográfico cuya visión personal del mundo se impuso sobre cualquier nueva forma de producción y que cruzó barreras e idiomas. Pero lo cierto es que, por más confirmación de una línea autoral y por más autohomenaje que haya, no se puede ocultar que *El sabor...* cuenta cuatro historias que dicen básicamente lo mismo (lo cambiante e impredecible de los sentimientos); que adolece de diálogos con metáforas cursis (¡lo de las llaves!, ¡lo de las tortas!), con alguna que otra musicalización obvia (utilizar Otis Redding para indicar que entra una mujer sexy: algo así como utilizar *Born to be wild* para señalar que entra gente rebelde) y actores malos (Norah Jones, Jude Law) o mal dirigidos (Rachel Weisz, que jamás estuvo peor).

¿Habría sido mejor que Wong filmara un buen film impersonal con buenos resultados antes que (¡horror!, ¡horror!) traicionar todo su universo? No habría estado nada mal que Wong hubiera hecho lo primero. Por el contrario, habría sido prueba de que es un artista dispuesto a cambiar, a arriesgarse. Algo decididamente mucho mejor que un film que sólo se dedica a repetirnos lo mismo que viene diciendo el director desde hace años y, encima, de manera fallida y autoindulgente. Porque *El sabor...* será cine de autor, de eso no hay duda, el problema es que eso no lo hace buen cine. **[A]**

Woody, el peor de todos

por **Jorge García**

El sueño de Cassandra
Cassandra's Dream
Estados Unidos/Reino Unido/Francia, 2007, 108'.
DIRIGIDA POR Woody Allen.

Tal como ocurrió en otra época con Robert Altman, la caracterización de Woody Allen como una suerte de representante de todos los males que pueden aquejar a un director de cine se ha convertido, últimamente, en una práctica consensuada por casi todos los redactores del *El Amante*. Nunca he sido un fan de la obra de Woody, director que cuenta con un puñado de muy buenas películas, algunas realmente grandes como *Crímenes y pecados*, pero que, a partir de ese film –más allá de algún ocasional acierto aislado–, ha entrado en un proceso de reiteración y desgaste, esencialmente expresado en el filo cada vez más mellado de los diálogos –un elemento fundamental en su mejor cine– y en una visión del mundo progresivamente caracterizada por un escepticismo de tono facilista, que se manifiesta en casi todos los títulos rodados, prácticamente a razón de uno por año, con posterioridad a esa fecha. Recuerdo que cuando se estrenó *Match Point*, tanto en la revista como en el *site* se escribieron una serie de dislates que, paradójicamente, provocaron que los lectores la votaran como la mejor película del año, otra evidente exageración. El reciente estreno de *El sueño...* dio lugar a una serie de mails internos en los que se calificaba a la película con vituperios tan rimbombantes como huecos –"tragedia choronga" (?)– y se comparaba a Allen con Enrique Carreras (??), y a una crítica en la que se lo coloca en los niveles más bajos de la realización cinematográfica. No es mi intención defender un film en el que el viejo Woody, de manera no precisamente sutil, expone su desencantada mirada sobre las relaciones entre capitalismo y crimen –el único que zafa es el tío rico, el gran capitalista– y sus ideas pretendidamente "dostoievskianas" sobre la culpa (aunque tanto estas ideas como aquella cosmovisión están mucho más cercanas a la postura frente al mundo de un Enrique Santos Discépolo). Sin embargo, el oficio para construir algunas escenas y cierta carga de humor negro que recuerda algunas comedias inglesas de la década del 50 me hacen intuir que a la hora de hacer el balance de este, al menos hasta ahora, paupérrimo año cinematográfico, *El sueño de Cassandra* se colocará cómodamente por encima del 85 por ciento de los estrenos exhibidos. **[A]**

Ruidito

por **Ezequiel Schmoller**

Antes que el diablo sepa que estás muerto
Before the Devil Knows You're Dead
Estados Unidos/Gran Bretaña, 2007, 117'.
DIRIGIDA POR Sidney Lumet.

El argumento es sencillo, por lo menos al principio: dos hermanos roban la joyería de sus propios padres, el atraco fracasa y, por motivos que los exceden, eso termina desencadenando una serie de tragedias horribles. O sea, algo malo deviene en monstruoso. La estrategia narrativa es bastante menos sencilla. La película entrecruza constantemente tiempos y puntos de vistas. Vemos el atraco, lo que pasó unos días antes, lo que pasó unos días después. Vemos todo, además, desde el punto de vista de varios personajes: un hermano, el otro, el padre, etcétera. Contado así, parece enredadísimo. Visto, no. El gran mérito de *Antes que el diablo...* es ese: tener una estructura sumamente compleja e intrincada y aún así lograr que todo fluya más o menos bien. Porque lo cierto es que la historia se sigue con mucho interés, pero... A veces hay un ruidito sutil y constante a nuestro alrededor, pero no lo escuchamos. Podemos estar horas tranquilos sin notarlo, pero una vez que lo escuchamos es imposible dejar de hacerlo. El ruidito está ahí, estuvo antes y sigue estándolo. ¿Cuál es el ruidito en la película de Lumet? En el funeral de su madre, P. S. Hoffman tiene una conversación con su padre en la que se explicita su trauma psicológico: nunca se sintió parte de la familia. Después el papá se disculpa por habérselo causado. Unas escenas después, Hoffman se pone a llorar y a lamentarse de que ahora ya es tarde para disculparse, que el daño ya está hecho. Por el lugar que ambas escenas ocupan en la película y por cómo se alude a ese trauma, se nos da a entender que es central para explicar las acciones del personaje y los hechos narrados. El ruidito se llama psicologismo. Al principio parece algo aislado, pero, si uno se fija bien, es algo que aparece constantemente. Propiamente, ¿en qué consiste? En varias cosas, desde poner todo (complejos, temores, fobias) claramente en boca de los personajes hasta detener el fluir natural de la trama para dar cuenta de factores y relaciones psicológicas. Procedimientos que finalmente terminan supeditando una serie de hechos fascinantemente oscuros y multicausales a una parva de cuestiones psicológicas lineales y transparentes. **[A]**

Esta nota revela horrores cotidianos al que está expuesto el cinéfilo en las salas. Pero también propone una resistencia cívica para frenar el avance de la barbarie en los cines. por **Fernando E. Juan Lima**

La resistencia cinéfila

En el último número de la revista se ha posado la lupa sobre el espectador de cine. El tema me desvela sobre todo por que, por cuestiones ajenas a mi voluntad (¿se puede decir eso del trabajo?), soy uno de aquellos sufridos personajes que acuden a las salas de cine mayormente los fines de semana. Ya venía pensando en una especie de decálogo (las diez verdades) sobre conductas que habría que erradicar al momento de asistir a una exhibición cinematográfica, pero *EA* se ha anticipado. ¿Cómo no compartir los señalamientos que nos hacen Noriega, Porta Fouz y D'Espósito? Ello no obstante (y sobre todo en este último caso), me parece advertir cierta postura que nos mantiene al margen, que nos pone en un plano superior o ajeno: una cosa son los espectadores (o, mejor aún, los consumidores de cine) y otra, los cinéfilos.

Es cierto: no comemos pochoclo (ahora se dice *popcorn*, perdón) ni nachos; no llevamos bolsas de supermercado para juguetear durante las proyecciones de la sala Lugones; no dejamos encendido el celular ni lo usamos en la sala de cine (de paso: si resulta ineludible, ¿no correspondería al menos ponerlo en vibrador, sentarse en la punta de la fila de butacas y salir a hablar fuera de la sala?); no filmamos, no sacamos fotos ni mandamos o leemos mensajes de texto; no hablamos (y menos a voz en cuello) durante la proyección; pensamos diez veces antes de levantarnos durante la proyección de una película para no molestar al resto (a alguien le puede gustar lo que a nosotros no y nadie tiene por qué sufrir las consecuencias de la pequeñez de mi vejiga); etcétera, etcétera, etcétera. Pero, sin embargo...

¿Qué hacemos nosotros en el aciago marco descripto en *EA*194? ¿Qué estamos dispuestos a hacer para evitar tan ominoso porvenir?

Es que el cinéfilo pareciera ser solitario, pacífico, cuando no retraído, hasta quedado, casi por definición. Además, formamos parte de una minoría. Los desubicados somos nosotros. Al menos en términos cuantitativos, parece tener razón la señora que se enoja porque no la dejamos hablar por celular (¡alguna vez fui tildado de "desalmado" porque la interlocutora telefónica de mi vecina de butaca era nada menos que su hija menor de edad!): la idea de estar en silencio en la sala "fue". Esa situación de inadaptación, de consciente ajenidad a los dictados de la mayoría, hace que nuestra natural parquedad, nuestra intención de evitar un conflicto que pueda llegar a mayores (he presenciado trompadas varias motivadas por algún inocente chistido), se vea aumentada. Pero existe un componente que es el verdaderamente definitorio: es tan grande la cantidad de molestias que debemos soportar que, si además tenemos que discutir, reclamar o pelearnos, directamente correríamos el riesgo de perder totalmente la atención de aquello que había motivado nuestra presencia en el lugar: ver y disfrutar una película.

Mea culpa. Me he dejado vencer por el cansancio. *Nos* hemos dejado vencer por el cansancio. ¿Por qué guardamos silencio frente a quienes prenden las luces del cuarto de proyección, iluminando toda la sala, o hablan sin recato alguno en aquel lugar, el MALBA? ¿Por qué soportamos que el sonido que anuncia por altoparlantes que ya se puede entrar a las salas del Cinemark Palermo sea mucho mayor y tape al de la película que estamos viendo? ¿Por qué intentamos hacer oídos sordos frente a los poderosísimos intercomunicadores del per-

sonal del Hoyts Abasto que deambula ruidosamente por los pasillos? ¿Por qué no decimos algo ante las idas y vueltas del personal del Village Recoleta que entra y sale por puertas que dan a sitios muy iluminados abajo o al costado de las pantallas? ¿Por qué seguimos yendo a los cines Premier? (El cortocircuito de las luces de la Sala II que titilan en la oscuridad lleva más de una década; el haz de luz proyectado sobre la tela en la Sala III nunca intentó siquiera parecerse a la forma rectangular.) ¿Por qué asistimos a proyecciones en DVD en pobrísimas condiciones de calidad de imagen y sonido? ¿Por qué –volviendo al asunto principal– ya no pedimos siquiera silencio cuando se habla durante las proyecciones?

Es cierto que el panorama es deprimente. Hoy "ir al cine" es otra cosa que aquella que intentamos seguir haciendo. Y esto tiene que ver no sólo con la decadencia cultural que señala D'Espósito, sino también, creo yo, con una verdadera crisis del concepto de espectador. Pareciera que la participación pasa por la imposibilidad de mantener una actitud relativamente pasiva por un espacio de tiempo que exceda los cinco minutos. Esta compulsión, que podría tener su mérito si se aplicase a otros ámbitos (la política, por ejemplo), hace que la interacción con la película que se está proyectando no tenga que ver con una silenciosa (o no tan silenciosa, pero una vez terminada la proyección) labor intelectual o sensorial, sino que debe manifestarse en charlas, comentarios y, por qué no, gritos y conversaciones dirigidos a la platea o a quien aparece en la pantalla. Así, desde quienes no pueden dejar de relatar lo que pasa en pantalla –¿influencia del cine argentino de los ochenta? ¿Modernos y occidentales *benjis* (en el cine mudo japonés, quienes relataban y explicaban la película durante la proyección)?–, de anticipar lo que va a pasar ("vas a ver, seguro que ahora..."), o de preguntar qué es lo que pasa –sea por derecha y perfecta boludez, sea por simple ansiedad de no soportar (y disfrutar) la espera–, todo debe ser expresado en el momento, y en voz alta. ¡Eso es democracia! "¿Qué te pasa a vos que chistás, quién te crees que sos? Yo tengo derecho..."

En el *reality* de las proyecciones de cine en la actualidad, lo importante es mostrarse, hacerse ver, no pasar desapercibido. El espectáculo somos nosotros; la película, en el mejor de los casos, una excusa, un elemento más para expresar nuestra opinión (aunque ésta difícilmente exceda la profundidad de un gruñido). Como nos muestra la patética publicidad de una compañía de telefonía móvil: en el cine, la mitad de la platea habla por teléfono mientras la otra se hincha comiendo maíz pisingallo.

Asumámoslo: tenemos todas las de perder. Podemos intentar ir a las funciones de los días de semana, cada vez más temprano (a las 11 de la mañana, incluso los fines de semana, quizás nadie nos moleste), podemos seguir sentándonos cada vez más cerca de la pantalla, lejos de la mayoría que se amontona más cerca de las últimas filas... Pero sólo es cuestión de tiempo: el avance de la idiocracia, de los bovoespectadores es cada vez mayor (en el último BAFICI no hubo función, entre más de 40 a las que asistí, en que no tuviera que convivir con el celeste resplandor de los *displays* de los celulares enviando y recibiendo mensajes de texto).

¡No lo aguantemos más! Del libro de quejas (aún ignorado) señalado por Porta Fouz, a las denuncias pertinentes. De la solicitud de devolución de la entrada al más simple pedido de silencio (¿han visto que cada vez se chista menos en el cine a quien habla? Es que no da resultado; quizás no está de más explicar, amablemente, que la conversación que nuestro vecino está teniendo durante la película nos está molestando). Debemos intentar evitar el golpe final. Confío en que no estamos asistiendo a los estertores de una idea de lo que es ver una película en una proyección en sala con público. Prefiero –deseo– pensar que todavía estamos a tiempo.

Por lo demás, ¿qué otro remedio tenemos? Quienes realmente disfrutamos de ir al cine parecemos quedarnos sin alternativa alguna. La cinefilia, como toda pulsión, casi obsesiva, nos ha llevado y nos sigue llevando a soportar lo que no deberíamos. Lo de los DVD (truchos o no) o incluso el mejor de los *home theatres* existentes no nos convence; la pasión cinéfila nos sigue llevando a las salas. Tenemos que encontrar una fórmula de convivencia que no sea tan sufrida. Que los espectadores de cine sean cada vez más y mejores. Mejores no sólo en el sentido de no seguir mansamente a la manada, a los dictados del marketing, sino también en el de, al menos, respetar al otro. Y para esto hace falta tiempo, trabajo, educación (educación, también, audiovisual).

Existen diversos puntos sobre los que cabría actuar simultáneamente: la exhibición, la distribución y la regulación (esta última principalmente a cargo del INCAA). En el primero de los casos, como hemos visto, las conductas impropias proceden no sólo de los espectadores, sino también de los propios exhibidores. Resulta a todas luces contradictorio proyectar, junto a los trailers de los próximos estrenos y las publicidades, cortos en los que se pide al público silencio y respeto al prójimo para luego incumplir esos mandatos a través del propio personal de la firma exhibidora ("¿Es usted el que pidió los nachos?"). No podemos endilgar toda la responsabilidad a las autoridades públicas; de otro modo, ¿debería existir un inspector por sala, en todo momento, para controlar este tipo de situaciones? Una sociedad madura debería poder llegar a una instancia razonable de consenso, de convivencia.

Los otros temas (distribución y regulación) son más complejos y exceden el motivo de estas líneas. Pero tampoco nos son totalmente ajenos. Pensemos. Pensemos y propongamos. Pensemos y actuemos. Limitación de cantidad de copias de estreno. Regreso a los lunes, martes y miércoles con precios de las entradas de cine al 50% *real* de su valor (hoy en día el descuento es de entre un 25 y un 30%). Reiteración de la experiencia en determinado(s) día(s) en el año en que con una entrada se podía acceder a todas las funciones que se dieran en esa fecha (¿recuerdan?). Y, sobre todo, pensar en instancias de educación en y para el cine, incluso con modificación de las currículas escolares (en este punto, como de costumbre, Francia viene llevando la delantera; pero también se contempla esta idea en la nueva Ley del Cine española, de diciembre de 2007).

Las "causas perdidas" y su defensa forman parte del acervo del cine. Podría parecer que estamos frente a una batalla en la que todo indica que terminaremos derrotados. Pero no tenemos opción; no hay cura para la pasión cinéfila. Así que dejemos de evitar la pelea. ¡No pasarán! **[A]**

El último espectador

por **Jaime Pena**

A José Luis Sánchez Vázquez, *in memoriam*

Asisto desde la distancia a la polémica generada por los artículos del número pasado sobre el espectador de cine. Desde la distancia y con envidia, he de decir. En España es inimaginable un debate de esas características. En cualquier caso, éstas son algunas consideraciones al hilo de ese debate y de mi columna del mes pasado.

Coincidiendo con el estreno de *Persépolis* en España, una persona escribe al foro que acaba de crear la distribuidora para pedirle los subtítulos en castellano de la película, pues se acaba de descargar una copia de la red y no encuentra por ningún lado los subtítulos adecuados. En otro foro, Cinexilio (que agrupa a una comunidad de lo que podríamos considerar como la nueva cinefilia, ésa cuya educación cinéfila es producto de Internet), son habituales los comentarios sobre la política de las distribuidoras, sobre lo que compran y lo que no, sobre los retrasos en el estreno de determinados títulos. Poco importa; estos nuevos cinéfilos han descubierto otros atajos para acceder a las películas que les interesan. Las distribuidoras no saben cómo enfrentar este nuevo fenómeno. La misma distribuidora de *Persépolis* estrena *Last Days* con dos años de retraso. Un espectador les escribe indignado y les echa en cara que los interesados en la película de Gus Van Sant han tenido que buscarse la vida y verla por otros medios (en Estados Unidos hay una fabulosa edición en DVD con subtítulos en castellano), así que probablemente nadie la irá a ver a las salas. La distribuidora se defiende argumentando que unos meses atrás estrenaron *Inland Empire* con rigurosa puntualidad y tampoco la fue a ver nadie. ¿No será que un tipo de espectador se encuentra tan desamparado en las salas de cine que ha terminado por autoexiliarse y ya no atiende ni siquiera a los estrenos que más podrían interesarle?

Una sala barcelonesa comete la insensatez de estrenar *Histoire(s) du cinéma*. Lo hace apenas seis meses después de su salida en DVD. Esta edición ha sido un éxito de ventas, pero no ocurrirá lo mismo con su pase por las salas. Según los datos oficiales del ICAA, el episodio de la serie que fue más visto ha contabilizado un total de 250 espectadores, y el que menos, 50. ¿Debe estrenarse todo el cine en las salas? ¿Tiene sentido estrenar, con todos los gastos que ello comporta, una película –por ejemplo– de Straub, aun sabiendo que en toda España no habrá más de 200 espectadores interesados en su cine?

Según el anuario de *Fotogramas*, en 2007 se estrenaron en España 495 películas. Una media de 41 estrenos mensuales, con meses como junio en los que se llegó hasta los 53. Aun así, esa cifra apenas representa el 15% de la producción mundial y es casi el mismo número de títulos que pudo verse ese año en el Bafici. Sin embargo, entre la programación del Bafici (sí, ya sé que hay películas históricas y que no todo el festival se nutre de la producción anual) y los estrenos españoles quizá no encontremos más de una treintena de títulos que se solapan. Son dos mundos que hoy parecen irreconciliables: es muy probable que un espectador que acude semanalmente a las salas comerciales no vea ninguna de las películas que puede ver un cinéfilo que asiste a unas cincuenta sesiones del Bafici. Y viceversa.

Aunque no es un fenómeno simultáneo en todo el mundo (Reino Unido, Francia, Alemania o Italia, por ejemplo, han aumentado la asistencia al cine en las últimas temporadas), en España llevamos varios años con un descenso progresivo de espectadores. A menos espectadores, menos salas. Como además los *blockbusters* se lanzan cada vez con mayor número de copias, las películas aguantan menos en cartel. Llegará un momento en el que los cines abran sólo los fines de semana. Mientras, la industria ha encontrado un antídoto: se aumenta el precio de las entradas y ya está. De una película importa su recaudación, nunca el número de espectadores. En el West End londinense, con entradas a 12 o 15 libras, el cine no parece sentir la crisis. El cine acabará convirtiéndose en un espectáculo más elitista que la ópera.

Es 24 de julio y me acaban de comunicar el fallecimiento de un amigo, José Luis Sánchez Vázquez. Sin ninguna relación profesional con el cine (hasta su jubilación fue un *simple* profesor de matemáticas), José Luis fue el espectador perfecto. Un cinéfilo en todo el sentido de la palabra. En todos los años que lo traté no llegué a conocerle ninguna fobia. Al contrario, parecía interesarle todo, desde Marilyn Monroe a Stan Brakhage, desde Pietro Germi a los seriales del cine mudo (cuyas ediciones argentinas en VHS perseguía sin descanso). Primero en Super 8, luego en VHS, finalmente en DVD (sorprendentemente, nunca le llegó a interesar el eMule ni el divx), consiguió atesorar una videoteca con cerca de 20.000 títulos. Lo grababa todo a través del satélite y, cuando él no podía, se lo hacía algún amigo que vivía en Francia o Italia. Desde un rincón de Galicia, esa videoteca fue la fuente básica para la formación de muchos cinéfilos españoles. También el último recurso para muchos festivales y publicaciones que precisaban de alguna copia inencontrable por los medios convencionales. Por lo que sé, nunca escribió sobre cine ni programó ninguna sala o festival (más allá de su etapa como cineclubista de una pequeña ciudad en los años sesenta y setenta). Y sin embargo, pese a que no ha dejado huellas rastreables, su influencia ha sido muy superior a la que podemos legar algún día los que nos dedicamos profesionalmente a este mundo. Acostumbra a decir Álvaro Arroba que Internet es la versión moderna de la Biblioteca de Alejandría. Pues bien, antes de Internet teníamos a José Luis, siempre dispuesto a facilitar esa copia que necesitábamos, a intercambiar grabaciones. Un espectador perfecto, decía, aunque sus circunstancias personales le dificultasen la asistencia normalizada a una sala de cine. Si de lo que se trata es de ver cine, él consiguió superar todos los obstáculos para verlo todo. El cómo nunca le preocupó, lo importante para José Luis fue ver y atesorar el cine. **[A]**

Las puertas de

Vilmos Zsigmond trabajó con Spielberg, De Palma, Cimino, Allen y Altman, entre muchos otros. Es uno de los grandes directores de fotografía de la historia del cine. Y aquí tenemos, sin más vueltas, una de las grandes entrevistas de la historia de esta revista. por **Alberto Fuguet**

1. Primera presentación. En Hollywood, ser húngaro te abre puertas. Confían en ti. Michael Curtiz, Alexander y Zoltan Korda, Bela Lugosi, André de Toth, László Kovács, Adolph Zukor. Pero quizás aquél con el nombre más raro –y el acento más alucinante– es uno de los que será más recordado. No sólo ha sido uno de los grandes fotógrafos del siglo XX, sino que además tuvo la suerte de colaborar con figuras clave del cine norteamericano (Altman, De Palma, Cimino) y fue testigo y partícipe de una época gloriosa. Vilmos Zsigmond fue uno de esos que hicieron que los setenta fueran los setenta, y los setenta son, de un tiempo a esta parte, lo único que me interesa, quizás porque eran las cintas que discutían mis padres y que yo quería ir a ver pero no tenía la edad necesaria.
Nominado a cuatro premios Oscar (ganó en el año 1977 por la muy analógica *Encuentros cercanos del tercer tipo*), Vilmos Zsigmond siempre me ha fascinado y obsesionado. Quizás fue, en efecto, su nombre. De hecho, veo su nombre todos los días, pues tengo un afiche de *El sonido de la muerte* (*Blow Out*) de De Palma en mi living. Su filmografía parece inventada por un escritor cinéfilo arribista snob que quiso inventar un director de fotografía que estuviera siempre cercano a los que estaban haciendo la película que importaba. Zsigmond estudió en Budapest en los cincuenta y escapó del régimen comunista con rollos de cintas que captaban los alzamientos juveniles. En los sesenta trabajó en cintas que él quisiera olvidar, pero que muchos freaks reverencian por lo barato. Mientras unos cinéfilos se asombran de que haya trabajado para Boorman, Allen o Schatzberg, otros no olvidan que fue la mano derecha de sicotrónicos como Arch Hall Jr. y Al Adamson (*Psycho a Go-Go*). A pesar de que IMDB no lo constata, el propio Zsigmond confirma que sí, que es responsable de *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies!!?* Es cierto que *La Dalia Negra*, de De Palma, es quizás una cinta sicotrónica tan bizarra como las primeras de su carrera, aunque sin duda más cara.

2. Segunda presentación. Hace dos meses, estando de escritor invitado en UCLA, en Los Ángeles, la gente del Sundance Institute me invitó a una lectura dramatizada de un guión premiado por el famoso laboratorio de Utah. Llegué solo y me fui a sentar en una de las primeras filas. Al lado llegó un caballero delgado, impecable, con chaqueta de tweed. Me preguntó, con un acento entre elegante y transilvano, si el asiento a mi lado estaba desocupado. Le dije que sí. Entonces me dio la mano y se presentó. Ya esto me pareció curioso porque creo que nunca un extraño al sentarse a mi lado en un cine o un teatro se había presentado. Cuando me dijo su nombre casi tropecé. Y creo que él también, porque le costaba creer que yo supiera quién era y que me supiera su filmografía de memoria, sin estar frente a un Blackberry o un ordenador. Vilmos Zsigmond vive ahora en Venice, California, recuerda los cielos de Mar de Plata, tiene impecables 78 años y está pensando en filmar una cinta con mi compatriota Alejandro Jodorowsky. Entre las películas que me gustan y sobre las cuales no conversamos en una sala de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas figuran *Permiso para amar hasta medianoche* (*Cinderella Liberty*, Mark Rydell), *Obsesión* de De Palma, *Real Genius* de Martha Coolidge, *Construyendo la vida* (*Life as a House*) y *Barrio Chino II* (*The Two Jakes*) de Jack Nicholson. También estuvo detrás de *Maverick, Sliver* y *The Ghost and the Darkness*.

3. La conversación

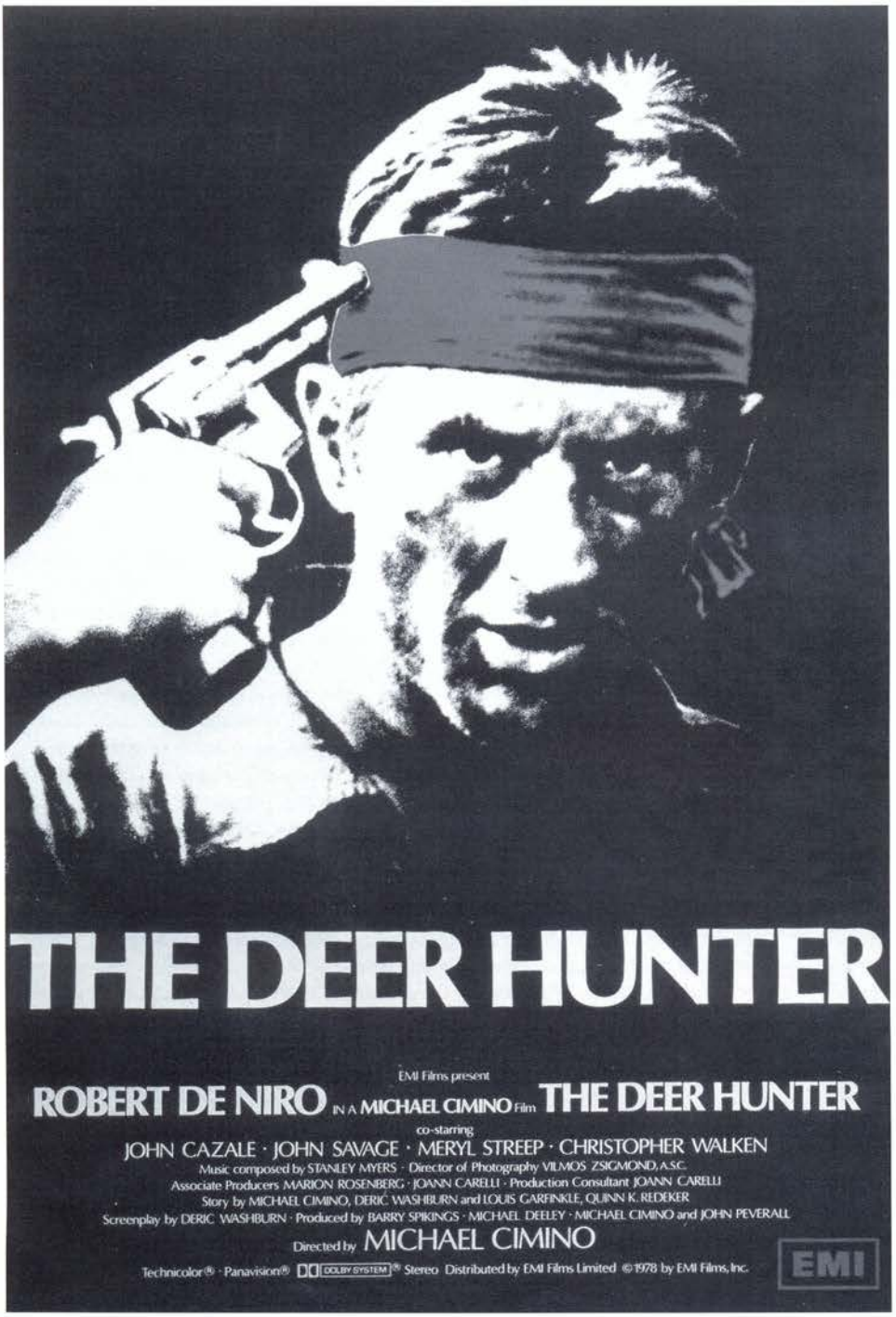
Veo que ya hay un documental acerca de usted y László Kovács (No Subtitles Necessary: Laszlo & Vilmos**, de James Chressanthis). Espero verlo pronto. ¿Ya lo vio?**
Es de un ex alumno en práctica que terminó rindiéndole tributo a estos dos amigos húngaros que llegaron a Hollywood sin siquiera unos lentes en sus bolsos. Creo que más que una cinta o un documental acerca de la fotografía, es una película acerca de la amistad. Con László Kovács nos escapamos juntos de Budapest, nos vinimos a California y nos dimos mutuo apoyo para entrar a la industria. Los dos comenzamos haciendo películas muy menores, baratas, de género. Y luego cada uno se fue por su lado, pero seguimos cerca, como amigos. Él hizo películas grandes, yo también, pero nunca competimos. Éramos amigos [László Kovács murió en julio de 2007]. Nos teníamos el uno al otro. Supongo que competíamos secretamente para ver quién era mejor, pero siempre por querer superarnos. Fue una amistad de más de 50 años y el documental indaga y celebra esa amistad.

Dos amigos, dos húngaros y una obra impresionante juntos. Clave. Sobre todo en los setenta.
Eso lo dices tú, pero sí. Tuvimos la suerte de estar en películas importantes, que siguen dando que hablar.

OK, comencemos. Alguna gente dice que el verdadero director de muchas películas es el fotógrafo.
No creo. Bueno... a veces. Sí creo que, por lo general, los fotógrafos son gente de otro nivel.

¿Cómo así?
Primero, son gente educada, preparada. Que sabe todos los aspectos del quehacer cinematográfico. Somos técnicos pero también artistas. Eso, claro, nos da una ventaja. Sabemos de electricidad, fotografía, cómo funciona una cámara, los lentes... pero también debemos saber de montaje. Yo siempre he tenido presente cómo van a pegarse las tomas. Este es un chiste que he contado muchas veces, pero aún me parece vigente: técnicamente, es posible hacer una película sin un director, pero intenta hacer una sin un director de fotografía. Necesitas una ima-

la luz



gen y alguien que sepa exponer, iluminar y componer esa imagen. Necesitas un técnico y un artista. Fíjate en los afiches de las películas: aún hoy hay afiches en los que no citan al fotógrafo y sí a todos los productores, a los amigos de los productores, a las amantes de los productores. Es curioso que la gente común y corriente conozca mucho más a los compositores que a los DF.

Pero, en rigor, una cinta sin director sería un filme bastante desarticulado. En rigor, quizás podría haber un filme sin un DF pero con un director creativo a la cabeza. La misma tecnología lo está permitiendo.
Sí, sin duda. Es, claro, un chiste. Una exageración. Si estás conmigo hoy es, a la larga, por los directores con quienes he trabajado. Me han tocado directores que no saben realmente cómo van a editar luego. No tienen, digamos, el filme en su cabeza, que es algo que me parece claro y que, de alguna manera, es la principal labor del director: ver la película antes que todos.

¿Como quiénes?
Muchos... No todos los directores son gente visual. Ahora lo son mucho más, pero me tocó llegar en una época en que los directores eran gente de teatro o de televisión. Venían de ahí. Estaban más preocupados por los actores o por la historia, que son elementos clave.

Pero, claro, en el cine todos los elementos son clave...
Exacto. Y muchas veces los directores no están interesados en el tema del diseño de la producción o el vestuario. En todo caso, los grandes directores sí lo están. La tienen clara y la labor del fotógrafo es, entre muchas otras, trabajar en equipo con la gente de arte, que es algo que yo disfruto mucho. Y creo que mientras mejor es el director, más dispuesto está a trabajar en equipo, porque el cine, para bien o para mal, es el arte de la colaboración. Como fotógrafo deberías usar a todos alrededor

tuyo para hacer una cinta mejor. Para eso uno tiene *gaffers*, *grips*, operadores de cámara y asistentes. Todos deben contribuir al proceso. Es –insisto– un arte de la colaboración, aunque toda esa colaboración está al servicio del director. Si el director no desea mi ayuda, no hay nada que pueda hacer al respecto. Puedo echar un paso atrás y ayudar de una manera ya más distante. Igual estaré ayudando, pero no me sentiré tan creativo. Si eso es lo que quieren, tengo la disciplina y la tranquilidad para aceptar ese rol más pasivo. Me parece que alguien que no es capaz de escuchar otras ideas es alguien lastimado y en problemas. Además, no por escuchar, necesariamente vas a usar esas ideas. Y si las usas, al final es una decisión tuya.

¿Qué importancia le da al tener una cultura visual plástica, conocer de arte o de fotografía? No sólo de cine o de cinefilia, digamos.
Yo creo que ahí es donde László y yo, y muchos otros que vinieron del Este, tuvimos una ventaja: nuestra cultura visual y nuestra cultura en general. Cuando llegamos, muchos productores ni siquiera querían contratar a un fotógrafo. Les parecía que bastaba tener una cámara y listo. Pero creo que, a la larga, nuestra verdadera ventaja era ser húngaros: no sólo teníamos ganas y necesidad, y veíamos maravillados el paisaje tanto urbano como rural de los Estados Unidos, sino también que, en Hungría y en toda Europa en general, nosotros operábamos la cámara. Eso –creo– nos dio una ventaja enorme. Éramos capaces de solucionar problemas *in situ*. Podíamos lograr que una cinta de bajo presupuesto pudiera verse bien. Yo hice mucha cinta mala, barata, pero que tenía cierta dignidad visual. Al ser *non-union* (películas que no trabajaban con los sindicatos) y al no contar con dinero para un operador de cámara, yo lo operaba, y así, supongo, me armé un *reel* (un compilado de lo mejor de los trabajos, como una carta de presentación audiovisual ante directores y productores). Esas cintas, al final, me ayudaron a empezar a trabajar con directores de calidad y en proyectos claramente mejores.

Una de las grandes confusiones, que convoca tanto a directores como a fotógrafos, a críticos y sobre todo al público, es que "mientras más bello se vea un filme, mejor es la fotografía".
Así es. Sorprende que todos los años, a la hora del Oscar, todos vuelven a confundirse. El crimen de dejarse llevar por lo bello, por lo estético, tropezar con la tentación de embellecer en vez de iluminar y contar.

¿Y usted cometió algún crimen que esté dispuesto a confesar?
Sí, sí. Todos somos pecadores. Sí, he cometido crímenes. Quizás uno de mis peores trabajos, a pesar de que hay en él cosas que me gustan mucho (como el comienzo: cinco minutos de silencio, donde todo es imagen), es una cinta que hicimos con Mark Rydell llamada *El río*, con Sissy Spacek. Es demasiado bella. Demasiado. La cinta debió ser más precaria, más austera...

...más como El río **de Renoir.**
Exacto: era una cinta de granjeros. Llevamos tal cantidad de luces y grúas y juguetes a este condado dejado de la mano de Dios que terminó con más energía que toda la ciudad de Nueva York. Quizás la culpa fue también del director de arte. En la historia, la familia tiene que empezar a vender todo para sobrevivir y decide empezar con la casa llena de cosas, muebles y cortinas. La idea era que, poco a poco, la casa se fuera vaciando, pero eso dio la nota y nos confundimos. Las imágenes cuentan la historia y no sólo eso, las primeras imágenes establecen el tono. Terminamos mostrando lo bello que puede ser el Midwest americano y no la tragedia de la pobreza que azota a mucha gente.

La pobreza además tiene su estética, una belleza espartana.
Pero eso asusta a los productores. Bresson la habría pasado mal en Hollywood (se ríe). Además, la cinta fue una de la primeras americanas de Mel Gibson, y la verdad es que todo quedó demasiado bello, empezando por él, que se ve mucho más atractivo que Sissy Spacek, algo que me parece un error. Es la historia de una familia pobre que sufre el embate de un río. Pero, al final, la casa, la ropa y las caras de la gente terminaron sacadas de una revista de modas. Para mi sorpresa y pudor, terminé nominado al Oscar por ese filme. Confundieron belleza estética con belleza ética. Y quizás admiraron el proceso técnico que, claro, no fue menor, pero una cosa no tiene que ver con la otra.

¿Cómo quería que se viera El río**? ¿A veces ve otros filmes para inspirarse? ¿Le gusta hacer ese ejercicio con sus directores?**
Sí, mucho. Y también mirar libros de arte. Pero yo siempre quise que *El río* estuviera emparentada con una cinta que fotografió Haskell Wexler: *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for Glory*), de Hal Ashby, que es una película muy inspirada en las fotos de Walker Evans. Pero claro, esa cinta se diseñó así. Y *El río* se diseñó para lucir a Mel y el paisaje, y no tuve la fuerza para revertir la situación. Algo, por lo demás, casi imposible de hacer, porque esta es una industria y ya se había gastado mucho dinero.

Una duda que me surge, mirando sus trabajos y los de sus colegas más destacados que brillaron a comienzos de los setenta, es justamente cómo fueron embelleciéndose. No sólo cómo sus filmes aumentaron de presupuesto, sino que además fue mutando la estética. Incluso algunos cayeron en lo que ahora se llama la estética ochentera, que da pavor y escalofríos.
Puede ser. Fue una era terrible, tremenda.

Tomemos, por ejemplo, a Conrad Hall. Una de mis cintas favoritas de todos los tiempos es Ciudad dorada **(**Fat City**). Pero después, poco a poco, fue amanerándose, por decirlo de algún modo. Uno ve cintas como** Traición al amanecer **(**Tequila Sunrise**) y parecería que lo único que importa es la estilización.**
Puede ser. A mí me gusta mucho *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*), una cinta estupendamente fotografiada, en la que lo que importa es el sudor, sentir ese aroma, ese calor, ese polvo pegote sureño. Ahora no sólo es culpa del fotógrafo: las cintas *mainstream* en las que los grandes fotógrafos consagrados trabajamos también evolucionaron, y no necesariamente para bien. No sólo se estilizaron las historias, se redujeron (mientras más simples, mejor) y dejaron de concebirse para adultos, sino que además cada vez son más pensadas para adolescentes. Y sí, algunos fotógrafos que dieron clase de constricción se sobregiraron un tanto, sobre todo cuando accedieron a presupuestos que nunca se hubieran imaginado. Quizás el que más se perdió fue Vittorio Storaro. Sus imágenes son tan bellas que, al final, se roba el show, y eso no puede ser. No debería ocurrir. La dirección de fotografía no está para robarse la película, sino para subrayarla. Nuestra meta final es entender el tono del filme. Si el director ya lo tiene, nuestro objetivo es lograr plasmarlo; si el director no tiene idea, ayudarlo a encontrarlo. Pero los grandes directores son aquellos que hacen que todo su equipo se sienta creativo. Cuando uno siente que crea, deja de solamente trabajar, cumplir, y conecta. Y esas son, al final, las películas en las que he logrado mejores cosas. No es casualidad. He tenido la suerte de trabajar con muy buenos directores que me han permitido, además, hacer mi trabajo. Y he podido hacer filmes muy distintos. También me tocó la suerte de poder vivir y aprovechar esa ventana creativa que fueron los setenta. Lo otro es que pude armar varias alianzas: tres cintas con Altman, dos con Spielberg, dos con Cimino, cuatro con De Palma, cuatro con Mark Rydell, dos con Woody Allen, y así.

¿Cuánta importancia le asigna a elegir las locaciones? ¿Le gusta ese proceso?
Es clave y me encanta. No siempre puedo participar, por temas de contrato. No todos los productores –o los directores– entienden que, al final, es en el rodaje cuando se cose-

cha lo plantado en la preproducción y se está atento a los accidentes afortunados. Pero los buenos directores saben esto, y las veces que he participado, que es por suerte la mayor parte de las veces, lo he disfrutado mucho. E insisto: es clave porque además determina cómo vas a iluminar, si necesitas luces extras o si sencillamente necesitas construir un set porque la locación, por bella o precisa que sea, no es viable.

¿No le molestan los sets? ¿Que sean construidos?
No me importa para nada. Es más: es mucho más cómodo si se construye, porque puedes controlar los elementos.

Pero se me ocurre que en los setenta no se construía tanto. Y quizás tanto set termina por estilizar o alejar a un filme de cierta realidad cruda y sucia que, sin embargo, puede ser en extremo bella. Pienso en Espantapájaros **(**Scarecrow**), por ejemplo.**
Bueno, una cosa errada de los setenta es la falsa idea de que lo real se ve real.

¿Y no es así?
No necesariamente. Si el set está bien construido, da lo mismo. El cine no es real, por lo tanto no es necesario filmar en sitios reales.

Pero para tener buenos sets, que no parezcan sacados de una sitcom**, necesitas presupuesto. Me interesa esto porque le estoy hablando desde una región en la que no sobra el presupuesto.**
Cierto. Aunque muchas veces lo real termina saliendo más caro. Si vas a filmar más de una semana, capaz salga más barato construir. Estés donde estés.

Hablemos de Espantapájaros **de Schatzberg. Con o sin sets –y deduzco que no hubo sets–, ese filme (maravilloso, creo) posee una poesía del camino, una estética de lo dilapidado, que sobrecoge. Me gusta mucho y echo de menos cintas así. Cuénteme más de ella.**
Primero, es una *road movie*, y es más complicado construir un camino en un estudio.

Pero los moteles, los restaurantes...
En *Espantapájaros* no construimos nada. Salimos al camino, y sin duda fue la idea correcta. Y entiendo lo que me estás diciendo: quizás la cinta habría perdido esa cosa cruda y ajada si hubiéramos filmado todos los interiores en Culver City.

Por mejor construidos que estuvieran.
Por mejor construidos que estuvieran, es cierto. Hay ciertas películas, ciertos guiones en los que parte de la labor del fotógrafo y el director es captar justamente el rodaje. Son cintas que poseen un componente documental, lo cual no implica que no tengan una estética. *Espantapájaros* es una de esas cintas: filmamos lo que encontramos. Además, en esa era no existía tanto tema de derechos. No era necesario conseguir mil permisos legales para fotografiar las fotos o cuadros que hay en una casa o en un restaurante. Eran los setenta. Era otra época.

Hablando de los setenta, época que me obsesiona: usted se dio cuenta durante los setenta de que estaban en los setenta. ¿Me explico?
Sí, lo sabíamos. Sabíamos que estábamos viviendo algo nuevo, curioso. Sabíamos que estábamos gozando –y luego abusando, quizás– de una libertad extraordinaria. Todos los que estábamos filmando en esa época detestábamos las estúpidas comedias playeras de Hollywood. Estábamos asqueados de las comedias sonsas y coloridas o de los musicales costosos. Incluso las buenas películas de los cincuenta y los sesenta tenían un componente irreal. Eran fantasía. Quizás era lo que se necesitaba para esa época o lo que la gente quería, aunque hay que tener mucho cuidado con darle a la gente lo que quiere. Mire el estado de las cosas hoy. No son más que explosiones y violencia, y las pequeñas cintas que apuestan por otra cosa son barridas a un lado. En los setenta nos dimos cuenta, por un rato al menos, de que esas cintas pequeñas, de autor, o distintas, eran de pronto las grandes. Las importantes. Aquellas que la gente iba a ver a pesar de que fueran buenas. Eso es, creo, lo conmovedor de ese período. El público y la crítica se entusiasmaron. El cine podía ser un arte y un negocio. Hoy es un negocio nomás. Al menos aquí, en Hollywood. Yo no tengo problemas con que el cine sea entretenimiento. Para nada. Pero cuando Spielberg empezó, la idea era entretener por sobre todas las cosas y luego ver qué sucedía: si ingresaba dinero, bien; si no, bueno, tampoco costó tanto. Como *Loca evasión* (*The Sugarland Express*), que filmamos juntos en Texas. Hoy está haciendo esta cosa de *Indiana Jones* y tengo dudas acerca de si es sólo para entretener. Cuando existe la tentación de ganar 300 millones en una semana, supongo que es difícil resistirse. A mí me gustaría darle al público un arte que entretenga y que además sea rentable.

¿Sintió en los setenta que eso se podía hacer?
Nunca escuché, ni al productor más canalla, hablar de cuánta gente podía verla. A lo sumo, si podíamos ahorrar más en esto o en lo otro, pero eso era todo. Nunca filmamos pensando en las ganancias, sino en el resultado artístico. Los conflictos y sufrimientos tenían que ver, en primer lugar, con si íbamos a lograr hacer algo bueno y, en segundo lugar, con si la cinta podía conectar con la gente. Pero conectar en otro sentido: por

el tema, la ideología. Queríamos decir cosas, no vender popcorn. Hoy cuesta creer que hubo una era así. Y eso sucedió incluso en cintas de género. *El exorcista* no se hizo para ganar dinero. Mi primera cinta grande fue el debut de Peter Fonda como director.

Pistolero sin destino (The Hired Hand)...
Así es. Y sabíamos desde el primer día que la cinta no iba a ganar dinero, pero lo que Peter quería era hacer algo a color, un western que fuera distinto y contemporáneo, y que a la vez pudiera intentar dialogar con o estar a la altura de *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*), de Ford, cinta en la que actuó su padre. Hoy ese proceso es impensable: hacer un film no para ganar dinero sino porque se quiere contar una historia. El problema fue que, en efecto, la cinta no ganó dinero. Fue un fracaso. Y si bien hubo grandes éxitos a partir de filmes "no comerciales", al final los estudios se aburrieron porque captaron que las cintas netamemente comerciales podían ser, en efecto, muy, muy comerciales. En lo que quizás no se fijaron fue en que muchas de esas cintas que en efecto ganan mucho dinero, cuestan mucho dinero y, cuando se caen, pierden una enormidad. En cambio, una cinta pequeña, liviana, es ideal porque si gana, estupendo, duplica o triplica su inversión; y si le va mal, tampoco es el fin del mundo. Al final, lo que pasó acá es que llegó la codicia. Eso es todo.

Hablemos de La violencia está en nosotros (Deliverance), de Boorman. Hoy quizás habrían construido el río.
Quizás. Creo que no se haría, nomás. No aprobarían el guión. O las aseguradoras no dejarían que los actores se metieran al agua. Y nos metimos al agua. Fue una gran experiencia. Creo que el equipo derramó tanta adrenalina como los personajes. Uno de nuestros miedos era que la cinta no funcionara porque el público se diera cuenta de que los actores no eran actores sino dobles, y, al filmar con dobles, no podíamos filmar las caras de los actores bajando los rápidos. Boorman convenció a los actores de meterse al agua, y para eso hizo que todos nosotros también ingresáramos. Yo llegué a Georgia semanas antes de que empezara el rodaje; con John (Boorman) tomamos clases de canoa y pudimos bajar esos rápidos. Cuando llegaron Burt Reynolds y Jon Voight y el resto del elenco, les mostramos cómo se hacía. Y claro, no podían decir que no, por una cosa de orgullo masculino. Si Boorman y yo podíamos, por qué no ellos. Me acuerdo de que los dobles terminaron odiándonos porque al final no hicieron casi nada. Sin duda, eso hace la diferencia. Tal como en *Espantapájaros*, de alguna manera el equipo vivió la experiencia de los personajes: éramos pocos y estábamos ahí en el bosque, en carpas, en el río. No sabíamos cómo podríamos lograr los mejores resultados, puesto que todo lo que ocurría en el río era clave. ¿Deberíamos filmar las canoas desde la orilla o desde otra canoa? ¿O seguirlos en una lancha? Otra idea que surgió fue la de colocar la cámara en la proa del bote, pero al final opté por instalar el trípode en el agua, en el mismo río, con la cámara cubierta de plástico para que no se dañara. A veces el método más simple es el mejor. Los lentes estaban a centímetros del agua, y, al panear a esa distancia del torrente, parecía que también nos movíamos. Logramos el vértigo y la velocidad que buscábamos.

¿Por qué ahora los equipos son tan, tan grandes?
Ayuda al empleo. A la larga es eso: es un tema de los sindicatos. No necesitas tanta gente, menos aún en cintas de personajes. Las cintas no mejoran, pero quizás hay más familias que comen mejor. Personalmente, prefiero que haya la menor cantidad de personas posible, funciona mejor. Mal que mal, es un proceso de creación y es complicado crear entre tantos. Me acuerdo de que bromeábamos en el set de *Espantapájaros* porque decíamos que el título se refería al equipo. Éramos unos pocos. Y es una cinta que amo, que creo que es estupenda y que resistirá el paso del tiempo. No fue una cinta con segundo asistente de cámara y varios eléctricos, los que estábamos hacíamos todo. A veces no podíamos avanzar tan rápido, pero filmar tampoco es una carrera. A Pacino y Hackman no les importaba esperar. De hecho, ellos también ayudaban. Y al final, lo que se había programado para doce semanas lo hicimos en ocho.

Ahora, claro, un equipo de ocho para una cinta como Encuentros cercanos del tercer tipo es impensable.
E insensato. Cada cinta necesita el equipo y el presupuesto que necesita. Lo que pasa es que ahora todo es confuso, y cintas pequeñas se inflan y las grandes son tan, tan grandes que a veces incluso falta gente.

¿Tiene algún plano favorito o comodín, o, mejor dicho, algún plano que le gusta volver a usar porque le permite sacar el mayor provecho al medio?
Tengo cierta preferencia por algo que me gusta mucho: primeros planos en pantalla ancha, en los que ese primer plano ocupa un tercio, por lo que hay que llenar los otros dos tercios. Sé que esto asusta a mucha gente y a muchos directores, pero es incluso económico. Es más fácil contar una historia en una pantalla ancha, porque puedes tener un primer plano y un *long shot* al mismo tiempo. Si tienes un personaje en primer plano a la izquierda, tienes toda la derecha para llenar de información: puede ser un paisaje o una información importante escénica, y lo puedes hacer todo sin cortar esa otra situación. Tienes dos en uno. No tienes que partir en un plano abierto, cortar un *close-up* y luego irte al plano medio. En un plano lo tienes todo. Entre muchas razones, me gusta la pantalla ancha porque te permite no cortar más de lo necesario. Mientras menos cortas, creo, mejor.

¿Suele ver una película para ver la mano o tomar la temperatura de la fotografía? ¿Las ve sólo por las imágenes?
No... para nada. Ya superé esa etapa de mi vida (se ríe). Trato, al menos, de no hacerlo; trato de que la historia me absorba. Una historia puede ser algo maravilloso, y no quiero que me arruinen la historia. Y si me estoy fijando en la cámara, la luz o la composición, no estoy viendo la película. Para que uno capte una bella película, no tiene que darse cuenta. Cuando sé o capto que el filme tiene un valor cinematográfico extra, pues entonces la veo de nuevo y me olvido del contenido. Mi punto es que en todas las historias, incluso en las malas, hay una historia que hay que contar. El fotógrafo puede mejorar la historia o afinarla al cambiar su tono. A veces, el fotógrafo es más exitoso para contar una historia que un director o un guionista. Pero la fotografía tiene que ver con la historia. Una comedia romántica no puede ser iluminada como *Lo que el viento se llevó* o como *Espantapájaros*.

Hablemos algo de Del mismo barro (McCabe & Mrs. Miller), que ya es un mito fotográfico: esto de que usted flasheó el negativo. Cuénteme cómo se lo ocurrió y cómo se atrevió.
Primero, yo partí como fotógrafo fijo y revelaba mis fotos. Eso creo que me ayudó siempre: sé lo que sucede en un laboratorio. Estaba conversando con Altman por teléfono. Aún no lo conocía y me estaba contando del film, y me dijo que ojalá pudiera tener el look de una cinta desteñida, casi como si hubiéramos filmado la cinta cien años antes y nos hubiéramos demorado mucho en estrenarla. Yo había leído un artículo acerca del *flashing* e hice unos tests para un comercial que al final no usé porque la gente del comercial no lo quiso. Pero pensé que podría servir para esta cinta del oeste, que, a su vez, es otro tipo de oeste: un oeste frío, boscoso.

¿En qué consiste flashear una cinta?
Lo que haces es preexponer la cinta de una manera controlada y, así, alteras el contraste para que sea más suave. Llamé a Robert y le dije: sé como hacerlo. Yo estaba filmando otra cinta en Nuevo México, así que le pedí a mi asistente, que luego fue el operador en *McCabe*, que hiciera tests. Y flasheó del 5 al 25 por ciento. Una vez que llegué a Vancouver, donde se filmó la película, opté por el 15%.

He leído que el estudio se irritó al ver los dailies **(las tomas, las pruebas de cada día). Además usted forzó el negativo, por lo que también tenía mucho grano.**
Odiaron todo, pero Robert logró convencerlos de que lo que ellos veían no tenía nada que ver con lo que estábamos rodando, que los del laboratorio de los *dailies* eran unos incompetentes. Le creyeron. Luego, ya era muy tarde. Hoy lo haría con resultados mejores y con mayores contrastes vía el proceso del Intermedio Digital, que para nada me parece algo técnico, falso o plástico, sino una gran, gran herramienta que te permite jugar y controlar elementos clave como el color, la luz y el contraste y, de paso, incluso arreglar cosas o eliminar objetos. O, simplemente, es la idea de tener otra oportunidad, de tener más calma y más distancia una vez que la cinta está montada. Si uno puede mejorar lo que filmó en post, creo que uno está en la obligación de hacerlo. Lo importante es que no sea obvio. Considero que el mejor amigo de las películas pequeñas, de bajo presupuesto y que se filmaron en dos o tres semanas, es justamente poder mejorar o alterar elementos en la posproducción. Pero tampoco hay que engañarse: aquello que hiciste mal en el rodaje, va a quedar mal. Quizás mejor, o pasará algo más desapercibido, pero, aun con todos los adelantos, las decisiones que se toman en el set siguen siendo clave.

Algunos de mis filmes favoritos fueron fotografiados por usted, pero hablemos un poco de una cinta que sencillamente me deja sin aliento: Blow Out**, de De Palma.**
Es una gran cinta, una cinta incomprendida. Travolta está muy, muy bien. Personalmente, creo que es la mejor actuación de su vida. Y aparece muy frágil, en el rol de un perdedor. Hoy es impensable que alguien en Hollywood produzca una cinta así, y George Litto no dudó nunca.

¿Ni del final?
Digamos que dudó, y en una reunión lo dijo: "Sabes, Brian, si cambiamos el final podré hace mucho, mucho dinero. Además tenemos a John." Pero Brian no quiso, sentía que el final era la película.

Lo cual es cierto: es un final desolador, momumental, epifánico.
Sí, y ahí todo se cierra. Pero Litto tenía razón: si Nancy Allen se salvara, habría sido un estupendo thriller y quizás muy taquillera pero no la obra maestra que es, con ese final que tú mencionas: un final tan depresivo y, a la vez, tan creativo. Pero Travolta no logra salvar a la chica, y el filme fue un desastre económico. Una pena que la haya visto tan poca gente. Lo impresionante es que George Litto respetaba a los artistas y su visión, y claro, no hizo dinero pero quizás hizo historia. ¿Tú crees que sí?

Las brujas de Eastwick.

Sin duda. Me parece una de las cintas clave de los setenta. Mejor dicho: quizás es la última cinta de los setenta, a pesar de ser del '81. Con ese final, la era terminó. ¿Está orgulloso de ella?
Sí, me gusta mucho y es una de las mejores cintas de Brian. Además, con De Palma nunca puedes flojear. Inventa estas tomas casi imposibles, verdaderos desafíos, que no son simples ejercicios formales sino que son verdaderas coreografías. Movimientos en extremos bellos y emocionalmente poderosos, y, casi siempre, imposibles de hacer. Con De Palma tuve que ser en extremo creativo, y eso siempre se agradece. Es un desafío trabajar con él. Te obliga a subir tu nivel, a pensar: ¿dónde puedo colocar las luces? Con De Palma he hecho cuatro filmes y me encanta trabajar con él. Cada uno ha sido distinto, pero todos han sido un agrado. Amo cómo Brian se prepara. Todo lo *storyboardea*, pero, una vez en el set, deja el *storyboard* atrás. No es tan estricto como Hitchcock. De Palma es intenso, exorbitante, pero calmado y, sobre todo, flexible. Dicen que la flexibilidad es sinónimo de genio. Yo pienso que sí.

¿Cuál es tu toma favorita de las de De Palma?
La muerte de Nancy Allen en Filadelfia con los fuegos artificiales detrás en *Blow Out*.

Fue en un set, ¿no? Porque la cámara circula a una altura que está por debajo del cemento.
Ah, sí, fue una *blue screen*. Y en vez de que rotara la cámara, rotaban los actores y las luces en una suerte de carrusel. Los fuegos se filmaron antes y luego intentamos duplicar los colores de los fuegos en las caras de los actores.

¿Se divirtió al tener que filmar en el estilo de las cintas Z, de exploitation**, cintas** slasher**, digamos?**
Fue un placer tener dinero para filmar bien algo malo. Y usamos una *steadycam*, algo que para esa época no era un tema menor y que jamás una cinta así, de esa era, podría darse el lujo de usar. De hecho, ahora que me acuerdo, el operador de la *steady* fue el inventor de ella: Garret Brown.

Hablemos de Woody Allen...
Es un tipo extraño, Woody. Brillante, pero tiene su estilo y no desea cambiarlo. Es difícil hacer un buen trabajo fotográfico para él.

Pero no sé... mi visión es que sus filmes siempre se ven bien. Tienen un sello...
Se veían bien cuando estaba con Gordon Willis y después con Carlo Di Palma. Luego creo que han perdido vigor. Conmigo no se llevó mal, pero tampoco me dejó hacer un gran trabajo fotográfico. En *El sueño de Cassandra*, por ejemplo, hicimos una toma inicial con una grúa. Teníamos una locación preciosa, en Inglaterra. La verdad es que me gustó mucho lo que obtuve. Y se la mostré, la miró y me dijo: "no me gusta, no debimos usar la grúa." Tuvimos que refilmar. Yo le pregunté: "¿por qué te no gustó?" "Es demasiado Hollywood", me dijo. Y eso es Allen: todo tiene que ser simple. Le gusta la luz que le propongo, y a mí también, pero a mí me gusta moverme más y a él le fascina la constricción. Es casi una obligación para él: hacerlo lo más simple, con las tomas lo más largas posibles para dejar que los actores puedan realmente actuar. En todo caso, es un tipo muy agradable y me gusta trabajar con él porque sé que en sus filmes tendré mucho tiempo para mí. Sólo trabaja ocho horas diarias y el equipo se conoce mucho, es como una familia. A las cinco estamos listos. Woody Allen cree que es importante tener una vida privada, que la gente pueda hacer otras cosas mientras rueda y que eso, al final, se trasluce en el set porque todos los sets de Allen son tranquilos y cordiales.

Me interesa que me cuente qué importancia le asigna a la cara de los actores.
Es uno de los elementos más presentes, y a veces ocupa toda la pantalla. Deben tener carácter. No necesariamente deben ser bellos, pero sí deben tener ángulos. Si no, el asunto se complica y se vuelve aburrido. Como filmar la nieve. La nieve es aburrida. La nieve sobre cerros y montes y árboles. Bueno, eso ya es otra cosa. Tampoco me gusta mucho el maquillaje, sobre todo en los hombres. Si hay maquillaje, no debe notarse.

¿Hay algunos rostros que recuerde más que otros, que le hayan llamado la atención o impresionado por alguna razón en especial?
Julie Christie, por cierto. Increíble su luz y su pelo en *Del mismo barro*. Y le tengo cariño a *Las brujas de Eastwick* porque tuve tres

mujeres muy distintas, muy bellas y con personalidades y colores tan distintos: Michelle Pfeiffer, Susan Sarandon y Cher. Radha Mitchell tiene un rostro fascinante. Travolta en *Blow Out*. Colin Farrell tiene un rostro clásico, de una estrella de los cincuenta, pero por debajo uno capta que está asustado. Mi visión es que alguien interesante, o un personaje interesante, eventualmente conquistará la pantalla. No cualquiera, pero no tiene que ser una belleza subliminal para poder llenar la pantalla. Y al final son los ojos los que dominan y tienden a ser la parte más importante del actor. Muchos creen que es la nariz, los pómulos, pero son los ojos. Y no es tan fácil iluminar los ojos.

¿O sea que no cree que la labor del fotógrafo sea embellecer a un actor o una actriz?
Para nada. Además, a la larga, cómo se ve un actor tiene mucho que ver con cómo el director lo ve, ya sea al personaje o al actor o actriz. Con Sean Penn quisimos que Nicholson se viera acabado en *Vidas cruzadas* (The *Crossing Guard*), y Jack estuvo de acuerdo. Ahora, te voy a contar una anécdota: a veces es necesario embellecer a una actriz no para que sea bella sino para que sea tolerable. Para que uno pueda seguir la historia sin salirse.

¿Cómo es eso?
Bette Midler fue muy difícil de iluminar, porque ninguna de las combinaciones me resultaba. Esto fue para *La Rosa*. Ella es una mujer llena de fuerza, una gran comediante y estupenda cantante, y la verdad es que en *La Rosa* demostró que podía ser una gran actriz. Fue su debut y logró una nominación al Oscar. Pero lo cierto es que no tiene una cara bella. Tuve que ser cuidadoso en extremo al iluminarla, porque ya la meta no era que se viera bonita o atractiva, sino que no se viera tan, tan mal que llegara a molestar o violentar. Así que fue un desafío. Con *Quien gane se lleva todo* (*Jinxed!*, de Don Siegel), un desastre; ella ya era una estrella e intentó verse bella, pero no había caso: se veía ridícula.

Más allá de los problemas estéticos de la Midler, La rosa **funciona bastante bien. ¿Es verdad que para las escenas de los conciertos invitó a sus amigos a ayudarlo?**
La rosa es una de mis cintas favoritas y Mark Rydell estaba en su cima. Es un gran director de actores y la cinta era acerca de Janis Joplin o alguien parecido a ella. Y claro: ella debía cantar en grandes conciertos. Así que le pedí ayuda a mis amigos para que operaran las cámaras: Owen Roizman, Haskell Wexler y László Kovács. Cada uno se hizo cargo de una cámara y de un ángulo. De más está de decir que el material que recogimos en ese concierto es de primera.

Hablemos de un clásico: El francotirador**.** Cimino. *El francotirador* es, lejos, mi película favorita. Funciona en todos los departamentos: gran guión, gran historia, grandes actores, gran dirección, gran fotografía. Quería que los personajes fueran masculinos, reales. Quería que se notara que eran obreros y no actores de cine. Nos completamos muy bien. Sabíamos que estábamos haciendo algo distinto, nuevo e importante.

Y con un gran final: la última escena es realmente una misa. Una misa de decepción y dolor.
Así es, aunque te confieso que yo confiaba en la escena. Cuando la leí, me pareció *cheesy*, *cutre*, chabacana, imposible de lograr. Me dio algo así como vergüenza ajena la idea de un grupo de personas que cantan, al final, "God Bless America". Se lo comenté y me dijo: "confía en mí y espera a verla con los actores. Ya verás." Me acuerdo de que lloré cuando la filmamos. Tiene algo de la Última Cena y es, creo, devastadora.

Sin duda. Y claro, esa escena, con otra luz, quizás sí podría haber sido chabacana. Toda ésta cantando bajo neones, por ejemplo, no sé. Se nota que está amaneciendo en invierno.
La idea ahí fue no iluminar las caras, casi por un asunto de pudor, casi. Y mantenerse lejos. En *El francotirador* las sombras son aquello que los protege. Y la suma de esos actores, ¡Dios mío! Quebramos muchas reglas en esa cinta. Usamos muchas cámaras para la escena de la boda, por lo que los actores y los extras nunca tenían claro si los estábamos filmando. Por eso tuvieron que estar siempre actuando, o bien no actuando, y con ese material Michael encontró momentos maravillosos.

El otro día vi en una copia en 70mm La puerta del cielo **(**Heaven's Gate**). Entera. Más de tres horas y media. Esa es la versión definitiva, ¿no?**
Es la única, no hay otra; es la versión que hicimos. Odié la versión corta. No tenía ni pies ni cabeza. Quizás Michael debió alejarse del filme o demandarlos, no sé... La destrozaron. Los críticos y el estudio. Y la verdad es que casi nadie ha visto la película, porque no es que haya dos versiones: hay una que dura 219 minutos y la otra cosa que es una canallada. Es un ser mutilado. Tratarla de versión es darle dignidad. No es la película que hicimos. Lo bueno es que ahora ya no existe ese engendro, desapareció del planeta. Tanto el DVD como las copias en 35 y 70mm que existen son el filme original.

Yo quedé impresionado. La escena en que patinan es... es mágica. Impresionante cómo el cine puede y debe captar movimiento.
Y el violinista que no para de tocar. Construimos esos sets. Y esa escena la hice de varias maneras: cámara fija y ellos patinaban al lado de ella. También usamos un *go-cart* para seguir a Isabelle Huppert y Kris Kristofferson. *Heaven's Gate* es una cinta muy curiosa porque todos creen que lo pasamos muy mal, que fue un rodaje infernal. Para nada. Quizás los del estudio la estaban pasando mal, pero nosotros allá en Montana estábamos en un estado de creatividad febril. Luego la película fue masacrada y no se merecía ese trato; no es perfecta, pero tiene agallas y visión. La crítica tuvo que ver con el presupuesto, con otras cosas. Y fue una pena. Nunca entendí lo que pasó. Sin duda no es la mejor película del siglo XX, pero ni siquiera está cerca de estar entre las peores. Costó dinero, sin duda, pero tampoco tanto. Hoy gastan 40 millones en cualquier tontera.

Al revés: está, sin duda, entre la más interesantes y fascinantes, porque cuando funciona, vaya que funciona. ¿Fue tal el desastre logísitico como dice el mito, que filmaban y filmaban, que no sabían lo que estaban haciendo?
Para nada.

¿Qué le pareció el final, el epílogo quince años después en el barco, frente a Newport?
Una estupidez. Un error. Grave. Sabía que no iba resultar, entre otras cosas por el maquillaje. Daba risa. El maquillaje ha avanzado mucho y se pueden hacer criaturas fantásticas, pero lo cierto es que el maquillaje para envejecer es algo que aún no se domina. Y creo que ese final, ya discutible, inútil, sólo empeoró las cosas. Tal vez no es que el maquillaje sea tan malo sino que la cara que uno recuerda, de la persona joven o más joven, queda grabada en la mente de una forma muy poderosa. Me ha pasado muchas veces que me he encontrado con gente después de mucho tiempo y he pensado que están usando una máscara, que los maquillaron mal.

Por primera vez, quizás, en su carrera, los críticos se lanzaron contra usted. Que la cinta era ocre, café, polvorienta. Tanto, dijo uno, que no se veían a aquellos que estaban al otro lado de la humareda.
Sandeces. La época en que transcurre, ese mundo de la frontera, era un mundo de polvo, de humo, de estufas, chimeneas y caminos de tierra. En efecto, había humo dentro de las casas. Quizás hay algunas tomas con más humo de la cuenta, pero no es para masacrar la cinta. *Heaven's Gate* no es la mejor película en la que he participado, pero es una de las más creativas y coherentes visualmente. La haría de nuevo feliz. **[A]**

La máquina lúcida: Spregelburd y el cine

Hace unos años se encontraron el dramaturgo Rafael Spregelburd y el cine, y el resultado fue una de las obras más originales del teatro contemporáneo. Hace un poco menos se encontraron Mariano Llinás y el teatro de Spregelburd, y salió **Historias extraordinarias**. Hace tres meses **El Amante** entrevistó a Llinás, y éste habló de Spregelburd larga y elogiosamente. Hace unas semanas se encontraron un redactor de la revista y un devoto de la obra del dramaturgo, y salió esta nota. por **Santiago Sánchez Santarelli** y **Marcos Vieytes**

1. Estamos en el futuro. En uno lejano y atolondrado. Las Inteligencias controlan espacio y tiempo de la humanidad. Mientras tanto, en un hotel de Piriápolis, un androide, pedaleando en una bicicleta fija, proyecta sobre una enorme pantalla el film que una escritora y un astronauta le dictan mediante cascos que leen el pensamiento. Es una película que consumirán Las Inteligencias. Las reglas son cinco y muy precisas, pero conformar a entes tan inaprensibles no es tarea fácil. En la pantalla, los personajes dudan. Son la secretaria de un presidente y un detective privado. Las indicaciones que reciben son contradictorias, no tienen razón aparente y, encima, ellos las tienen que llevar a cabo en tiempo real... ¡ellos, que son los protagonistas de un film!

¿Qué es esto? ¿Un *backstage*, un *making off*? ¿Una película sobre la filmación de otra al estilo de *El estado de las cosas* de Wenders? No. Es teatro. Lo que acabamos de contar es un fragmento de *La paranoia* de Rafael Spregelburd, que actualmente hace funciones en el Teatro 25 de Mayo. Spregelburd es uno de los dramaturgos emergentes de lo que en los noventa se llamó Nueva Dramaturgia Argentina y que hoy no puede seguir llamándose así sin que suene peyorativo. Como sus colegas Tantanian y Daulte entre otros, Spregelburd es ya una figura central del teatro argentino y cuenta con una extensísima obra en sus más bien pocos 38 años: ha escrito teatro a raudales, ha realizado traducciones de dramaturgos alemanes e ingleses, ha rodado un telefilm, ha actuado, ha dirigido, ha hecho diseño de luces.

El teatro de Spregelburd funciona –y en esto no tiene parangón en el país– como una maquinaria en la que saberes específicos procesan e intersectan disciplinas externas al ámbito dramático, no sólo artísticas sino también científicas y técnicas: su *Heptalogía de Hyeronymus Bosch* nace de una pintura de El Bosco; *Fractal* responde a la entidad matemática homónima; *Entretanto las grandes urbes* está construida sobre los modos del silogismo; *Cuadro de asfixia* es una continuación del *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, etcétera. El cine, otro de los intereses de Spregelburd, no queda afuera de los intrincados mecanismos de relojería que son sus obras. Sin ir más lejos, las últimas tres piezas estrenadas de la *Heptalogía* tienen una estrecha relación con él: *El pánico* está pensada como una película de terror de clase B, con su infaltable fantasma, su vidente, sus interpelaciones al mundo del

Floresta. FOTO ADRIÁN SALGUEIRO

más allá; *La estupidez* es una *road-¿play?* sin carretera a la vista, pero con moteles; y de *La paranoia* ya hemos hablado más arriba y lo haremos más abajo.

Por otra parte, Spregelburd se refiere incansablemente al cine cuando necesita ejemplificar por fuera de los moldes un poco pacatos que –todavía– tiene el teatro argentino. ¿Por qué una obra no puede durar tres horas si *El Señor de los anillos* dura más y, sin embargo, la gente no se aburre? ¿Cuál es un ejemplo de obra fascinante, límite y sin "fábula"?: *Sátántangó* de Béla Tarr.

En *La paranoia* hay varias instancias cinematográficas. Para no extendernos demasiado, nos dedicaremos a la central, es

decir, a la película que los personajes construyen para consumo de las Inteligencias. La presencia de una instancia cinematográfica en escena permite cierta interrelación entre universos ficcionales que de otro modo no se tocarían. Es a partir de este procedimiento que los personajes de la obra pueden dar órdenes a los personajes del film y éstos acatarlas, poner o quitar objetos, modificar planos y cosas del guión. Pero, sobre todo, esta circunstancia difumina las nociones de exterioridad e interioridad (no sabemos cuál es el relato enmarcado) y obliga a los actores a cuidados muy típicos del cine: para mantener el verosímil es preciso que la continuidad se conserve, cosa que no sucede en una función habitual de teatro. Claro que a Spregelburd este tipo de cuestiones técnicas suelen serle gratas: recordemos que definió a su obra *La estupidez* como "dramaturgia de vestuario".

Por otra parte, según se anotó al principio, la película debía ser filmada bajo cinco precisas pero incómodas reglas. Esto que, planteado como requerimiento de las Inteligencias, parece un capricho de ciencia ficción, resulta conocido, y bien de cerca, por cualquier cineasta que se precie: estamos en el ámbito del cine de género. Y lo que los personajes acaban proponiendo a los difusos alienígenas es un policial, muy raro, pero policial al fin: con su criminal, su detective, sus cadáveres. Pero las Inteligencias no quieren más de lo mismo, cosa que vuelve a llevarnos a un problema central del cine contemporáneo: cómo el género dialoga con los espectadores y los interpela en una dialéctica que tensiona la observación de ciertas reglas y su trasgresión como necesidad creativa, como mecánica que pone en riesgo a la realidad.

La proyección permite el relato enmarcado de un modo muy particular, ya que, como sabemos, el cine difiere del teatro en su tiempo intrínseco: a la inmediatez y unicidad de la representación teatral se opone el cine con su carácter reproductible y duradero en el tiempo. El hecho teatral requiere de la convivencia espacio-temporal entre realizadores y espectadores; en el hecho cinematográfico hay una mediatización tecnológica inevitable. Gracias a esta mediatización (con la que se juega en *La paranoia*) es que las Inteligencias pueden consumir cine y no teatro. Pero es ella misma la que permite el final de la obra: cuando uno de los personajes del film irrumpe en escena, las temporalidades cambian violentamente, pero también cambia la relación del espectador con el espectáculo. Al tratarse de una representación de la creación de uno de los personajes del film, la obra tiene "narrador", y el espectador comprende (o debería comprender) que su mirada ha sido deliberadamente dirigida durante todo el tiempo de la representación, situación absolutamente extraña y perturbadora para una obra teatral. El cine, aquí, funciona como una traición a los códigos teatrales de expectación.

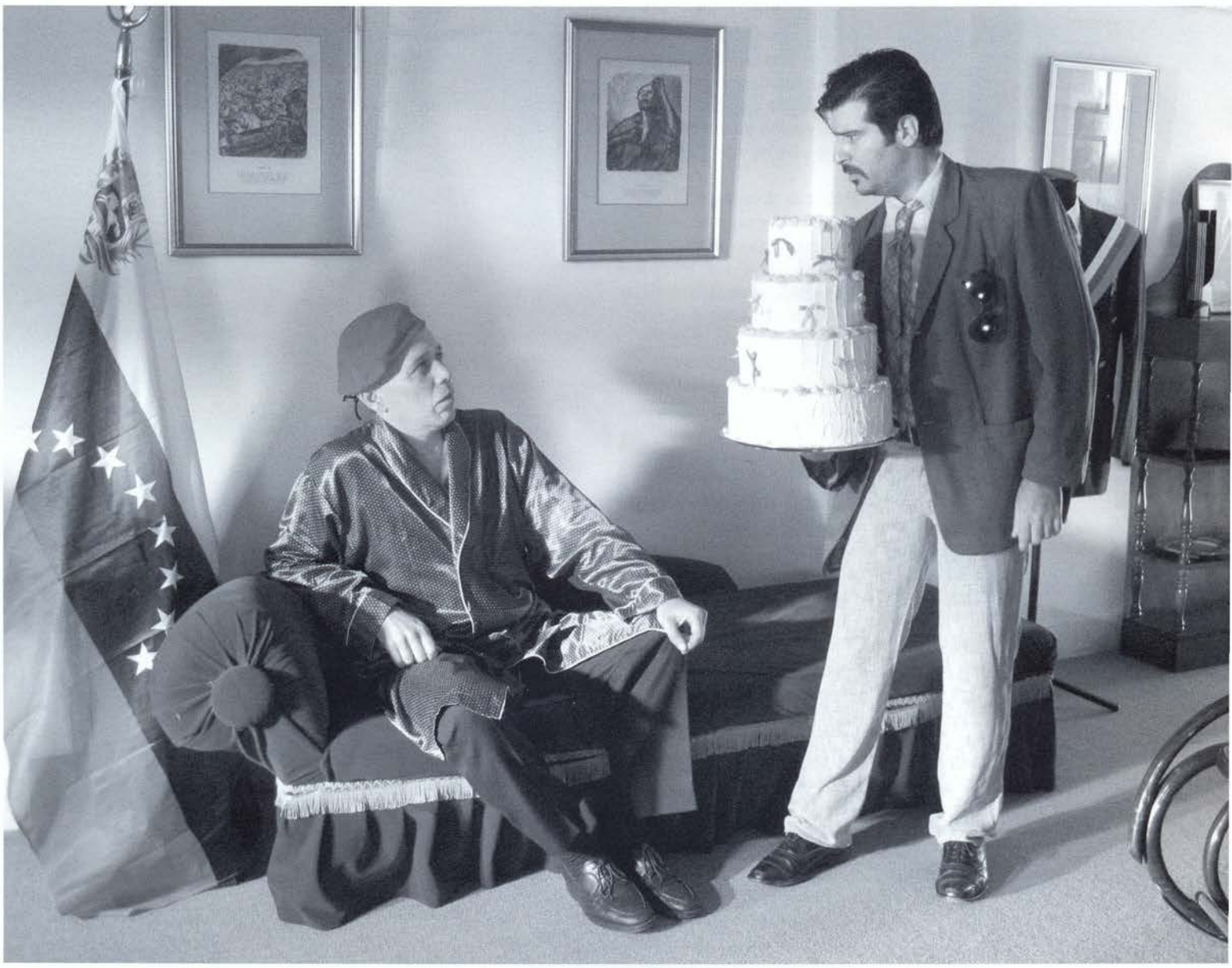
2. "El cine me interesa peligrosamente, me interesa mucho. Muchas de mis obras, de hecho, son concebidas como películas que no se pueden filmar porque no tengo recursos, pero cada vez más mi lenguaje empieza a coquetear con los géneros, con algunas cosas que son herencia de haber visto mucho cine, de disfrutar mucho del cine independiente, el cine de autor." De ese interés que Spregelburd llama peligroso debe haber nacido su hasta ahora única película –telefilm, en realidad– como director, junto a Javier Olivera, llamada *Floresta* (adaptación de su obra *Buenos Aires*) y programada por Canal 7 el año pasado dentro de su ciclo *200 años*, el cual reunió a directores de cine y dramaturgos para que filmaran juntos. Uno de los primeros aspectos que llama la atención de quien se acerca a la obra de Spregelburd es algo a lo que en principio podríamos referirnos como la cuestión del lenguaje, y que no tiene que ver solamente con las palabras –con su traducción y significado– sino con los signos en general y el sentido derivado de la función particular que cumplen en los respectivos sistemas de comunicación a los que pertenecen.

El universo Spregelburd sorprende por la amplitud de intereses que abarca, la audacia y suficiencia con que se despliega sobre numerosas disciplinas que convergen en un mismo punto –una obra de teatro o, como en este caso, una película– sin jamás acusar recibo demasiado ampulosamente del jetlag de la adaptación. En *Floresta*, quien sufre los efectos de haber atravesado distintos husos horarios a bordo de un avión es Gwyn (el propio Rafael Spregelburd), un galés atormentado que aparece en Buenos Aires sin que conozcamos nunca del todo la razón y que termina viviendo en un caserón subalquilado clandestinamente por la empleada de una inmobiliaria (Mónica Raiola) del barrio que da nombre a la película. Éste es compartido con un profesor de física de escuela secundaria desempleado (Alberto Suárez), que quiere estafar a la NASA vendiéndole la fórmula descubierta por Niels Bohr –y cifrada por Munch en una de las varias versiones robadas de *El grito*– para transformar agua salada en potable, y con una mujer venida de Córdoba (Andrea Garrote, protagonista de *Vísperas*, de Daniela Goggi) que oficia de traductora entre los personajes mientras pinta, con los óleos endurecidos de su abuelo, el falso cuadro cuya foto le van a pasar por fax a los "yanquis".

La lectura de una mera síntesis argumental como la precedente da una idea del papel que ocupa el sentido del humor en Spregelburd. "El teatro es cómico", ha dicho alguna vez, "porque el sentido del hombre no es trágico –eso es pre moderno–, la esencia última del hombre es ridícula (...), y creo que el humor que brota en el acto teatral tiene que ver con eso, con admitir esa esencia ridícula". Lejos del gag físico evidente o del grotesco, el sentido del humor de *Floresta* se mueve en un ámbito cercano al del malentendido verbal que recuerda la anécdota aquella en la que, en el contexto de una entrevista, se le pregunta a Borges si era cierto eso de que escribía sus textos en inglés y luego los pasaba al castellano, a lo cual él contesta, con toda seriedad, que efectivamente era así, y el mejor ejemplo de ello era esa milonga suya titulada "El títere", que acababa con la estrofa: "Un balazo lo tumbó/ en Thames y Triunvirato/ Se mudó a un barrio vecino/ el de la Quinta del Ñato." En toda la película, el personaje de Spregelburd piensa o habla en un inglés con marcado acento galés, salvo cuando menciona los implementos que necesita comprar en la ferretería para las "changas" que lleva a cabo como plomero; el de Garrote oficia como intérprete aficionado entre aquel personaje y el de Suárez, "cerebro" del grupo, y eso da lugar a un juego de traducciones continuo que afecta al oído y a la vista, expuestos como estamos a descubrir las discordancias tanto en la banda sonora como en el subtitulado que aparece en pantalla cada vez que Gwyn interviene.

La expresión "teatro filmado" suele usarse peyorativamente en el ámbito de la crítica cinematográfica para referirse a adaptaciones cuadradas, chatas e irrelevantes de obras teatrales a la pantalla, en las que la acción es acotada y el encuadre perezoso, con extensos trozos de texto leídos a cámara sin que respondan a sentido alguno de la puesta en escena. Pero, tratándose de Spregelburd, la noción misma de lectura se torna felizmente compleja. Si decidiéramos ver *Floresta* sin verla, vale decir, escuchando la banda sonora del film (conversaciones, ruidos, músicas, entre ellas una cumbia groseramente denotativa y el tango *Vamos, vamos zaino viejo* traducido al inglés) sin seguir sus imágenes, ignoraríamos no sólo lo que Gwyn dice o piensa (si no hablamos su idioma), sino también la relación entre esos textos y su subtitulado, y además unos cuantos procedimientos visuales autónomos (la composición del plano con figuras humanas, la explotación del espacio acotado del caserón mediante contrapicados, la subjetiva del personaje de un cuadro de Munch, o asociaciones con los inodoros de Duchamp inducidas por el montaje) que revelan la existencia de un director consciente tanto de la técnica como de la especificidad cinematográfica en tanto puesta en escena, sistema y programa estético.

En la entrevista publicada en *El Amante* de mayo de este año, Mariano Llinás decía



El detective John Jairo Lázaro Benegas visita al presidente Chávez (**La paranoia**). FOTO JOSÉ MARÍA GÓMEZ

que Spregelburd es, de las personas vivas, la influencia más grande que tuvo *Historias extraordinarias*, proyecto en el que el dramaturgo también participó como actor, aunque su aparición en la fotomontada secuencia del árabe se limite a unos pocos segundos en los que no lo vemos moverse y ni siquiera lo escuchamos. Esta relación establecida entre uno de los principales renovadores del teatro argentino y quien no sólo filma sino también produce un cine distinto al del resto del llamado Nuevo Cine Argentino comprende más de un cruce delante y detrás de cámaras. Alberto Suárez como seductor maduro y Héctor Díaz en la piel del arquitecto Francisco Salamone, miembros ambos de esa especie de elenco creativo estable de Spregelburd llamado El Patrón Vázquez, se destacan en *Historias extraordinarias* junto a otros actores habituales suyos como Elisa Carricajo, Santiago Gobernori o Matías Feldman. Y Agustín Mendilaharzu, fotógrafo, además de coprotagonista, de *Historias extraordinarias*, es codirector de dos segmentos audiovisuales de *La paranoia* junto a Ignacio Masllorens y Juan Schnitman, uno de los cuatro responsables de *El amor (Primera parte)*, producida por Llinás.

En el último de los segmentos audiovisuales de *La paranoia*, que lleva por título *El delirio de los acontecimientos* y cierra la representación (a la vez que señala el potencial de expansión ilimitado de ella), asistimos al desfile simultáneo de todos los personajes de la obra en una cohabitación sólo posible merced al registro fílmico, habida cuenta de que cada actor interpretó entre cuatro y ocho papeles diferentes contando a los encarnados sobre el escenario y los proyectados en la pantalla. Ese desfile calculadamente caótico de argumentos, actores, imágenes y roles con que acaba *La paranoia* comparte con el cine de Llinás un gesto de similar exhuberancia, lo que le llevó a decir a éste, a propósito del dramaturgo, que "por primera vez nos encontramos nosotros con un grupo de gente de otra disciplina con la cual existe un diálogo posible y un terreno muy fértil. Una especie de terreno infinito". Lo notable de esa sensación de infinitud resultante de ver las obras de Spregelburd es que no aplasta el ánimo, sino que encuentra en esa multiplicidad combinatoria su propio sentido. Como sucede en la última película de Llinás y en buena parte del cine contemporáneo (el "fraudulento" Welles del final, las películas de género de Kiyoshi Kurosawa, las puestas en abismo de Kiarostami, algunos "documentales" catalanes, etcétera) abocado a trabajar con la incertidumbre –y belleza– de una realidad cuya fragmentación dificulta adjudicarle autoría y responsabilidad alguna a nadie, Spregelburd transmuta la desesperación en euforia creativa y el caos en orden, si acaso precario, divertido y lúcido como pocos. **[A]**

CORREO

DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

En el número 193 (junio, tapa Cannes), en la página 40, una carta de Alfio Araujo interpelaba a Eduardo Rojas por su crítica de Rancho aparte (aparecida en el número 191, abril, tapa Shine a Light). Ante la publicación de la carta, nos llegó otra de Alfio, que decía:

Públicas disculpas

Señores: Ha llegado a mis manos vuestro número del mes de junio, el nº 193, y leo con cierto arrepentimiento la desconsiderada (a mí sí me cabe el epíteto) carta que dirigí expresamente al Sr. Eduardo Rojas.
Bien, así como ese acto de viejo cascarrabias tomó estado público, vería con muy buenos ojos que también sucediera lo propio con las disculpas que en un correo privado le pedí al mencionado Sr. Rojas.
Les envío una copia (perdón, Eduardo, por la infidencia de nuestro diálogo epistolar privado, pero se me hace necesario).
Les quedo muy agradecido.
Hasta pronto.

Le avisamos a Rojas que íbamos a publicar esa carta de disculpas de Alfio. Y Rojas nos dijo que no se iba a entender sin la carta que él (Rojas) le había enviado a Alfio, y que era un texto más bien largo. Lo que no nos dijo Rojas es que ese texto era tan divertido, y que no solamente era un texto de respuesta a un lector sino que además funcionaba como una lúcida reflexión sobre lo que es escribir crítica (y escribir, a secas). Aquí, entonces, la carta de Rojas.

Aparta rancho!

Estimado Alfio: No he podido contestar antes su mail, que me fue enviado desde la redacción, por los apuros del cierre y las obligaciones de mi trabajo.
Como verá, su primer deseo ha sido satisfecho, he leído su mail y me dispongo a contestarlo, aun apurado por la trasnoche y las obligaciones de mañana, por lo cual espero que sepa disculpar cualquier inexactitud o confusión.

Efectivamente, no tengo consideración alguna para con *Rancho aparte*. No insistiré en que no sólo me pareció una pésima película, la peor de cualquier procedencia en lo que he visto del año (y ya es decir), sino que también, como me ocurre a veces, me produjo un enojo considerable. Traté de expresar tanto mi opinión sobre la factura de la película como esa subjetividad, a través de una nota breve y dura (no fue la única redacción, hubo otra anterior que descarté porque podría rozar el agravio personal, factor que, aunque usted no lo crea, trato de evitar en mis notas). No volveré sobre las razones en las que intenté fundamentar mi disgusto. Ello por un motivo: creo que –como decía el viejo Mario Soffici– las películas (las críticas en mi caso) tienen banda de imagen y de sonido, pero no de explicación; esto es, si tengo que explicar y defender lo escrito es porque está mal escrito (la redundancia vale), y debo asumir mis errores sin recurrir al "quise decir". Es probable que mi malísima predisposición hacia la película me haya llevado a incurrir en errores como algunos de los que usted me señala; por ejemplo: "esquicio" rural o urbano. El uso ha extendido esta palabra a espacio y, es cierto, está mal si no se acepta esa licencia. Sobre la costumbre de utilizar términos fuera del uso corriente, ésta no es, creo, mi característica. No lo someteré a la dura prueba de releer alguna otra nota mía, pero mi preocupación siempre es la de ser claro y directo.
Acepto el señalamiento como un error que tendré en cuenta, igual que –con más reservas– el relativo a la "cámara autista". Es cierto: caí en lo mismo que suelo criticar cuando veo que se usan indiscriminadamente términos pertenecientes a ciencias que el crítico no necesariamente domina, en este caso la psicología. Esto se hace abuso en el caso de "narcisismo", por ejemplo. Tal vez he hecho ejercicio ilegal de la psicología contrariando mis principios. Hecha esa salvedad, defiendo mi uso del término "autista" en la segunda de las acepciones por usted empleadas: el repliegue patológico de la personalidad sobre sí misma que lleva a que (sigo ahora con María Moliner) "el individuo (la cámara, para el caso) se concentre en su mundo interior y tenga una capacidad muy limitada de relacionarse con lo que le rodea". Fue un intento de metáfora; no lo considero desacertado, pero acepto su objeción.

En cuanto a lo de "platonismo de pescadería", puede que tenga usted razón. He escrito muchas cosas feas en mi vida y luego me he avergonzado de ellas. No de ésta, la sostengo pese a su probable espanto y esterilidad.

Releo y compruebo que estoy cayendo en lo que no quería: defender lo que escribí. Mi principio básico, lo repito, es: si no se entendió, es responsabilidad del que escribe. Entonces: tendré muy en cuenta sus objeciones a mi escritura en lo sucesivo.

Pero su indignación va más allá: me adjudica soberbia, y esta imputación sí me preocupa. La soberbia es el único de los pecados capitales que creía no haber frecuentado (a decir verdad, no me acuerdo ya de cuáles eran los siete, pero como soy un pecador irredento no me debo haber privado de muchos de ellos). Que lo que yo escribí con intención de ironizar sobre una pobrísima película sea leído como una muestra de soberbia hace que deba replantearme algunas cosas sobre mi forma de escribir. En ese sentido tengo que agradecerle su mail porque es un llamado de atención sobre mi, llamémosle, estilo. En lo sucesivo trataré de ser más directo y brutal si la ocasión lo justifica. Si una película es una porquería ("cosa de poco valor" cf. María Moliner) lo diré con esa palabra y no con metáforas fallidas o que permitan adjudicarme un disvalor que no creo que se cuente entre mis numerosos defectos.

Otra cosa es la imputación de "intelectualidad" (la sola idea de imputarle a alguien su condición de intelectual me causa escozor) y el lugar común de que quien es de tal condición se dirige a un círculo ínfimo de personas "que lo va a entender y asentir gravemente con gesto adusto y ceño fruncido". En primer lugar –discúlpeme, Alfio–, ese es un estereotipo ("modelo o idea simplificada y comúnmente admitida de algo" cf. MM) de una pobreza que no

se condice con el tono y la precisión de sus ideas. No soy un intelectual, carezco de una formación rigurosa y, si usted quiere, académica que me permita situarme en tal categoría. Más aún, mi temperamento me lleva a relacionarme con el mundo de una manera emocional, si cabe el término, y mi formación, si la tengo, es caótica e imperfecta; soy un lector y espectador hecho a los ponchazos, escritor tardío consciente de sus limitaciones (por eso me detengo tanto en sus objeciones a mi escritura). PERO NO ESTOY EN CONTRA DE LA EXISTENCIA Y LABOR DE LOS INTELECTUALES. Los intelectuales son necesarios y deberían tener más lugar en la vida cultural, social y política de un país.

El prejuicio antiintelectual es, fatalmente, de origen fascista (Marinetti, los discursos del Duce, aquello de "vivire pelicorosamente"). Ojo, no digo que usted adhiera al fascio, es que esta descalificación deviene, sin quererlo sus defensores la mayor parte de las veces, de aquel fuego negro que lamentablemente parece renacer en Europa y se ha transformado en un lugar común usado y abusado sin detenerse a considerar los alcances de la propuesta implícita que contiene. Y es allí donde su desdén a esos supuestos círculos de gente que habla en difícil y se autosatisface con palabras vacuas (los hay, pero esos no son intelectuales sino chantas y, perdone mi vanagloria, tampoco creo ser de esos) hace que me enfrente a su opinión y la rechace con molestia de parecida índole a la que me produjo la bendita película que origina este intercambio.

Pese a que estoy dispuesto a aceptar muchas de sus críticas, no acepto que esté subido a ningún pedestal ni, mucho menos, que escriba con ligereza. A veces escribo rápido, empujado por fechas de cierre, trabajos y otros compromisos. Pero yo también tengo mi orgullo, aun cuando pueda equivocarme jamás escribo con ligereza. He descubierto tardíamente en mi vida que la escritura es una ética, desde esa posición escribo y me hago cargo de mis errores haciendo mía cada palabra y poniendo mi firma a lo que venga. Acúseme de torpe, mal crítico y hasta de poco informado pero, por favor, nunca de escribir con ligereza.

Y lo último, que ya es muy tarde: por supuesto sé que Nogolí es un pueblo puntano, la gacetilla de prensa se encargó de informármelo. No creo, por el contrario, que la gente viva allí del modo en que se la representa en la película. Si así fuera, esa pobre gente tendría que soportar, además de la pobreza, el vivir dentro de una representación burda de la realidad (de allí lo de platonismo), que, de tan pobre y carente de imaginación, gusto o criterio estético, pierde frente al peor *sketch* (¿se acepta el anglicismo?) televisivo del Tinelli de turno. Lo que usted defiende es naturalismo o, en todo caso, costumbrismo. El Nogolí de *Rancho aparte* es una representación de kermesse hecha por muchachones que se creen graciosos. No sé cómo hablan los habitantes de ese lugar, pero su recreación por parte de Leandro Castello me merece las mismas objeciones: la clave que se elige no es naturalista, por lo tanto no importa que hable "parecido". Lo burdo de su caracterización y maquillaje me lleva a sospechar que se quiso buscar lo bizarro o alguna otra de esas categorías al uso, cuerdas tan difíciles de tocar que la mayoría de sus cultores, es el caso, caen en el ridículo. Esa gente, excepción hecha de la hermana de la ciudad, recita según el modelo de Fernando Ochoa (usted, lo digo por su DNI, lo debe conocer), pero mal. No conozco al señor Castello, quien tal vez, bien dirigido, pueda ser un buen actor; en cambio sí he visto en mucho mejores ocasiones a Mercedes Scápola, que aquí está tensa y a menudo se trabuca con sus parlamentos. En fin, que me acuerdo de la película y me engancho en lo que no quiero. Lo que quiero decirle, en cambio, es que se equivoca usted de medio a medio –y no creo que mi nota le dé el pie para ello– en cuanto a mi condición de citadino (perdón, otra palabra de poco uso). Nací y pasé la parte más significativa de mi vida en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. He elegido vivir en la ciudad, pero soy y seré un provinciano, nieto de chacareros, hijo de una madre que ordeñó vacas y fracasó en su intención de enseñarme a cabalgar. Conozco de sobra ranchos y rancheríos, conozco –desde la puerta para afuera, es cierto– su miseria y promiscuidad. ¿Qué lo lleva a pensar que soy de los que fruncen la nariz frente al olor a bosta? Leo diariamente la edición digital del diario de mi pueblo, me peleo con los sojeros alimenticidas, acepto las objeciones de mi octogenaria tía chacarera, he hecho algún intento de ficcionalizar las historias más que centenarias de mi abuela, hija de puesteros tanos explotados por tanto patroncito holgazán, deambuladora, con padres y 12 hermanos, de ranchos como los nogolianos cada vez que el capricho de alguno de esos estancieros porteños los dejaba sin casa ni trabajo (¿se acuerda de *El árbol de los zuecos*? Es la historia de mi abuela pero en la Argentina). Y para el cierre: con cinco años, poco más o menos, participé junto a mi viejo de piquetes (entonces no se llamaban así) contra los desalojos rurales. Otra épocas. No soy un héroe del proletariado rural, pero no necesito de hoteles holgados ni de city tours para saber de ranchos y gauchajes.

En fin, que *Rancho aparte* es un bodrio cabal del que debe hacerse responsable el señor Edi Flehner, a quien no conozco y le deseo con sinceridad mejor suerte para sus próximas películas, pero lo que es de ésta, ¡basta, por favor!

Y no le robo más de su tiempo. Espero que si nos comunicamos otra vez sea por alguna película que podamos celebrar ambos.

Lo saluda,

EDUARDO ROJAS

tipeá

WWW.ESTOESCINERAMMA.COM.AR

VOLANTE ENTREGADO EN MANO. NO ARROJAR A LA VÍA PÚBLICA. LEY 260

Y ahora sí, la segunda carta de Alfio Araujo a Eduardo Rojas:

Estimado Sr. Eduardo Rojas: Ante todo, mi profundo agradecimiento por haberme puesto en un sitial de interlocutor válido al tomarse tanto tiempo para una respuesta, inclusive robándoselo a su descanso. Gracias, por hacerlo pese a mis palabras un tanto agresivas, a mis diatribas. Eso denota cierta hombría de bien y buena cuna.

Ahora, repasando lo que escribí, hice una transposición de destinatarios y debo reconocerle la paciencia. Yo, en ese caso, me hubiera limitado a eliminar directamente esa carta, no sin antes emitir una serie de improperios de esos por los cuales mi madre me daría un chirlo en la boca.

Me enseñaron desde chico que a un hombre no se le cae ninguna condecoración si se vuelve sobre sus palabras y pide perdón. No debí utilizar la palabra "soberbia" tan livianamente. Ni (ahora que me releo, hasta me ruborizo un poco) haberlo definido como turista cómodo apoltronado en los city tours. Reitero las disculpas.

Podría decir que ese gesto fue motivado no tanto por abogar por una película cuyo mayor mérito –al menos para mí– ha sido provocar este intercambio, este encuentro epistolar, como por la calentura de defender una morada que alcancé a conocer llevado por el director de fotografía Sr. Hernán Bauzá.

Por otro lado, su definición tan ajustada (una representación de kermesse hecha por muchachones que se creen graciosos) me lleva a preguntar si en la realidad no sucedió lo mismo que en la ficción. En ese caso, mis brulotes fueron a dar al blanco equivocado. De ahí la necesidad de retractarme.

En fin, Humphrey..."Creo que esto puede ser el comienzo de una larga amistad". Hasta siempre. Un abrazo,

ALFIO ARAUJO

Javier Porta Fouz:

Yo te tengo fe en esa crítica defensora de *Narnia 2*. Aclaro que no formo parte del espectador medio que dibujaste y que también lo hizo D'Espósito en su carta contra el espectador (aunque tengo 21 años, no voy tanto al cine como ustedes que se dedican a ello, pero las mejores películas que vi en lo que va del año fueron *Promesas del Este* y *Wall-E*), NO soy fanático de Narnia, ni siquiera leí alguno de los libros y seguramente no lo haré. Pero defiendo tu crítica porque la película lo merece, porque durará casi dos horas y media pero no aburre ni mucho menos en ningún momento (aunque una película no tiene necesariamente que "divertir" o "entretener"). Hay buenas elecciones como la pelea uno contra uno con espadas y la no utilización de una súper computadora para que peleen 10.000 "seres", como bien señalas. *Narnia 2* es supuestamente una película para niños, pero nunca es infantil, y hasta tiene cierta calidad. Y es una buena opción para llevar a un hijo/hermanito/sobrino sin tener que sufrir en la proyección pensando "¿A mí me gustaba esto?". Con un amigo me tiré (casi literalmente) un piletazo ese sábado a la noche al entrar a esa sala de cine vieja en el microcentro de Tucumán, y salí contento de haber disfrutado la película (pensé que iba a ser un bodrio) y de no haber desperdiciado mi dinero ($5 con la libreta universitaria, a diferencia de los exorbitantes $20 que pagan ALLÁ el mismo día y en el mismo horario). Me pareció muy acertada tu crítica y personalmente mi puntaje para ella era 6, a lo sumo 6.5. El 7 que le das es aceptable, pero más no se le puede dar.

Saludos,

FACUNDO CRUZ

Muchachos de *El Amante*:

Les escribo para comentarles algunas impresiones que me deja el último número, y para pedirles que revisen algunas cuestiones:

1- Empecemos por el principio. No entiendo por qué razón *Aniceto* no fue tapa. En vez de un hermoso fotograma de la película –que los tiene, y muchos (el que eligió Gustavo Castagna para ilustrar su crítica habría sido perfecto)–, me encuentro con la foto de unas butacas. Sí, sí, muy lindas las butacas, pero... ¿Y Favio? ¿El regreso del Maestro después de tantos años no merecía una tapa? Entiendo que el tema del espectador de cine o su extinción es importante, merece tratarse, discutirse y ponerse en el tapete. Como también los abusivos precios de los cines y las hoy múltiples formas de consumo que existen, y si a esas formas de consumo todos tienen acceso o es sólo para unos pocos. Entiendo también que para la redacción estos temas son centrales y no se reflejan en los grandes medios, y darle una tapa es una forma de despabilar. Pero ¿no se podría haber esperado hasta el próximo número? O haber partido la tapa en dos, no sé. Favio se merecía esa tapa que no le dieron.

2- La nota que escribe Leo D'Esposito contra el espectador me gustó. Se plantean algunas ideas interesantes, siempre con ese tono simple y directo de Bigote, y creo que invita a la reflexión. El asunto es que invita a la reflexión de alguien que no lee esta revista. Entonces, por más que el texto sea bueno, queda todo como una pose. No una provocativa al pedo, pero sí una que, así como ésta, carece de sentido. Porque no creo que los lectores de *El Amante* tengan esos hábitos cinematográficos y culturales. Me parece.

3- Qué bien que escribe Trerotola. "La pequeña muerte", crítica de *Extranjera*, es sencillamente genial.

4- El dossier de los celos me pareció medio choto. El comentario de Castagna sobre *Eyes Wide Shut* atacando a Kubrick podría haber sido omitido. Aunque el último párrafo de la nota sobre *Los Pulpos* está bien.

5- Panozzo que rima con grosso. Espectacular nota sobre *Exiliados*, y esa declaración de amor al film de Peckinpah se lleva todos los aplausos (y las lágrimas).

6- Schmoller, otro que escribe muy bien, nos regaló una linda nota sobre el cine negro. Gracias.

7- Hay algunas secciones, que creo, tienen cierta rigidez, como la de obituarios y los DVDs, que sería mejor abandonar. Se comentan muchas veces ediciones de películas que son malas o que no son interesantes. Aprovechen ese espacio para otra cosa. O dénle al fanático de Carpenter más espacio para el "Qué me alquilo". Lo mismo con los obituarios. No todos los meses se muere alguien trascendente. Cuando haya escasez de muertes célebres podrían usar la tinta para la columna "Me gustaría que se muera", y ahí comenten quién les gustaría que pase a mejor vida y por qué. Si no, no queda otra que rezar para que se muera gente importante. No nos obliguen.

PD: Che, lo de los bolsitos ¿no será mucho?

Saludos,

IGNACIO SÁNCHEZ

Sr. Gustavo Noriega:

Debo reconocer que la tapa del último número me compró. Asumía que su revista era de crítica cinematográfica, y leyendo "Contra los bovoespectadroes" me entero de que desde hace rato vienen conversando, discutiendo y opinando sobre otros aspectos del mundo y la industria del cine. Me lo estaba perdiendo. Felicitaciones, porque hay mucho de qué hablar.

Creo que el espectador es parte del problema y que si consume lo que más le llega habría que preguntarse por qué no le llega otra cosa. Se promociona mal o no se promociona el cine nacional. Falta de presupuesto, se argumenta. Pero detrás de esa verdad a medias hay una sombra muy negra, tan negra que en la oscuridad de la sala no se ve. Es un cáncer en la industria del cine local: el INCAA no se preocupa si el cine que produce no se ve.

El INCAA debe ser el único productor del mundo que no cambia de rumbo si está perdiendo dinero. Sigue con una línea firme, con pequeños cambios correctivos, y eso es todo. Total, el fondo de fomento es plata destinada a perderse, deben creer.

Entonces en un año se estrenan 85 películas de las que el público en general debe recordar, con suerte, cinco, porque

los que estamos en la industria recordamos diez como máximo (y esto lo he comprobado con mis amigos dentro y fuera de la industria).

Mucho documentalito, mucho ruido, pocas nueces. Sí, el documentalito sirve para, de alguna manera, ayudar a sostener una industria, pero el cine argentino no puede ser tratado como el hijo bobo al que se debe ayudar todo el tiempo en forma indeterminada. No es un enfermo terminal, es una industria con mucho caudal creativo y un profesionalismo, a veces tan desbordante como desaprovechado. Los subsidios deben levantar una industria y dejarla luego avanzar sola. Si no, no es subsidio, es un papá permisivo que suelta mensualidades sin querer saber en qué se la gasta el hijo. Así se cría un tarado, no un hombre.

Sucede que no hay buena promoción, pero tampoco hay buena distribución (ya que se distribuye casi por compromiso). Y la exhibición... Cómo nos gusta culpar al demonio, ¿no es cierto? Mejor decir que las multipantallas matan al cine argentino que darnos cuenta de que somos nosotros los asesinos.

¿Qué se escribe? ¿Qué se aprueba? ¿Qué se filma? ¿Qué se subsidia?

El cine argentino, como está hoy, es un producto ajeno al espectador argentino. ¿Qué debe hacerse? Seducir a ese espectador. Que cuando vaya, vea una película buena, interesante. Que cuando vaya, la sala no sea un desastre. ¿Dónde se pasa el cine argentino? Pasarlo en las multipantallas hace perder dinero, así que el reducto es el Tita Merello, el Malba... ¿Por qué no un megacomplejo de cine argentino? Buenas salas, buenas butacas, buen sonido...

Y una cosa más: el precio de la entrada. Cualquier producto nuevo seduce por algo en el mercado: *packaging*, contenido, precio, algo. El cine argentino no, es un cine para pocos, para los que hacemos cine, no para el público masivo. Quizás tenga algo de cierto eso de que el fondo de fomento es plata para perder y listo, a no preocuparse más. Suena feo, al menos.

¿Entonces? Con malas salas, mala prensa, mala distribución, ¿no es hora de bajar el precio para tentar a ver nuestro cine?

Y en todo caso, ¿qué tan bajo puede estar ese precio? Quizás sea muy drástico, pero creo que el público argentino que paga el bendito impuesto de la entrada para el fondo de fomento del cine nacional ya pagó una película. ¿Por qué pagar de nuevo la misma película que ya pagó vía un impuesto? ¿Cine argentino gratis? No, quizás muy barato, y que un pequeño costo financie las salas, algunos sueldos, la promoción. Vendan pochoclo, deja mucho dinero.

Quizás así se termina el negocio de algunos. Pero el INCAA, que es quien paga cada película, debería ser dueño de cada película según el porcentaje aportado. Y los productores que no pongan plata harán su trabajo de productores y cobrarán por ello y listo, que no esperen obtener ganancias.

Siendo una industria cultural, el cine, como está manejado, no cumple con ninguna de las dos funciones. No es un evento cultural, porque no llega masivamente al público. Como si un museo costara 18 pesos, como si se organizara una exposición y no fuera nadie. Tampoco es industria, porque como hecho comercial es un rotundo fracaso, a excepción de *Superagentes* y demás, que no está mal. No está mal porque una película así contrata a mucho técnico argentino, porque se ve y porque genera fondos que podrían ser reinvertidos en otras películas menos taquilleras pero de alto valor cultural.

Entonces, ¿el problema es el espectador? Pensémoslo juntos.

Abrazo,

SANTIAGO FERNÁNDEZ
15 6949 3476
WWW.RESYNAPSIS.ORG
HTTP://WWW.RESYNAPSIS.ORG

Bovoespectador vos y yo

La nota de tapa de *EA* 194 me despertó el deseo de escribirles estas líneas.

Creo, entiendo, que vivimos en el mundo del revés. Estamos en medio de una maratón caminando, observando, preguntándonos y buscando respuestas. En otras palabras, somos los bovoespectadores del mundo sólo porque elegimos no jugar el juego productivo.

El cine nació en esta era post-industrial pero se emancipó como herramienta social y cultural, como metamorfosis de dos artes representativas de imágenes y sonidos creando un lenguaje propio. Pero, a pesar de su corta vida, hace cinco décadas que el séptimo arte dejó de ser un adolescente (historiografía por completo personal y arbitraria, cuestión de gustos, vio...) y se convirtió en un adulto que se mira a sí mismo, se comprende, se autocritica, y el ocaso parecería estar cada vez más lejos. El arte es creación humana pero está por encima de ella; están los que ven el lado malo diciendo que es copia deficiente de la realidad y están los que vemos el lado bueno entendiendo que es la única manera de inmortalizar nuestra deficiente visión de la realidad. Gracias a nuestra voluntad y creatividad extendemos la frontera de nuestro ciclo de vida. Tenemos la obligación y el derecho de no dejar envejecer el cine.

Aceptamos con orgullo ser bovoespectadores en el circo de la corporativización globalizada. Pero debemos hacerles saber a ellos, a los atletas, a los más veloces y ágiles, a los que tienen la capacidad de asumir una trepadora gerencia o de convertirse en el "empleado del mes", que cuando pisan nuestro territorio todo se invierte. Se vuelven incapaces, inmóviles, ciegos y sordos, lamentablemente no mudos.

A menudo recuerdo cuando fui a ver *La niña santa* de Lucrecia Martel a un cine de Belgrano. Al terminar la proyección, un señor se fue alardeando "qué porquería", capturando las miradas del resto de la sala. No digo esto porque mi intención sea defender la película, sino sólo para señalar lo evidente: el exceso de difusión sumó ovejas (diría Noriega), pero no espectadores. Tal vez una reseña favorable en un medio masivo, un comentario catalinesco o, por qué no, la simple magnitud del dúo lingüístico "competencia oficial" (algo que ellos conocen, practican a diario, ¿qué objetivo tiene correr si no es ganar?) arrastraron a "Dolly" (sí, ésta es una oveja postmoderna) a ver algo para lo cual no estaba preparada.

Los estamos juzgando, así que debemos preguntarnos: ¿son culpables? La respuesta es SÍ. Tener lo que Mills llamó "imaginación sociológica", es decir, comprenderse como fruto histórico, social y cultural, resulta una obligación si elegimos vivir en sociedad. Por supuesto que esto no ocurre, y Buenos Aires nos volvió claustrofóbicos lenta y silenciosamente

Queridos Amantes, no debemos ceder más territorio; derramemos ríos de tinta y volvamos a llenar las salas de inquietudes para volver a ser los dueños de nuestro propio circo. No como ellos, que son los monos del circo al que pertenecen.

Espero ocupar en un futuro próximo uno de sus pupitres para seguir aprendiendo no sobre, sino *de* esta maravilla llamada cine. Saludos.

NICOLÁS MAZZEO

Fe de erratas

En el número pasado hubo dos errores importantes, ambos con relación a *Aniceto*.

1. La carta "A fin de cuentas, todo es ideología" (más que una simple carta, una rica lectura de la película) es de Marcos Cesarsky. Y salió sin firma. Perdón Marcos.

2. El puntaje que Diego Lerer le puso a *Aniceto* fue de 7 y no de 5, como salió en la tabla. Perdón Diego.

MARÍA VANER
1935-2008

María va

Dentro de las jóvenes actrices de la Generación del 60, María Vaner tenía una distinción especial, una manera de actuar y de mirar diferente al resto de sus colegas *sixties*. Lejos del glamour de Graciela Borges y de la ingenuidad de Elsa Daniel y sin necesidad de recurrir a los códigos que identificaban a las chicas de la *high society* porteña, burguesas y conflictuadas (que en ocasiones representaran Marcela López Rey, Graciela Dufau y Dora Baret), los papeles sesentistas de María tendían a la aplicación de sus conocimientos en la actuación. Pero, también, al desafío de que sus criaturas no se constituyeran en un clisé de la época, sin ambigüedades, que se aferraba a la impostación y al tic manierista aprendido en la escuela de teatro. En ese sentido, María Vaner recurría a su mirada, profunda e intensa, interrogadora y reflexiva, para plantear un enigma sin sostenerse en demasiadas palabras.

Su rostro juvenil en *El secuestrador* (1958), de Leopoldo Torre Nilsson, contrastaría junto a Leonardo Favio (su pareja en lo inmediato), con el de *Los jóvenes viejos* (1962), de Rodolfo Kuhn. Resulta curioso que entre ambas películas mediara tan poco tiempo, como si el rostro de Vaner se hubiera modificado hacia una súbita madurez, que no se compadecía con su voz susurrante, grave y bastante ronquita (extraña simbiosis de las voces de Elsa Daniel y Graciela Borges). "Berto, tengo mucho frío", le dice al joven Favio, cuando éste la lleva al cementerio para tener un momento íntimo en *El secuestrador*. Es la voz de una adolescente (María lo era en ese momento) que al poco tiempo se convertiría en el cuerpo de una de las jóvenes divagantes en el invierno marplatense de *Los jóvenes viejos*. Ya los rasgos faciales no tienen la inocencia de su debut en cine, y tres años después, en la película de Kuhn, encarna a una de las amigas burguesas (junto a Marcela López Rey y Graciela Dufau) y parece una tía joven, una hermana mayor, una mujer madura. Como ocurría en ese entonces con Jeanne Moreau y su figura, que siempre representó más años de los que tenían sus jóvenes personajes.

Pero a María, en esa década, le faltaba el director que mejor aprovechara sus múltiples facetas interpretativas. David José Kohon le da el protagónico junto a Alfredo Alcón en *Prisioneros de una noche* (1962); pero fue en *Tres veces Ana* (posterior a la ópera prima del cineasta, pero estrenada antes) en la que Vaner se transformó en una musa generacional, en un referente de la década, en esa particular convergencia de calle y biblioteca. María es Ana por tres en la esencial película de Kohon: primero, cuando establece un romance con Luis Medina Castro en las calles de Buenos Aires; luego, como la tonta y superficial niña bien que seduce a Alberto Argibay y, finalmente, pétrea e inalcanzable y hasta rígida y distante para el solitario Monito Riglos (Walter Vidarte). Su ductilidad actoral en *Tres veces Ana* resulta apabullante, porque se mete en los cuerpos, gestos y voces de tres mujeres diferentes también desde su condición social. Un cruce de miradas con Medina Castro en el tren (en el primer capítulo), una voz inquietante que al mismo tiempo bordea la tilinguería que define a su personaje (segundo episodio) y las manos muy blancas y el rostro paliduzco en contraste con su ropa oscura (en el tercer segmento) son algunos elementos a destacar de sus diferentes Anas.

Al momento de exhibir o hablar del episodio final de *Tres veces Ana*, siempre les digo a los alumnos de las diferentes escuelas de cine que reparen en la actuación de María Vaner en oposición a la de Vidarte (en otro registro, también excepcional en lo suyo), ubicada en un segundo plano pero transcendente, desde el lugar que ocupa en el cuadro hasta la forma de gesticular y hablarle al triste Monito. Al fin y al cabo (y no doy más detalles para quienes no vieron la película), la performance de María Vaner se corresponde con la lejanía que identifica a su personaje.

Luego vendrían un pequeño papel en *Crónica de un niño solo* y la gran Lucía de *El romance del Aniceto y la Francisca*, el díptico con Favio, el motivo de ruptura de la pareja del título, pero también la separación íntima de su vida afectiva con el cineasta. Los años siguientes, tumultuosos en lo privado, traerían en los setenta el exilio hacia España. De esa década se rescatan sus secundarios en *La mala vida* (1973), de Fregonese, y en *La Raulito* (1975), de Lautaro Murúa, y al personaje de la esposa de Luis Politti en *No toquen a la nena* (1976), aquella farsa de Jusid y una película de actores exiliados y prohibidos por la dictadura.

En medio de las crónicas sin originalidades de los grandes medios (tema que ya no sorprende), en las que importó más contar la distancia afectiva que Vaner tenía con su hermana Norma Aleandro, y del olvido casi grosero de la televisión por semejante figura, el testamento de la actriz queda en su pequeño y gran papel en *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel. Allí, y pese a que su voz y figura parecen aquejadas por el paso del tiempo, tal vez por la enfermedad, su talento permanecía intacto.

Pero terminemos este recuerdo de la gran actriz con una sonrisa: recomiendo ver y escuchar a María Vaner en *Los jóvenes viejos*, cuando les contesta a los muchachos, ante el primer acoso a las tres chicas: "Tengan cuidado, hay un bache"; mejor dicho, desde la voz de María, "hay un bayyyeeee...". Bien *chic*. **[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.

BRENO MELLO
1931-2008

Si no mediara su inesperado protagónico en *Orfeo negro*–, a Breno Mello tal vez se lo recordaría más como futbolista que como actor. Nacido en Porto Alegre, se destacó en aquel terreno en el Fluminense carioca y su espigada y agradable figura provocó que Marcel Camus lo convocara para su versión de la leyenda de Orfeo, ambientada en los días del carnaval brasileño. Sin embargo, ese exitoso film (bastante mejor de lo que muchos dicen) no lo catapultó a la fama, y Mello volvió a su vocación anterior, nada menos que en el legendario Santos de Pelé. No obstante, tuvo a partir de 1963 una espaciada y corta carrera como actor –casi siempre en papeles secundarios–, que incluye participaciones en *Rata de puerto*, un olvidado film de nuestro compatriota René Mujica, y en *Prisoner of Río*, su último film (rodado en 1988), del experimentalista polaco Lech Majewski. Seguramente será más recordado como futbolista que como actor, pero los cinéfilos memoriosos no olvidarán su protagónico en aquel film de Camus.

EVELYN KEYES
1916-2008

Es probable que Evelyn Keyes haya hecho más ruido en Hollywood por sus variados y sonoros matrimonios (con los directores Charles Vidor y John Huston –nada menos–, el productor Mike Todd y el músico Artie Shaw) y sus más o menos escandalosas autobiografías que por su carrera fílmica. Sin embargo, esta bonita actriz, que comenzó como corista en *night clubs*, consiguió en 1938 un contrato personal con Cecil B. DeMille y luego fue artista casi exclusiva de la Columbia. Tuvo algunos papeles memorables, como el de *El difunto protesta* (1941), divertida comedia fantástica del hoy olvidado Alexander Hall, y *El hombre inolvidable*, efectivo biopic sobre Al Jolson con una gran interpretación de Larry Parks en el rol principal. También se pueden mencionar sus trabajos en *The Prowler* (1950, de Joseph Losey) y *La comezón del séptimo año* (1955, de Billy Wilder), a la sombra de Marylin, y no demasiado más. En 1956 se retiró prematuramente de la pantalla y luego su turbulenta vida amorosa sólo le permitió esporádicas apariciones en la televisión, aunque también se hizo tiempo para escribir una novela. A fines de los ochenta reapareció en dos películas de Larry Cohen, la mediocre *A Return to Salem´s Lot*, sobre Stephen King, y la pésima *Wicked Stepmother*, sólo recordable por ser el último trabajo de la gran Bette Davis.

JEAN DELANNOY
1908-2008

Nada menos que 100 años vivió Jean Delannoy, una de las mayores "bestias negras" del cine de qualité francés para los iracundos críticos cahieristas. Hermano de una actriz del cine mudo, fue primero actor y montajista, antes de debutar como director en 1935. Tuvo una carrera bastante prolífica entre ese año y 1972, momento en el que se retiró de la pantalla para volver a ella en 1988 y dirigir tres films antes del final de su carrera en 1990. Fue contemporáneo a otros famosos "enemigos" de aquellos críticos, como Marcel Carné, Julien Duvivier y Claude Autant-Lara; pero, a diferencia de éstos, no tuvo ninguna reivindicación, ni siquiera parcial, póstuma. Considerado por algunos un técnico eficiente, sus títulos más rescatables (*La Symphonie pastorale*, *Les Jeux son faits*) pertenecen a la década del 40, pero es demasiado poco para una carrera plagada de obras carentes del menor interés, incluida una versión de *Las amistades particulares*, la novela de Roger Peyrefitte. Paradigma del cine francés, ocasionalmente exitoso pero sin valores desde el punto de vista estético, será recordado esencialmente por los enconados rechazos que provocó en los críticos franceses más lúcidos y renovadores.

STIG OLIN
1920-2008

Seguramente sólo los bergmanianos acérrimos recuerden a este actor que participó en varias de sus primeras películas, algunas menores, como *Crisis*, *Puerto* y *Hacia la felicidad* (en la que tuvo el rol protagónico), y otras más importantes, como *El demonio nos gobierna* y *Juventud divino tesoro*. Es que tampoco su labor en la pantalla duró mucho, ya que su último trabajo data de 1956, aunque hay que sumarle su actividad como director, que se extendió hasta 1958 en varias películas intrascendentes. A partir de allí, su labor más importante se desarrolló en otros ámbitos, como la televisión, la radio (medio en el que fue un funcionario de alto rango) y el teatro (en el que dirigió, por ejemplo, la versión musical de Stephen Sondheim de *Sonrisas de una noche de verano*), sin contar con que se convirtió, de manera sorpresiva, en un exitoso compositor de melodías populares. Y también, de alguna manera, siguió ligado al cine ya que fue el padre de Lena Olin, una actriz de provocativa belleza y excelente nivel interpretativo a la que, lamentablemente, se ve poco en los últimos tiempos. **[A]**

La retrospectiva integral que la Cinemateca Argentina, con la colaboración del Instituto Goethe, acaba de dedicar a Alexander Kluge es un acontecimiento excepcional, que permitió apreciar la obra prolífica e inclasificable de este artista que ha integrado, a lo largo de casi medio siglo, cine, video, televisión y escritura. Al material reunido en 15 DVD por Edition Filmuseum se sumaron, en calidad de estreno para América Latina, los cinco programas que Kluge preparó en el 2007, cuando el Festival de Venecia decidió homenajearlo en su 75° aniversario.

Cine, desencanto y utopía

por **Eduardo A. Russo**

Difícil de abarcar es Kluge. Cuando uno piensa que lo tiene contorneado, sorprende con un gesto, un plano, una afirmación que obliga a recomponer el conjunto cambiante. Realizador polimorfo, artista pensador, no se deja apresar por categorías. Más allá de sucesos tempranos en festivales como Venecia, la dificultad de acceder a sus obras demoró largamente la repercusión internacional que merece. Esta circulación global permite reafirmar su posición decisiva en el actual contexto de las artes audiovisuales.

Creador cinematográfico y televisivo, teórico y docente, narrador y ensayista, Kluge llegó al cine de manera atípica. Joven doctor en leyes, era a fines de los cincuenta asesor jurídico y discípulo de Theodor Adorno, en el mismo epicentro de la Escuela de Frankfurt. El mismo Adorno lo presentó ante Fritz Lang, de quien fue asistente en sus últimos films alemanes. Kluge homenajearía a ese otro maestro cinematográfico, sin olvidar las tribulaciones vividas por el veterano en tensión con su productor local y su creciente ceguera.

Un par de años más tarde, el abogado y flamante director –cuyo debut en el corto, con *Brutalidad en piedra* (1961), marcó todo un programa para el resto de su carrera– era redactor fundamental del célebre Manifiesto de Oberhausen, que en 1962 sentó las bases del Nuevo Cine Alemán. Desde allí, Alexander Kluge desplegó una carrera que lo erigió en cabal autor post romántico. Apoyado en grupos o en asociaciones con pares, se enfrentó a lo que tempranamente definía como "cine de confección", con películas que a la vez postulaban una revuelta consciente y erudita contra la administración mercantil o fascistoide de un arte de masas. Fundó cooperativas, distribuidoras y productoras, diseñó una relación inédita entre cine y TV en el ámbito alemán. *Adiós al ayer* (1968), *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (1968) o *Trabajo ocasional de una esclava* (1973) son estaciones tempranas de un recorrido que tuvo con *Ferdinando el duro* (1976) el momento de mayor cercanía con el cine habitual, pero que luego volvió a una intransigencia obsesiva que encontró, extrañamente, su más frecuente terreno de cultivo en la pantalla electrónica.

De modo insólito, Kluge construyó un espacio propio en la televisión de su país, que posibilitó la producción y exhibición de una de las obras más desafiantes que se hayan planteado en las pantallas electrónicas. Ver uno de sus programas implica rendirse ante la evidencia de que la televisión puede ser otra cosa que lo determinado por los hábitos de los *mass media*. Al haberse ganado las diatribas de innumerables voceros del populismo televisivo, sus intervenciones –desde los tempranos setenta hasta el presente– son parte obligada de cualquier antología de un arte siempre emergente.

Kluge ensaya sobre un mundo desencantado y cada día más oscuro en muchos de sus cortos, en *Noticias varias* (1986), en su programa para la *Serpentine Gallery* londinense (1995-2005), pero más que nunca en los cinco capítulos realizados para Venecia 2007. Allí revisa la historia del cine y del siglo veinte, proyectándose (esto es, recordando que el cine es asunto de *proyección*) hacia lo cosmológico, enlazando los filósofos presocráticos con ciertas conjeturas de la física contemporánea. Su proyecto de cine

Noticias varias

es de ambición extrema; se trata de poner a punto una máquina integradora de pasado y futuro, con la perspectiva de generar un tiempo y un mundo distintos. Kairós es el nombre de la productora de Kluge desde 1965. También fue, mucho antes, el nombre del dios griego de la oportunidad, cuya imagen es la de un joven alado, de espeso mechón de pelo en la frente. Para atrapar a Kairós, el hombre debe ser rápido y asirlo del pelo antes de que se escabulla con sus dobles alas de pies y espalda. Es el tiempo del afortunado. De no atraparlo, seguimos prisioneros de Cronos, el gigante que nos oprime con el tiempo de los relojes y las cuentas regresivas, ese tiempo que resta para la muerte, mientras miramos la tele. Lang construía sus ficciones obsesionado por Cronos, Kluge no cesa de construir naves para lanzarse a ese riesgoso encuentro con Kairós. Un aspecto distintivo de esa utopía consciente de una historia y particularmente abierta al siglo que se inicia, armada con el pesimismo de la inteligencia y el optimismo del cine. **[A]**

CINE EN TV

David José Kohon: autenticidad y vigencia

Hablar de la llamada "Generación del 60" dentro del cine argentino supone entrar en un terreno de imprecisa caracterización. Existe, por ejemplo, cierto consenso en señalar a Leopoldo Torre Nilsson como una suerte de mentor –intelectual y cinematográfico– de ese grupo, aunque la visión actual de los títulos más representativos –y presuntamente más influyentes sobre ese movimiento– de la dupla que el realizador integró con Beatriz Guido como guionista muestra a casi todos ellos como anacrónicos y envejecidos, tanto desde lo formal como desde lo temático, y, en varios casos, con interpretaciones que parecen provenientes del teatro preisabelino. No se puede negar el valor de algunos trabajos aislados –en ocasiones de directores que no lograron otorgarle continuidad a su obra, como Ricardo Alventosa–, pero la mayoría de los films oscilaron entre adaptaciones literarias de escritores importantes de la época, una suerte de neorrealismo tardío y trabajosos intentos de trasladar el universo del italiano Michelangelo Antonioni a las playas marplatenses. Sin embargo, a casi medio siglo del surgimiento de un movimiento que sólo consiguió dar un salto cualitativo y superador con la aparición de las películas de Leonardo Favio, se mantiene vigente la figura de uno de sus integrantes más conspicuos: David José Kohon.

Nacido en Buenos Aires en 1929, fue en su juventud cuentista y crítico cinematográfico, y su vocación por el cine se manifestó tempranamente en 1950 con un cortometraje, *La flecha y el compás*, en el que fusionaba elementos del surrealismo con cine experimental. Uno de los rasgos de su obra, el interés por reflejar personajes eminentemente urbanos, se asoma tímidamente en su segundo trabajo, el mediometraje *Buenos Aires* (1958); su debut en el largometraje se produjo dos años después. Dotado de una sensibilidad peculiar, un muy buen ojo para la utilización de los espacios físicos y talento para la creación de atmósferas que –en sus mejores momentos– alcanzan auténtico vuelo poético, su cosmovisión –bastante alejada del optimismo facilista– estuvo siempre teñida de un escepticismo que fue creciendo a medida que se desarrollaba su obra, hasta desembocar en el manifiesto pesimismo de sus dos últimos trabajos. Tal vez la obra que mejor exponga las virtudes de su cine sea *Breve cielo* (1968), que narra la fortuita y fugaz relación entre una chica que vive en una villa miseria (un apabullante debut de Ana María Picchio) y un muchacho que trabaja como empleado en un almacén. La sensibilidad, calidez y delicadeza con que el director describe los sutiles matices de esa relación, y un final conmovedor, le otorgan a la película un peculiar aliento y la convierten en una referencia ineludible a la hora de hablar de los trabajos de la "Generación del 60". En 1970, Kohon rodaría *Con alma y vida*, en la que, alejándose de sus virtudes más valiosas, intentaba trasladar elementos de la Nouvelle Vague francesa y algún otro título de la época a personajes definitivamente porteños, y el resultado es un film ostensiblemente fallido, al que tampoco ayudan las interpretaciones. Tras un prolongado período de inactividad, DJK realizó en 1976 *¿Qué es el otoño?*, una de sus obras más personales y sentidas, y también más subvaloradas. Un título de un desolado pesimismo y una inusual valentía en su descripción del clima que se vivía en esos trágicos días, en el que el director, además, se las ingenia para convertir su final en una escena absolutamente falsa, como para que no queden dudas de que fue impuesto. El último trabajo del director fue *El agujero en la pared* (1981), una curiosa traslación del mito de Fausto al Buenos Aires de esos años del ocaso de la dictadura militar. Una película despareja y bizarra, también marcadamente pesimista, que en varios momentos deja traslucir el talento de su autor. Desde ese momento hasta su muerte en 2004, David José Kohon –por problemas de salud, pero también por las dificultades para encontrar productor– no pudo realizar ninguna otra película, pero su escasa obra sigue mostrándose como la más vigente y valiosa del movimiento que integró en sus comienzos. Falta reseñar las tres primeras películas de DJK que son, justamente, las que exhibirá el canal Retro durante el mes de agosto:

Prisioneros de una noche

- *Prisioneros de una noche* (1960), su ópera prima, describe, a través de una narración sencilla pero de gran autenticidad, la relación casual que se entabla entre un peón y una bailarina. Un relato intimista, tal vez algo desmañado, con una ajustada visión de la vida nocturna porteña. (10/8, 0.30 hs)

- *Tres veces Ana* (1961) fue un claro salto cualitativo del director –sobre todo en el plano formal–, ya que, sin abandonar sus temáticas recurrentes, utiliza tres estilos narrativos diferentes. Con un *tour de force* interpretativo de María Vaner, protagonista de los diferentes episodios y recientemente fallecida, para quien esta exhibición constituye una suerte de homenaje póstumo. Gran trabajo de iluminación de Ricardo Aronovich. (17/8, 0.30 hs)

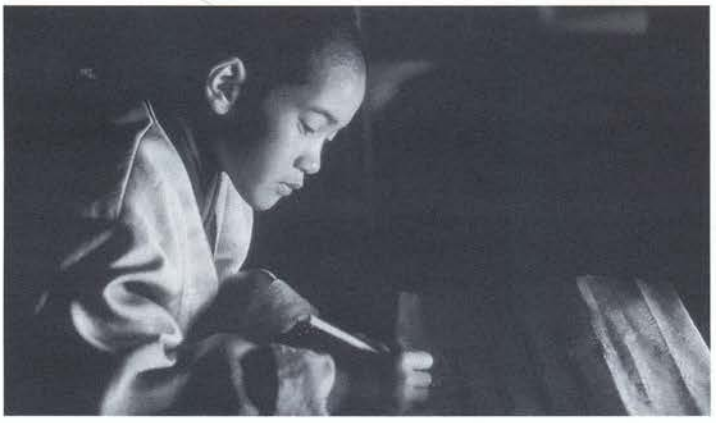
- *Así o de otra manera* (1964) es la película maldita del director, a tal nivel que no se estrenó hasta 1996. Un film ambientado en un pequeño poblado que narra, con insólito erotismo para la época, la relación que se entabla entre un rústico camionero y su sobrina adolescente. (24/8, 0.30 hs) **Jorge García**

Dalai Lama for dummies

por **Diego Brodersen**

Kundun

Estados Unidos, 1997, 135', **DIRIGIDA POR** Martin Scorsese, **CON** Tenzin Thuthob Tsarong, Gyurme Tethong, Tencho Gyalpo, Tsewang Migyur Khangsar. (Gativideo)



Resulta tentador escribirlo, así que ahí vamos: *Kundun* probablemente sea la película más inconsistente de toda la carrera de Martin Scorsese. Nunca estrenada en nuestro país –recién ahora, a más de diez años de su realización–, recibe un pequeño lanzamiento en DVD que permite analizarla a la luz de lo que sobrevendría: la posterior reinvención del realizador ya no como paradigma del Nuevo Hollywood sino como artesano de un cine industrial de gran presupuesto. *Kundun* es su último film antes del remanso de *Il Mio viaggio in Italia* y el evidente *run for cover* que significó *Vidas al límite*, el cierre de una etapa antes del despegue en otra dirección representado por *Pandillas de Nueva York*. Pero, ¿qué es *Kundun* (tradúzcase como "Presencia")? A grandes rasgos, se trata de una biopic de Tenzin Gyatso, más conocido como el 14° Dalai Lama, actual líder del budismo tibetano que hace apenas algunos meses volvió a ser noticia ante la inminencia de los juegos olímpicos a realizarse en China. Basado en un par de biografías literarias y en una serie de entrevistas que la guionista Melissa Mathison mantuvo con Su Eminencia, el film narra una breve parte de su vida, desde su infancia en un pequeño pueblo llamado Takser, cuando su espíritu reencarnado fue descubierto, pasando por la adolescencia y temprana coronación y cerrando el relato con su exilio en la India, en el año 1959. A lo largo de 135 minutos, *Kundun* comprime vida y obra del homenajeado en una serie de secuencias-viñetas, tomando como posibles referentes cinematográficos tanto a *El último emperador* de Bertolucci como, de manera muy tangencial, el San Francisco de Rossellini.

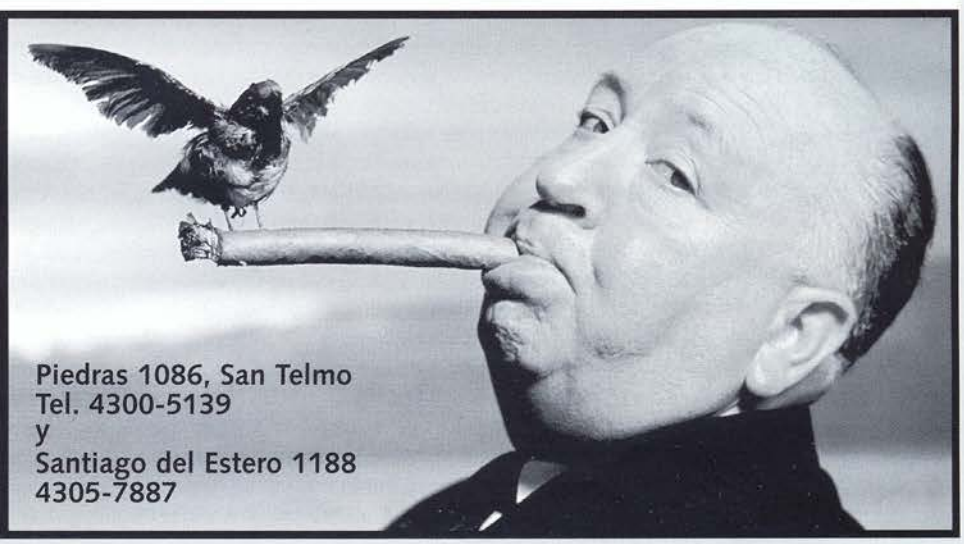
El primer detalle que llama poderosamente la atención no tarda en hacerse evidente. Fiel a los usos y costumbres del cine pre-Mel Gibson –por eso de utilizar en sus últimas dos películas lenguas poco habituales en el cine, ambas muertas–, la empobrecida familia tibetana que engendra al Dalai Lama moderno habla en un extraño inglés con acento tibetano (al menos eso suponemos), doblado posteriormente en estudio. Este detalle lingüístico le adosa al film una extraña cadencia

impostada, un tapiz acústico artificioso que termina siendo funcional a otros aspectos narrativos y visuales. No se trata, por supuesto, de la primera escapada de Scorsese fuera de su tiempo y de su Brooklyn natal; de hecho, los personajes de su adaptación de la novela de Nikos Kazantzakis conversaban en un inglés fuertemente neoyorquino. Pero lo que en *La última tentación de Cristo* se aceptaba como reinvención del mito de Jesús en clave scorseseana –y, sin dudas, es ése uno de los films más scorseseanos posibles–, en *Kundun* termina dominando la impresión de estar asistiendo a una representación estilizada de algo "exótico", fuerte impronta que permanece a lo largo de todo el metraje. Hay otra particularidad de la realización que resulta por demás interesante, y es que parte del reparto está integrado por verdaderos familiares del Dalai Lama, aunque, por supuesto, encarnando roles diferentes a los otorgados por la vida real (el mismo Dalai Lama está interpretado por uno de sus sobrino-nietos). Primera paradoja: esta supuesta búsqueda de autenticidad termina arrojando resultados contrarios a los esperados, una potenciación del elemento de extrañeza y cierta distancia emocional con lo narrado.

El derrotero del niño-monje y su preparación para liderar a los tibetanos, la pureza e ingenuidad respecto de los vaivenes políticos de sus vecinos los chinos e incluso de los tejes y manejes dentro del monasterio –el cual no abandona durante años– van tejiendo la primera parte del relato en una singular superposición de imágenes algo caóticas. *Kundun* debe de ser el film con más fundidos encadenados en la filmografía de Scorsese, un recurso que ya había utilizado anteriormente, con particular relevancia y potencia dramática, en su inmediatamente anterior *Casino*. Pero lo que en aquel film se fusionaba indisolublemente con la historia y sus personajes, movidos a fuerza de adrenalina, poder y cocaína, aquí se transforma rápidamente en un dispositivo algo agotador, generando por momentos la sospecha de que podría tratarse, sencillamente, de un recurso del montaje para eliminar planos y secuencias enteras y reducir así el metraje del corte final. A una escena de enseñanza religiosa le sigue, sin solución de continuidad, una breve secuencia en la cual el patrono adolescente aprende a manejar un automóvil, y a ésta le sigue otra de descubrimiento de algunas pertenencias de su antecesor. Y así sucesivamente. De a poco, el film se transforma en una suerte de Dalai Lama *for dummies*, un paseo sin fuerza emocional por los grandes éxitos –y fracasos– del líder tibetano; un relato que, paradójicamente, se destaca por su pulida superficie sin ahondar jamás esencia alguna. Segunda paradoja, máxime teniendo en cuenta el rol espiritual de su protagonista.

La situación no mejora cuando los fuertes vientos de la Historia intervienen para dar vuelta de un cachetazo el milenario e inamovible status quo del pueblo tibetano. La fundación de la República Popular China trajo aparejadas importantes consecuencias en todo el continente asiático, entre ellas la anexión del Tíbet como parte del gigante comunista. Más allá de los lógicos y sensatos llamados independentistas del pueblo tibetano, *Kundun* abandona de plano cualquier intento de sofisticación discursiva para empaparse de un notable maniqueísmo historicista, particularmente a la hora de tocar el tema de la relación con la cúpula del gobierno chino. Una escena memorable, por lo candorosa, encuentra al Dalai Lama de visita en Pekín. Mientras el religioso observa con atención y detenimiento a su interlocutor, un Mao Tsetung representado por una máscara con exceso de maquillaje de látex le escupe la frase "la religión es un veneno", llevando al extremo la famosa frase marxista y simplificando las complejidades de cualquier lucha territorial en un *sketch* de dudoso poder metafórico.

Resulta claro que a Scorsese no le interesan particularmente los pormenores políticos que rodean a su protagonista, y bucea en cambio en los sufrimientos espirituales de una comunidad y su líder. Pero allí radica, precisamente, el problema primordial de *Kundun*, su tercera, esencial paradoja. Una impactante secuencia onírica –que recuerda, en parte, al famoso plano del final de la primera parte de *Lo que el viento se llevó*– muestra al Dalai Lama rodeado de monjes budistas desangrados; a medida que la cámara se aleja verticalmente, la pantalla se transforma en un río de cuerpos (¿almas?) humanos que, a la luz de los recientes acontecimientos en la zona del Tíbet, adquiere una potencia demoledora. Ese plano es una síntesis acabada tanto del concepto central del film como de lo limitado de sus alcances. Si la perfecta grafía humana de Cristo evidenciaba precisamente su imperfección divina –*La última tentación de Cristo* es una película sobre la búsqueda de lo divino–, aquí Scorsese parte de un supuesto de admiración espiritual que le impide tomar distancia para alcanzar luego cierta idea de trascendencia. *Kundun*, indiscutiblemente un canto de amor, se asemeja demasiado a un sermón audiovisual, a una prédica de la buena doctrina budista. **[A]**

Videoteca
El Gatopardo
ALQUILER
Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo

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

Pasión suicida

Wristcutters: A Love Story
Estados Unidos, 2006, 88', **DIRIGIDA POR** Goran Dukic. **CON** Patrick Fugit, Shannyn Sossamon, Shea Wigham, Tom Waits, Leslie Bibb. (Gativideo)

Problema ontológico de nuestros tiempos: la pose. No el que *es*, sino el que *pretende ser*. La proliferación de los *poseurs*, sin embargo, no oculta su vulgaridad. El que *es* brilla y el que *finge ser* se delata, se opaca y es velozmente olvidado. Por eso, las películas subrayadamente "raras" –en tanto la puesta en escena rarifica elementos de por sí atípicos– generan más abulia que extrañamiento. *Pasión suicida* elige un contexto "raro" (un purgatorio desértico adornado con autos y sofás), poblado de personajes "raros" (suicidas que, juntos, componen un inverosímil catálogo de formas de quitarse la vida) con nombres "raros" (Zia, Desiree, Mikal), que dan lugar a situaciones "raras". En fin, una cadena de enrarecimientos demasiado promocionados y que acaban por agotar. Pero Dukic da un giro más y filma todo esto con el distanciamiento cansino de quien nos guiña el ojo y nos dice que todo este pastiche era de esperarse: planos reposados y pequeños travellings hacia adelante, planos frontales de rostros inexpresivos y una banda sonora rigurosamente cool, melancólica y manipuladora, hermosa pero efectista.

Que *Pasión suicida* falle en su estrategia no la hace una mala película, sino apenas fallida (y qué tragedia, en el fondo, tener con qué y errar el tiro). Porque tiene algunas bizarradas compradoras (el agujero negro en el piso del auto que manda objetos a otra dimensión), un buen actor que parece encaminado a ser estrella *indie* (Patrick Fugit, que comparte más de una cosa con Michael Pitt), a Shannyn Sossamon (tan linda, ella) y a Tom Waits (que... es Tom Waits), quien aglutina en su figura y en su voz todo lo melancólico, cómico, trágico y adorable que la película no logra transmitir.

La idea de un infierno para suicidas carente de vegetación no es mala y parece una inversión del concepto dantesco en el séptimo círculo del Infierno, canto XIII, en el que los suicidas, negadores, cuyo acto es en realidad un pedido de ayuda, son almas encerradas en árboles. "El infierno son los otros", afirma Sartre en *A puerta cerrada*, y Dukic parece coquetear con esa máxima pero luego la descarta, *happy ending* de por medio, para acabar en algo más diluido que justifique el subtítulo original. *Pasión suicida* nunca se atreve del todo a tomarse en serio, y termina eligiendo los vicios imitativos de otros, encasillándose a sí misma en su propia extrañeza y apostando a un cierre gentil, más comercializable pero a la vez falso: la elección de *posar* cuando podría haber simplemente *sido*. **Guido Segal**

En las vías de la vida

Rails & Ties
Estados Unidos, 2007, 100', **DIRIGIDA POR** Alison Eastwood. **CON** Kevin Bacon, Marcia Gay Harden, Miles Heizer y Marin Hinckle. (AVH)

En otros tiempos, y en momentos históricos del cine americano más atrayentes que los actuales, tenía la insana costumbre de ir a ver todas las óperas primas que aparecían de directores de ese origen. El paso de los años y la pertinaz ausencia de interés de los títulos que iba acumulando en las alforjas cinéfilas provocaron que fuera abandonando de manera progresiva, hasta convertirla en inexistente, esa poco recomendable adicción. Pero hete aquí que la aparición en DVD de la primera película de Alison Eastwood, hija del venerable Clint, provocó que resurgiera –al menos de manera momentánea– aquella antigua obsesión con resultados que, con buena voluntad, podría calificar de decepcionantes.

El film parte de dos historias paralelas: la de un ingeniero ferroviario que además conduce trenes y cuya esposa es aquejada de una enfermedad terminal, y la de un chico cuya depresiva madre decide suicidarse en compañía de él colocando su coche en las vías a la espera del paso del próximo convoy. Como el perspicaz lector supondrá, el tren que atropellará al automóvil, ya sin el chico adentro, es el que conduce el ingeniero de marras. El párvulo, luego de escapar de la casa de una gorda despótica que lo había tomado en adopción, irá a parar al hogar del presunto responsable del accidente (que, desde luego, no tiene hijos), tal vez en busca de una imprecisa venganza, aunque en poco tiempo se irá incorporando a la vida del hogar. Luego de la previsible muerte de la mujer, terminará siendo adoptado por el hombre, quien logrará así su buscada redención. La única manera de sacar adelante esta idea argumental era jugándose por un melodrama con todas las letras que llevara las distintas situaciones hasta las últimas consecuencias. Alison Eastwood opta, en cambio, por un relato de tono contenido –en realidad, más bien soso– en el que se intercalan llantos, situaciones forzadamente edulcoradas y algunas invocaciones de tipo místico que parecen provenir del repertorio de Elisa Carrió y en las que las interpretaciones tampoco ayudan demasiado. El resultado es un film de tono edificante, carente de nervio y de fuerza, en el que no se vislumbra ningún rasgo personal ni se abren mayores expectativas sobre el futuro de la actriz devenida realizadora. De más está decir que, después de esta experiencia, no sé cuándo volveré a enfrentarme con otra primera película de director/a americano/a. **Jorge García**

QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

El editor de estas páginas tuvo un brote de generosidad y nos regaló una página completa para nuestras usuales recomendaciones, situación ideal luego de un mes con muchas novedades internacionales, de las cuales destacamos dos lanzamientos de diverso tenor (origen, estética y período histórico).

1. Luego de un interludio que se sintió demasiado extenso –lo cual generó la sospecha de que podría llegar a interrumpirse la continuidad de la anunciada colección–, acaban de lanzarse en el mercado brasileño tres nuevos títulos de la figura más emblemática del Cinema Novo: Glauber Rocha. Como ocurriera con los dos títulos ya editados (*Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Tierra en trance*), estas nuevas ediciones están compuestas, en cada caso, por dos discos: el primero de ellos dedicado al largometraje en cuestión, y el segundo a una buena dosis de extras, todo ello subtitulado en perfecto español. De más está decir que las copias son impecables y han sido restauradas desde los negativos originales –o partiendo de copias positivas en buen estado–, además de haber sufrido diversos procesos digitales de "limpieza" de audio e imagen. Así, la versión digital de *Barravento* (1962), ópera prima de Rocha rodada en un pueblo de pescadores de Bahia, permite apreciar nuevamente su contrastado blanco y negro, que en las versiones en VHS que siguen circulando en nuestro país muta en algo parecido a una pintura cubista en movimiento.

Su film de inspiración más neorrealista, aunque marcado a fuego por lo que el realizador llamara "fatalismo mítico", contrasta notablemente con *Antonio das Mortes* (el título original es el mucho más imaginativo *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), primera coproducción internacional realizada en 1969, su primera película en colores y el film que cierra la etapa del "hambre" para dar inicio a la del "sueño". Finalmente, ha recibido también tratamiento de lujo el canto de cisne del cineasta, realizado apenas un año antes de su muerte, un film que el propio Rocha describió como "un retrato mío y del Brasil". *A Idade da Terra* (1980) es una de sus obras menos accesibles en términos estilísticos, una travesía audiovisual de más de dos horas que supo dividir las aguas críticas en el momento de su estreno. La edición en DVD permite apreciarla de varias maneras: en un montaje estándar que ha sido utilizado en la mayoría de las proyecciones en salas de cine, y con la posibilidad de que el reproductor dispare las escenas en un orden azaroso (esta opción se encuentra mucho más cerca de la idea original del realizador: que los 16 rollos de 35mm que la componen pudieran ser exhibidos en cualquier orden).

Los extras que acompañan cada película son absolutamente imprescindibles e incluyen documentos y entrevistas contemporáneos que contextualizan y comentan procesos creativos, problemas de producción y repercusiones locales e internacionales, y se centran también en el trabajoso proceso de restauración de la obra de Glauber Rocha, comandado espiritualmente por su hija Paloma. Los discos se consiguen en sitios brasileños como dvdworld o 2001video a unos 50 reales por cabeza.

2. Es sabido que los japoneses no son muy afectos a editar DVDs que contengan subtítulos en otros idiomas. Es por ello que la sorpresiva aparición de dos bellísimas cajitas dedicadas a Hiroshi Shimizu –realizador imprescindible del período clásico, contemporáneo de Ozu y Mizoguchi–, subtituladas en idioma inglés, se ha transformado en un verdadero regalo para los amantes del cine nipón. El primer volumen lleva como subtítulo la frase "Paisajes, 1933-41" e incluye cuatro títulos fundamentales de su filmografía: *Japanese Girls at the Harbor*, uno de sus últimos esfuerzos mudos, más *Ornamental Hairpin*, *The Masseurs and a Woman* y *Mr. Thank You*, tres films sonoros que demuestran su enorme creatividad y talento para la narración clásica. En ellos, Shimizu demuestra su temprana fascinación por el uso de largos travellings laterales que se transformarían en pieza clave de su manejo del espacio fílmico. La segunda caja se titula "Cuatro estaciones de los niños" y presenta otras cuatro películas realizadas hacia fines de los treinta y comienzos de los cuarenta, entre otras la extraordinaria *Children in the Wind*. Para todos aquellos que se hayan perdido la mini-retrospectiva realizada hace un par de años en la Sala Lugones, estos ocho discos son una fuente inagotable de placer cinéfilo y permiten conocer a uno de los directores japoneses más destacados de la historia, dueño de un estilo elegante y personal, y cuyo nombre ha permanecido, durante demasiado tiempo, oscurecido por el clásico cuarteto canónico. El valor de cada volumen ronda los 12.000 yenes (unos 110 dólares) y pueden adquirirse en lugares como CDJapan o la versión japonesa de Amazon. **[A]**

¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 5031-3216

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

QUÉMEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

Atención: se cuenta uno de los finales de **Topaz**.

Una vez más, y como viene pasando en estos últimos meses tras la noticia del lanzamiento de cuatro películas de Tati, las temporadas del *El Superagente 86* y ambas colecciones de westerns (tradicionales y spaghettis), AVH nos brinda más motivos de festejo a los cinéfilos. Se trata del lanzamiento de ocho de las películas que Hitchcock filmó para la Universal. AVH ya había editado *Psicosis*, *Vértigo* y *Los pájaros* (más *Intriga internacional* y *Pacto siniestro*, que son de la Warner, y *Para atrapar al ladrón*, de Paramount), y durante julio salieron *La ventana indiscreta* y *La sombra de una duda*. En agosto tenemos otras seis películas: *La soga*, *El hombre que sabía demasiado* (en su versión americana, claro), *Marnie*, *Cortina rasgada*, *Topaz* y *Frenesí*. Y claro, como es Universal, la calidad de las ediciones está asegurada, o sea, se ven y se escuchan como nunca antes en formato hogareño. Son fieles reproducciones de sus ediciones americanas (aunque con el arte de tapa de la colección que se editó hace unos años en Brasil y algunos países europeos), en las que no se dejó afuera ningún contenido extra.

Y lo interesante es que, si bien tenemos obras maestras indiscutibles e indiscutidas, como *La sombra de una duda* o *La ventana indiscreta*, también está la posibilidad de rever ciertas películas no demasiado recordadas y más bien polémicas de Hitch. Me refiero, claro, a las tres que hizo entre *Los pájaros* y *Frenesí*. *Marnie*, *Cortina rasgada* y *Topaz* son unánimemente consideradas como fallidas, incluso (y especialmente *Topaz*) por el mismo Hitch. Son películas extrañas, sin duda, ya a partir de sus elencos, que parecen ajenos a la filmografía de Sir Alfred, con Sean Connery en *Marnie*, Paul Newman (con quien se llevó muy mal) y Julie Andrews, en uno de los únicos dos papeles en los que no resulta insufrible (el otro es el de *Se acabó el mundo*, de Blake Edwards) en *Cortina rasgada* y Michel Piccoli y Claude Jade (por decir sólo algunos) en *Topaz*. Pero de ninguna manera son malas películas. Son irregulares, sí, pero también apasionantes. *Cortina rasgada* tiene aquel asesinato en la granja, una de las mejores secuencias de toda la filmografía de Hitch. Y *Topaz* contiene el mejor cameo de AH después del de *Ocho a la deriva*. Es una lástima que no hayan editado esa obra maestra (y despedida de AH) llamada *Trama macabra*, con la que se hubiese completado el combo "Hitch maldito", pero ya llegará.

La ventana indiscreta
Rear Window
Estados Unidos, 1954, 112'.
La sombra de una duda
Shadow of a Doubt
Estados Unidos, 1943, 108'.
La soga
Rope
Estados Unidos, 1948, 80'.
El hombre que sabía demasiado
The Man Who Knew Too Much
Estados Unidos, 1956, 120'.
Marnie
Estados Unidos, 1964, 130'.
Cortina rasgada
Torn Curtain
Estados Unidos, 1966, 128'.
Topaz
Estados Unidos, 1969, 143'.
Frenesí
Frenzy
Reino Unido, 1972, 116'.
DIRIGIDAS POR Alfred Hitchcock.
(AVH)

Y sí, además de verse y escucharse bien, los ocho DVD están repletos de extras. Cada uno contiene un documental a cargo del especialista en documentales de DVD Laurent Bouzereau (este francés cuenta con más de 200 "documentales de DVD" en su haber), repleto de declaraciones de allegados a las películas y directores fanáticos de Hitch. Estos documentales, que duran entre 30 y 60 minutos cada uno, son algo esquemáticos, pero también muy informativos, aunque la omnipresencia de Pat Hitchcock (la hija de Alfred, claro) pueda terminar cansando un poco. Además de los documentales, todos los discos traen más material de suma importancia cinéfila, como los trailers de las películas (cualquier cinéfilo sabe que los trailers hitchcockeanos suelen ser lo más), galerías de fotos y varios etcéteras. En el DVD de *El hombre que sabía demasiado* también tenemos un trailer de cinco reestrenos de Hitchcock, narrados nada menos que por Jimmy Stewart. Y tal vez uno de los hallazgos más grandes de estas ediciones sean los famosos tres finales de *Topaz*, la película de Hitchcock más odiada por Hitchcock y por el resto de la humanidad; la película que el director no supo cómo terminar. Según cuenta Truffaut en *El cine según Hitchcock*, los dos primeros finales fueron abucheados por "los jóvenes norteamericanos" en funciones de preestreno, y Hitch decidió optar por un final gestado íntegramente en una sala de montaje en el que, luego de ver planos de los protagonistas de la película, vemos a Michel Piccoli entrando a su casa y suicidándose. Pero como no tenía planos de Michel Piccoli entrando a su casa, tomó un plano de Philippe Noiret de espaldas entrando a un hotel, lo montó de tal manera que no se notara que Noiret caminaba con bastón –y así uno pudiera pensar que, de hecho, se trataba de Piccoli–, pausó la imagen de la casa/hotel durante unos segundos, metió el sonido de un disparo. Ése es el final que siempre se vio. Ahora, también tenemos la posibilidad de ver los otros dos. **[A]**

La salida en DVD de **El gran Lebowski** (y otras películas de los Coen, pero la cuestión es **El gran Lebowski**) es la excusa para una de esas reparaciones históricas típicas de **El Amante**. Y una que nos debíamos hacía nueve años. En el momento del estreno, la película en cuestión recibió una (gran) crítica en contra de Silvia Schwarzböck. En los años posteriores, en esta revista aumentó de manera notoria la proporción de defensores de **Lebowski**. Y como salía el DVD, al editor se le ocurrió preguntar si había interesados en escribir sobre la película... En fin, que menos mal que en la página 64 se termina este número, que si no los lebowskianos armaban un fascículo entero con sus miradas profundas, extrañas y, finalmente, "dúdicas". O algo por el estilo. Lean, entonces, por qué esta es una gran película que ha definido, como pocas, una época y una actitud.

Bowling noir

por **Diego Trerotola**

Con su primera película, *Simplemente sangre* (1984), los Coen hacían una reelaboración de James M. Cain para lanzar al *film noir* desde un lugar mucho más extraño del que partió, sin ningún perfume retro, más bien desde una dimensión un poco abstracta, absurda y atemporal, adelantándose a toda la furia *neonoir* posterior (especialmente la arrastrada por la celebridad tarantinesca). Consecuentes con este punto de partida, pero disparándose por caminos distintos, la mayoría de sus películas siempre tuvieron algo que ver con ese estilístico movimiento cinematográfico estadounidense, pero no para reproducir clisés, sino para ir al corazón de la cuestión: porque la puesta en escena desregulada y creativa era el camino de la verdadera renovación *noir*, más que la unidad temática o narrativa de las películas, más que ciertas imágenes arquetípicas. El *film noir* es una escritura particular, opuesta a las asfixiantes reglas del clasicismo, que tendió a recuperar la dimensión onírica de las imágenes cinematográficas y que luego devino política de autores, una forma personal de entender las posibilidades del lenguaje del cine (en algún momento, en la crítica francesa –que inventó ambos conceptos– el *noir* y el *auteur* eran casi sinónimos). Si Hammett y Cain ya habían sido visitados por los Coen, Raymond Chandler era una deuda (aunque no es difícil ver en *Barton Fink* algún vestigio de las relaciones peligrosas de Chandler con Hollywood). *The Big Lebowski* establece, desde su título, una

relación con la novela chandleriana *The Big Sleep*, a partir de una historia que raspa los tópicos del libro en una versión moderna del Los Ángeles que el escritor *hard boiled* describió en sus relatos. Pero los Coen reescribieron la historia de las adaptaciones de Chandler para hacerles justicia a sus novelas y cuentos. En una carta a su editor de New York, Chandler se preguntaba: "¿Cuál es la razón de que los norteamericanos no perciban el profundo elemento de burlesco que existe en lo que escribo?". En algún otro lugar, Chandler escribió que le parecía un error que Humphrey Bogart fuese el actor por antonomasia para encarnar a su detective privado Philip Marlowe, y que una mejor opción era Cary Grant. Chandler prefería la elegancia risueña del actor inglés frente al porte flemático del americano, pero Hollywood votó por el laconismo, a pesar de que *Al borde del abismo* fuese dirigida por Howard Hawks. El *cast* de los Coen corrige el error histórico de la mala lectura de Chandler para revisar en clave burlesca la primera novela: con Jeff Bridges como un Marlowe *stoner* que se acerca a los papeles de su padre Lloyd en películas de los ZAZ, y con los John (Goodman y Turturro), que no se acercan a nada porque sus respectivos Walter Sodchak y Jesus Quintana son héroes de un *cartoon* que nunca podrá dibujarse mejor. Pero los Coen no se quedaron en el lugar mínimo de ser los más chandlerianos, sino que buscaron profundizar en su inmersión *noir*, hurgando en el más raro de los subsubgéneros. "La llegada de *El gran Lebowski* marca un distinguido regreso del largamente olvidado subgénero *bowling noir*, un regreso a esas canchas malvadas en las que un hombre debe rodar, un hombre que no es en sí mismo malo, un hombre que... ¿Qué pasa? ¿Nunca *oíste* hablar del *bowling noir*? Ufff, ¿a qué escuela de cine decís que fuiste?", escribe William Preston Robertson en "Una breve historia del Bowling Noir", incluido en el imprescindible libro *The Big Lebowski. The Making of a Coen Brothers Film*.

Este subgénero incluye a varios grandes exponentes como *Pacto de sangre* (1944) –que tiene guión de Chandler– y *El cabo del terror* (1962), y recupera la violencia cinética del bowling en el contexto de la estética *noir*. Si cierta virtud de *El gran Lebowski* es trazar la parábola del pop descentrado y paradójico de la estética y la política de los noventa (la narración transcurre a principios de esa década, pero está filmada sobre el final), creo que el bowling es el lugar central para pensar la cultura particular del fin de siglo, porque dos de las mejores películas estadounidenses del período también recuperan este deporte: *Kingpin* (1996) de los Farrelly Bros., y *Buffalo '66* (1998) de Vincent Gallo (no hay que olvidarse la pasión de Homero Simpson por los bolos). Y la película encuentra en ese deporte dimensiones impensadas, especialmente en las secuencias oníricas del Dude.

Un año después del estreno de *El gran Lebowski*, para cerrar la década, la masacre de Columbine estuvo relacionada con el bowling, porque los dos asesinos eran aficionados al deporte y se sospechaba que habían ido la mañana antes del atentado a una clase de bowling (luego se supo que esta última información era errónea). Moore, como siempre, hizo un documental con esta mala información como punto de partida, llamado *Bowling for Columbine*, y se preguntó por la relación entre el bowling y la violencia. No tuvo respuesta, porque no la buscó en el *bowling noir*, simplemente por su ignorancia cinematográfica. ¿A qué escuela de cine decís que fuiste, Moore? A ninguna, ya lo sabíamos. **[A]**

Esta nota pone al día una de las más viejas polémicas de esta revista, básicamente algo así como "Los Coen, ¿genios o farsantes?" o "Coen, ¿sí o no? Por supuesto que la nota es mucho más sofisticada que esas preguntas berretas y aprovecha para meter en este especial de **El gran Lebowski** a **El gran salto** y, encima, defenderla. La excusa es que también **El gran salto** salió en DVD, por eso les proveemos también la ficha técnica de esa película. por **Tomás Binder**

Historia de una infamia

El gran Lebowski

The Big Lebowski
Estados Unidos/Reino Unido, 1998, 117'. **CON** Jeff Bridges, John Goodman, Steve Buscemi, Julianne Moore, John Turturro, Philip Seymour Hoffman, David Huddleston, Tara Reid, Peter Stormare, Ben Gazzara.

El gran salto

The Hudsucker Proxy
Estados Unidos/Reino Unido/Alemania, 1994, 111'. **CON** Tim Robbins, Jennifer Jason Leigh, Paul Newman, Charles Durning, Steve Buscemi, John Mahoney.

DIRIGIDAS POR Joel Coen. **PRODUCIDAS POR** Ethan Coen. (AVH)

A mis amigos. Y a Mateo, que está loco.

1. En uno de los muchos párrafos que en esta revista se han dedicado a odiar al cine de los hermanos Coen, Rodrigo Tarruella lo comparaba con las intervenciones estéticas de Christo, el artista búlgaro que se dedica a rodear, empaquetar o envolver obras arquitectónicas, espacios urbanos y formas de la naturaleza. Las intervenciones de Christo consisten en cubrir, por ejemplo, el Reichstag alemán con una gigantesca tela blanca, o un grupo de islas con una tela rosa fosforescente. Y Tarruella apuntaba al modo en que los Coen "empaquetan obsesivamente el vacío de todo, como los empaquetamientos escultóricos de Christo". Algo parecido preocupaba a Gustavo Noriega en julio de 1995, en ocasión del estreno de *El gran salto*. Noriega empezaba su crítica diciendo que "uno de los problemas del cine actual con respecto al cine clásico o al de hace unos años atrás es que la gente ya no tiene creencias en común". En ese sentido, se hacía una pregunta: ¿cómo contar una historia que sea atrapante, cuando el público y los realizadores no comparten una red de sentidos? Una de las respuestas posibles era la de los Coen, respuesta insatisfactoria.

El gran salto cuenta la historia que Frank Capra contó en su trilogía social: un hombre simple se entromete, de forma azarosa, en el mundo del poder. Pero, decía Noriega, para negar o vaciar sus significados: "El 'mensaje' de Capra, su espesura ideológica, a los Coen los tiene absolutamente sin cuidado. Capra tiene para ellos la misma significación que una foto de Fred Astaire en un departamento ultramoderno: una parte más del diseño". Ésa era la mala respuesta: si no hay creencia común, los Coen responden con un cine de superficies, en el que la imagen prevalece por sobre los personajes, y el diseño por sobre la historia. Ese cine introducía un protagonista diferente en la matriz capriana. "Frente a la nobleza de Bailey [protagonista de *Qué bello es vivir*], el oportunismo de Barnes [protagonista de *El gran salto*], su sueño pueril e irresponsable de poder y dinero", decía Quintín, en la misma dirección. Vaciado de las cualidades morales del héroe capriano, el personaje de los hermanos Coen generaba todo menos empatía en gran parte de la redacción de *El Amante* en 1995. De hecho, no sólo se le reprochó al film la irresponsabilidad de su protagonista, sino también, como en casi todas las críticas negativas a casi todas las demás películas de los hermanos, la irresponsabilidad de los propios realizadores. Esa irresponsabilidad suele plantearse en términos de crueldad: siempre se dijo del cine de los Coen que era misántropo, y ese odio a la humanidad fue acusado una y otra vez en el tipo de actuaciones que componen sus historias. "Caricaturas miserables", "marionetas parlantes", "estética bufonesca"... Amebalandia. (Números 4, 41 y 190 de *EA*).

El gran salto es, efectivamente, una de las películas más descaradamente *superficiales* de los Coen: la construcción de la ciudad en estudios, la iluminación homogénea y resplandeciente, los colores saturados hablan de un mundo que, sí, ha optado por el brillo del artificio y no por lo que podría estar detrás. En este sentido, *El gran salto* es también la película de los hermanos que parece asumir en la menor medida posible una interioridad para sus personajes: Norville Barnes es un hombre que no toma decisiones, sino que es arrastrado por las decisiones de otro. El tópico del "hombre equivocado" aparece en el cine de los Coen encarnado en personajes que algunos describen como idiotas pero que yo prefiero pensar simplemente como ingenuos. Barnes es ingenuo, se deja arrastrar por

el poder corporativo. Esa ingenuidad se corresponde con el tan criticado (tan incómodo) registro de actuación que proponen los Coen: los personajes son pura exterioridad, conocemos de ellos sus rasgos más externos, sus tics, sus frases reiteradas, sus gestos exacerbados, siempre al borde de quebrarse y caer del lado equivocado (por eso Goodman y Turturro son lo grandes actores de este cine). Es la fragilidad de las superficies, porque no hay nada adentro. Aunque no podamos saber si a Tarruella le gustaban o no los empaquetamientos escultóricos de Christo, tanto las fotografías de las distintas intervenciones como los documentales en que Albert y David Maysles se ocuparon de registrarlas dan cuenta de la belleza y la emoción que pueden alcanzarse con sólo limitarse a lo que aparece en la superficie. Arte superficial, en el mejor sentido del término: hace de la naturaleza y de la arquitectura (del espacio) experiencias epidérmicas. La forma del Reichstag ya no importa por la materialidad del edificio sino por la textura uniforme que le otorga la tela, su color y su drapeado.

2. *El gran Lebowski*, la gran película de los hermanos Coen, podría servir como nuevo ejemplo para quienes los ven como los cínicos negadores de la densidad y la emoción del cine de género norteamericano. Como sucedía con *El gran salto* y con el cine de Capra, los Coen ponen sus materiales sobre la mesa. El trío de amigos de *El gran Lebowski*, con el militarista Goodman, el ingenuo Buscemi y el Dude Bridges –para entender esta palabra como adjetivo calificativo, leer la nota de Juan Manuel Domínguez en estas páginas–, remite directamente al trío de amigos de una enorme película clásica. *Río Bravo* (1959, Howard Hawks) contaba la relación entre el recio John Wayne, el ingenuamente gruñón Walter Brennan y el borracho Dean Martin (a quien también llaman "Dude"). Ambas cuentan la historia de un grupo de amigos, y los personajes de la película de Hawks se proyectan, distorsionados, sobre los personajes de la película de los Coen.

¿En qué consiste esta distorsión? A grandes rasgos, como señalaba Noriega en la crítica citada, lo que distancia a los personajes de *El gran Lebowski* de los de *Río Bravo* es la ausencia, en el primer caso, de un conjunto común de creencias. Ya no hay una red de sentidos que compartan el público y los realizadores, decía Noriega; tampoco hay una situación que englobe a los distintos personajes. Hawks, como su público, creía en el sueño americano. Y esa creencia se plasmaba en sus personajes: todos los habitantes del pueblo de *Río Bravo* contribuyen, de alguna manera, a mantener a Joe Burdette tras las rejas. El sepulturero chino, el hotelero chicano, la "bailarina" reconvertida... el borracho que se recompone para volver a ponerse las ropas de la ley. Todos convergen en el sueño americano de una sociedad homogénea. De ese crisol de razas y costumbres que es *Río Bravo*, *Lebowski* toma, entonces, los personajes, a los que el espectador saluda como viejos conocidos. Pero los Coen beben también de las aguas del *film noir*, que se encargó de descomponer los géneros y el imaginario de sociedad que éstos sostenían. Ya nada es lo que era cuando John Wayne se encargaba de mantener las cosas en orden; y si el relato y los personajes giran en torno de un único enigma, eso sucede sólo en apariencia: el secuestro de Bunny Lebowski es una caja vacía que sólo sirve para desatar las relaciones más oblicuas entre los personajes más diversos. "Estos objetos son anti *McGuffins*: porque carecen de todo interés para los personajes, porque son laterales a la intriga o porque el relato no gira a su alrededor sino que consiste en alejarse de ellos", decía David Oubiña, uno de los pocos defensores del cine de los Coen que albergó esta revista, en el mismo número de 1995.

Si el desafío que unía a la comunidad ha sido vaciado, sucede lo contrario con la puesta en escena de las minorías que componen el sueño americano, que aparecen rebosantes, saturadas de su condición minoritaria. Un videasta maricón, un latino del que sólo sabemos que fue pederasta, un taxista negro, violento y que usa el típico sombrerito marroquí; un chino al que se nombra de tres maneras distintas (una de ellas: "Woo"), un trío de alemanes nazis o nihilistas, un judío apócrifo que dice preferir un nazi a un nihilista. La lista sigue. En *Lebowski* las minorías no son funcionales a la resolución del conflicto por parte del héroe, porque no hay conflicto y porque no hay héroe. En su insignificancia narrativa –y por lo tanto social–, esos personajes pueden preocuparse únicamente por ser lo que son. Y siendo lo que son tropiezan unos con otros, o aparecen como obstáculos que impiden que el trío de amigos pueda jugar a los bolos y vivir tranquilo. Incorrección política, *slapstick* de las minorías norteamericanas. "Si no hay una creencia común que nos provea un sentido y oriente nuestras acciones... ¡brillemos en nuestras superficies!", parecen reclamar, orgullosos, los muchachos. Y salen juntos hacia la fiesta narrativa del film. Por eso las máscaras, los comportamientos estereotipados: Walter Sobchak, sus anteojos oscuros, su barba prolijamente afeitada, su caparazón de certezas; Jesús Quintana, su uniforme violeta, su red para el pelo y su mímica alocada; Maude Lebowski, feminista de pelo tajante, rostro pálido y frases excéntricas. "Máscara" no como falsedad o impostación sino, otra vez, como aceptación y celebración de las superficies. Hay algo gozoso en las actuaciones del cine de los Coen, algo de juego y mascarada, que encuentra su expresión más luminosa en *El gran Lebowski*. Donde otros ven marionetas subnormales, también es posible ver identidades que se afirman en su desparpajo. Por eso los queremos tanto.

3. Escribía Silvia Schwarzböck en mayo de 1999, cuando se estrenó *Lebowski*: "No importa cuán diferentes sean entre sí [los personajes], porque la mirada que los recrea en la pantalla los convierte en variantes de una inautenticidad originaria, que los hace aparecer como caricaturas unidimensionales". Lo que Schwarzböck dice de *Lebowski* también puede decirse del cine de Martín Rejtman, otro cineasta superficial. Los personajes de sus películas comparten un mismo tono, son tan "unidimensionales" como los que rodean a *the Dude*. En Rejtman, como en estas películas de los hermanos Coen, no hay nada que sea exterior a la textura planteada por el film, y por eso en ambos el espacio es siempre un espacio neutro (*Lebowski* transcurre casi enteramente en interiores coloridos, cerrados sobre sí mismos). Esto tiene una doble consecuencia: por un lado, *la realidad* aparece excluída del mundo de la diéresis; pero, al mismo tiempo, esa realidad no deja de ejercer presión, de filtrarse por las grietas de un universo nunca sellado del todo. La economía en Rejtman, la política en *El gran Lebowski* funcionan como fuera de campo, el cual, nunca actualizado, late detrás de los comportamientos de los personajes. Las frases que *the Dude* le oye decir a Bush padre por TV y repite casi sin darse cuenta o el brote militarista de Walter en una cafetería familiar hablan de un estado de cosas que arrastra desde afuera la ingenuidad de los protagonistas. Pero Lebowski, a diferencia de Norville Barnes, no busca el dinero. Si en *El gran salto* las superficies servían para desnudar y celebrar la fábula del sueño americano, *El gran Lebowski* se ocupa de ponerlo entre paréntesis, de dudar de él y vivirlo en los márgenes. **[A]**

Animarse a más

Quizás la mejor forma de definir a *El gran Lebowski* diez años después de su estreno y de haberse convertido en un film de culto al estilo *The Rocky Horror Picture Show* (con fanáticos recitando sus líneas en superpobladas trasnoches y eventos en bowling símil convención nerd) es la frase que la omnipotente y salida-de-un-western voz en off de Sam Elliot utiliza al comienzo de la película para definir al protagonista, el Dude (el Fino o el Nota, que le dicen en castellano). Incluso antes de que lo veamos abrir en pantuflas, pantalón corto y bata un cartón de leche en un supermercado (el cual pagará con un cheque a dos días por 0,69 centavos), la voz de Elliot sostiene antes de "perder el tranco de lo que venía pensando": "Sólo lo menciono (al primer "conflicto con Saddam y los iraquíes") porque a veces hay un hombre, no lo llamaría un héroe porque, ¿qué es un héroe? A veces hay un hombre, y estoy hablando del Dude, que es perfecto para su época y su sitio. Alguien que encaja perfectamente. Ése es el Dude en Los Ángeles". ¿Cómo puede ser que la película acerca de un vago fumón de 40 años que, al ser golpeado, su notable preocupación sea que no le hagan derramar una gota de su Ruso Blanco (vodka, licor de café y nata líquida) encaje perfectamente en su época (fines de los noventa) y ayude a definir aquello que fue la comedia de fin de siglo pasado fuera de las esquirlas de *Saturday Night Live*?

Primero. Al igual que otro personaje clave de los noventa en estado natural, que no registra regla social alguna y que mata neuronas con consumos varios (el rey Homero Simpson), el Dude es la otra cara del sueño americano: la somnolienta, la que quiere seguir con la cabeza en la almohada, la que camina arrastrando la planta de la pantufla. El Dude es capaz de anular el ideal de la búsqueda del progreso económico (la cantidad de dinero que parece que puede cobrar en el film ni por asomo parece cambiar su rutina bowlingproletaria) y convertir en el placer último un objeto que escapa a cualquier circuito comercial y campaña de marketing: un casete que contiene el audio de un partido de bowling, el deporte que podría considerarse su única práctica social.

Segundo. A pesar de ser una nube sobre la administración de papá Bush (aunque filmada en la era Clinton), *El gran Leboswki* es, antes que nada, el punto caramelo de una tendencia de los Coen pre *Sin lugar para los débiles*: la estilización extremadamente caricaturesca de sus personajes, la mayoría de las veces dueña de una mirada con bastante desdén y ridiculizadora de sus conductas y hábitos. Su anterior y ganadora del Oscar a mejor guión, *Fargo*, es un ejemplo de esa costumbre, tanto en la humillación que sufren sus personajes (la muerte en la trituradora sobre el final) como en la mala suerte (es decir, la voluntad de los Coen guionistas) de que todo vaya de mal en peor. Al igual que los protagonistas y secundarios de *Los Simpson* (la serie con la cual *El gran Lebowski* posee más de un punto de contacto), cada personaje de la película es definido al instante, tanto por su diseño visual como por aquello que se dice sobre él, y difícilmente se salga de ese molde. Ahí están como prueba el Dude, "probablemente uno de los tipos más vagos del mundo" (cosa que ese Jeff Brigdes símil vagabundo certifica enseguida, y usando ropa sacada de su propio placard), los nihilistas, el ex Vietnam y psicótico Walter, el sumiso y jugador experto de bowling Donny o el pederasta Jesús Quintana, que porta calzas violetas y es capaz de lamer una bocha de la forma más lasciva que uno pueda imaginarse. Pero, al igual que en *Los Simpson*, la unidimensionalidad de todos los personajes no sólo permite una fragmentación del relato tan arbitraria como apenas aferrada a una trama narrativa (más cercana al cúmulo de *sketches* que a la estructura del policial negro estilo Chandler que los Coen buscaban recrear), sino que también crea una red de contención que los une, al mismo tiempo que impide la caída en el gesto cínico de los Coen (que casi aparece en los segmentos oníricos).

Tercero. Como bien lo certifica la serie de muñecos dedicada al film (www.uncrate.com/men/gear/toys/the-big-lebowski-action-figures) y el culto capaz de establecer la filosofía del "Que más da" del Dude como una religión (www.dudeism.com), el mundo del Dude/Bridges en su extrema caracterización y lo irreductible (y cómico) de las conductas de sus personajes están a centímetros de la lógica de una serie animada de TV (sobre todo considerando otros compañeros de generación como los zopencos *Beavis & Butthead* o los *Mallrats* de Kevin Smith). Pero la diferencia radica en que el Dude y cía respiran ese presente de guerra y expiran un absurdo extraño, a mitad de camino entre la celebración de idiosincrasia de la basura blanca –esa clase media baja americana– y un cuento de esos asombrados pero posibles de Martín Rejtman. Al fin y al cabo, todo empieza como en *Silvia Prieto*: porque dos personajes comparten el mismo nombre.

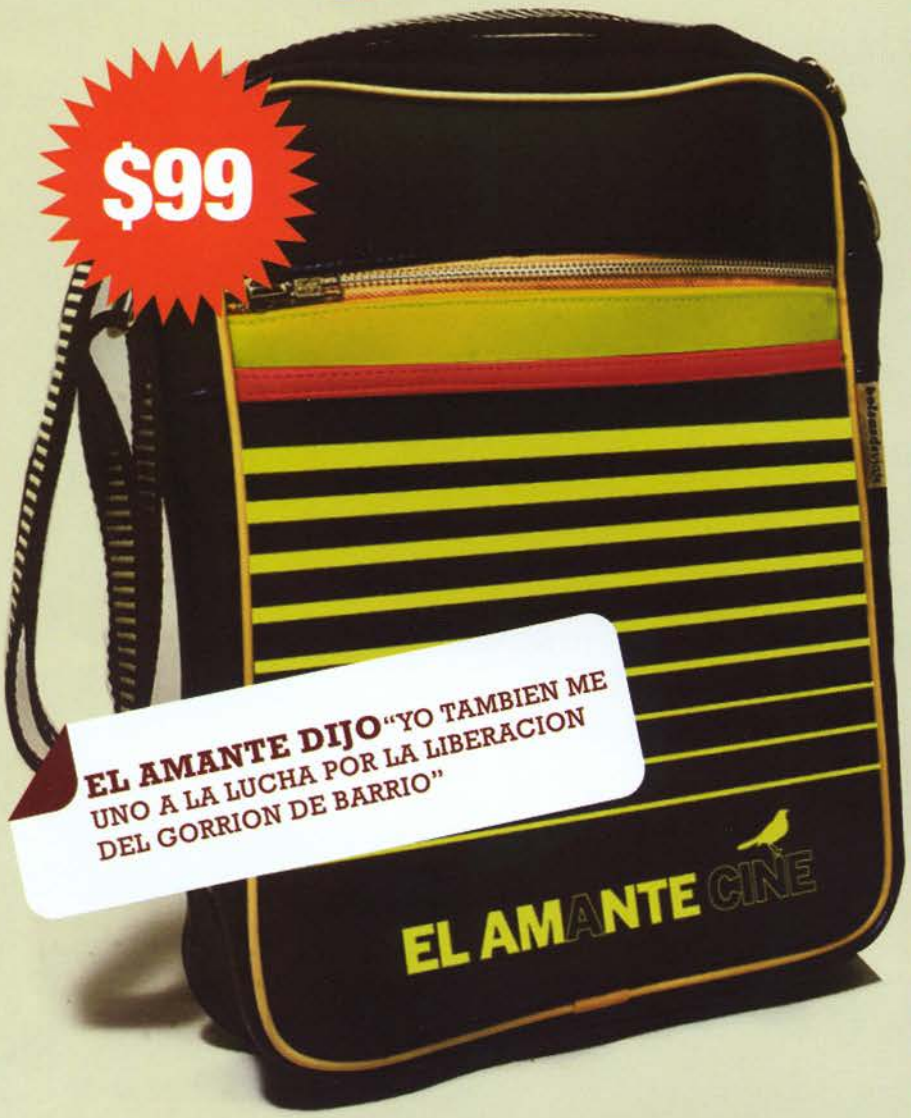
Juan Manuel Domínguez

SIEMPRE LIBRE
El relato descarnado de vuestras vidas...
Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda
Martes 21 HS 94.7 FM RPLM RADIOPALERMO

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 llamá al 4326-4845.

ÉSTE ES EL FINAL DEL NÚMERO. EL PRINCIPIO ESTÁ EN LA PÁGINA 1, AL DERECHO.

bolsas de viaje



$99

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

CONTINUAN LOS BOLSOS EL AMANTE CINE. AHORA TAMBIEN LA BOLSA ASPEN.

OFERTA ESPECIAL

SUSCRIBIENDOTE A LA REVISTA EL AMANTE/CINE AGREGANDO 50/35 PESOS MÁS, TE LLEVAS UN BOLSO DE NUESTRA COLECCIÓN.*

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

ADEMÁS DE LA COLECCIÓN DE BOLSAS DE VIAJE AHORA LIQUIDADISIMA

INFORMES Y VENTAS AL: 49516352

WWW.BOLSASDEVIAJE.COM.AR

EL AMANTE CINE
Nº 195
AGOSTO
2008

Batman, el caballero de la noche:
la mejor de todas

Impriman la leyenda (oscura)

Ésta es la contratapa. En la tapa está **La mujer sin cabeza**

WALL-E, polémica latosa + **La comedia de la vida** + **Fast Food Nation** + Entrevistas con Lucrecia Martel y Vilmos Zsigmond + Spregelburd + El espectador de cine (la discusión continúa) + Especial **El gran Lebowski**

ARG $ 13
URU $ 95
AÑO 17
ISSN 150636
00195
9 770329 260003