

El cine como epifanía

Historias extraordinarias, o la aventura sin fin según Mariano Llinás + Dossier Kawase + Entrevistas: Gabriel Medina, Walter Jakob y Pedro Saborido + Más sobre Una guerra de película y La próxima estación + Naturaleza muerta







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

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





Selección Oficial Festival de Cannes



Nazareno Brega - Terra / El Amante cine

"Shara es un pedazo de arcilla arrancado a la matriz del tiempo."

Eduardo Rojas - El Amante Cine



Zeta Films Presenta "Shara" con Hohei Fukungaga Yuka Hyyoudo Naomi Hawase Katsuhisa Namase Kanako Higuchi Producida por Yoshira Nagasawa Música Original Ua Edición Shotaru Anraku Naomi Hawase Tomoh Sanjo Sonido Eiji Mori Cámara Yuzuru Sato Dirigida por Naomi Hawase

ELAMANTE CINE N°197

OCTUBRE 2008

- 1. Todos los meses deberían ser como este octubre: películas extraordinarias como Historias extraordinarias (que lo anuncia en el título y cumple con creces) y Shara. Dos películas-emblema para esta revista. Y como si eso fuera poco, un gran debut en el cine argentino, como el de Gabriel Medina con Los paranoicos. Hemos hecho entrevistas, notas extensas, y algunos otros etcéteras para intentar darles a estas películas la relevancia que se merecen. Pero la relevancia pasará principalmente por cómo sean recibidas en sus exhibiciones públicas. Es decir, por cuánta gente se acerque a verlas.
- 2. En una muy nutrida sección de obituarios, que incluye algunos directores y al actor-director Paul Newman, la noticia más triste y más cercana fue la de la muerte de Salvador Sammaritano. Sammaritano fue el motor cinéfilo detrás de **Tiempo de cine** (señera, insoslayable revista de los sesenta) y del Cine Club Núcleo. Y, por sobre todas las cosas, fue un hombre de cine (y de música), un profesor de energía, alguien que hizo que el cine circulara más y mejor.
- 3. Pero este mes, como si estuviéramos en una película de Naomi Kawase, fue además tiempo de alumbramientos. Nació Francisco Kairuz Berdiñas, el hijo de nuestros amigos Mariano y Dolores. Y Eduardo Rojas, nuestro Eduardo Rojas, publicó su primer libro de cuentos: **Puma cebado**. Nuestros mejores augurios para ambas novedades. Hijo, libro... hum... falta algo. Ah, sí, Jorge García dice que no tiene ganas de plantar un árbol, que prefiere ver los partidos del fútbol europeo. Hasta el mes que viene.

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

Rodrigo Aráoz
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Hernán Gómez
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Federico Karstulovich
Cristián Leighton

Marina Locatelli
Adrian Martin
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Sergio Napoli
Marcela Ojea
Jaime Pena
Eduardo A. Russo
Eugenia Saúl
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

y los alumnos del turno noche de "Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios"

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 Rocarnora 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



| | Estrenos |
|----|--------------------------------|
| 2 | Shara |
| 8 | Sobre Kawase |
| 12 | Otras películas de Kawase |
| 17 | Un libro sobre Kawase |
| 18 | Una carta sobre Kawase |
| 20 | Historias extraordinarias |
| 27 | Entrevista con Walter Jakob |
| 30 | Los paranoicos |
| 33 | Entrevista con Gabriel Medina |
| 36 | Control total |
| 37 | Mi hermano es hijo único |
| 38 | Naturaleza muerta |
| 39 | The Brown Bunny |
| 40 | Escondidos en Brujas |
| 41 | Incómodos |
| 42 | Dani, un tipo de suerte; |
| 42 | El frasco; La profesión de |
| | Irina Palm |
| 43 | |
| 43 | Misión Babilonia, Motivos |
| | para no enamorarse, |
| | Nuevo mundo |
| 44 | La cámara oscura, |
| | Saint Ralph, Todo sobre |
| | las mujeres |
| 45 | Búsqueda implacable, |
| | Los extraños, Hannah |
| | Montana 3D en concierto: Lo |
| | mejor de dos mundos |
| 46 | Superhéroes, la película; |
| | Alexander Mariene de Jeumentos |

Llego tarde
48 La próxima estación
50 Una guerra de película
[Rec]

De uno a diez

Tinker Bell; Backstage

52 Desde España

47

Fuera del cine 53 Cine en TV Peter Capusotto y sus videos 54 55 Entrevista con Pedro Saborido 57 **Drillbit Taylor** 58 59 Darfur ahora, El halcón y la flecha 60 Qué me compro, Qué me alquilo

Obituarios
Salvador Sammaritano,
Youssef Chahine,
Joseph Pevney
Humberto Solás
Paul Newman

ESTRENOS



El fulgor

por Javier Porta Fouz

"He visto muchas veces El espíritu de la colmena. Lo que me fascina de esa película es la intensidad que hay en su interior."

Naomi Kawase, en entrevista con José Manuel López.

í, por supuesto, muchos de nosotros podríamos suscribir esta declaración de Kawase. También podríamos apropiarnos de esas palabras, y repetirlas con una sola modificación: donde Kawase dice *El espíritu de la colmena*, nosotros decimos *Shara*. Pero siempre sabremos que ahí, antes, decía *El espíritu de la colmena*. Y que la propia Kawase fue quien ha mencionado el primer largometraje de Erice.

Shara se estrenó en Cannes en 2003; El espíritu de la colmena, en Madrid en 1973. ¿Importa que sea un número redondo? Seguramente no. ¿Importa que sean justo 30 años, y que Erice haya nacido un día 30 (de junio), al igual que Kawase (de mayo)? Seguramente tampoco. ¿Importa que al momento de presentar Shara Kawase tuviera 33 años, los mismos que Erice al estrenar El espíritu de la colmena? Vaya uno a saber si eso es o no importante. Lo que es seguro e importante es que Kawase vio muchas veces El espíritu de la colmena. Y que ambas películas son, como dice Kawase sobre el film de Erice, intensas. Y que, como dice Kawase, esa intensidad está en su interior, resguardada. El espíritu de la colmena y Shara son misterios, fascinantes interrogantes sobre cómo la creación conecta con emociones profundas. Son misterios intensos, pero no misterios a descifrar; son misterios extraños y luminosos: transparentes. El viento, el cine y el soplo vital en y del cine soplan donde ellos quieren. Erice en 1973 y Kawase en 2003 tuvieron la sensibilidad alerta y dispuesta para convocarlos, recibirlos y anidarlos.

Shara es la historia de una desaparición, de un dolor de los más extremos que pueden vivirse, de una gran pérdida, del impacto sobre una familia, y de las relaciones entre ésta y otra familia. Hay también en Shara algunas revelaciones (pocas) y apuntes sobre la vida en común, la vida comunitaria. Sobre el final, Shara es la puesta en escena de una catarsis, de una festividad de la que se nos relató su preparación ritual; luego hay un nacimiento, u otro ritual catártico. Contar argumentos de películas es una actividad que siempre tiene algo de injusto, o de ridículo. En el caso de Shara, no solamente es una injusticia, sino que es además casi una traición, o un intento del todo vano. Todas las palabras parecen pesar demasiado, por lo menos muchísimo más que las imágenes y sonidos gráciles, delicados y sutiles con los que Kawase nos presenta lo que les sucede a Shun, Yu, Reiko, Kei, Taku y Shouko. A Yu le sucede que su pollera se levanta un instante por ese viento o ese soplo del cine (ver nota de Vieytes), y Kawase lo muestra con fugacidad y delicadeza. Reiko (interpretada por la propia Kawase), Taku y Shun reciben el dolor de perder respectivamente a su hijo y a su hermano gemelo, y Kawase decide que lo perdido ya no se muestra, no se exhibe. Se muestran, sí, las acechanzas (¿qué o quién mira o busca en esos fantasmagóricos pla-



Shara Sharasojyu

Japón, 2003, 100'

DIRECCIÓN

Naomi Kawase Guión Naomi Kawase PRODUCCIÓN

Yoshiya Nagasawa

FOTOGRAFÍA

Yutaka Yamasaki

MONTAJE

Shotaru Anraku, Naomi Kawase, Tomoh Sanjo

MÚSICA Ua

SONIDO Eiji Mori

Kohei Fukungaga, Yuka Hyyoudo, Naomi Kawase, Katsuhisa Namase, Kanako Higuchi. nos iniciales?) y los cambios de ritmo del juego infantil de Shun y Kei: del sopor a correr por las calles, y de ahí a la ausencia, al fin del juego. Shouko siente que ha llegado el momento de aclararle a Yu su origen adoptivo. Y Kawase decide mostrar ese momento, como bien decía Rojas en EA 145 –cuando también hablábamos de Shara y pedíamos que se estrenase–, de una forma que no es exagerado calificar de fordiana: una carga emocional poco menos que extraordinaria resuelta en una pincelada sin alardes, con un aplomo que nos convence de que las grandes revelaciones de la vida y del cine pueden contenerse en un plano, o en un par de zuecos heredados.

Un travelling, para Kawase en Shara, no es una cuestión de moral. La moral se presupone. O mejor dicho, para Kawase un travelling es una cuestión vital, una cuestión de pulso, de latidos. La cámara, el ojo en travelling, en movimiento, sigue a Shun y Kei, y varias veces a Shun y Yu, ya sea cuando van en bicicleta o cuando corren tomados de la mano (tomados de la mano quizás corran más lentamente, pero corren mejor). Y ya sabemos que un travelling nunca fue solamente una cuestión de travellings. Para Kawase, también un sonido es una cuestión vital. Las plantas, los árboles hacen ruido (ver nota de Juan Pablo Chamorro en EA 145). Y Kawase utiliza esos sonidos con diversa función dramática. Los sonidos de la vegetación pueden ser tranquilizadores, pueden transportarnos a la naturaleza, o pueden advertirnos, entristecernos, cargarnos de nostalgias. O de nostalgias anticipadas, ésas que nos asaltan cuando conectamos con pulsos dolorosa o gozosamente reales; cuando disfrutamos de la vida no como nos propone el bobalicón imaginario publicitario sino como cuando sentimos que la vida no sólo pasa sino que además existe, o que existimos en ella, de forma efímera pero también apasionada, como ante una película de Kawase. Shara y el cine de Kawase se llenan, nos llenan, de pequeños y grandes momentos de pasión y pulsión vital en los que lo efímero se ennoblece entre la naturaleza, atavismos, rituales y amores. El cine de Kawase es, a fin de cuentas, un cine de la epifanía, del refulgir de la pasión vital en momentos en los que alguna zona de algún misterio se resquebraja y permite que, al borde de enceguecernos, sintamos el poder del cine cuando conecta, cuando nos conecta, cuando -en el inmejorable término de Kael- nos interpela, se dirige a nosotros y no podemos hacernos los distraídos.

La secuencia del festival Basara, la del baile, la de la lluvia, la de la celebración colectiva y comunitaria, la de la música repetitiva y embriagante, es una de las grandes epifanías ofrecidas por el cine en su historia: los misterios se hacen allí transparentes, la danza acusa el golpe de la lluvia, la vitalidad de los participantes –bailarines, organizadores y público– resiste, se intensifica. La vitalidad se rebela ennoblecida ante la fuerza del agua. Y ahí, como nunca, el cine de Kawase se revela. Pero esa revelación hay que verla y vivirla en el cine, varias veces, todas las que se pueda. Al fin y al cabo, ya lo dijo Cocteau, no encontraremos la poesía *en* las cosas sino *entre* las cosas. [A]



CURSOS DE PRIMAVERA

OCTUBRE - NOVIEMBRE
INSCRIPCIÓN PREVIA. VACANTES LIMITADAS

David Lynch: viaje al centro de una pesadilla (hermosa)

Lunes 20/10, 27/10, 3/11, 10/11, de 19 a 22 hs. por **Hernán Schell**

Johnnie To: el último gran autor de género

Miércoles 15/10, 22/10, 29/10, 5/11, de 19 a 22 hs.

por Fabián Roberti y Marcos Vieytes

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración. Arancel: \$150 cada curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa y alumnos regulares de **EL AMANTE**/ESCUELA: \$120



Más información en www.elamante.com
Consultas a elamanteescuela@fibertel.com.ar o al 4951-6352



Los libros del nuevo cine argentino



Una colección que aporta nuevas miradas sobre el cine argentino contemporáneo

www.picniceditorial.com.ar





"Cuando uno decide brillar, brilla con toda intensidad". Taku, el padre.

hara es como la tinta china: indeleble, no se borra. Queda escrita en la memoria por su extrema sensibilidad, su extraordinario nivel de sugerencia y sus personajes entrañables. Pero también quedan en el recuerdo algunas secuencias, como la del padre que escribe dos kanji para sus hijos con la negrísima tinta china; el gesto desesperanzado de Shun ante la inminente desaparición de su gemelo; el ingenuo beso de los adolescentes; la escena del parto de Reiko recatada y sutil, pletórica de emoción. Asistimos perplejos al incesante devenir de esta familia, a sus dolores, a sus emociones; nos identificamos y a la vez nos distanciamos, y esta empatía se logra básicamente con los movimientos de esa cámara que escamotea el dolor y nos muestra en su plenitud la felicidad y el goce.

Nos resulta indeleble la presencia de la cámara porque no es nada más ni nada menos que nuestra mirada, la mirada del espectador, sobre todo en los recorridos por Nara, esa ciudad hecha de callejuelas y cortadas, de cielos cristalinos y de repentinas lluvias, de puertas abiertas, de zuecos que traquetean. La cámara avanza en unos espléndidos travellings, y registra temblorosa y vacilante, como si estuviera escribiendo a mano alzada (como se escribe con la tinta china) un espacio que agobia en los interiores tan cuadrados, tan cuidadosos y que a la vez libera en esos exteriores tan laberínticos y mágicos. El recorrido de la cámara inestable y a la vez fluido por la ciudad de Nara parece estar cargado de un asombro compartido: el de los espectadores y el de la directora. Parecería que ambos descubren por primera vez la ciudad, la familia, la comunidad. La profundidad de campo con la que son filmados los protagonistas al recorrer las calles confiere a la ciudad un rasgo protagónico central. Es más que un espacio; es, como dice Rafael Filipelli en *El plano justo*, "una atmósfera material y social que entra en diálogo con el protagonista y siempre se le impone". Diálogo que acaricia, que asusta, que fabula. Nara se impone ante estos personajes que descubren el dolor, la emoción, la vitalidad que recorren sus calles.

La ciudad, esa ciudad, es la tierra donde se inscribe la memoria colectiva, la memoria de un pueblo, de una familia; de ahí el valor fundamental que le da Kawase a los ritos, a las ceremonias, que son fundacionales de una tradición, de un origen. Toda la ciudad de Nara está ritualizada; Kawase no sólo filma con su propia memoria individual, la que le evoca el haber nacido allí, una memoria emotiva e íntima, sino que además filma a partir de una memoria social, colectiva, que está representada en el pueblo (ver la secuencia del baile en la calle, ese festival que se sucede cada verano festejando el paso de las estaciones), en un lugar y en un tiempo específicos, en los que el peso de la tradición y la densidad de la historia social son fundamentales para entender el presente. Esa ciudad donde lo visible y lo invisible se funden y se confunden, donde las ausencias son tan presentes como las presencias mismas, donde el cielo límpido de pronto se transforma en tormenta; una tormenta que hace renacer las tradiciones sociales pero también revive y hace brillar los cuerpos de

sus ciudadanos. La ciudad que agobia y cura, que entristece y limpia.

Shara está contada como un cuento de hadas, como el relato que le hace la mujer a su supuesta hija acerca de su origen mientras caminan por la ciudad; un relato que empieza con esa fórmula tan sabida que nos dispara hacia el terreno de la infancia, el "había una vez". Shara se constituye desde esta voz, como el relato de origen, de las marcas de pertenencia de una familia, y a su vez se conforma como el relato mítico de una comunidad, con sus valores, sus costumbres, sus ceremonias. En este pueblo el pensamiento y el movimiento nunca están disociados; piensan mientras caminan, mientras andan en bicicleta, mientras bailan, y este pensar es para Kawase una de las formas del sentir. De ahí que la película en su sugestiva movilidad destile belleza, dolor, deslumbramiento; en definitiva, puro sentimiento.

El travelling inicial, el de los hermanos que corren y juegan en la ciudad, y el paneo final, sobrevuelo límpido de la cámara sobre Nara, siempre acompasados por ruidos incesantes, nos demuestran que el espacio nos define, nos identifica.

La presentación de la ciudad en el cine de Kawase es un claro síntoma de su inscripción en el llamado cine moderno. La ciudad se hace carne con sus habitantes, los rodea, los deja libres, los hace revivir y a la vez los mata. Kawase se apropia de su ciudad y la representa como un laberinto, descentrado, incesante. Tal vez, esta magnífica directora en busca de su ciudad, de su tradición, de sus ritos, haya encontrado en ese recorrido su propia historia, su centro, su brillo, su constante devenir. [A]



Parte del aire

por Marcos Vieytes

La película de Kawase está en el aire

¿Y si el aire fuera la piel del mundo así como la luz es la del cine?

Erotismo casi mí(s)tico del contacto con los elementos

Erotismo tácito del aire

Filmar lo invisible es filmar la fe

Película para creyentes en la mirada

Kawase encuadra-sigue-peregrina para otorgarle sentido a lo insignificante

Esta película puede transcurrir solamente en verano, la estación de los sentidos abiertos

Fe en los sentidos como instrumentos de conocimiento

Fe en la ficción como reconocimiento del sentido

Elocuencia ritual de la banda sonora

Apertura de los órganos de la percepción

El cine como instrumentación metafísica de los sentidos

El erotismo del cine no consiste en la filmación del objeto del deseo sino en la filmación del deseo de ver lo que hay entre los objetos (el aire, ¿el espíritu?)

El cine como arte de las (des)a-pariciones

Filmar es dar a (la) luz, hacernos partícipe de la extra-ordinaria apariencia de las cosas

Lo esencial es visible a los ojos (del cine)

La cámara hace al cineasta, el ojo a la mirada.

a materia prima del film de Kawase es lo que no se ve. Por eso el nudo gordiano que esta película se propone desatar, incluso a sabiendas de su imposibilidad o al menos de su extrema dificultad, es el de la comprobación de la existencia de un mundo espiritual a través de los sentidos y, a nivel del relato, el de una desaparición. Más precisamente, la desaparición física del hermano de la protagonista, un personaje pero, sobre todas las cosas, un cuerpo. Un cuerpo que ora está ante nosotros, entre nosotros, con nosotros, ora desaparece como por arte de magia. La cámara trota a su lado primero, se retrasa apenas mientras el chico dobla en una esquina, y cuando el objetivo llega un segundo después para encuadrarlo en esa callecita estrecha bañada por la luz, ya no está. Entre una y otra instancia no media siquiera un corte de montaje, ese parpadeo compaginador, sino apenas un descuido del punto de vista. Doble inquietud entonces: ¿qué fue del personaje? Pero también ¿a (y por) dónde se fue el actor (del cuadro)? ¿Al primero lo secuestraron, se fugó, ha fallecido? ¿Y cómo hizo la película para escamotearle el cuerpo del segundo al ojo del espectador en un lapso tan corto de tiempo y en un espacio tan reducido, pero sobre todo tan familiar, tan inofensivo como ése? Como en la mejor prestidigitación, misterio de doble fondo: físico y metafísico a la vez. Curiosidad por el truco que explicación alguna jamás podrá colmar satisfactoriamente.

Decir que a ese chico se lo tragó la tierra no sería del todo inapropiado si la expresión no remitiera a las ataduras de la gravedad o al descenso orgánico de lo que es ingerido. Mejor sería decir que se disolvió -se deshizo- en el aire, si no fuera porque deshacerse conlleva la idea de disolución inconsecuente de la materia que la película de Kawase dista de transmitir. Creo que "desasimiento" expresa con mayor precisión lo que transmite la puesta en escena, cuya fisicidad no por aérea deja de ser concreta. Shara es una película que carretea hasta despegarse completamente de la superficie y volar, sin que esta imagen transmita un juicio negativo sobre su gradación dramática o la jerarquización de alguna de sus partes en detrimento de otras, sino cierta idea de elevación. Lo que quiero decir es que empieza donde el resto de las películas ni siquiera sueña con llegar; alcanza alturas inconmensurables, y no se sabe cuál es su techo (o firmamento), la verdadera capacidad de su autonomía de vuelo. El plano secuencia final, prodigio de levitación técnica, traza un recorrido que empieza en el espacio interior terrestre de la casa familiar -con la presencia física de los vivos y la virtual de los antepasados difuntos unidas por el parto- para luego atravesar la calle, contener la comunidad toda y elevarse hasta el espacio exterior aéreo filmado desde una perspectiva casi cenital (ese tipo de plano que es el más equiparable a una subjetiva de Dios), haciéndonos compartir un punto de vista imposible, sobrehumano, espiritual.

A un primer bloque centrado en la desaparición de Kei mientras juega con su hermano, le sigue otro en el que vemos cómo éste lleva en bicicleta a una compañera de colegio. Entre ambos hay una elipsis que nos traslada desde la niñez a la temprana adolescencia del personaje, acompañado de una variación en el procedimiento fílmico. El juego de los dos hermanos que se echaban a correr era seguido cámara en mano y prácticamente a la altura de sus miradas, mientras que este recorrido en bicicleta se filma en leve picado desde alguna clase de vehículo. En ambos casos compartimos el traslado de los personajes, pero si en el primero la cámara aún está adherida al piso -aunque con la intermitencia que el paso del operador que sostiene la cámara le imprime (recordar los Pegasos fotografiados por Muybridge)-, en el segundo ya no. Aquí la cámara, iniciando ese proceso de elevación irreversible que tendrá su clímax en el final de la película, rueda, o más bien flota; se desliza separada del suelo por el medio que la transporta; se deja llevar como la chica parada sobre el eje trasero de la bicicleta mientras le da el aire en la cara y nosotros sentimos el contacto de esas fuerzas opuestas, todavía más erótico cuando, al cruzarse en una curva con un ciclomotor que viene por el carril contrario, por un instante la pollera se levanta descubriendo fugazmente los bordes de una bombacha blanca. Si en otro tipo de películas esa clase de planos sólo valen por el culo que dejan ver (con lo que clausuran todo tipo de sugestión que no vaya más allá de lo sexual), en Shara lo que importa es el movimiento imprevisible (no inédito) de la tela. El erotismo al que nos referimos aquí es el de las formas en movimiento que nunca son del todo controlables ni pasibles de ser sometidas por completo a un propósito previo, así como esa secuencia no tenía necesariamente que desembocar en una visión como la descripta para transmitir su sentido, razón por la cual la cámara no se permite acercamiento alguno, habida cuenta de que hasta el más mínimo sería grosero. La inmediatez física de ese momento, esa misma sensación material de tiempo capturado, sustraído a su devenir anónimo, estaba ya en los planos del pelo revuelto o de las hojas agitadas por el viento. En todos los casos, no es el objeto movido por el aire -pollera, frondas, cabellera- ni mucho menos lo que su desplazamiento deja ver -ropa interior, piel, más cabello, más hojas- lo que le interesa filmar a Kawase, sino el aire mismo, la causa primera del movimiento, la fuerza que lo hace

posible, el aliento que da vida a las imágenes y las carga de un contenido religioso nunca explícito. En las ráfagas –o más bien corrientes, flujos– de aire que circulan por los planos de la película de Kawase, así como en los movimientos de su cámara, sobrevuela la posibilidad metafísica de un mundo paralelo al nuestro no del todo indiscernible para algunos.

Ese hurgar en los intersticios de lo (here)dado, en el espacio físico que media entre los objetos así como en el simbólico de los vínculos, se condice con la investigación sobre la propia identidad que lleva a cabo Kawase en primera persona en varias de sus películas-diarios (Embracing, Tarachime), cuyo conflicto queda reflejado aquí a través de la re(ve)lación que atañe a Yu, la amiga del protagonista, y a su madre. Cuando ésta le cuenta un cuento sobre la verdadera genealogía de una niña mientras recorren juntas las calles de Nara después de hacer las compras, Kawase está poniendo en escena no sólo una historia que se parece mucho a la suya, sino también un modo de proceder estético de sus ficciones que consiste en sugerir una dimensión oculta de la realidad -otra versión de la historia- mediante un desplazamiento físico que es también un relato apenas hacia lo imaginario -un doblez que se superpone a la superficie de la realidad sin fisuras, aceptada hasta entonces por un personaje en vías de ser adulto-, y que facilita la identificación del oyente a la vez que lo obliga a descubrir por sí mismo hasta dónde le compete y cuál es la verdadera dimensión de su sentido. Esa ficción mínima sobre el origen, esa fábula familiar en apariencia inocente, opera como una fractura que inicia al personaje en la complejidad del mundo o, Bazin dixit, la ambivalencia ontológica de la realidad. Su irrupción dentro de un contexto reconocible y, en principio, tranquilizador descubre de repente otro estadio de la existencia, a veces debido a la revelación de un secreto que se mantuvo oculto durante mucho tiempo, o a la muerte de un ser querido. Pero esa situación traumática tiene casi siempre que ver con la ausencia de alguien y, si se resuelve de forma más o menos positiva, funciona como una especie de renacimiento, iluminación o pasaje (cuyo mejor ejemplo tal vez sea la magnífica secuencia del túnel en Suzaku) a otro plano vital, si no indoloro, activo, deseante, político. No por nada es justo después de ese trance que Yu se anima a besar al protagonista, así como éste recién conseguirá integrarse a la comunidad en ese ritual de comunión bendecido por la lluvia que es el baile público del final una vez que aparece el cadáver de su hermano, evidencia física de la muerte imprescindible para que éste pueda salir de sí, relajarse, aceptar el ¿orden? (sobre)natural de las cosas. [A]

TRAZOS, HUELLAS Y ESCRITURAS DEL CUERPO (O DE SU AUSENCIA) EN EL CINE DE NAOMI

Este gran artículo apareció en el gran libro sobre Naomi Kawase, **El cine en el umbral** (que Rojas comenta en la página 17). El editor del libro fue José Manuel López, y fue publicado por el Festival Internacional de Las Palmas, T&B Editores y el CGAl. La traducción del inglés la hizo Mariel Guiot. Agradecemos a todos ellos, personas e instituciones, por la autorización para reproducir este texto. Y en especial agradecemos al autor, nuestro camarada crítico Adrian Martin, y a José Manuel López, un notorio kawasiano que además nos mandó varias fotos para este dossier.

Cierto rincón oscuro del cine moderno

por Adrian Martin

"El cuerpo funciona en el espacio euclidiano, pero sólo funciona ahí; ve en un espacio proyectivo; siente en un espacio topológico; sufre en otro espacio aún... Esa intersección, esos ensamblajes siempre han de construirse. Y en general quien no tiene éxito es considerado enfermo. Su cuerpo explota por la desconexión entre los espacios". Michel Serres

a obra íntimamente personal de Naomi Kawase –las pequeñas piezas que hace sin equipo, manejando ella misma la cámara y la grabadora– no sólo constituye un extraordinario ejemplo de lo que se conoce como autorretrato (o, como lo llaman los franceses, autoportrait²) en los medios audiovisuales³; también registra las líneas de falla de un malestar o crisis que parece, después de todo, endémico de esta forma, siempre acunada y sin embargo temblorosa. Y sugiere también –en un modo vacilante, tentativo, nunca para siempre– la remisión de este malestar, la solución de esta crisis.

¿Qué es el autorretrato en el cine? Kawase desarrolló su propia concepción, como hicieron otros muchos, en la era del cine experimental en Súper 8 de los ochenta y principios de los noventa; aunque el video se convirtió en la herramienta preferida de muchos practicantes, ella siguió aferrándose, con cierta tenacidad, a este frágil soporte de celuloide. La peculiar sensación de *presencia* característica de los formatos de cine aficionado, ahora casi enteramente en desuso (es decir, técnicamente obsoletos), mezclada con su aura de fragilidad material (nada se desgasta o se rompe como el Súper 8), es claramente preferida por Kawase a la fantasmal *desmaterialización* característica del video y de los soportes digitales de moda.

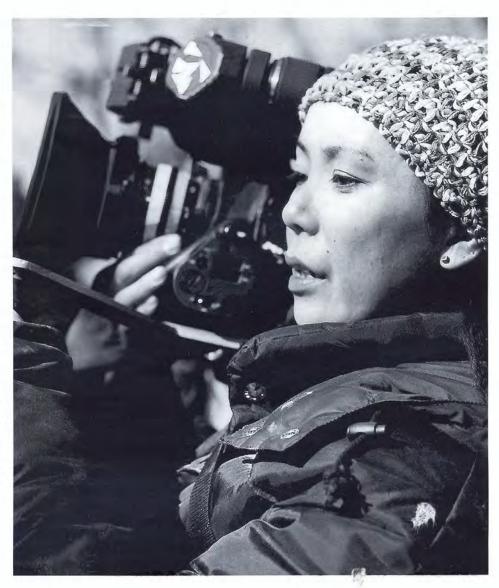
En su estudio fundacional sobre el autorretrato en el cine y el video experimental, Raymond Bellour retrotrae la genealogía de esta forma a los escritos de Montaigne, y a todos aquellos artistas –en distintos medios, incluidos los de la pintura y la poesía– para quienes el reflejo propio es un modo radical de plantear y de profundizar la pregunta: "¿Quién soy?". El autorretrato no es un mero relato, confesión o dramatización distanciada de la propia historia; procede más bien como una serie de *indicios*, expresán-

dose sobre todo a través de listas de objetos queridos, inventarios de lugares llenos de significado, haciendo aparecer, en palabras de Bellour, "una fugaz prueba de identidad"⁴. Según el teórico de la literatura Michel Beaujour, "el autorretrato sería antes que nada un paseo imaginario por un sistema de lugares, un depósito de recuerdos en imágenes"5. El autorretrato canónico del cine moderno es Sans Soleil (1982), de Chris Marker, con su lista inmortal, truncada, de "cosas que hacen latir el corazón"; la primera contribución significativa de Kawase al género es Embracing (Ni tsutsumarete / En sus brazos, 1992), la crónica de la búsqueda de su padre biológico mucho tiempo ausente, pero sus piezas de aprendizaje de 1988 expresan ya a la perfección su espíritu propenso a las digresiones y a confeccionar listas de este género: Me fijo en aquello que me interesa (Watashi wa tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kiritoru, 1988) y La concreción de las cosas con las que trato de relacionarme de múltiples maneras (Watashi ga ikiiki to kakawatte ikô to suru jibutsu no gutaika, 1988).

El autorretrato no es un género cinema-

tográfico claro ni definido, incluso en estos días en que la posesión democrática de cámaras digitales y la influencia de la "teleterapia" han dado lugar a autotestamentos tan ambiciosos, casi formularios, como Tarnation (2003) de Jonathan Caouette. Bellour denomina acertadamente a la vena de la exploración en el autorretrato audiovisual "cierto rincón oscuro del cine moderno"6. Kawase vive en ese rincón oscuro. Todo autorretratista que maneje una cámara fija o en movimiento conoce -instintiva, intuitivamente, como recreando espontáneamente una noble tradición artística- los dos gestos esenciales de esta forma pictórica: filmarse a sí mismo en el espejo (aparato en mano, mantenido a la altura de los ojos, ocultando por tanto parte de los rasgos del rostro) y filmar la alargada, misteriosa, sombra de uno, siempre que (y tanto tiempo como) lo permita el sol. Ambos gestos captan, de un modo distinto, la poética fugaz o efímera del autorretrato: el rostro en el espejo es distinto cada vez que el artista vuelve a documentarse a sí misma o a sí mismo en el espejo de la habitación; la sombra sobre el suelo o a través de un terreno irregular y rocoso tiembla, oscila, se desvanece. Aparecen estos dos gestos de un modo central en la obra de Kawase, al igual que en las cartas fílmicas que Hirokazu Kore-eda intercambió con ella en This World (Utsushiyo / Este mundo, 1996).

El cuerpo está en el corazón mismo del autorretrato cinematográfico, pero no ocupa casi nunca su centro literal, visible. Bellour lo describe como una forma "entre el documental y la ficción, el testimonio y el relato, habitado por la presencia fantasmal -insistente, constante v sin embargo intermitente, escondida- de una voz y de un cuerpo"7. Es como el juego del escondite, al que una cineasta como Kawase juega con su propio cuerpo: a veces vislumbramos un fragmento, otras hay un momento de conmoción en que el cuerpo entero (vestido o desnudo) se revela y cruza como un rayo el fotograma o aparece en la lejanía de un paisaje o de una playa. Cuando vemos el cuerpo entero del artista, suele ser de un modo indirecto y fugaz: un reflejo distorsionado, accidental, en el escaparate de una tienda o un instante captado en la pantalla de una cámara de seguridad. El autorretrato, en su aspecto inevitablemente documental, es habitado por la dura evidencia del paso del tiempo, del envejecimiento, de la mortalidad: como muchos autorretratistas, Kawase alterna de forma equilibrada elementos que sugieren la muerte y el deterioro con acontecimientos de la vida, nacimiento y regeneración, como en Birth/Mother (Tarachime / Nacimiento/Madre, 2006). Sin embargo, al mismo tiempo, el autorretrato proporciona un modo de escapar imaginariamente al tiempo, una reinvención perpetua del ser, más allá de los



límites físicos y materiales.

Respondiendo a la idea simplista de que este tipo de obras se embriaga con una "estética del narcisismo", Bellour sostiene que "más profundamente, un régimen expresivo complejo intenta inventarse (recolocándose, reencontrándose) en el campo de las imágenes y de los sonidos"8.

Naomi Kawase ha conseguido añadir, a través de la fuerza de su arte, un tercer gesto esencial al repertorio del autorretrato cinematográfico: mientras la cámara filma -mientras los ojos ven-, una mano, la mano de la propia directora-camarógrafa entra en el cuadro. Como para asegurarse, tocándola, de la realidad de lo que ve, y como para "enchufar" el cuerpo de la cineasta directamente a la realidad [la expresión más completa de esta poética kawasiana se encuentra en Sky, Wind, Fire, Water, Earth (Kya ka ra ba a / Cielo, viento, fuego, agua, tierra, 2001)]. Poner el ojo y la mano -lo óptico y lo háptico- juntos, dentro del mismo cuerpo y del mismo ser. Pero ¿es éste un gesto tranquilizador o, más bien, la señal de un cierto nerviosismo, un "rasgarse por las costuras" como decimos en inglés?

Leamos de nuevo la cita de Serres con la que empecé: el cuerpo funciona, se mueve en un espacio euclidiano; pero otras dimensiones de su experiencia humana transcurren en otros espacios: ve en un espacio (proyectivo), siente en otro (topológico), sufre en otro aún (somático)... Lo que las películas de Kawase nos enseñan, como otros valiosos autorretratos, es precisamente esta desconexión, el carácter inconmensurable de estos espacios -su multiplicidad dinámica, no su fusión en un yo único, artístico-. Ésta es la razón de que lo que toca la mano del autorretratista rara vez sea sólido, al ser un testimonio de todo lo que es fugaz, efímero, "cosas que vuelan a mi alrededor"9: una gota de agua, un reflejo en la ventanilla de un tren, una palabra que se desvanece al poco de escribirse en el vaho de una ventana... Los dedos nunca agarran realmente lo que el ojo ve o lo que la cámara encuadra. Distintas realidades coexisten pero no coinciden.

En *This World*, Kore-eda, el autorretratista aficionado (aunque entusiasta), menciona el lamento habitual del diarista visual: se siente ajeno a lo que filma, y las imágenes bidi-

mensionales que quedan transmiten al final muy poco de la emoción tridimensional que siente en ese momento. Esa especie de aflicción, esa agonía existencial más bien banal, se expresa muchas veces en los ensayos fílmicos más personales de Wim Wenders, por ejemplo, y lo transmite a sus personajes más elaborados de ficción, sus álter ego -cámara en mano-, para que lo expresen también. Nunca escuchamos realmente ese lamento de Kawase (o sus álter ego). Ella parte de otro lugar mucho más profundo dentro del proceso de autograbación y de autoinvención. En un sentido, Kawase firma de buena gana el pacto faustiano: entrega su alma al acto vampírico de grabar la vida cotidiana, tanto en sus aspectos anecdóticos como dramáticos, sea cual sea el precio a pagar. La vida sufrirá un cambio en su grabación -todos se vuelven conscientes de la cámara omnipresente, del proceso en sí; se convierten en una especie de actores en una exhibición o de un desfile sin fin-, pero que así sea. Tiene un aire a Philippe Garrel, que construye ficciones a partir de las crisis de su vida privada, y aún más a Jean Eustache, quien, como Kawase, llegó a lo mórbido, al punto mabusiano de grabar todas las conversaciones telefónicas, exactamente como Kawase guarda (y recicla) todos los mensajes de su contestador: a menudo, en el silencio más absoluto, o sólo interrumpido por el tictac de un reloj por debajo del murmullo de sus pensamientos, estos mensajes constituyen lo esencial de la banda de sonido de sus pequeñas películas personales.

En cuanto al cuerpo y su representación, Kawase opone de forma dinámica dos órdenes de cosas, constantemente imbricados uno dentro del otro: la brutal mortalidad de los cuerpos que envejecen o mueren -el de su mentor fotográfico o el de su abuela Uno- se opone a la tenue presentación que hace de sí misma, a la incertidumbre de su identidad. El deseo de tocar, casi la manía de tocar en su obra -tocar las arrugas de Uno, o su nariz- llega tan lejos, en el drama faustiano, como querer filmar algo definitivo y absolutamente real: el momento o el hecho mismo de la muerte, en la estéril cama de hospital que es, claramente, el polo opuesto de la acogedora intimidad de la habitación del hogar o del espejo del cuarto de baño.

Serres observa que "quien no tiene éxito" en ensamblar distintas realidades y planos corporales "es considerado enfermo" porque "el cuerpo explota por la desconexión entre los espacios". Kawase ha encontrado, de algún modo, una manera de manejar esa desconexión que descubre en ella misma a través del acto de filmar: proyecta fuera la enfermedad, la exterioriza en un objeto fascinante. En otra meditación sobre el cuerpo, Serres asocia "la apertura de mente" con un tipo de gesto especial, abstracto, que "indiferencia el cuerpo" e "inten-

ta llevarlo al estado de una simple mano. Convierte el cuerpo en una mano, una materia, una pura facultad"10. El cuerpo como mano que busca, como pura facultad, es el momento de la posibilidad absoluta, de la reinvención perpetua; eso explica por qué, en el autorretrato kawasiano, encaja perfectamente que la mano de la cineasta no vaya acompañada por ningún rostro, o sólo en contadas ocasiones. Stephen Connors lo ha descrito apropiadamente en referencia a la filosofía de Serres: "En el otro extremo del cuerpo posible abierto a todas las direcciones y formas que puede tomar, está el cuerpo marcado y surcado por todas las bifurcaciones de los caminos que ha tomado en realidad. El cuerpo arrugado del anciano o de la anciana es como un río al final de su trayecto, que ha trazado su itinerario fluctuante a través de un paisaje irregular, y que termina sus días cargado de sedimento y de gravilla, con su energía esparcida entre las ramificaciones de su delta y con escasa capacidad para tomar aire. Éste no es un cuerpo abierto a cualquier posibilidad, sino un cuerpo "saturado de singularidades"11.

Pero otros problemas insisten, y llenan su obra. Cierta historia personal -una neurosis, casi una patología- se convierte en la materia bruta, la sustancia básica del autorretrato en continuo desarrollo de Kawase. No se trata precisamente del "oscuro secreto" de su trabajo, que aguarda a que algún (psico)analista lo destape y lo saque a la luz; al contrario, es confesado sin tapujos como su premisa misma, desde el acontecimiento cinematográfico central o inaugural de Embracing. Esta premisa es precisamente la falta de ser, el sentido de la pérdida, que atribuye al hecho de haber sido dada en adopción o abandonada por sus padres biológicos. Esta falta original o primordial es lo que estimula su manera personal de hacer cine, y motiva su eterno ciclo de muerte y renacimiento. Kawase asume esa falta que la devora y la convierte en una forma de agresión, en un interrogatorio constante a los que la rodean: ¿por qué me dejásteis? ¿Sabéis cuánto me herís al decir eso? Exige disculpas, reparaciones, quebranto y desgarros: otro espectáculo de lo absoluto para su cámara siempre en funcionamiento. Todo ello provoca un desequilibrio en su carácter, esa doble sensación de aquello que le falta y por tanto de lo que se merece, un desequilibrio que paradójicamente, lejos de ser resuelto, se ve incrementado por el éxito y la fama que le trajo su carrera cinematográfica: "Me perdí a mí misma", declara tras su éxito precoz en Cannes con Suzaku (Moe no suzaku, 1997). En This World pone en escena un curioso ritual con sus amistades: tienen que gritar su nombre y prometer que seguirán dándole su apoyo. Nadie, parece ser, escapa a la vampírica cámara-orden de este ser vacilante, a la voluntad inquieta e

imperiosa de fabricar una realidad sólida y un ego más seguro. El título de la última película "grande" de ficción parece indicar que está incluso dispuesta a bromear sobre este proceso: titulada Si tan sólo el mundo entero me amase, está descrita como una comedia¹².

Una reflexión final, provisional, sobre el carácter único de lo logrado por Kawase en su obra tomada como conjunto concierne a su relación con la historia del cine. Uno de los aspectos más destacables de la carrera de Kawase es el trasvase constante que se produce entre los autorretratos -y otros documentales de pequeño formato- que continúa filmando y sus largometrajes de ficción. Aunque estos largometrajes tienen, en apariencia, aspectos convencionales en cuanto a su producción y a la manera en que son abordados, ningún espectador atento a la evolución de su trabajo puede dejar de notar las encantadoras "filtraciones" de sus obras pequeñas dentro de las grandes: un marcado cariz documental (¿dónde termina el documental y empieza la ficción?); una textura de realidad bruta en la grabación de gente muy vieja o muy joven, o la presencia de actores no profesionales (incluida la misma Kawase); una intensa sensación de intimidad (para muchos espectadores, una intimidad muy femenina) que impregna tanto el relato como el modo de narrarlo, elementos todos ellos que llegan a una presencia especialmente poderosa en Shara (Sharasojyu, 2003).

Pero sugeriría que la conexión más profunda entre los autorretratos cortos y los largos narrativos está en el particular modo de filmar y de montar que Kawase descubrió para sí misma cuando llevaba una cámara de Súper 8 o de video antes de que su realidad cotidiana estuviese tan cargada de cosas. Kawase forma parte de estos cineastas para los que le regard13 -la mirada de la cámara y la manera en que ésta se articula en planos- es al mismo tiempo una postura que expresa respecto al mundo y a las criaturas dentro de éste. Hay directores que asociamos con el corte o el montaje: Sergei Eisenstein, Samuel Fuller, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Dusan Makavejev, Brian De Palma, Pedro Costa. Directores para los que el choque entre los planos está siempre fuertemente articulado y visible, basado en una dinámica de la yuxtaposición, del contraste, de oposiciones angulares, de la sacudida y del "tercer sentido" que surge de la conexión eléctrica entre dos planos. Luego hay directores que asociamos con la toma larga, la coherencia orgánica y la claridad del espacio real que se despliega en el tiempo: Kenji Mizoguchi, Carl Dreyer, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Jacques Rivette. El corte no es irrelevante en su obra -puede también funcionar como un conector de choques o un marcador de elipsis entre dos tomas largas consecutivas—, pero juega un papel obligado, ocasional.

A veces parece que el cine en su conjunto se agota entre estas dos grandes opciones dominantes: el corte (montage14) contrapuesto a la toma larga (mise en scène15). Pero hay una tercera vía. Un tipo de cine en el que los cortes no son obligados -juegan un papel estructural necesario- pero no son tan visibles, no tan fuertemente articulados en términos de contraste, yuxtaposiciones o efectos de choque. No me estoy refiriendo al "clasicismo invisible" de un John Ford o de un Howard Hawks, en el que los cambios de planos, aunque menos ostentosos, aún son producidos en el momento clave en que una escena alcanza su punto de "maduración" analítica en términos de desarrollo dramático o cómico16. No, estoy evocando aquí el cine de Roberto Rossellini, Alexander Sokurov, Terrence Malick... y Naomi Kawase.

¿Qué es lo que une Te querré siempre (Viaggio in Italia, 1953), Madre e hijo (Mat i syn, 1997), La delgada línea roja (The Thin Red Line, 1998) y El bosque de luto (Mogari no mori, 2007)? La presencia de un lugar, de un paisaje o de un entorno determinante, cargado de información, en el que los cuerpos humanos tienden a fundirse. Y donde estos cuerpos tienden a disolverse unos en otros, sufriendo lentas transformaciones y metamorfosis. Seres-cuerpo que se traspasan sus rasgos o sus características unos a otros, que existen en un ritual de repetición y de transmisión. Ésta es precisamente la historia de El bosque de luto: rastrea el "deslizamiento" entre las mujeres y sus amantes (uno toma y repite la frase de otro: "No hay reglas"), entre las amigas que trabajan en el asilo de ancianos, entre la joven protagonista y el anciano, entre la esposa muerta del hombre y su compañera de viaje viva. Ahí, en un plano nuevo, el plano de la ficción, Kawase encuentra otro modo de resolver la oposición entre cuerpos inmaduros y cuerpos curtidos, entre padres e hijos, entre hombres y mujeres.

Son éstos cineastas auténticamente filosóficos que no filman historias de "figuras sobre un fondo¹⁷" como Ford, Raoul Walsh o Michael Cimino. Como observó Serres en una ocasión a propósito de cierta inclinación intelectual a explorar los fenómenos oscuros e imprecisos -objetos o ideas que no podemos conocer claramente de antemano-: "El objeto nunca está propiamente constituido. Uno siempre trabaja en contextos, objetos de estudio que están desordenados, nubes, multitudes"18. Objetos en continuo movimiento. Así que todos estos directores corren el riesgo de cierta mismedad en el campo visual, una imponente serialización de formas iguales, de objetos iguales: como los soldados de Malick vestidos en caqui deslizándose por

un mundo de verde natural, la uniformidad crea un efecto borroso, una indistinción de formas, objetos, movimientos. Y a esa indefinición visual/pictórica, la banda sonora añade bloques o *capas* de sonido similares: el viento sopla, la lluvia cae, los cuerpos respiran, el reloj hace tictac.

Se ha dicho en alguna ocasión, con cierta impaciencia, que varios de estos directores diseñaron un estilo de cine *New Age* elegante, ilustrando lugares comunes confortables, blandos, casi místicos, que están muy lejos de la vanguardia política resistente del cine más progresista actual: somos todos "uno con la naturaleza"; pasado, presente y futuro forman un tejido único, sin fisuras; somos todos "una sola alma", etcétera.

Es cierto que hay otro tipo de indefinición militante practicada en el cine contemporáneo, otro tipo de abstracción borrosa y de impresionismo puntillista. Pero pertenece a los visionarios urbanos, narradores de lo que Paul Virilio llama "el mundo sobreexpuesto de la arquitectura moderna, de la vida nocturna y del ciberespacio": Olivier Assayas, Abel Ferrara, Michael Mann¹⁹. Kawase y sus espirituales compatriotas apuntan su cámara hacia otro lado: a los campos y a los árboles, a las lisas caras juveniles y a los pliegues de las pieles viejas, al viento, la lluvia y el barro (el barro es el máximo proveedor de indistinción).

Cuando Kawase filma, hace una panorámica, reencuadra, reenfoca, y finalmente corta hacia otro punto de vista, sólo una pizca más allá, volviendo a iniciar la contemplación asombrada del mismo objeto en el mundo o en la naturaleza -que se produzca ese corte depende de un empalme, una orden digital o, simplemente, de su dedo que aprieta o suelta el disparador de una pequeña cámara-, y podemos ver muy claramente dónde empiezan ese estilo y esa mirada²⁰: en autorretratos como Letter from a Yellow Cherry Blossom (Tsuioku no dansu / La danza de los recuerdos, 2002) o Birth/Mother, en la que un guardia del hospital que visita a un amigo o a un pariente moribundo conducen, inevitablemente, a un divertido plano a través de la ventana, o de una planta cercana, o de un insecto que trepa por el cristal, o de un rayo de luz en la pared. Se trata de un "estudio visual" que elude la dureza de la realidad de los seres humanos al mismo tiempo que la complementa, la completa, la envuelve en una realidad más amplia, posiblemente más elevada. Para este tipo de mirada, no valen los cortes de montaje o los virtuosos planos secuencia: partiendo de una ansiedad casi original de la incertidumbre del ser, de la imposibilidad de un cuerpo confortable, único, Naomi Kawase ensambla, a través de su cámara-ojo -palmo a palmo y oleada tras oleada- otra cuna del mundo, otro sentido del hogar, y otro tipo de cuerpo. [A]

- ¹ SERRES, Michel. «Language and Space: From Oedipus to Zola», en *Hermes: Literature, Science, Philosophy,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1983, p. 44.
- ² El autor usa la expresión francesa en el resto de su texto. Sin embargo, hemos elegido en todos los casos traducirlo por su equivalente exacto en castellano. [N. del T.]
- ³ Para una discusión previa, ver mi artículo «Abrazando el aire», *Tren de sombras*, nº 5, 2005, http://www.trendesombras.com/num3/esp_shara3.a sp.
- ⁴ Bellour, Raymond. *L'Entre-Images. Photo, cinéma, video*, Éditions de la Différence, Paris, 2002, pp. 238-337.
- 5 BEAUJOUR, Michel. Miroirs d'encre, Seuil, Paris, 1980, p. 110; Traducción en inglés: Poetics of the Literary Self-Portrait, New York University Press, 1991.
- ⁶ Bellour, Raymond. «Eye for I: Video Self-Portraits», 1988, ensayo disponible en http://www.korotonomedya.net.
- 7 Bellour, L'Entre-Images, Ob. cit., p. 250.
- 8 Ibid., p. 251.
- ⁹ El autor hace referencia aquí al título inglés del ya mencionado La concreción de las cosas con las que trato de relacionarme de múltiples maneras (The Concretization of These Things Flying Around Me). [N. del E.]
- 10 Serres, Michel. Genesis, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, p. 35.
- 11 CONNOR, Steven. «Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought»,
- http://www.bbk.ac.uk/english/skc/topologies. Ver también Serres, Michel. *Le Tiers-instruit*, François Bourin, Paris, 1991; Traducción en inglés: *The Troubadour of Knowledge*, University of Michigan Press, 1998.
- 12 A fecha de edición de este libro (principios de 2008), Kawase se encuentra montando un nuevo largometraje titulado de manera provisional *Donichi fûsui*. En fases anteriores, este proyecto se había conocido como *Sekaijû ga watashi o suki dattara ii no ni* ("Si tan sólo el mundo entero me amase") y aparecía descrita como una comedia. [N. del E.]
- 13 En francés en el original [N. del T.]
- 14 En francés en el original [N. del T.]
- 15 Puesta en escena, Id.
- ¹⁶ Ver Henderson, Brian. A Critique of Film Theory, E.P. Dutton, Nueva York, 1980, pp. 48-61.
- 17 Expresión sacada de la Gestalt, que opone la figura al «background», o fondo sobre el cual destaca. El autor, al usar «ground» en el original, añade el matiz de «suelo», en referencia a los géneros practicados por los cineastas que cita. [N. del T.]
 18 Serres entrevistado por Blake, Terry. «On Matters Foreign», Local Consumption (Australia), nº 1, 1981,
- p. 58.

 19 Virilio, Paul. «The Overexposed City» en Bridge,
 Gary y Watson, Sophie (eds.). *The Blackwell City*Reader, Blackwell, Londres, 2002, pp. 440-448.

 20 N. del T.1

Gracias a la red intercontinental de kawasianos, pudimos acceder a películas de la directora que no habíamos visto. Y además, revisar algunas vistas años atrás (menos una, que no pudimos revisar porque se mancó el DVD, y hubo que echar mano a algo ya escrito para otra ocasión). Estós títulos que comentamos a continuación no es todo lo que filmó Kawase, pero es bastante. ¿Cómo se consiguen estas películas? Bueno, El bosque de luto se ha estrenado en la Argentina, así que eventualmente estará disponible en los videoclubes. El resto, bueno, a rastrearlo, o a hacer votos para su edición.

Embracing

Ni tsutsumarete Japón, 1992, 40'

uz, pasto, ramas que se mueven, fotos viejas, chicharras. Una mujer que busca el rastro de sus padres biológicos en otros rastros: los que imprime el espacio en las imágenes captadas por su cámara, o lo que queda de ellos en su propio rostro -más de una vez mostrado a cámara-, en su voz que repite señas de identidad meramente nominales o en la silueta de sí misma filmada contra el piso. "Una mujer da a luz y vive", dice la voz en off de Kawase -cuyo apellido original es otro- mientras ve a una mujer con su hijo en el mismo lugar donde vivía su madre, esquiva a la mirada pero presente en la búsqueda del film, que es un (auto)retrato de la ausencia paterna. Las películas caseras son una de las cosas más tristes del mundo, entre otras razones porque la luz hace lo que quiere con ellas. Aquí la cosa se invierte y es Kawase la que hace lo que quiere con la luz, lo cual evita que este diario importe por lo que cuenta más que por cómo lo hace. El uso de fotografías al modo de La Jetée, el acelerado avance de las nubes, la supresión repentina del sonido mientras las imágenes exhiben el efecto del viento sobre los árboles (esas unidades mínimas de movimiento, patrón oro de la imagen cinemática), la interferencia de las chicharras sobreimpresa a unos planos de nerviosas antenas televisivas procuran un espectador que esté dispuesto a detectar relaciones dispuestas por el montaje e inventarse otras nuevas, más que uno sólo atento a identificarse emocionalmente por medios narrativos convencionales. Si la materia prima del cine es la luz, Embracing es una antología espectral que recorre sus posibilidades de registro y manipulación, desde el fundido a blanco por sobreexposición hasta el más fantástico reflejo lunar sobre la supertelefónico del final y el último primer plano del film acaso demuestren que el Padre no existe sino a través del cine, de la mirada de Kawase que lo da a luz para que cada espectador reviva su propia película familiar.

White Moon

Japón, 1993, 55'

E spíritu de simetría y panteísmo. Eso es lo que prima en *White Moon*, el mediometraje de Naomi Kawase, que oscila entre polos. La simetría, entonces, una necesidad dramática.

Para eso juega con los procedimientos. Con una puesta en escena milimétrica y obsesiva, organiza una serie de planos, secuencias y acciones que tienden a la acumulación, a la repetición (algo bien distinto de la progresión del modo de narrar clásico). Y en medio de ellos, la ruptura, la irrupción del error, de la vida.

Lo que en un inicio puede parecer un procedimiento vacuo se revela como una idea acerca del mundo: que en algún momento las máscaras se caen, pero eso sólo dura un momento. Casi una revelación que pone en perspectiva la violencia cotidiana, pero también algo aún peor: la violencia de lo azaroso, que parece irrumpir para que algo cambie sin que en el fondo suceda.

¿Qué cuenta White Moon? Cuenta la historia de un encuentro, enmarcado por la naturaleza, por la vida que irrumpe (una especie de mezcla de universos de Renoir y Ozu, sí, créalo) en medio de los rituales cotidianos. La vida tiene forma de choque con el otro (que es una mujer, sí, pero también el mundo de lo sensorial). Y el choque lleva a más accidentes. Y los accidentes rompen la monotonía, marcada bajo la piel en la armazón genética del protagonista, un joven guardia de seguridad, casi casi al estilo peronista: de la casa al trabajo, y del tra-

bajo a casa. Y en medio del mecanicismo, que convierte los desplazamientos silenciosos en gritos ahogados (a esto sumémosle que el personaje tiene problemas para distinguir los colores), el color del mundo. Y la aventura de la noche. Pero nada vuelve a ser igual. Kawase es pesimista. Por eso el azar del encuentro no revela nada, apenas es un destello. Y de ahí la vuelta a lo cotidiano, con violencia renovada: la repetición, la acumulación, la reproducción. Como si nada hubiera sucedido. Para Kawase la naturaleza no es salvadora, es catalizadora de intensidades. No hay redención. Carpe diem. Aunque sea por un rato. FEDERIÇO KARSTULOVICH

This World

Utsushiyo

Japón, 1996, 30'

awase dice ver poco cine, no reconoce influencias en su obra y las respuestas que da en sus entrevistas tienen la imprevisión de sus imágenes (decir que el arte parte del amor) y una concisión legendariamente oriental. Kawase sí admite estar vinculada con gente de cine, y de esta frecuentación data su amistad con Hirokazu Kore-eda, uno de los integrantes de la singular generación de cineastas nipones nacidos en la década del sesenta.

De la amistad entre Kawase y Kore-eda surgió, en el festival de Yamagata, la idea de esta película "a dos voces" que, aunque en rigor esta filmada en 8 mm, puede definirse como una video-correspondencia. La alternancia entre los dos diferentes directores de a poco toma cuerpo y remonta vuelo.

El mundo de Kore-eda es más bien conceptual. Desde una primera persona en off, reflexiona sobre la diferencia entre "mirar" y "mostrar", sobre la imposibilidad del filmar y sobre cómo el vacío de la propia vida se apodera del trabajo. Con una cámara no tan

ficie líquida de la cámara. El reencuentro

precisa y más bien fluctuante, Kore-eda se pregunta qué captura la cámara y para qué filmar, mientras registra patinadores holandeses en pistas de hielo, una estatua viviente o aquello que se amontona desde la ventanilla de un tren.

Las imágenes de Kawase no funcionan como exacto contrapunto. Son indudablemente más arrebatadoras y tienen un poder íntimo y original que sobrepasa el registro de la extrañeza: manos que trepan a través de un pasamanos, un colgar lleno de broches con fondo atardecer, chicas y chicos que pronuncian sonrientes el nombre de "Naomi", o el colosal pentagrama suspendido en el cielo con su voz que recuerda: "hoy es el aniversario de la muerte de mi abuelo, las notas musicales salieron de nuestro jardín".

Todo esto se acumula en *This World*, un agradable vaivén en el que Kawase y Koreeda revelan la forma de sentir este mundo. Y aunque el carácter experimental de la película deje entrever algunas imágenes indecisas, no puede negarse que los buenos momentos son realmente notables. **LILIAN LAURA IVACHOW**

The Weald

Somaudo monogatari

Japón, 1997, 73'

Filmada en 8 mm y digital, ampliada a 16 mm.

E¹ idiograma japonés "soma" está cargado por el peso inusual de lo arcaico. Producto de combinar los caracteres "árbol" y "montaña", se utiliza para describir a la gente que vive en los bosques elevados. Al cambiar el caracter "árbol" por "gente", se obtiene el idiograma sen, relativo a la figura del ermitaño. Kawase y su cámara digital captan el momento bruto en que hombre y naturaleza son uno, filosofía zen envestida en una sencillez milenaria. En los rostros surcados por la erosión y entre arboledas de grabado se encuentra la esencia del mundo de la directora, casi un manual introductorio a la constelación de su cine: el Japón ancestral, la vejez juvenil y temeraria, la comunión espiritual con la tierra y sus frutos, la posibilidad feliz de la reencarnación. Los idiogramas no juegan aquí un rol periférico, sino uno central: el cine de Kawase no se apoya en la metáfora, sino en la potencia sugerida de sinécdoque; no hay aquí simbolismo alguno ni opacidades intencionales. Los grandes temas (el amor, el trabajo, la muerte), esos que se suelen abordar a medias tintas y con pinceladas gruesas, se desenvuelven mágicamente en los relatos de estos campesinos atemporales, hijos del rigor y de la sabiduría heredada. Todos los cabos quedan sueltos y, sin embargo, prevalece la sensación de unidad. Las cosas son lo que aparentan, y ahí radica la deslumbrante belleza del trabajo de Kawase. La imagen



puede aquí ser urgente y volátil, pero se amalgama a los retratados hasta extraer la épica de lo cotidiano. Una extraña serenidad nos inunda luego de la experiencia, como si algo minúsculo pero verdadero se hubiese dicho sobre el tejido del mundo. La libertad y fluidez en la estructura narrativa, la absoluta falta de ostentación y el deseo sincero y noble de cederle la palabra al retratado hablan de una ideología de trabajo y de una dinámica de juego, de una cineasta brillante y sensible que se erigió como heredera de la tradición sin por eso renunciar a la belleza más extrema, esa que invita a la introspección y a la calma del silencio. **GUIDO SEGAL**

Suzaku Moe no suzaku

Japón, 1997, 90

D espués de haber filmado algunos cortos y documentales que ya la mostraban como una directora a seguir, Naomi Kawase emprendió el rodaje de su primer largometraje en 1997. Para eso se trasladó a Nara, su provincia natal, una zona rural enclavada en medio de imponentes paisajes que, no de manera casual, aparecen en los planos iniciales y finales del film. Un lugar en el que la vida se desarrolla de manera pausada y apacible, alejado del brillo, la opulencia y los ritmos febriles de las grandes urbes, y en el que no se aprecian a simple vista importantes tensiones. Tras un prólogo que transcurre en 1971 y que muestra a una familia (integrada por un matrimonio, su pequeña hija, la madre del hombre y un sobrino que vive con ellos) ilusionada -junto con los escasos habitantes del lugar- por la posible llegada del ferrocarril, la acción se traslada a 1986. El tiempo ha pasado, los niños han crecido, pero el tren no ha llegado. Algunos detalles de puesta muestran que otras ilusiones tampoco parecen haberse concretado y una frustración asordinada -nunca explicitada verbalmente y, posiblemente, debida a una situación económica débil y al fracaso de algunos planes familiares— se percibe en los mayores, principalmente en el hombre, lo que hará eclosión en la inesperada muerte (¿suicidio?) del personaje.

Para narrar esta historia, Kawase opta por un tono casi impresionista en el que los silencios y las miradas adquieren un peso específico mucho mayor que los lacónicos diálogos, y cuyos momentos de angustia son expresados a través de la falta de comunicación, alguna noche de insomnio, un intempestivo desmayo o un llanto largamente reprimido. Sin recurrir a ningún psicologismo explicativo y con una puesta en escena rigurosa y de una gran minuciosidad, Kawase absorbe la lección de algunos de los grandes maestros del cine japonés, perceptible en la permanente elusión del plano/contraplano (Mizoguchi), determinadas angulaciones de cámara (Ozu) y su manera de poner en plano a las mujeres (Naruse). Pero, al mismo tiempo, muestra un estilo marcadamente personal en su aproximación a los personajes y el desarrollo de las situaciones, perceptible en la reprimida relación de matices incestuosos entre los jóvenes, el personaje de la abuela como testigo silencioso de los hechos, los pequeños detalles a través de los cuales se muestra el implacable paso del tiempo, o la va señalada presencia imponente del paisaje que parece condicionar la conducta de los personajes. Con la utilización de un solo actor profesional (el padre), la directora ha conseguido, sin embargo, una interpretación notablemente homogénea que se adecua perfectamente al tono austero y contenido del film, y ha plasmado un relato de gran belleza e intenso lirismo que obtuvo con justicia el premio Cámara de Oro en el festival de Cannes de 1997 y la proyectó, ya en ese momento, como una de las figuras más importantes del cine asiático, algo que sus films posteriores no hicieron más que ratificar. JORGE GARCÍA

Caleidoscope

Manguekyo

Japón, 1998, 81'

D isponga tres platos de vidrio en un cilindro y pequeños trozos de papel de colores entre ellos. Mire dentro del cilindro y podrá ver hermosos diseños ilimitadamente cambiantes. Se trata ni más ni menos que de la fórmula del caleidoscopio recuperada por Kawase y puesta en el centro de este film ensayo. Su propósito parece un juego arbitrario: recrear un duelo entre fotografía y cine. Dos vidrios, entonces: el de una cámara de fotos en acción y el de esa otra habitada por la directora. Una convivencia que se plantea de entrada como una batalla, en la que los contrincantes, con humor, se prometen tanto heridas como inspiración mutua. La excusa es un documental sobre la confección de un álbum de fotografías sobre dos chicas japonesas, una procedente del campo y la otra de la ciudad. En este sentido, la película puede verse al mismo tiempo como una reflexión sobre el Japón actual, en el que lo rural y lo urbano se amalgaman extrañamente. De hecho, el paisaje solitario y las calles atestadas de gente acompañan a las modelos como algo más que un fondo, siempre con esa inexplicable virtud que posee Kawase para filmar la frescura y el silencio.

Machiko habla y ríe, aunque cuando ríe sus ojos se llenan de lágrimas. Mika habla poco, pero recuerda a su padre y llora, y cuando llora ríe y aparta la mirada. Igual que a ambas cámaras, Kawase las pone una junto a otra, las diferencia y las confronta, aunque sólo a partir de un juego conceptual. Especialmente porque, como en un caleidoscopio, el transcurso de la película se encargará de mezclar sus partes, de confundirlas y acercarlas. El fotógrafo parece tener preocupaciones más mundanas y se debate entre el *charm* y la fotogenia que otorgan un color de pelo y la posibilidad de extraer de cada una de ellas una esencia "humana".

Curiosamente, nunca accedemos al álbum de fotos terminado; después de todo, ya las hemos visto en esos fotogramas que la película ofrece en tensión y movimiento. Al igual que el campo y la ciudad, las formas y los fondos, las esencias y las superficies, todo se entrelaza en esta profusión de diseños ilimitadamente cambiantes. MARCELA OJEA

Hotaru

Firefly

Japón, 2000, 164'

a muerte y el duelo son centrales en la obra de Naomi Kawase, a tal punto que varias de sus películas parecen conversar entre sí en voz baja, como si los personajes de esos diferentes universos –incluida la propia realizadora– pudieran intercambiar



sus vidas momentáneamente, ser otro durante unos breves instantes de profunda empatía. El formato de diario personal que Kawase abordó en más de una oportunidad (melancólico y pasional en Embracing, feliz y energético en Kya ka ra ba a, doloroso y esperanzador en Tarachime) es abandonado en el proyecto más ambicioso de su carrera, aunque parte de esa sensibilidad en primera persona es trasladada a los dos protagonistas de este relato de ficción, alter egos al fin. Hotaru inicia y cierra sus casi tres horas de metraje con imágenes documentales de un festejo por la llegada de la primavera, con las "luciérnagas" del título -en realidad, pequeños fragmentos de brizna encendidaque envuelven a un grupo de personajes con su acogedora irradiación. El Año Nuevo y la destrucción por el fuego de un enorme horno de arcilla y piedra marcará también el fin y el principio de otras etapas, de otras vidas, hitos que le sirven a Kawase para delimitar y estructurar un relato deudor de la sensibilidad del último Ozu (una pava en ebullición se presenta en primer plano como para dejar en claro las filiaciones).

Pero la cámara y el montaje de *Hotaru* se alejan a pasos apresurados de las lecciones del viejo maestro: la suya es una mirada

que hace de la cercanía extrema a sus criaturas el punto de partida para el descubrimiento de mundos interiores, del dolor de la pérdida y la posibilidad de encontrar en el otro un lugar de comprensión y un punto de sostén vital. Kawase narra la historia de Ayako, una stripper con un pasado familiar tormentoso, y Daiji, un hombre hosco pero sensible, de cómo se conocen y comienzan a comprenderse, con la sensibilidad de quien parece conocerlos desde siempre. La lente de la cámara puede recorrerlos nerviosamente, rebotando y hasta chocando contra ellos, pero sabe cuándo posarse sobre una sedosa grúa que la eleve y la aleje, revelando el entorno y su relación con los protagonistas. Kawase filma el dolor, el tiempo perdido que nunca podrá recuperarse, la cercanía de la muerte como presencia inexorable, pero también celebra la posibilidad de la felicidad, del respeto y el amor como únicos antídotos contra la cerrazón interior. Poco importa si se trata de una ceremonia budista con cientos de velas encendidas, cada una de ellas un deseo, o de un sorpresivo e improvisado striptease callejero, escena de una sencillez y belleza liberadoras. Y también están las metáforas -el atardecer, las estaciones, los

eslabones de las cadenas— y los recuerdos, las tradiciones y las rupturas. En algunos precisos y preciosos momentos, casi presentidos más que evidenciados, *Hotaru* es un film que toca la esencia de la Eternidad con la punta de los dedos, dejando luego que se desvanezca hasta su próxima, fulgurante aparición. **DIEGO BRODERSEN**

Kya ka ra ba a Sky, Wind, Fire, Water, Earth 2001, Japón, 50'

E l padre reencontrado en el final de Embracing muere al comienzo de Kya ka ra ba a. Otra pérdida que hace temblar la noción de la identidad propia, el principio de otro recorrido en círculos por la historia familiar, otro "intento susurrado, fragmentario, a veces doloroso, de reunir las piezas de un patrón fugaz", por decirlo tan bien como Adrian Martin. Los elementos (del título en inglés) se interponen entre Kawase y las imágenes del mundo, vuelven borroso el entendimiento, convierten a la certeza del plano detalle en duda. ¿Hay algo más -más que fantasmas, más que sombras- tras la lluvia que golpea en el parabrisas del auto, la luz que se filtra entre las ramas de los árboles, el viento que estremece el jardín de la abuela Uno, las lenguas de fuego que obnubilan la mirada? Hay, sí, un momento de ruptura en la deriva conmovedora de fragmentos en Súper 8. Kawase sube al escenario de Cannes para recibir el premio por Suzaku; por primera vez, la cámara abandona las manos de la directora para devolver su imagen completa. "¿Quién es esa sobre el escenario?", se interroga, la identidad en un tembladeral, la herida del padre -ahora del todo- ausente demasiado expuesta. El estadío del espejo inoportuno hace anagrama con vacilación y la convierte en cavilación, y la segunda mitad del film, que comienza entonces, se encauza y se concentra en los

diálogos entre Kawase y un tatuador. Que puede o no ser un actor (¿qué hacen aquí esa claqueta, esa toma repetida?, ¿esto no era un documental?); que puede o no cerrar la cicatriz del espíritu tallando sobre la piel de Kawase las mismas marcas de la piel paterna; que puede o no, finalmente, ayudarla a hacer las paces con su historia y con su presente. Aunque tal vez el tatuador no sea más que un otro yo de Kawase, otro reflejo de su personalidad quebradiza, puesto allí para concluir amargamente que "el arte y el amor son líneas paralelas que pueden tocarse, pero que nunca se cruzan". (Un rato antes, el efecto óptico producido por las vías filmadas casi en picado, mientras el tren avanzaba a toda máquina, había provisto la metáfora visual perfecta para esa hipótesis.) O tal vez, como escribió alguien, el tatuador-artista-personaje esté para trazar aun otra analogía: "Grabar la historia personal, en celuloide o en el mismo cuerpo, es dejar una huella permanente; y, a veces, una cicatriz." AGUSTÍN MASAEDO

Letter from a Yellow Cherry Blossom Tsuioku no dansu

Japón/Francia, 2002, 65'

Azuo Nishii (1946-2001) era fotógrafo, crítico de cine, editor de la revista Camera Mainichi y amigo de Naomi Kawase. Enfermo de cáncer terminal, pidió a la directora que registrara sus últimos días: punto de partida de Letter from a Yellow Cherry Blossom. Nishii y Kawase eran amigos; en cierto sentido, mantenían un vínculo de maestro y discípula. El fotógrafo se había pasado la vida despotricando contra los usos de la imagen como prótesis de la memoria, y en ese punto se encaminaba a la posibilidad de incurrir en eso que detestaba, o acaso asomarse a algo distinto. En esa tensión entre la vida y su sombra transcurre el documental de Kawase, que conser-

va la distancia justa para no invadir lo íntimo con el disfraz de la solicitud, aunque no cede ante el registro de las desdichas de un cuerpo agónico.

Dos regímenes parecen convivir en este film: por un lado, el de los diálogos entre ambos, en el hospital o en la casa, que derivan de un tema a otro, de lo cotidiano a las ideas sobre el cine, la foto, la imagen y la memoria (con la urgencia del caso: Nishii no deja de advertir que será en esa misma memoria que cuestiona donde se alojará en poco tiempo más); por otro lado, el de la observación de la vida del enfermo. Kawase persevera en los matices que van desde el momento dramático de esa fugaz mirada a cámara que suelen echar quienes se saben desesperados hasta el humor enrarecido de Nishii, buscando no sólo registrar, sino también comprender por medio de la imagen.

En Sans soleil, Chris Marker se preguntaba cómo era que la gente podía ver sin filmar. En el arranque de Letter..., Kawase afirma que filma para vivir, para sentir que vive. Coincide en esto con aquello que planteaba Victor Sklovski: el arte está ahí simplemente para hacer que la vida sea algo más vivo. Sin duda este film hizo que los últimos tiempos de Nishii tuvieran más vida. Y Kawase, cuando asiste al entierro del amigo, registra la continuidad del mundo. Ha pasado por el trance de filmar no tanto el progreso de una muerte, sino la resistencia y la persistencia de esa vida que el cine no deja de atrapar y restituir en cada rodaje, en cada proyección. EDUARDO A. RUSSO

Shadow

Kage

Japón, 2004, 26'

K awase toma el muy transitado cruce entre ficción y documental, lo hace pasar por el no menos usado "film en primera persona del cineasta" y vuelve a sus



propias, omnipresentes, experiencias vitales. Sin embargo, nada de adocenado hay en Kage (Shadow, Sombra). La sombra no sólo es una opción por la negativa del cineluz; la sombra en Kawase es también, en muchas ocasiones, la sombra del padre, de su padre, de la figura paterna. A partir de eso, Kawase hace otra luminosa obra maestra (esta vez, en formato corto). El centro de este trabajo de orfebrería cinematográfica y emocional es una mujer -un alter ego de Kawase- a la que nos acercamos de maneras oblicuas. Ante ella aparece su padre, a quien ella no conocía. El padre comienza fuera de campo y la película va develando diversos niveles de puntos de vista, y haciéndose preguntas: ¿quién ve?, ¿quién organiza?, ¿cuál es la posible cercanía-distancia entre cineasta y personaje, entre padre e hija?, ¿qué es eso que llamamos padre?, ¿qué implica ser padre y qué implica ser hija y, sobre todo, qué implica ese vínculo? A pesar de la sorpresa y la fugacidad con las que se ponen en juego las diversas figuras y representaciones (por ahí aparece la propia Kawase) y del continuo desmontar de capas hechas de cine y de realidad -en suma, de una prodigiosa puesta en abismo-, Kage es una película emocionante: está hecha con las figuras del padre, de la hija y las del cine. JAVIER PORTA FOUZ (este texto es una adaptación del publicado en el catálogo del VIII Bafici)

TarachimeBirth/Mother

Japón, 2006, 43'

a vida, la muerte, el paso del tiempo, el pasado, el presente, la ausencia materna, la abuela sustituta, la nieta interrogadora. En cuarenta minutos, Kawase explora por qué su abuela (de 90 años) le dio de tomar la teta frente al vacío dejado por su verdadera mamá. En realidad, aquello que la directora explora es el cuerpo de la madre reemplazante que recorre la piel gastada por el tiempo y las arrugas de la casi centenaria mujer. Como si se tratara de un mapa familiar, el rostro y el cuerpo de la abuela de Kawase representan al Japón ancestral, sobreviviente de las bombas atómicas, tradicionalista e imperialista hasta el inicio de la modernización de los cincuenta. Por su parte, en oposición a su abuela-madre, la voz y el cuerpo en off de Kawase constituyen la modernidad, el fuera de foco, la cámara en primera persona, la búsqueda de alguna explicación para sus primeros años.

Tarachime, una película casera cool que desafía cierta banalidad temática, expone sus virtudes por la forma en que está concebida en imágenes. Eludiendo hasta donde puede la importancia de los temas que aborda, Tarachime recurre a las posibili-

dades de una cámara para investigar dos cuerpos en conflicto y dos maneras diferentes de ver el mundo.

Por eso, los mejores momentos del mediometraje son aquellos en los que a Kawase-abuela se la ve borrosa, a través de vidrios esmerilados, como si se tratara de un fantasma a futuro. La filiación estética con *El árbol*, de Gustavo Fontán, en ese sentido, no parece descabellada.

Pero, con el devenir del relato, el punto de vista cambia y Kawase-nieta será la que cobre importancia: una ecografía, una revisación médica, un problema de salud. En esos contrastes que señalan la débil línea entre la vida y la muerte, *Tarachime* alcanza sus mayores méritos. Finalmente, entre las dos mujeres, que ya solucionaron sus conflictos, emergerá la figura del pequeño hijo-nieto, que juega con la abuela y es mostrado por la mamá-directora como símbolo del futuro y de una posible publicidad de pañales con el consabido fuera de foco. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

El bosque de luto

Mogari no mori

Japón/Francia, 2007, 97'

una residencia de ancianos. Una joven que siente el dolor de la pérdida de un hijo. Un anciano que presiente la llegada de la muerte y necesita homenajear a su mujer muerta un tiempo atrás. Nada más ni nada menos que contar. Dos personajes anidan en este relato, pausado y liberador no sólo para esos dos personajes sino también para el espectador. Kawase propone, como en casi todas sus películas, la reflexión íntima, la catarsis de los dolores más profundos y la liberación, y con ella el advenimiento de la paz interior.

El bosque y la brisa que agita sus cromáticos verdes son los verdaderos protagonistas de la historia, junto con el tiempo que discurre lento y moroso. Éste es el presente de la historia, el viaje de la joven y el anciano a través del bosque, y esto es lo que verdaderamente importa. Aquello que ha sucedido en el pasado sólo son breves secuencias, lo que viene no lo sabemos. Pero Kawase reclama para sí, para sus personajes y para los espectadores un presente que nos reconcilie con la vida, con los dolores del pasado, con las incertidumbres del futuro.

Una película de una belleza extraordinaria que planta sus bases en el retrato de ese bosque que de tan verde armoniza la mirada y serena el pensamiento; un bosque que no sólo es ése que vemos sino que además simboliza los bosques interiores que nos constituyen, las emociones que nos atraviesan, los sentimientos que nos perturban. Atravesar juntos, la joven y el anciano, el bosque es adentrarse en las profundidades del dolor, pero también de la piedad. Un viaje contemplativo, un viaje final, un viaje que nos invita a la purificación interior. Tal vez, Kawase rinda homenaje en *El bosque de luto* al tristísimo Imamura de *La balada de Narayama*, o tal vez a Ozu, el de las miradas serenas y contemplativas. Pero es necesario destacar que el cine de Kawase remarca un estilo personal y único, el estilo de la sugerencia, de la reflexión, de la vitalidad del presente; un estilo que a veces suena incómodo de tan doloroso y tan verdadero.

MARCELA GAMBERINI

SILENT MOVIES

É sta no es exactamente una película, sino una compilación de cortos de Kawase en Súper 8 y en video que, vista como persistencia de la mirada personal, termina convertida en una antología de apuntes visuales, de registros furtivos principalmente de espacios urbanos, que se ponen de acuerdo en planear un juego de montaje guiado por un raro circuito de asociación libre. Sin nunca perder de vista esa mezcla de fluida simplicidad y diáfana inmediatez que caracteriza a lo mejor de su obra, Kawase se pierde en la lógica del movimiento descentrado de la ciudad para encontrar finalmente un rumbo tan sugestivo y extraño como inestable y absurdo. Desde Berlín, sinfonía de una ciudad (1927) de Walter Ruttmann hasta Chain (2004) de Jem Cohen, encontrar microrrelatos en espacios urbanos se puede pensar como el máximo ejercicio puramente cinematográfico, como posibilidad de que la cámara trace un paisaje nuevo, donde las formas documentales encuentren cumbres de belleza enigmática e instantánea. Silent Movies va por esos caminos delimitando secuencias con una informalidad que puede virar en estilo y propuesta, pero que siempre traza el mapa apasionante de la potencia de filmar sin rumbo fijo. Así las cosas, como una paseante callejera en busca de estímulos sensitivos, la cámara de Kawase puede inventar un poema esencialista al borde del haiku (un recorrido sobre el fuego, el agua y el aire), para derivar en una operación políticamente azarosa (una serie de objetos que circulan entre los casuales transeúntes, que se cruzan con la cámara de Kawase), haciendo varias paradas en un estilo de diario visual a lo Jonas Mekas con que la directora acostumbra quebrar las esferas de lo público y lo privado. Con bastante humor, cosa algo atípica en la obra de Kawase, Silent Movies inhala aire contaminado para terminar exhalando una libertad bastante única, para diseñar el formato corto y para alucinar la ciudad desde la visión de una cineasta transformada en una sombra extraordinaria, casi fantasmal, que atraviesa cualquier barrera social, estética y humana de la cultura actual. DIEGO TREROTOLA

Naomi Kawase. El cine en el umbral

José Manuel López (editor), T&Beditores, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, CGAI. Publicado en España, 2008.

Voces desde el cuarto oscuro

por Eduardo Rojas

ste libro, el primero en castellano que conocemos sobre Naomi Kawase, fue editado por José Manuel López para el Festival Internacional de Cine de Las Palmas como complemento de la retrospectiva proyectada en su última edición. El cine en el umbral es un texto exhaustivo y coherente. Exhaustivo por cuanto la filmografía de Kawase (nacida en Nara, la antigua capital imperial en 1969) es extensa pese a su juventud. En el libro no queda ningún título sin analizar, desde sus primeros cortometrajes en Súper 8 hasta sus largos más conocidos (Shara, pero también Suzaku y la recién conocida en Argentina El bosque de luto). Coherente porque, con sus variaciones, los distintos análisis giran en torno a las mismas ideas básicas que articulan todo su cine: el cuerpo, expuesto u omitido, el tiempo percibido como un círculo, la ausencia, la paternidad/maternidad. Ideas que se entrecruzan y complementan en sus películas, y que reaparecen una y otra vez en los distintos ensayos que firman el propio López, Fran Benavente y Adrian Martin,

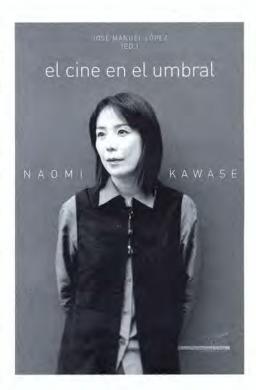
El lector puede asociar el umbral del título con lo umbrío, el lugar de entrada a la casa y el interior de ella, territorio que el Japón tradicional asocia a la sombra propicia, la opacidad reivindicada como lugar para estar o, de otro modo, para transcurrir en el tiempo, según el clásico El elogio de la sombra, de Junichiro Tanizaki, libro que cita Iván Pintor Iranzo en su estudio sobre la escena del desfile del festival Basara de Shara (paradójicamente un desborde de luz y vitalidad). El transcurrir, desde las sombras hacia la luz, es un nacimiento o, a la inversa, el momento de la muerte, delgada línea sobre la que Kawase practica un equilibrio constante y que tiene su expresión más directa en Tarachime, registro "documental" (término utilizado aquí sólo como una convención) del nacimiento del hijo de Kawase y de los últimos días de vida de su

tía abuela (película exhibida en el Bafici 2007). Oscuridad y luz, cuerpos que se exponen al momento último de la muerte o al del comienzo de la vida, continuidad de un tiempo circular. Para transitarlo hay que exponer el cuerpo, como lo hace Naomi en Cielo, viento, fuego, agua, tierra (Kya ka ra ba a), en la que fija sobre su humanidad desnuda los tatuajes que mentan la ausencia del padre.

Estas reiteraciones, este girar de la noria creativa de Kawase, hilvanan de película en película, y en cada uno de los artículos del libro, la historia de una vida, la de la propia Naomi, niña abandonada por sus padres al nacer y adoptada por su tía abuela; una vida marcada por la presencia lejana de una madre ("una mujer autosuficiente, con una vida llena de borrones y errores", que recién ahora alcanza su equilibrio, según la propia Naomi) y la ausencia del padre, misterio al que persigue sin llegar a resolver nunca completamente, búsqueda física que lleva adelante en Embracing y que es, según su propia confesión, uno de los motores de su cine.

Esa búsqueda y esos devenires son variaciones, pinceladas impresionistas grabadas en celuloide, video o piel humana; modalidades del estar en el círculo de la vida, registros que se repiten en los distintos análisis desde diferentes ángulos que enriquecen el conjunto, y más allá de la división elegida por el editor (Cuaderno de viajes, Cuaderno de sombras, Cuaderno de afectos, Cuaderno de formas, Cuaderno de notas).

Otro aspecto, polémico, que trata especialmente Manuel Yáñez Murillo, es la discusión dada en Japón sobre el carácter supuestamente conservador del cine de Kawase. Más allá de la ambigüedad del término, Yáñez Murillo resalta con acierto la diferencia entre tradición y conservadurismo (su reverencia ante el público del Abasto en el Bafici 2001, saludando luego del primer pase de *Hotaru* envuelta en un



kimono, ya entonces nos pareció una reivindicación casi política de su forma de entender y ejercer las tradiciones). El cine de Kawase busca en la tradición japonesa porque necesita hablar del vacío de la ausencia, y en su búsqueda del misterio del origen orbita entre el pasado y el presente a través del cine, una síntesis.

Dos entrevistas realizadas a Naomi Kawase por Aaron Gerow y el propio José Manuel López, integradas completamente a la visión de los autores, cierran el libro, y esclarecen y afirman las ideas de cada uno de ellos. Acercan una dimensión humana, sensible y afectuosa de la directora, un nombre del cine del presente y del futuro sobre el que este libro aporta información, conocimiento exhaustivo y apasionado, elementos que nos serán útiles para esperar sus próximas películas. [A]

DOSSIER KAWASE

Le pedimos al cineasta chileno Cristián Leighton (de quien se vio una retrospectiva en el Bafici 2005) que nos contara algo de sus encuentros con Naomi Kawase en Japón. Leighton está a punto de comenzar el proceso de montaje de **Kawase-san-una película japonesa**, nada menos que una película sobre Kawase.



Viaje hacia Kawase

Estimado Javier:

1

Te escribo desde un rincón del aeropuerto de Sydney. Afuera se desata una gran tormenta y los aviones parecen ignorar el agua y el viento. Aterricé después de 16 horas. Voy camino a Manila, Filipinas. No sé mucho qué decirte ni qué decir.... sobre Kawase-san. Lo más nítido es la oscuridad. Tampoco sé si estos viajes tienen que ver con ella, con su cine, con su vida personal, con su ficción, o con los relatos de su historia cuando era niña. Hace rato que este viaje contiene muchos viajes. Desde ya, Kawase me parece una excusa y un pretexto (un estado anterior a la idea de película que supongo llegará). Esto lo entendí en Reykjavík hace dos meses. Te cuento:

II

Iba entre esa ciudad y Hella, un poblado a 2 horas de la capital de Islandia. Manejaba un auto arrendado, de esos que uno conduce con mucha atención, sobre todo al estacionar rigidizándote la motricidad fina. La carretera es casi una sola y recorre casi toda esa isla. La condición insular de la tierra islandesa la asemeja a Japón, el fetiche que contiene a otro. Mi copiloto era literalmente el libro de José Manuel López sobre el cine de Naomi Kawase. Yacía con la foto de Naomi, que parece reproducirse por todo Occidente. Mientras manejaba con cuidado escuchaba la radio, y me pareció reconocer un programa de arte. Es curioso, pero entendía algo en esa lengua que suena tan extraña (entre noruega y danesa, dicen los que saben). Una voz masculina hablaba de Breton, del surrealismo, y repetía esas palabras cada tanto. Después de cinco minutos, manejar fue casi hipnótico; escuchaba una lengua de la que no entendía nada, pero comprendía algo minúsculo. Bastaba lo mínimo. Era el tono de admiración de una voz sobre un movimiento de artistas. Casi me dormí con la voz, y la carretera se hacía eterna. Cambié varias veces la velocidad del auto arrendado. Tres o cuatro arco iris acompañaban los cerros volcánicos hacia delante. La voz mecía a los poetas, los cerros adornaban la carretera, y yo me rendía a mi copiloto que me miraba de reojo. Quizás esta obnubilación y encandilamiento no me dejaban ver el fondo de la cuestión kawasiana. No me gustaría quedarme petrificado como un obseso y atrapado en el pretexto, pero el fantasma viaja a todas partes, rompe las estancias en Nara, Tokyo o Santiago. Va en cada paso que doy. Y el libro de López y

otros que le siguen se encargaron de demostrármelo. Eran la constancia de que el viaje no me llevaba necesariamente a un lugar claro.

III

Comencé a leer el libro mencionado. Un nerviosismo me cercó desde la primera hojeada, acrecentando la sensación de que algo sucedería.

Leí las primeras páginas y tuve que parar. Era el vértigo adosado al pudor, a la vergüenza de compartir con otros el culto por un ser que se ha instalado en la vida de varios sin cuantificar los riesgos del embelesamiento (palabra en retirada de las novelas). Algunas frases eran demasiado crudas y casi perfectas para expresar la razón del vértigo. Esa sensación era de tal intensidad que leía el libro línea por línea... luego me detuve. No avancé, y no logré terminarlo. Será acaso que no quería leer lo que otros ya escribieron (y comprendieron). Le pusieron palabras a algo que no debería ser parte de la lengua escrita. Todo esto cuando muchas de sus películas llevan en sus títulos palabras que ya no se usan en Japón. Nombres compuestos que nadie entiende ni siquiera en Nara, el lugar fortificado de Kawase-san.

IV

Mientras viajaba v hacía espera en los aeropuertos, no dejé de contactar por e-mail a Arturo J. Escandón. Él se ha infiltrado amistosamente en mi búsqueda sin camino. Vive hace 15 años en Japón, y se casó con una mujer de Kyoto. Traductor y profesor de español, además de columnista ácido sobre el Japón en que ha tenido que hacer su vida y construir una familia, me ha insistido con que la mujer cineasta de Nara se guarda muchas cosas. Incluso asevera que Uno Kawase, su abuela y quien la crió, no está muerta, como te tentaste a escribir en el catálogo del Bafici, a propósito del estreno de Tarachime. Es decir, vive y muere muchas veces, pero sobre todo no permite una constatación. Sugiere incluso que Kawase es budista, lo que la hace muy peligrosa. Según él es neo-budista, por lo que cualquier especulación sobre sus actos (léase historias, encuadres, narraciones) es dudosa, incluso desde la moral occidental (como afirma él), desde la cual persistimos en creer que en Oriente son más profundos que nosotros. Cada vez que puede me hace ver mi ingenuidad, e incluso me sentenció al terminar de ver varias de sus películas sobre la "astuta estrategia de Kawase-san para esconder su sofisticado budismo". Para mí no es un problema religioso, o no quisiera ver esta obsesión con esos ojos tan rasgados de sospechas. Le he propuesto con decisión planear el asalto a Nara en conjunto.

V

Hace uno meses estuvimos en Nara con mi amigo Arturo. Mientras buscábamos la forma de aproximarnos a ella, decidimos arrendar bicicletas. Hace años que no me subía a una. Me acordé de Laja (Chile), el pueblo en el que nací y donde viví cuando era niño. Nara, Laja. Se parecen, para mí. Sólo que la primera te apabulla con su calor húmedo. Pese a esto, nos dimos el tiempo para recorrer las callejuelas de fachadas antiguas y llegar hasta la puerta misma de la casa de la protagonista de *Shara*. Preguntamos, y una señora que apenas abrió la puerta negó cualquier vínculo con la película.

VI

Le escribo a Kawase-san casi siempre; contesta con frases cortas en inglés. Mientras tanto, sigo haciendo demoledores viajes en avión y preparo el cerco definitivo que quiero establecer en Nara. En Santiago, y después de reponerme de cada cruzada, visito a mi abuela, quien cada vez que la saludo me lanza la pregunta sobre cómo me fue en Japón. Es cierto que he ido varias veces, pero es más cierto aún que siempre regreso con las manos vacías. En pocas horas más veré si puedo coordinar una cita con algún pretexto para filmar a la cineasta en Hiroshima (ciudad que siempre quise conocer desde Resnais). No estoy tan lejos de ese lugar, ya que el avión de la próxima semana me lleva a Mindanao. Hay buenas combinaciones para ir más al norte.

VI

Como epílogo: reconozco que tengo demasiadas horas de material. Una búsqueda que se hace agobiante por momentos. Por otra parte, me avisaron desde Santiago que recibí una gran caja con varias de sus películas sin subtítulos e impecablemente copiadas. Las envió su representante con kilos de transcripciones. Hay plena libertad para hacer con ella lo que yo estime conveniente, dice la carta que se adjunta a la caja. La libertad es definitivamente una cárcel, y no sé si el continuar en viaje conduzca a una historia con algo de sentido. El tiempo me rodea.

Saludos y publica esto si quieres, Te adjunto fotos que espero no pesen mucho **Cristián Leighton**

Sydney, 6 de Septiembre, 7 a.m. (de acá).

Historias extraordinarias

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Mariano Llinás

PRODUCCIÓN

Laura Citarella

IMÁGENES

Agustín Mendilaharzu

EDICIÓN

Alejo Moguillansky, Agustín Rolandelli

MÚSICA

Gabriel Chwojnik

SONIDO

Rodrigo Sánchez Mariño, Nicolás Torchinsky

DIRECCIÓN DE ARTE

Laura Caligiuri

IMÁGENES DEL EPISODIO DEL RÍO

Ignacio Masllorens
DIRECTORES DE

FOTOGRAFÍA INVITADOS

Soledad Abot Glenz, Soledad Rodríguez, Lucio Bonelli, Martín Mohadeb, Julián Apezteguía

TÍTULOS Y DISEÑO GRÁFICO Paula Erre, Andrés Mendilaharzu

ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Alejandro Fadel, Laura Citarella, Tomás Binder

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN

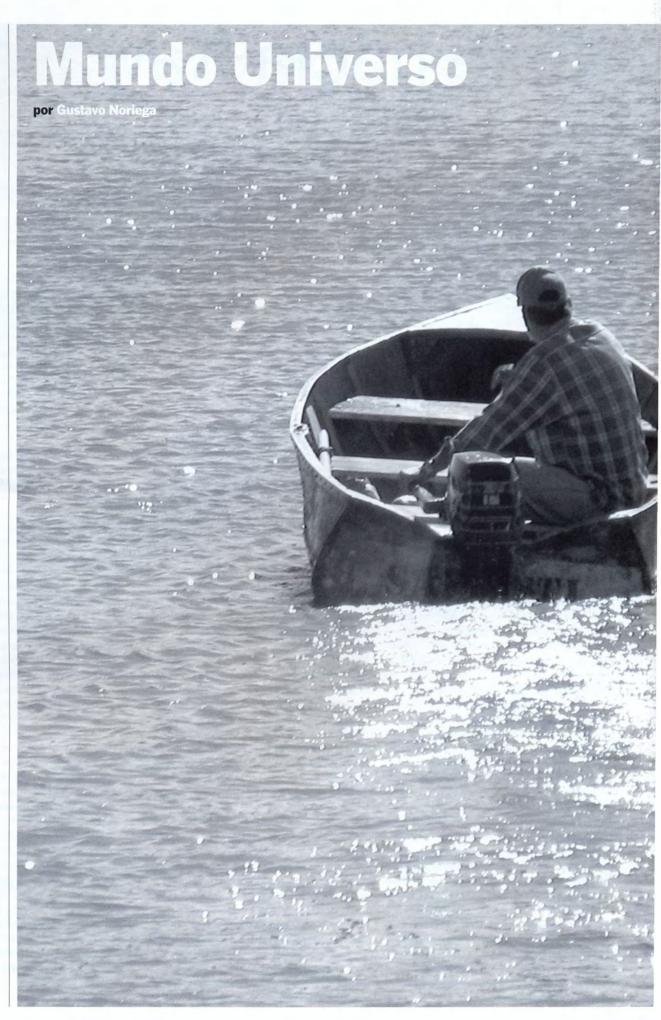
Juan Schnitman, Santiago Esteves, Tomás Fadel

INTÉRPRETES

Walter Jakob, Agustín Mendilaharzu, Mariano Llinás, Klaus Dietze, Horacio Marassi. Eduardo lacono, Mariana Chaud, Lola Arias, Fernando Llosa, Julio Citarella, Germán De Silva, Ana Livingston, Alberto Suárez, Esteban Lamothe, Edmundo Lavalle, Oscar Mauregui, Leandro Ibarra, Héctor Bordoni, Gerardo Naumann, Willy Prociuk, Andrés Toro, Lila Monti, Gerardo S. García, Marcelo Mariño, Emma Rivera, Santiago Gobernori, Matías Feldman. Soledad Cagnoni, Mara Guerra, Ignacio Masllorens, Juan Schnitman

NARRADA POR

Daniel Hendler, Juan Minujín, Verónica Llinás.





istorias extraordinarias cuenta las peripecias de tres amigos que se embarcan en distintas aventuras a lo largo y a lo ancho de la planicie bonaerense. "No", me dirá alguien que haya visto las más de cuatro horas de película, "no son amigos; es más, las historias protagonizadas por los personajes X, H y Z -interpretados por Mariano Llinás, Agustín Mendilaharzu y Walter Jakob- nunca se entrecruzan, van por carriles separados, amagan con intersectarse pero finalmente no lo hacen, ellos ni siquiera se conocen". Y yo contestaré: "No, tontuelos, Historias extraordinarias cuenta también las peripecias de Llinás, Mendilaharzu y Jakob, realizadores de la película en distintos cargos, amigos de toda la vida ellos, que necesariamente han vivido en su rodaje peripecias semejantes a las que en la pantalla se muestran". Porque si toda película es finalmente un documental sobre su filmación, uno imagina que este deambular maravillado por la llanura pampeana es reflejo del otro, de los realizadores; que la búsqueda y la curiosidad de estos tres personajes es equivalente a la del grupo de gente que ha hecho esta película sorprendente y feliz. Al igual que X, H y Z, el trío de actores protagonistas ha cruzado de un lado de la provincia de Buenos Aires a otro a través de sus rutas y sus ríos, y ha intimado con botes, leones, tanques y helicópteros. Los tres han parado en hoteles ubicados sobre la plaza del pueblo, han mirado por sus ventanas descubriendo historias, y hasta alguno de ellos ha viajado al África porque era necesario hacerlo. Pocas películas que no tengan una pretensión documental pueden enorgullecerse de ser tan miméticas con la misma empresa de realizarlas. Tenemos miles de historias en Historias extraordinarias, y uno imagina que ese número se duplica al pensar en su gestación: allí, seguramente, reside gran parte de su innegable grandeza.

Una diferencia que se puede inferir entre ambas aventuras es que la empresa de realización de la película es colectiva, mientras que los personajes son esencialmente solitarios. Y, más que personajes, uno tiene que pensarlos como meros vehículos de peripecias. Llinás no carga a X, H y Z con características personales. Uno desconoce de ellos parejas, padres, amigos, tanto como manías, síntomas o propensiones psicológicas. Simplemente ponen el mecanismo en marcha, se sumergen con distintos objetivos puntuales en la provincia de Buenos Aires y allí les pasan cosas. Esas cosas que les pasan son el material primigenio de la película. Cada pueblo, cada persona que se cruza, cada evento puede ser la puerta a un mundo infinito. Las historias que la película cuenta parten de momentos nimios: una caminata, la llegada a un trabajo nuevo, un recorrido por el río. De allí en más, todo puede pasar. Por otro lado, una cierta propensión a la digresión le permite a la narración de la película encontrar en cada momento relatos derivados. Así, la libertad de Historias extraordinarias permite que a las tres historias que conforman su centro narrativo se le sumen otras, las de personajes de importancia menos que lateral, en las cuales la película, de pronto, pone toda su atención. Así, en los desordenados recuerdos que provoca la película, tienen tanto peso los tres personajes vertebrales como quienes se cruzan con ellos, como el majestuoso león Coronel, el verborrágico Palomeque y el expansivo César, las hijas de Saponara, los indoblegables soldados ingleses de la Segunda

Guerra llamados los Jolly Goodfellows y la bellísima y enigmática Lola Gallo, una mujer que justifica cualquier locura que pueda hacer un hombre. La enumeración de momentos exultantes y de personajes inolvidables se detiene porque sí; podría seguir casi indefinidamente, de la misma manera en que la película en algún momento de su desaforada duración decide detenerse, aun cuando uno imagina que las historias maravillosas podrían continuar por otro tanto.

Mientras X permanece escondido en su habitación de hotel tratando de pensar qué es lo que debe hacer con el secreto que guarda, matiza sus días escuchando una FM local. Se trata de FM Etoile, "una estrella en la noche solitaria", una copia certera y graciosa de las FM melosas y con música de la década del 80. Allí se repite una y otra vez la publicidad de un negocio llamado Mundo Universo. Es otro chiste oculto y acertado de la película, retratar esa costumbre de identificar una parcela cultural con la palabra Mundo, o Planeta (Mundo Marino, Mondo Bizarro, Mundo Reggaeton, Planeta Urbano, etcétera). "Mundo Universo" tiene la gracia borgeana de la paradoja y la redundancia, un recorte que no recorta nada, que pone dentro de sus límites todo lo que el Universo puede ofrecer, desarmando justamente la idea de confín. Más allá de la gracia del chiste, Historias extraordinarias funciona un poco como Mundo Universo: todo tiene cabida en esta película proteica, aparentemente sin límites. Llinás dice y demuestra que donde veíamos una extensión plana y sin atractivos como la llanura pampeana no hay más que puertas a la aventura, que el Aleph mora en cada cruce de rutas. En ese lugar donde parece que no pasa nada, todo puede suceder y, de hecho, lo hace: basta mirar con atención para encontrar historias en cualquier lugar.

En la magnífica escena de la muerte del león Coronel, un empleado del haras, que le da la carne envenenada que terminará con sus días, le recita unas coplas improvisadas en el momento, que cierran con las siguientes palabras: "Sé cómo hay que hablarle a un rey en el final de su vida", una frase que resume admiración por la majestuosidad del animal y conciencia de la importancia de las formas. Y hay que decir que si Llinás tiene miles de historias para contar, no le basta con eso; sabe cómo contarlas: con respeto por la claridad narrativa y, al mismo tiempo, con una enorme variedad de recursos, tanto clásicos como modernos. La infatigable y omnipresente voz en off unida a la precisa y expresiva música de Gabriel Chwojnik (unida a la inteligente utilización de canciones inesperadas, como "El gato en la oscuridad" de Roberto Carlos y "In My Dreams" de REO Speedwagon), pero también encuadres bellísimos y un montaje original y creativo, conforman un tapiz deslumbrante que satura a las cuatro horas del placer más primitivo y sofisticado a la vez.

Historias extraordinarias es muchas cosas, demasiadas para abarcarlas en una sola nota. Es un león que muere con hidalguía y un hombre que en el final de sus días se pregunta si no será un idiota que ha vivido una vida sin sentido. Es la pasión por la aventura, por lo inesperado; la celebración del mundo real y la del inventado. La reinvención de la provincia de Buenos Aires realmente existente y, al mismo tiempo, la apoteosis de un mundo de fantasía, donde después de cada hazaña se celebra con la canción de la buena suerte. Mundo Universo, donde todo cabe. [A]

El mejor alumno

por Leonardo M. D'Espósito

ace poco más de diez años nacía el mito del Nuevo Cine Argentino. Decir "mito" no implica que sea falso, sino que hubo -hay- consenso en que ciertos films fueron fundacionales. Después, el cine argentino comenzó verdaderamente su escuela primaria y fue pasando, año a año, de curso. Lo cual implicaba, necesariamente, que apareciera en algún momento una película que cruzara el límite hacia la mayoría de edad, que hiciera borrón y cuenta nueva; que obligara al NCA a pasar del primario al secundario y tomara, con la inseguridad y la libertad de la adolescencia, el toro por las astas. Bien, esa película existe y se llama Historias extraordinarias. Y como en mi primer año de secundario había nueve materias nueve (o sea, la mitad de episodios que tiene la película de Llinás), vamos a usar el esquema de mi boletín para hablar de la película. Sepan disculpar, pero la única forma de apropiarse de una película es siendo absolutamente egoísta (si no, qué sentido tiene apropiarse de algo).

Matemática

Un camino abre otro camino. Esto implica necesariamente que para contar cuentos hay que hacer bien las cuentas. Para todo elemento x de un conjunto de historias E, siempre hay un elemento x' de un conjunto que podemos llamar E' que se le corresponde de manera biyectiva. Por ejemplo: a la historia de Lola Gallo, la mujer aventurera,

le corresponde la historia de César niño, maravillado ante la aparición de un gigante y los Jolly Goodfellows, los hombres aventureros. Al tanque que no dispara le corresponde el león que no se enfurece; al río, la pampa; al laberíntico trayecto de Z, la quieta espera de X; entre ambos, para complementar, el movimiento constante sobre un río quieto de H. Cada elemento de un conjunto tiene, pues, una correspondencia con un elemento de otro conjunto que lo complementa, lo resignifica, lo enriquece. Para poder lograr ese control sobre los materiales, es necesario establecer una serie de funciones que son las que el espectador, después de maravillarse con los cuentos, descubre como el entramado lógico, numérico, de los 18 capítulos que simétricamente articulan todo el edificio.

Hay otra clase de matemática sobresaliente en el film: la de la ingeniería necesaria para que todo eso que cuesta dinero se realice con medios incluso escasos. HE es una demostración brillante:

Toele

Se puede filmar una película sin el apoyo del INCAA.

Hipótesis:

Tenemos los materiales, tenemos una empresa que se queda con los derechos televisivos a cambio de una suma de dinero fija (I-Sat), tenemos un grupo de gente que no se encierra en el gueto de un conocimiento único (sonidistas que hacen cámara, camarógrafos que actúan, director que pinta escenografías). Tenemos, también, una idea clarísima.

Demostración:

Al no pasar el film por el INCAA, su guión no pasó por preclasificación. De ese modo, el guión puede ser libre completamente. Y al ser libre, puede ponerse en imágenes de la manera más imaginativa posible; de hecho, puede no existir guión y pueden las historias nacer de las imágenes. HE, pues, existe. Y existe como es, al margen de cualquier tipo de homogeneización o estandarización de esas a las que tienden los comités.

Castellano y literatura

HE está casi completamente narrada por tres voces en off. Esas tres voces hablan la lengua nacional de la Argentina, la variante occidental del castellano del Río de la Plata. No hablan español, no hablan un castellano neutro. No hablan mexicano, chileno o paraguayo. Hablan lo que se habla en la enorme y misteriosa provincia de Buenos Aires. Esas voces nos suenan, por inflexión, inmediatas: las reconocemos como propias.

Pero son voces que leen un texto, un texto de enorme peso literario que rodea las imágenes, les cambia el sentido, las contrastan, las acompañan de lejos y de cerca, se les adelantan, se atrasan, cuentan



lo que no puede mostrarse y muestran, de paso, que en Buenos Aires hay también una lengua literaria que es muy diferente de la lengua oral. Ahí están las inflexiones de Saponara, de Bagnasco, de Lola Gallo, de Palomeque, alejadas de la elegancia que exhiben los textos en off, todos con sus enumeraciones precisas. Enumeraciones que son también narración en la medida en que esos elementos que se acumulan en la lengua –al colocarse temporalmente uno después de otro, como diría Saussure (que se murió antes de ver la película, desgraciadamente, o la habría utilizado como ejemplo de lo que son relaciones sintagmáticas y asociativas)- cuentan. Otra de Saussure: vieron que a cada cadena sonora se le asocia una imagen mental; pronunciamos "árbol" y en la pantalla que es nuestra cabeza aparece un árbol. Bueno, Llinás y sus secuaces dicen "masacre del molino San Martín" y lo que aparece es una masacre en la cual lo terrible se combina con lo ridículo, porque el poder encantatorio de la palabra nos obliga a pensar que esos dos tipos de traje son agentes de Scotland Yard, que ese amigo del director con una sábana en la cabeza es un representante del poder financiero árabe, que ese señor con pinta de verdulero es un magistral cerebro chileno del crimen. Pero no dejamos de ver dos chabones con traje, un sabanado, un verdulero. Las palabras transforman la incertidumbre de la palabra en la distancia de lo cómico,

de la epopeya cómica.

Y además la lengua es el relato de quienes la hablan, por eso relatar es ejercitar la lengua. Las lenguas, todos los idiomas. Incluido el inglés por allí, que se cuela porque se cuela en el acento alemán de César y en el tema de REO Speedwagon que vamos a analizar en otra materia. Y porque a un idioma lo hacen, también, sus relatos y sus escritores. HE contiene ecos de Borges, de Bioy, de Bustos Domeq -que es más y menos que la suma de sus partes-, de Arlt, de Hudson. De Georges Perec (los créditos parecen el inventario que cierra esa obra maestra de la matemática narrativa que es La vida, instrucciones de uso), de William Faulkner -qué son, si no, esos pueblos de la Pampa Húmeda si no avatares de las imaginarias tierras de los libros del halconero-; pero, más que nada, del viejo y querido arte de la novela decimonónica, un poco a la Dickens, con sus personas que se autocombustionan, sus hermandades de truhanes infantiles, sus ministerios góticos, sus edificios amenazantes. O de Homero -¿H no será un homenaje al bardo ciego que cantó la derrota de Ilión y los fastos de Aquiles, el rapto de Criseida y Briseida, la duplicidad de Paris y el duelo del pélida con Héctor? No, la hipótesis seguro que está totalmente equivocada- y su Odisea, con el gigantesco Cíclope de dos ojos, la sabiduría de Tiresias, el poder de cantar como las sirenas y un gorrito que dice Afghan WirelessConnecting Afghanistán (y viajando en camioneta a la manera del hachero de La libertad).

Geografía

No hace falta seguir volando a la Patagonia para filmar algo nuevo. La provincia de Buenos Aires tiene una superficie total de 307.571 km2: una enormidad, vea. Es más grande que Inglaterra (244.820 km2). Su clima es templado, es básicamente una llanura llena de pastizales, su río más largo (el que recorre H, ni más ni menos) es el Salado, que tiene 700 km de extensión (sí, se sale de la provincia, claro, incluso sin rectificar, cosa que la Compañía Fluvial del Plata y Yáñez no lograron), y su máxima altura es el Cerro Tres Picos, del macizo de Tandilia, que alcanza los 1.100 metros. Y más allá del conurbano bonaerense y la Capital, está lleno de pequeños pueblos que viven de la agricultura y de industrias relacionadas, básicamente. Es un territorio secreto, moderno y arcaico a la vez, donde la gente se parece a la de la ciudad de Buenos Aires pero en otro tiempo; una especie de universo paralelo donde efectivamente puede pasar cualquier cosa. Pero cualquier cosa en serio. Donde los ríos, después de una tormenta, desaparecen (desaparecen en serio), donde los caminos asfaltados se transforman en pequeños desvíos de tierra que llevan a estancias fantásticas en las que puede aparecer una fiera agonizante o

dos hermanas enamoradas del mismo hombre. El territorio ideal para que un arquitecto demente levante monumentos inauditos a la capacidad del hombre de destacarse de ese piso verde y eternamente plano. HE da cuenta de esa geografía y rompe el mito de la chatura pampeana: esos pastos, esos pequeños bosques, hasta el más bajo de los árboles que bordean una ruta es más pequeño que nosotros. Esa falsa perspectiva, que no es un billar sino un laberinto de pastos y ciudades cicatrizados por rutas y caminos innominados, es tierra ideal para el misterio, para perder pasados, para encontrar futuros que (lo dice la voz en off, prestar atención a la que lleva adelante, especialmente, la historia de Z) siempre se eligen, que no están regidos por el azar. No hay casualidad en seguir la vida de Cuevas; el paisaje invita a seguir ese misterio y descubrir que detrás de la aparente calma chicha de los domingos de suburbio hay mucho para descubrir, muchos personajes que viven existencias totalmente alejadas de lo común. El paisaje invita tanto que lo único que queremos es quedarnos en la ruta, nos lleve a donde nos lleve, incluso a Sudáfrica y Mozambique, aunque sea para encontrar una pequeña, emotiva respuesta.

Francés

La FM que escucha X es FM Étoile, una estrella brillante en la noche. Hay algo francés en la elegancia de los textos, en su gusto por el retruécano y por la sonoridad, por la cartesiana manera de disponer gradaciones de tremenda lógica. Hay algo de francés, obviamente, en la forma en que la cinefilia se hace cargo de cada imagen no para homenajear el pasado sino para decir "con este acervo que me marca y me genera en tanto cineasta, haré esto; el cine no existe ni sirve si no existe v sirve a mi imaginación". Y La ventana indiscreta se transforma en un melancólico cuento de romance platónico. Y las violentas historias de Tarantino, ése que ama tanto los diálogos, se vuelven cuentos de gente a quien no -o apenas- se escucha. Y el spaghetti western resucita no en el desierto polvoriento sino en la humedad (sí, pampeana, qué tanto) de la orilla del Salado. Ces étoiles du cinéma font Lumière sur chaque image. Pero si la cinefilia tiene algo de crítico, HE no. Su apropiación es post crítica (aunque sí, hay pequeñas claves respecto de ciertos lugares comunes del cine argentino reciente; por ejemplo, y a pesar de recorrerse la provincia con la más balnearia costa atlántica... ¡Nadie va a la playa!), godardiana en el sentido más juguetón y sesentista de esa mala palabra.

Latín

Lengua franca en desuso. La lengua franca está en desuso porque la gente ya no dice la verdad ni las cosas como son; la lengua carece de precisión. Nos ha ganado el inglés y su polisemia, y no el viejo tronco común del antiguo Occidente, aquel idioma que nos permitía girar y regirar las frases, acomodarlas de modo infinito para producir un efecto poético. Hay latín en Historias extraordinarias: en la búsqueda del término más justo para decir algo, en la movilidad de la frase. Sobre todo, en cómo la voz en off, en lugar de relatar, escande. Se mueve como una verdadera música a contrapelo de la música, alternando el yámbico con el pentámetro y el hexámetro dactílico, algún espóndeo, algún endecasílabo. En su épica virgiliana de perdedores, en el humor ovídeo que transmite su mitológica metamorfosis de la pampa, el creador es latino. Y latino es su montaje, libre y musical, que va de un lado al otro en un juego de tiempos que acerca el pasado (clásico) al presente moderno que aún no se ha hecho cargo de una tradición, o que carece de ella. Los latinos inventaron la suya apropiándose de la griega: Llinás, como los poetas del Siglo de Augusto, recoge los elementos dispersos en un paisaje casi arcaico y los convierte en poesía y tradición del presente, mito fundacional de un cine nuevo. La llanura deja de ser el proverbial hogar de ombú, hoja y hermana para transformarse en tierra donde crecen los coliseos inauditos, los monumentos hercúleos, las ciudades secretas, las ruinas cubiertas por la lava vegetal de los pastizales. Latín puro, de la guerra a lo bucólico.

Educación Física

En Historias extraordinarias hay que moverse, de lado a lado, de un lado a otro; se requiere un estado físico enorme. Mientras alguien relata constantemente, los personajes no paran de moverse: de hecho, todo comienza con una deportiva cámara en mano que enfoca al más o menos desenfocado Llinás, X para los amigos espectadores, quien marcha un poco ansioso y un poco curioso y un poco desconcertado por un camino de tierra. Parar, ver, y que la curiosidad obligue a la huida. O manipular, como Z, una gran cantidad de cajas y cajones, de papeles y teléfonos. O mover los remos de una lancha como lo hace H, cuando no arrastrarla por un terreno totalmente inundado que requiere la fortaleza de un sportsman. Todo es también competencia, tratar de llegar primero a una meta que no se vislumbra más que como una promesa. En Historias extraordinarias, paradójicamente a pesar de tanto texto y tanta literatura, todo está en movimiento, a veces aleatorio pero siempre con un sentido clarísimo. Hay que tener espaldas anchas y piernas seguras, saber cambiar el ritmo, incluso hacer un pase preciso -cuando de un episodio a otro cambiamos de historia, Llinás parece esos número 10

de la tradición Bochini, que miran donde nadie mira para poner una pelota/cámara perfecta al espectador- para tejer un film como éste. Ser una combinación de corredor de fondo y ajedrecista capaz de ver las jugadas que vienen incluso si uno se equivoca: la mirada sobre personas consideradas piezas de ajedrez permite a X comprender la historia de amor de esos dos que se encuentran todos los días en la plaza o crear el vínculo entre la masacre del molino y Lola Gallo. Se trata del otro componente de todo deporte: el juego, llevado a sus últimas consecuencias. Llinás considera a la narración de historias como sus juegos olímpicos personales, en los que cada género o cada tono toma el lugar de un evento diferente. No por nada la historia de H comienza con una apuesta; no por nada el trabajo de Cuevas y su doble vida de gris burócrata y aventurero global surgen del amor por la naturaleza viva.

Historia

Para conocer dónde estamos, es preciso saber de dónde venimos. Llinás cuenta historias que no son ordinarias, ni son, por suerte, mínimas. Todas esas historias tejen la Historia: de alguna manera, don Mariano es una especie de Duby sardónico. Lo excepcional, lo famoso (apócrifo y todo) se mezcla con un registro real al punto de que mentira y verdad se vuelven indiscernibles. ¿Es posible creer en la historia de Salamone? No, es imposible imaginar que alguien como él haya existido, haya construido esos monumentos a la imaginación desbocada, esos edificios que recuerdan la inaudita casa del "There are more things" borgeano (un cuento sobre cómo Lovecraft se podía hacer perfectamente creíble en el Gran Buenos Aires, en los alrededores del no civilizado Turdera), esos cementerios demoníacos. Pero resulta que están allí, y Salamone sí existió, lo que lo vuelve extraordinario. Y viceversa: ¿cómo dudar del pequeño documental de la Compañía Fluvial del Plata? Y resulta que es apócrifo. Lo que no es apócrifo es que el Salado se desborde constantemente y que, desde siempre, se haya pensado en canalizarlo (aclaremos algo: resulta que canalizar el Salado y transformarlo en una gran arteria fluvial es algo que lleva más de doscientos años dando vueltas por despachos oficiales; lo que pasó en Santa Fe hace pocos años, con esa inundación tremenda, es consecuencia de la desidia histórica). También es una lección de Historia la forma en que la familia Saponara pasa su vida en la granja. Pero es una historia viva, cotidiana. Hay algo más: Z pensaba que sus días en el ignoto pueblo donde debía cumplir funciones tendrían como distracción la búsqueda de edificios del siglo XIX, de algunas ruinas. Pero incluso antes de que el mapa de Cuevas llegara a

sus manos, ha dejado de lado la necesidad de observar trazas de un mundo desaparecido. Porque -lección de Historia- todo está vivo allí, todo es hoy, cada indicio sigue generando el deseo de moverse hacia alguna parte. Y porque para el pasado está Palomeque, que lo conoce todo y es un tipo orgulloso de su pesadez divertida de enciclopedia popular. Son las imágenes las que hacen a Palomeque y, en una sabia elección, apenas algunas frases sueltas de su verborrea, que en el contexto de armarios grises y formularios amarillentos resultan invariablemente cómicas e incluso ciertas. Algo más: en el cine anterior a Historias extraordinarias, Palomegue sería un pesado, y las caminatas con él habrían llenado de frustración a Z. Escuchen el relato: Z admite que no sólo no la pasa mal, sino que además, por primera vez en su vida, se siente bien, incluso contento. El saber, el pasado, la aventura de conocer aquellos detalles que tejen el presente desde algún momento remoto son parte de la felicidad, un mentís tremendo al cine quejoso, llorón, "de perdedores" con que tanto progre nos ha castigado en los últimos cuarenta años. El presente sigue todo allí, junto, como realidad y eco de la masa tremenda que ha generado la vida de los hombres. Eso es la Historia, y eso hace de HE un film histórico.

Música

Cada episodio de nuestra vida tiene su banda de sonido: no es algo en lo que el cine haya influido a la experiencia contemporánea, sino a la inversa. Es el cine, arte de lo real (a veces), el que refleja ese asunto proveyendo a nuestros oídos sonidos y músicas que complementan, subrayan o comentan las imágenes que vemos en pantalla. En Historias... esto es constante. La música apela a tres cosas: a nuestra capacidad emotiva "primaria", a nuestra memoria emocional, a nuestra inteligencia e ironía. Nuestras, no del film: somos nosotros los que establecemos el lazo entre sonidos e imágenes para que se recree el sentido que Llinás planea para cada segmento de la película. En ese sentido se trata de una obra que participa al espectador -como quien participa a un casamiento, en este caso a la boda imagen/sonidodel gusto por combinar materiales para diferentes sentidos y crear ideas. La cosa es así: cuando descubrimos a César, el hombre que vuela monolitos, la cámara se le acerca mientras él enciende un cigarrillo, lo recoge en primer plano y escuchamos, inconfundibles, acordes hijos de aquellos que señalan al spaghetti western. Es en la pampa húmeda, a la vera de un río, en estos tiempos. El escenario está lejos del género Leone, pero la música los hermana. La increíble banda de sonido compuesta por Gabriel Chwojnik combina toda clase

de recuerdos cinéfilos escondidos o evidentes, una tremenda melancolía y sonidos épicos. Pero en ningún momento subraya la argentinidad del paisaje, hazaña poco menos que titánica teniendo la provincia de Buenos Aires (ver Geografía) como escenario. A tal punto llega este mentís patente al pintoresquismo visual y sonoro, que el film se cierra con "The lucky song", el alegre himno aventurero de los Jolly Goodfellows (sí, se los ha nombrado dos veces, pero no pensamos decirles quiénes son para que vean la película), que habla de seguir en el camino, de continuar buscando aventuras y de celebrar estar vivo. Y claro que hay canciones en otros lugares del film. La historia de Lola Gallo cuenta en realidad la de la propia Lola y las de sus dos maridos. En cada caso, la música que se escucha y es, en parte, leitmotiv de Lola es un tema de y por Roberto Carlos. Que no cambia cada vez que se escucha, salvo porque la voz en off y las imágenes de cada uno de los dos hombres generan un sentido diferente. Así, en un caso la inclusión parece pura parodia; en otro caso, pura melancolía; en el caso de Lola, simplemente es la perfecta definición melódica del personaje. Porque en el cine la música no se reduce ni al subrayado ni a la intención de vender un disquito: la música en el cine vale si y sólo si las imágenes, si y sólo si cada cosa dentro y fuera del plano. Lo mismo para uno de los mejores momentos del cine argentino de los últimos años: X, en su hotel, prende la radio y escucha "In my dreams", de REO Speedwagon, un tema que puede entrar en cualquier antología de la grasada amable. El tema se interrumpe por algo que X piensa, por algo que la voz dice, porque X apaga la radio. Y entonces, milagrosamente, cuando ya todo lo que había para ser dicho se dijo, X vuelve -en alarde de precisión del director, más el actor, más el guionista, todos uno- a encender la radio y a regalarnos el estribillo inmortal de ese lento que calentó adolescencias varias. La música no es más que las imágenes ni menos que ellas, lo lindo o lo feo de una canción no tienen que ver -en cine, en purísimo cine- consigo misma sino con nuestras propias emociones, construidas por esa cantidad de capas que un film es.

Plástica

Puede decirse que *Historias extraordinarias* es una película un poco desprolija si sólo se piensa en las imágenes digitales que la componen, todas ellas registradas en mini DV. Pero sería ya no sólo mentir sino también ser enormemente injusto. Los planos que integran la película tienen una composición y un cuidado que se ocultan como ocultaban los barrocos el recorte de la tela. Todo tiene un lugar significativo en cada uno de los planos, cada movimiento de

cámara está planeado para que dé de sí lo máximo posible (ver la grúa que se acerca al cuarto de X, ver a X saliendo finalmente de su hotel, ver la cámara que acompaña a H en el río, ver cómo Z se aleja charlando con Palomegue por la plaza) y cada plano para que al mismo tiempo lo sintamos funcional a la historia y autónomo. Un plano fijo de la masacre del molino San Martín, por ejemplo, es puro cine aunque no tenga movimiento: en su diseño se siente la tensión temporal que hace a todo el valor cinematográfico. Un monolito apenas entrevisto entre los pastizales tiene la potencia de un paisaje surrealista (¿acaso no lo es?). Las imágenes del león o del tanque son, también, intervenciones de la imaginación en la realidad que recuerdan el delirio del fluir de conciencia de los seguidores de Breton. Pero no sólo eso: cada imagen tiene también ese sello de lo incompleto, de que en medio de tanto encuadre perfecto hay algo que falta y que aporta nuestra mirada recomponiendo los pedazos, lo mismo que hace el espectador ante un cuadro impresionista (ver el afiche del film, para más datos). Y después están las plazas, las rutas, los bosquecitos, los pastizales, el río, las puestas de sol, la imaginativa tormenta, los soldados ridículos (fíjense: los soldados argentinos son tan ridículos como los nazis, y los ingleses también, pero los ingleses tienen una nobleza enorme y festiva, mientras que los criollos y los germanos oscilan entre la tontería burocrática y la pesadez a reglamento). Todo parece bello, y cuando no lo es, el resto del artefacto cine nos provee la belleza faltante. Vean, si no, cómo Llinás registra la secreta, evidente obra del desquiciado Salamone.

Bien, el recorrido está terminado, el ejercicio fue provechoso, como diría Daney que diría Stewart Granger que diría Lang en Moonfleet. El recorrido sigue; esto es aprobar nada más el principio de un cine -ese Nuevo Cine Argentino- que terminó su brillante escuela primaria y que, ahora, entra en el secundario con el pie derecho. La idea, amigos, es que el film de Llinás es partir de lo empezado, rescatar los cimientos y construir definitivamente para arriba. A Llinás le importa el cine argentino y lo argentino y los argentinos, y si a los del resto del mundo les gusta, mejor. La cosa es que esta aldea que pinta es, por lo antes expuesto, ni más ni menos universal que la tierra donde ocurrían las películas de Hitchcock o Ford, de Godard o de Truffaut, de Kurosawa o Imamura. Llinás tomó un territorio desconocido para el mundo, lo insufló de universo, se lanzó a la aventura y creó un mundo nuevo para decir con risa en la boca, como el personaje de Paradiso: "Ritmo hesicástico, podemos comenzar". [A]

Más grande que la vida

por Agustín Campero

as cuatro horas de Historias extraordinarias son apenas una pequeña manifestación de su ambiciosa enormidad. Es un cine hecho políticamente: la radicalidad de su existencia arraiga en su carácter inefable y obstinado. Es también, a la vez, un sueño político, una afirmación cinemática y una utopía cinematográfica. Un cine pensado y realizado más allá de las condiciones que configuran el sendero de la cinematografía hecha en Argentina. Su sola existencia dispone para su devenir un nuevo horizonte de posibilidades: más que ensanchar ese sendero, más que sortearlo o violarlo, Mariano Llinás lo trasciende como al pasar, como si al final todo fuese fácil o dependiese tan sólo de una astuta y casera estrategia. Si existían límites, si existían fronteras, si todo se realizaba dentro de lo esperable, aparece Historias extraordinarias sobrando las condiciones tecnológicas, estéticas, políticas y económicas. Más allá también -y haciendo uso y gala-, de su condición de cine de masas (porque ése es su potencial), de cine de género y de cine de autor. De allí su sensación de desfasaje, su situación de resistencia. He ahí su obstinación.

Por su condición industrial, el cine está plagado de reglas y limitaciones. Al contrario de lo que se enuncia o lo que sería deseable en una virtuosa política cultural, en la actualidad el Estado potencia las reglas del mercado y, la mayoría de las veces, las fortalece al servicio de los más fuertes, de las grandes empresas, de las hegemonías políticas y económicas, de la pura condición de mercancía. Quienes más se benefician del recurso estatal son quienes deciden qué, cómo y cuándo se filma. Así financian sus viejas y engordadas estructuras, así les cierran los caminos a los artistas, así las películas son todas iguales, siguen las mismas pro-

badas fórmulas, ratifican sus enunciados, se aseguran un parasitario pasar. El hecho de que se pueda ver cada vez menos variedad de películas, que sólo en pocas ciudades haya salas y de que el precio de la entrada sea una barrera infranqueable para la mitad de la población es, más que una consecuencia de esa política, un dato naturalizado por, en el mejor de los casos, una mezcla de desidia y complicidad.

En su concepción, Historias extraordinarias lleva implícito un programa: cómo resistir y cómo avanzar. Expresa una toma de posición política frente a los mayores males del cine argentino. No la financia el Estado, no tiene una injustificada estructura detrás, antes de existir la película no existió un plan de negocios para ser aprobado por una cadena de comités. De esa forma puede durar cuatro horas, puede ser llevada por una narración atípica, y puede ser a la vez cine de aventuras, bélico, road movie y película romántica. Y tener explosiones, batallas y un león. Y los mejores títulos de la historia del cine local. Y la mejor música. Y contar con la mejor y más cuantiosa constelación de actores-dramaturgos-talentos locales de los que se tenga memoria. El programa político es pensado hasta el final: la película va a ir al encuentro de su público, exhibida en condiciones que garanticen que, cada vez que se la vea, la experiencia sea única, irrepetible y contagiosa. Respeta y se hace valer. Todo por el mismo precio: lo que debe haber costado el cátering de una película argentina "grande". Pero con un talento fuera de toda posibilidad de comparación, e infinito amor por la gloriosa historia del cinematógrafo.

Efectivamente, su mayor cimiento es la confianza en el expansivo poder del cine: Historias extraordinarias desata ese poder, lo multiplica, provoca las pulsaciones propias de la nostalgia cinéfila más lúdica, placen-

tera v principal. Siempre me pregunté qué habrá sentido el espectador contemporáneo a Más corazón que odio al momento del estreno de la película de John Ford. Ahora me dov cuenta, aunque mi situación es distinta: Historias extraordinarias es una en un millón, lleva inscripta su condición de desfasaje. Demuestra que el presente del cine es algo pijotero, que alguien se estaba guardando algo, que lo que falta es hambre de gloria y sed de justicia. Han revivido las emociones, vuelven a brillar los géneros, el cine clásico renació y cobró una nueva vitalidad. Y con actualidad: Mariano Llinás delinea nuevas formas a partir de rasgos autorales y, a la vez, de las reglas genéricas. Historias extraordinarias es, en el cine argentino, la reserva moral del relato desde una perspectiva del presente, la actualización contemporánea de la vieja utopía -y misión- que la humanidad le confirió al cine.

Historias extraordinarias es más grande que la vida. Cada átomo de su existencia tiene un propósito estético sujeto a su original ambición narrativa. Y con ello, dentro de su programa se concibe la penetración de la aventura y lo real. Que aparezcan en su relato es intrínseco a que así haya sido en su construcción, de allí su singular carácter verdadero. En ella se encuentran buenas razones para la felicidad, en un universo moral en el cual se resuelven de distintos modos elegantes y discretos la vieja tensión entre el bien y el mal. Ahí vienen silbando la "canción de la suerte" los Jolly Goodfellows, el grupo de creadores que siguen a Llinás, convencidos de su potencia poética, aventurera y libertaria, sabedores de que irremediablemente se ganan las pequeñas batallas hasta librar la batalla final. Adelante, Jolly Goodfellows; gloria y justicia. Hacia la marcha triunfal. Sin prisa, pero sin pausa. Como las estrellas. [A]



La entrevista Medina-Jakob fue en función continuada y protagonizada por cuatro. Ésta es la parte que le corresponde al actor de La ronda, Historias extraordinarias y Los paranoicos (es decir, algo así como el actor del año), que además es un referente del teatro independiente.

El amigo del león

Agustín Campero y Marcos Vieytes Walter Jakob: A Gabriel Medina (director de Los paranoicos) lo conozco desde hace mucho, éramos compañeros en la FUC. Él sabía que me quería tener en la película desde antes de que existiera el personaje. Estaba obsesionado conmigo. Después de las primeras reuniones, me preguntaban: "¿Qué tal la peli de Gabriel?", y él estaba tan obsesionado, tan decidido, que yo decía: "Y bueno, habrá que seguirlo". No se podía cuestionar demasiado algo que era tan evidente. Me conocía, pero al mismo tiempo me inventó desde el momento en que me convocó. Gabriel tenía muy claro algo que iba a utilizar de mí y que yo no tenía la menor idea de lo que era.

A propósito de eso, ¿es distinto el modo en que mira un director de cine respecto de un director de teatro?

El teatro es de lo más variado. Depende del

lenguaje, hay cierta dramaturgia que le pide al actor cierta disponibilidad para el juego, que diga sus líneas y ya; su personaje, en definitiva, será una ilusión, una consecuencia de eso. Mientras que hay otro tipo de teatro que exige una mayor composición, un mayor trabajo actoral.

¿Es más libre un actor en una obra de teatro que en una película?

Es muy distinto. Depende de qué cosa debe hacer uno. Por ejemplo, el plano más difícil de *Los paranoicos* era el del final, el de la calle. La cámara se iba a acercar, iba a haber un primer plano, había que generar un estado, no era sólo dejarse fotografiar. Muchas veces dejarse fotografiar garpa, es algo que tiene que ver con dejar que la cámara tome y ya está, uno no es cómplice de la puesta en escena; pero hay veces en que el plano pide que el actor produzca algo de sí mismo, que no tiene que ver

sólo con una estrategia de cámara o algo de eso. Entonces depende de qué plano.

Sobre el final, tu personaje cambia: al espectador se le revela totalmente otra faceta de Manuel.

Sí, absolutamente. Pero también hay algo que el espectador puede completar como quiera. El personaje apenas tiene punto de vista cuando Manuel observa la familiariedad con la que el personaje de Jazmín Stewart (Sofía) busca el porro dentro del mono loco ese. Ahí es cuando la película muestra que Manuel ve algo que Luciano Gauna (Daniel Hendler) no. A partir de ahí, las consecuencias de eso un poco uno las tiene que completar; cómo se hila el comportamiento de Manuel tiene mucho que ver con ese instante, no podríamos decir acabadamente qué es lo que lo motiva a llamarlo a Gauna después a su oficina y ofrecerle ese trabajo.

El momento en que Manuel cita a Gauna en su oficina es esencial para entender al personaje.

Fue lo primero que filmamos. Era la primera vez que yo iba actuar en un largometraje, fue mi primer plano cinematográfico. Los paranoicos es anterior a La ronda y a Historias extraordinarias. En ese primer plano yo no tenía ni idea de qué era lo que íbamos a hacer. Tengo que decir que tuve mucha suerte de trabajar en mi primera película con Gabriel y con Daniel Hendler. Lo primero que me dijo Daniel fue "no importa que no tengas el personaje, sé orgánico", algo que tenía que ver con lo que era la actuación estrictamente cinematográfica: uno tiene que ser orgánico y permitir un material con el que puedan trabajar después. En ese sentido hay que estar como muy disponible para que suceda algo que después sirva para hacer la película. Daniel fue como un hermano mayor, con muchos consejos. Y Gabriel nunca me había visto actuar, me llamó para su primera película sin saber cómo lo hacía, v eso generó un marco de mucha confianza.

¿Cómo te sentís en el cine, con esta irrupción en tres películas en este año particular para el cine argentino?

Bien. Es bastante curioso. En la nota de ustedes respecto a los actores (*EA* 196) hablan de los prejuicios hacia el actor de teatro, que es el actor que de algún modo recibe los aplausos y una serie de cosas así, y lo raro es que en el teatro nunca hicieron tanto bombo como me está pasando ahora con el cine. El valor que tiene salir en tres películas es incomparable en cuanto a repercusión. A mí me van a conocer más por el trabajo en cine que por todo lo que hice en teatro. El cine es buenísimo, lo disfruto un montón, ojalá pudiera seguir haciéndolo; no depende de mí. Mi trabajo

es claramente hacer teatro, que es en donde yo puedo generar por mí mismo, así que si estoy invitado a trabajar en el cine, bienvenido. También es cierto que yo estudié cine. Para mí hacer teatro es mi modo de hacer cine. Soy un cinéfilo. Doy clases de Historia del cine. Mi actividad con el cine va cambiando de formas y continúa. Y probablemente en algún momento me vea involucrado en la escritura de algún guión.

¿No tenías un corto?

No. El corto *Una película antigua* es parte de una obra de teatro, que formó parte de un ciclo de nueva dramaturgia que organiza el Instituto Goethe. La obra es de un alemán que se llama Fritz Kater, y su segundo acto se titula "Una película antigua". La que la dirige es Mariana Chaud (N de la R: reconocida actriz de teatro y dramaturga, una de las hermanas en *Historias extraordinarias*), quien me invitó a filmar esta película para pasar dentro de la obra de teatro. La película –en la que también trabajó Agustín Mendilaharzu, actor y cámara de *Historias extraordinarias*– tuvo tanto éxito que después se mostró en un festival en el Konex.

Ya que sos cinéfilo, en el plano de la actuación cinematográfica ¿tenés alguna preferencia?

Me gustan todas las corrientes actorales. A la gente de teatro le gusta mucho John Casavettes y todo eso. Me gusta mucho el cine clásico americano... John Wayne, Humphrey Bogart... bah, todo el cine. Disfruto de los distintos tipos de actor. Existe aquél más estrictamente cinematográfico, más hitchcockeano, que está allí para que le suceda la aventura, digamos. En Historias extraordinarias, un poco trabajamos de esa manera, que tiene que ver con un actor cuyo trabajo tiene que volverse cómplice de la narración, de que las cosas le vayan sucediendo, y no producir tanto desde una singularidad muy marcada. Digamos que cada cine construye su actor y, de ese modo, hay actuaciones que se vuelven muy efectivas con cosas muy concretas.

Y en Historias extraordinarias, ¿cómo dejaste que la aventura te sucediera?

Dejar que la aventura me sucediera era simplemente no producir demasiado y dejarme fotografiar. Y saber que es una película que en gran medida se construye a partir del montaje. Está muy claro que también tiene que ver con la experiencia real de ir a los lugares a filmar ahí, meterse en la maleza a hacerlo. Y está claro que en la película de Mariano la voz en off es aquello que le da a la imagen un plus y un valor, y que hay que dejar que trabaje sobre uno, no obstaculizar y ver de qué modo uno con ciertas acciones puede ampliarla aún más para entonces jugar cierto contrapunto con lo que se dice. Cuando la película se estaba editando, pude

participar bastante; Mariano nos fue mostrando el montaje en distintos momentos. Cuando las cosas no salían bien, estábamos invitados a participar y ver de qué modo se podía resolver tal problema.

Y previamente, ¿hubo ensayos, conversaciones, algún trabajo?

Mariano tenía decidido trabajar conmigo y con Agustín Mendilaharzu desde el primer momento. Cuando llegamos al set no había mucho que hablar, todos sabíamos lo que teníamos que hacer. Me parece que eso tuvo mucho que ver con el hecho de que tanto Agustín como yo estábamos involucrados en el proyecto desde muchísimo antes. Con Mariano somos compañeros desde la escuela, desde 1980, y también fuimos compañeros en la FUC.

En La ronda tuviste algo que ver en la realización.

Ayudé como asistente en el guión. Mi relación con el cine es de mucha complicidad. Yo me considero a mí mismo más un teatrista que un actor, y más un cineasta que un actor de cine. Por supuesto que el arte del actor es algo que me fascina, y es mi propósito seguir practicándolo de aquí en más, pero me interesa más participar de una ficción que únicamente actuar. En ese sentido, en los tres proyectos cinematográficos en los que estuve involucrado no fui sólo un actor. Por ejemplo, en ninguno de los tres proyectos entré por casting, tanto Inés Braun (La ronda) como Gabriel Medina me conocían de la FUC; en esas dos películas mi personaje tiene que ver con la producción audiovisual. Evidentemente, hay una parte que no tengo que actuar, ellos buscaron en mí algo que ya era. Yo me convierto en actor de cine por accidente, por haberlos conocido a ellos en el camino.

La pregunta del millón: ¿tomaste mate al lado del león?

No. Al lado del león estaba, pero el mate era una cosa helada espantosa. En un momento, el león dejaba de ser león y pasaba a ser un gato inmenso, y uno estaba con la misma confianza con él, el león no era un problema. Ahí no hay nada que actuar: si vos estás con el león, lo único que tenés que hacer es estar ahí con el mate. La película de Mariano tenía eso, estar involucrado en situaciones que generaban algo en uno que había que registrarlo y ya. Y por supuesto era una película con muchos actores. Había estímulos por todos lados. Después estuvo el viaje al África.

Ahí hay una postura ética. Para un cineasta, ir a África debe ser una tentación de filmar todo lo que venga y remita a lo africano, o de africanizar el plano. Y esos planos tienen una discreción radical. Claro que cuando estábamos ahí y va habíamos terminado de filmar lo que teníamos que hacer y sobraban días, la pregunta era: ¿qué hacemos, seguimos filmando por las dudas? Mariano se puso firme, y dijimos "disfrutemos, aprovechemos, dejemos la cámara en el hotel y salgamos a conocer". También tuvo algo muy interesante aquel viaje, que fue que desde un principio Mariano afirmó que lo ibamos a hacer y que había que filmar ahí. A medida que avanzábamos con el rodaje, cada tanto nos preguntábamos respecto del viaje al África: nadie podía dar una respuesta afirmativa. Pero con Mariano sucede algo, no sé por qué uno confía en que él va a lograr su propósito, así que eso que parece una locura -que es "nos vamos a ir a África a filmar"cuando él lo afirma uno tiene la sensación de que está dentro de lo posible. Él tiene un ensañamiento con que a las cosas las quiere de un modo; mueve cielo y tierra para lograrlo. Al final se dio muy naturalmente: aplicamos en Cancillería para recibir el apoyo para el viaje y nos dieron los pasajes. Mariano tiene eso de pensar muy en grande, y la película lo refleja. Cuando uno hace una película con él, la sensación es de que hay algo que no tiene límite. Algunas veces pensamos en la necesidad de cortar la película para que pudiera ser vista; él siguió insistiendo en que tenía que durar lo que tenía que durar, y así llegamos a las cuatro horas. Y estamos encantadísimos. Ahora tenemos que ver qué pasa con ella, si la gente puede avanzar sobre el prejuicio de las cuatro horas, tan acostumbrada a un estándar de duración.

No sólo se tolera sino que además se disfruta. Podría durar todavía más.

Creo que uno de los méritos de la película es que la parte final es muy ágil y va en un in crescendo buenísimo. En ese sentido está muy lograda.

Una de las cosas que más se estremeció en los últimos años fue la exhibición cinematográfica. Hoy está concentrada en muy pocas manos, se pueden ver pocas películas y las entradas son carísimas. Llinás dice algo interesante: hoy algunas películas funcionan mejor si tienen una estrategia más parecida a las obras de

teatro, si se las exhibe en lugares especiales y se las deja para que vayan creando su público.

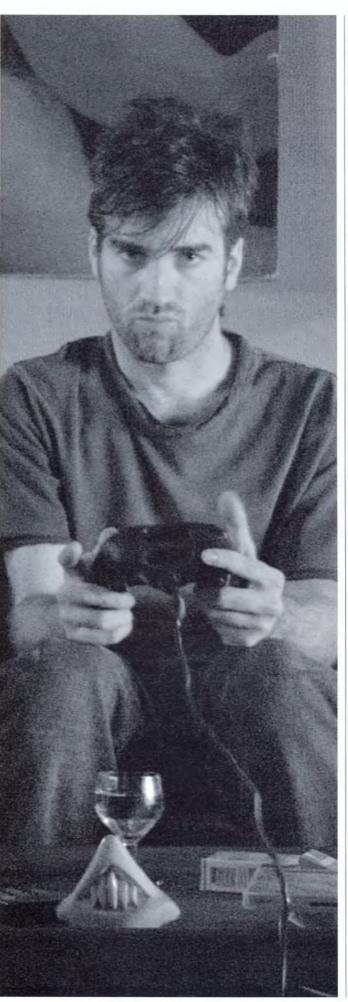
Absolutamente de acuerdo. En ese sentido, las tres películas en las que participé son muy distintas unas de otras. Las tres son formas muy legítimas de encarar la idea del cine. Historias extraordinarias es algo así como muy radical, y sigue un poco el camino inaugurado por Balnearios en lo que fue la difusión alternativa y hacerla por afuera del Instituto; es un modo que parece más de teatro independiente, cuyas obras son actuadas una o dos veces por semana. Evidentemente, hay una manera de hacer cine que es distinta, y no hay límite respecto a lo que se puede hacer. Pero no sé cuántos espacios pueden acompañar estas iniciativas. Al Malba ahora se le suma el Teatro 25 de Mayo. Para hacer una película uno necesita mucha más plata, y eso hace que, inevitablemente, la gente que hace cine no pueda estar constantemente trabajando en películas. No depende de los cineastas. Gabriel Medina: Podés hacer una película con tres personas, la plata después va a aparecer, eso siempre se soluciona. La primera clase que tuve en la FUC me la dio Rafael Filippelli, y lo primero que dijo fue: "El gran problema es el guión. Es el único problema, todo lo demás después se consigue". W. J.: En ese sentido, Mariano concibe la escena en África y listo. No hay manera de pensar que la escena en África no se vaya a filmar. Al mismo tiempo, hay escritores de teatro que quieren que en su obra haya una explosión en la que mueran todos y se venga abajo un edificio. Si uno se atiene a qué cosas son posibles dentro de una escena, seguramente uno no podría escribir eso. Después hay que ver cómo se resuelven las cosas. El teatro tiene otra imaginación en el modo en que se presentan las cosas. En algún momento, mientras yo estudiaba cine, me desesperé con todo lo que tenía que ver con la infraestructura rodaje, con todas las cuestiones que había que tener en cuenta. A mí lo que me pasó es que estaba estudiando cine, y en algún momento me metí en un taller de entrenamiento actoral con Javier Daulte y Alejandro Maci. Con ellos yo sentí que estaba aprendiendo un montón. Estaba participando actoralmente y también viendo desde afuera el trabajo de mis compañeros en la FUC, y lo que podía ver claramente era cómo de algún modo todos nos poníamos de acuerdo para crear una ficción. Esto no comprometía a la cámara, pero sí tenía que ver con fundar universos, con crear la ilusión. La obra que estoy haciendo ahora ("Berestowoik") transcurre toda en una habitación; el espacio off es enorme, y la idea es convocar ese espacio off constantemente; hay una idea de encuadre en esta obra, que hemos trabajado mucho. Yo la siento muy cinematográfica. Es mi modo de hacer cine. Al mismo tiempo, es teatral. Evidentemente, las dos artes tienen muchos puntos en común. Hay un diálogo más continuo.

¿Y con el teatro comercial pasa lo mismo?

El teatro comercial depende de otras cosas. De repetir figuras y hábitos de la televisión. Depende de factores externos a la obra, se apoya en esas cosas. El cine comercial también se apoya en eso, más allá de si es bueno o no. Pero se pueden dar cosas curiosas. Podría ser el caso de La ronda. Con Inés Braun fuimos compañeros en la FUC. Yo le decía: "Vos querés hacer un cine comercial, a gran escala, para la 'gente'. Vos tenés una idea de 'la gente'". Ella aprendió mucho haciendo asistencias de dirección en películas con figuras consagradas. Y es muy desprejuiciada, quería hacer una película "para la gente". Estaba esta idea de qué es lo que la gente quiere ver, y es una idea que tanto Mariano como Gabriel jamás trabajarían; Hitchcock, de algún modo, sí. Inés trabajó con ciertas ideas de género, que tienen que ver con algo que vuelve eficaz a la comedia romántica. Y en ese sentido tiene que ver con "lo que la gente quiere ver". Al mismo tiempo no puede dejar de ser personal. Uno podría preguntarse por qué ese afán de ser personal, cuando es algo inevitable. En un extremo está Mariano y en el otro, Inés. Y la paradoja está en que los dos hacen una película personal y, a la vez, es lo que la gente quiere ver, que evidentemente es algo que uno inventa pero también que tiene una historia. Tiene que ver con el género. Cuando aparecen las dimensiones del género, el cineasta puede confiar en eso, garantiza cierta efectividad, pero además se puede tener una visión personal de él. [A]







Los paranoicos Argentina, 2008, 98'

DIRECCIÓN

Gabriel Medina

GUIÓN

Nicolás Gueilburt y Gabriel Medina

PRODUCCIÓN

Sebastián Aloi

FOTOGRAFÍA

Lucio Bonelli

MONTAJE

Nicolás Goldbart

MÚSICA

Guillermo Guareschi y otros

SONIDO

Fernando Soldevila

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Ezeguiel Rossi

DIRECCIÓN DE ARTE

Sehastián Roses

INTÉRPRETES

Daniel Hendler, Jazmín Stuart, Walter Jakob. Martín Feldman, Pedro Miguel Dedovich. Jorge Booth, Fausto Collado, Susana Falcone, Cecilia Gispert.

Nota: Obviamente, se cuentan cosas de la película. Recomendación: ivéanla antes de leer la nota! O, simplemente, ivéanla!

- 1. En un año de grandes confirmaciones en el cine argentino -especialmente Mariano Llinás con Historias extraordinarias y Lucrecia Martel con La mujer sin cabeza, según la opinión de quien está empezando a enumerar-, el gran debut es el de Gabriel Medina con Los paranoicos. El que está empezando a enumerar quiere, para terminar este punto, transcribir lo que publicó en el catálogo del último Bafici sobre Los paranoicos, unas líneas escritas con la película vista una sola vez: "Luciano Gauna es un payaso. Bueno, en realidad anima fiestas infantiles para ganar algo de dinero. Y está (vive) preocupado. Teme algún contagio. Y hace mucho que está escribiendo (o más bien no está escribiendo) un guión. Es alguien a punto de estallar, o a punto de no arrancar nunca. Y llega su amigo Manuel desde España. Manuel es un 'ganador' global y Luciano es un compendio de imposibilidades (pero en algún momento se suelta y baila solo en una escena impactante). Y aparece Sofía, la novia de Manuel. Con una narrativa briosa y un clasicismo que porta con orgullo marcas de géneros bien aprendidos, Gabriel Medina debuta nada menos que con una comedia. Una que tiene algo de romántica, algo de nocturna, algo de coming of age, algo de manifiesto contra el vacío y la desidia y algo de reflexión sobre ciertas ficciones argentinas. Y un protagonista inolvidable, ubicado y nombrado con precisión en un relato que le permite enfrentarse a la euforia de la música y la velocidad, y al vértigo de tomar decisiones." Los puntos que siguen se produjeron luego de revisitar la película.
- **2.** Medina sabe mirar: sabe encontrar, crear y narrar las miradas de los otros. En los ojos de Hendler, esquivos, huidizos hasta que al final aprende a mirar –a sostener la mirada- está una de las claves del relato. Como en la última gran película argentina en llegar a cientos de miles de espectadores, El aura, estamos atados al mundo que conoce el protagonista, a cómo le llega a él ese mundo. Vivimos Los paranoicos desde Luciano Gauna, como vivíamos El aura desde el taxidermista. Pero a diferencia del solitario taxidermista que terminaba duplicado en los ojos de distinto color del perrolobo, los ojos de Hendler-Gauna necesitan de los ojos de Jazmín Stuart-Sofía. En ellos está la mirada segura, a veces fastidiada, persistente y valiente de la mujer. Stuart-Sofía es individual pero también es la belleza y el encanto femeninos que pueden enamorar a Gauna y, por empatía lograda por la identificación del punto de vista, a quienes vean Los paranoicos. La mujer ya no como seguridad a la que se llega, como la Clara de El sueño de los héroes, sino como la seguridad desde la que se parte. Y faltan otros ojos, otra mirada: estamos en una película dinámica, con forma de triángulo, y con un título que hace referencia a la mirada de los otros. Manuel (Walter Jakob) mira y se mueve con el aplomo y la seguridad de quien se lleva el mundo por delante y lo sabe. Jakob, por su parte, sabe cómo hacer para que sus ojos, al final, lleguen a una desazón creíble, certera, hasta emocionante, a pesar de cargar con el contrapeso de ser "el oponente". Medina sabe filmar esa desazón, y cómo filmar los acercamientos en la relación entre Gauna y Sofía: los primeros planos de Los paranoicos,

Gauna tiene el coraje de tomar la decisión de detenerse en un punto de la calle mojada, y que el cine siga su camino.

- placenteramente narrativos, son algunos de sus sutiles lujos. Medina sabe además cómo adelantar esa desazón final de Manuel, cuando éste observa la confianza que ya existe entre Sofía y un mono plástico con panza de porro. El mono antecede al primer baile de Gauna; para el segundo baile Gauna ya no necesita al mono, y baila con Sofía. Los dos bailes son instantes privilegiados de la película, Medina lo sabe, y los filma con la distancia y el respeto justos para que estallen en plenitud por sí mismos, sin ayuda de florituras exageradas. Esa distancia se convierte, las dos veces, en cercanía: nos acercamos inicialmente a Gauna; en el final, a la pareja. Los travellings comprometen, implican, nos involucran. Luego, con el travelling de cierre, Gauna tiene el coraje de tomar la decisión de detenerse en un punto de la calle mojada, y que el cine siga su camino.
- **3.** La importancia simbólica del mono plástico con panza de porro nos lleva a la importancia –con ecos del cine de Rejtman– de los objetos en *Los paranoicos*. Hay un póster de los Ramones en la casa de Gauna. La casa de Gauna es el departamento de la difunta abuela de Manuel, y el póster adolescente vive en las paredes nada rockeras de una casa con sillas rejuntadas. Una caja de vinos picados debe cambiarse, y Gauna, imperturbable en sus dudas, no duda con los vinos: su única seguridad es la de los objetos. Por eso la paranoia ante el preservativo con problemas, por eso la furia del vino. En *Los paranoicos*, los personajes se relacionan con objetos, y habitan lugares, que los definen. Y viven –o estacionan– en Buenos Aires.
- 4. Los paranoicos, sin tango y sin nostalgia, es también una película sobre la ciudad de Buenos Aires. Pero el consejo, el gran consejo, la gran frase, la frase clásica (Los paranoicos sabe de clasicismo y de cómo reverbera una gran frase), la que otros habrían puesto en un café, Medina la ubica en una conversación en el Planetario. Una frase en una película no sólo implica el texto y cómo lo dice quien lo dice (Dedovich, en exacto modo lacónico), sino toda la puesta en escena de esa frase. A través de los enormes ventanales del Planetario, detrás de Gauna queda ubicada la ciudad, pletórica de amenazas y/o de oportunidades. Hay un trabajo que no se desea, algún encuentro sexual ocasional con una mujer madura (un espléndido desnudo, una inesperada y bien marcada escena de sexo), supermercados chinos y la sombra y el influjo de Manuel.
- 5. Manuel tiene algo del doctor Valerga y también algo del Brujo Taboada de El sueño de los héroes. El doctor Valerga era violento, matón, mal bicho y traicionero; el Brujo Taboada era un consejero y un bientencionado modificador de destinos (Medina presenta a Manuel como alguien con poder, como un líder, y no con las peores características de Valerga). Y Gauna, bueno, el sojuzgado Gauna de Los paranoicos es Luciano Gauna, no Emilio Gauna, como el de la novela de Bioy Casares. Pero es Gauna. Y si uno va a hacer una referencia, como dice Gauna (Luciano), que no sea con nombre y con apellido, que con uno de los dos es suficiente. Eso dice Luciano, apropiado nominalmente de forma completa e inconsulta para "Los paranoicos", la serie creada y producida por Manuel en España. Gabriel Medina fue asistente de Szifrón en El fondo del mar. Gabriel Medina era el nombre de uno de los personajes de la serie Los simuladores.

- 6. El duelo de Luciano no será el de Emilio y no será como el de Emilio. Los cuchillos (el cuchillito) de la novela no tienen cabida en la ficción del siglo XXI de Los paranoicos. Gauna y Manuel se enfrentarán en el boxeo de una consola de videojuegos. Y volverán a enfrentarse al final, en una calle de Buenos Aires mutada en calle de western. En esa pirueta perfecta, en esa mirada perfecta, en esa determinación perfecta, en esa secuencia de cierre perfecta, Gauna sabrá que si vuelve a jugar al boxeo, a la exhibición de habilidades "de machos", Sofía se alejará aún más (ver el manifiesto desinterés de Sofía ante ese boxeo de sangre de joysticks). Entonces Gauna fijará sus prioridades, dejará de jugar y, ahora sí, correrá decidido. (Y el cine argentino conocerá la euforia otra vez en este octubre iniciado con Historias extraordinarias.) Gauna, como Antoine Doinel en el final de Los 400 golpes, va hacia su mar. Y Medina, que había terminado una secuencia más temprana con un truffautiano cierre en iris, termina su película en el momento exacto.
- 7. La exactitud en la escritura cinematográfica de Medina y su equipo resalta en una película con un protagonista que parece dudar hasta de su propia respiración. Los paranoicos es una película controlada, escrita con precisión. Medina filma valientes travellings y panorámicas, primeros planos cargados, planos generales nocturnos, significativos y tensos encuentros en la oscuridad, se acerca y se aleja de sus personajes con un aplomo extraordinario para un debutante. Y hace elipsis osadas que reverberan, que eliminan del relato –no sin humor– lo que podemos suponer (la "larga historia" europea de Sofía) o que sugieren cierres con economía gestual y narrativa (la que parece ser la última aparición de Cachito).
- 8. La escena de la conversación entre Manuel y Gauna en el escritorio del primero es un gran ejemplo de la visión cinematográfica de Medina. Mientras Manuel le ofrece a Gauna un trabajo bajo su supervisión y se jacta de poder estar online veinticuatro horas al día, Gauna duda una vez más. Pero detrás de esa duda hay ahora alguna claridad: Gauna está resentido, finalmente, ante la visión de la serie que lo tiene como protagonista nominal, y aquí la ficción dentro de la ficción actúa como disparadora de cierto principio de resolución para los entuertos de la personalidad de Luciano. En esa reunión en el escritorio de Manuel, vemos dos Manuel, uno reflejado en un vidrio detrás de Gauna. Es ese Manuel, el del reflejo, el siempre presente, el que observa y no puede ser observado, el que pesa en Gauna, el que no lo deja mover. Es con un encuadre como éste, por ejemplo, con el que Los paranoicos pone de manifiesto su conciencia clásica, su economía simbólica.
- **9.** La primera vez que uno ve *Los paranoicos* puede encontrarse con una sorpresa, una revelación, un impacto, una experiencia altamente agradable. Cuando uno vuelve a *Los paranoicos*, puede llegar a encontrarse con una película deslumbrante, hecha con la autoconciencia cinematográfica clásica que luego de Bielinsky –y con Aristarain sin filmar hace años– estaba ausente del cine nacional.
- **10.** Hay una nueva esperanza en el cine argentino y se llama *Los paranoicos*. Este texto, por su parte, también podría haberse titulado "Motivos para enamorarse". [A]

En un café cuyo nombre le hace pensar en Tarkovski a cualquier cinéfilo, charlamos sin "nostalgia" con el director de Los paranoicos sobre su película, Bioy Casares, parte de la música que el cine nacional ignora, los actores, la narrativa clásica, el cine como pulsión incontenible y unas cuantas cosas más que escaparon a la infidencia delatora del grabador.



Agustín Campero y Marcos Vieytes

Nota: Se revelan algunos detalles de la resolución de la película.

En Los paranoicos pueden encontrarse vínculos con directores como Szifrón o Rejtman. ¿De qué manera influyó el cine de otros en tu película?

En principio, el conflicto que aparece en la película no es un conflicto que tuve con Szifrón, con quien trabajé y de quien soy amigo, además de ser quien me dio a leer El sueño de los héroes, sino un conflicto de ficción o, a lo sumo, un conflicto conmigo mismo, pero nada más. También laburé con Rejtman en Los guantes mágicos y con Trapero en El bonaerense, una odisea que me permitió entrar en contacto con un cine salvaje, crudo, de batalla, porque su estilo es así. Rejtman era un ídolo para mí. Rapado es una película fundamental en el cine argentino. No sé si tomé referencias suyas, sé que me gustaban sus películas, me gusta cómo mira, cómo trabaja los tiempos, pero no trabajé citando literalmente. Cuando nos reuníamos con el guionista (Nicolás Gueilburt) o cuando armábamos la puesta

con Lucio Bonelli (el director de fotografía), pensábamos en Hitchcock, en trabajar la profundidad de campo como Wyler o crear climas del cine de terror. También pensamos en Alonso, porque Lucio había trabajado con él y de repente quería que la cámara trabajara con ese tiempo suyo, ese seguimiento de algunos personajes como lo hace Lisandro. Por ejemplo, en la escena del encuentro en el hospital quería hacer un plano secuencia y las referencias fueron ésas. Para la parte de la cena, Lucio me habló de E.T.; yo justo tenía una copia, la vi y me sirvió. Eran cosas que estaban en el aire. Fue todo muy variado. No hubo storyboard, pero sí puestas de cámara que estuvieron concebidas desde la escritura del guión, desde que se gestaron las imágenes. Y otras que las fui resolviendo ahí, en el set, pensándolas un día antes, o hablándolas con el director de fotografía, con el de arte, con los actores: un trabajo en comunión que está bastante bueno.

La película tiene una producción importante. ¿Tuviste algún tipo de condicionamiento? ¿Hiciste exactamente la película que quisiste?

Lo más importante para mí es que la película es honesta con lo que vo quiero. Es mi película. La siento como mi película. No tuve condicionamientos en el rodaje, no tuve condicionamientos en el guión. Yo tenía los actores y el equipo técnico antes de que esta gran producción viniese hacia mí. Aprendí a trabajar con un productor, una productora grande, inversores que ponen guita, y cómo es trabajar cuando uno decide no ser productor ni tener nada que ver con la estructura de producción. Está buenísimo, pero para un director es bastante desesperante sentir que no tiene el control absoluto de la película, aunque no me quejo de nada de lo que pasó. Está bueno, pero cuando no sabés cuándo se posproduce, cuándo arranca, cuándo se estrena, y todo eso depende de factores externos que son muy ajenos a vos, te desespera y te volvés un poco loco. Porque es una gran espera. Estás solo en tu casa y te ponés a caminar por las paredes. Pero trabajar con una producción que te deje armar tu obra en libertad está buenísimo porque no te contamina a la hora de la creación.

¿Trabajarías de nuevo de esa forma?

Digamos que trataría de tener un poco más de control sobre mi próximo hijo. Me gusta trabajar bajo estas condiciones, pero no descarto hacer lo que hace Llinás. Esta película surgió como una necesidad que viene de hace muchísimos años, una pulsión interna de contar algo, contar un mundo, y yo iba a hacer esta película de cualquier manera. Yo tenía treinta míl dólares que ni siquiera eran míos, y la iba a filmar con eso. Por suerte vino más guita, empezó a crecer y se transformó en lo que es hoy, que está buenísimo porque no hay nada mejor que el hecho de que tu película se vea. Más si es una película de ficción, que trabaja con el género.

¿Pensaste el personaje y la película alrededor de Hendler desde un principio?

Sinceramente, no. El guión estaba hecho sin él. Después se reescribió y en esa reescritura ya estaba Dani. La verdad es que para mí Gauna era importantísimo, pero no imaginaba quién podía interpretarlo. Es muy extraño lo que me pasó y lo que me pasa con ese personaje. Hay una cosa de alter ego ahí que no voy a negar. Sí, bailo en la habitación mientras me fumo un porro como él, y ojalá lo pueda seguir haciendo hasta que sea abuelito (risas). La película soy yo. Hay mucho en el lenguaje físico como expresión de la psicología, en el hecho de que Gauna no pueda mirar a los ojos, en esa energía contenida bajo un

disfraz de tipo introspectivo. Esa cosa sumisa frente a una figura de poder como la de Manuel, que es una síntesis de mucha gente. El trabajo que hizo Dani es brillante, la manera en que llegó al provecto es maravillosa. Ya habíamos trabajado juntos en El fondo del mar; un día le di el guión y me hizo una gran devolución. Me subrayó mucho la parte en la que el personaje baila solo. Eso era fundamental para la elección del actor y la conformación del personaje, porque ahí está todo. Esa misma tarde se filmó a sí mismo con el tema de Todos tus muertos, y cuando vi eso dije "es él", directamente. Le propuse hacer una composición extrema, algo nuevo. Yo lo que quería era que a los cinco minutos vos vieras a Gauna y dejaras de ver a Hendler, a la cámara o a lo que fuera, que entraras en la ficción.

¿Qué influencias literarias hay en la película?

El nombre del personaje viene de El sueño de los héroes, de Bioy Casares. Siempre tuve ganas de filmarla y sé que es raro, pero todavía sigo pensando en esos carnavales, en la posibilidad de hacerla. Yo recuerdo que le regalé el libro al guionista. Y ese universo está presente, aunque vos ves la película y no es la misma estructura, pero tiene que ver con el heroísmo, con el carácter sumiso de Luciano Gauna, la figura de poder del Doctor Valerga encarnada en Manuel, y la figura siempre muy enigmática de la mujer que abre una nueva dimensión. Mi relación con Bioy Casares en esta película fue más que nada como la de escuchar una música.

Hay varios nudos dramáticos poderosos en la película, como la escena del duelo sustituto, pero además hay secuencias que te sacan de la realidad, del ámbito diurno, y te llevan a otro lado: la del baile, que es una especie de trance; la escena directamente onírica con los chinos del supermercado, y el corte de luz que obliga a descender a la pareja protagónica y los pone en un lugar ajeno a la cotidianeidad. ¿Hay un aliento mítico deliberado en esto?

La verdad es que cada cosa en el guión está muy pensada, tiene un sentido concreto. La mayoría de las historias y de las anécdotas de la película son mías, de amigos míos, de amigos del guionista, de amigos de amigos. Es una historia compuesta por míni historias, como la del sótano, que a mí me pasó. Yo vivía a dos cuadras de acá en un departamento que era igual al de la película, aunque el director de arte nunca lo vio, y con un portero psicótico que nos amenazó con un cuchillo. Es cierto que eso pasó realmente, pero lo importante es que después le encontramos un sentido con el guionista, que tenía que ver con

esto de abstraerse de todo y que terminaran ellos dos encerrados como en una cueva. Desde la puesta en escena pensamos en generar un clima medio terrorífico a la vez que de tensión sexual, romántica. Me acuerdo que ahí sí hay una referencia muy específica al final de *Gun Crazy*, de Joseph H. Lewis: están persiguiendo a los protagonistas en el bosque, hay una cámara que los sigue y él se da vuelta acosado. Me pareció una toma paranoica por excelencia. En el momento en que ellos van avanzando hacia el fondo del pasillo, el tipo tiene que estar pensando siempre en que va dejando ese otro mundo atrás.

Hablamos de Hendler, pero también es imprescindible hablar de Jazmín Stuart. Por ella, como hace Gauna, uno se anima a todo, siente la posibilidad de que haya una historia más que un episodio sexual, un alto grado de complicidad.

Exactamente, ésa es la idea, que haya una posibilidad de conexión. El tipo está muy solo y aislado. No es un solitario, traté de construirle un pasado en el que tiene amigos, y éste es un momento en el que se aísla del mundo. Con Sofía conecta, se le abre una puerta, la posibilidad de comunicarse con una mujer concreta. Jazmín era compañera mía de la FUC, y es re linda. Es raro lo que voy a decir, pero yo sabía lo que podía sacar de ella y ver en ella. Lo presentía. Cuando escribí, escribí pensando en ella. No sé si se lo dije alguna vez. Yo la quería hacer con Jazmín porque sabía que ella me podía dar algo que yo estaba buscando, y sabía también que ella se iba a comprometer e iba a entregar todo por hacer un trabajo bueno.

Se nota que hubo mucha participación de los actores en el proyecto. ¿Cómo encarás la dirección de actores?

Hay momentos en los que entro en trance y ya no sé qué es lo que estoy haciendo, pero les digo "correte un poquito más para acá, ponete un poquito más allá, abajo, más arriba, subí el tono, más introspectivo, menos paranoico". Primero en el guión se trabajó mucho la psicología de los personajes, después trabajé con ellos y todo empezó a reescribirse. Teníamos muchas reuniones en las que hablábamos con los tres protagonistas y sólo ensayábamos algunas cosas, porque a mí me gusta llegar hasta ahí en los ensayos, de manera que lo máximo se dé cuando la cámara está prendida. Por ejemplo, el baile nunca lo ensayé. Lo hablé muchísimo pero nunca lo ensayé. Lo mismo pasó con el baile de Sofía y Gauna. Yo ya tenía pensada cómo iba a ser esa toma, esa secuencia larga con la cámara que se alejaba, se volvía a cortar. Quería que fuese una especie de coito, digamos, pero que no llegara al coito, una cosa muy sensual, erótica y romántica. A la vez que allí él se libera, ella lo descubre. El baile está guionado pero no mecanizado.

Hablemos de la música, que es tan importante en la película. ¿Todas las canciones las elegiste vos? ¿Qué historia tenés con esas canciones?

En mi vida la música ocupa un lugar importantísimo. Yo me libero, pienso, escribo, imagino con la música. Desde que tengo uso de razón, las imágenes se me disparan a raíz de la música. Es algo esencial en mi vida, no podría concebirla sin música. Para la película tuve las canciones que quise, sobre todo las dos más importantes: la de Todos tus muertos era de presencia obligatoria, religiosa, y después Farmacia, la del baile del final. Esa escena se me ocurre con esa canción. Mi hermano tiene una especie de radio online que nuclea a un montón de bandas independientes de rock nacional de La Plata, Capital y el interior, vinculadas con el rock que se está haciendo en Estados Unidos o algún rock inglés de los noventa; me mandó un compilado, y ahí estaba Él mató a un policía motorizado, ahí estaba Doris, estaba el tema del final. La música en el cine a mí me encanta, me parece una forma de narrar, me gusta mucho. La música es parte de una identidad: uno también es la música que escucha. Si hay algo que fue esencial a esta película es el deseo de construir un mundo donde hubiese personajes como uno o cercanos a uno, que escucharan esa música. Por eso es importante que esté Todos tus muertos, porque la de ellos es una canción que no está contada por el cine salvo por Rejtman, que pone el ojo ahí en Rapado y aparece Bléfari. El pibe bailando Todos tus muertos es algo que me hubiera gustado ver en una película, y como no lo vi, lo puse. La mejor manera de contar, de plasmar, de explicar ciertas cosas es a través de la música. Hay cosas que son más bellas a través de ella. Es parte de una construcción dramática y poética. Llinás es uno de los amigos con los que más comparto gustos musicales.

Hace un rato decías que no tendrías problemas en hacer una película en las mis-

mas condiciones en las que las hace Llinás.

Para mí lo importante es hacer la película, no la manera en la que se hace. Es más importante la necesidad de hacer una película que cualquier otro tipo de consideraciones, pero no de hacerla porque quiero ser director de cine y todo eso, sino porque yo si no hago una película no sé qué hacer con mi vida. Eso es así, no es una postura. Para mí la cámara es como la guitarra, y Mariano es un ejemplo muy concreto porque no espera nada, va y hace la película. No creo que haya nada que me impida hacer otra, y va a ser en las condiciones que sean. Los paranoicos me lo ha demostrado, porque de ser una película en Mini DV con treinta mil dólares se transformó sola en esto.

¿Cómo entra la idea del público en relación con la película?

Me encantaría que vaya la mayor cantidad de gente posible a verla. Cualquier cineasta quiere eso. Uno de los momentos más importantes de mi vida fue cuando asistí a la tercer pasada de la película dentro del Bafici en la sala 25 de Mayo, en Villa Urquiza, porque había una gran cantidad de gente que sacó su entrada para verla sin saber nada sobre ella. Y no hay placer más grande que ver la sala llena y ver que la gente se emociona, le gusta, entiende o no pero siente algo por la película. De todos modos, mi meta no es hacer un cine popular; no parto de esa premisa. Yo elijo la narrativa clásica porque me gusta. Tal vez el día de mañana haga una película contemplativa, no sé, a mí me encanta Tarkovski, o Alonso, que me parece muy moderno. Lo que pasa es que hoy me llaman las historias, me llaman los cuentos, pero no te podría decir que no me veo experimentando o buscando una poética como ésa porque me encantaría. Siempre está esto de "el cine para el público" o "qué va a pensar el espectador", y está mal pensar en el espectador entre comillas, porque lo estás menospreciando. El espectador que pensé para esta película soy yo, obviamente que utilizando elementos narrativos que te permitan manipular el punto de vista, pero el tema es que trato de pensar que ese receptor piensa como yo y tiene las mismas herramientas que yo tengo para ver la película.

¿Estás trabajando en otros proyectos?

Tengo ideas, tengo vagas ideas. Siempre tengo ideas, algún guión. Ésa es la famosa pulsión interna que hace bastante dura la convivencia con la realidad cotidiana entre comillas. Como Gauna, tengo ochocientos guiones sin final, y el final es importantísimo, es donde concluyen todas las ideas, el juicio final sobre los personajes, tu visión del mundo. Un indeciso no va a poder llegar a buen final. Yo fui, soy, no sé, un indeciso. Un poquito más maduro, quizás. El final de este guión se terminó de escribir y se gestó en el rodaje. El ojo siempre estuvo puesto en el optimismo, en que a Gauna se le abriera una puerta y a Manuel (Walter Jakob) otra. Era importantísimo que a Manuel se le cayera el mundo para que empezase a aprender. Es como si cuando termina la película de Gauna empezara la de Manuel. Siempre estuvo esa idea, pero cómo contar eso, no. Había muchas formas pero no encontraba cuál era la mejor manera de llevar a Gauna a un estadio superior.

¿Te condiciona estéticamente trabajar en video en vez de fílmico?

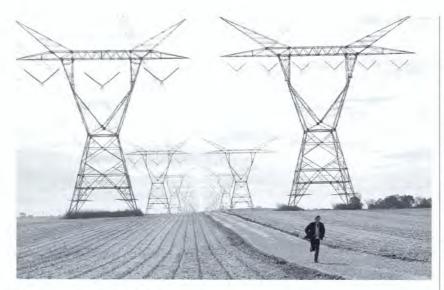
No, no te puede condicionar. Me encantaría filmar en fílmico, pero si tuviera película de más. Si tengo que andar contando las latas y sufriendo por el metraje, no, más ahora que el HD está pensado para ser ampliado; es como una biotecnología, que no es exclusivamente digital sino que está pensada como una herramienta digital para ser pasada al celuloide. A mí no me condicionó porque los planos que pensé estuvieron, la profundidad de campo que quería estuvo, los colores estuvieron. Yo me acuerdo de que en el segundo año de la facultad vi Labios de churrasco, de Perrone, y cuando salí de ver eso con mis amigos una noche calurosa, húmeda, dije "boludo, está hecha con una M8000, con una VHS". Más allá de si en el fondo te gusta o no te gusta, había unos climas, unas postales de Ituzaingó que tenían que ver con un mundo más cercano al mío, y estaba contado con una cámara de video. Está bueno eso, porque si no, son barreras que te ponés a vos mismo. [A]

¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 4382-7338

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



Pesadillas

por Ezequiel Schmoller

maginemos a un adolescente estadounidense de doce o trece años. Le gustan las películas de acción y de ciencia ficción. Sus películas favoritas son, digamos, Duro de matar 4.0, 2001, The Game, Matrix, quizás alguna de Hitchcock. Es un chico bastante normal. con cierta inclinación al desborde y a la fantasía. Un día está cenando con sus papás y unos amigos de ellos y le sube un poco la fiebre. Los adultos discuten animadamente sobre el estado de las cosas en Estados Unidos después del 2001: la invasión a Irak, sus supuestos motivos y consecuencias, sus implicancias, las "guerras preventivas" del pasado, la pérdida de ciertos derechos civiles en pos de la lucha antiterrorista, etc. El adolescente, un poco confundido por la conversación y otro poco afiebrado, se va a dormir. Supongamos, por fin, que la fiebre, la discusión escuchada durante la cena y sus preferencias cinematográficas terminan engendrando y moldeando una pesadilla que oscila entre lo atroz y lo ridículo. Bueno, Control total es lo más parecido que existe a esa pesadilla.

La película de Caruso empieza de manera inquietante. Una máquina increíblemente precisa y sofisticada establece que hay un 51% de posibilidades de que cierto sujeto barbudo y con turbante sea un importante terrorista de Al Qaeda. Unos militares estadounidenses tienen que decidir, basándose en este dato, si matan al supuesto terrorista o si lo dejan vivir. Para peor, matarlo implica bombardear una zona atiborrada de civiles. Al final, tras largas cavilaciones, lo consultan con el mismísimo presidente y llevan a cabo el bombardeo. Inmediatamente después, aparecemos en Estados Unidos y empezamos a conocer a los que finalmente van a ser los protagonistas de la película: Jerry Shaw (Shia LaBeouf) y Rachel Holloman (Michelle Monaghan), dos personas que no tienen nada que ver con terroristas ni con armas sofisticadas ni con presidentes ni con nada parecido. Al contrario, los dos son como cualquier hijo de vecino, lo que suele llamarse "norma-

Control total Eagle Eye

Estados Unidos, 2008, 118'

DIRECCIÓN D.J. Caruso **GUIÓN** John Glenn, Travis Wright, Hillary Seitz, Dan McDermott

PRODUCCIÓN

Pat Crowley, Alex Kurtzman, Roberto Orci, Edward McDonnell

FOTOGRAFÍA

Dariusz Wolski MONTAJE Jim Page MÚSICA Brian Tyler INTÉRPRETES

Shia LaBeouf, Michelle Monaghan, Rosario Dawson, Michael Chiklis, Anthony Mackie, Ethan Embry, Billy Bob Thornton. les". El primero es un veinteañero que no sabe bien qué hacer de su vida y vaga por el mundo sin esperar nada de nadie. La otra es una madre separada que dedica su vida a trabajar y a cuidar a su único hijo. La primera pregunta que se establece en la película es, obviamente: ¿qué tienen que ver esos militares, esa máquina y ese bombardeo con los dos protagonistas? Esa pregunta, uno de los misterios de *Control total*, sobrevuela toda la película y recién se responde al final. Lo que en cambio queda claro desde el principio es lo siguiente: aunque uno no esté interesado en la política (como no lo están Jerry ni Rachel), la política sí está interesada en uno. Los asuntos de Estado no son sólo asuntos de Estado, son asuntos de todos. Y tarde o temprano terminan alcanzándonos.

Pero volvamos a Jerry y Rachel. Un día como cualquier otro se ven envueltos, o más bien son metidos a la fuerza, en una red de insólitas intrigas políticas. Una voz misteriosa los obliga por teléfono a llevar a cabo una serie de acciones cuyo objetivo final desconocen y desconocemos. Ir a cierta ruta, buscar una valija, llevarla a determinado lugar. Ah, y evitar que el FBI los mate. La segunda gran pregunta que se plantea en la película es, entonces: ¿de quién es esa voz o a quién responde? ¿Al Gobierno de los Estados Unidos, a un grupo terrorista, a quién? Este segundo misterio, que podría estar relacionado con el primero, es más intrigante que aquél, porque sea quien sea esa persona o grupo, es evidente que tiene un poder absurdamente ilimitado. Sin mostrarse nunca, desde las sombras, ese semidiós altera semáforos, para subtes y los hace ir marcha atrás, rompe edificios con enormes grúas de construcción, hace que a un tipo se le caiga un poste de electricidad en la mitad de la ruta. "No sé quienes son ellos", dice Jerry en algún momento de Control total, "pero si quieren pueden convertir un tren en un pato". La impresión que genera la película es efectivamente esa: que ellos pueden hacer eso y cualquier otra cosa que quieran. Y finalmente, que el poder ilimitado, esté en manos de quien esté, termina siendo pesadillezco.

Al igual que en infinidad de películas, en Control total es más interesante el misterio que su resolución. Durante la primera hora, Jerry y Rachel hacen exactamente lo mismo que el protagonista de Apocalypto: luchan por sobrevivir, probablemente la motivación más elemental y ancestral de todas. Y la lucha por la supervivencia, sea en la selva real o en la urbana, suele ser un buen tema para llevar a la pantalla. Hay en Control total buenas persecuciones. De nuevo como en Apocalypto: tenemos la información básica (hacia dónde van los personajes, quiénes los persiguen, qué obstáculos tienen que superar, qué posibilidades de escapar hay, etc.) para disfrutar del vértigo. El vértigo no puede girar en el vacío. El montaje acelerado por sí mismo no genera nada. Caruso, como Mel Gibson, sabe esto y lo exprime bien. A Control total le bastan dos misterios "macro" y englobadores (¿qué relación hay entre la escena del principio y la vida de los protagonistas?, ¿quién está detrás de todo?) y una sucesión de misterios "micro" (¿cómo van a sobrevivir en esta escena?, ¿y en ésta?, ¿y en ésta?) para convertirse en una película ágil, paranoica y delirante durante su primera hora. Una vez que se empieza a develar el misterio y a aclarar el panorama, la película se desinfla. Sufre el síndrome Hancock: todo se empieza a complicar, se agregan reglas, aparecen premisas ad hoc... y la cosa decae un poco. Pero, a pesar de todo, Control total, una película-pesadilla vagamente anclada en lo real, termina alzándose como una sorpresa agradable, un viaje alocado por paranoias oscuras y políticas, infantiles y delirantes. [A]

La casa sin orden



por Eduardo Rojas

ccio es una furia. Una ira primaria, que lo posee desde la infancia, lo interna en el seminario; quiere ser un cura que ayude a los pobres, pero, onanista impúber sin castigo suficiente para su concupiscencia, vuelve a su pueblito, Latina, cerca del mar, una construcción fascista sobreviviente en la Italia de los sesenta, miniatura malfatta para menesterosos que reproduce en escala ínfima planos y perspectivas de la monumentalidad del fascio.

La casa de los Benassi, como toda Latina, está apuntalada con andamios y tablones. Accio Benassi (enorme Elio Germano) también es pobre; la locomotora Italia sesentista no lo tiene en cuenta. Su familia, su propia mamma, tampoco. Todos lo confinan al rol del malo v problemático. El privilegio de la atención paterna recae en sus hermanos: Manrico, bello, voluble, incipiente líder revolucionario; Violeta, mujer, por ello beneficiada con la educación artística que a él se le niega. La furia del excluido habrá de encontrar su canal en Mario, fascista rudo, nuevo guía ocupante del lugar de su pusilánime padre. Accio deviene fascista en la Italia prerrevolucionaria de los sesenta.

Mala estrella la de Accio furioso: buscador de ideales de grandeza v solidaridad entre los burdos fascistas. más tarde individualista perdido entre el ingenuo colectivismo de la sinistra del 68. La transición parece repentina y arbitraria. En realidad, responde a una básica necesidad humana: la de ser valorado y amado.

Daniele Luchetti y su amigo y maestro Nanni Moretti padecen de iguales furia y deseos, sentimientos que ambos han sido capaces de sublimar con las herramientas de su arte. Desde hace más de dos décadas vienen dialogando en sus películas sobre la pérdida del amor y la destrucción de la famiglia, hechos en los que encuentran la raíz de todos los males de una Italia decadente. Aquella de los sesenta apenas parecía urticada por un puñado de fascistas, loquitos trasnochados y violentos; ésta de hoy vota a múltiples y pequeños duces.

Desde Bianca (1984) de Moretti (Luchetti fue asistente de dirección) a Sucederá mañana (1988), ópera prima de Luchetti, los escenarios, los diálogos y las historias de amor tejidas por ambos se intercambian y se cruzan, aparentando ser resultantes de los guiños creativos de amigos con una visión común: los viejos valores -la familia unida, el amor sólido y perpetuo de la parejaya no alcanzan para sostener la sociabilidad. Al mismo

Mi hermano es hijo único Mío fratello è figlio unico

Italia/Francia 2007, 100

DIRECTOR

Daniele Luchetti

PRODUCCIÓN

Bruno Ridolfi, Matteo De Laurentiis

GUIÓN

Sandro Petraglia. Stefano Rulli y Daniele Luchetti, sobre la novela II

Fasciocomunista de Antonio Pennacchi

ESCENOGRAFÍA

Francesco Frigeri

MÚSICA

Franco Piersanti

FOTOGRAFÍA

Claudio Collepiccolo

MONTA IF

Mirco Garrone

INTÉRPRETES

Elio Germano. Riccardo Scamarcio. Diane Fleri, Angela Finocchiaro, Alba Rohrwacher, Luca Zingaretti.

tiempo, ambos añoran y temen esos valores, los buscan y los repelen, cada uno desde su estética. Nanni expresa esta dualidad esquizofrénica desde su humor melancólico; su narrativa atravesada por el absurdo y centrada ególatramente en sí mismo, que va oscureciéndose mientras se interna en la habitación del hijo o el nido del caimán. Luchetti hace lo suyo desde un realismo en apariencia más convencional pero pleno de exactas elecciones narrativas (los primeros planos implacables, acosadores, que dedica a los hermanos), sustentado en una tradición cinematográfica en la que el humor hace posible cualquier incorrección política: Violeta, la hermana de Accio, le pide que dé una paliza a un ex novio. Accio cumple con entusiasmo y reflexiona: "Siempre es bueno tener un fascista en la familia. Como si fuera un médico"; replicando un reproche de su padre cuando abandona el seminario: "Siempre es bueno tener un cura en la familia". Este humor de filo parejo para toda institución e ideología es posible por el sustento histórico de la commedia all'italiana, subvalorada y olvidada madre de los Moretti, Luchetti, Troisi, Virzi y cuanto cineasta italiano nos haga reír frente a la

Pero Luchetti revisa también, con esa mezcla de simpatía distante y nostálgica, sus propias compulsiones creativas, presentes en sus otros estrenos locales Sucederá mañana y La investigación (1991): la utopía (el Himno a la Alegría "proletarizado" por Manrico y sus compañeros en una escena bella, triste, vibrante y cómica al mismo tiempo) y el amor, siempre un triángulo asimétrico, construcción inexistente en la geometría salvo para Luchetti, que lo diseña y desarrolla en su cine. Accio ama a Francesca, que ama a Manrico, que se ama a sí mismo. Bella, mujer del fascista Mario, ama a Accio, que ama a Francesca, que ama a Manrico; y así sucesiva y fatalmente.

incertidumbre o el miedo.

Si el amor es imposible, si la familia es una casa destruida, si el fervor político culmina en muerte y desengaño, queda la opción de ser un okupa de los sentimientos y de los espacios físicos recuperados a la burocracia. Accio, el loco, el endemoniado, el Orlando furioso contemporáneo es el único capaz de concretar su debilitada utopía: una casa para los pobres, una casa para la familia. Paredes sólidas, un balcón frente al mar y un ramo de rosas para la mamma. La furia a veces se llama justicia. [A]







Los puentes de Jia

por Marcos Vieytes

a ficción de Naturaleza muerta gira alrededor de la construcción real de una represa que avanza inexorablemente hacia su cumplimiento, lo cual implica la reubicación de varios pueblos y ciudades que han quedado o quedarán en breve ocultos bajo el nivel de las aguas. El optimismo oficialista del noticiero en el que se festeja la concreción inminente de la obra contrasta con el desarraigo de incontables familias, edificios abandonados por doquier, jóvenes obreros que imitan los gestos ganadores de Chow Yun Fat en las películas de Ringo Lam o John Woo y mueren aplastados bajo los escombros, además de otras desgracias mostradas sin estridencia ni carácter panfletario. No es que Jia Zhang-ke pretenda esquivar el bulto de la censura y no malquistarse con las autoridades, sino que su cine va por otros carriles: menos efectistas que efectivos, menos declamatorios que susurrantes.

La China en tránsito del comunismo al capitalismo que filma Jia es también nuestro mundo entero en tránsito hacia vaya uno a saber dónde. Es cierto que esos aldeanos con teléfonos móviles que todavía comercian a sus esposas ofrece un contraste en apariencia imposible de hallar en Occidente, lo cual le da una materia prima social única, pero también es cierto que sus chinos no son tan diferentes a nosotros, y el desconcierto que puede llegar a provocar la visión no pintoresca de sus hábitos rompe lúcidamente con el letargo costumbrista-consumista en el que nuestra propia cultura nos sume. De modo que Jia alza puentes y registra, a la vez, los abismos que yacen bajo ellos. Aquí se dan cita la primitiva cultura rural con el empresariado capitalista moderno, la maza y el cortafierros con el ordenador personal, la representación audiovisual comunista con el cine de género hongkonés (todo a través de las mismas pantallas de un televisor), el realismo social con el fantástico y el plano general

Naturaleza muerta Sanxia Haoren

China/Hong Kong, 2006, 111'

DIRECCIÓN Jia Zhang-ke **GUIÓN** Jia Zhang-ke, Guan Na, Sun Jiamin

PRODUCCIÓN

Wang Tianyan, Xu Pengle, Zhu Jiong **música** Lim Giong **fotografía** Yu Lik-wai **montaje** Kong Jing Lei **EFECTOS VISUALES**

Eddy Wong, Victor Wong

INTÉRPRETES

Tao Zhao, Sanming Han.

Estreno en salas en formato DVD.

con el particular: los destinos de un hombre que busca a la hija que no ve desde hace 16 años y de una mujer a quien su marido abandonó dos años atrás para venir a trabajar en la construcción de la represa mencionada.

Los sobrios personajes de Naturaleza muerta parecen tener la misma edad que el planeta, y sus movimientos ser aún mucho más viejos que el cuerpo. Hay algo de masivo (enfatizado por la estructura coral de sus películas) y de fatal en la atmósfera comunitaria de las películas de Jia. Con esto no quiero decir que manipule por completo (o de modo arbitrario y cruel) a sus criaturas, sino que delata la existencia de un poder o de unas fuerzas superiores a la voluntad del individuo, que conducen las líneas generales de su vida sin darle demasiado margen para la reflexión o el capricho. Con todo, la libertad se cuela sistemáticamente entre los intersticios de Naturaleza muerta, estableciendo vínculos entre modalidades cinematográficas antagónicas y configurando un par de personajes activos que hacen de sus búsquedas el corazón de una película que se puebla progresivamente de apuntes maravillosos. Hay tres clases de eventos extraordinarios en la película de Jia: los contados pero lúdicos, fugaces y detallistas efectos, análogos a los instantes animados de The World por su quiebre del registro realista general; el juego de competencias que se establece entre la infraestructura humana y la muda potencia del paisaje, entre artificio y naturaleza, y las que provienen de personajes que revelan, en un instante y con un solo gesto, aspectos hasta entonces impensados de su carácter.

The World terminaba con una pareja a punto de morir asfixiada, pero Naturaleza muerta respira otro aire, pese a ser la crónica del naufragio gradual e inducido de esas poblaciones (también de una cultura, una configuración política del mundo, un modelo económico), y sus imágenes exudan una extraña clase de belleza. Imágenes que son el resultado de la sensibilidad para componer y regular la respiración de cada plano y del conjunto, sin que denoten un control excesivo capaz de ahogar la impresión de naturalidad. Por ello, el último plano es un alarde estilístico vano, una redundancia. A contramano de los fluidos paneos de los que Jia suele valerse para no dejar a ninguna de sus criaturas fuera de foco, en esta última la cámara no sólo interrumpe su desplazamiento junto al personaje para fijarse y fijarnos en el simbolismo de la imagen que quiere someter a nuestra mirada, sino que además obliga al protagonista a volver sobre sus pasos, darnos la espalda y ver exactamente aquello que la cámara le dicta. Duplicación de miradas y modificación del proceso cinematográfico habitual del cineasta que nos induce a "leer" el plano en lugar de experimentarlo, a descifrar el "mensaje" que éste contiene como clave interpretativa, digamos oficial, de la entera película.

Esta tensión entre una mirada abarcadora, organizativa, estructural –tanto del entero desarrollo dramático como de los detalles aparentemente más nimios del plano–, y la presencia inmanejable del azar encarnado en las aristas imprevisibles y sorprendentes de la conducta del otro es lo que hace de *Naturaleza muerta* una película compleja y fascinante. Si el plano final tiende a opacarnos como espectadores capaces de encontrar por cuenta propia un sentido personal a las imágenes al proponer una visión y lectura unívocas del plano, la mencionada inclusión de eventos doblemente extraordinarios (porque son ajenos a las convenciones realistas del relato y porque son digitales) nos habla de una película y un cineasta que reflejan como pocos la situación del mundo (y del cine) en el que nos toca vivir. [A]



Viaje por el cuerpo

por Diego Trerotola

The Brown Bunny

Estados Unidos/ Japón/Francia, 2003, 93'

DIRECCIÓN Vincent Gallo GUIÓN Vincent Gallo PRODUCCIÓN

Vincent Gallo

FOTOGRAFÍA

Vincent Gallo

MONTAJE Vincent Gallo DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Vincent Gallo

SONIDO Edward Tise INTÉRPRETES

Vincent Gallo, Chloë Sevigny, Cheryl Tiegs, Elizabeth Blake, Anna Vareschi, Mary Morasky.



eguramente, a esta altura de la historia, la notable cantidad de actores y actrices que se convierten en cineastas pueda constituir una digna categoría en sí misma, pero de esas que son una bolsa de gatos, por lo que es necesario analizarla y catalogarla según sus distintas tendencias estéticas, narrativas, conceptuales e ideológicas. Una división muy general podría darse entre los que abordan al cine como un vehículo más para la composición actoral y aquellos que, opuestamente, descubren las posibilidades del lenguaje cinematográfico como una arquitectura complicada y abierta, una superficie de juego, para explorar posibilidades expresivas más allá de la interpretación. Los primeros, claro, pondrían al cuerpo de los actores y actrices como centro y guía de una cámara constantemente al servicio de cada uno de sus gestos, movimientos y palabras. Los otros, en cambio, liberarían a la cámara de la subordinación al arte dramático de cada miembro del elenco, para buscar caminos diversos en la experimentación audiovisual. Si tomamos el caso de Orson Welles, dos películas distintas de su obra –ambas extraordinarias en su concepción-como Macbeth (1948) y El ciudadano (1941) son claros exponentes de las distintas tendencias: el despliegue actoral de la tragedia shakesperiana como adaptación quickie afiebradamente reposada en la mueca expresionista de los intérpretes se diferencia de la serie de experiencias plásticas al liberar la cámara, el montaje y la relación del sonido y la imagen para llegar a una suerte de arrebato creativo alejado de cualquier privilegio actoral. Pero, en algún lugar intermedio entre estas dos tendencias, se puede decir que hay actores que trataron de construir su propio cuerpo como una experiencia cinematográfica: la cámara, como en una endoscopía, se proponía

seguir el pulso del cuerpo del cineasta hasta que la forma visual fuese la más cercana y orgánica posible, la más certera experiencia cinematográfica de la materialidad física del director. The Brown Bunny de Vincent Gallo tal vez sea la última gran expresión de esta tendencia, y una de las más extremas. En sus cortos como punk neoyorquino, Gallo filmaba sus perfomances callejeras, algo así como happenings documentales, en los que se tiraba contra autos en movimiento o fingía accidentes. En esos cortos, el impacto de su cuerpo se volvía carne cinemática, sacrificado a la luz de los efectos del montaje sincopado: movimiento físico y cinematográfico eran la misma cosa (el sacrificio físico en pos del cine era literal; uno de sus cortos llamado Gallo is Jesus es un loop de una suerte de pirueta en el que se crucifica de un salto en movimiento). Yendo en el compromiso físico más allá que en su ópera prima Buffalo '66, Gallo muestra con esta segunda película su veta más cassavetteana, exasperándose más él mismo como actor, pero además de ser obsceno sentimentalmente, lo es físicamente: por eso se lo acusa de pornógrafo y narcisista. Y lo es, claro, pero como expresión positivamente cinemática. Gallo se convierte en la acción y en la materia, al ser no sólo el protagonista de la película sino también el responsable de la mayoría de los rubros técnicos, incluyendo el rol de camarógrafo y montajista, en un cine radicalmente personal, independiente, autócrata. Y si a Cassavettes se le atribuía una cámara cercana y partícipe de la acción dramática, como un personaje más, en este caso es el mismo pulso del director/actor el que decide la impronta visual de la película. Por eso, en The Brown Bunny se concreta una rara particularidad: el cuerpo del actor es la cámara (la mirada), es la pantalla (el reflejo), es el ritmo (el movimiento) de la película. Road movie anestesiada de un hombre solo, minimalista y documental en su concepción, concebida con una fotografía muy física, palpable, donde los rayos de sol se filtran explotando todo el tiempo en los encuadres, como chispas de lo real, como marca material de la luz en el celuloide. Y esa luz natural rebota en el cuerpo del actor para hacerlo más carnal, más tridimensional, más cinematográfico, más ilusión de realidad. Pero ese viaje físico, pesado, en una camioneta que carga una moto de competición, ese viaje, decía, es al interior del personaje, hacia el interior de Vincent Gallo, hacia su fantasía, hacia lo que hace latir su sangre, lo que lo hace circular. Nada más intenso que una road movie que termine exhibiendo el más recóndito motor del movimiento, que obviamente hace un ruido visual insoportable. Y si se toma ese momento, la famosa escena pornográfica, la marca final, como una explicación psicológica, me parece que es un error. Se trata más bien de una explicación física en la que se mezcla el placer y la muerte de la fantasía del personaje en su propia performance, en su carne expuesta. Es ahí donde la ilusión se hace cuerpo, y lo que antes estaba fuera de la escena (es decir, etimológicamente, lo obsceno) aparece revelado, en el sentido más fotográfico de esta palabra. Y el exhibicionismo de Gallo se vuelve una luz pura, diáfana, ésa que deja ver cada una de las asperezas, las imperfecciones, los sentimientos. Una luz que dibuja una esperanza de mayor compromiso de los directores para poner fin a la pacatería vigente en el cine contemporáneo. [A]



Ingleses

por Federico Karstulovich

Escondidos en Brujas In Bruges

Reino Unido/Bélgica, 2008, 107

DIRECCIÓN

Martin McDonagh

GUIÓN

Martin McDonagh

Música Carter Burwell

FOTOGRAFÍA Eigil Bryld

MONTAJE Jon Gregory

DIRECCIÓN DE ARTE Chris Lowe

PRODUCCIÓN

Graham Broadbent, Pete Czernin

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Tessa Ross, Jeff Abberley, Julia Blackman

INTÉRPRETES

Ralph Fiennes, Colin Farrell, Brendan Gleeson, Clémence Poésy, Jérémie Renier, Thekla Reuten, Jordan Prentice.

1 cine inglés -si es que queremos hablar de cinematografías nacionales- tiene una extraña cualidad cuando aborda películas calificadas como "de género": esas películas siempre están mediadas por un dejo de ironía que nos posiciona en un lugar de distancia y afección. O nos toma el pelo. O somos demasiado desconfiados. Esa cualidad está directamente asociada a la expresión de Borges cuando decía que literariamente él se declaraba abiertamente francófobo y profundamente anglófilo, posiblemente tentado por la ironía perseverante en ciertos exponentes literarios ingleses de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX (vg. Tristram Shandy de Laurence Sterne o Tom Jones de Henry Fielding). Recordemos, claro está, que ironía nunca puede ser asimilable a cinismo. Sean pacientes: en unas líneas vamos a resolver ese entuerto (el del cine irónico contra el cine cínico). Claro está, amiga lectora o amigo lector, que una cosa es hablar de literatura inglesa y otra es hablar de cine inglés. Punto.

La cuestión es que la ironía inglesa batida en la batidora de los géneros cinematográficos es un bono que cotiza en baja en la bolsa de modas cinematográficas. Si alguna vez alguien nos hizo creer que esos bonos valían, ese señor fue otro inglés: Guy Ritchie. A partir de su figura, algunos compañeros de generación se convencieron de lo mismo y nos convencieron de que había un estilo (el "nosotros" inclusivo es una ironía, amigos lectores): personajes superficiales, historias "ingeniosas" con guiones plagados de vueltas de tuerca, mafiosos freaks o extravagantes, finales sorpresivos y, sobre todo, un nihilismo de sobremesa, para espantar almas caritativas pero más cerca de la cebita que de la pólvora (para eso habría que tener valor cinematográfico y moral).

Por algún motivo que me excede, la segunda película del ahora "top" dramaturgo Martin McDonagh (el de la obra de teatro *The Pillowman*) ha tenido la suerte de entrar en esta categoría inestable. Y como resulta fácil darle a la bolsa, parecía tarea sencilla echarse al enésimo ejemplo de cine inglés canchero sobre gangsters salidos (y agotados en el mismo instante de su creación) de una película de Quentin Tarantino. Bueno, la bolsa puede pegarte de vuelta y tirarte contra la pared.

Si algo no es *Escondidos en Brujas*, precisamente, es una película de catálogo. Eso impide que el espectador se ponga en piloto automático. Y se sale del catálogo justamente porque sabe que la carta a cambiar es la que confundía cinismo con ironía. Ampliemos el concepto: ahí donde el cinismo se contenta con cerrar las interpretaciones en compartimentos estancos e imponerse con la fuerza de un elefante desbordado, la ironía apela a la alegría y a la agilidad, a la dinámica, al movimiento de lo inclasificable. *Escondidos en Brujas* hace eso con el subgénero de gangsters sensibles y parlanchines: riza aún más el rizo de la ironía. No para conformarnos, sino para inventar mundos posibles ahí donde meramente hay categorías. Por eso puede pasar de la comedia negra al *thriller* de gangsters sin que esto parezca una mera pose.

El punto de partida es previsible y conocido: Ray (Colin Farrell) y Ken (Brendan Gleeson) son dos asesinos a sueldo que deben "hacer tiempo" por unos días en Brujas y evitar que la policía los encuentre (como consecuencia de un asesinato mal ejecutado por Ray), a la espera de una llamada del jefe de ambos (Ralph Fiennes) para que les asigne su próximo trabajo. De inmediato hay un cambio: mientras uno de los personajes (Ken, homosexual declarado y suerte de intelectual del dúo) acepta la parada como la mejor excusa para el turismo que lo llevará a arrastrar a Ray a conocer los rincones oscuros de la cuidad, en un espiral muy al estilo de Después de hora, el otro (Ray, heterosexual declarado) se comporta como un maniático antisocial y asesino con culpa; es decir, hagamos cuentas, otro lugar conocido: el del buddy movie (película de parejas disparejas). Una llamada sorpresa les indicará a ambos que no salgan de la habitación del hotel hasta nuevas órdenes; el problema es que Ken tiene que concluir un trabajo del que Ray nada sabe... y que está directamente asociado a su error en el asesinato fallido. No cuento más que eso. Y ahí lo que antes era extravagante se convierte en una guerra privada.

A mí esta película me confunde: si algún problema se le puede adjudicar es la sensación de que "comienza tarde", es decir, que utiliza demasiados vericuetos que, si bien le sirven para evitar el lugar común, la alejan de la ironía y la acercan al cinismo (con el que coquetea pero en el que nunca cae). Es decir: cuando se aleja de sus protagonistas (sobre todo en unas subtramas como la de Ray y la dealer, o la de Jimmy, el enano) se vuelve más fría, aunque más "original". Cuando vuelve a las bases del "genero" es cuando recupera espesor, volumen. Esa ambivalencia es la de la ironía plena, que no nos permite encender el sistema automático de identificación. Bienvenida sea, entonces, la vieja amiga, la herencia literaria, la que no nos permite acomodarnos cuando algo nos molesta. La que nunca pasa desapercibida y la que no nos permite tener una opinión definitiva. La guacha se me escapa: mi amiga, la ironía. [A]

NCA / NCA



por Juan Villegas

a película de Esteban Menis es una comedia antinaturalista. Esto puede ser leído como una simple clasificación de género, pero es, en el contexto del cine argentino, una novedad importante y una apuesta de riesgo real. Analizar las elecciones estéticas de *Incómodos* requiere hacer un breve repaso de algunos aspectos históricos de nuestro cine.

La tradición del naturalismo, sobre todo en la actuación, fue predominante en el cine argentino desde fines de la década del 50 hasta estos días. No es llamativo, por lo tanto, que se destaquen, en una revisión de la historia reciente de nuestro cine, las búsquedas y los logros de cineastas como Favio, Santiago, Aristarain o Rejtman, todos tan distintos entre sí pero que filman en clara oposición a esta tradición del naturalismo, aunque también contra su simplificación en el costumbrismo o su exageración en el grotesco. El Nuevo Cine Argentino ofreció, a través de una de sus vertientes estéticas, sus realismos viscerales, su lenguaje de la calle, el oído atento a las voces y gestos contemporáneos. Sin embargo, el naturalismo en estos casos fue más un piso sobre el cual superarse y ampliar la capacidad de mirada de sus directores que un sistema estético a evitar. Para decirlo de otro modo, las películas de Burman, Martel, Trapero, Caetano y hasta las de Alonso, por citar sólo los nombres más representativos, son naturalismos muy mejorados frente a la tradición del cine argentino, pero son naturalismos al fin.

La tradición de la comedia cinematográfica, por su parte, no tuvo en la Argentina un desarrollo sostenido ni continuidades felices. Existieron destacados exponentes en la época de los estudios y algunos brotes esporádicos en las décadas siguientes, pero es evidente que no ha sido el género mejor transitado por nuestros cineastas. El humor es uno de los atributos de los argentinos, aun en el tango y todo el resto de nuestra música popular, que tienden a la melancolía y el lamento. En general, las mejores manifestaciones artísticas argentinas del siglo XX se recostaron en una inevitable gravedad, pero también en la risa y el sarcasmo. Sin embargo, el mejor cine argentino fue casi siempre grave, pocas veces cómico.

Ante la ausencia casi total de referentes locales en

Incómodos

Argentina, 2008, 86'
DIRECCIÓN Y GUIÓN
Esteban Menis
FOTOGRAFÍA

Martín Mohadeb

MONTAJE

Laureano Rizzo, Damián Bericat

PRODUCCIÓN

Hector Menis

DIRECCÓN DE ARTE

Romina Del Prete

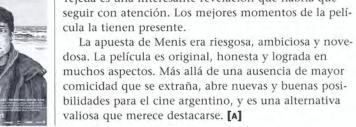
MÚSICA

Martín Litmanovich, Lucas Totino Tedesco

INTERPRETES

Santiago Altaraz, Iván Moschner, Carolina Tejeda, Ricardo Bauleo, Juan Gujis, Diego Capusotto.

cuanto a comedias antinaturalistas, salvo el caso de Rejtman o la primera mitad de una película llamada Sábado, no es extraño que Incómodos abreve en los sistemas formales y en los tonos particulares de la Nueva Comedia Americana, sobre todo en su vertiente más melancólica y menos estridente. En realidad, el referente estético casi exclusivo es uno: Wes Anderson. Los colores pastel, las simetrías visuales y narrativas, los personajes excéntricos pero sensibles, el humor asordinado, el gusto por el absurdo, los vestuarios corridos un poco de la realidad, las familias no sólo disfuncionales sino también despedazadas, la tristeza, el desamparo. Es cierto que el evidente parecido con el cine de Anderson le juega en contra a Menis en algunos momentos en los que la comparación se hace inevitable y saltan a la luz algunos desajustes. Sin embargo, el resultado en su conjunto presenta un aspecto muy valioso. La película crea un mundo, un universo que tiene obvios referentes reales, pero que posee una lógica propia. El cine tiende siempre al realismo, por su propia naturaleza. Hacer olvidar el referente real, hacerlo estallar hasta el absurdo, es gran mérito de cualquier película que lo busque concientemente, como parece ser este caso. Cuando no llama la atención la clara inverosimilitud de las situaciones, ni uno se pregunta por qué los personajes se visten de forma tan extraña o por qué tienen esa forma particular de comportarse, es que la construcción de ese mundo ha sido lograda. Habría que reprocharle a la película cierta falta de timing para lo cómico, que no le permite aprovechar muchas situaciones y diálogos potencialmente muy graciosos, lo que sucede especialmente en las apariciones del personaje de Alfred. En cambio, la relación entre Nicolás y Abril, sobre todo en las escenas más íntimas, está contada con eficacia y genera momentos de emoción genuina. Carolina Tejeda es una interesante revelación que habría que seguir con atención. Los mejores momentos de la pelí-







Dani, un tipo de suerte

Dan in Real Life

Estados Unidos, 2008, 98', DIRIGIDA POR Peter Hedges, con Steve Carell, Juliette Binoche, Dane Cook, Alison Pill, Brittany Robertson, Marlene Lawston, Dianne Wiest, John Mahoney.

pesar de su notable esmero, a esta A pobre película le falla el realismo. Los problemas empiezan temprano, y se revelan justamente en la escena en la que los personajes de Carell y Binoche se conocen y se enamoran. A pesar de algunas situaciones simpáticas, una rareza en el marco de su pobre guión, la puesta en escena decepciona por falta de ideas: no se construye esta historia de amor a pura elipsis y sin diálogos, ni se unifica con una canción acústica y "sensible" (Sondre Lerche). A partir de ahí, por supuesto, nada puede funcionar: una vez que el montaje decidió no contar cómo es que estos personajes se enamoran, cómo fue que se prendió la bendita "chispa", el conflicto deja de tener cualquier interés. Falta, de entrada, la escena que jamás se filmó, comparación quizás injusta con Rohmer o Linklater o Wes Anderson (justamente, un mal aprendido modelo). Impregnado del éxito residual de Virgen a los 40 (y también de Pequeña Miss Sunshine), Steve Carell esta previsiblemente a tono en su papel: Dan (acá, Dani), un señor viudo, infeliz pero resignado, columnista de un diario local de Nueva Jersey y padre de tres hijas. En un viaje familiar a Rhode Island, se enamora de la novia de su hermano, Marie, una Juliette Binoche que ya va haciéndose mayorcita y que vuelve como actriz de importación a una de las peores caras de Hollywood: la que se disfraza de independiente. Película de gran clan familiar, muy parecida a La joya de la familia y alejadísima de la genial Feriados en familia (Jodie Foster, 1995), también hace agua por el lado de ese patetismo indie siempre mal empleado: el énfasis en hacer sufrir al personaje, a fuerza de las constantes situaciones que se pretenden comedia pero son humillación pura y dura, y por su conservadurismo cobarde, que parece filtrarse involuntariamente, en tanto Dan es el paladín de los valores familiares y morales, pero sólo como explicación de su desafortunado sufrimiento. EUGENIA SAÚL



El frasco

Argentina/España, 2008, 93', DIRIGIDA POR Alberto Lecchi, con Darío Gandinetti, Leticia Brédice, Martín Piroyanski, Nicolás Scarpino.

E *l frasco* es una película rarísima. Parece una comedia romántica, pero la anécdota utilizada como motor de la relación entre los dos personajes principales (interpretados por Darío Grandinetti y Leticia Brédice) y los registros en los que se manejan ambos actores la convierten en otra cosa, que no se sabe muy bien qué es. Pérez, conocido como el Mudo (Darío Grandinetti), trabaja como chofer de micro en el interior. Parece discapacitado mental y actúa como tal, pero por alguna razón tiene un empleo con responsabilidades importantes, como es manejar un vehículo que transporta gente. Romina es una maestra de campo interpretada por la Brédice, con todo lo que eso implica. Hay una sucesión de enredos con una muestra de orina de Romina que el Mudo transporta, arruina y falsifica con la suva propia. El Mudo tiene un secreto en su vida que, en el planeta en el que se desarrolla la película, justificaría su conducta estrambótica.

Si la anécdota no tiene un segundo de credibilidad, tampoco ayudan los registros actorales, totalmente dispares y sin amalgamar nunca en un todo coherente. Como comedia romántica no funciona: la película no causa gracia, y el efecto de romanticismo entre dos personajes tan pobres es improbable. Lo de Grandinetti es llamativo, siendo un actor que ha demostrado cierta presencia en la pantalla. La composición de su personaje, aun en el contexto de la película, tiene características inexplicables. La película misma resulta, así, con su mezcla de tonos y de dramatismos, inexplicable, aún más proviniendo de un director con ya diez obras filmadas. GUSTAVO NORIEGA



La profesión de Irina Palm

Irina Palm

Bélgica/Alemania/Inglaterra, 2007, 103', DIRIGIDA POR Sam Garbarski, con Marianne Faithfull, Miki Manojlovic, Kevin Bishop, Siobhán Hewlett y Dorka Gryllus.

veces la presencia de una figura más o A menos mitológica en un papel protagónico es lo que nos impulsa a ver una película. Éste es el caso, más allá de que la robusta y envejecida matrona en que hoy se ha convertido Marianne Faithfull poco tenga que ver con la musa del pop de los años sesenta que solía ser. El film parte de una idea argumental a la que -con benevolencia- se podría calificar de absurda. Veamos: una respetable viuda que vive en un barrio de las afueras de Londres está dispuesta a conseguir, a cualquier precio, el dinero para salvar la vida de su nieto gravemente enfermo (a quien, además, hay que trasladar a Australia para realizarle el tratamiento). Luego de ser rechazada por su edad en diferentes trabajos, recala fortuitamente en un sexshop donde se busca camarera, y allí terminará convirtiéndose, gracias a sus prodigiosas manos (las dos, porque cuando sufre una temporaria imposibilidad en la derecha usa la izquierda), en la reina de las masturbaciones del Soho londinense. Por si esto fuera poco, el dueño del lugar se siente progresivamente atraído por ella, por lo que queda abierta la posibilidad de que terminen formando una pareja. Si los resultados finales de la película no son catastróficos, ello se debe, por una parte, a la convicción con que la Faithfull asume un personaje difícilmente creíble, y, por otra, a algunos aciertos del director en la ambientación y la caracterización de algunos personajes secundarios. Asimismo, hay que agradecerle a Garbarski la sobriedad y falta de sensacionalismo en el tratamiento del relato, así como la aparición de algunos oportunos toques de humor que atenúa la sordidez de algunas situaciones que, si bien no llegan a redimir la película, al menos consiguen que el film (que, a partir de sus premisas argumentales, parecía destinado a que uno abandonara la sala rápidamente) pueda ser visto sin mayores dificultades hasta el final. JORGE GARCÍA



Misión Babilonia

Babylon A.D.

Estados Unidos/Francia, 2008, 90', DIRIGIDA POR Mathieu Kassovitz, con Vin Diesel, Michelle Yeoh, Mélanie Thierry, Lambert Wilson, Gérard Depardieu, Charlotte Rampling.

N o se le puede negar honestidad a Mathieu Kassovitz, quien declaró no estar nada contento con esta película. Ni honestidad ni razón. Misión Babilonia confirma su rumbo descendente: El odio, Los ríos color púrpura, En compañía del miedo, esto. En declaraciones publicadas en AMCtv.com, sostuvo: "Nunca pude hacer una escena de la manera en que estaba escrita o del modo en que yo quería. El guión no fue respetado. Malos productores, malos compañeros, fue una experiencia terrible". Post apocalíptica, la historia está contada como un largo flashback desde la muerte (preresurrección) del protagonista (Toorop, Vin Diesel), que debe guiar y proteger al nuevo Mesías (Thierry) creado tecnológicamente como tal, y su monja guardiana (Yeoh, desperdiciada) desde el bárbaro territorio de la ex Unión Soviética hasta la tierra prometida (Nueva York). Llama la atención ver a Depardieu (mafioso que encarga la misión) y Rampling (líder de la religión o secta que está detrás de todo) en este film que desbarranca en su costado evangélico, descuidando la acción que podría haberlo justificado. Es que, tentado por un diseño del mundo del futuro que convierte en lugar común el anacronismo, hasta los momentos que deberían transmitir adrenalina o violencia aparecen sucios, opacos, poco claros; la cámara parece más preocupada por mostrar la decadencia reinante que por hacer entendibles persecuciones, peleas y tiroteos -montados confusamente-, confiando más en la pirotecnia que en la transmisión de algo físico. Kassovitz pensó otra película (de ahí el menor hincapié en la acción física), y la Fox decidió montarla como un mero productor para los consumidores vindieselianos (teniendo en consideración, claro está, en alcanzar la calificación buscada, PG13): el resultado es un pastiche que no convence a nadie.

FERNANDO. E. JUAN LIMA



Motivos para no enamorarse

Argentina, 2008, 90', DIRIGIDA POR Mariano Mucci. CON Celeste Cid, Jorge Marrale, Irene Sexer, Mariana Briski.

66 Hay vida después del call center", le dice Teo (Marrale) a Clara (Cid) cuando la despiden de ese trabajo. Y acá puede decirse que hay vida después de Motivos para no enamorarse, pero que no es seguro que hava vida en esa película, que desperdicia personajes dejándolos cual maniquíes en una vidriera con mucha ropa vintage (la de Celeste Cid) y una cara bonita (la de Celeste Cid). Porque aunque esta vidriera aporte una grata novedad (de nuevo, Celeste Cid) al cine argentino, no alcanza con que eso sea toda la película. Quizás sí alcanzaba la Tana de Bertucelli en Un novio para mi mujer, pero la comedia de Taratuto tiene bastantes más puntos de apoyo que ésta de Mucci.

Motivos... cuenta entre sus créditos con nombres como los de Daniel Burman y Diego Dubcovsky, pero el problema de esta película no es su falta de alcurnia cinematográfica, sino la ausencia de pasión narrativa. Es que acá falta intensidad para contar la historia de Clara y Teo, quienes se llevan más de 30 años y no tienen nada en común: ella es ingenua, extrovertida y siempre carga un pequeño pony en su cartera; él es cascarrabias, reservado y carga con las fotos de su difunta mujer. Pero tampoco hay pasión por mostrar cómo ellos terminan conviviendo y combinando armonías, entonces todo se resuelve demasiado rápido. Suena buena música, pero se arrojan tiempos, situaciones y diálogos por la borda. Por eso, esta película termina siendo puro decorado y reduce a casi todos sus actores a parte del atrezo. Hay mucho que dice poco y parece sólo rellenar espacios (¿era necesario lo del 6 convertido en 9 sobre la comida del plato de quien sueña con ser chef?). Entonces no es casual que la imagen final sea la de los protagonistas retratados en un cuadro: pura decoración, en este caso, chata e inmóvil... casi como la mayor parte de esta película. JOSEFINA **GARCÍA PULLÉS**



Nuevo mundo

Nuovomondo

Italia/Francia, 2006, 112', DIRIGIDA POR Emanuel Crialese, con Vincenzo Amato, Charlotte Gainsbourg, Aurora Ouattrocchi, Francesco Casisa, Vincent Schiavelli.

on pocos meses de diferencia, Terrence Malick y Emanuel Crialese dieron a conocer dos películas con el mismo título. Poco tienen en común la épica de la conquista de territorios norteamericanos de The New World y la odisea del inmigrante italiano pobre por llegar a los Estados Unidos del siglo XX de Nuovomondo, salvo la idea político-geográfica de un mundo nuevo en el que la población europea afectada por diferentes facetas del capitalismo pueda empezar de nuevo. En el momento de su estreno en Venecia, muchos medios defendieron el tono discreto de la película de Crialese, en contraste con cierta tradición italiana de pobres sensibleros y optimistas, bajo una pátina de ópera buffa (desde De Sica hasta Tornatore). Lo cierto es que Nuevo mundo tiene momentos en los que narra con cierta distancia la sufrida travesía de los sicilianos que buscan prosperar (y acierta en el modo de retratar las numerosas pruebas que atraviesan para lograr su permiso de residencia en Ellis Island), pero también introduce a poco de empezada fantasías grotescas y mal copiadas de los excesos de Fellini, como verduras gigantes, monedas que crecen en árboles v baños masivos en leche, subravadas v engrandecidas por música festiva o actuaciones un tanto más italianas que el tono medio de la película. La familia Mancuso no se aleja mucho del cliché del inmigrante siciliano, y la trama romántica, si bien fundada en la narración, se excede en aires folletinescos. Charlotte Gainsbourg apenas logra sacarla a flote, endureciendo sus bellos rasgos para componer a un personaje tridimensional, tal vez tan bello como la Pocahontas interpretada por Q'oriana Kilcher en la película de Malick, pero en otro contexto, en un film menos elocuente, menos cautivante y menos denso en sentidos. GUIDO SEGAL



La cámara oscura

Argentina, 2008, 85°, **DIRIGIDA POR** María Victoria Menis, **con** Mirta Bogdasarian, Fernando Armani, Patrick Dell'Isola, Carlos Defeo.

B asada en un cuento de Angela Gorodischer, *La cámara oscura* supuestamente trabaja a partir de la mirada. La mirada como eje de exposiciones, lo que se ve y lo que no se ve y aquello que parece ser y no es. Todo un tema para el cine. Sin embargo, el problema mayor del film es justamente que le falta una mirada que haga pie en tierra firme; le falta claridad en la exposición de los conflictos que tenuemente se sugieren. Una película indefinida que dispara varias líneas pero no retoma ninguna. La historia de los inmigrantes judíos a fines del siglo XIX, la apropiación de una nueva nacionalidad, el peso de la tradición, los casamientos pautados, la falta de afecto, la maternidad, la llegada del progreso con la fotografía, las tendencias traídas de Europa. Además aparecen escenas animadas que simulan vagas ensoñaciones surrealistas que no encuadran bien en la desdibujada trama.

Un relato deslucido, sin emoción, previsible, tibio. Cuenta la historia de Gertrudis, una mujer fea, desde su nacimiento en las fronteras de un país hasta su desarrollo como adulta; su infancia, su adolescencia y su maternidad. Pero lamentablemente la película no hace eje; el personaje no resulta atractivo porque no se desarrollan sus conflictos y no se nos da la oportunidad de conocerlo a fondo (lo cual habría sido muy interesante); las sugerencias son tenues, y las pinceladas no son suficientes. Se supone que Gertrudis tiene una vida interior plena que contrasta con su fealdad exterior como si eso fuera una verdadera contradicción: como si belleza exterior debiera dar cuenta de cierta belleza interior o viceversa. Algunos buenos encuadres, la transparencia de la fotografía que se transforma en plano cinematográfico y las secuencias de revelado de las fotos son interesantes, pero se pierden en la construcción de un relato que, lamentablemente, no tiene un centro. MARCELA GAMBERINI

Saint Ralph

Canadá, 2004, 98', **DIRIGIDA POR** Michael McGowan, **CON** Adam Butcher, Campbell Scott, Gordon Pinsent, Jennifer Tilly. Shauna McDonald. Tamara Hope.

A pesar de haber sido realizada en el 2004 y ya haber pasado por más de un canal de cable local bajo otro nombre, la canadiense Saint Ralph se estrena en septiembre del 2008 en Argentina como si nada. Y lo que suena a "¡Pucha, vieja, otro film de mesa de saldos!" posee otro cantar: uno más eclesiástico (el "malo" es un cura rector de un instituto que reta al padre progresista y condena al protagonista niño mártir), más de molde genérico (el deportivo: el niño contra toda lógica decide correr un maratón para ganarlo y así lograr el milagro que necesita su madre en coma) y, cómo no, más de melodrama masticable (se inflan en la trama y como si nada: un incendio doméstico, padres muertos, apariciones de Dios vestido de Papá Noel, estereotipos del entrenamiento deportivo y una noviecita que decide convertirse en monja). Suena a saldo de otros cines y lo es, pero el director y guionista Michael McGowan aprieta tan hasta el fondo el acelerador que es imposible no darse cuenta de su autoconciencia. Cada actividad del joven Ralph es carne de cañón para estilizaciones y frases a la Wes Anderson clase Rushmore. como el abusar de la musicalización en ralenti mientras suena un temazo, y cada arbitrariedad del guión parece pensada con más corazón que odio, certeza que se certifica en el final del film. Con el mismo material con el que Ben Stiller le da una patada a la entrepierna de los lugares comunes de Hollywood, McGowan demuestra, sin querer queriendo, por qué éstos se establecieron como tales. Él sabe como activar nervios primarios, y lo demuestra al dejarnos ver al bellaco de turno finalmente hinchando por el pobre pibe o musicalizando la recta final y cabeza a cabeza del maratón con -;otra vez!un cover de Hallelujah de Leonard Cohen. Básica, predecible y primitiva, Saint Ralph transforma esos tres adjetivos en duda, creencia (en que hay vida más acá de la parodia) y músculo atrofiado, pero como las milanesas precarias: con nervio. JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ



Todo sobre las mujeres

The Women

Estados Unidos, 2008, 114', **DIRIGIDA POR** Díane English, **CON** Meg Ryan, Annette Bening, Eva Mendes, Debra Messing, Jada Pinkett Smith, Bette Midler, Candice Bergen, Carrie Fisher.

E n 1939, la MGM estrenó *The Women*, la versión cinematográfica de una famosa obra teatral de Broadway, dirigida por el gran George Cukor. Norma Shearer interpretaba a una dama de sociedad neoyorquina engañada por su marido; Joan Crawford era la amante de clase media, y completaban el elenco Rosalind Russell, Paulette Goddard y Joan Fontaine. Casi 70 años más tarde, nos llega una remake acorde a los tiempos que corren. Es decir, dietética, sin gas, bajas calorías y extra slim; perfecto correlato de la cara cada vez más plástica de Meg Ryan. La ópera prima de Diane English, responsable también del guión, está enfocada en la amistad entre las mujeres -aunque dos de las amigas desaparecen durante gran parte de la película-, y se encarga, torpemente, de aggiornar las líneas argumentales menos importantes, dejando fosilizar aquellas que era importante actualizar. Donde Cukor había puesto movimientos de cámara, gracia, elegancia, humor, ironía y mucha screwball comedy, English inmovilizó la cámara, basó su relato en el plano-contraplano y tapó el humor con seriedad y una supuesta profundidad que resultó en un bombardeo constante de temas: matrimonio, realización personal, infidelidad, anorexia, cirugía plástica, lesbianismo, maternidad y un largo etcétera. Sólo es posible ver la sombra de lo que fue una gran comedia en algunos momentos de la siempre digna Annette Bening. Sin embargo, falta Rosalind Russell, y se nota. Falta la dosis de anarquía, locura y desfachatez que ella aportaba. En cambio, lo que hay en esta remake que atrasa mínimamente cinco décadas es una burda interpretación de una lesbiana a cargo de Pinkett Smith, una concepción estrecha y simplista del mundo femenino, y una superficialidad constante en el tratamiento de los personajes. Finalmente, el mensaje que se nos deja en claro es que para sobreponerse a una crisis existencial no hay nada mejor que plancharse el pelo. MARINA LOCATELLI



Búsqueda implacable

Taken

Francia, 93', 2008, **DIRIGIDA POR** Pierre Morel, **CON** Liam Neeson, Maggie Grace, Famke Janssen, Xander Berkeley.

U no tiende a desconfiar casi instintivamente de películas con nombre un poco indefinido como el de ésta, formado sólo por un sustantivo y un adjetivo (incluso de las variantes hot al estilo Ardiente seducción). Hay que reconocer que tal desconfianza tiene cierto fundamento, y, bueno, el film de Pierre Morel no es ninguna excepción.

La historia es sencilla: una adolescente norteamericana es secuestrada en París y, dada la situación de crisis, su padre, un ex agente sensible y abnegado interpretado por Liam Neeson, toma el control total de la situación. Dueño de una claridad mental y un grado de pragmatismo que da escalofríos, no duda en cometer cualquier tipo de excesos para rescatar a su hija.

Dentro de este panorama, la importancia de la seguridad es constantemente remarcada, por momentos incluso explícitamente. Basta una línea para definir la idea que subyace en el film: cuando la hija, cansada de que le aconseje cuidarse, acusa a su padre de estar paranoico, él le responde "no estoy paranoico, sólo estoy atento".

Sin embargo, el mayor inconveniente de *Búsqueda implacable* no está en su plan mesiánico o en su ideología un poco fascista (que un film no se ajuste a nuestro credo no es causal de impugnación), sino en que ésta es declarada o bien solapadamente o a partir de argumentaciones arbitrarias.

Para colmo, la evidente capacidad de Morel para rodar buenas persecuciones y escenas de pelea aún mejores –las cuales, articuladas en el pragmatismo del protagonista y despojadas de mayores estilizaciones, resultan de una atractiva crudezaqueda sofocada por la linealidad del guión, y tales secuencias son sólo pequeños recreos dentro de una narración que tampoco deja lugar a la duda, en la que la historia sigue su indolente curso hacia el previsible e inevitable final. RODRIGO ARÁOZ



Los extraños

The Strangers

Estados Unidos, 2008, 85', **DIRIGIDA POR** Bryan Bertino, **CON** Liv Tyler y Scott Speedman.

66 Liv Tyler... la mato", pensaron al unisono, aunque con distintas intenciones, el espectador con buen ojo y alguno de los aterr(orist)adores encapuchados de Los extraños. Los "anónimos de siempre" vuelven al ataque e "invaden casa", mientras sigue sin saberse bien cuál es el origen de tanta pulsión asesina. Se desconoce a los victimarios, pero los martirizados no son más que una joven pareja de clase media alta en una tranquila casita de los suburbios. Nada de esto parece inocente (y nadie parece demasiado inocente, tampoco) en esta especie de Funny Games edulcorada. No es casualidad que Michael Haneke haya elegido estos tiempos y ese lugar (los suburbios americanos) para rehacer aquella película con la que había irrumpido como el gran perturbador del cine europeo hace más de una década. Bryan Bertino no es Haneke ni se le acerca, pero jamás parece pecar de ingenuo en Los extraños. El director mantiene fuera de campo todo tipo de motivaciones (tanto de los invasores como de los atormentados), y prefiere distanciar al espectador de la pareja al excederse en la frialdad de ese retrato. Ellos están a punto de separarse y el director los expone unidos sólo en la necesidad, ante el pánico que les producen esos locos enmascarados que corretean alrededor de la casa golpeando puertas y ventanas. Bertino resalta ese hastío que Tyler y Speedman sienten a la hora del sexo, y también qué es lo que sucede cuando están asustados y alguien quiere ayudarlos. El director se luce en el último plano, típico de película de terror de antaño, donde se ve cómo el verdadero villano resucita, abre los ojos y confirma que en algún momento volverá a hacer de las suyas. Más allá de todo tipo de lecturas ideológicas, Los extraños es una de esas películas que uno tiene miedo de ver solo. Pocos personajes tienen tanto potencial para infundir pánico con tan poco: los encapuchados se mantienen en el anonimato v ocultan sus rostros hasta el final del film. NAZARENO BREGA



Hannah Montana 3D en concierto:

Lo mejor de dos mundos

Hannah Montana/Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert Tour

Estados Unidos, 2008, 82', **DIRIGIDA POR** Bruce Hendricks, **CON** Miley Cirus, Billy Ray Cyrus.

ay artilugios que se llevan bastante mal con el cine y no sobreviven a su manejo rudimentario. A lo largo de su historia, el cine ofrece una vasta lista de gimmicks que, casi siempre por su uso irracional y primitivo, fracasaron tal como cualquiera podía predecir. No hace falta ser un visionario para darse cuenta de que, por ejemplo, el hoy popular found footage simulado es una chiquilinada con las horas contadas. Y así fue que, más allá de cierta polvareda que levantan hoy Cloverfield y [Rec], ya quedaron en el olvido otras giladas efectistas como el Dogma 95 o el cinerama. El 3D, a más de cincuenta años de su "era dorada" en el cine, ya no busca llamar la atención del espectador revoleándole algún objeto desde la pantalla, y se puede articular con el film en cuestión de una manera menos básica que el resto de los mecanismos citados que, como eternos mocosos, se desvivieron en pos de hacerse notar.

Hannah Montana 3D en concierto: Lo mejor de dos mundos se diferencia del típico documental sobre un concierto en el 3D del título, ilusión utilizada por el director Bruce Hendricks con madurez y pericia. Más allá de esta innovación tecnológica, el director recurre a la típica narración de los documentales sobre una gira musical, destina el 90% del metraje al pegadizo repertorio de canciones de los tres discos de la gran estrella infantil Miley Cyrus, y en el 10% restante compila momentos jugosos del detrás de escena (desde un simpático caprichito a la hora de ensayar hasta la compleja relación con la mamá protectora y el multiplatinado papá cantante country, sin olvidar jamás esa humillante y atractiva "carrera de tacones" con una horda de padres desesperados por conseguir un ticket gratis para el concierto). Y, en tiempos en los que los conciertos internacionales son prohibitivos (v nosotros nos quejamos de los precios inicuos del cine), ¡pedazo de invento el 3D, macho! NB



Superhéroes, la película Superhero Movie

Estados Unidos, 2008, 85', **DIRIGIDA POR** Craig Mazin, **CON** Leslie Nielsen, Pamela Anderson, Christopher McDonald, Drake Bell, Kevin Hart.

La sátira al sistema de producción de Hollywood en Una guerra de película tiene su reverso en la cartelera en esta parodia que imita a Scary Movie en la manera de copiar la narración de su material de origen. Esa excreción seguía Scream al pie de la letra y picoteaba un poco las narraciones de alguna que otra película más, así como esta nueva deposición imita a Spider-Man, entre muchas otras. Superhéroes, la película es sólo un pequeño parásito del género. Pura cisticercosis de superhéroes. Para no infectarse, alcanza con evitar la ingestión de los huevos de la taenia emitidos entre las heces de su huésped. Están avisados: a evitar la vía fecal-oral entonces. Es decir, eviten comer películas como ésta. NAZARENO BREGA

Abrígate

España/Argentina, 2007, 90°, **DIRIGIDA POR** Ramón Costafreda, **CON** Manuela Pal, Félix Gómez, María Bouzas.

44 Bam, pum, toing". Sonando así como uno de sus personajes secundarios (un niño que se expresa sólo con onomatopeyas), esta película avanza a los tumbos y con mucho ruido. Y ni su coguionista Castets, frecuente colaborador de Campanella, pudo salvar de la caída a este primer largometraje de Costafreda: aquí Valeria es una argentina que vive en España y que, al morir su novio, conoce al hijo (de su novio) y termina enamorada de él. Entonces surge este relato lleno de malas actuaciones (muchos hablan como

leyendo sus líneas de un teleprompter), vacío de sentido y que lucra descaradamente con forzadas menciones a una madre desaparecida o a familias separadas por el exilio. Además, a esto se le suma el hecho de que la grandilocuente ineptitud de sus diálogos resulta demasiado empalagosa (tanto, que uno se va de la sala buscando el placer de que alguien lo insulte), por lo que la película pasa de aburrida a patética. Quizás es por esta muestra de torpeza cinematográfica que el espectador, estando a oscuras con esta película, fantasea estar a oscuras con otras tanto mejores. Que así sea. JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

Noches de tormenta

Nights in Rodanthe

Estados Unidos/Australia, 2008, 97', DIRIGIDA POR George C. Wolfe, CON Richard Gere, Diane Lane, Christopher Meloni, Viola Davis, Becky Ann Baker, Scott Glenn.

Hasta el minuto 80, segundos más o menos, Noches de tormenta es una película tan bonita como intrascendente. Adrienne Willis es ama de casa y madre conflictuada de dos hijos: su marido la dejó y ahora quiere volver y su hija adolescente la desprecia. Paul Flanner es un médico prestigioso que se siente culpable por la muerte de una paciente. Se conocen, se caen bien, se enamoran, todo en una casona de playa del sur de los Estados Unidos, de la que ella es temporariamente responsable. La cosa avanza más o menos aceptablemente. Más tarde se separan porque él debe viajar a Colombia a reencontrarse con su hijo (un pésimo James Franco). Y eso es aceptable también: historia de amor con Diane Lane y Richard Gere (a quien se le perdona su naranjosidad en aumento), construida en base a una serie de lugares comunes finamente seleccionados. Es entonces cuando aparece el conocido "volantazo", que acá es imperdonable: cuando uno había decidido aceptar el paquete, alguien (¿el director?, ¿el estudio?, ¿los productores?) rompe el contrato y traiciona la placidez fumigando con gases lacrimógenos. Llega un final trágico, que no es un problema en sí mismo si no fuera que se anuncia lo contrario desde el minuto cero. y que además es llevado a cabo con un cretino método efectista. EUGENIA SAÚL

Tinker Bell

Estados Unidos, 2008, 90°, **DIRIGIDA POR** Bradley Raymond.

Tinker Bell no es otra que Campanita, la pequeña hada creada por J. M. Barrie y mascota de la Disney. Pero "tinker" también es en inglés varias cosas más. Por un lado, es una persona que disfruta arreglando cacharros, ollas y sartenes. Al mismo tiempo, significa "gitano", en el sentido de viajero o nómada. Y, por último, se le llama así al niño pícaro o travieso. De estas tres acepciones se hace cargo la película, puesto que Tinker Bell es un hada artesana, cuyo talento reside en arreglar artefactos e inventar nuevas tecnologías; su ambición es viajar para conocer Tierra Firme, y sin sus travesuras Nunca Jamás sería el lugar más aburrido del mundo (de este mundo o de cualquier otro). La película nos relata el camino del héroe/hada, desde su nacimiento hasta su realización mágica y profesional, traducida en la moraleja relacionada con conocerse, aceptarse y quererse tal cual cada uno es. Sin embargo, lo que no pueden evitar el preciosismo en el diseño de los personajes y el decorado, el uso pletórico de colores vivaces y la demarcación constante de situaciones acompañadas por la música es que el interés del espectador, grande o pequeño, se pierda en más de una oportunidad y la fábula no sea más que una vana excusa para una seguidilla de películas sobre hadas pronta a producirse. MARINA LOCATELLI

Backstage

Francia, 2005, 115', **DIRIGIDA POR** Emmanuelle Bercot, **CON** Emmanuelle Seigner, Isild Le Besco, Édith Le Merdy, Samuel Benchetrit, Noémie Lvovsky.

Estreno en salas en formato DVD

E l comienzo parecía auspicioso. Una fanática obsesionada hasta lo patológico (Isild Le Besco) y una estrella del pop depresiva y ególatra (Emmanuelle Seigner) inician una relación ídolo/fan o ama/esclava intrincada, enfermiza y de tintes perversos, en la que el poseer -en todo sentidoa la otra persona sirve como metáfora de la dependencia de la fama, del reconocimiento del otro. Sin dudas, la escena de mayor fuerza es aquélla en la cual la joven Lucie le hace el amor al cepillo de dientes de la cantante. Lástima que luego, a la obviedad de la anécdota (adolescente que vive y se desvive -literalmente- por el famoso), usada más de un centenar de veces en el cine, Backstage no le agrega nada nuevo, ni en el plano visual ni en el plano argumentativo, que tienden insalvablemente hacia el cliché. La película no es más que un intento superfluo y superficial por transgredir a fuerza de mostrar sexo con una menor de edad, relaciones lésbicas, abuso de psicofármacos y psicologismos berretas del tipo "la hija repite conductas de la madre" o "soy un adulto con problemas porque de niña mi padre abusaba de mí", procedimientos facilistas que nunca son tratados en profundidad. ML

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

| | ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España | JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México | NAZARENO BREGA El Amante | JAVIER DIZ Los inrockuptibles | HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop | SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU. | ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU. | ISAAC LEON FRIAS Perú | JAVIER PORTA FOUZ El Amante | HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com | PROMEDIO |
|----------------------------|---|---|--------------------------------|-------------------------------------|---|--|--------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|----------|
| Naturaleza muerta | 7 | 10 | 9 | | | 10 | 10 | 9 | | | 9.17 |
| Historias extraordinarias | | | | 9 | | | 8 | | 10 | 9 | 9.00 |
| Shara | 7 | 9 | 10 | 8 | 8 | | 10 | 9 | 10 | 8 | 8.78 |
| The Brown Bunny | 8 | 6 | | 5 | 6 | 9 | 9 | | | | 7.17 |
| Los paranoicos | | | | 7 | | | 3 | | 9 | 7 | 6.50 |
| La profesión de Irina Palm | | 6 | 6 | 6 | | | 7 | | | 5 | 6.00 |
| Mi hermano es hijo único | | 6 | | | | | 4 | | 6 | 6 | 5.50 |
| Los extraños | | 5 | 7 | 6 | | | 1 | | | 7 | 5.20 |
| Control total | | 5 | 5 | 5 | | | 4 | | 7 | 5 | 5.17 |
| Escondidos en Brujas | | 6 | 7 | 7 | 7 | 2 | 2 | | | | 5.17 |
| Dani, un tipo de suerte | | 7 | 5 | | | | 2 | | 5 | 6 | 5.00 |
| Hannah Montana 3D en | | 6 | 7 | | | | | 2 | | | 5.00 |
| Saint Ralph | | 5 | 6 | | | 4 | 3 | | | | 4.50 |
| Nuevo mundo | 1 | 5 | 2 | | | | 6 | 7 | | 5 | 4.33 |
| The Women | | 5 | 4 | | | | 1 | | | | 3.33 |
| Búsqueda implacable | | 5 | 3 | 3 | 3 | | 2 | 3 | | 4 | 3.29 |
| Misión Babilonia | | 5 | | | 3 | | 1 | 3 | | | 3.00 |
| Superhéroes: la película | | 5 | 2 | 4 | 2 | | | | | 2 | 3.00 |

REVISTA EL AMANTE CINE

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIÁLES 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 AM ANTE por un único pago de \$145.













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



"... la moral no debería estar cautiva de nuestras conveniencias". Cavell, Stanley, El cine, ¿puede hacernos mejores, Ed. Katz, Buenos Aires, 2008, p. 128.

rimero algunas aclaraciones: (1) nos gustó (y mucho) *La próxima estación*; (2) compartimos en gran parte la postura ideológica sustentada por Solanas en esta película (sobre todo en lo que hace al rol que debe cumplir el Estado y a la importancia que debe asignarse a "lo público" en la vida social), y (3) somos abogados que trabajan en el Poder Judicial. Esta última aclaración no desmerece las anteriores, pero vale como muestra de honestidad frente a quien adivine en estas líneas algún tufillo a defensa corporativa (pensamos que no es así, pero...).

Ahora bien, si la película nos gustó, compartimos al menos gran parte de su ideología y no queremos defender intereses corporativos, ¿cuál es nuestro problema?

El problema es que Solanas en algunos momentos específicos del film se vale de herramientas cinemáticas que no nos parecen dignas de él, proyectando dudas no sólo sobre lo que hace a la elección del propio procedimiento fílmico, sino también sobre el componente moral que debería tener (a nuestro entender, en una postura que dice ser compartida por el propio director) la política. El asunto concreto es que –más allá de que indudablemente el gran malvado de la película es quien produjo el desguace del Estado durante los noventa– entre los malos más palpables, los que son entrevistados y hablan a cámara interrogados por Solanas (y no, como en los otros casos, mediante material de archivo), se

La próxima estación Argentina, 2008, 115',

Argentina, 2008, 115°, DIRIGIDA POR Fernando Solanas. encuentran el Procurador General de la Nación, el Procurador del Tesoro de la Nación y el Fiscal Nacional de Investigaciones Administrativas.

La elección de estos contradictores puede tener que ver con la postura de Solanas, que entiende que este tipo de situaciones conflictivas pueden y deben ser resueltas en la Justicia. No compartimos con esos alcances esta idea: una cosa es que se persigan los ilícitos penales, y otra que los jueces decidan, mediante sentencias, políticas de Estado; ello debería estar en manos de quienes representan más directamente al pueblo (¡hagámonos cargo de qué y a quiénes votamos!). En definitiva, no es a un juez a quien le corresponde decir si los trenes deben ser gestionados por el Estado o por un concesionario privado. Pero, más allá de eso, advertimos como poco ético el trato que tiene la película con los citados funcionarios. Ello es así por cuanto, en primer lugar, como se dijo, es al menos dudosa su competencia específica en torno al asunto controvertido. En segundo término, lo que no puede dejar de advertirse es que la manera en que son presentados es más que tendenciosa (toda la película lo es, no lo disimula, y eso se agradece), algo manipuladora: se editan y comentan los testimonios de los entrevistados, sin dar oportunidad de réplica alguna.

Así, cuando Garrido (Fiscalía de Investigaciones Administrativas) explica que tiene hechas muchas denuncias pero que ninguna culminó con un funcionario condenado, la música ominosa y una pronunciada ralentización de la imagen comentan con ironía sus afirmaciones. Nada se agrega y, menos aún, se aclara respecto de que la función que la ley impone a este Fiscal no es condenar sino sólo investigar la conducta de quienes se desempeñan en la administración pública nacional y denunciarlos ante la Justicia cuando

considere que esa conducta pueda constituir un delito (tal como se dispone en el artículo 45 de la ley 24.946). Entonces, si su función es denunciar, y él afirma haber denunciado, ¿qué es lo que hizo mal Garrido? ¿Qué es lo que lo hizo merecedor de una distorsión de imagen y sonido más propias de un corto de animación? Al Procurador del Tesoro (que es el abogado del Estado, no de Kirchner, como parece confusamente sugerirse, causando más de un equívoco) se lo muestra como si desconociera totalmente el asunto cuando, más allá de la simpatía o antipatía que sus formas pudieran generar, lo cierto es que no parece irrazonable pensar que, dadas sus específicas funciones, efectivamente no tenga otro conocimiento del tema que el que podría tener cualquier otro ciudadano que lee los diarios. En efecto, el citado funcionario tan sólo representa al Estado Nacional en los juicios en que éste sea parte, e instruye sumarios y asesora jurídicamente al Presidente y sus funcionarios cuando ellos lo requieran o la ley así lo disponga (artículo 5° de la ley 12.984). En consecuencia, ninguna omisión parece posible que pueda imputársele respecto del tema sobre el que es consultado (cuanto más si se toma en cuenta la fecha de asunción del cargo, lo cual se aplica a los tres casos indicados).

Peor aún es el trato que se dispensa al Procurador General, Dr. Righi, quien tiene a su cargo la defensa de la legalidad y de los intereses generales de la sociedad (artículo 1° de la ley 24.946). Peor porque la forma en que éste se dirige a su interlocutor nos habla de una cercanía entre el entrevistado y el entrevistador (de hecho, sus orígenes políticos y su actuación durante la década del 70 permiten imaginar un conocimiento mutuo y hasta algún camino compartido), que no es adecuadamente honrada por este último cuando congela la imagen del funcionario y agrega datos de manera extra diegética respecto de los cuales niega toda posibilidad de responder o aclarar (en particular, se nos dice que antes de ser Procurador, el estudio de Righi habría defendido a Pedraza). Nos preguntamos, ¿no hubiera sido más contundente inquirir directamente al funcionario respecto de su relación profesional con el sindicalista? La respuesta, cualquiera fuera su tenor o contenido, habría permitido al espectador sacar sus propias conclusiones respecto de eventuales responsabilidades o complicidades. Musicalizando y comentando en off, sólo se busca generar una sensación de sospecha y complicidad "canchera", alejada de toda sutileza estilística o discursiva.

Sobre todo este último procedimiento aparece como indigno de la película. Pensamos que Solanas es distinto (y mejor) que Michael Moore o que nuestro más cercano CQC; de ahí que lo expuesto no sólo nos molesta sino que además nos duele y preocupa. Y ello así porque quita fuerza a los argumentos y a las ideas que, como se dijo, en gran parte se comparten. Este obrar, en el que el fin parece justificar cualquier medio, no hace sino contradecir lo que se predica, acudiendo a mecanismo propios, justamente, de aquello que se critica. Existen tantos "malos" reales, palpables, verdaderos, que acudir a maniobras como las señaladas, a más de la repulsa axiológica, sorprende por lo innecesario. Máxime cuando se advierte que el recurso se utiliza con quienes accedieron a dar su testimonio y, se supone, pudieron ser preguntados sobre todos los temas de preocupación del realizador.

Musicalizando y comentando en off, sólo se busca generar una sensación de sospecha y complicidad "canchera". alejada de toda sutileza estilística o discursiva.

Sobrados ejemplos existen en el cine documental que nos demuestran que un testimonio en crudo, sin música o trucos de cámara, es la mejor manera de desnudar al más hermético de los personajes. Al mismo tiempo, este procedimiento permite que el espectador pueda formarse una opinión propia respecto del sujeto entrevistado. Claro que, para aceptar esta formulación, debe partirse de la convicción de de que quien está del otro lado de la pantalla tiene opinión personal y capacidad de análisis. Y, por sobre todo, tener el pleno convencimiento de que las ideas no se difunden de la misma forma en la que se promociona un shampoo o un auto último modelo.

Esta forma de actuar también denota una determinada postura política. Demagógicamente, se afirma que el "buen pueblo trabajador" fue engañado; por suerte se nos ha de indicar quiénes son los malvados que lo hicieron. Y entre estos últimos se hallan quienes integran los órganos que deberían haber investigado, juzgado y condenado el vaciamiento del Estado. No es que se niegue toda complicidad o connivencia, pero entendemos que para afirmarla se requiere un planteo más serio y documentado, siendo que -por lo demás- creemos impropio pensar que esta vez los iluminados vendrán del ámbito de la Justicia. No compartimos que para evitar este resultado que nos causa repulsa haya que acudir a otros mecanismos igualmente impropios: es un principio básico de toda república que los funcionarios sólo tienen competencia para hacer aquello que la ley les permite (el principio es el inverso al que tenemos como ciudadanos, que podemos hacer todo lo no prohibido). Pensar que la solución podría llegar de la mano de funcionarios que se aparten de las supuestas formalidades o ataduras que no serían sino excusas para justificar su inacción es de un facilismo que asusta. El problema vuelve a ser el mismo: sin estas limitaciones, ¿quién custodia a los custodios? ¿Qué propone Solanas? ¿Que sea un fiscal o un juez el que decida que los trenes tienen que ser públicos y no gestionados por privados? En ese caso podremos aplaudir, pero también podría decidirse lo contrario..., u ordenar a los ciudadanos conductas no dispuestas en ley formal alguna, o avanzar sobre la intimidad de las personas, o... El punto, a nuestro entender, es que el problema no es jurídico, es político; el asunto es que para hacer política en una democracia se necesita estar avalado por cierta cantidad de votos. Claro, si ello no sucede, puede acudirse a estratagemas que involucren al Ministerio Público, al Poder Judicial o algún funcionario afín. Eso puede dar una provisoria y aparente victoria, pero ésta es sólo real, verdadera, cuando se construye con la participación ciudadana en la cosa pública, eligiendo, votando, decidiendo, actuando.

Cuando decimos que todo cine es político, es porque pensamos que implica una concepción del mundo y del hombre en él. En este sentido, la obra de Solanas aparece como consistente; lo reprochable es que se introduzcan solapadamente algunos mecanismos que no sólo llevan insita cierta subestimación del espectador, sino que además se parecen más a un mero ardid de comité. La pasión por transmitir una idea, la intención de sumar y convencer no justifican acudir a *cualquier* medio. Esto también deberíamos haberlo aprendido de nuestra historia. [A]



uizás lo mejor de Una guerra de película es que tiene una opinión clara sobre la guerra y sobre las películas. Lo peor es que esa opinión, como cualquier otra, no basta para hacer una película autosuficiente. Es lo contrario a lo que sucede, por ejemplo, con La próxima estación. Allí Solanas parte de una opinión sobre la historia y el presente de la realidad ferroviaria nacional -con la carga de parcialidad y subjetivismo que toda opinión tiene-, y construye con ella una película que termina imponiéndose por la elocuencia de su puesta en escena antes que por la posición política declamada. Aquí Stiller parte del mundo del cine como tópico -el sistema de producción norteamericano actual, la vida de los actores fuera de la pantalla, algunas de las más conocidas películas bélicas de los últimos tiempos-, y acaba en un comentario repetitivo y para nada sutil sobre éste. Toca un tema, pero no crea un universo; emite un juicio, con el que muchos de nosotros estamos de acuerdo, sobre el estado del cine industrial, pero no lo hace de forma particularmente original. La mayoría de las veces, ni siquiera lo hace a través de la forma sino del comentario verbal, o lo ilustra con situaciones unívocas, con gags visuales cuyo sentido está más cerca del contenido paródico epidérmico de las películas de ZAZ que de la reflexión crítica. La relación que mantienen con Apocalypse Now tanto Locos del aire 2 (Hot Shots 2), por citar uno de aquellos films, como la película de Stiller, puede ayudar a ejemplificar esto.

Ambas se refieren al film de Coppola a través de la cita explícita, con lo cual exponen la importancia que éste tiene en la historia del cine así como los limitados alcances de sus propios modelos de representación. Porque cuando *Una guerra de película* remite a *Apocalypse Now*, lo hace a través del personaje del propio Stiller, ridiculizando la megalomanía mística del personaje de Kurtz que la interpretación de Brando exacerbaba y era afín a la visión del mismísimo

Una guerra de película Tropic Thunder Estados Unidos, 2008, 107',

DIRIGIDA POR Ben Stiller.

Coppola, quien fomenta en su película una identificación entre el despotismo político y el sistema de producción cinematográfico que no puede ser calificada precisamente como opositora al sistema o progresista. No queda claro después de haber visto Apocalypse Now que Coppola sea un pacifista (uno tiende a pensar todo lo contrario) o que conciba el séptimo arte como una distendida reunión de amigos que hace cine independiente con dos pesos, sino más bien como un campo de batalla en el que nunca queda demasiado claro quién es el enemigo y quién no -los roles pueden modificarse repentinamente, el fin justifica los medios, etcétera-, y en el que sólo la voluntad desmedida de un creador puede imponer un orden de tipo ritual bastante sádico. En cambio, cuando vemos Una guerra de película sentimos desde el principio hasta el final que estamos entre camaradas, confirmamos nuestras expectativas previas sobre la película y nuestros puntos de vista sobre la realidad o hasta podemos darnos el lujo de ser políticamente incorrectos bajo el paraguas de la risa, pero todo queda en su sitio; no experimentamos sobresalto alguno, no se pone en tela de juicio nada que no supiéramos antes o que nos comp(rom)eta íntimamente, que nos incomode para siempre.

También la secuencia del bombardeo con Napalm es mentada aquí, y eso remite tanto al poder que tienen las producciones cinematográficas de alterar el orden físico real como a las relaciones de poder entre director, productor y Estado necesarias para que las películas sean posibles, lo que ha hecho del cine el arte político por excelencia durante el pasado siglo XX (esto vale tanto para el *mainstream* estadounidense como para los films de Kiarostami). Sólo que la muchas veces peligrosa omnipotencia del cine como espectáculo de masas aquí está concentrada en la figura monstruosa hasta la caricatura del productor, lo que simplifica enormemente la cuestión. El personaje del productor hace las veces de villano, y el de Stiller sólo es parte de ese complot en tanto representa el lugar del actor vanidoso, es cierto, pero más que

nada tonto; un héroe de acción alla Stallone o versión extendida del extra que encarnaba Peter Sellers en La fiesta inolvidable de Blake Edwards. Como éste, causa una monumental explosión a destiempo, pero su culpabilidad es minimizada por la torpeza constitutiva del personaje y por el contraste con la repugnancia del inescrupuloso Les Grossman (Tom Cruise), así como la gravedad de la explosión misma queda reducida a una travesura del encargado de los efectos especiales (también aplicable a la muerte del director inglés). Por el contrario, la visión de Coppola sobre la guerra como doble del cine es tan ambivalente y rica como la que tiene de sí mismo en tanto director, productor, figura de poder, cómplice atormentado pero consciente de ese exceso llamado cine. Con esto no quiero decir que Stiller tendría que haber dejado de filmar una comedia, pero sí que podría haber dispuesto los materiales con mayor complejidad sin salirse del género, a la vez que comprometer mucho más el espesor moral de su personaje. Allí están The Bellboy (El botones), The Errand Boy (De golpe en golpe) o The Patsy (El ingenuo), tres comedias verdaderamente feroces de Jerry Lewis sobre el cine y sobre sí mismo, para demostrarlo.

En todas ellas encontramos dos tipos de operaciones formales análogas: Lewis hace de un personaje cualquiera pero también del actor Jerry Lewis, y del mismo modo se desdobla la representación una y otra vez ante nuestros ojos, fracturando la entidad misma de lo que estamos viendo en mil espejos diminutos y filosos. Para conseguirlo, quiebra la linealidad narrativa, mira a cámara, contrae la duración lógica de una situación mediante el montaje, muestra los decorados, expande las dimensiones espaciales, disocia la imagen del sonido, etc., etc., etc. Vale decir que exhibe ese desdoblamiento en la puesta en escena y no lo da por supuesto enunciándolo sólo a través del diálogo. Nada de eso pasa en Una guerra de película con la figura de Stiller o la de los otros personajes, ni con los niveles ficcionales, cuya duplicación sólo se hace evidente a través de juegos de palabras, como cuando Downey Jr. dice que es un tipo que hace de otro tipo disfrazado de un tercero, o cuando el personaje de Stiller gana el Oscar por una película cuyo título peca de metalingüismo (mucha lengua, mucha verba v poca puesta) explícito. No he visto la película más de una vez, pero en la memoria visual que conservo de ella abundan los primeros planos de gente hablando, panorámicas que exhiben el mismo despliegue escenográfico vacío de las superproducciones a las que el film apunta sus misiles, y apenas un plano en profundidad de campo con Jack Black colgado de un helicóptero, que no alcanza a despejarme la idea de superficie chata, redundante, bienintencionada. En Locos del aire 2, cuya ambición es mucho menor, había, entre bastante chiste idiota y gag rutinario, una secuencia única, tanto más estremecedora cuanto aislada. El héroe de acción ridículamente enrulado que la protagoniza y cuyo nombre es Topper Harley, que es Charlie Sheen, emprende un viaje por agua al corazón de las tinieblas, y, en el medio de un ancho río que es el río Nung y también otro cualquiera, su barco-patrulla se cruza con uno idéntico desde cuya borda lo mira el Capitán Willard de Apocalypse Now, que es Martin Sheen, que es el original avejentado de su personaje, que es su padre que está de vuelta fuera del film. En ese vértigo de las apariencias puesto en marcha por una secuencia de escaso minuto y medio hay más verdad cinemática que en los 107 de Una guerra de película. [A]

Mentiras y video

por Juan Manuel Domínguez

[Rec]

España, 2007, 85'.

DIRIGIDA POR Jaime Balagueró y Paco Plaza.

I proyecto Blair Witch lo hizo: el hallazgo de la película de don Juan de los Palotes era, antes que el recorrido del ABC del terror desde un punto de vista nuevo (aunque de nuevo tenía poco), la capacidad para anular cánones del género. A diferencia del Godzilla visto desde la lente de la hormiga (Cloverfield), El proyecto... anulaba la rutina del género: el terror era constante, porque sus protagonistas lo vivían así, e ignoraba los ritmos pausapico-pausa (un modelo que puso de rodillas hasta al rey Romero y sus zombies en cuanto el director decidió mandarse "una de subjetiva"). No hay virtud en eludir la norma, pero lo que Blair Witch parecía proponer (que el nerviosismo de los que sostienen la supuesta tecnología de captura de imagen casera marcara lo narrado y la tensión de la escena) era desdibujar la figura del director. Algo que no logran ni Cloverfield y sus forzados puntos de vista y respetos de licencia (¿una película de un bicho XL destrozando Manhattan en la que nadie menciona a Godzilla? ¿Un amigo que filma a otro mientras éste le dice a su madre que su hermano murió y que no suelta la cámara aun estando a 60 pisos de altura?), ni Romero y su editorializado lifting zombie (al ser más sentida y visceral, sus subravados duelen un poco más), ni la reciente niña mimada española, [Rec]. Es posible que quizás tampoco lo busquen. Pero el problema que surge es que la falsa cámara casera suele dejar entrever, en arbitrariedades que afectan al verosímil del film, la presencia del director. En [Rec], los directores Balagueró y Plaza encierran a noteros (la cámara en cuestión), bomberos, vecindad y policías en un caserón de pisos donde, a pesar de que anden comiéndose unos a otros, nadie es capaz de violar la cuarentena dictada desde el exterior. Ni un solo vidrio roto por la desesperación, sujetos que se colocan libremente en el lugar menos indicado (justo al lado de uno que está a segundos de transformarse), planos calesita dentro de un desván que terminan justito en un niño poseído, una habitación que explica tenebrosamente pero sin que haya necesidad todo el caos generado. Puede que algún susto sea más genuino que otro (como esa niña deglutiendo a su madre) o que algún corte de montaje sea más arbitrario que otro, pero toda [Rec] pone los reflectores, antes que en los que corren, en los que no deberían estar ahí. [A]

Paisajes del mal

por Jaime Pena

os temíamos lo peor con la adaptación de José Luis Cuerda de Los girasoles ciegos, la novela de Alberto Méndez, una literatura demasiado bonita como para dejarla en manos de cualquiera. Sus cuatro historias originales recordaban la operación que Cuerda ya había perpetrado en La lengua de las mariposas a partir de otro libro de relatos, éste de Manuel Rivas. En ambos casos, y de forma más acusada en el de Los girasoles ciegos, se trata de historias sobre la Guerra Civil Española y la postguerra, historias contadas desde el bando republicano; en consecuencia, historias de perdedores y sobre la represión franquista. Un modelo cinematográfico que conoció algo así como su edad de oro en los años ochenta. Lo de "edad de oro" es un decir, porque, aparte de algún que otro éxito, buena parte de estas películas constituyeron sonoros fracasos comerciales. Y, no sé si es necesario recalcarlo, en ningún momento se logró imponer un modelo cinematográfico que fuese más allá de la prototípica adaptación literaria de época de factura televisiva (películas como Nocturno 29, Contactos o El espíritu de la colmena también hablaban del franquismo, pero ésa es otra historia). Incluso su argumento, o el argumento de su historia central (el de un hombre que permanece oculto en un armario de su casa para huir de los represores), que a algunos les podría parecer original, ni siquiera se puede considerar como inédito pues ya fue tratado en películas como El hombre oculto (Alfonso Ungría) o Mambrú se fue a la guerra (Fernando Fernán-Gómez). Cuerda tuvo un éxito inesperado y tardío con La lengua de las mariposas en España y también en países como Estados Unidos, donde recaudó tanto como alguna película de Almodóvar. Podía pensarse que el tema estaba más que agotado, pero aquella película demostró que, independientemente de sus valores cinematográficos, había un público que reclamaba historias sobre la Guerra Civil. Ya se sabe, el tema favorito de los hispanistas anglosajones que, al mismo tiempo, suelen exigir que el cine español sólo pueda hablar de sus traumas históricos.

Y nuestras peores expectativas sobre Los girasoles ciegos se confirmaron. Es difícil imaginarse hoy en día una película más vieja, realizada con tanta desgana, con tanto cartón piedra, con interpretaciones más inadecuadas (con la excepción de Maribel Verdú, que al menos salva los muebles), con personajes tan maniqueos que atentan contra la inteligencia del espectador, con una elección tan equivocada de las historias que conformaron finalmente el guión. Aun así, la película está teniendo un relativo éxito que se verá agrandado por su selección como candidata española a los Oscar (Argentina se ha inclinado por Leonera, que es cine del siglo XXI; en España hemos optado por la nostalgia decimonónica). Y nos podemos temer que incluso tenga éxito en Estados Unidos y se estudie en las universidades como modelo del cine español de 2008. Desde hace varias temporadas, en la televisión triunfa una serie diaria titulada Amar en tiempos revueltos. Los girasoles ciegos podría pasar perfectamente como un episodio de esa serie, episodios que se suelen rodar a un ritmo de uno y medio por día. El asunto no nos debería de preocupar si no fuese porque esta película y su éxito, como ya ocurrió con La lengua de las mariposas, parecen enterrar definitivamente al gran cineasta que se oculta en José Luis Cuerda, el humorista absurdo y surrealista de Total y, sobre todo, de esa obra maestra que es Amanece que no es poco.

A diferencia de Cuerda, Jaime Rosales sí se ha propuesto encontrar una forma cinematográfica acorde con el tema que quería tratar, uno tan polémico, esquivo y peligroso como el de los terroristas de ETA. Un tiro en la cabeza es una película casi de guerrilla, escrita en dos semanas y rodada en otras dos con un equipo mínimo, como respuesta inmediata a un atentado de ETA en el sur de Francia en el que resultaron asesinados dos policías españoles. A diferencia de otros asesinatos similares, éste no fue un atentado planificado de antemano, sino que fue la consecuencia trágica de un encuentro inesperado en un cafetería de una autopista entre los terroristas y los policías. No hubo un tiroteo ni nada parecido. Simplemente hubo un reconocimiento

mutuo (o esa es la versión que nos cuenta *Un tiro en la cabeza*) de resultas del cual los policías fueron asesinados a sangre fría, con sendos tiros en la nuca.

Rosales filma a su anónimo protagonista en su vida cotidiana, paseando por San Sebastián, comprando en la Fnac, encontrándose con amigos, jugando con unos niños en el parque, también (y esto es lo más sorprendente) en la intimidad de su hogar; siempre a través de las ventanas, pues la cámara se mantiene a una considerable distancia, acercándose a los personajes mediante teleobjetivo aunque sin captar en ningún momento el sonido de sus voces. Un tiro en la cabeza no es una película muda, ya que el sonido ambiente está muy presente y en primer plano, pero Rosales ha decidido prescindir de las conversaciones, si bien en todo momento vemos cómo los personajes mueven los labios y dialogan entre ellos. Es una decisión arbitraria que atenta contra el pretendido rigor de la puesta en escena. Podemos ver pero no oír, si bien la pregunta que cabe hacerse es quién ve, quién está vigilando los pasos de este personaje que no tiene ningún reparo en exponer su vida privada, mientras cocina o mantiene relaciones sexuales, a través de unos ventanales siempre abiertos. Rosales se ha impuesto un rigor formal que, luego, es el primero en saltarse. Como ya ocurría con La soledad, hay un planteamiento conceptual que no es más que puro artificio. Llegados a la escena central de la película, cuando nuestro anónimo protagonista se quita la máscara y su identidad terrorista es develada, Rosales filma el cruce de miradas con el policía que será su víctima con un canónico plano-contraplano. En ese momento sí sabemos quién mira y qué busca con su mirada. Más que un cineasta conceptual, Rosales es un personaje que se ha adornado de una cierta concepción del cine cuyas reglas no siempre está dispuesto a cumplir. O para las que quizá no está dotado.

Son dos retratos de la cotidianeidad del mal. Hay un tercero, el que traza *Camino*, de Javier Fesser, a costa del Opus Dei. Quedará para el próximo mes. [A]

FUERA DEL MÚSICA LIBROS DVD CINE EN TV

CINE EN TV

Howard Hawks: la modernidad del clasicismo

ace ya un montón de años (EA 26), en una notuela escrita a propósito de la exhibición en TV de Hatari!, comenzaba preguntándome cuál era el secreto del cine de Howard Hawks. Es que este director suscita este tipo de preguntas gracias a la aparente dificultad que entraña encontrar rasgos novedosos en su cine, construido como una incursión permanente por los más diversos géneros, sin que puedan detectarse innovaciones a partir de lo formal ni desde lo técnico, como tampoco audacias excesivas en el terreno temático. Sin embargo, como ningún otro director en Hollywood (y me atrevería a decir en el mundo), Hawks consiguió obras maestras en cada uno de esos géneros, que lo convirtieron en una suerte de paradigma del cine americano clásico. Fue partícipe desde su juventud, y antes de dedicarse al cine, de una serie de actividades (aviador, voluntario en la Primera Guerra Mundial, cazador, pescador) que luego se verían reflejadas en sus películas, y los rasgos temáticos principales de su obra -la amistad viril, la camaradería, el rol activo de la mujer- aparecerían ya en sus primeros títulos mudos (vg., Una novia en cada puerto). A propósito de las relaciones entre los personajes masculinos, cineastas importantes como Rainer W. Fassbinder o estudiosos de su obra, como el crítico Robin Wood, han querido encontrar en ellas elementos y/o matices homosexuales, pero la sensación que dejan estas afirmaciones -luego de ver las películas- es que son un tanto forzadas, más allá de que a veces los cruces de miradas entre los personajes -a veces afectuosos, en ocasiones motivados por la admiración y el respeto- puedan dar lugar a la doble interpretación. Hay que decir también que fueron, una vez más, los jóvenes críticos cahieristas quienes le dieron a HH -hasta ese momento considerado un mero artesano eficiente que realizaba películas más o menos entretenidas- la auténtica dimensión de un artista, aun cuando el

mismo director en alguna entrevista concedida a esos críticos negaba con modestia muchas de las virtudes que le atribuían. Pero es indudable que, por encima de sus recurrencias temáticas, el cine de Hawks importa esencialmente por el estilo con que el director ha logrado dotar a sus películas. Ajeno a los férreos guiones con que Hitchcock construía sus films, sin que en ellos el montaje final tuviera el peso decisivo que posee en Welles, su cine está construido -más allá de las constantes referencias, ciertas, a su uso de la cámara a la altura del ojo- a partir de una puesta en escena en la que el ritmo interno de cada secuencia, y el montaje dentro del cuadro, son determinantes. Y también cabe señalar como elementos constantes de su estilo el realismo casi documental de algunas escenas (la caza del rinoceronte en Hatari!) o el tratamiento de la relación entre Bogart y Bacall en Tener y no tener (que refleja en la película la relación que los actores construían en su vida real), v que sus films -sin proponérselo específicamente, como es el caso de Douglas Sirk- muchas veces cuestionan con agudeza las costumbres morales y sociales de los americanos. Todos estos elementos -señalados de manera muy somera- convierten a Hawks en un director de notable modernidad que, además, ha influenciado a realizadores aparentemente tan alejados de su cine como Eric Rohmer o Jacques Rivette.

El canal Retro ofrecerá durante el mes de octubre cuatro películas de Howard Hawks, de diferentes períodos de su carrera, que están entre las mejores de su obra y son ampliamente representativas de su cine. Los films a exhibirse son:

Scarface (1932), posiblemente la obra maestra del cine de gangsters y uno de los títulos fundamentales de la década por su cruda descripción del apogeo y caída del personaje, inspirado en Al Capone. Con gran trabajo de Paul Muni, el film está construido como una gran tragedia, en la que no faltan -en la relación del protagonista con la hermanamatices incestuosos, lo que provocó problemas de censura en el film v obligó a Hawks a modificar el final original por uno más edificante. Veremos con cuál de ellos se exhibirá esta copia, va que en la edición en DVD están editados ambos. (6/10, 22 hs.; 12/10, 18 hs.)

Sólo los ángeles tienen alas (1939), una de las cumbres del director, ambientada en el mundo de los aviadores y con Jean Arthur en un personaje que es la quintaesencia de las mujeres hawksianas. El uso del fuera de campo en la prolongada secuencia inicial es de una modernidad absoluta, y la muerte de Thomas Mitchell es una secuencia para la más exigente antología del cine. (13/10, 22hs.; 19/10, 18 hs.)

Ayuno de amor, también de 1939 (un formidable año hawksiano), una de las varias adaptaciones de la obra de Ben Hecht y Charles MacArthur, también llevada al cine, entre otros, por Lewis Milestone y Billy Wilder. Hawks, sin el cinismo wilderiano, transforma, en una de sus clásicas inversiones, a uno de los protagonistas masculinos en femenino para desarrollar una de sus típicas batallas entre los sexos, y hace un excelente uso de los diálogos superpuestos. (20/10, 22 hs.; 26/10, 18 hs.)

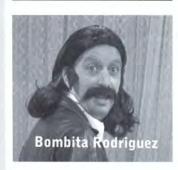
Finalmente, El deporte predilecto del hombre (1964), injustamente subvalorada por buena parte de la crítica. Es una de las grandes comedias del director, una suerte de actualización de La adorable revoltosa, con una mirada profundamente crítica sobre diversos aspectos del american way of life. (27/10, 22 hs.).

Jorge García



Peter Capusotto y sus videos

Argentina, 2008, 75°, **ESCRITO POR** Pedro Saborido y Diego Capusotto. (Sony-BMG/Plus)



A lo largo de sus tres temporadas en Canal 7, *Peter Capusotto y sus videos* se ha transformado en un caso rarísimo en la televisión argentina.

En primer lugar, porque muchos de sus personajes se han vuelto realmente populares, aparecen mencionados en diarios y en programas de televisión y algunos hasta se encuentran estampados en remeras o mochilas (Pomelo es, por lejos, el más usado). Sin embargo, cuando el programa se exhibe en televisión de aire, en sus mejores momentos de audiencia apenas si llega a los tres puntos, y esto es así porque Peter... se ha convertido en el primer programa de la televisión argentina que ha ganado

más popularidad vía internet en YouTube que por lo que se ve en el canal de aire.

En segundo lugar, porque es el primer programa cómico en mucho tiempo que apoya su comicidad más en las ocurrencias de un guión que se respeta a rajatabla que en la improvisación de un cómico estrella (ejercicio común de la mayoría de los programas cómicos argentinos, desde los de sketches de Francella o Miguel Ángel Rodríguez hasta los actuales programas de archivo con Pettinato, Casella o Tortonese). Hay que señalar también que Peter... no adolece de uno de los grandes males de los programas de sketch argentinos, que es el de la repetición. Es decir, es un programa cómico que rechaza esa idea nefasta (y lamentablemente comercialmente efectiva) que tuvieron los hermanos Sofovich de sostener programas cómicos al repetir semana a semana los mismos sketches, con los mismos personajes, diciendo las mismas cosas y en situaciones más o menos parecidas, que marcó a fuego el grueso de las propuestas cómicas argentinas de los últimos veinte años. Muy a contrapelo de esto, Peter... utiliza una amplia gama de personajes que, salvo algunas excepciones como Beto Quantró o Juan Carlos Pelotudo, rara vez se han repetido en sus programas al punto de agotar.

Con estos seres, lo que se construye es un programa cómico en el que se exploran temas que el humor argentino no había explotado antes (piénsese en esa genialidad que es el Emo) o que había desaprovechado al caer en el chiste fácil y obvio (los de drogas, por ejemplo, que tuvieron en el popular y ochentoso personaje Paolo "el rockero" la representación básica de todos los chistes estúpidos que se pueden hacer sobre la drogadicción).

Pero lo que se construye también -y acá es donde reside quizás su costado más entrañablees un programa profundamente nostálgico. Allí su director y coguionista Pedro Saborido, así como el propio Capusotto, homenajea el tipo de humor que es influencia esencial en el propio programa (recuérdense los guiños a "El hombre del doblaje" del programa de los uruguayos y las decenas de menciones que existen a Carlos Balá), así como a un rock de los sesenta y setenta ideológicamente muy diferente al de estos días. Porque Peter... es, ante todo, una evocación del momento en que esa música significaba un grito de rebeldía que creía, ingenua pero muchas veces genuinamente, cambiar el mundo mediante la música, y que terminó resignándose a ser parte de un sistema comercial como cualquier otro producto. Este hecho es mencionado muchas veces en el programa por el propio Capusotto de manera sarcástica y es un pensamiento que se trasluce en Peter... cuando construye rockeros idiotas que piensan que hoy en día el rock es mero descontrol y reviente (Pomelo) o satiriza el hecho de que el rock se haya transformado en pura pose vacía de cualquier ideología (Quiste Sebáceo, Crema).

Es por esto también que es funcional a la ideología del programa la inclusión de videoclips mayormente de bandas de los sesenta o setenta, que consisten sólo en mostrar músicos que tocan sobre un escenario y dan gritos de rebeldía, en una calidad de imagen rudimentaria. Videos así son la contracara más perfecta de esos videoclips de autor actuales, hechos con presupuestos altísimos y en los que los cantantes parecen exhibir con orgullo su pertenencia a un sistema comercial.

Lamentablemente, por un problema de derechos, una edición legal de la tercera temporada de Peter Capusotto y sus videos como ésta debe carecer de estos clips, claves para el espíritu del programa, y debe limitarse a hacer una recopilación de algunos sketches con sus personajes más populares (Bombita Rodríguez, Juan Carlos Pelotudo y, por supuesto, el rocker Pomelo) en sus momentos más logrados. Estos sketches tienen, además, la rara (y molesta) particularidad de cubrir con un sonido agudo (el famoso piiip que suelen poner los programas cuando alguno dice alguna palabrota) cada vez que el cómico nombra a algún personaje famoso en términos que podrían considerarse agraviantes.

No obstante esto, la selección es acertada y sirve para dar una idea tanto del humor como de la ideología que caracteriza a una de las propuestas más originales que han surgido en nuestra cada vez menos interesante pantalla chica. **Hernán Schell**



Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoteca Gatopardo



"En general, en la comedia la cámara se tiene que notar lo menos posible"

Guionista y productor artístico de Peter Capusotto y sus videos –programa favorito de la mayoría de la redacción–, Saborido habla de televisión, cine, comedia, Woody Allen, Luis Miguel y las camperas de cuero. Y de lo "bien hecho" y la "transparencia". (Hay más entrevista a Saborido, que pueden leer en www.elamante.com) por Hernán Gómez

El programa tiene coherencia en todos sus niveles: humor, música, discurso y puesta en escena. ¿A qué atribuyen esto?

A que es un programa genuino: estamos convencidos del programa que hacemos. Con mejores o peores resultados, pero hay convencimiento.

Además de los videos y sketches, hay que rescatar los separadores.

Ah, seguro. Los separadores muchas veces no tratan de ser graciosos, tratan de ser medio irónicos. Eso es para mostrar que el programa empieza de nuevo. Si no, te tiran el sketch por la cabeza, y no sé, creo que eso al espectador puede llegar a resultarle incómodo. Además me gustan mucho los separadores. Justamente con Diego estuvimos armando uno con Buster Keaton, poniendo un sketch del tipo y un texto de rock de fondo. Ahora estamos trabajando con uno de los hermanos Marx. Está bueno para ponerlo y que el espectador que no lo conoce diga "¿quién es el chabón ese?". Porque la verdad es que no se los conoce mucho, y es una pena.

Se nota además un trabajo muy minucioso a la hora de juntar el texto con esa secuencia.

Mirá, esas invenciones se ven mucho hoy en YouTube. Digo, hoy podés ver por esa página cortos mudos enteros, pero también podés ver cómo un tipo agarró escenas y las juntó para armar un videoclip. Me parece que eso es inevitable, el resumen y la síntesis en estos tiempos. El otro día me puse a ver *Aguirre, la ira de Dios*, con sus planos eternos, e interiormente la cabeza me pedía "dale, dale, cortá el



plano". Pero no por un problema de la película, sino porque uno está demasiado acostumbrado a las películas con tiros y persecuciones, informativos llenos de cortes, y cuando te tenés que instalar y ver un cuadro de Herzog, te cuesta, porque es como un lenguaje viejo.

En esto influyó mucho también el videoclip. Hoy en día, a un chico de veinte años le cuesta ver películas sin muchos cortes, incluso a los estudiantes de cine, porque a nivel imagen están acostumbrados a la sobrecarga. ¿El lenguaje de Buster Keaton sería para vos un lenguaje viejo?

Claro, y no viejo por perimido, sino por la disponibilidad televisiva y de internet. Lo bueno del cine es que, justamente, te obliga a adaptarte al ritmo. En televisión, en cambio, es muy difícil dar a conocer películas medio lentas e interesar al espectador, porque cambia de canal. A lo que voy con todo esto es a que, al mostrar a Buster Keaton y a los Marx en el lenguaje videoclip pero de hoy, quizás pueda conectar mejor a la juventud con estos genios que pasándoles

un corto o un largo entero de ellos. Ya sé, es probable que si pasás un clip con Jacques Tati intereses a tres pibes para verlo y que, de estos tres, dos que están acostumbrados a los videoclips se te duerman, pero queda uno que capaz no. Y bueno, por ese uno vale la pena.

Hablando de montaje, si hay algo que llama la atención en sus sketches es que ustedes montan poco. La mayoría se desarrollan incluso en la menor cantidad posible de planos generales.

Sí, el montaje en Peter... es mínimo, tratamos de que todo se resuelva en una escena. Eludimos todo lo que podemos el planocontraplano y encuadramos al tipito haciendo algo gracioso. Esto, incluso, si vos te fijás, lo hace el Saturday Night Live, que hoy en materia de humor es lo más arriesgado que hay; te pueden resolver un sketch con dos tipos hablando en un mismo plano, y se la bancan así. A mí me parece que, en general, en la comedia, salvo que estés parodiando un género o determinado tipo de toma, el hecho de mover la cámara es perjudicial para el

sketch, la cámara se tiene que notar lo menos posible. Hay muchos casos así en *Peter...*Pero esta misma pauta te la da el propio cómico, en este caso Diego; lo único que hay que hacer para que el sketch sea gracioso es mostrarlo haciendo lo que sabe en plano general. Muy pocas veces le hacemos un primer plano a él, a menos que sea para hacer énfasis en determinada expresión por unos segundos. Si no, con planos medios o generales alcanza perfecto.

Vos hablaste de Saturday Night Live. ¿Qué opinás de la Nueva Comedia Americana? Estas películas incluso cuentan con actores y directores de ese programa. Acá en El Amante las reivindicamos mucho.

Lo que yo veo en esas películas tipo Zoolander es que navegan por distintos territorios, se permiten un chiste sutil, otro específico que tenés que saber de determinado tema para entenderlo y, de repente, un chiste guaso... Bueno, hay algunas películas que me gustan y otras que no me gustan tanto. Los Farrely, por ejemplo, nunca me gustaron. Ahora, es verdad que hoy el cine de Hollywood es cada vez más rutinario y la comedia se atreve a entregar cosas absolutamente nuevas, rompen todas las reglas; si a un personaje le pinta hablar a cámara, habla a cámara, hablan de temas que no se tocan en el cine americano en general, y eso es muy valorable. Pero, si vamos al caso, esto viene desde hace mucho. El mismo Woody Allen se animaba a decir cosas terribles en películas como

DVD ENTREVISTA CON PEDRO SABORIDO

Bananas. Pero incluso la comedia puede experimentar mucho desde lo formal, mirá las películas de Jerry Lewis. Si vos hoy en día describís la casa de muñecas que utiliza en El terror de la chicas, seguro que la persona lo relaciona con cine arte experimental. El tema es que sus películas eran de consumo masivo y popular, y la gente las miraba sin problemas.

Hablemos de la simpleza de las escenografías: estas "berretadas" terminan finalmente diferenciándolos del grueso de la TV.

Ah, seguro, pero eso salió para diferenciarse de lo que se veía en Rock and Pop TV. Peter Capusotto empezó justamente en ese canal, y yo recuerdo que en esos años vinieron de la producción de Rock and Pop v me dijeron que me preocupara por los escenarios: que los escenarios esto, que los escenarios lo otro. Y la verdad es que vos veías esos videoclips de avanzada con efectos especiales de última generación y te dabas cuenta de que con escenografías no podías impresionar a nadie. Así que me dije: ¿cómo me diferencio yo para llamar la atención? Respuesta: siendo lo más berreta posible. Entonces le metí al croma de décima calidad, puse una ventanita de morondanga como escenario, que los cartelitos sean mayormente en blanco y negro sin ningún diseñito cool, y dale para adelante con hacer algo totalmente opuesto a las pretensiones estéticas de los videos fashion que se pasaban en Rock and Pop TV. Y así fue como nos diferenciamos en ese canal, y así es como el espectador nos reconoce fácilmente. Fijate, si no, lo que hace Woody Allen con los títulos de crédito, son los títulos más boludos del mundo, quince cuadritos que te dicen toda la información, la cosa más simple y barata, pero al mismo tiempo es una firma personal buenísima. Esos títulos de crédito son una genialidad.

Tratar de diferenciarse del resto no es algo muy común en este medio...

Para nada, y ése es un error

común que veo en la televisión de hoy: todos los programas, para ser exitosos, siguen el modelo del programa exitoso y la moda exitosa, lo editan de la misma manera o hacen escenarios parecidos, y la verdad es que lo mejor que podés buscar es que tu programa tenga una personalidad propia.

Ok, bueno, no hay duda de que Peter... exuda libertad creativa; muchas veces hacen una clase de humor que ningún programa humorístico haría, por temor a caer en un tipo de comicidad supuestamente "elitista".

Mirá, *Peter...* hace el humor que nos gusta hacer a Diego y a mí, y esto afortunadamente le gusta a otra gente. No sé si es mucha o poca, pero es la suficiente como para que el programa siga al aire y bien. El público que ve el programa sabía lo que iba a ver desde el principio, porque conocía muy bien el humor que nosotros hacemos. Nos conforma que ese público nos esté viendo.

El programa va a contramano de lo que suelen hacer los programas humorísticos argentinos. Por ejemplo, en el sketch "Una que sepamos más o menos" uno puede descubrir la forma en que van trabajando, desarrollando el personaje incluso después de haber salido al aire un par de veces. Mejoran el personaje sobre la marcha. ¿Sobran las ideas?

Es que esas ideas se elaboran todo el tiempo, incluso mientras se rueda el programa. Y con respecto al segmento "Una que sepamos más o menos", por ejemplo, es muy probable que no aparezca, no sé, hasta octubre, porque el programa justamente tiene una lógica medio arbitraria en todo esto. Los personajes no tienen la obligación de aparecer cada tantos programas, sino que aparecen cuando hay algo nuevo y sorprendente para contar sobre ellos.

¿Y por qué crees que los programas de humor en Argentina tienden en general a la repetición o al humor fácil?

Mirá, el problema acá es que a la hora de hacer humor hay muy

poco riesgo, y esto no es sólo culpa del humorista. Una vez me tocó tener una reunión con un productor que me decía qué tipo de humor tenía que hacer "para que le guste a la gente", y el humor del que hablaba estaba lleno de lugares comunes ya probados. O sea, no era un humor hecho "para que le guste a la gente", sino para que "no moleste a la gente". ¿Entendés? Un humor fácil, que no haga que el público vea algo diferente que capaz no le causa gracia o lo incomoda. Así el humor argentino no va a avanzar más y, tarde o temprano, va a terminar cansando a la gente que tiene que ver siempre lo mismo. En cambio, si te arriesgás, puede que la pegues, porque el comportamiento del público es muy impredecible.

Hoy todo el mundo parece darle valor a lo que, en el ámbito de los medios, música, cine, etcétera, "está bien hecho", y ese punto de partida para la valoración parecería funcionar como una especie de barricada ante cualquier crítica posible.

Mirá, a mí vienen y me dicen "no, porque lo de Luis Miguel está muy bien arreglado, cantado, etcétera". Yo lo escucho y me embolo, además me parece una mierda, lo cual no quiere decir que tenga nada en contra de él ni de la gente que lo escucha, simplemente para mí es una mierda. Una licuadora también está bien hecha, ¿y? Hitler también la hizo bastante bien, ¿no? A lo que voy es a que esta cuestión no la acepto un carajo, y déjenme expresarlo, es un sentimiento v tal vez no tiene explicación. Ahora, una posición no necesariamente implica agresión.

De hecho, ustedes tiene un espíritu crítico muy claro.

Claro, porque muchas veces la tolerancia se confunde con hipocresía. De la misma manera en que un tipo totalmente transparente te dice "ah, yo soy transparente y tu vieja me parece horrible. Yo soy transparente y digo lo que siento". A mí me parece que ese tipo es un imbécil. En el programa tratamos de no comprarnos nuestra propia línea, tampoco. Porque si no, empeza-

ríamos: "Esto no lo hagamos, aquello tampoco...". De repente nos surgió hacer algo en base a una guasada, y bueno, hagámosla. Total, ya sabemos que en algún momento nos aburrimos de ese tipo de humor. Pero es como decir "¿quién no se ríe de un pedo? Entonces hagámoslo". Ahora, al quinto pedo, bueno... ya está.

¿Y quién es Pomelo, que a algunos "rockers" parece irritarlos?

No hay palos a los rockeros, es como reírnos entre nosotros. Es una forma de recrear la fauna rockera. Es reírse un poco de los personajes, los ritos y los clichés.

Un buen ejemplo de esto que decís es El club de la risa de Keith Richards: "Un guitarrista que se hace el reventado y hace 30 años que toca lo mismo."

Pero tiene setenta años y hace el

personaje del drogado reventado... che... vamos. Te cuento una: yo laburé de plomo de Ricardo Soule. Y en una oportunidad le presto un Marshall a los Riff, porque les faltaba uno y ellos tocaban con los equipos en serie, año... 82. Yo nunca había visto a Riff, me era medio ajeno incluso: estaba en el escenario, noviembre, un calor infernal. Todos los monos abajo con la camperas de cuero agitando, y los músicos con las camperas de cuero, las luces al mango. Y le pregunto a unos de los plomos de Riff: "Che, loco, ¿no se cagan de calor con las camperas de cuero?". Y me dice: "No son de cuero, son de loneta", y le digo: "Pero todos los que están abajo tienen camperas de cuero". Y me responde: "Y sí... bueno, ellos usan de loneta, si no se cagan de calor". Entonces dije "ah, bueno, hago de rocker". Termina siendo una puesta en escena, es parte del rito. Y volviendo a Keith Richards, que te drogues y te hagas mierda no significa que logres ser él en algún momento. Es como la gente que dice "Charly García es Pomelo". Charly hace algunas cosas que son muy viejas en el rock, romper hoteles. Pomelo también, pero Pomelo es un boludo y

Charly no. Zeppelin rompía

hoteles hace 30 años. [A]

CJ7

Cheung Gong 7 hou Hong Kong. 2008, 86'. DIRIGIDA POR Stephen Chow. CON Stephen Chow, Jiao Xu, Kitty Zhang Yuqi. (LK-Tel)

icky, el protagonista de la última película del director de Shaolin Soccer y Kung-fusión, es un nene de 7 u 8 años huérfano de madre. Su padre hace changas de albañilería y no tiene dónde caerse muerto (como en el slapstick y en el dibujo animado, acá la caída y la muerte son moneda corriente, pero su valor es tan fluctuante como el de los mercados). Ambos viven en un edificio parcialmente demolido de los suburbios y lleno de cucarachas. Apenas tienen para comer, pero el padre se empeña en pagar un colegio privado en donde el pibe sufre los efectos de la diferencia de clases y la discriminación por parte de profesores y compañeros, con excepción de una nena que gusta de él sin esperanzas y de una maestra a la que nos gustaría esperar a la salida del colegio (la casi debutante Kitty Zhang Yuqi). En el transcurso de la película asistimos, entre otras cosas, a la muerte de un par de personajes cercanos al espectador, a la natural violencia física (de la que, en las películas orientales, es pasible todo aquél que está subordinado a otro), a una secuencia interminable de sufrimiento emocional de menores filmada desde todos los ángulos posibles con predilección por el primer plano y, last but not least, a la aparición de una mascota sensible ¡digital! Si lo expuesto aún no les hizo abandonar la lectura de esta crítica, entonces prepárense para lo que sigue: CJ7 cruza El pibe de Chaplin, E.T. de Spielberg, El campeón de Zeffirelli y Bugsy Malone de Alan Parker sin el más mínimo pudor ni culpa alguna y... funciona, sí, funciona lo más bien, se deja ver por quien sea, se incorpora sin mayores obstáculos a la feliz y nada pretenciosa filmografía de Stephen Chow, y hasta facilita la reflexión sobre el uso lúdico de la tecnología digital. En resumen, CJ7 vuelve a demostrar que el



cine popular de Hong Kong es el juguete (si se quiere, la mascota) más primitivo, delicioso y elemental que se haya visto en este planeta durante los últimos treinta años.

De hecho, el título de la película alude al nombre de un pequeño robot con forma de perro llamado CJ1 que un compañerito de Dicky acaba de comprarse y anda mostrando por todo el colegio como símbolo de su poder. Duplicar dentro de la escuela a la que asiste el protagonista la misma estructura social jerárquica de los adultos, pero sin la necesidad de disimular sus lacras, es uno de los mayores aciertos de la película, en tanto funciona como antídoto consciente del exceso sentimental. Las verdaderas autoridades de ese microcosmos escolar no son adultos, sino el chico cuva familia tiene más plata (quien anda siempre con anteojos negros y se la pasa diciendo que quiere ser empresario). El más grandote de sus compañeros le sirve de matón a cambio de una de esas paletas Lheritier descomunales y pintadas de colores con forma de espiral; a la nena más fea y masculina del curso -interpretada por un chico todavía más grande que el matón de la clase, pero con voz aguda- ni siquiera el protagonista le da bola, y, simétricamente, a Dicky no lo quiere tocar ni el maestro de la clase, ya sea por lo sucio que está o por el prejuicio que le despierta saber de dónde viene. No es que ese trazado casi caricaturesco de

situaciones y personajes niegue o ponga en crisis el estado de las cosas, sino que, exacerbando algunos de sus rasgos, lo hace soportable a través de la risa. CJ7 no pretende ser anárquica, pero tampoco es optimista. Aunque no se imponga otro horizonte que no sea el de la catarsis parcial y momentánea, es justamente la naturaleza postiza de la salvación propuesta y la cíclica de toda existencia que se vislumbra en el final feliz entre comillas, generoso pero modesto, lo que le da una precariedad conmovedora. Al fin y al cabo, ¿qué modificación se produce en lo que concierne a la situación social de padre e hijo y la forma en que ello incide a la hora de relacionarse con el sexo opuesto una vez acontecido lo extraordinario? La lucidez última del film consiste en desarticular la pátina piadosa de su propio sentimentalismo exhibiendo la banalidad serial del milagro.

La película remite a la niñez no sólo por situaciones y personajes (quien se haya enamorado perdidamente de la maestra o sufrido la penitencia de ser encerrado a oscuras no puede dejar de verla), sino también por la manera en que Chow trabaja con los efectos digitales. Y el modo en que lo hace remite a otra repetida situación infantil: la del padre que le compra un juguete a su hijo pero lo primero que hace es usarlo él, revisarlo por arriba y por abajo, llegando incluso hasta el límite de desarmarlo y volverlo a armar antes

de librarlo a la potestad del niño, como si debiera cerciorarse de que va no puede seguir satisfaciéndose con él cuando lo que parece esconderse detrás de esa actitud son una ganas enormes de seguir jugando igual que cuando era chico. Lo mismo hace el director con el juguete del título, y el componente sádico de dicha relación es uno de los elementos más interesantes de la película. Duplicando esa brutalidad no mediada por racionalización psicoanalítica alguna de los vínculos establecidos entre los personajes de la mayoría de las películas orientales. Chow maltrata sin asco a su mascota digital a lo largo de todo el film, y detrás de ese abuso hay algo parecido a la manipulación creativa de la materia a cargo de un artesano, o a esas ganas del adulto de continuar jugando mediante la investigación del funcionamiento técnico de un juguete. Algo así como la idea de que para usar algo bien hay que desarticularlo, comprobar cómo y de qué está hecho, examinarlo pieza por pieza sin vergüenza alguna. En definitiva, someter su voluntad a la propia para mejor instrumentarlo. Es lo que hace Chow con la tecnología digital en sus tres últimas películas, y detrás de ello se adivina el sueño imposible de la vuelta a la infancia, la reversibilidad del tiempo, la recomposición de aquella paleta que se le quebraba como el amor al protagonista de Kung-fusión. Marcos Vieytes

Drillbit Taylor: Guardaespaldas escolar

Drillbit Taylor

Estados Unidos, 2008, 109°, DIRIGIDA POR Steven Brill, CON Owen Wilson, Nate Hartley, Troy Gentile, Leslie Mann, David Dorfman, Alex Frost, Danny R. McBride. (AVH)

sta es una de esas películas que pueden pasar de largo: no le cambia la vida a nadie y, según el grado de simpatía que nos despierte, es posible o no que la guardemos en la memoria. De hecho, la posibilidad de que la recordemos –y ésta es una virtud– depende más de nuestra voluntad que de la fuerza con la que nos graba sus imágenes. Por las razones que habrán de leer –o no, también depende de la voluntad que tengan–, yo decido recordarla.

Se llama Drillbit Taylor v su protagonista es Owen Wilson. Drillbit, el personaje, es un lumpen absoluto que se conchaba como guardaespaldas de tres pibes de quince años perpetuamente abusados, en sus primeros días de secundario. por un matón que encima los supera en edad ampliamente. Lo que sigue a partir de allí es una historia de amistad, relaciones divertidas, algo de suspenso y final redentor. Es también, y si se quiere, una especie de "precuela" de Supercool (no por nada Judd Apatow es el productor y uno de los guionistas es Seth Rogen; los tres pibes son hasta físicamente equivalentes a los protagonistas de

aquella magnífica película). El mundo que pinta es el de la pequeña comunidad urbana, donde los chicos y adolescentes quedaron a la deriva, flanqueados por una institución educativa que sirve apenas como ganapán misérrimo de los docentes y padres que oscilan entre la pareja divorciada y las figuras paternas -padrastros, qué casualidad: igual que en esa maravilla llamada Hot Rod- que confirman el peor estado de cosas posible. Como suele suceder, el imaginario de estos muchachos está contaminado por las soluciones que les puede aportar la cultura popular, y por eso buscan un guardaespaldas. Que es, ni más ni menos (y aunque sea casi un cuarentón), un adolescente irresponsable como ellos, un poco mentiroso y bastante querible. El film gira alrededor de la relación entre este falso adulto y esos chicos que ven -el horror cotidiano como prisma involuntariocómo funciona realmente el universo que los contiene.

En ese punto es donde talla la comedia. Si lo pensamos, la comedia es la falsedad ostensible como ejercicio intelectual, y aquí el disparate de la situación de base lo confirma. Todo lo que estos muchachos intentan tiene el aura de lo extraño y ridículo, pero se inscribe naturalmente en la trama porque, al fin y al cabo, todo se trata de apariencias: Drillbit aparenta ser un guardaespaldas de profesión, el abusador aparenta ser un buen chico, el director de la escuela aparenta preocuparse por algo, los padres aparentan ser responsables. Los chicos son los únicos que no aparentan, y, ante tanta mentira, optan por lo exagerado, lo imposible y lo ilógico: llegan a la conclusión inevitable de que no hay ningu-

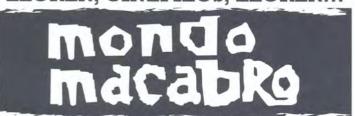


Si lo pensamos, la comedia es la falsedad ostensible como ejercicio intelectual, y aquí el disparate de la situación de base lo confirma.

na lógica y actúan en consecuencia. Para ello, el film se encarga de mostrarlos primero como paradigmáticos lugares comunes (el flacuchito con anteojos, el obeso petiso, el raro), pero no les niega ni inteligencia ni capacidad para la emoción. En realidad, Drillbit es más un objeto que conjuga en sí mismo toda la tontería de ese mundo -una especie de Mary Poppins a la inversa- que alguien que despierta en ellos algún crecimiento. Porque, vamos: Drillbit no creció nunca. Cuando los verdaderos héroes de la película se dan cuenta de tal cosa, no les queda más remedio que tomar el toro por las astas, pero -y ahí viene la sabiduría módica aunque real del film- en realidad siempre fue así. Son ciudadanos que se dan cuenta de su valor, ciudadanos que se reconocen ciudadanos. No hay risas francas en la

película, y eso, antes que un defecto, es una virtud: el aire de simpatía que rodea incluso a los personajes menos agradables es notable v da la impresión (pero no podríamos asegurarlo) de que nadie pensó en hacer una película deliberadamente cómica, sino sólo en contar del modo más ameno posible un sector del mundo. Pero al tener criaturas tan reales, tan tridimensionales en lo emotivo, nuestro deseo de ver lo que vemos hasta el final del metraje se mantiene de secuencia a secuencia. Es eso. nomás: una ventana a un mundo aparentemente trivial y que nos resulta atractivo, como si lo viéramos por primera vez. Eso sólo lo puede lograr la comedia con sus exageraciones y personajes al borde de la caricatura (de aquel lado, claro) como Drillbit Taylor. Leonardo M. D'Espósito

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

PLM 3

-Martes 21 HS 94.7 FM-RADIOPALERMO

Darfur ahora

Darfur Now

Estados Unidos, 2007, 98', **DIRIGIDA POR** Ted Braun, **CON** Hejewa Adam,
Pablo Recalde, Ahmed Mohammed
Abakar, Luis Moreno Ocampo, Don
Chedale, Adam Sterling, (AVH)

arfur es una región del occidente de Sudán, al norte de África. En esa región, debido a una campaña de "limpieza étnica" en manos de grupos paramilitares contratados por el gobierno de Sudán, se secuestra, saquea, mata y viola a centenares de miles de personas desde 2004. Sólo la cantidad de muertos asciende a 300.000.

En semejante contexto es que se sitúa *Darfur ahora*, un documental rutinario cuyo único mérito estriba en revelar a un público masivo una realidad desconocida. Sin embargo, al mismo tiempo, estamos frente a una película profundamente despolitizada. O, al menos, con una idea de la política lo suficientemente *naive* como



para operar como un cuento clásico hecho y derecho en su peor sentido: como anestésico respecto de los conflictos del mundo.

El documental cuenta seis formas (personas) de abordar el mismo problema: qué hacer ante un genocidio. Por medio de un montaje paralelo, la película construye progresivamente un lazo invisible entre esas seis personas, dando a entender que detrás de esas acciones hay una forma de resistencia política operativa y conjunta: un mesero estadounidense, una mujer

de Darfur, el fiscal internacional de justicia (¡Luis Moreno Ocampo!), un colaborador de los cuerpos de paz de Naciones Unidas, un líder comunitario en Darfur y Don Cheadle (¡!), quien se convirtió en activista por la paz en África.

El problema de *Darfur ahora* es que los modos de acción política quedan reducidos a un mero rejunte al mejor estilo *United Colors of Benetton,* es decir que los intereses político-económicos de las potencias mundiales no tienen relación alguna con las formas de ejercer

o violar los derechos humanos en el resto del mundo; que las Naciones Unidas como organismo es judicialmente lento, pero que funciona; que los regímenes dictatoriales nacen de un repollo, y que la responsabilidad exclusiva de las masacres recae en los estados nacionales y no en la recepción del contexto internacional. Aunque el genocidio de Darfur sea el primero que Estados Unidos reconoce en la historia en paralelo a su aplicación y no a posteriori, eso mismo funciona como un justificativo más perturbador: construir la hipótesis de la liberación sudanesa con tufillo WASP, es decir, liberación blanca, liberal y angloparlante. Por ahí desfila un desorientado George Clooney ayudando a su amigo Don Cheadle, un Moreno Ocampo erigido en héroe épico de película y mucha mala fe para reducir un asunto complejo a un entramado simplón. Por suerte, como decía Susanita, el mundo está tan lejos. La corrección política está en orden. Federico Karstulovich

El halcón y la flecha

The Flame and the Arrow Estados Unidos, 1950, 88', DIRIGIDA POR Jacques Tourneur, CON Burt Lancaster, Virginia Mayo, Robert Douglas y Nick Cravat. (Emerald)

lo largo de tres décadas, A Jacques Tourneur desarrolló una filmografía que transitó diversos géneros (western, cine negro, films fantásticos y de aventuras), a los que casi siempre impregnó de su particular estilo visual y narrativo. En sus películas más personales, su universo fílmico se caracteriza por su carácter onírico, elusivo y de valores precarios, la abundante utilización de las elipsis y el fuera de campo, un constante escamoteo de la información y una marcada tendencia a sugerir antes que a mostrar, eludiendo toda explicación definitiva y tranquilizadora. Los personajes desarrollan conductas marcadamente ambiguas, lo que crea en el espectador un sentimiento de inseguridad en el que la duda es la única certeza. Bien, este prólogo viene a colación para señalar que El halcón y la flecha, aun siendo una muy buena película, no responde a casi ninguna de esas características. Ambientada

en el siglo XII en la Lombardía italiana, la película narra la resistencia de un grupo de campesinos, encabezado por Dardo (Burt Lancaster), una suerte de Robin Hood de la zona, frente a los opresores germánicos, algo que se potencia cuando el jefe de los invasores (que vive con la que fuera la mujer del líder) secuestra a su hijo. La presencia en el lugar de la sobrina del despótico jefe –a quien éste quiere casar con un noble italiano para, de algún modo, legalizar la ocupación del lugar- proporcionará el elemento romántico de la historia, ya que modificará sustancialmente la mirada de Dardo sobre las mujeres, negativa desde la ida de su esposa. Como se ve, nada demasiado novedoso desde lo argumental, aunque el guión del black-listed Waldo Salt propone algunos interesantes apuntes acerca de cómo los intereses de clase terminan predominando sobre la posible conciencia social.

Tourneur narra el film -planteado como un entretenimiento directo y disfrutable- con excelente pulso, aprovechando la vertiente más atlética de Burt Lancaster y de Nick Cravat, quien había sido su compañero de trabajo en circos y vaudevilles antes de dedicarse a la actuación, y que aquí interpreta a una suerte de Harpo Marx acrobático, ya que su personaje es mudo. La película podría formar una buena dupla con El pirata hidalgo, de Robert Siodmak (que cuenta con el mismo dúo interpretativo), pero no alcanza el nivel en el género de, por ejemplo. La mujer pirata, autentica obra maestra de Tourneur. A pesar de eso, es un muy buen exponente de aquellos títulos que veíamos en triple función en los cines de barrio, en cuyos programas uno podía leer "acción, intriga y romance para grandes y chicos". Jorge García

MEALQUILO

por Juan P. Martínez

The Wire - La primera temporada completa

The Wire - The Complete First Season

Estados Unidos.

2002, 775' en cinco discos, **CREADA POR** David Simon y Ed Burns. (AVH) "Una de las mejores series de todos los tiempos", "una obra maestra absoluta", según dice muchísima gente. Semejante consenso hace que uno desconfíe. Pero en este caso hay que darles la razón, porque esta serie de HBO creada por David Simon y Ed Burns, con su obsesivo y nada conciliador retrato de la vida en Baltimore desde ambos lados de la ley, no sólo es excelente, sino que además, a pesar de estar pensada para la TV, está por encima de la media del cine americano actual. Realismo puro, al punto de tener a ex policías y ex convictos haciendo papeles secundarios, y además altamente entretenida.

La hija de un soldado nunca Ilora

A Soldier's Daughter Never Cries

Estados Unidos/Francia/ Reino Unido, 1998, 127', **DIRIGIDA POR** James Ivory. (Emerald) Una de las mejores aunque, por alguna extraña razón, menos recordadas películas de James Ivory llega por fin al DVD en Argentina. Y esto es gracias a la gente de Emerald, quienes esta vez hasta respetaron su formato original. Por si con la película sola no fuera suficiente (lo es), aquí tenemos la oportunidad de ver a Barbara Hershey –quien hoy en día anda bastante desaparecida– en una de las mejores actuaciones de su vida. Y a Leelee Sobieski, que tenía todo el talento para convertirse en una gran actriz pero no se le dio la oportunidad. Y a Kris Kristofferson, quien, como

Sed de mal Touch of Evil

Estados Unidos, 1958, 112', DIRIGIDA POR Orson Welles. (AVH) Otra vez tenemos a AVH lanzando aquí la edición vieja de *Sed de mal* al mismo tiempo que en EE.UU. se edita una edición superespecial de la película de Orson, que contiene ambas versiones de la película y un *packaging* y contenido extra de no creer. La que lanza acá AVH es la "nueva versión" que se estrenó hace unos años aquí y que fue montada de acuerdo a los memorándums que dejó Orson. La otra versión también se consigue aquí en una edición a cargo de Renacimiento. Esta edición de AVH se ve mucho mejor y tiene buenos extras, pero andá a compararla con la superespecial.

Los simuladores - Segunda temporada

Argentina, 2003, 500' en tres discos, **CREADA POR** Damián Szifrón. (Transeuropa) La segunda, mejor, temporada de *Los simuladores*, en la que Szifrón hizo lo que se le cantó y metió vampiros, robots, superhéroes y aventuras *indyjonesescas* (entre muchas otras cosas), sale por fin en DVD a través de la misma editora que lanzó *Hermanos & detectives* (Transeuropa), que no es la misma que lanzó la primera temporada de esta serie (ésa fue Gativideo). Y como pasó con las otras series de Szifrón en su paso al DVD, metieron demasiados episodios en demasiados pocos discos, lo cual resiente considerablemente la calidad final. Está bárbaro que lancen series locales en DVD, pero deberían cuidarse un poco en cómo lo hacen.

OUÉMECOMPRO

siempre, la rompe.

por Diego Brodersen

lo largo de sus poco más de dos años de existencia, el sello boutique estadounidense Flicker Alley ha lanzado varios títulos y colecciones de films mudos en copias cuidadosamente restauradas y con abundantes y pertinentes extras. El cine silente es, precisamente, la especialidad de la casa, y no por nada su nombre (algo así como "el callejón de los parpadeos") remite al nombre familiar con el que los norteamericanos bautizaron a las imágenes en movimiento en sus primeros años de vida. La pequeña pero jugosa colección incluye, a la fecha, excelentes ediciones de Phantom (1922), una de las

obras menos vistas del alemán F. W. Murnau -realizada inmediatamente después de Nosferatu y con guión de la célebre Thea von Harbou-, y la versión digital más completa de Judex (1917), el serial en doce episodios dirigido por Louis Feuillade luego del éxito de Les vampires. En el terreno de los box sets, uno de los más ambiciosos incluye casi todo el material sobreviviente del pionero Georges Méliès, ordenado cronológicamente en cinco discos, y un compilado de material de diversos orígenes y procedencias que logró sobrevivir a la inclemencia del paso del tiempo y a la desidia de productores y exhibidores (titulado, más que lógicamen-

te, Saved From the Flames, "salvados de las llamas").

A estas exquisiteces mudas vienen ahora a sumarse dos de los largometrajes más recordados -pero muy poco vistos- del cineasta francés Abel Gance (el mismo de la monumental Napoleón, 1927), que hasta hace poco tiempo sólo se podían disfrutar en horripilantes copias en VHS. Se trata, por un lado, de J'Accuse! (1919), considerado por los historiadores como el primer film antibélico de la historia, en el cual Gance comienza a investigar las posibilidades poéticas del medio cinematográfico y que incluye al menos un par de secuencias de antología. Finalmente, en una versión de cuatro horas y media de

metraje, se edita por primera vez la influyente La Roue (1923), melodrama ferroviario con un notable uso del montaje acelerado, el mismo que los "montajistas" soviéticos admirarían en su presentación en Moscú y que comenzarían a utilizar de manera sistemática en las futuras grandes obras revolucionarias. La calidad de imagen en ambos casos es extraordinaria y cada título ha sido editado en dos discos, provisto de material adicional y acompañado por un librito con textos y fotografías. Cada una de estas joyas puede adquirirse en websites de venta de dvds a unos 40 dólares o bien en el sitio oficial de Flicker Alley: www.flickeralley.com. [A]



ADEMÁS DE LA COLECCIÓN DE BOLSAS DE VIAJE AHORA LIQUIDADISIMA



CONTINUAN LOS BOLSOS EL AMANTE CINE. AHORA TAMBIEN LA BOLSA ASPÉN. \$69

OFERTA ESPECIAL

SUSCRIBIENDOTE A LA REVISTA
EL AIVIANTE/CINE AGREGANDO

EL AM NTE

50/35 PESOS MÁS, TE LLEVAS

UN BOLSO DE NUESTRA

COLECCIÓN.*

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

INFORMES Y VENTAS AL: 49516352

WWW.BOLSASDEVIAJE.COM.AR

SALVADOR SAMMARITANO 1930-2008



o es fácil escribir estas líneas sobre haber llegado a ser nunca su amigo-traté durante mucho tiempo en la funciones del Cine Club Núcleo, sobre todo en épocas en las que yo concurría mucho más que ahora a sus proyecciones. Él era un infaltable anfitrión de esas veladas. Cabe recordar, desde luego, que su temprana vocación cinéfila lo llevó a fundar (cuando todavía el Cine Club Núcleo era un veinteañero) la revista Tiempo de cine, que -a diferencia de los Cahiers franceses- no le prestaba demasiada atención al cine clásico americano; reivindicaba, en cambio, los films europeos de los grandes directores de esos años. En ella escribieron algunos de los mejores críticos de esos tiempos, como Edgardo Cozarinsky v Alberto Tabbia. Sammaritano también fue docente e investigador cinematográfico y hasta subdirector del INCAA, aunque -seguramente por su escaso apego a las fórmulas burocráticas- fue separado prontamente de ese cargo. De mencionar todas esas cosas se han encargado diferentes sitios y medios; sin embargo, yo prefiero, sobre todo, recordarlo como un tipo bonachón, de permanente buen humor -a pesar de haber sufrido en su vida algún golpe muy duro, como la pérdida de una hija joven-, un incansable contador de chistes (de los buenos y de los otros), un profundo conocedor de todos los géneros musicales (juro que me hubiera gustado conocer su discoteca) y un presentador de películas en el que se deslizaban antológicos y muy divertidos furcios. Nunca supe a ciencia cabal si el Negro Sammaritano era muy futbolero; de ser así, habríamos compartido otra pasión. En un muy temprano número de El Amante se le hizo una entrevista en la que, además de hablar de sus gustos cinematográficos y prever con lucidez la futura evolución de Núcleo, ya deslizaba críticas hacia la revista,

que no abandonó con el correr de los años, aunque siempre reivindicó fervorosamente su existencia. Fue uno de los últimos representantes de la vieja guardia cinéfila, aquella que apareció hacia los cuarenta con el cineclub Gente de Cine. No puedo dejar de sonreír cuando recuerdo que, después de hacerme algún comentario –normalmente no demasiado favorable– hacia la revista, terminaba dándome una palmada en la espalda mientras me decía socarronamente: "Por supuesto que no lo digo por vos". JORGE GARCÍA

YOUSSEF CHAHINE 1926-2008

M uchas veces, independientemente de que la afirmación tenga asideros comprobables, se sindica a algunos cineastas como representantes casi excluyentes de la cinematografía de un determinado país. Es el caso de Youssef Chahine y la prolífica cinematografía egipcia.

Nacido en Alejandría en el seno de una familia católica, su educación se desarrolló en distintas instituciones inglesas de esa ciudad, y luego obtuvo una beca para estudiar cine en Los Ángeles, una formación que de algún modo explica la tensión entre los valores socioculturales occidentales y orientales que aparecen en su cine. Debutó como director en 1950, y sus primeras películas son melodramas y musicales que se encuadran en la estética realista promovida por el gobierno del líder nacionalista Gamal Abdel Nasser, pudiendo señalarse como el hito más importante de su filmografía de esos años el haber descubierto a Omar Sharif, futura estrella de Hollywood. Sin embargo, en 1958 sorprende con Estación central, un poderoso fresco ambientado en el microcosmos de una estación ferroviaria, en el que se muestran con crudeza las represiones sexuales y morales de la sociedad egipcia y en el que, además, Chahine realiza un gran trabajo como actor. Ese mismo año rodará Yamila, el primer film dedicado a la guerra de Argelia, y en los siguientes tres lustros se alternarán varios films menores y decididamente comerciales, con obras más ambiciosas y de un marcado tinte político. Entre éstas cabe destacar Saladino, un intento algo forzado de comparar a una legendaria figura de la historia de su país con Nasser; La Tierra, un film algo elemental y discursivo pero con momentos de un poderoso aliento épico, y El gorrión, uno de sus títulos más famosos, reflexión sobre la derrota en la Guerra de los Seis Días bastante farragosa pero que en los tramos finales alcanza gran dramatismo. También se pueden mencionar El destino, encendido biopic sobre el filósofo Averroes, y El sexto día, un relato de un tono intimista y contenido, bastante atípico en el realizador. Pero tal vez los films que mejor expresan las virtudes y defectos de su cine son los que integran su tetralogía autobiográfica: Alejandría... ¿por qué?, Una historia egipcia, Alejandría, aún y siempre y Alejandría... Nueva York. Como escribí en ocasión de la retrospectiva dedicada al director en el Festival de Granada de 2007: "Films que fusionan el melodrama populachero, las canciones, números de ballet, momentos muy cercanos al kitsch, influencias de Fellini y una considerable egolatría, son títulos ambiciosos y desparejos, pero con un impulso vital y una energía que no siempre se percibe en sus películas más 'serias'". Más allá de sus desequilibrios y la abundancia de títulos irrelevantes, la obra de Youssef Chahine es v será una referencia ineludible a la hora de hablar del cine que se produce en los países árabes. JG

JOSEPH PEVNEY 1920-2008

Es posible que si Joseph Pevney hubiera continuado su carrera de actor, breve y sustanciosa –entre 1946 y 1949– y con varios títulos notables del noir (Cuerpo y alma, Mercado de ladrones, La calle sin nombre), se habría convertido en uno de los grandes intérpretes secundarios del cine americano. Sin embargo, este hombre nacido en Nueva York, que de adolescente trabajó como cantante de vaudeville y bailarín en clubes nocturnos y fue actor de Broadway antes de abocarse al cine, optó por dedicarse, desde 1950, a la realización cinematográfica, convirtiéndose en uno de los más prolíficos realizadores de la Universal. Entre aquel año y 1961 dirigió una treintena de películas, aunque después sólo realizó un par más, ya que el grueso de su trabajo se canalizó en la televisión. Fue representante de una categoría muy frecuente en el cine americano clásico: la del artesano competente, capaz de completar una película en pocos días, sin una visión personal del mundo pero eficaz en la narración y con resultados que nunca están por debajo del entretenimiento sostenido. No habría que descartar que la posibilidad de ver hoy alguna de sus películas de esos años pudiera deparar alguna sorpresa. Su título más conocido probablemente sea El hombre de las mil caras (1957), un biopic sobre el gran actor del mudo Lon Chaney, en el que James Cagney desplegaba uno de sus habituales festivales interpretativos. JG

Mujeres

HUMBERTO SOLÁS 1941-2008



a década del 60 fue un momento particularmente fértil para la vertiente más politizada del cine latinoamericano. La aparición del llamado Nuevo Cine Brasileño, con Glauber Rocha como abanderado, el surgimiento del Grupo Cine Liberación en la Argentina, con Fernando Solanas y Octavio Getino como figuras descollantes, y el alumbramiento del cine cubano a la luz de los ímpetus revolucionarios significaron una etapa muy particular dentro de las cinematografías del continente. En el caso específico de Cuba, dentro de un nutrido contingente de realizadores, los dos nombres más relevantes fueron los de Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás. Nacido en La Habana, Solás comenzó estudios de arquitectura, que abandonó rápidamente (aunque su interés por esa disciplina puede percibirse luego en varias de sus películas) para unirse a la guerrilla revolucionaria que comandaba Fidel Castro. En 1960 ingresa al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, a la vez que colabora en la revista Cine Cubano y trabaja como asistente de dirección de noticieros. Luego de realizar varios cortos, en 1966 su mediometraje Manuela, relato de ficción centrado en una guerrillera campesina, se convertirá en un título relevante de la cinematografía de ese país, anticipando elementos de su siguiente film: Lucía (1968). una de las obras clave del cine latinoamericano de todas las épocas. Dividida en tres episodios de registros estilísticos muy diferentes, el film es una saga sobre la lucha de la mujer cubana por su emancipación. El primero, ambientado a fines del siglo XIX -época de las luchas anticolonialistas contra España-, narra la historia de una muchacha dispuesta a casarse con un rico español dentro del contexto político y social que se presenta; es un melodrama barroco y delirante, con iluminación contrastada y violentos travellings, y de tono marcadamente operístico. Como alguna vez escribí, una cruza entre Glauber Rocha y Luchino Visconti. El segundo, de un tono más realista, transcurre en los años de la dictadura de Machado y está centrado en otra mujer (encarnada, como la anterior, por el admirable rostro de Raquel Revuelta), que participa en un grupo resistente; describe con gran vigor la corrupción y decadencia de la época -que anticipa los años de la tiranía de Fulgencio Batista- y la progresiva toma de conciencia de la protagonista. Y el tercero, de un tono mucho más ligero y coyuntural, se desarrolla en los años inmediatos a la Revolución, y satiriza el machismo del

hombre cubano. En la década del 70, Solás alternó los films documentales (Crear 1, 2, 3...; Simparelé, sobre la cultura haitiana; Nacer en Leningrado, y Wilfredo Lam, acerca del gran pintor cubano) con un par de títulos de ficción (Un día de noviembre, en la que un enfermo terminal reflexiona con desilusión sobre sus experiencias en los años de la Revolución, y La cantata de Chile, otra obra en episodios, atractiva y despareja, que oscila entre la desmesura y el didactisno, y trata sobre distintos momentos de la vida política chilena). En los años 80, su obra vira al melodrama histórico basado en adaptaciones literarias, con personajes femeninos como protagonistas. Así, Cecilia es una controvertida traslación de un relato de Cirilo Villaverde (considerado el novelista más importante de Cuba del siglo XIX) sobre los amores de una mulata con un rico terrateniente, en un film que tiene puntos de contacto con el primer episodio de Lucía. En cuanto a Amada, sobre novela de Manuel Carrión, narra el amor imposible entre dos primos, en un relato que transcurre casi íntegramente en interiores y sobre el que vuelve a sobrevolar la sombra de Visconti. A mediados de los ochenta. Solás retorna al cine de tono político marcadamente satírico con Un hombre de éxito, y luego realizará una ambiciosa traslación de una novela infilmable. El siglo de las luces, de Alejo Carpentier, que no he tenido ocasión de ver. Sus últimas obras, Miel para Oshún y Barrio Cuba, más allá del oficio con el que están narradas y de algunos buenos momentos, no agregan demasiado a su gloria como cineasta. En el año 1994, en ocasión de realizarse en la Cinemateca Argentina una retrospectiva de su obra (ver EA 26), tuve la oportunidad de entrevistar a Humberto Solás y me encontré con un hombre de hablar pausado y reflexivo, ligeramente desilusionado, en el que pocas huellas parecían quedar de sus años de guerrillero. Allí habló con lucidez de su pasión por el barroco, la influencia de la arquitectura en su obra, su amor por el neorrealismo italiano y el cine de Fellini, Bergman y Visconti, su veneración por el rostro femenino, la mayor comodidad que le ofrecían otras épocas para ambientar sus películas (hay que recordar que Un día de noviembre, un film contemporáneo a los hechos narrados, fue censurado durante siete años) y su interés por el género documental. Nunca más volví a encontrarlo, pero guardo un gran recuerdo de su persona, más allá de que -como cinéfilo- atesoro a Lucía como una de las grandes películas que ha dado el cine latinoamericano. JG

También fue director

PAUL NEWMAN 1925-2008

ucho es lo que se ha escrito -y se escribirá- sobre la carrera como actor de Paul Newman, pero casi nada sobre su obra como director, por lo que dedicaré unas pocas líneas a su labor como intérprete, centrándome en cambio en su considerablemente subvalorado trabajo como realizador. De padre judío y madre católica, nació en Cleveland, y luego de participar en tareas de radio en la Segunda Guerra inició estudios de economía que pronto abandonó por su vocación como actor, que lo llevó a estudiar en el Actor's Studio. Debutó con éxito en Broadway en 1953, lo que lo llevó a firmar contrato con la Warner, y desarrolló a partir de allí una prolongada carrera de cuatro décadas que le valió nueve nominaciones al Oscar. De figura agradable y con un fuerte impacto sobre el público femenino, su estilo interpretativo era más medido que el de la mayoría de sus compañeros de escuela (algo reiterativo en sus clisés), pero poseía una bienvenida dosis de ironía. Como otros actores (vg. William Holden), en su madurez consiguió trasmitir una imagen más sólida y consistente, y también cabe destacar su insobornable apego a posiciones políticas progresistas y su preocupación por los problemas sociales, acrecentada por la muerte de su hijo por una sobredosis de droga y alcohol. Pero dije que me interesaba más hablar de su carrera como director, y allá voy. Su debut en este terreno se produjo en 1968 con Rachel, Rachel, un minucioso estudio de carácter sobre una mujer emocionalmente frustrada (un gran trabajo de Joanne Woodward, esposa de Newman durante medio siglo) ambientado en un pequeño poblado americano. Su segundo film fue Casta invencible (1971), un poderoso drama rural en el que un reaccionario patriarca se ve enfrentado a sus hijos y en el que el actor/director vuelve a mostrar su capacidad para el desarrollo dramático de los personajes (gran actuación de Henry Fonda). El efecto de los rayos gamma sobre



las margaritas (1972) es otro drama doméstico potenciado por la ausencia de sentimentalismo y su tono austero y despojado. En *The Shadow Box* (1980), un drama protagonizado por enfermos terminales hecho para la televisión, consigue sacar a flote—apoyándose una vez más en un tono contenido y un gran trabajo de los actores—una idea argumental potencialmente temible. Su siguiente film fue *Padre e hijo* (1984), otra obra centrada en la relación familiar, en este caso entre un hombre viudo y sus hijos, con algunos problemas

de guión, pero una vez más sostenido por la austeridad de la puesta en escena y las interpretaciones. Por último, El zoo de cristal (1987) es una de las mejores traslaciones fílmicas del enfermizo universo de Tennessee Williams, ambientada en los años de la Depresión. Paul Newman no fue como director ningún innovador, pero sus potentes dramas ofrecen una lúcida mirada sobre los aspectos más oscuros del american way of life. No sería una mala idea en alguna ocasión hacer una retrospectiva de esta poco conocida obra. Je



www.mardelplatafilmfest.com

















6 AL 16 DE NOVIEMBRE 2008







Héroes anónimos

Shara: finalmente se estrena la imprescindible película de Naomi Kawase + Dossier Kawase + Naturaleza muerta + Más sobre Una guerra de película y La próxima estación + Entrevistas: Gabriel Medina, Walter Jakob y Pedro Saborido