

Planet Terror de Robert Rodriguez

Cine rayado



Especial:
25 años
de cine en
democracia

Festival de Mar del Plata + Polémica:
Che, el argentino + Red de mentiras
+ Entrevistas con Rafael Filippelli y Manuel Antin +
Rescate al amanecer (sale Herzog en DVD)

AÑO 18
ISSN 150636

ARG \$ 14
URU \$ 95



0.0.1.9.9

9 4770329 260003



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



YOMEUNO A
LA LUCHA POR
LA LIBERACION
DEL GORRIÓN
DE BARRIO

bolsasdeviaje®

www.bolsasdeviaje.com.ar

CONTACTO : 54.11 43021056 | P. 1551112280 | N. 1544086668

www.fotolog.com/bolsasdeviaje

www.bdv-verduleria.blogspot.com



BUENOS AIRES : Armenia 1838 Palermo
CORDOBA : Achaval Rodriguez 250 Loc 9
ROSARIO : Av. Pellegrini 1574



El próximo número será el 200. Éste que tiene usted en sus manos es, por ende, el 199. El 200 no solamente será el 200 sino que además será, como todos los números de enero, el número de balance. Es decir, este número 200 es doblemente especial, doblemente complicado. El editor piensa, antes de planificar el número 199, que "ojalá que este número sea sencillo porque ya se viene el 200". Piensa en el número 199 como un *run for cover*: estrenos, cobertura marplatense, las secciones, y listo. Pero los estrenos, una vez más, se rebelan porque se revelan como no muy interesantes, salvo dos o tres (tres, para ser exactos, son los únicos que ocupan más de 1800 caracteres). Y entonces aparece Agustín Campero con su entusiasmo político y dice: "En el número de *El Amante* de diciembre tiene que haber alguna/algunas notas sobre los 25 años de democracia. En estos 25 años el cine se dio vuelta como nunca". La muy buena idea de Campero prospera, y aquí estamos con iveinticuatro páginas! sobre el asunto, con muchas notas, entrevistas y comentarios. Y este 199 multiplica así la cantidad de textos (de "piezas" diversas) y se convierte en un número muy complicado para armar. Entonces, adiós a la idea del número calmo antes del 200. Las correctoras gritan la noche anterior al cierre que faltan más de cuarenta y cinco textos. El editor cree que están locas, que cómo va a faltar esa cantidad si no hay tantos textos en este número, y ya la mitad están entregados. El editor chequea el sumario y cuenta la cantidad de textos del número: ison más de noventa!

En este mes, además, el director de esta revista lee (y recomienda) el libro *The Palermo Manifesto*, de Esteban Schmidt. El editor lo lee también y se suma a la recomendación. Manuel Trancón también habla del libro en la página 28. ¿Otra vez estos de *El Amante* hablando sobre lo que hacen fuera de ver películas? Ese libro, salvaje y virulento, habla también de lo que hicimos y no hicimos en estos veinticinco años de democracia. El libro-cachetazo de Schmidt es también gracioso, bestial y lúcido. Y deja un inculcable regusto de tristeza cívica. Y diciembre, para colmo, es un mes muy apto para balances. Es un mes siempre agónico. Y encima hay que hacer el número 200.

Director

Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz

Productora general
Manuela Sexer

Diseño

Mariana Marx
Corrección
Leticia Berguer
Micaela Berguer
Eugenia Saúl

Colaboraron en este número

Rodrigo Aráoz
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Jorge García
Josefina García Pullés
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz

Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

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

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Comercialización

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

SUMARIO

Estrenos

- 2 Planet Terror
- 8 Red de mentiras
- 9 Polémica: Che, el argentino
- 12 High School Musical 3:
La graduación, Madagascar 2,
Furtivo
- 13 007 Quantum of Solace,
Luz de invierno, Fados
- 14 La elegida, La leyenda, Disco
- 15 Dos amigos y un ladrón,
Gritos en la oscuridad,
Las chicas de la lencería,
Amores en la nieve,
El nuevo novio de mi mamá,
Las dos caras de la ley
- 16 Max Payne, Rojo como el cielo,
Arráncame la vida,
El último gran mago, Nos otros
- 17 De uno a diez

Cine y democracia

- 18 Dos fundamentos a construir
- 22 Liberación e (in)dependencia
- 24 Destape
- 25 Películas
- 33 Presentación + Entrevista con
Rafael Filippelli
- 39 Entrevista con Manuel Antin
- 42 Festival de Mar del Plata

DVD

- 55 Rescate al amanecer
- 56 Hot Rod - Saltando el destino
- 57 El caníbal de Rotemburgo
- 58 Camino a la redención,
Los abandonados

- 59 Cine en TV
- 60 Qué me compro / Correo
- 61 Interfilm Berlín
- 62 Desde España
- 64 Manoel de Oliveira cumple
100 años

A la luz de la catástrofe

por **Diego Trerotola**

Voy a subir al techo a ver, admiraré el desastre bajo la luz de la luna gigante.

Mi próximo movimiento

Él mató a un policía motorizado

Algún recorrido posible de las historias del cine (el plural de historia es puramente godardiano) debería poder seguir los intentos de distintos cineastas por destruir el cine. Cineastas de impulsos criminales, francotiradores audiovisuales que, en lugar de seguir perpetuando una estética, una lógica, una esencia cinematográfica, quisieron arruinarla, aniquilarla, asesinarla. Godard, claro, es uno de los principales autores de estos crímenes, en parte un cómplice modesto del terrorista Guy Debord, quien alguna vez afirmó que quería asesinar al cine porque era más fácil que asesinar a un transeúnte (y lo logró en alguna de sus antipelículas más incendiarias). Así de oscuros son algunos creadores que usan la destrucción con forma expresiva-explosiva, que incluso llegan a hacer estallar literalmente las películas. Y, en este sentido, si se escribiese tal recorrido por la historia de la destrucción cinematográfica, algunas páginas deberían estar dedicadas a los finales de películas como *Irma Vep*, de Olivier Assayas, y *Two-Lane Blacktop*, de Monte Hellman, o a cualquiera de los cortos del austríaco experimental Peter Tscherkassky, especialmente su *Trilogía en Cinemascope*. Momentos todos estos en los que la destrucción de la película proyectada se convierte en pirotecnia audiovisual, de ésa que además de encandilar llega a iluminar nuevas posibilidades de entender la imagen y el cine en general. Mi máximo ejemplo en este sentido es *Gremlins 2*, de Joe Dante, un catedrático de la destrucción (ver en *EA 79* una nota sobre una de las últimas películas de Dante sabiamente titulada "Rompan todo"). Mientras se desarrolla una escena de caos masivo perpetrado por las extrañas criaturas de *Gremlins 2*, se comienza a quemar el celuloide de la película hasta que la luz blanca del proyector invade toda la pantalla. De golpe, los gremlins comienzan a hacer sombras chinescas sobre la pantalla blanca como si estuviesen en la cabina de proyección tras haber destruido la película. Así, en ese

Planet Terror

Estados Unidos,
2007, 105'

DIRECCIÓN

Robert Rodriguez

GUIÓN

Robert Rodriguez

PRODUCCIÓN

Robert Rodriguez,
Quentin Tarantino,
Elizabeth Avellan

MONTAJE

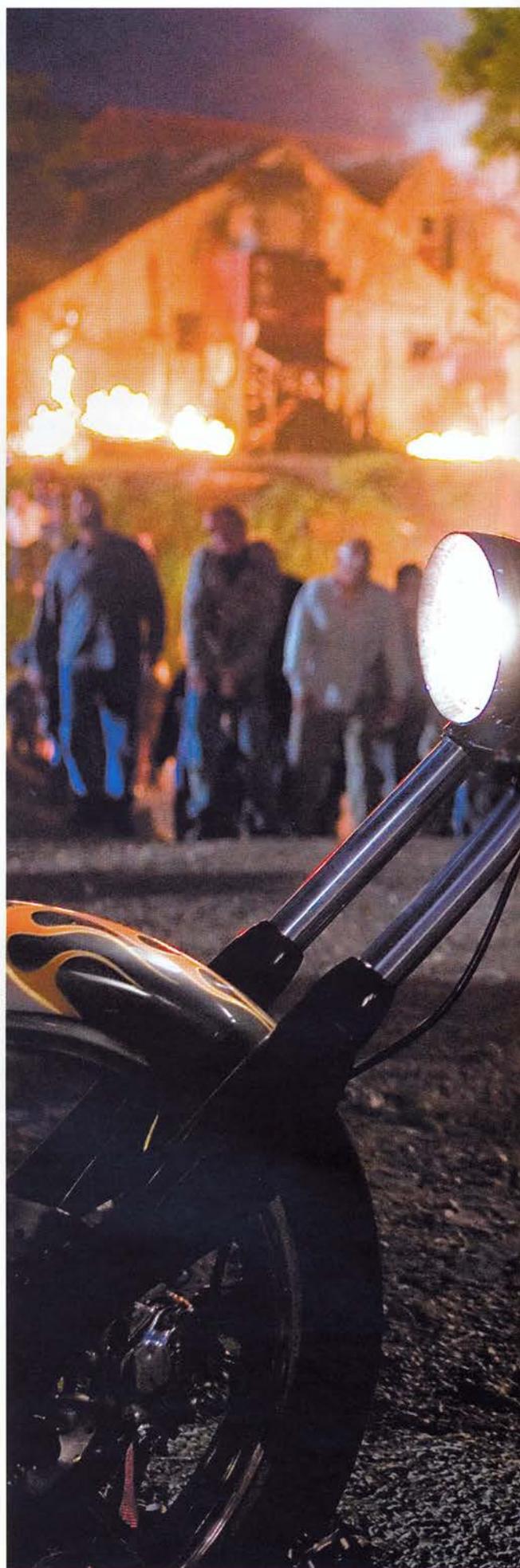
Ethan Maniquis,
Robert Rodriguez

FOTOGRAFÍA

Robert Rodriguez

INTÉRPRETES

Rose McGowan,
Freddy Rodríguez,
Josh Brolin, Marley
Shelton, Bruce Willis.





Cursos de verano

Enero

Inscripción previa
VACANTES LIMITADAS

Informes

elamanteescuela@fibertel.com.ar

o llamar al 4951-6352

Horarios y programas www.elamante.com



Las revelaciones de Fellini: cine-espectáculo y apocalipsis del cine

por Marcos Vieytes

Martes 6, 13, 20 y 27 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

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

por Hernán Schell

Miércoles 7, 14, 21 y 28 enero de 19.00 a 22.00 hs.

Cine y rock. Volumen 2

por Ezequiel Acuña

Jueves 8, 15, 22 y 29 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

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

por Ezequiel Acuña

Viernes 9, 16, 23 y 30 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

Arancel: \$ 150 cada curso. Promociones por más de un curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: \$ 120 por curso.

CURSO ESPECIAL

11 CLASES / LUNES DE ENERO, FEBRERO Y MARZO.

Guión, el malo de la película: o por qué el guión bueno es el que no se nota

por Federico Karstulovich

Lunes: 5, 12, 19 y 26 de enero; 2, 9, 16 y 23 de febrero; 2, 9 y 16 de marzo, de 19.00 a 22.00 hs.

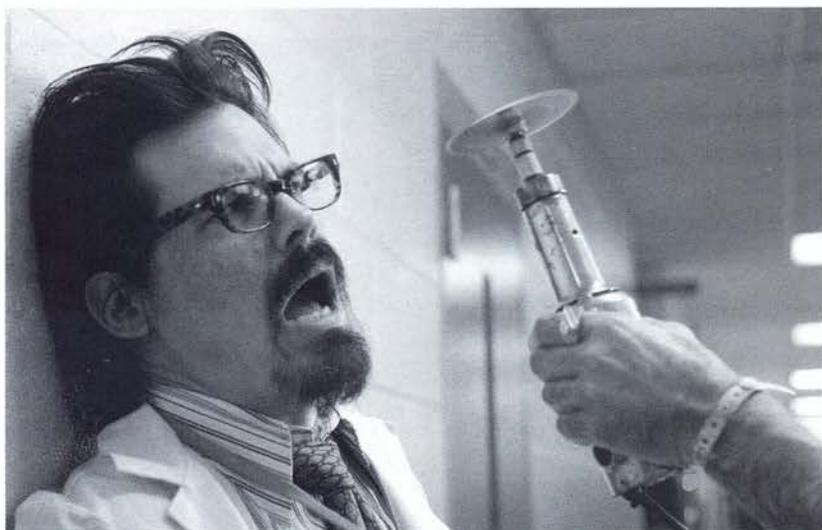
Arancel: dos cuotas de \$ 180 a pagar en enero y febrero.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: \$ 150 por cuota.

momento, el cine se convierte en un teatro de sombras grotesco, primitivo, absurdo, antinarrativo: la imagen fílmica sale del realismo fotográfico para encandilar con otros sentidos, con otra superficie visual. Y el falso accidente para Dante se vuelve un giro radical, pero con la premisa de que en el espacio generado por la ruptura de ser el atajo para salir a jugar, la destrucción es siempre diversión. Y Robert Rodriguez parece haber aprendido de ahí una de las tantas lecciones de los gremlins, para escribir la última gran aventura dantesca en la historia de la destrucción del cine: *Planet Terror*.

Pensado como un proyecto conjunto entre Robert Rodriguez y Quentin Tarantino, extendiendo su colaboración en *Del crepúsculo al amanecer*, la bicéfala *Grindhouse* unió películas que simulan ser un doble programa de cine de género, un tipo de cine propio de la era del autocine o de las salas de reposición de material de explotación comercial. Ambas películas fingen estar dañadas, rayadas, los cambios de actos o algunas de las secuencias tienen fotogramas faltantes y uno de los rollos habría desaparecido, generando un importante salto narrativo. La película de Rodriguez es *Planet Terror*; la de Tarantino se llama *Death Proof*. El combo *Grindhouse* incluye, además, una serie de falsos trailers dirigidos por distintos cineastas; el de Rodriguez se llama *Machete*, lo protagonizan sus dos actores fetiche, Danny Trejo y Cheech Marin, y merece una crítica aparte (esperemos que lo incluyan en el estreno local). *Grindhouse* se estrenó en Estados Unidos como doble programa, pero los directores también estrenaron ambos films por separado en festivales y otros países, cambiando el montaje de la versión doble. Ésta es la *Planet Terror* que llega a las salas argentinas, separada de la película más "artística" de Tarantino, versión *qualité* y despechugada de las películas de Russ Meyer, que desfiló en las alfombras rojas del Festival de Cannes (aunque ésa es otra historia).

El último cine de Rodriguez había caído presa de su propio sistema digital de cine casero: cierta mala virtualidad de las imágenes se apoderó de la fuerza de su mirada. El 3D de *Las aventuras del niño tiburón y la niña de fuego* (2005) como derivado innecesario de la saga *Mini espías* y el estilizado blanco-y-negro-dibujado de la adaptación softcore del comic hardcore *Sin City* (2005) no lo transformaron en un mal cineasta, pero lo volvieron en contra de su impulso original. Casi nada quedaba del músculo cinematográficamente pesado y elegante, o de la genuina estética visceral y explosiva que heredaba toda la salvajada de la clase B de acción viril que celebraba Manny Farber: sus últimas películas se plantaban desde una estilización homogénea, algo impalpable, algo insípida, siempre lineal. Ahora en *Planet Terror* se puede decir que profundiza mucho más sus cualidades musculares y viscerales, pero encontrando una expansión más sensorial desde su lógica destructiva. Porque la película no se conforma con vibrar con una densidad física en su insistencia en una acción corporal maciza y unos efectos visuales muy carnales, diseñados con una textura táctil en el mejor estilo de la escuela de Tom Savini (que también actúa en la película). Además, Rodríguez expande su sensibilidad física a la superficie misma de la película. Es decir, la percepción continua del celuloide, del soporte de las imágenes como textura, como aspereza a causa de las imperfecciones de la copia, hace que sensorialmente se experimente un espesor corpóreo en la pantalla. Y cada explosión, cada tiro de metralla, cada shock visual provocado por la violencia representada en la película parecen hacer vibrar, atrofiar o quebrar la película



misma: como si la acción de los personajes se volviera real y sacudiera el celuloide como un gremlin en la cabina de proyección. Esta lógica original del soporte como juego visual y estético se cristaliza también en el nivel narrativo de la película: al suspense de la resolución de la historia se superpone el suspense de la resistencia del celuloide, porque la copia parece a punto de quebrarse a cada segundo. Por eso, aunque la película es deudora tanto de *La cosa* como de *Escape de Nueva York*, dos exponentes ochentosos de John Carpenter (a quien se le agradece en los títulos finales), a Rodríguez le interesa más bien crear un tipo de acción física cinematográfica original con su lógica destructiva. Recuperar el impulso carpenteriano es una tarea cada vez más necesaria frente a la virtualización de la acción, de la experiencia audiovisual, de la estética del cine; pero también, como lo propone Rodríguez, es necesario hacerlo desde un lugar original, buscando nuevas posibilidades sin estancarse en el mero homenaje o ejercicio retro.

Y en otro sentido, en la propia destrucción de la película, *Planet Terror* también se alinea a cierta tendencia del cine estadounidense sobre Irak, como *Homecoming*, de Joe Dante, y *Redacted*, de Brian De Palma. Tanto la lógica de la televisión para Dante como la del video digital para De Palma (incluyendo sus versiones web) son formatos que crean una idea de realidad. Ambas ponen en funcionamiento una forma de política de las imágenes, de ideología audiovisual, que también puede pensarse con los propios mecanismos del cine, sin convertirse en un mero mecanismo discursivo, sino sosteniendo una reflexión en movimiento que expanda las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico para entender las construcciones de la realidad y sus efectos. *Planet Terror* narra la pequeña épica de un grupo de resistencia que trata de huir de esa peste que se extiende vertiginosa en una ciudad al borde del Apocalipsis: un grupo de soldados excombatientes condena a la población a ser monstruosos zombis caníbales. Y si hay algo intenso en esta película, es una actitud hacia la destrucción muy particular: al mismo tiempo que cada fotograma rayado es una suerte de efecto del desastre que representa la película, también permite iluminar mejor, como una luna gigante, la dimensión del caos. Y además nos hace recordar que, detrás de las imágenes, la luz del cine guiada por los buenos directores todavía tiene la fuerza para destruir y reconstruir el mundo en cada próximo movimiento. [A]



El vicio de los churrasquitos

por **Hernán Schell**

Atención: se cuentan detalles de la resolución de los "argumentos".

Dos años atrás, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino estrenaban en Estados Unidos el film *Grindhouse*. Éste se dividía en dos películas: *Planet Terror*, dirigida por Rodriguez, y *Death Proof*, dirigida por Tarantino. Ambas estaban unidas por falsos trailers, que junto a los films sumaban un metraje de más de tres horas. Como la película resultó un enorme fracaso comercial, la productora Miramax decidió dividir el film en dos pedazos y estrenar, separadamente, los dos respectivos segmentos.

Esto derivó en que *Grindhouse* nunca se exhibiera en otros países como una película entera y ambas películas se distribuyeran por separado –como está sucediendo aquí en la Argentina–. El problema es que hacer eso es no entender el proyecto principal de Rodriguez y Tarantino, porque *Death Proof* y *Planet Terror* deben ser vistas juntas como ese todo coherente que es *Grindhouse*, film que significa, ante todo, la confirmación más acabada de que estos directores poseen una mirada sobre el cine por demás polémica.

Ya lo escribía Horacio Bernades en una excelente crítica en contra de *Tiempos violentos* publicada en *EA 37* y titulada "Churrasquitos Douglas Sirk". Allí Bernades señalaba la escena de *Tiempos...* en la que dos personajes entraban a un restaurante cinéfilo y veían que en el menú había unos *churrasquitos* bautizados como el mítico director de melodramas. Bernades vio en este gesto de reducir a quien fuera uno de los mayores analistas de las clases sociales en Estados Unidos a una cita cinéfila cool una señal de la esencial superficialidad de la cinefilia de Tarantino, quien ve el cine no como un arte capaz de reflexionar sobre el mundo, sino como un elemento accesorio, una diversión.

Evidentemente, Bernades acertó, porque esta visión sobre el cine que tiene

Tarantino se fue exacerbando cada vez más con el correr de sus películas. Este admirador confeso de Leone, Scorsese y De Palma siempre procedió de manera opuesta a la de estos tres directores, tan afectos como él a reciclar películas: si estas tres influencias tomaban citas de diferentes westerns, cine de gánsters o películas de Hitchcock para ver cuánto revelaban sobre el mundo real o sobre la naturaleza humana, Tarantino utiliza la cita a otras películas como mero recurso estético. Que unos churrascos se llamen Douglas Sirk en *Tiempos violentos* o que se haga una cita a *Más corazón que odio* en *Kill Bill* no le agrega profundidad ni significación a ningún personaje o concepto específico de la película. Prueba máxima de este espíritu superficial es la falta absoluta de jerarquización de Tarantino a la hora de homenajear. Para este director, lo mismo da poner en *Kill Bill* citas a Godard o a las películas de Kung Fu berretas, o mezclar el cine porno con el yakuza japonés. Para él, mientras sea parte de su mundo hedonista, tendrá igual valor. No muy diferente parece haber sido siempre la concepción del cine que tiene su amigo Robert Rodriguez, quien llegó a insertar, en *Del crepúsculo al amanecer*, una película de vampiros en la mitad de un film de gánsters sólo por su fascinación por los chupasangre.

Sólo era cuestión de tiempo el que estos dos cineastas se reunieran para hacer *Grindhouse*, film que es no sólo el reduccionismo del cine a meros fetiches (véase si no en el segmento *Death Proof* cómo Tarantino utiliza las películas de John Hughes o el cine clase B como mero intercambio de data en una charla de café, pero véase también en *Planet Terror* cómo Rodriguez toma los muertos vivos de Romero –personajes esencialmente políticos– para eludir intencionalmente todo su costado social y hacerlas meras criaturas come vísceras), sino que también es cine que está ostensiblemente vaciado de todo contenido, que pretende reducirse a sí mismo a pura textura, puras formas.

Tanto *Planet Terror* como *Death Proof* carecen en verdad de personajes e historia, al menos en su sentido más convencional. Robert Rodriguez nos presenta una película con una serie de personajes en una situación apocalíptica. Tenemos un conjunto de zombis, un personaje al que le dicen “El Wray” y que vendría a ser un personaje legendario, una bailarina de go-go apodada Cherry Darling, y una lesbiana que quiere divorciarse de su marido golpeador, tiene relaciones conflictivas con su padre y debe, en la mitad de la historia, recuperarse de la violenta muerte de su hijo. Sin embargo, en medio de la película, y con la excusa de que al film le falta un

rollo, se pasa de la nada a una escena en la que vemos a la lesbiana reconciliada con su padre habiendo ya superado la muerte de su hijo, y a los zombis invadiendo un restaurante. Lo que uno presume, además, es que en ese rollo faltante se nos explicaban muchas características de los personajes y de la trama. Porque lo cierto es que por él nunca podremos saber quién era El Wray realmente en la película; tampoco sabremos nunca muchos rasgos de la personalidad de la bailarina de go-go (entre otras cosas, su nombre), ni cuáles serán claramente las causas por las cuales atacan estos zombis. Pero Rodriguez quiere que le falte ese rollo para que en *Planet Terror* justamente prevalezcan las imágenes gore y las escenas de acción.

Operación similar hace Tarantino en *Death Proof*. Allí el director nos presenta un conjunto de chicas a las que sólo escucharemos en conversaciones banales, y recién cuando empezamos a conocer algunos conflictos que podrían revelarnos su personalidad (el hecho de que una tenga un pretendiente que le manda mensajes de texto, por ejemplo), Tarantino decide matarlas en manos de un psicópata cuyo pasado desconocemos tanto como las causas de sus prácticas homicidas. Luego de que estas chicas sean asesinadas, Tarantino nos presenta a otras chicas que vuelven a hablar banalidades. El asesino las ataca, ellas matan al asesino y termina abruptamente la película.

Al no tener personajes que conozcamos, ya que están “incompletos”, y al no tener una historia que cierre de manera convencional, lo que nos queda es un conjunto de imágenes atractivas, ya sea de mujeres conversando mientras Tarantino les hace un hermoso travelling circular, de un striptease filmado con maestría o de dos monumentales choques de autos.

Lo que termina siendo *Grindhouse* es un film dedicado pura y exclusivamente a hablar sobre el goce. Goce permanente, por un lado, que se le da al espectador, a quien, al no tener que preocuparse por la psicología de los personajes o por una ideología de una película esencialmente amoral, sólo le queda contemplar la estética de las imágenes.

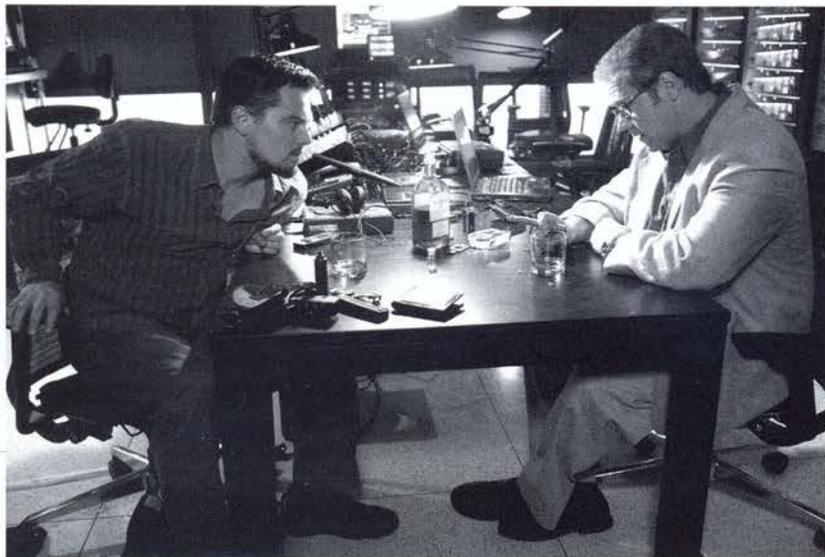
Pero goce, también, de dos directores cinéfilos que le muestran al espectador su mundo hedonista, ya sea homenajear las películas que adoran, filmando extensa y generosamente con su cámara los culos de sus actrices o experimentando con la imagen al utilizar una defectuosa en *Planet Terror*, como de celuloide gastado (recurso que parece remitir no sólo a las películas de autocine a las que el film rinde tributo, sino también, y más que nada, a los tantos videos que deben haber consumido Tarantino y Rodriguez en los ochenta, en

una pésima calidad de imagen, y que formaron su cinefilia); o, como sucede en *Death Proof*, al pasar arbitrariamente de una imagen defectuosa a una iluminación cristalina e insertar de vez en cuando, y sin ningún tipo de sentido dramático, el blanco y negro en una de sus escenas.

Dicho todo esto, sin embargo, sería caer en un terrible error decir que *Grindhouse* es una película feliz u optimista, porque si hay algo que justamente tiene de problemático el goce es su carácter efímero. Hay algo de frustrante, de angustiante, incluso, en *Grindhouse*, lo cual se transmite especialmente durante el segmento filmado por Tarantino. Si *Planet Terror* es pura aceleración y diversión, *Death Proof* empieza descolocando al espectador con un ritmo mucho más pausado (algo similar a lo que hizo Tarantino en el segundo volumen de la monumental *Kill Bill*), y extensos diálogos sobre la nada empiezan a sucederse uno tras otro sin que aparezca, hasta mucho después, la primera escena de acción.

En ese ritmo pausado con el que Tarantino filma a sus actrices desde todos los ángulos posibles haciéndolas hablar de cuanto tema se les cruce, hay una necesidad del director de que estos momentos se eternicen. Sensación también transmitida por el choque filmado desde todos los puntos de vista posibles en mitad de la película, la extensísima persecución final e incluso los títulos de crédito, que prosiguen, si bien la película ha terminado, con algunos aspectos de la historia.

Es que el problema básico de Tarantino y Rodriguez es que su concepción del cine se encuentra en las antípodas de aquélla que alguna vez tuvo la generación cinéfila de la Nouvelle Vague. El cine de Tarantino y Rodriguez no puede salvar vidas como el de Truffaut, no puede hablar sobre el mundo como el de Godard; el cine de ellos es un cine que, en su esencia, no tiene otra función que la de ampliar un mundo hedonista. Y así como la generación de la Nouvelle Vague hizo del cine una suerte de fuerza hermosa capaz de tener un discurso sobre el mundo y una moral propia, Tarantino y Rodriguez nos representan uno de los terrores más grandes que esconde la cinefilia: la posibilidad de que el cine no sea, en el fondo, otra cosa que una máquina amoral de dar sensaciones, algo incapaz de cambiar el mundo o de ser un vehículo para llegar a una verdad determinada. De este modo, la cinefilia se nos transforma en una enfermedad que consiste en ver miles de películas una y otra vez, como una adicción, todo para alimentar un hedonismo por demás efímero. Como si detrás de todo ese placer no se escondiera en realidad más que un desesperante vacío. [A]



El beneficio de la duda

por Ezequiel Schmoller

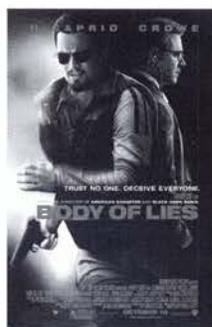
1. El punto de partida de *Meditaciones metafísicas*, de Descartes, es probablemente uno de los *greatest hits* de la historia de la filosofía. Dice así: "Hace ya mucho tiempo que me he dado cuenta de que, desde mi niñez, he admitido como verdaderas una porción de opiniones falsas, y que todo lo que después he ido edificando sobre tan endeblés principios no puede ser sino muy dudoso e incierto. Desde entonces he juzgado que era preciso seriamente acometer, una vez en mi vida, la empresa de deshacerme de todas las opiniones a que había dado crédito y empezar de nuevo, desde los fundamentos, si quería establecer algo firme y constante...". Visto y considerando el estado de las cosas, no estaría mal que todos, lo más rápido posible, siguiéramos los pasos de Descartes y acometiéramos esa misma empresa. Es decir, que cuestionásemos sistemáticamente, una a una, todas nuestras creencias, opiniones y actos. Que analizáramos de dónde salieron y cómo llegaron a constituirse como tales. Y que, de ser necesario, adoptáramos creencias nuevas. Quizás así resolveríamos algunas cosas. O quizás no, ¿quién sabe? Pero podríamos probar a ver qué pasa.

2. En *Red de mentiras*, la nueva película de Ridley Scott, los personajes prácticamente no dudan. Es atendible, están en una guerra (o una "guerra") y no es el mejor momento para ponerse a dudar. Y menos para ponerse a dudar sistemáticamente de todo, como Descartes. La película está plagada de afirmaciones de todo tipo. Afirma cosas sobre la guerra y sobre el Islam el personaje de Russell Crowe; afirma cosas sobre la paciencia y sobre cuestiones tácticas y estratégicas el personaje de

Mark Strong; afirma cosas la chica árabe de la que se enamora DiCaprio; afirman los de la CIA; afirman los terroristas... todos en *Red de mentiras* parecen tener mucho para decir. Y la película, ¿qué afirma? ¿Afirma algo? Difícil saberlo. Confesión: pensé que iba a salir de ver *Red de mentiras* con un arsenal de críticas ideológicas para hacerle. Es que en los últimos años hubo una serie de películas irritantes que intentaban criticar la intervención estadounidense en Irak, pero lo hacían desde lugares confusos, contradictorios o idiotas (ver *El sospechoso* o *Leones por corderos*), y creí que *Red de Mentiras* sería una más. Al final salí del cine confundido. Fui a ver la película con el medidor de ideologías prendido, pero la aguja terminó disparándose en todas las direcciones. Tal vez *ésta* no sea una película sobre la guerra de Irak, sino una película en la guerra de Irak. Un escenario como cualquier otro para una película de espías. O, una vez más, tal vez no.

3. Pero volvamos a la película. No es cierto que en *Red de mentiras* nadie dude. El personaje de Leonardo DiCaprio duda. Es el único. Al principio no, al principio es igual a la gente que lo rodea: una máquina de seguir órdenes o de darlas, un cuerpo que actúa casi sin pensar, un conjunto de creencias más o menos sólidas. Pero de a poco las cosas cambian. En la película de Ridley Scott hay dos recorridos. Uno exterior y uno interior. El exterior es el de dos agentes de la CIA (Russell Crowe y DiCaprio) en una misión por todo Medio Oriente para atrapar a uno de los terroristas islámicos más importantes y peligrosos del universo. Russell Crowe maneja los hilos desde Estados Unidos, con celulares, computadoras y adminículos tecnológicos de diverso orden. DiCaprio es el que está en Medio Oriente y el que le pone el cuerpo a la situación. Este recorrido exterior es confuso, errático, vertiginoso, a veces ingenioso y divertido, a veces cansador. Hay vueltas de tuerca, traiciones, giros, planes estafalarios y hasta una historia de amor. El recorrido interior es más cristalino y es, justamente, el que hace DiCaprio: el que va de la certeza a la duda. O de la acción irreflexiva a la duda. Es un recorrido más emocionante y más interesante que el primero.

4. DiCaprio duda porque, a diferencia de los demás, abre los ojos y está dispuesto a ver y escuchar lo que pasa a su alrededor. Analiza los hechos, conversa con la gente, cambia de opinión, se frustra, se enoja, se angustia y, principalmente, evita quedarse estancado en sus creencias. Es notable cómo su aspecto exterior refleja su actitud. Lo vemos siempre sudado, sangrando, con moretones, rengueando, corriendo, en movimiento... La duda produce eso. Los otros dos personajes centrales (Russell Crowe y Mark Strong) están en el polo opuesto: al primero lo vemos achanchado, actuando en piloto automático, neutro, frío; al segundo, pulcro, seguro de sí mismo, elegante. Ninguno duda. Los dos lucen cómodos, petrificados en sus creencias. Uniformes. Que DiCaprio sea el héroe es, finalmente, lo más interesante de la película. Una vez que nos abrimos paso a través de la neblina ideológica que es *Red de mentiras* y a través de nuestras propias creencias y prejuicios, nos encontramos con una defensa de la duda. La duda como síntoma de humanidad, como el primer gesto (necesario, liberador) de rebeldía. Una postulación de la duda como punto de partida que coloca a Ridley Scott insólitamente cerca de Descartes. **[A]**



Red de mentiras Body of Lies

Estados Unidos,
2008, 128'

DIRECCIÓN

Ridley Scott

GUIÓN William

Monahan (basado en la novela de David Ignatius)

PRODUCCIÓN

Donald De Line, Ridley Scott

MONTAJE Pietro Scalia

FOTOGRAFÍA

Alexander Witt

INTÉRPRETES

Leonardo DiCaprio, Russell Crowe, Mark Strong, Golshifteh Farahani, Oscar Isaac, Ali Suliman.

Retrato



A favor por **Rodrigo Aróz**

La memoria de Ernesto Guevara ha motivado numerosas películas, desde la temprana *Hasta la victoria siempre*, de Santiago Álvarez, terminada pocas semanas después del fusilamiento del Che (y que no es lo mejor del cubano, pero aun así le alcanza para ser una gran película), hasta el reciente díptico a cargo de Steven Soderbergh, presentado en la última edición del festival de Cannes, cuya primera parte es *Che, el argentino*. La segunda parte, titulada *Guerrilla*, narra las penurias de Guevara en Bolivia, y su estreno se espera para los próximos meses.

Che, el argentino se estructura a partir de tres líneas temporales que se van alternando: la primera trata sobre el primer encuentro de Guevara con Fidel Castro en un departamento de México; la segunda (y principal) va desde el viaje a Cuba en el Granma hasta la victoria en Santa Clara, y la tercera trata sobre la visita de Guevara a Nueva York en 1964 y su incendiario discurso en las Naciones Unidas. Las líneas secundarias difieren visualmente de la principal, teniendo la primera un estilo semejante a la filmación casera *amateur* y la tercera, una estética cercana al informe televisivo y al documental de la época en la que se desarrolla, con película en blanco y negro, cámara en mano y muchos desenfocados y reencuadres.

Durante gran parte del film (sobre todo en la primera hora y media), el paso del tiempo en la diégesis parece casi imperceptible, y funciona, a pesar de ciertos impresos didácticos, más como un amontonamiento de momentos aislados que como una progresión dramática, un poco al estilo de Wong Kar-wai, pero con una finalidad diferente a la del oriental. Con este particular uso del tiempo el director apunta a mostrar a Guevara en su faceta individual más allá del mito guerrillero; lo circunstancial cobra mayor valor que los hechos de importancia histórica. Soderbergh trabaja a partir del concepto de retrato no sólo por la casi omnipresencia del personaje de Guevara durante las más de dos horas del film; podría decirse que casi se ajusta literalmente a la definición de diccionario de "retrato": "Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona". Perfila no sólo lo exterior, la fisonomía, sino también la idiosincrasia y, claro está, la síntesis entre ambas. Pero ojo, no estamos ante el retrato magnánimo y exaltador del héroe

Che, el argentino

The Argentine

Estados Unidos/España/Francia, 2008, 126'

DIRECCIÓN

Steven Soderbergh

GUIÓN

Steven Soderbergh y Meter Buchman

PRODUCCIÓN

Steven Soderbergh, Laura Bickford

FOTOGRAFÍA

Steven Soderbergh

EDICIÓN

Pablo Zumárraga

MÚSICA

Alberto Iglesias

INTÉRPRETES

Benicio Del Toro, Damián Bichir, Santiago Cabrera, Rodrigo Santoro.

revolucionario; este retrato está más cerca de la fotografía familiar que de la mítica instantánea de Alberto Korda. Se trata de una mirada al Che persona, focalizada en sus características particulares e íntimas. Así Soderbergh crea su propio Che a contrapelo de la famosa premisa fordiana que reza: "cuando la leyenda se convierte en realidad, se imprime la leyenda".

Aquí algo debe decirse de la tan comentada actuación de Benicio del Toro, que le valió elogios varios y el premio a mejor actor en Cannes. En verdad Del Toro logra un muy buen trabajo, un poco tendiente a la mimética hollywoodense, pero por sobre todas las cosas sobresale un aspecto que nunca antes había mostrado en su carrera: la sobriedad.

Volviendo al tema de la narración, resulta significativa la similitud entre esta forma fragmentada, profusa en escenas supuestamente triviales de *El argentino*, y la utilizada años atrás en el retrato de otra figura carismática latina en *Frida, naturaleza viva* (1986), del mexicano Paul Leduc. Y, al igual que lo que sucede en la película sobre Kahlo, a medida que transcurre el film la narración se va haciendo más cronológica y convencional, con mayor respeto por los tiempos del cine clásico (sobre todo en la larga secuencia de la toma de Santa Clara), que si bien podemos verlo como una claudicación o una pérdida, ésta esta más que bien suplida en *El argentino* por buenas dosis de acción, tiros y suspenso.

La vasta fama de Soderbergh, muy por encima de sus talentos cinematográficos, ha estado siempre relacionada a su precocidad, a su habilidad de hombre-orquesta y al asombro que esto parecía causarle a ciertas personas (especialmente a los miembros de la Academia de Hollywood). Pero Steven hace rato que cumplió los cuarenta y ya no está para niño terrible (algo que en realidad nunca fue). Si a estos antecedentes le sumáramos el tratamiento de un tema como la vida de Guevara, la ecuación parecía no tener otro resultado posible que un nuevo bodrio millonario, como casi toda película biográfica de producción "importante". Sin embargo, sorprende *El argentino*, con el principal mérito (adjudicable tanto a Soderbergh como a Del Toro) de haber logrado un Che humano que respira por sí mismo, alejado de aquel alfeñique apocado que Salles y García Bernal perpetraron en *Diarios de motocicleta*. [A]

Banderas de chapa

En contra por **Tomás Binder**



“Sí, podemos”, “el cambio que necesitamos”, “nuestra hora para el cambio”, “el cambio en que podemos creer” son algunos de los eslóganes de la campaña que llevó a Barack Obama a la presidencia de los Estados Unidos. Para ese país, este parece ser el año del cambio. Con su sistema económico resquebrajado, con una guerra impresentable y, según dicen, prontamente terminada, con un presidente negro por primera vez en su historia, el progresismo norteamericano se prepara para el “nuevo comienzo”, uno que permita dejar atrás los oscuros años republicanos del gobierno de George W. Bush. Los eslóganes, sin embargo, se parecen demasiado a las banderas: sirven para ser agitados, para ser celebrados unívocamente, para ser declamados frente a la tribuna embravecida. A decir verdad, 2008 no es el año del cambio; en todo caso lo será el siguiente, si el discurso político del candidato logra desplegarse en la arena de la política real. Obama, entonces, estará o no a la altura de las expectativas que su figura ha generado en el progresismo artístico norteamericano. Las que ciertamente no están a la altura son algunas de las personalidades cinematográficas que agitan sus banderas con entusiasmo pero sin demasiado rigor. González Iñárritu declamando sobre las estructuras de la pobreza global en *Babel*; Robert Redford ilustrando los vaivenes de la política americana en *Leones por corderos*; Fernando Meirelles diciendo vaya uno a saber qué sobre la crueldad contemporánea en *Ceguera*; Steven Soderbergh retratando a un personaje que, en más de un sentido, le queda grande. Hayan o no apoyado a Obama, estos cineastas encarnan el progresismo bienpensante que suele confundir las consignas con su desarrollo real, y el cine con lo que podríamos llamar *la nada*.

Soderbergh decide contar la historia del ícono de la militancia de izquierda, y esa decisión implica otra: indagar sobre la validez de la violencia como herramienta para la acción política. Transitando una década que se ha caracterizado por tener la violencia política –sea o no estatal– en su centro, esta decisión no debería ser tomada a la ligera. Ahora bien, ¿qué dice esta película sobre la violencia política? Pero es preciso hacerse antes otra pregunta, mucho más simple: ¿qué dice *Che, el argentino* sobre el personaje histórico que pone en escena?

El retrato que Soderbergh hace del guerrillero argentino está estructurado de manera simple, a partir de la alternancia entre dos niveles narrativos. Por un lado, el espectador es testigo de los dos años previos a la Revolución Cubana, desde el arribo de los revolucionarios a la isla, en 1956, hasta la huída final de Batista, a comienzos de 1959; por otro, el montaje lo lleva una y otra vez a 1964, año en que el Che viaja a Nueva York. Con esta alternancia, la película se libera, en cada caso, de una carga inconveniente. Cuando observa el crecimiento de la guerrilla en la selva, Soderbergh se ahorra el discurso, las palabras, se diría incluso que logra evitar la política. Los guerrilleros comiendo, los guerrilleros entrenando, los guerrilleros combatiendo, Guevara increpándolos, Guevara enseñándoles, Guevara curándolos, Guevara leyendo y, de manera ocasional, Guevara fusilando a algún desertor. En esta zona del film la cámara recuerda a la distancia y la prudencia propias del documental de observación. Los planos siguen la cotidianeidad del personaje, las escenas se reducen a la descripción de las acciones que en ellas tienen lugar, el montaje está subordinado a la transparencia documental. En este sentido, resulta revelador que, de los pocos momentos en que Soderbergh opta por ensuciar esa transparencia y hacer sentir sus cortes, dos sean durante los fusilamientos, cuando Guevara manifiesta la violencia

inherente al personaje. Allí donde la observación podía, ya no decir, sino *mostrar* algo, Soderbergh corta. Lejos del discurso, pero cerca del romanticismo selvático de las películas de Herzog, el Che se yergue en esta parte del film como el mito revolucionario que, por otra parte, ya era antes de comenzada la proyección. Y sin embargo —o precisamente por esto último— a la película no parece importarle pensar ese mito. Más allá de alguna discusión efímera entre Castro y Guevara, Soderbergh se limita a mostrar a esos hombres en esa selva.

Se diría que el otro nivel narrativo —el que muestra a Guevara disertando en Nueva York— le concede al espectador el discurso que escatima en las escenas selváticas. Esto es cierto sólo en parte. En esta otra zona del relato, Soderbergh opera un cambio en la puesta en escena. Las imágenes han dejado de presentarse como transparentes: ya no son a color y ahora muestran, además, la materialidad del grano de la película (aún fingido, dado que *Che, el argentino* fue filmada en un soporte digital). Por otro lado, la textura rugosa de la imagen es duplicada en el movimiento nervioso de la cámara, que a cada momento pierde y encuentra el rostro de Guevara. Ambos factores convergen construyendo una cercanía, antes ausente, entre la cámara y el protagonista. Y esta aproximación se apoya en un “sentido común” de la retórica audiovisual: la imagen que ponga en primer plano su inmediatez, que se presente estriada y urgente, le otorgará al espectador un suplemento de verdad. Como Iñárritu con la fotografía contrastada de sus imágenes, como Meirelles y el blanco poético de su adaptación de Saramago, como en *Traffic*, del propio Soderbergh, la fotografía es aquí la “marca de agua” de la independencia cinematográfica. Y la *textura independiente* de las imágenes está aquí para seducir al espectador. De eso tratan, en efecto, las escenas del Che en Nueva York. Del Toro habla con una periodista y conduce el diálogo con habilidad notable, saluda a un senador norteamericano y se burla de él con ironías, habla en las Naciones Unidas y entusiasma a la asamblea. Pero no dice mucho. Ni el personaje dice demasiado ni Soderbergh dice demasiado sobre el personaje, aún cuando lo hace hablar en cada uno de los planos. En estos pasajes, el Che de Soderbergh es elocuente, seductor, simpático; pero la simpatía no es suficiente. Allí donde las otras escenas del film, amparadas en una puesta en escena observacional, se ahorran el discurso y la política, las escenas neoyorquinas se amparan en la textura intimista de la cámara en mano para ahorrarnos ya no el discurso, sino su desarrollo concreto. “Aquí les traigo al Che, mírenlo de cerca”, parece decir Soderbergh a sus espectadores. Y acto seguido susurra la letra chica del acuerdo: “¿por qué hacer preguntas? ¿Acaso no basta con haberlo conocido?”. En esa posición, precisamente, pone la película a los interlocutores neoyorquinos de Guevara, que son testigos de su elocuencia y apenas responden. Si estas elisiones discursivas no resultan palpables —las del Che, las de los otros—, es porque un golpe de montaje se caracteriza por la ausencia de algo, mientras que una cámara temblorosa o una imagen granulada no hacen sino enfatizar la propia presencia. La alternancia de texturas fotográficas opera en el cine de Soderbergh, se diría, como una ruidosa cortina de humo, detrás de la cual las películas no dicen nada.

Al igual que muchos grandes documentales, *Che, el argentino* amalgama la distancia observacional con la urgencia testimonial. A diferencia de ellos, no lo hace para indagar en el personaje documentado, sino todo lo contrario: Soderbergh se vale de la puesta en escena



documental para construir en torno a Del Toro un efecto de realidad. Aura que el realizador utiliza, justamente, para evitar cualquier indagación. El resultado de esta construcción vacía es el ingreso silencioso de un fuera de campo que la película tiene en cuenta: el de la infinita simpatía que el Che despierta, en gran parte de manera inmediata e irreflexiva, en el progresismo cinéfilo. No se trata entonces del retrato del Che, sino de una superficie pulida en la que pueda proyectarse la estampita que conocemos todos. El silencio otorga.

Pero éste no es un biopic sobre la vida de Johny Tedesco, ni siquiera sobre la de Johnny Cash: no basta con mostrarnos el carisma de un buen soldado. Sobre todo porque, por otra parte, Soderbergh no termina de celebrar plenamente la figura del Che Guevara. Hay en el cine americano muchos ejemplos de realizadores que abordaron, de manera cercana a la militancia, la celebración de un personaje histórico. John Ford filmó *El joven Lincoln* hace setenta años, mientras que Spike Lee retrató a Malcolm X hace apenas quince. Hawks, por otra parte, filmó su elogio al soldado americano con *El sargento York*. Estas películas no pretenden incorporar ningún punto de vista ajeno al del protagonista: es la empatía y no el juicio lo que define su acercamiento al personaje. *Che, el argentino* comparte con ellas esta actitud, aunque no la lleva a cabo con la misma decisión. Soderbergh, decíamos, no termina de celebrar a su protagonista. Si asumiese y desarrollase esta línea celebratoria, no habría nada que objetar. El problema está en que no se toma lo suficientemente en serio su empresa: en lugar de construir un manifiesto filmico en torno a Guevara, se limita a poner en escena la observación de un hombre sensible, reclinándose en la antedicha simpatía de la audiencia. *Che, el argentino* reniega de la eficiencia de la narrativa clásica, al tiempo que no encuentra nada por fuera de ésta. Soderbergh, que en la serie de películas de *Ocean* hace uso de la gramática más convencional, se niega a ponerla en práctica para realizar la épica que impulsa al *York* de Hawks o al *Lincoln* de Ford.

El montaje paralelo y las ligeras simetrías de *Babel*, la sordidez cool de *Ciudad de Dios*, la mirada insistente de los planos secuencia de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, las vedettes de las últimas ediciones del festival de Cannes comparten una misma condición definitoria. Sea por el esquematismo de sus decisiones narrativas, por el carácter programático de su puesta en escena, o por la decisión inicial de hacer de la puesta en escena una forma vacua de la seducción, estas películas se alejan de los problemas que creen formular. En eso consisten los esquemas. Como los eslóganes, como las banderas, como las personas con las que es imposible tener una discusión que vaya alguna parte, éstos se definen de antemano, han decidido no arriesgarse al barro del pensamiento concreto. Las formas declamatorias de estas películas dan lugar a un doble movimiento: resulta imposible ignorar su manierismo, al tiempo que se pierde allí toda verdadera preocupación por la temática abordada. En el punto en que aquel formalismo se revela vacuo, estos cineastas de la miseria desnudan también su progresismo abyecto. En *Che, el argentino*, Soderbergh viste sus esquemas con las ropas de la inmediatez documental, apostando a que el silencio y lo cotidiano hagan de caja de resonancia para un personaje que carga con leyenda propia. La prudencia es el camino de los mediocres para evitar la abyección. [A]

También pueden ver esto:

<http://www.youtube.com/watch?v=Z9vXAes1GWE>.



High School Musical 3: La graduación

High School Musical 3: Senior Year
Estados Unidos, 2008, 112'. **DIRIGIDA POR** Kenny Ortega. **CON** Zac Efron, Vanesa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Corbin Bleu, Monique Coleman.

Finalmente en el cine, el director Kenny Ortega pudo inyectar a la tercera entrega de esta saga hacedora de millones de dólares el ritmo y el vigor que los dos previos telefilms –el segundo en particular– no tenían. Ortega, quien fue uno de los coreógrafos de *Xanadu*, se reconoce deudor de Gene Kelly (siempre es bueno nombrarlo), y tal vez por ello percibimos una cierta reminiscencia a los antiguos musicales de la MGM. Por ejemplo, en el número protagonizado por los hermanos Sharpay (Tisdale) y Ryan Evans (Grabeel), contrapunto de la parejita protagónica, se juega como en aquella época con los colores brillantes, los decorados, el vestuario y los diseños coreográficos inspirados en Busby Berkeley, agregándoles un tono levemente paródico. En el extremo opuesto, otras coreografías remiten a la austeridad de los ochenta con *Footloose* a la cabeza, dato nada casual ya que director y protagonista (Zac Efron) están preparando su remake para el próximo año. A mitad de camino entre ambos extremos, está el número musical mejor logrado de toda la saga, protagonizado por Efron y Bleu, que remite a *West Side Story*. Donde los bailes sobresalen, pues allí residen las mejores ideas de *HSM 3*, las canciones, pocas de ellas logradas, no son más que una fórmula pop de lo más ramplona. En el último año de “preparatoria”, los novios Troy y Gabriella deben enfrentarse a la elección de una universidad, al probable final de su relación y a la separación de sus amigos. Como mucha película bienpensante y familiar de la Disney, *HSM 3* falla en el guión –acorde a los tiempos que corren en América, puritano/conservador/blanco/protestante pero demócrata–, porque, aun cuando pretende resaltar la diversidad multirracial, no hace más que aplanar, hacia adentro y hacia fuera, las diferencias.

MARINA LOCATELLI

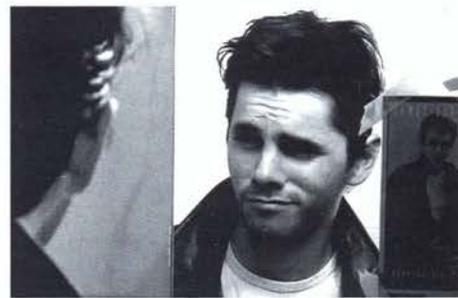


Madagascar 2

Madagascar: Escape 2 Africa
Estados Unidos, 2008, 89'. **DIRIGIDA POR** Eric Darnell, Tom McGrath.

A pesar de una introducción al estilo “muerte de la mamá de Bambi” que dará cuenta de la peor faceta de *Madagascar 2* –esa maldita necesidad de crear conflictos de y entre los cuatro animalejos protagonistas para justificar sus excesos (que los hay, y con forma de lémures y pingüinos)–, la secuela aprende errores y agiganta aciertos del primer film. Desde el vamos, post secuencia lacrimógena, *Madagascar* sabe a quién quiere sacar a bailar: a aquéllos que aún reconocen los chistes internos del primer film. Arranca en quinta: con la pandilla cantando *I like to move it* (felizmente traducido como “A mover el bote”: ¡Bote!), el hit de los noventa Reel 2 Reel que unos lémures pasados de anfetanas convertían en pico adrenalinico del humor de sitcom de la primera *Madagascar*. Cuando la energía de la canción recién comienza a disiparse, *Madagascar 2* da cuenta de la lección aprendida y abandona, exhaustivamente en sus veinte minutos iniciales y esporádicamente cuando en África, el humor basado en la interacción de los futuros habitantes de cajita feliz. Los hace chocar entre sí (a los cuatro que buscan volver al zoológico de Nueva York les agrega a los pingüinos maquiavélicos con efectividad y genio símil Lex Luthor y dos lémures con delirios y aspiraciones de grandeza) y confía en la creación del gag visual: un avión lanzado por una gomera XL, una anciana atropellada por un jeep manejado por pingüinos, cien mil cebras idénticas entre sí (lástima que ese recurso vire hacia el “todos somos únicos”), un león con más músculos que cualquier luchador libre dibujado por Chuck Jones. La confianza que *Madagascar 2* posee en el humor visual es igual de grande que aquélla que posee en explotar los estereotipos de los actores que ponen la voz y en lanzar un par de chistes, demasiados, por encima del público infantil (debates sindicalistas entre monos y pingüinos, bromas sobre Darwin, cinefilias y catodicismos varios). Y eso es motivo para mover, otra vez, el bote. ¡Bote!

JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ



Furtivo

Argentina, 2007, 83'. **DIRIGIDA POR** Nicolás León Tannchen. **CON** Pablo Pérez, Luciana Tapia, Diego Sosa, Marcelo de Bellis.

Pablo no le puede sacar la bombacha a su novia. Además pierde su trabajo, corta con esa novia y su mejor amigo se va a vivir a Italia. Claramente, ésta es una película de crisis: es diciembre de 2001 en Argentina, hay exilio, hay desempleo, hay tristeza, hay desamor. Pablo tiene 23 años y un gran temor a la soledad. Pablo, como el país, está desorientado. Eso se nota, y entonces la película deja que se escuche la conciencia de este joven en una voz en off que opina, dice y se dice cosas. Él busca pero no encuentra, trata pero no puede, y esa suerte de monólogo interior es casi necesaria para mostrar íntegramente la crisis que atraviesa el protagonista. En el relato, esa voz abre una dimensión interesante y por momentos graciosa. Además, cuando esa conciencia habla, uno siente que ha sido, y que seguramente volverá a ser, Pablo alguna vez.

Acá Tannchen cuenta el pasado (las historias de Pablo) observado desde el presente (las primeras y últimas imágenes de la película, con el protagonista frente al río y en varios planos cerrados) sin caer en la moraleja barata o el golpe bajo de muchas películas que abordan temas similares. Aquí se confía en el espectador y se trazan zonas de reflexión sobre la Argentina, sobre esta ficción y sobre el cine mismo (la escena filmada totalmente a oscuras, con pequeñas luces que trazan figuras en el aire, sintetiza esas tres zonas).

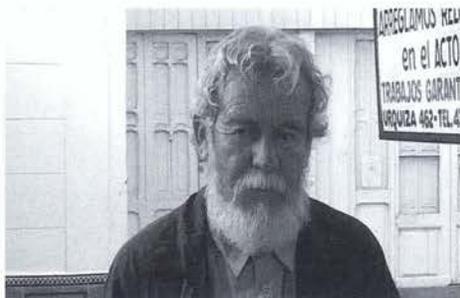
Furtivo es una película disfrutable. A pesar de tener algunas cosas que están de más y desentonan con el resto del relato (el ridículo encuentro con el amigo que habla francés, por ejemplo), la construcción del personaje de Pablo con sus manías (siempre cuenta cosas: las gotas de una canilla medio abierta, los ruidos de una escalera mecánica, etcétera), su ingenuidad y su esbozo de paranoia hacen que la película valga la pena. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



007 Quantum of Solace

Estados Unidos/Reino Unido, 2008, 106'. **DIRIGIDA POR** Marc Forster, **CON** Daniel Craig, Olga Kurylenko, Mathieu Amalric, Judi Dench, Giancarlo Giannini, Gemma Arterton.

Crucificar la segunda Bond, segunda al menos desde la resurrección y formateo de la franquicia en plan "007 sin autoconciencia y exagerando la violencia física", podría ser una tarea sencilla. Basta con su secuencia inicial, una persecución en Aston Martin de cuya lógica narrativa se desconoce el paradero, para ver cómo el director Marc Forster (*Cometas en el cielo*; un bólido o un barrilete son armas en manos de Forster) confunde ritmo con montaje desahogado y acción con cortar y pegar. Más allá de que cada vez que Bond les faja hasta el apellido a los guardaespaldas de turno el director aplica el mismo procedimiento, hay otro momento que muestra la real falencia de Forster: el 007 cabrió y cabrón de Craig abre una puerta y encuentra a una de esas chicas Bond que siempre son bienvenidas y descartables completamente cubierta en petróleo. No hay que ser fundamentalista del muñeco de acción creado por Ian Fleming, canonizado en tono caricatura por Sean Connery y convertido en Bugs Bunny por Pierce Brosnan, para que se nos dispare la imagen de la chica envasada en oro de *Goldfinger*. Ni salvajemente irrispetuoso, ni de rodillas ante la estampita: el plano es insípido. No posee nervio, no posee reverencia, no respira energía; sólo remite al pasado por memoria personal. Ése es el Bond de Marc Forster: un Bond insípido, sin linaje paródico o sericito. Contra esa idea de Bond, que cree que cámara en mano implica energía y modernidad per se, pelea el Bond "con corazón" de Craig plano a plano, frase a frase, canchereada a canchereada. Forster lanza una trama inexplicable y escenas de cosa golda como si fueran esquirlas, y Craig las usa como si fueran un Christian Dior. Forster convirtió la sorpresa de la acción seca de *Casino Royale*, antes que en un Bond desabrido (que sobran), en un desafío actoral para Craig. **JMD**



Luz de invierno

Argentina, 2005, 106'. **DIRIGIDA POR** Alejandro Arroz, **CON** Rodolfo Cejas, Alberto Benegas, Claudia Bonini, Miguel Colán.

El principal problema de esta película, basada en cuentos de Carlos H. Aparicio, es que es literaria. Claro que ése no es un problema en sí mismo, pero se vuelve uno cuando quien mira la película siente más ganas de empezar a leer que de seguir mirando. Y eso es culpa de la falta de intensidad, las malas actuaciones y la torpeza de los diálogos (en su mayoría predecibles), que contrastan con el aire literario de una película que apenas se muestra.

Acá hay tres historias independientes pero atravesadas por el eje de la pobreza en los suburbios salteños: una familia gana un auto en un sorteo, pero no quiere venderlo, a pesar de que no tiene dinero para llegar a fin de día; una pareja compra material para arreglar su casa, pero todas las noches sufre el robo de ladrillos; un relojero ayuda diariamente a un hombre que pide dinero y, cuando éste desaparece, el relojero se obsesiona con encontrarlo.

En esta ópera prima de Alejandro Arroz (con título alusivo al cine de Bergman), esos cuentos podrían haber levantado vuelo, pero la desatendida puesta en escena ata a sus personajes al suelo y sepulta la poesía que late en los suburbios salteños. Entonces, las historias terminan en la periferia ya no urbana, sino narrativa y cinematográfica. Y encima esta película es periferia triste, porque no tiene un centro contra el cual rebelarse: ese centro existe, pero le es completamente exógeno, porque está en el papel y en la escritura. Ahí es donde reside la verdadera atracción de este relato, que lo que más nos deja son las ganas de iniciar la aventura de conseguir esos cuentos en la periferia pasional de la literatura o en algún viaje hacia su centro, que son los libros. Quizás de esa búsqueda sí pueda surgir una película de corazón filmico y tripas cinematográficas. **JGP**



Fados

España/Portugal, 2007, 90'. **DIRIGIDA POR** Carlos Saura, **CON** Mariza, Camané, Carlos do Carmo, Lila Downs, Caetano Veloso, Miguel Poveda, Chico Buarque, Argentina Santos.

Como desde *Bodas de sangre* (1981) y hasta *Iberia* (2005), Saura vuelve a la música y a la danza como materia prima de su obra, y culmina con *Fados* la trilogía sobre la canción urbana moderna, que se conforma junto con *Flamenco* (1995) y *Tango* (1998). El resultado es sin dudas mejor que el que le tocó en suerte a nuestra música ciudadana. El acercamiento no es demasiado original desde lo formal: una vez más, un escenario casi desnudo sirve de base para la filmación de lo que parece un ensayo por el despojado contexto pero que se puebla de espejos, proyecciones y transparencias que nos hablan de la omnipresencia del realizador. Si bien los movimientos de cámara y la paleta de colores cálidos pueden agotar con la estilización algo vacua de las imágenes, la potencia y emoción del género musical logran elevar lo que en otras manos podría haber sido un videoclip de promoción de Portugal. Y es que el fado conjuga tristeza y melancolía que penetran en el corazón, y genera ese particular y contradictorio disfrute que nos provoca la belleza, aunque tenga que ver con lo que se ha perdido. El fado hunde sus negras raíces en el mismo barro del que nació el tango y extiende sus ramas por África, América y Europa; así, esa cadencia que remite a ámbitos nocturnos, portuarios, prostibularios, permite redimir esta película, no carente de momentos realmente logrados y emotivos (el homenaje de Veloso a Amalia Rodrigues, la aparición de Argentina Santos). No siempre la danza acompaña adecuadamente la música, pero, sobre todo cuando no se satura la imagen con la proliferación de bailarines y se confía en lo físico de uno o dos intérpretes —dejándose de lado excesivas superposiciones, sombras y contraluces—, los cuerpos llegan a transmitir y acompañar el particular sentimiento del fado. Y es este sentimiento que se canta el que, simplemente, nos impide permanecer ajenos o indiferentes frente a esta película. **FERNANDO**

E. JUAN LIMA



La elegida

Elegy

Estados Unidos, 2008, 113', **DIRIGIDA POR** Isabel Coixet, **CON** Penélope Cruz, Ben Kingsley, Dennis Hopper, Patricia Clarkson, Deborah Harry.

Adaptando en esta ocasión la novela corta de Philip Roth, *The Dying Animal*, Isabel Coixet –la directora de las no mucho más que lacrimógenas *Mi vida sin mí* y *La vida secreta de las palabras*– nos presenta a un Ben Kingsley *in media res*, comenzando la elegía de la que da cuenta el título original de la película (el título local suena a despropósito) y preparándonos para lo que está por venir, aunque el final sea una suerte de contradicción rampante. Desde el principio mismo, la película será un largo lamento poético por la muerte de un ser querido, o tal vez un más largo adiós a la belleza física en vistas de la decadencia a la que será sometido el cuerpo de la amada a causa de una enfermedad. En tono de confesión íntima, David Kepesh, un crítico cultural, sesentón y decadente (en el más romántico sentido del término), rememora el romance con su alumna, la joven –y por momentos demasiado aniñada– Consuela Castillo (Penélope Cruz). Cuando no usa el golpe bajo, la directora, muy afecta a los dramones de enfermedades, no logra emocionar, pues en ningún momento aflora la pulsión sexual ni el erotismo –supuestamente, dos de los temas centrales tanto del libro como de la película–, por más que Cruz muestre sus pechos sin reservas. Si la dicotomía debía ser entre sexo y muerte, nunca llega a evidenciarse. La pasión de la pareja protagonista está lejos de ser verosímil, y los personajes secundarios nunca logran desarrollar sus pequeñas subtramas, especialmente Dennis Hopper como el viejo amigo poeta de Kepesh, que engaña a su mujer pero que, sin embargo, resulta que justo al final de su vida la ama. Ni los paisajes poéticos, ni las poses pictóricas, ni las sentencias literarias consiguen arrancar a *La elegida* del continuo desinterés que produce. **ML**



La leyenda

Argentina, 2008, 92', **DIRIGIDA POR** Sebastián Pivotto, **CON** Pablo Rago, Benjamín Rojas, Leonora Balcarce.

Hay que abandonar muchos prejuicios antes de enfrentarse a una película como *La leyenda*. Sí, se trata de una maniobra publicitaria pergeñada por Chevrolet. Sí, en su producción están involucrados algunos nombres (y muchas marcas) que despiertan una inevitable desconfianza. Y sí, hay muchísimo dinero puesto en juego que podría haber sido destinado a causas más nobles. Pero cada quien hace con su plata lo que quiere, y hay que decir desde ya que *La leyenda* está lejos de ser una mala película. Esto va más allá de los altos estándares técnicos, la solvencia formal o cualquier otra variable que podamos conjugar para obtener “un buen producto” (y *La leyenda* lo es): acá hay un relato elemental pero sin trampas (salvo que consideremos como tal el increíble detalle de hacer un film entero sobre TC 2000 en el que ¡ni una vez! se nombra a Ford o se ve su logo), una sana vocación por diferenciar sus imágenes tanto de las estandarizadas transmisiones televisivas de automovilismo como del discurso publicitario puro y duro, y, sobre todo, un puñado de emociones deportivas sinceras, construidas de menor a mayor, como corresponde a un campeonato. Pocas veces se detiene la marcha apacible de *La leyenda* hacia un clímax no por esperable menos logrado: apenas en una torpe escena de sexo entre Rago y Balcarce, o en alguna actuación demasiado “intensa” para el tono por lo general despreocupado y ligero de la película. Para encontrarle una filiación más o menos pertinente a *La leyenda*, puede pensarse en una película como *Cellular* (2004, David R. Ellis), pionera en esto de divertirse un poco irresponsablemente con un género (el thriller, en ese caso) para vender un producto (celulares): sin tanta imaginación pero con la misma conciencia de los límites de estos experimentos de “sinergia publicitaria” (horrible expresión), *La leyenda* logra convertir los prejuicios en puntos en el espejo retrovisor. **AGUSTÍN MASAEDO**



Disco

Francia, 2008, 103', **DIRIGIDA POR** Fabien Onteniente, **CON** Franck Dubosc, Emmanuelle Béart, Gérard Depardieu, Samuel Le Bihan.

En su país de origen, Francia, *Disco* fue un gran éxito, de esos con millones de entradas vendidas. Unas décadas atrás, podía llegar a ocurrir que alguna película europea muy exitosa en su país de origen repitiera el éxito en Argentina (ejemplos franceses: *Los compadres*, *El marginal*, *Tres hombres y un biberón*). Hace años que eso ya no ocurre. El cine francés, sea lo que sea, es en Argentina y en casi todo el mundo un consumo para minorías. En fin, ¿qué es *Disco*? Una película popular, un poco grasa, un poco básica, con algunos pruritos de “realismo de clase” que le impiden jugarse por un tono festivo tal vez inverosímil pero más acorde con los varios disparates que incluye el relato. (Onteniente: júguese por el cuentito rosa por completo, que ya no hay retorno luego de levantar una huelga portuaria para que se vayan unos bailarines polacos.)

¿De qué trata *Disco*? De un señor calamitoso (un “perdedor entrañable”, podría también decirse) que vuelve a bailar música disco para poder ganar un viaje a Australia en un concurso y así poder ver a su hijo que vive en Inglaterra (su madre inglesa no quiere que el chico pase las vacaciones perdiendo el tiempo en Le Havre, ciudad portuaria del norte de Francia). ¿Y qué más? Está Depardieu en show expansivo, está Emmanuelle Béart en tono triste y muy linda, y el relato pasa por temas como el amor, la amistad, la lealtad, el desengaño y otros universales. Por momentos, Onteniente filma con la distancia justa, sin apuros, lo que permite el desarrollo de los personajes, sus relaciones y las relaciones con el espacio (la ciudad está descrita de manera límpida). Y, de a ratos, *Disco* cae en situaciones anticuadas y mohosas, en músicas enfáticas, en aceleraciones de las situaciones que dejan a los personajes en el ridículo y el patetismo chirriante. **JAVIER PORTA FOUZ**

Dos amigos y un ladrón

Argentina, 2007, 86'. **DIRIGIDA POR** Jaime L. Lozano, **CON** Coco Sily, Jean Pierre Noher, Marcelo Mazzarello, Carla Conte.

Dos amigos y un ladrón pretende crear un relato básico: un recién salido de la cárcel (Coco Sily) va a dar por casualidad con dos de sus ex amigos, cada uno de ellos fundamental para la realización de un robo "que nos salva para todo el campeonato". Si la premisa argumental de la película es básica, también lo es la idea central: explotar el personaje creado en el imaginario televisivo por sus actores protagónicos. Conte será la bomba sexual casera (podría hablarse de misoginia, pero sería considerar que se sabía lo que se hacía); Sily, el piola con calle; Noher, el chevronca con traje, y Mazzarello, el pibe de barrio. El hundimiento de la premisa central no radica únicamente en un guión antediluviano y actores abulonados al suelo (excepto Mazzarello, desaprovechado como casi siempre). El montaje, con pasajes de escenas dignos de video caserísimo, los "efectos especiales" y, principalmente, la nula búsqueda de resolver un plano (hay reencuadres en cámara, y no al estilo de Rocha) hacen de *Dos amigos y un ladrón* una experiencia digna de Taller de Expresión II en Sociales. **JUAN MANUEL**

DOMÍNGUEZ

Gritos en la oscuridad

Black Christmas

Canadá/Estados Unidos, 2006, 84'. **DIRIGIDA POR** Glen Morgan. **CON** Katie Cassidy, Michelle Trachtenberg, Kristen Cloke, Mary Elizabeth Winstead.

En esta remake del *slasher* de culto videoclubista *Navidad negra* (Bob Clark, 1974), todo aquello digno de recuperar del original (la subtrama policial, el misterio acerca de la identidad, la motivación o el pasado del asesino) ha sido apuñalado a traición, en favor de un relato de una chatura notable, sobreexplicado, sin sorpresas, perezoso, sin nada para ofrecer más que una sucesión a reglamento de muertes grotescas. Seis o tal vez siete chicas a quienes nunca terminaremos de distinguir pasan una infeliz navidad en la casa de su fraternidad, que perteneció a un psicópata asesino recién escapado del manicomio, o de la cárcel. Y aunque la historia se desarrolla de punta a punta en esa casa, Morgan (uno de los creadores de la mil veces más imaginativa *Destino final*) se las arregla para filmarla y sobreeditar hasta hacer tan incomprensible su geografía que ni aunque viniera un mapa con la entrada sabríamos para dónde quedan la calle o las escaleras. *Gritos en la oscuridad* llega tarde a todos los trenes: a la moda de rehacer películas de terror de los setenta con más plata y menos ferocidad (y con una pacatería indigna del género: ¿cinco segundos de tetas con tanta hembra dando vueltas?); a su pro-

pio lanzamiento, demorado por la distribuidora –ahora sabemos que con justicia– dos años; hasta a su truco más repetido, la extracción forzosa o el acuchillamiento de globos oculares: *Los ojos del mal*, estrenada tanto en Estados Unidos como aquí varios meses antes, le ganó de mano. Torpe, gratuita, desactualizada, sin alma ni carne ni piel: *Gritos en la oscuridad* es la nada misma. **AGUSTÍN MASAEDO**

Las chicas de la lencería

Die herbstzeitlosen

Suiza, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Bettina Oberli. **CON** Stephanie Glaser, Heidi Maria Glössner, Lilian Naef, Hanspeter Müller.

Estreno en salas en formato DVD.

Las chicas del título local forman un cuarteto de señoras octogenarias que viven, sin lugar a dudas, en el pueblo más retrógrado y soporífero de la región de Emmental de Suiza. El conservadurismo a destiempo al que se deben enfrentar las pobres ancianas tan sólo porque una de ellas pretende abrir una tienda de lencería –parece que no es decoroso vender corpiños, bombachas y camisones en Suiza– se condice con la idea del mundo y de su película que tiene la joven directora Oberli (suya es también la idea original). Al lado de Oberli, mi campesina abuela de 81 años es una púber revolucionaria. La sucesión de magníficas postales de ese lugar de ensueño adonde todos desearíamos ir a vacacionar se entremezcla con un relato carente de ritmo, con pocos aciertos, una muerte innecesaria, un casting desaprovechado y una historia tan inverosímil y superficial que al fin de cuentas no genera empatía alguna por más simpáticas que nos caigan las "chicas". **MARINA LOCATELLI**

Amores en la nieve

Snow Cake

Canadá/Reino Unido, 2006, 112'. **DIRIGIDA POR** Marc Evans. **CON** Alan Rickman, Emily Hampshire, Carrie-Ann Moss, Sigourney Weaver.

Estreno en salas en formato DVD.

Las revelaciones del pasado en plan redención con atardecer de fondo (naranjísimo y nevado, échenle la culpa a Canadá) y los quiebres emocionales planteados en torno a la muerte de una joven no son nada, pero nada de nada, comparados con la cruz con que carga *Amores en la nieve*: ¡Sigourney Weaver interpreta a una madre autista, es decir, la teniente Ripley cede al pecado capital de "una actuación seria"! Las morisquetas y arranques maniqueos de Ripley caen en el mismo saco de siempre: un director que pretende establecer que esa cotidianeidad que nos es ajena existe, incluso en una película que decide asesinar a la hija de una discapacitada para dar cuenta de ello. Aun sin tener en consideración la justificación homicida del

asunto, Evans filma cada arranque bestial de Weaver (siempre visto desde la mirada de Alan Rickman) de frente, sin pudor y sin medidas, cayendo así en un exhibicionismo y una explotación que se creen humanas y son sólo ideas congeladas, cuadradas y en serie como cubitos e insípidas como una torta de nieve. **JMD**

El nuevo novio de mi mamá

My Mom's New Boyfriend

Alemania/Estados Unidos, 2008, 97'. **DIRIGIDA POR** George Gallo. **CON** Antonio Banderas, Meg Ryan, Colin Hanks, Selma Blair, Trevor Morgan, John Valdetero, Eli Danker.

Si hay un sentimiento que despierta esta comedia sobre un joven agente del FBI que se ve obligado a espiar al nuevo novio de su madre (un presunto ladrón de museos), es la pena. Pena por un film que no logra un solo chiste bueno; por un Banderas que parece haber encontrado un piso en calidad actuarial nunca antes visto; por una Selma Blair absolutamente desperdiciada; por un Colin Hanks que tiene el carisma cinematográfico de una planta; por el celuloide gastado en una película que en Estados Unidos terminó siendo, con justicia, relegada a un directo a DVD, pero que acá, por misterios de la distribución argentina, se estrenó en filmico. Y pena, sobre todo, por Meg Ryan, esa extraordinaria heroína de comedias románticas de los ochenta y noventa, ahora perdida entre bodrios cada vez mayores y exhibiendo un rostro que en otro tiempo era pura ternura y que ahora, pésimas cirugías mediante, se ha transformado en una cara que se negó a envejecer con dignidad y se encuentra deformada por escalpelos y ese nefasto invento llamado botox. **HERNÁN SCHELL**

Las dos caras de la ley

Righteous Kill

Estados Unidos, 2008, 101'. **DIRIGIDA POR** Jon Avnet. **CON** Robert De Niro, Al Pacino, 50 Cent, Carla Gugino, John Leguizamo, Donnie Wahlberg, Brian Dennehy.

Que dos sexagenarios como Robert De Niro y Al Pacino, a quienes los encasillamientos y sus representantes han tallado (en madera precámbrica) como prototipo del policía cabrío y neoyorkino por excelencia, se despachen en efecto con un derecho policial de policías cabríos y neoyorkinos como *Las dos caras de la ley* no puede sorprender a nadie. Que el director de *Tomates verdes fritos* apele sin vergüenza y sin ideas (ni nuevas, ni viejas, ni nada) a cada estación del hoy a vapor modelo del "asesino serial que puede ser uno de los protagonistas", tampoco. Que el primer cruce "oficial" (Michael Mann se había divertido evitando el duelo actuarial en *Fuego contra fuego*) entre "los dos mejores actores del mundo" en su autoconciencia roce el invo-

luntario ridículo de la parodia, tampoco. Ahora, lo preocupante es que dos tótems, a quienes hace rato la única cámara que puede captarlos sin su afectación reglamentaria es la de una colonoscopia, alcancen para que *La dos caras de la ley* sea la película más vista en Argentina por un par de semanas. Y ahí, los dardos, antes que para De Niro, Pacino y Avnet, van para otro lado: para la entronización automática que supimos conseguir, para la no renovación (de espectadores) del género o, simplemente, para el apelmazamiento a la hora de mostrar al mundo otros policías cabríos y neoyorkinos. **JMD**

Max Payne

Estados Unidos/Canadá, 2008, 100'. **DIRIGIDA POR** John Moore, **CON** Mark Wahlberg, Mila Kunis, Beau Bridges, Chris O'Donnell, Amaury Nolasco, Olga Kurylenko.

Alguien –los productores y/o el director, autor de ese artefacto absolutamente inútil que fue la remake de *La profecía*– parece haber asumido que, si es película basada en videojuego –como *Hitman*–, hay que atrapar al espectador en un diseño visual que ofrezca, ya que no la interactividad, un sustituto del artificio y el movimiento de la *pleisteyon*. Así que ahí está, un policial en una Nueva York repleta de personajes con menos vida que los copos de nieve digital que inundan la pantalla casi todo el tiempo, dos chicas lindas (Kurylenko, la nueva Bond girl, y Kunis, de *That 70's Show*) pero sin nada de onda y Wahlberg –ceño fruncido en plan venganza de esposa e hijo–, quien, como se dijo en la crítica de *The Onion*, siempre rinde menos cuando protagoniza que cuando hace de soporte; recordar, si no, su impresionante intervención en *Los infiltrados*. Pero el verdadero problema no son las actuaciones ni el diseño visual, sino la falta de un guión imaginativo, de puesta en escena, de cine. Los módicos misterios del argumento se revelan de manera abrupta, verbal, y en el caso del crimen “de la familia del héroe”, sale directamente de boca de su perpetrador, que cuenta cómo hizo lo que hizo con la misma displiencia y gratuidad con que los malos de *Scooby-Doo* ofrecían sus móviles y detalles al final de cada episodio. Una bobada pulida.

MARIANO KAIRUZ

Rojo como el cielo

Rosso come il cielo
Italia, 2006, 96'. **DIRIGIDA POR** Cristiano Bortone, **CON** Luca Capriotti, Simone Gullì, Paolo Sassanelli.
Estreno en salas en formato DVD.

Esta película oscila entre el golpe bajo y la emoción digna de una buena historia. ¿Con qué se queda? Con ambas cosas, pero vale señalar que tiene unos buenos momentos y algo de valor político (aunque subrayado

de manera innecesaria y redundante). Es que el relato se basa en la vida del famoso editor de sonido Mirco Mencacci, quien de niño perdió la vista y hoy vive de la música y el cine (incluso trabajó en el sonido de esta película). Todo sucede en Italia en 1970: Mirco tiene 10 años y ama ver películas, pero un accidente le hace perder la vista. Entonces, como la ley italiana prohibía a los chicos ciegos asistir a escuelas públicas junto a niños videntes, él debe irse a una escuela especial. Allí descubre el mundo de los sonidos y, con un grabador, se dedica a crear historias a partir de ellos. Con esto, Bortone logra mostrar que el sonido es la voz de las cosas e incluso destacar el rol cinematográfico de ese mundo invisible. Sin embargo, la película se estanca entre una hermosa historia y un relato soso. En fin, ésta parece una más de las típicas lindas sin gracia. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Arráncame la vida

México, 2008, 107'. **DIRIGIDA POR** Roberto Sneider, **CON** Ana Claudia Talancón, Daniel Giménez Cacho, José María de Tavira, Joaquín Cosío, Camila Sodi, Irene Azuela, Fernando Becerril, Carmen Beato, Guillermo Gil, Isela Vega.

Una telenovela mexicana mal filmada que, encima, no te engancha para el día siguiente. Es lo contrario del buen melodrama desmedido, desbordado y loco que su historia podía llegar a augurar, uno que contuviera con justicia el relato de la vida de la protagonista, Catalina Guzman, una mujer bien mexicana: aguerrida, corajuda y pasional. Todo transcurre durante más o menos quince años de la vida de la heroína, bella y moderna, adelantada a su época y todo eso, desde que se casa hasta que enviuda. Instalada en un contexto de convulsión política (México, años 30 y 40), ella sufre a la vez por amor y por la injusticia inflingida a su pueblo castigado. Lo que sí es desmedido de *Arráncame la vida*, el film precandidato al Oscar por México basado en la novela del mismo nombre de Ángeles Mastretta, es su presupuesto: ¡6,5 millones de dólares! La película (según dicen) más cara de la historia de ese país es un lamentable desperdicio. Sobre todo, porque el dineral parece haber sido gastado por un *wedding planner* antes que por un director de cine. No hay recursos asignados a dotar de, digamos, alma a la película (en las antípodas, *Titanic*). No, acá todo está activado en función de mandar el mensajito, que no es otro que el desgastado cuento del sufrimiento, turbulento pero pintoresco, del país latinoamericano contado a los yanquis. Film prolijo y predecible hasta la desesperación, tiene como moño un plano final, evidente e hipócrita, que no molesta tanto por insultante como por sensiblero y cursi. Si esta torta de casamiento llega al Oscar y *Leonera* no... bueno, no, en realidad no pasa nada. ¡Es el Oscar, estúpido! **EUGENIA SAÚL**

El último gran mago

Death Defying Acts
Reino Unido/Australia, 2008, 97'. **DIRIGIDA POR** Gillian Armstrong, **CON** Catherine Zeta-Jones, Guy Pearce, Timothy Spall, Saoirse Ronan.

El último gran mago se ubica a mitad de camino entre la obsesión de *El ilusionista*, por las apariciones fantasmagóricas, y la obcecación de los protagonistas de *El gran truco*, por esclarecer cada martingala. La directora Gillian Armstrong narra el apogeo de Harry Houdini en tono melodramático. El mago jamás superó la muerte de su mamá, tema que lo trastorna, y encima se cruza con una vidente chanta que se lo quiere levantar. Ella es justo Catherine Zeta-Jones, amazona capaz de lograr que el mayor ilusionista del siglo XX se vea cual pichón, aunque vale reconocer que Guy Pearce le hace la tarea un poco más fácil. Timothy Spall es el ladero sensato de turno y, si bien no le llega ni a los talones al Michael Caine de *El gran truco*, aprovecha su papel con mayor hidalguía que el cicatero Paul Giamatti de *El ilusionista*. Son llamativas en *El último gran mago* (película y personaje) las excesivas credulidad e ingenuidad absolutas a la hora de lidiar con los timadores, incluso para uno con la suculencia de Zeta-Jones. **NAZARENO BREGA**

Nos otros

Argentina, 2008, 80'. **DIRIGIDA POR** Daniel Raichijk.

Desde lo formal, *Nos otros* poco agrega a la estética televisiva que delata el origen de su director (camarógrafo de Canal 13 y TN); sólo debe agradecerse que se nos exima de las sentenciosas afirmaciones de Julio Bazán. Estamos ante “una película sobre la discriminación”. Lo importante es el tema; de ahí la ausencia de un narrador en pantalla y la omnipresencia de espejos que destacan la idea de reflejo y negación del otro. Documental de tesis sin hipótesis clara, su resultado parece tener más que ver con la justificación de la existencia del INADI (que auspicia el film) que con el aporte de alguna idea nueva o comprometida. Así, se amontonan documentos sobre la Conquista del Desierto o la situación de los tobos con Chiche Gelblung y el Gato de Verdaguer. El asunto es el discurso, lo que se dice y cómo se lo dice; en el problema de fondo poco se profundiza, y menos aún se demuestran o se fundan las afirmaciones que se desprenden de un montaje marcado por el didacticismo. Gran parte del material proviene de la TV, de escenas recientes y muy vistas en *TVR* y sucedáneos, y la mayoría de las entrevistas aportan poco. En definitiva, *Nos otros* es un film fallido que no funciona ni siquiera en su acento en el contenido: dudo de que con declamaciones demagógicas se solucione el problema.

FERNANDO. E. JUAN LIMA

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

| | ÁLVARO ARROBA Letras de cine. España | JORGE AYALA BLANCO El Financiero. México | NAZARENO BREGA El Amante | LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante | JAVIER DIZ Los irrockuptibles | HERNÁN FERREIROS FM Rock & Pop | SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU. | ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU. | DIEGO LERER Clarín | MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior | HUGO SÁNCHEZ subjetva.com.ar | JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique | PROMEDIO |
|---------------------------|---|---|-----------------------------|----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------|-----------------------|--|---------------------------------|---|----------|
| Planet Terror | 5 | 5 | 10 | 8 | 8 | 6 | 6 | 4 | 6 | 8 | | | 6.60 |
| Che, el argentino | 6 | 6 | 7 | 4 | 6 | 7 | 8 | 3 | 8 | 6 | 7 | 4 | 6.00 |
| Madagascar 2 | | 5 | 6 | 7 | | | | | 5 | 6 | | | 5.80 |
| Red de mentiras | | 5 | 6 | 6 | 6 | 6 | 7 | 2 | | 8 | 6 | 4 | 5.60 |
| Gritos en la oscuridad | | 4 | | | | | | | | 7 | | | 5.50 |
| Disco | | 5 | | | | | | | 5 | 4 | 7 | | 5.25 |
| El último gran mago | | 5 | 5 | | | | 6 | | | | 4 | | 5.00 |
| La leyenda | | | 6 | 1 | 7 | | | 4 | 5 | 6 | | | 4.83 |
| 007 Quantum of Solace | | 5 | 5 | 3 | 5 | 6 | 1 | | 4 | 6 | 5 | | 4.44 |
| Amores en la nieve | | 5 | | 4 | | | | | 5 | | 4 | 4 | 4.40 |
| Fados | | 5 | | | | | | 4 | 4 | 5 | 4 | | 4.40 |
| Las chicas de la lencería | | 5 | | 2 | | | | | 3 | | 6 | 6 | 4.40 |
| La elegida | 1 | 6 | 4 | 3 | 5 | | | 2 | 5 | 6 | 6 | | 4.22 |
| Max Payne | | 5 | 2 | 1 | 5 | 5 | | | | 6 | 5 | | 4.14 |
| El nuevo novio de mi... | | 4 | 4 | 4 | | | | | | 4 | 4 | | 4.00 |
| High School Musical 3 | | 4 | 6 | 2 | | | | | | 6 | 2 | | 4.00 |
| Rojo como el cielo | | 4 | 4 | | | | | | | | | | 4.00 |
| Las dos caras de la ley | | 5 | 4 | 4 | 4 | 4 | | 1 | | 3 | 5 | | 3.75 |
| Arráncame la vida | | 4 | 2 | 1 | | | | 2 | | 6 | 5 | | 3.33 |
| Dos amigos y un ladrón | | | | 1 | | | | | 2 | | 2 | | 1.67 |

REVISTA **EL AMANTE CINE** PROMOCIÓN ESPECIAL* DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos regalos** y los **próximos doce números de EL AMANTE** por un único pago de \$145.



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

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA

CINE DE LA DEMOCRACIA: DOS FUNDAMENTOS A CONSTRUIR

por Agustín Campero

Puestos a comparar, el saldo que surge a partir de la reflexión de lo que sucedió con el cine en estos 25 años de democracia es mucho más positivo que, por ejemplo, aquello que pasó con la economía, la educación o las transformaciones sociales. Es decir, en general el cine argentino de hoy es mejor que el cine anterior a la democracia, más variado y también más prestigioso. Desde luego que tiene muchos problemas, y que varios de esos problemas son, por acción u omisión, producto de las políticas estatales respecto del cine. Y también que muchos de los inconvenientes centrales surgen por lo que pasó en la Argentina y el mundo con, precisamente, la economía, la educación y las transformaciones sociales. Para empezar por esto último, y mezclando todo, en resumidas cuentas podríamos decir que hoy ir al cine es carísimo, que la mitad de la población no puede acceder a él por cuestiones económicas, que hay menos salas cinematográficas, que estas salas están casi exclusivamente en los grandes conglomerados urbanos, que están muy concentradas económicamente (pertenecen a dos o tres empresas multinacionales) y que también por eso se puede ver cada vez menos variedad de películas. Todo este listado (salvo lo del precio de las entradas) es un fenómeno mundial, aunque hay varios países que llevaron adelante políticas virtuosas para contrarrestar los efectos cinematográficos de la pérdida de poder de los estados nacionales, la concentración y transnacionalización del capital. Es que estos 25 años de democracia argentina coinciden también con el período de mayor transformación económica mundial desde los inicios del capitalismo moderno; a lo antedicho deberíamos agregar las palabras-fetiché: cambio tecnológico y globalización.

Pero, como dijimos, en cuanto a las películas y en comparación con otros países, el cine argentino es variado, prestigioso y algo cuantioso. En estos 25 años hubo algunas iniciativas políticas que dieron sus frutos, y en cierta forma generaron un terreno fértil para que se sucedan ciertas continuidades y rupturas saludables. Y, desde mi punto de vista, vale la pena remontarse al germen de esta inacabada democracia para encontrar virtudes de política cinematográfica y también continuidades de ciertos males que fueron con-figurando un devenir.

Vamos al inicio. Hace 25 años se consumó el chispazo que dio inicio a la mayor onda expansiva democrática que el mundo ha conocido desde la Segunda Guerra.

América del Sur estaba casi en su totalidad ocupada, literalmente, por gobiernos dictatoriales criminales. Con la victoria electoral de Raúl Alfonsín, la ruptura con el pasado, en la Argentina, pretendía ser total: era la diferencia entre la vida y la muerte, y entre la censura y la libertad. La alternativa electoral encabezada por Luder, en cambio, proponía la pasiva aceptación de la Ley de Autoamnistía impuesta por la dictadura, que implicaba perdonar a los responsables del terrorismo de Estado. El mayor desafío alcanzado fue el inmediato establecimiento del Estado de Derecho, cuyo acontecimiento fundamental y fundacional fue el juicio a las Juntas Militares. No sólo se interrumpía en la Argentina una larga tradición de amnistías, sino que además, por primera (y única) vez en la historia de la humanidad, quienes cruelmente habían conducido al país hacia su masacre fueron inmediatamente juzgados por tribunales civiles nacionales conforme a lo establecido por las leyes y las instituciones. El juicio a las Juntas tiene una épica todavía más grande que el juicio de Nüremberg, ya que éste fue consumado por un tribunal internacional de lógica militar después de un triunfo bélico. Cuando Alfonsín dejó la presidencia, permanecían encarcelados más de 50 de los máximos responsables de la dictadura. Lamentablemente, esta épica no pudo ser replicada en ninguna de las democracias latinoamericanas que sucedieron a la impronta alfonsinista, ya que todas nacieron y muchas de ellas continúan viviendo condicionadas por las reglas impuestas por las dictaduras salientes.

Varias de las conquistas de aquel gobierno se manifestaron en la naturalización de muchos atributos propios de la democracia argentina contemporánea, pero impropios de la historia argentina desde 1930. Una de las cuestiones naturalizadas a partir de aquel gobierno fue que el país podía –y debía– tener una política cinematográfica, que podía ser reconocido internacionalmente por su cine, que era importante financiar óperas primas y que no debían existir censuras de ningún tipo para la realización de las obras. El encargo de llevar esto a cabo desde el Instituto Nacional de Cine (INC) fue Manuel Antin, exponente del nuevo cine de los sesenta, que rápidamente se propuso imponer un quiebre en la historia de la política cinematográfica. Lo más nuevo y relevante fue que por primera vez desde fines de los cuarenta (con un paréntesis entre los años 73 y 74) no hubo censura, ya que apenas asumió el nuevo gobierno se sancionó la Ley 23.052, que eliminó toda legislación repre-

siva respecto de la producción cinematográfica. Además se recuperó el fondo de fomento, y con ello se planteó producir no menos de 30 películas al año (en el año 85 se estrenaron 52), y la mitad de ellas debían ser óperas primas. Volvieron a filmar directores que estaban prohibidos y muchos directores debutantes, costumbre que luego daría los saludables frutos que ya conocemos. Esto fue apoyado con una activa política de reapertura y fundación de nuevas escuelas de cine. Si en 1984 en la Escuela de Cine del INC se habían inscripto menos de cien aspirantes a estudiantes, seis años después se inscribieron más de mil. Aquí cabría mencionar que, después de su gestión frente al INC, Antin creó la Universidad del Cine, semillero principal de los jóvenes directores del cine iniciado a mediados de los noventa. Por esta razón, es considerado uno de los “padres” del Nuevo Cine Argentino. Algunos años más tarde, Antin declaró que creaba la Universidad del Cine “como sustituto espiritual de la dedicación al otro (...), por una voluntaria y espontánea decisión de prolongar mi gestión que, de alguna manera, había realizado por el cine argentino durante todo el gobierno de Alfonsín”. (Cecilia Szperling, “Universidad del Cine. Habla el Rector. Entrevista a Manuel Antin”. Revista *El Amante*, n° 45, noviembre de 1995).

En las películas hegemónicas de aquella época, el cine, sin embargo, quedaba en un segundo plano. Las películas características del primer período de la joven democracia eran aquéllas que hacían referencia a la dictadura o reflexionaban sobre ella a partir del tratamiento de algún tema de la historia argentina. La particularidad de la época imprimía muy fuertemente su presencia en los films, a los cuales les resultaba muy provechoso continuar el sendero impuesto por las tapas de los diarios y una simplificada elaboración del pasado. El cine parecía ser llamado a cumplir una función política para consolidar un consenso psicológico-social. El cine “político” inmediatamente posterior a la dictadura no tardó en retomar las cuentas pendientes abandonadas a mediados de la década del 70. Al inicio de las persecuciones políticas y la fuerte censura, los actores y realizadores de *La Patagonia rebelde* (1974) fueron amenazados y sufrieron persecuciones y exilio. *Camila* comenzó a filmarse el 12 de diciembre de 1983, es decir, el primer día hábil de la democracia. Ambas películas pretendían encontrar explicaciones del presente mediante una representación del pasado; su estrategia de financiamiento y producción se correspondía con una

supuesta gran industria, y pretendieron explotar la fama y el reconocimiento de actores consagrados. Por su parte, el resto del cine de aquella época narraba una idea de país homogéneo. Siempre existía algún personaje superior sobre el cual el espectador podía “descansar”, por lo general expresaba la ideología del director y hasta verbalizaba dramáticamente alguno de sus discursos. Y no pocas veces el punto de vista era propio de las personas adultas que no se habían dado cuenta de nada durante la dictadura. En “Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994”, Andrés Farhi señala que las películas de ese período tomaban a la familia y el hogar como un lugar seguro, y a los espacios públicos como amenaza (Libros del Rojas, Buenos Aires, 2005). Se construían grupos sociales abstractos, conformados a partir de tipos no problematizados. Éste es aún un procedimiento recurrente: los films terminan siendo “cajas de resonancia” o reservorios de signos para leer inscripciones de época, como desarrolló Sergio Wolf en el artículo “Tiempo de vivir, tiempo de morir” (Revista EA, n° 138, octubre 2003).

En plena hegemonía de *La historia oficial*, el cineasta Rafael Filippelli escribió: “Se asiste a la enunciación de juicios sumarios y al mismo tiempo simplificados sobre nuestro pasado (...) el conformismo se ha instalado en muchos de nosotros. Una nueva obsesión parece habitar nuestras ideas: toda radicalización del pensamiento conduce a la guerrilla y, por lo tanto, a la muerte. O dicho de otra manera: ya sufrimos bastante, llegó la hora de gozar. Y para eso es necesario no cuestionar demasiado, tampoco en la dimensión estética.” (“Contra la *Realpolitik* en el arte”. En *El plano justo. Cine moderno: de Ozu a Godard*). Pocos eran los críticos que dejaban de medir las películas en función de su contenido temático extremadamente simplificado. Recién con *Pizza, birra, faso* (1997) la correlación de fuerzas comienza a ser alterada: el lenguaje cinematográfico y la relación del cine con el mundo pasan a ser el problema central. En el medio, no sólo *Rapado* e *Historias breves*, sino también la explosión de las escuelas de cine, la nueva crítica, las nuevas tecnologías y la modificación de la Ley de Cine. En cuanto a la política cinematográfica, el menemismo favoreció la concentración del financiamiento en los grandes grupos multimedia y consolidó los rasgos más corporativos de la nueva Ley. Si desde la época de Antin ya existía una tensión entre el cine más comercial y exportable y cierto cine “más chiquito”, desde fines de

Recién con **Pizza, birra, faso** (1997) la correlación de fuerzas comienza a ser alterada: el lenguaje cinematográfico y la relación del cine con el mundo pasan a ser el problema central.

Se cambiaron barrios por countries, y plazas públicas por shoppings. Si antes los cines se ubicaban frente a esas plazas y eran parte de su vida social, ahora se ubican dentro de los centros comerciales.

los noventa en sus mejores manifestaciones la cinematografía argentina parecería tener características “bifrontes”: el cine pseudo industrial por un lado y el “Nuevo Cine Argentino” por el otro.

El neoliberalismo y el menemismo, las privatizaciones y las desregulaciones fueron la peor catástrofe que le pudo pasar a la joven democracia. Las desigualdades sociales se profundizaron de modo siniestro, se deterioraron hasta casi el exterminio tanto la salud como la educación (dos orgullos históricos de la Argentina moderna) y, lejos de retroceder, el Estado avanzó pero para jugar sus cartas definitivamente a favor de la desatada ambición del capital y para dar amparo a la mercantilización de todos los órdenes de la vida. Además se amputaron sus brazos y su capacidad de intervención para eliminar las desigualdades y para consolidar los lazos sociales. Esto fue posible también por un retroceso de la vida pública y un paso de la idealización de la realización colectiva a la entronización de la realización individual en la esfera privada. La política hizo mucho para que esto fuera así. Se cambiaron barrios por countries y plazas públicas por shoppings. Si antes los cines se ubicaban frente a esas plazas y eran parte de su vida social, ahora se ubican dentro de los centros comerciales e instalan las películas como un mero hecho mercantil con la misma categoría y los mismos usos que una cartera o un mueble de diseño. Las películas que encarnaron el menemismo podrían ser, por poner sólo dos ejemplos, *Manuelita* y *Adiós, abuelo*. La primera fue la condensación de la alianza social y el ideario hegemónico de aquel momento: un multimedia conservador (Telefé) apoyado, con sospechas de corrupción, por el beneficio estatal (el INCAA); tramoyas políticas para ser candidata al Oscar de por medio, además de instalar como sueño de la tortuga el llegar a ser una modelo exitosa. La segunda pasó totalmente desapercibida, pero manifestó el avance del espectro de la dictadura: dirigida por un director muy activo durante el Proceso (Emilio Vieyra), aprovechaba las discusiones alrededor de la recuperación de nietos por parte de las Abuelas de Plaza de Mayo, pero intentando legitimar el punto de vista de los apropiadores, y con apología a la Iglesia y las fuerzas de seguridad. La cualidad cinematográfica de ambas era directamente patética, y la primera es una de las películas más vistas de estos 25 años.

Si la película característica del gobierno de Alfonsín fue *La historia oficial* y la del gobierno de Menem las arribas menciona-

das, ¿cuál sería la del kirchnerismo? La película más festejada de la era actual es *Iluminados por el fuego*, y en este año podríamos agregar *Cordero de Dios*. En el reciente Festival de Mar del Plata, la presidenta Cristina Fernández instaló la película de Bauer como uno de los logros del gobierno de su antecesor y marido. Brevemente: un ex combatiente devenido periodista comprometido que participa en marchas de protesta recuerda, mediante el recurso del flashback, lo sucedido en aquella guerra. A partir de allí, establece un límite entre buenos y malos y extrapola tal división a los conflictos del presente, sólo que para la actualidad, el mal, claramente identificado con el pasado, queda fuera de campo. *Cordero de Dios* pasó más desprevenida, pero también realiza algunas igualaciones nefastas. Se desarrolla con el trasfondo de la crisis social del 2002 (a lo que se agrega la reapertura de los juicios) y vuelve, también mediante el flashback, a los inicios de la última dictadura. Ambas épocas retratadas son el marco sobre el cual se imprimen dos conflictos equiparados en el film: el secuestro de un desaparecido por la dictadura y el secuestro de un empresario durante la crisis. La película vuelve, 20 años después, a la familia como reflejo metonímico del país, y allí instala tanto un dilema moral imposible como una reconciliación doméstica inaceptable. Además de la celebración oficial, ambas cuentan con una estructura de producción importante y actores reconocibles a partir de su paso por la televisión. En cuanto al tiempo mítico deseable para reconquistar, las alusiones remiten a *El hijo de la novia* (2001) y *Luna de Avellaneda* (2004), ambas de Juan José Campanella y cercanas a la idea histórica y conservadora del "argentino medio". La fricción entre ese pasado que no termina de morir y lo nuevo que no termina de nacer se deja en evidencia en *Los rubios* mediante el fax del comité del INCAA que se lee frente a cámara: "El proyecto es valioso y pide ser tratado con mayor rigurosidad documental (...)". Requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres". Discutía la forma y buscaba imponer el punto de vista de la generación anterior.

Frente al cine conservador y especulador, me gusta pensar que lo mejor de la democracia se afirma desde los márgenes del Nuevo Cine Argentino y los obstinados directores independientes (de Cozarinsky a Perrone, para poner dos ejemplos) que expandieron sus posibilida-

des a partir del cambio de época que implicaron los jóvenes directores. Es un cine que se reproduce a partir de la diversidad y la heterogeneidad. En sus películas, la política está presente desde la puesta en escena, el mayor campo de batalla del cine. No son películas que comentan la "realidad" a partir de la tapa de los diarios; se alejan de la vocación mimética, de referencias inmediatas y mediáticas legitimadas y naturalizadas, tan habituales en la corriente principal del cine argentino desde mediados del siglo XX. En sus formas encarnan los conflictos y contradicciones, e inclusive problematizan sus propias condiciones de producción, en un arte tan ligado a la tecnología como a las brutales reglas del mercado. No vociferan los problemas, no devienen en consignas. Dejan en evidencia lo ruinoso e inaceptable, lo silencioso y trágico, y en particular problematizan respecto de la lógica socialmente construida de las relaciones sociales naturalizadas, sus costumbres y hasta su lenguaje, por señalar algunos de sus aspectos. Y con ello también establecen un combate en las formas con las que salen al encuentro de su público, a partir de una obstinación por la sinceridad y la honestidad de la obra por parte del autor.

Como aquello que el NCA deja en evidencia, la democracia es también una construcción humana y social realizada colectiva y cotidianamente. Y con ello la política cinematográfica del Estado argentino. Si lo más virtuoso de la cinematografía de la democracia devino de la libertad, la pluralidad, la renovación permanente, cierta saludable erudición, el respeto por el espectador y la posibilidad de que los buenos cineastas desligados del mero avatar mercantil puedan llevar a cabo sus obras, lo peor devino precisamente de naturalizar las reglas del mercado, ratificar los enunciados hegemónicos del momento e idealizar (y por eso promover) la vuelta a un pasado ideal inexistente. Esto incluye también el hacer poco frente a la concentración de las pantallas y la exclusión a partir del precio de la entrada.

Como en todo con la democracia, hay que seguir luchando y hay que luchar siempre. Los avances y retrocesos son el saldo de las contiendas colectivas por la emancipación y el despliegue hasta lo impensado de las posibilidades de la humanidad, los individuos y las sociedades frente al individualismo, la explotación del hombre por el hombre y la injusticia. Salud por estos 25, y que los 25 que vengan sean mucho más felices, plagados de bienaventuranza igualitaria, democrática, solidaria, libertaria y fraternal. **[A]**

Cine y políticas en Argentina: Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia

Gustavo Aprea

Universidad Nacional de General Sarmiento - Biblioteca Nacional, 2008.

Una mirada panorámica

La Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional de General Sarmiento (donde trabajo, vale la aclaración) han emprendido en conjunto el desarrollo de la Colección "25 años, 25 libros", que pretende analizar los 25 años de democracia a través del desarrollo de distintos y variados temas de la vida social argentina. Felizmente, el primero de estos libros estuvo a cargo de Gustavo Aprea, y aborda la relación entre cine y política a lo largo de esta joven democracia. Lo de felizmente no es sólo porque de por sí es mucho más placentero leer sobre cine que sobre otros temas (al menos para mí), sino además porque queda claro que, aunque no nos parezca, el cine es uno de los fenómenos que mejor anduvo en estos 25 años. También porque Aprea desarrolla el tema de modo muy accesible, sin recurrir a códigos excluyentes. Y decide encararlo transitando tres caminos: las políticas estatales, las modificaciones en el lenguaje cinematográfico y las variaciones temáticas a lo largo del tiempo. También son tres los períodos que establece: el auge democrático, la decadencia convertida en transición y los cambios a partir del Nuevo Cine Argentino. Además de su fluidez y carácter amistoso, el libro tiene la virtud de la mirada panorámica de la totalidad del período, de poner todo en relación con algunas explicaciones novedosas y de ser abarcativo al incluir también la televisión y la política audiovisual en general para hacer todavía más completas sus argumentaciones. Habría que señalar que no estaría mal un acercamiento estético más detallado respecto de autores o grupos de autores y mayores definiciones de qué cosas son preferibles tanto en las películas como en las políticas cinematográficas. Pero como acercamiento general especializado, el libro es sólido, completo y generoso. **AC**

LIBERACIÓN E (IN)DEPENDENCIA

por Gustavo J. Castagna

1.

A fines de noviembre de 1985, se estrenó *De este pueblo*, conjunto de cuatro cortos y medimétrajes filmados en 16 mm, dirigidos por Marcelo Céspedes (*Por una tierra nuestra*), Alberto Giudici (*La nariz*), Víctor Benítez (*La cruz Gil*), Tristán Bauer y Silvia Chanvillard (*Ni tan blancos, ni tan indios*), y producidos por el grupo Cine Testimonio. Se trata de relatos de características antropológicas que bucearon en tradiciones populares, injusticias sociales y temáticas urgentes en relación a la herencia que dejaba la dictadura. Las exhibiciones se produjeron en el cine Arte, en ese entonces todavía un espacio referencial y adecuado para producciones marginales, sin necesidades comerciales, que invitaba a la reflexión del espectador más que al resultado final de la taquilla. *De este pueblo* siguió en cartel hasta terminar 1985, cuando el cine argentino vivía, luego de los años de oscuridad, su primera etapa de reconocimiento en el mundo (propiciado por la política del INC que dirigía Manuel Antin), que culminaría con el

Oscar a *La historia oficial* meses más tarde. Por aquel entonces, los directores referentes eran Puenzo, Kamin, Bemberg, Doria, Desanzo. Mientras tanto, se esperaba con ansiedad el estreno de *El exilio de Gardel (Tangos)*, que marcaría el retorno de Pino Solanas al cine argentino.

Diez años después, en el cine Lorange se estrenaba *Historias breves*, un conjunto de nueve cortometrajes financiados por el INCAA (gobernado por Julio Mahárbiz) que darían a conocer a algunos de los representantes de aquello que se llamaría (otra vez!) Nuevo Cine Argentino (Caetano, Burman, Rosell, Tambornino, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Bruno Stagnaro, Gaggero). *Historias breves* estuvo más tiempo en cartel que *De este pueblo*, y tuvo como principal interesado al espectador que se había cansado de ver películas argentinas que arrastraban los mismos vicios de dos décadas atrás. Mientras estudiantes de cine y revistas especializadas defendían (defendíamos) con los tapones de punta esos cortos de jóvenes

que hacía poco tiempo rendían parciales y finales, una movida cultural (pero también oficial) preveía la vuelta del Festival de Mar del Plata. Por ese entonces, la principal discusión estética se establecía entre el clasicismo de las películas de Arístarain y la (a)puesta onírica y poetizada del cine de Subiela. Había retornado Favio con *Gatica*, luego de 17 años de su última película, y faltaba poco para que Marcelo Piñeyro estrenara *Caballos salvajes* o su segundo film en el que se cruzaban las prédicas de los setenta aggiornadas por los noventa. Pero la novedad era la vuelta de Alejandro Agresti, que sólo había estrenado *El amor es una mujer gorda*, y que se transformaría en el director referente de aquel tiempo para los estudiantes de cine, la crítica y los nuevos cineastas.

25 años de cine liberado de la dictadura y de la censura, por lo tanto, pueden analizarse bajo esos parámetros: dos programas de cortos y medimétrajes de épocas distintas con objetivos diametralmente

opuestos. En el caso de *De este pueblo*, como síntesis de un cine emergente de los años inmediatos a la dictadura, alejado de la protección crediticia oficial y exhibido en una vieja sala que había tenido su época de esplendor a fines de los sesenta y durante los setenta. Por su parte, con *Historias breves*, la avenida Corrientes albergaba a un grupo de nombres desconocidos en medio de la explosión de las escuelas de cine. Pero más allá del espacio geográfico que le correspondió a cada uno, el aspecto esencial fue el cambio de público, una nueva generación de espectadores que agotaba las entradas para ver *Historias breves*. El Nuevo Cine Argentino estaba en plena germinación.

2.

Aquellos primeros años del renacer democrático fueron, en mayor o menor medida, la prolongación de una manera de hacer y producir cine que venía desde los años 70. Las óperas primas de la época hoy se recuerdan muy poco (con la excepción de *La película del rey*, de Carlos Sorín), ya que el medio cinematográfico, que había resistido a las imposiciones de la dictadura con resignación y astucia, constituiría el cine oficial de entonces, ahora con las puertas abiertas al mundo, tal como predicaba la política exterior del alfonsinismo. Tampoco ésta era una historia nueva; más aún, podrían trazarse similitudes entre los años 80 de la democracia y la política cultural (anexada a las decisiones económicas) que décadas antes había tomado el gobierno de Arturo Frondizi: el cine argentino volvía a los festivales, ganaba premios, le informaba al mundo por dónde andaba el país luego de la dictadura, retornaba el intercambio cultural con otras geografías después de siete años de desaparecidos, prohibiciones y exilios. Pero el contexto cultural de esos años no sólo se reflejaba en un cine que se posicionaba en los festivales. Más aún, las películas eran sólo un ingrediente más de la época: éstos también fueron los años de las actividades del Centro Cultural San Martín, en el que gente de teatro, cine, plástica, danza y literatura, nacionales y extranjeros, conformarían un hervidero cultural imposible de repetir.

La hiperinflación, más tarde, destruiría ese mundo imaginario de la clase media consumidora de cultura.

3.

Ahora, y más allá de la urgencia del discurso contextual, ¿cuántas películas, de las tantas

que se hicieron, permanecen hoy como referentes estéticos? *Darse cuenta*, de Doria; *Camila*, de Bemberg; *Los chicos de la guerra*, de Kamin; *Hombre mirando al Sudeste*, de Subiela; *La República perdida I y II*, de Miguel Pérez; *El exilio de Gardel y Sur*, de Solanas, y *La historia oficial*, de Puenzo, conformarían el marco por el que debe entenderse un cine poco propicio a la originalidad y al descubrimiento de nuevas formas de relato. Directas o indirectas en su discurso, a través del material de archivo o de la concreción de ficciones que hablaban del pasado reciente y de las heridas abiertas que había dejado la dictadura, estas películas no escaparon de ciertos esquemas ya establecidos en décadas pasadas. Por eso no caían bien o pasaban desapercibidas las puteadas hacia la dictadura –pero también hacia el progresismo de los ochenta– del personaje central de *El amor es una mujer gorda*, así como tampoco caían bien el pesimismo de *Cuarteles de invierno* de Lautaro Murúa ni las apuestas formales de Rafael Filippelli con *El ausente* y de Raúl Beceyro con *Nadie nada nunca*. Estas películas, en oposición a la mayoría, mostraban que se podía hacer cine urgente desde el compromiso estético y social (en ese orden) que ocupaba el director con su obra, sustituyendo el compromiso social y estético (en ese orden) que el contexto pedía a gritos. Por un lado, un tipo de cine que se hacía eco de su marco político, económico y coyuntural y, por el otro, un puñado de películas que planteaban qué hacer con el cine en ese contexto determinado. O, en todo caso, el discurso directo (naturalista o alegórico) frente a la reflexión indirecta.

4.

La hiperinflación disminuyó la producción anual por un par de años, pero nuevas políticas económicas y la necesidad imperiosa de promulgar leyes que protegieran al cine argentino produjeron una nueva resurrección. Además de las vueltas de Favio y Aristarain, los últimos films de Bemberg (*Yo, la peor de todas*, *De eso no se habla*) y el posterior retorno de Agresti (*Buenos Aires viceversa*), en aquella primera mitad de los noventa se estrena *Un muro de silencio*, único film de Lita Stantic como directora, que se comunicaría mucho más con *Los rubios* de Albertina Carri que con otras películas de los ochenta que abordaron los años de la dictadura. Acaso por ese motivo, el más que atendible film de Stantic no fue visto por nadie. Tal vez ocurrió que nadie quiso ver una película compleja en una década tan diferente a la anterior.

Pero la aparición de *Historias breves* cam-



Rey muerto (*Historias breves*)

bió el panorama de esos años en los que los discursos del cine industrial veían cómo se agotaban sus fórmulas frente a la aparición de un grupo de directores con oído cinematográfico. Ver hoy aquellos cortos, desiguales, no perfectos, creíbles, auténticos y con resultados disímiles, que recorren diferentes temas y géneros y que no se circunscriben exclusivamente a contar la noticia publicada en el diario de ayer, implica encontrarse con una mirada crítica y críptica sobre el cine anterior. Aun cuando en su momento los directores de los cortos se sorprendieran con la responsabilidad que se les cedía desde la crítica (o que le cedimos desde la revista), la historia ya no podía cambiarse. Y el corte se produjo a través de *Pizza, birra, faso*, *Bolivia*, *Mundo grúa*, *Rapado*, *Silvia Prieto*, *La ciénaga* y, más adelante, *La libertad*, de Lisandro Alonso.

Pero en el 2001, el milagro económico de los noventa se hizo pedazos, de la misma manera en que volvía a quedar trunca otra utopía de nuestra clase media.

5.

Años después de la explosión estética, temática y de producción ocasionada por la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard sostuvo que, al hablar de la política del autor cahierista, todo el mundo invocaba la palabra "autor" en vez de reparar en la palabra "política". Si se entiende que hacer política cultural implica que a través del tiempo se ocupe un espacio de poder, el triunfo de la mayoría de los cineastas de *Historias breves* fue más que apabullante. Presencia en festivales, trabajos en televisión, publicidad y teatro, y quince mil estudiantes de cine y de imágenes en el país.

Milagros de la democracia en 25 años, milagros del cine argentino en un cuarto de siglo. [A]

DESTAPANDO LA MARGARITA

por Leonardo M. D'Espósito

Confieso que mi primera tentación al pedir escribir sobre el "destape" de mediados de los ochenta tenía que ver con la nostalgia. Ahora que lo pienso mejor, odio la nostalgia. Odio, sobre todo, el sentimiento de que lo perdimos todo porque lo que valía la pena era lo que no aceptábamos cuando era presente. Este presente tiene cosas maravillosas y bazofia. Seguramente extraño cosas de mi pasado. Pero, seguro, no extraño el destape.

Durante la dictadura, e incluso antes, ver una teta en el cine era un triunfo. Pienso ahora que la represión iconográfica era tan grande que comprendo a quienes morían por un desnudo de la Coca Sarli. Nosotros no tuvimos necesidad porque, más o menos al mismo tiempo que se inflaban las gónadas, amaneció la democracia y se acabó la censura, amén de que empezaban a fungir los VCR y los videoclubes amigos que te daban películas porno por debajo del mostrador (eso hasta que unos años más tarde se legalizó la pornografía). Y además teníamos, casi semana por medio, alguna exposición de carne femenina en las pantallas cinematográficas a las que podíamos acceder sin demasiado problema. Hoy, a la distancia, es comprensible que la liberación y la ausencia de censura llevaran a los ineptos de siempre a redescubrir el paraguas, o a reinventar la *sexploitation*, que es lo mismo. *Correccional de mujeres* y *Sucedió en el internado* o cosas por el estilo, en las que además las chicas eran maltratadas y se tocaban entre ellas.

La cuestión social pasaba por el costado en esta clase de películas: lo que uno puede reprocharle al destape es que nunca había una conexión entre esa sordidez de cuerpos por lo general apetecibles e irreales (para la época, aclaremos) y los temas que podían tratarse. En algunos casos, había algo así como un intento, y el desnudo pasaba por metafórico o –peor– alegórico, como en el caso de *El dueño del sol*, en el que veíamos bastante a Emilia Mazer desnuda (que nadie se ofenda, pero competía en cantidad de fotogramas desnuda con Camila Perissé y Edda Bustamante). Sin embargo, daba la impresión de que tanta exposición carnal era nada más que un gancho, que nadie se tomaba el sexo en serio. Casi un chantaje.

Seguramente fue en cierta medida saludable que eso pasara, porque, digan lo que digan, los cuerpos desnudos a repetición terminan causando acostumbamiento. Dejan de ser centrales, importantes. Se diluye rápidamente el sentido de su prohibición. Y eso pasó con esa clase de films, que de todas maneras levantaban público, porque se iba más al cine y porque el gancho, de algún modo, seguía funcionando. Sólo que esa zanahoria desvestida que se colocaba ante los ojos impedía ver los bosques de representación a los que nadie se acercaba. El destape cumplía efectivamente la tarea de ocultar lo mismo que la censura había ocultado antes. Está bien, cedo: había también un cine declamado, urgente, necesario entonces, que gritaba que nos había pasado la peor de las tragedias y había muchos que lo negaban. Pero en su

mayoría eran películas malas que terminaron anestesiando a los espectadores –a ciertos espectadores, a esos que buscaban la tranquilidad de la anestesia– respecto de tales temas. Había, también, la mezcla de ambas cosas (como la abyecta *La noche de los lápices*, que hacía de la tortura un espectáculo miserable y pornográfico como hoy lo hace *El juego del miedo*), un cine que aprovechaba la idea de que se podía mostrar cualquier cosa para mostrar cualquier cosa.

Pero volvamos al destape. La idea de que nadie iba a prohibir una imagen creó nuevas rutinas, porque puso en evidencia que, acabáramos, la libertad no genera necesariamente talento. Así, muchas veces esas escenas seudoeróticas estaban mal (perdón) montadas y peor encuadradas. Se perdía lo esencial en cualquier escena de sexo: la verdad del rostro emocionado de placer. Y la actuación carecía de verdad porque, de hecho, se trataba de un cine primitivo y sin imaginación, cuyo único sentido era desnudar a las mujeres sin considerarlas (demasiado) personas. Había excepciones, pero pocas. De todos modos, esas películas sirvieron para darle un mentís absoluto a la censura (que, de todas maneras, y sibilina aunque excepcionalmente, siguió existiendo aunque ya no por parte del Estado: ver los casos de *Yo te saludo*, *María* y *La última tentación de Cristo*), para que uno se pregunte qué sentido tenía. Y para que maduremos, por qué no, dejando atrás la rémora inútil de un par de pezones entrevistados. **[A]**

Democráticamente, elegimos unas cuantas películas (21, para ser exactos) para hablar de estos 25 años de democracia a partir de ellas. O hablar de ellas a partir de pensar la democracia. Como esto fue hecho “democráticamente”, cada uno (como siempre en esta revista) hizo lo que quiso. Ah, y eso de elegir las democráticamente significó, como siempre, que en algún momento se mencionaran cerca de cien títulos, pero a la hora de escribir sobre ellos, rápidamente se redujeron. En fin, esperemos que este ramillete de títulos (desde espantosos hasta geniales), junto con las varias notas y entrevistas de este especial, sean un mapa que permita acercarse mejor a este territorio de cruce del cine y la democracia. A la diseñadora de la revista le llamó la atención que nadie eligiera **Esperando la carroza**.



Camila

DIRIGIDA POR María Luisa Bemberg.
Argentina, 1984, 107'

Corría el año 1984 y *Camila* se transformaba en un éxito enorme. Aclaro algo: la vi dos años después, así que no tengo idea de qué pasaba dentro del cine cuando Susú Pecoraro e Imanol Arias, desde el *Más Allá*, se saludaban. Sí sé que algunos de los elementos de la película –sobre todo el embarazo de la protagonista– no habrían pasado la censura años

antes. *Camila* era leída, por todas partes, como una metáfora de los años represivos; el personaje encarnaba la rebelión contra lo establecido y un amor que podía llegar a cualquier límite. Sin embargo, vista a la distancia, hay algo que molesta en la película, algo que no estaba en el anterior –y mejor– film de María Luisa Bemberg, *Señora de nadie*: la necesidad imperiosa de que el cuento romántico sirviera para algo. Es, de hecho, un film mainstream (tiene estrellas, tiene un cuento novelesco, tiene reconstrucción de época, fue candidato al Oscar) que se justifica no por su

construcción sino por su aplicabilidad. “Como los feroces años de la *Mazorca* han sido los años de la *Dictadura*”, parece decir cada uno de los fotogramas en los que aparece, por ejemplo, Héctor Alterio (y no es su culpa). Y lo que más interesaba del cine de la Bemberg, esa mirada sobre lo que implicaba ser mujer, se va disolviendo ante la maraña de temas y subtemas que había que abarcar porque, caramba, era una película importante. Hoy resultan incluso un poco ridículas las efusiones sexuales del pobre cura Ladislao, aunque hay que decir que la Pecoraro sostiene bastante bien el film. He allí, amigos, la cuestión: era una película sobre una mujer, una joven con un deseo. Pero el contexto la transformó en otra cosa, en una especie de versión casi erótica de los viejos films *Billiken* de Torre Nilsson. Lo más extraño es que a nadie le molestaba tanto el núcleo del film (la chica embarazada de un cura), quizás porque se trataba ya de un cuento demasiado conocido. En realidad, se trató de un film que no molestó a nadie y, dadas las circunstancias, no deja de ser en parte curioso y en parte prueba de su fracaso estético: en un momento en el que las imágenes volvían a permitirse como en un torrente, aquí importaban más las palabras y los anatemas. Queda para quien quiera rever, de todas maneras, la final renuencia de los soldados resistas a fusilar, el único momento de puro cine y pura verdad que *Camila* sostiene.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Juan, como si nada hubiera sucedido

DIRIGIDA POR Carlos Echeverría
Argentina/Alemania, 1987, 285'.

San Carlos de Bariloche es, para el grueso de la opinión pública, un paradisíaco centro de turismo disfrutable sólo por la burguesía autóctona y muchos extranjeros ansiosos de deslumbrarse con las bellezas naturales sudamericanas. Sin embargo, existen también allí zonas más oscuras, perceptibles en la abundante cantidad de refugiados nazis que vivieron en el lugar y que llegaron a convertirse, en algunos casos, en celebridades locales. El caso más paradigmático es el del todavía vivo Erich Priebke, responsable de una de las masacres más sangrientas de la Segunda Guerra, quien fue un conspicuo representante de las "fuerzas vivas" locales y ocupó diversos cargos de relevancia (sobre este siniestro personaje ver *Pacto de silencio*, otro muy interesante documental de Echeverría). Y también, cómo no, esa ciudad, aparentemente alejada de los fragores de las luchas políticas, tuvo su (único) desaparecido en los negros años de la dictadura militar: el estudiante Juan Horacio Herman. La película de Echeverría está planteada como un documental de investigación, en el que, a través del recorrido que efectúa el entonces muy joven periodista Esteban Bush (una suerte de álter ego del director) y de entrevistas a los familiares del muchacho, amigos, testigos ocasionales y varios de los militares involucrados en las operaciones que se efectuaban en esa época en la zona, van apareciendo distintos indicios que –a partir de una suerte de alianza tácita de no avanzar más allá de determinados puntos– nunca llegan a fructificar en datos concretos, pero que esencialmente desnudan la hipocresía de una sociedad deseosa de ocultar aquellos elementos que puedan alterar su comodidad y autoindulgencia. Mucho menos conocida de lo que debería, y con enormes dificultades de distribución –no sólo por su atípica duración, sino también, sobre todo, por el rigor sin concesiones con que está rodada y por su lejanía con las concepciones "oficiales" sobre el tema–, la película es uno de los trabajos fundamentales realizados en nuestro país sobre aquellos trágicos años. **JORGE GARCÍA**

Sur

DIRIGIDA POR Fernando E. Solanas,
Argentina/Francia, 1988, 118'.

A través del viento y de la niebla, el pasado vuelve a *Sur*. Una niebla azulada, que acompaña al personaje por las calles oscuras de ese arrabal porteño que lo traen de regreso, y que le otorga a la nostalgia que invade cada escena un tono y un color. Atrás quedaron ocho años de prisión para el protagonista, ocho años de dictadura. Por eso Floreal vuelve a un presente en sombras, y en ese deambular onírico visita a los vivos y también a los muertos. La imagen de Rosi, que lo espera palpitante, se multiplica en vidrios y espejos, mientras el protagonista salda viejas cuentas. Podría ser la letra de cualquier tango, y el tango, siempre presente en las películas de Solanas de este período, se ocupa de puntuar la espera y de acentuar la melancolía de un paisaje hecho de claroscuros y espacios vacíos. Una vieja fábrica, un muelle, una esquina solitaria. Sólo eso parece haber quedado después de todos esos años, dice la película a través de sus imágenes, de un modo más sutil que las consignas que se cuelan en las líneas de diálogo. Aunque es también a través de sus frases que *Sur* marca su pertenencia al cine de su tiempo: un cine de alegorías, pero, sobre todo, de mensajes. La palabra *deseo* repica con insistencia, es el deseo necesario para recuperar los sueños que quedaron atrás. Porque si bien la película parece situarse en las antípodas de las realizaciones futuras del director, entre aquel Solanas de la ficción estilizada y ese otro del documental de denuncia e investigación parece haber un paso. En la historia que se cuenta, *Sur* es también un bar en una esquina y un grupo de hombres reunido en torno a una utopía: el Proyecto Sur. La *memoria del saqueo*, que ocupa a uno de ellos, enlaza entonces las preocupaciones de un cine post dictadura con el actual, y permite trazar así una línea imaginaria que, del pasado al presente, nos invite a pensar otro recorrido posible por estos 25 años de democracia y cine. **MARCELA OJEA**

Las veredas de Saturno

(Les Trottoirs de Saturne)

DIRIGIDA POR Hugo Santiago,
Francia/Argentina, 1986, 145'.

Borges, Bioy Casares y Santiago construyeron la mítica Aquilea en *Invasión*, a fines de los sesenta. Treinta años después, el recuerdo por el paraíso perdido conti-

núa en el exilio de un bandoneonista (lograda composición de Rodolfo Mederos), ahora desde la pluma del realizador junto a Juan José Saer y Jorge Semprún. Se estrenó en el cine Lorca en medio de la hiperinflación y en los inicios del menemismo; la vieron pocos y continúa siendo un misterio a revelar. Una pena, porque el tema del exilio, frecuentado por muchas películas entre el 84 y el 89, se expresa desde la ausencia y la resignación, oponiéndose a la felicidad del retorno y el borrón y cuenta nueva. Pero *Las veredas de Saturno* no habla únicamente del exilio y de la posibilidad de volver, sino también de los fantasmas que rodean al protagonista, especialmente el de Eduardo Arolas, el tigre del tango que murió en París en los años 20. El género fantástico, los travellings heredados de la Nouvelle Vague, las presentaciones del grupo de cámara de Fabián Cortés, los toques irónicos con los cuales Santiago describe al grupo guerrillero que desea retornar a Aquilea y la mirada burguesa y políticamente correcta de la sociedad francesa son algunos de los temas y ejes argumentales que describe la película. El blanco y negro de las calles de París (extraordinaria luz de Ricardo Aronovich) será el marco en el que Fabián termine sus días, luego del fracaso de la operación de retorno. *Las veredas de Saturno* y *El exilio de Gardel* tocaron el mismo tema desde ópticas diferentes: mientras Solanas vuelve desde el sueño del artista con la intención de recuperar los años perdidos, Santiago se queda en París con su personaje asesinado por un motociclista. Aquilea ya no está; es un país real, un sueño ocupado por otros, un espacio mítico apropiado por otras ideas y una nueva violencia. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

La República perdida II

DIRIGIDA POR Miguel Pérez,
Argentina, 1986, 140'.

La otra *República perdida* se realizó hacia finales de la dictadura. Si bien era extremadamente didáctica, la utilización de imágenes de archivo era generosa y contribuía a alimentar la idea de que la libertad, la democracia y la conciliación de los grandes movimientos populares eran no sólo posibles sino también deseables, y la única salida saludable de la dictadura. Los enemigos eran no sólo los militares

golpistas, sino también los grandes grupos económicos, las multinacionales y la oligarquía. Es decir, pueblo versus antipueblo, más allá de las filiaciones partidarias. *La República perdida II* trata específicamente sobre la dictadura, y allí establece una relación directa entre el terrorismo de Estado, el retroceso del aparato productivo y el empobrecimiento. E identifica sutilmente la complicidad de la clase media ante el boom de las importaciones y el famoso "deme dos", y sostiene que el principal enemigo de la dictadura fue la clase trabajadora, y su principal aliado las minorías ricas. Por otra parte, lleva adelante un reiterado abuso del plural "nosotros" como víctimas inocentes, aunque al igual que su antecesora profundiza en la utilización de las grandes movilizaciones populares como imagen feliz. Desarrolla demasiada acumulación de información, sin repetir de su antecesora la fluidez del relato y la síntesis en la narración apoyada en el montaje. En su desarrollo pierde también emoción, a lo que contribuyen las reiteradas bajadas de línea respecto de cual es la enseñanza que nos deja la historia. Más allá de su especificidad cinematográfica, si se acepta que se la trate como "el" documental del alfonsismo (ya que se hizo en pleno auge de los primeros años democráticos), habría que decir que al menos promueve la unidad del campo popular contra los golpistas y la oligarquía, liga a la democracia con el bienestar de la clase trabajadora y se afirma fuertemente en el castigo a los culpables de los secuestros y las desapariciones, con abundancia de datos. Repite, además, la idea de que la democracia se construye con pluralidad, movilización social, tolerancia, libertad, diálogo y paz. **AGUSTÍN CAMPERO**

Cuarteles de invierno

DIRIGIDA POR Lautaro Murúa
Argentina, 1984, 115'.

Es paradójico que a Lautaro Murúa se lo recuerde, como actor, más por sus trabajos en su época de galán que por las espléndidas interpretaciones que ofreció en su madurez, y, como director, por películas que hoy aparecen en su mayoría considerablemente envejecidas y no por este subvalorado film, en mi opinión su mejor trabajo en ese rubro. Adaptación de una exitosa novela de Osvaldo Soriano, el relato, ambientado en los años de la dictadura militar, describe la fortuita relación que se entabla, en un poblado más o menos perdido de la provincia de Buenos Aires, entre un cantor de tango que está en las últimas y en busca de un tardío e imposible reconocimiento (Oscar Ferrigno en el papel de su vida) y un boxeador en decadencia que intenta lograr la victoria de su vida (Eduardo Pavlovsky, casi siempre al borde de la sobreactuación ampulosa). Invitados a una fiesta en el club social del lugar, confluirán en un mísero hotel, donde entablarán una relación que al principio es recelosa y desconfiada pero que se irá profundizando a partir de sus respectivas carencias. Es notable cómo Murúa, con muy pocos elementos, consigue generar un clima de miedo y represión que existe en el pueblo, más allá de la alegría forzada que se pretende transmitir. Con varios personajes secundarios notables, entre los que destaca el corrupto y venal dirigente político al servicio de los militares (una auténtica creación de Enrique Almada), el film encuentra su punto más fuerte en la evolución de la rela-

ción entre los dos protagonistas, un par de perdedores solitarios que sólo se tienen el uno al otro. Por cierto que la película tiene algunas falencias, como el recargado simbolismo de la pelea frente al representante de las Fuerzas Armadas y algún golpe bajo innecesario, pero varios momentos conmovedores y la casi alucinante secuencia final la convierten en una *rara avis* merecedora de mucha mejor suerte de la que ha tenido. **JG**



Gatica, el mono

DIRIGIDA POR Leonardo Favio,
Argentina, 1993, 136'.

Gatica, *el mono* es bestial, es épica, es bombástica, es salvaje, es tierna, es deportiva, es una amistad y, antes que nada o nadie, es tristeza. Pero no una tristeza concentrada, sino una tristeza en onda expansiva, que no sabe dónde detenerse: una conformada por las radiaciones del romanticismo de Favio (su idea del peronismo como sentimiento, como valor primario e instintivo, "como lugar de identificación espiritual", escribiría Javier Porta Fouz en el libro *Favio, sinfonía de un senti-*

| | | |
|--|--|--|
| | | |
| RENTA DE OTRAS PELICULAS | | |
| | | |
| www.estoescineramma.com.ar | | |
| Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado. | | |
| | | |

miento). Una tristeza que, a su paso, transforma todo en la huella del mito (basado en el esplendor y caída del boxeador José María Gatica) de la Argentina en la que fue campeón y la que siguió, del peronismo con que se identificó y el que siguió, del cine popular y su extinción, de las leyendas capaces de contener todo eso y mucho más, de las ganas de lanzarse al vacío de la mano de una pasión y un luchador. Una tristeza que quería ser muchedumbre en un 1993 y en un principio de década en el que la cartografía cinematográfica de Argentina se derrumbaba como nunca antes (uno a uno y crisis del cine mediente, cerraron salas masivamente, una herida que en el interior del país ni por asomo cicatrizó). *Gatica, el mono* es la melancolía de esa imposibilidad: Favio quiere llegar a todos, sabe cómo hacerlo (en un sentido cinematográfico), tiene adentro la energía de más de diez años sin filmar, mastica la bronca de un país que se parece demasiado al héroe de su película. Ahí está la melancolía convertida en piña, en energía cinética capaz de iluminar un siglo entero, capaz de sangrar a borbotones y teatralmente, capaz de hablar fuera de sincro y desde el corazón, capaz de volver al tango y a los valsecitos en sinfonía de un gigante. O varios. *Gatica, el mono* es una utopía, el grito tanguero y boxeador de alguien que quiere transformar una leyenda (la del peronismo, la de Gatica, la de la pantalla) en algo material, en algo para que otros se enamoren de ese sentimiento que sólo existía en corazones igual de emocionados: por eso, *Gatica, el mono* es, antes que nada o nadie, cine con más ganas de Luna Park que de un complejo alfombrado y de arquitectura sin historia. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

El ausente

DIRIGIDA POR Rafael Filippelli
Argentina, 1987. 85'.

Rafael Filippelli se ha transformado –tal vez de manera impensada– en una suerte de gurú de varios cineastas jóvenes esencialmente preocupados por los aspectos formales de sus películas (uno no imagina, por ejemplo, a José Campusano, director de *Vil romance*, como uno de sus discípulos). Con una filmografía poco difundida y que poco tiene que ver con la de sus colegas de generación, varias de sus películas proponen interesantes debates sobre distintos aspectos del lenguaje cinematográfico. Uno de estos films es *El*

ausente, adaptación de un relato de Antonio Marimón, vagamente inspirado en el secuestro del dirigente sindical cordobés René Salamanca en la noche del 24 de marzo de 1976. Totalmente alejada de la obra explícita de denuncia, la película de Filippelli se plantea esencialmente como una reflexión sobre el punto de vista y la manera en que los personajes se relacionan con el tiempo y el espacio que les compete. De allí la importancia del narrador (ése que se pregunta, en un momento dado, “¿por qué no estoy yo en esa foto?”) y la constante preocupación, antes de por contar una historia, por los mecanismos que se utilizan para contarla. Por eso, el director –si bien muestra escenas “políticas”, como la de la realización de una asamblea– le da más importancia al formidable tramo final, rodado en tiempo real, en el que el protagonista, en una secuencia de un fatalismo casi langiano, “espera” su secuestro preparando un plato de bifés a la criolla. Esta película, que seguramente provoca algún escozor en los partidarios de un cine de denuncia explícito, es, sin embargo, un relato fascinante que, sin perder en ningún momento contacto con la realidad y la historia, plantea pautas de reflexión que se alejan de los modelos más o menos establecidos sobre las maneras de aproximarse a un suceso, que en este caso es político pero bien podría ser de otras características. Algo que, por otra parte e independientemente de los resultados logrados, siempre ha hecho Filippelli a lo largo de su filmografía. **JG**

El amor es una mujer gorda

DIRIGIDA POR Alejandro Agresti,
Argentina, 1987. 82'.

El amor y la furia. O la furia, más furia, un poco de locura, un mucho de resentimiento, y ahí, de fondo, si no se nos acaba el tiempo, queda algo de espacio para el amor.

Con un sacado que no para de escupir verdades, *El amor es una mujer gorda* pasa sin intermedios de exasperar a reflejar como ninguna otra el caldo de cultivo en llamas de los ochenta. Elio Marchi deambula por la ciudad, enmarcada por unos portentosos planos secuencia que se ensañan con los rincones más oscuros. Un blanco y negro, sobre todo negro, que transmite el calor pegajoso de Buenos Aires. La humedad que lo hincha todo. Y

el personaje de Marchi está en constante irritación por la infamia del calor y la humedad que lo pegotean a una realidad de ocultamiento. En esta Buenos Aires, todos están enloquecidos, de negación o lucidez. O, como Marchi, de ambas.

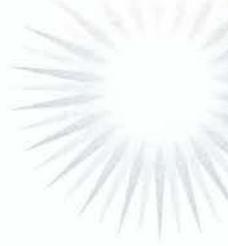
Es curioso: con una idea parecida (la mentira produce locura), *Iluminados por el fuego* y *El amor es una mujer gorda* son muy diferentes. Pauls se victimiza y victimiza a los ex combatientes. Marchi cree básicamente que son todos culpables (menos él), y la película le hace la segunda en eso. Pero, al mismo tiempo, da indicios de que el protagonista quizás sea un desquiciado. Pero uno particular, alguien que dice ciertas cosas de tal forma que nadie más pueda o quiera entenderlas. Y tampoco nadie más puede decirlas. En esa ambigüedad pendular de la película, Marchi está en contacto con algo que los demás niegan, y que quizás él invente.

Con 20 años de diferencia, *El amor es una mujer gorda* es la hermana mayor del libro *The Palermo Manifesto*, de Esteban Schmidt. Ambos comparten el contrapunto entre un hablante sacado y un estilo virtuoso. Y el regusto en el paladar de que el estilo todo lo redime. Una verdad que se cree “la” verdad, todo el tiempo. Algo así como dos horas de alguien gritándonos al oído. Y el espectador (o el lector) navega entre la autoflagelación y la imposibilidad de despegarse de ese espectáculo histriónico. *El amor es una mujer gorda* raspa. **MANUEL TRANCÓN**

Nueve reinas

DIRIGIDA POR Fabián Bielinsky,
Argentina, 2000. 115'.

Apareció con esa firmeza inaudita de los milagros. Nadie la esperaba, nadie confiaba en que algo así pudiera pasar, nadie nunca hizo público ese ítem, borroado, casi escondido al final de la lista de pedidos de todos los tiempos a Papá Noel. Pero un día nos regalaron *Nueve reinas* y todo cambió. El paisaje del cine argentino de la última década no podría estar completo sin *Mundo grúa*, sin *La ciénaga* y sin *Nueve reinas*, y sobre el resto (sobre todo el resto) es posible discutir. El debut de Fabián Bielinsky se vio potenciado por el factor sorpresa, típico de los regalos: alta película en sí misma, prodigiosa por donde se la quiera mirar, convocó a mucha gente a las salas y no renegó de su recatado pero compacto esquema industrial. Desde el lado aural de la vida se ha desconfiado (mayormente con



razón) de todos los artefactos industriales (o pseudo) producidos en los últimos años, menos de *Nueve reinas*. Desde el otro bando, mucha gente se ha preguntado y seguramente lo sigue haciendo: ¿cuál fue el secreto del milagro? Porque una cosa es segura: ni *El aura* (2005, segundo film de Bielinsky), ni *Tiempo de valientes* (Damián Szifrón, 2005), ni el sorpresivo rendimiento de *El nido vacío* (Daniel Burman, 2008), es decir, los títulos que acercaron cierta renovación al cine industrial, lograron repetir el impacto de la historia protagonizada por Ricardo Darín y Gastón Pauls. El aura la tuvo y la sigue teniendo *Nueve reinas*, encrucijada de *zeitgeists*, de ser esto posible, en la que colisionan y se sacan chispas: a) la posibilidad de borrar con un travelling lateral veinte años de prejuicios sobre el cine argentino y los géneros; b) una Buenos Aires luminosa e indomable (las dos cosas, no una única); c) un guión, en el momento en que se los empezaba a tomar como cosa pasada de moda; d) muchos actores bien dispuestos; e) un director de cine; f) un vistazo premonitorio o memorioso, como se lo quiera llamar, sobre la Argentina caníbal que está esperando siempre a la vuelta de la esquina. Esa Argentina descuidista, culatera, abanicadora, punga, mostacera y bagallera que un buen día va y alumbró una película arrebatadora, que nos deja con la boca abierta, pidiendo más pero sin respuestas.

MARCELO PANOZZO



Los chicos de la guerra

DIRIGIDA POR Bebe Kamin
Argentina, 1984, 101'.

No se hicieron tantas películas sobre Malvinas. En realidad, sólo un puñado de ficciones y documentales contaron la recuperación de las islas y la posterior inmolación de jóvenes soldados enviados

al Sur por un general que había sido ovacionado por casi toda una sociedad en estado de éxtasis debido a la proeza militar. Documentales como *Malvinas, historia de traiciones* y *Hundan al Belgrano* o ficciones que mostraron las secuelas de la guerra (*El visitante*, *Iluminados por el fuego*) son los ejemplos más representativos sobre el tema. Sin embargo, en el esplendor democrático, la película de Bebe Kamin conformó las exigencias de aquel espectador deseoso de repudiar los no tan lejanos más de dos meses de locura bélica, donaciones y beneficencia, comunicados militares, programas y noticieros de televisión que defendían la prédica militar y la posterior rendición no sólo de una bandera, sino también de un gobierno dictatorial. Pero no, en realidad la película se interesa por la mera descripción antes y durante la guerra de tres jóvenes de diferente extracción social con su correspondiente contexto social y familiar. De manera transparente y locuaz, sin sutileza alguna y con el subrayado listo en varias de sus escenas, el film se sumerge en sus limitados propósitos, dejando pocos interrogantes. Los familiares del chico de clase media dudan un rato sobre el destino del vástago y luego se arrepienten e imploran por su vuelta; el padre reaccionario muestra su orgullo castrense por su hijo en el campo de batalla, en tanto el morocho mozo de café, también enviado al Sur, termina medio desquiciado y entre rejas. Elementales en su conformación como personajes, por su parte, las pocas escenas bélicas conforman algo más atendible, aun con la precariedad de los efectos especiales de esos años. Pero si *Los chicos de la guerra* fue la primera ficción sobre el tema, y aun cuando resulta más interesante que la sentenciosa *Iluminados por el fuego*, es una de las tantas películas de los albores de la democracia que no se atrevió a contar el comportamiento de la sociedad entre el 30 de marzo y el 2 de abril de 1982. Más tarde, *Guariso* de Bruno Stagnaro (corto de *Historias breves*) contaría, invirtiendo sólo diez minutos, de una mejor manera la locura de Malvinas. GJC

La noche de los lápices

DIRIGIDA POR Héctor Olivera.
Argentina, 1986, 105'.

En línea con otras películas suyas (*Pasajeros de una pesadilla*, de 1984, *El*

caso María Soledad, de 1993), Olivera (con producción de Fernando Ayala, claro está) explota el tema "de moda" del momento: el de la represión, desapariciones y torturas acaecidas en la por entonces reciente dictadura militar. Como señalaba provocativamente en tapa la revista *Satiricón* en su regreso a los kioscos junto con la renacida democracia, asistíamos al "show de los N.N.". Es que bajo la apariencia políticamente correcta de una película de denuncia de eventos que no pueden sino ser repudiados (el caso del secuestro, tortura y desaparición de los estudiantos platenses que reclamaban por el boleto estudiantil) se esconde sin mucho disimulo una *exploitation film* que conjuga sexo y violencia. La culposa clase media podía conocer y "enterrarse" de lo que hasta hacía poco había pasado ante sus narices y, al tiempo que se horrorizaba e indignaba con el descubrimiento, podía disfrutar en secreto el tratamiento pretendidamente policial o de investigación (en la idea y guión también participó el periodista Héctor Ruiz Núñez) y la latente erotización de la tortura y la violencia sexual. Quizás su pretensión moralizante y ciertas ínfulas de investigación y denuncia de un tema "importante" sean lo que más desagrade en esta película. La utilización del "tema policial del momento" (ésta parece ser la idea, ajena a todo compromiso político) banaliza la historia, a la que se acerca, exprime y desecha mecánicamente, sin sincera empatía y aparentemente sin otras miras que el resultado de la taquilla. En este sentido, *La noche...* resulta peor que los policiales que florecieron por esta época y que explotaban similar temática, en razón de su carencia o enmascaramiento de la autoconciencia de lo que verdaderamente se estaba creando. Un poco más firme y establecida la democracia, el clima de los tiempos aconsejaba despegarse del pasado, expiar las culpas y, de ser posible, hacer un buen negocio. Esto último se logró en gran medida. FERNANDO E. JUAN LIMA

Iluminados por el fuego

DIRIGIDA POR Tristán Bauer.
Argentina, 2005, 100'.

Un ex combatiente de Malvinas agoniza en la guardia de un hospital público. Frente a eso, Virginia Innocenti está más preocupada por sobreactuar hasta de espaldas; a la hora de mostrar la sordidez y

pobreza material, la cámara está más preocupada por acosar con sensacionalismo a las paredes descascaradas y al cuerpo del pobre tipo, y Gastón Pauls está más preocupado por petrificar de compromiso con su tiempo, su rostro y su voz en off (de pretendido tono militante/poético).

De valor estético nulo, *Iluminados por el fuego* fascina por lo que representa. Por lo que nos dice sobre el kirchnerismo y su (triste) idea sobre la cultura. Para mostrar la relevancia que tiene para el proyecto político basta constatar que: Tristán Bauer, uno de los funcionarios más importantes de cultura y medios del gobierno, la dirigió; León Gieco, el músico popular oficial, aportó varias de sus canciones, y Miguel Bonasso, el escritor de uno de los libros preferidos de Néstor y Cristina (*Recuerdos de la muerte*), coescribió el guión.

Iluminados por el fuego es al kirchnerismo lo que *La historia oficial* al alfonsinismo, la película que de manera más acabada describe la idea que un determinado proyecto político tiene sobre el pasado. Es el protagonista de *Funes el memorioso* sobre el pasado: hay que recordarlo todo siempre, sin que se sepa por qué ni para qué, ni establecer jerarquías. Todo lo que no se recuerda es o traición o vuelve como trauma. Y el pueblo impoluto fue manoseado por los militares perversos. Pero lo más grave no está en el terreno de las ideas, con las que con mucha garra algo potable se puede armar, sino la total indigencia estilística que las soporta. Y eso expresa más del mundo K que las consignas. Un intento de retrotraer la expresión cultural de la política a un ideario y a una estética de hace 30 años. Sin las complejidades e intermediaciones actuales. No hay filtro entre los hechos en bruto y la cámara, el micrófono, la isla de edición. Todas las ideas sobre lo que está bien y lo que está mal son volcadas a la pantalla sin mediación. Si el estilo expresa mucho de lo que se quiere decir, el de *Iluminados por el fuego* es revelador. **MT**

Rapado

DIRIGIDA POR Martín Rejtman,
Argentina/Holanda, 1991. 75'.

A caso a su pesar, sin haberlo buscado, *Rapado*, de Martín Rejtman, documenta un momento preciso de cierta juventud nacional, de la vida urbana durante la década del 90. Pero esa verdad no es la que se ve en la pantalla (aunque sí... o no; no importa), sino la que generó el film



con su proyección: cualquier sala de cine en la que entre comienzos y mediados de los noventa (primero furtivamente, luego de modo ligeramente más orgánico) se haya mostrado *Rapado* albergó un verdadero suceso, un hecho nuevo. Lo que *Rapado* documenta es el primer encuentro entre el Nuevo Cine Argentino y un público no habituado a esas tres palabras (ni juntas ni en ninguna de sus combinaciones). La de Rejtman es la primera película del Nuevo Cine Argentino, terminada en 1991, proyectada en Locarno '92 y estrenada en Buenos Aires recién en 1996. Fue (es y será) una película excepcional por partida doble: en aquel 1992 en que fue mostrada en Locarno, en Argentina se estrenaban apenas una docena de films nacionales (Galettini, Jusid, Aristarain, Desanzo, Polaco, Solanas, Barney Finn, Subiela y un tempranísimo Perrone, casi un bromista jugando en el panteón), y las primeras proyecciones de *Rapado* generaban entusiasmo y desconcierto. La sensación era la de estar descubriendo algo que estaba en la calle pero que no tenía chances de subir a la pantalla, esos jóvenes de los videojuegos y los ciclomotores y los envases retornables, juventud que ni siquiera se había perdido pero que reencontrábamos en una película escueta y compleja, cuya cercanía era huidiza, mucho menos axiomática de lo que aparentaba. La postal del páramo llenaba un vacío, la quietud devenía punto de fuga, y esa tensión fue la que propulsó a *Rapado*, la que la hizo estampita, bandera, vincha, sin haberlo buscado, acaso a su pesar. **MP**

El exilio de Gardel (Tangos)

DIRIGIDA POR Fernando E. Solanas
Argentina/Francia, 1985. 119'.

Diez años después de realizar *Los hijos de Fierro*, pero tan sólo un año luego de su estreno, Pino Solanas traía al mundo una obra nueva y distinta que manifestaba no sólo su propia evolución y desgarro (por la persecución, el exilio y la desaparición de sus compañeros de militancia), sino también la asimilación de los cambios de época y de las formas de procurar el cambio social. Solanas abandona a Perón como único horizonte utópico y, de ese modo, se vuelve más plural y convocante. Lo que antes era un cine urgente y de clara vocación colectiva ahora deviene en un estado más reflexivo, estetizado y lírico, sin abandonar la dimensión utópica ni el proyecto social coral. La mirada individual vendría en su tercera etapa, que se inauguraría con *Memorias del saqueo* (2003). En sus tres etapas, Solanas daría cuenta a favor de su escritura del estado del arte tecnológico y de las posibilidades estéticas intrínsecas de dichas tecnologías. En particular, en *El exilio de Gardel* se trata la tragedia del exilio de un grupo de artistas argentinos anclados en París que pretenden montar una "tanguedia" ayudados por otros artistas e intelectuales, con la carga simbólica para la historia del arte y la política argentinos de la conjunción París, tango, exilio y nostalgia por volver. En esta película, los excesos propios del director son parte

constitutiva de la puesta en escena, y con ello ninguna de las alusiones a la historia o a aquel presente son gratuitas. Las escenas finales de la marcha por el reclamo de los desaparecidos no sólo cuentan con la ventaja de ser parte de una verdad concreta y real, sino que además quedan consustanciadas con el sentido y la estética propios de la obra. La mezcla de música, tragedia y comedia manifiesta, por otra parte, el esperanzador clima de época propio de lo que significó el quiebre en la historia al comienzo de la democracia. Era el fin de los exilios, las desapariciones, la censura, el terror, la violencia y la impunidad. *El exilio de Gardel* es una de las películas más vistas de estos 25 años, y arrasó adentro y afuera con premios y prestigio. **AC**

El telo y la tele

DIRIGIDA POR Hugo Sofovich,
Argentina, 1985, 108'.

No es la primera vez que escribo sobre esta película, auténtico placer culpable de mi vida. Es así: hacen en Buenos Aires un congreso de sexología, y para eso ponen cámaras en las habitaciones de un telo. Lo que pasa en cada habitación es bastante ramplón: al patovica no se le para, el jugador de fútbol se encama con la periodista, un diputado radical está con una diputada peronista en plena jauja, una pareja aburrída trata de recuperar la pasión, una mujer ejerce la prostitución a espaldas del marido y una secretaria es abusada por su jefe. También hay un mono, imitaciones de Jorge Troiani, Tandarica haciendo de mozo borracho y Ricardo Espalter de electricista ruso. Y, a pesar de todo esto, hay algo que supera la vergüenza ajena. En primer lugar, que se trata nada más que de una serie de sketches televisivos filmados con desnudos; segundo, los cuerpos femeninos y masculinos más reales que cualquiera de los que hoy pululan por allí; tercero, un descontrol absoluto que hace que, en cualquier fotograma, pueda pasar cualquier cosa. Quizás lo único que no hay en la mayoría de los casos es *timing* y que, bien visto, lo que más nos llama la atención es que la película es un catálogo del quién es quién televisivo de los ochenta, menos Porcel y Olmedo. Esto era el destape puro y duro, pero además era destape como debía ser: totalmente desvergonzado. Aquí no hay alusiones a la dictadura, por ejemplo, ni ejercicio de nostalgia. Es palo y a la bolsa: Tandarica cayéndose por la escalera, Yuyito González y el Facha Martel haciéndolo casi al estilo Ron Jeremy. O Moria Casán

con Mario Sánchez en una celebración del barrio –una secuencia antológica: el telo tiene las ventanas abiertas para que los amigos carguen al enamorado–. Era, sí, una película inocente de la que se podía entrar y salir sin problemas. Y terminaba con su realizador, Hugo Sofovich, rompiendo la cuarta pared –seamos académicos– y largando un “má’ sí” que representaba perfectamente no sólo la forma sino también el espíritu real de tanto film destapado de esos años. Si lo vamos a hacer, debe haber pensado Sofovich, vamos a hacerlo bien: ni guión, ni historia, ni trama; sólo gente que entra a un telo y los primeros chistes que se nos ocurren. **LMD'E**



La historia oficial

DIRIGIDA POR Luis Puenzo,
Argentina, 1985, 110'.

Nuestra memoria no siempre almacena información como nosotros quisiéramos. A veces hace saltos inauditos; otras, archiva todas las tonalidades del color blanco, como los esquimales.

Por falta o por sobredosificación, entonces, el recuerdo puede paralizar de tal forma que hace que importe más el procedimiento como pulsión que el recuerdo en sí como materia.

El cine argentino de los ochenta, ese cine *testimonial* –la contraparte “seria” y solemne del *exploitation* del mismo período– que *La historia oficial* representa como pocas películas de la época, propugnó memorias aceleradas con resultados, en primera instancia, contradictorios; en segunda, peligrosos. Bifurcación mnemónica: memoria del futuro (funda maneras de recordar) y memoria del pasado (cristaliza representaciones de lo que ya sucedió). El problema de la película de Puenzo es que se convierte en la cabeza de lanza de una serie de ideas convertidas en relato (paradójicamente) oficial en los términos de qué clase de visiones retrospectivas del pasado queremos construir: la idea de la

convivencia silenciosa con el asesino (“no sabíamos quiénes eran los que organizaban”), la idea del despertar tardío (“¡qué terrible lo que pasó acá!”), la idea del desconocimiento de los hechos (“en ese momento nadie sabía lo que pasaba”) y su contraparte, es decir, la idea de que con la democracia el problema se resuelve y las tensiones se acaban (“Por suerte con las elecciones los asesinos se van y esto se termina”). En resumen, un manual de amnesia colectiva vestido de corrección política y nada más lejano de la pragmática del mundo real: los focos de poder golpista cívico-militar seguirían atormentando, en democracia, varios años más.

La historia oficial sería canonizada con el Oscar a mejor película extranjera: el atroz encanto de las dictaduras también podría ser material de la industria cultural. **FEDERICO KARSTULOVICH**

En retirada

DIRIGIDA POR Juan Carlos Desanzo,
Argentina, 1984, 87'.

En *retirada* comienza como una anomalía para la época y para el cine argentino: mezcla de película de Dario Argento (con sus planos detalle y manos asesinas preparando los materiales) y un personaje con acciones propias del samurái de Melville visto a través del Aristarain de *Últimos días de la víctima* (parquedad, minuciosidad, silencio y profesionalidad). Ahí donde la película parecía –al construir un policial inusual– ir a contramano de los exponentes cine-denuncia de la época, a los pocos minutos revelaría su origen, una *exploitation* banal, pero ya ni siquiera con el foco de la mentalidad bienpensante sino del más obtuso fascismo del ojo por ojo: el padre de un desaparecido, en los albores de las elecciones del 83, reconoce al secuestrador/torturador de su hijo y jura venganza. A su vez, el asesino intenta sobrevivir a los “nuevos tiempos”. Imaginen el resto. Del cruce sale la paradoja: en vez de repudiar la tortura y denunciar o “testimoniar”, reproduce vejaciones varias (recordar el maltrato propinado a la pobre Edda Bustamente), multiplica violencias (la voladura de cabeza gore del final es notable en este sentido) y termina desplazando el formato de violencia anterior –que presuntamente parecía exorcizar– para renovarlo por el de la primavera alfonsinista y sus falsos exámenes de conciencia teñidos de liberalismo; en el fondo representaciones irresponsables de una época no clausurada (quizás el gran

"torture-exploitation" sea la nefasta *La noche de los lápices*). El recordado insert de la puteada "hijo de puuuuataaaa" de Julio De Grazia (el protagonista) al recordar el secuestro de su hijo en la ficción es clave para entender el funcionamiento: grito histérico progresista, bajada de línea fascista. Entre la justicia parapolicial de *Comandos azules* o las películas de Palito Ortega y la "hora de resolver las cosas más allá de los abogados y papeles", un lazo íntimo, invisible y persistente. **FK**

Garage Olimpo

DIRIGIDA POR Marco Bechis,
Argentina/Francia/Italia, 1999, 98'.

En el esquivo espacio de las películas que reflexionan sobre la época de la dictadura militar de 1976 y que jerarquizan el carácter de representación de los campos de concentración, hay una película que sobresale del resto, quizás por estar dominada por la incomodidad: *Garage Olimpo*, que es una paradoja, anacrónica y presente al mismo tiempo.

Alguna vez Pasolini mencionó que el sentimiento de indignación es opuesto por el vértice a la incomodidad: la indignación toca y pasa, la incomodidad afecta y queda. El sentimiento de indignación es falsamente presente y se vincula con la novedad, la "última noticia"; se olvida de inmediato. El sentimiento de incomodidad ES presente puro porque nos actualiza el momento de ser afectados. La película de Marco Bechis tiene esa difícil cualidad: logra transportarnos a un tiempo que es problema presente. No porque la película reflexione sobre las prolongaciones de la dictadura en nuestro tiempo, sino porque piensa a la representación como problema AHORA, como malestar. Para incomodarnos se limita a hacer prevalecer un tono: el gris. Evita antinomias, recrea formas burocráticas que son redes formadas por personas comunes y corrientes y redescubre el costado oculto sobre el tema que el cine argentino prefirió reemplazar con estereotipos: que la máquina de la muerte se parece, con sutiles variantes, a un mecanismo laboral gris y cotidiano; que ser una parte del engranaje es una condición de posibilidad de que la máquina de muerte funcione. Esa maquinaria es precisamente la que devuelve el carácter perturbadoramente humano al asunto. Y ahí donde había monstruos, comienzan a aparecer individuos: para narrar el pasado hay que darle entidad, humanidad, a los ana-

temas, justamente para hacerlos un problema presente, real, 23 años después, nuevamente entre nosotros. La burocracia como una sofisticada forma de la muerte.

FK

Pizza, birra, faso

DIRIGIDA POR Adrián Caetano y Bruno Stagnaro,
Argentina, 1997, 80'.

Nadie los vio desembarcar en la unánime noche. La frase inicial del cuento *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges, describe perfectamente la irrupción de un nuevo sector social en los centros urbanos argentinos a fines de la década del 90. Esos personajes fueron perfectamente retratados en *Pizza, birra, faso*. Nadie los vio desembarcar, salvo Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, que les dieron por primera vez en una película protagonismo y voz, música e imágenes. Al mismo tiempo, reconvirtieron el decorado habitual de las películas ambientadas en Buenos Aires: el Obelisco, habitualmente utilizado como una postal turística, ahora era mostrado como la sede temporaria de la marginación y el delito en pequeña escala.

La novedad estética respecto de lo que venía haciendo el cine argentino fue tan radical que pocos se dieron cuenta de que, además, esta película fundacional del Nuevo Cine Argentino ponía en escena a gente que estaba oculta y que iba a acompañar en las próximas décadas, como una pesadilla, los sueños de la clase media argentina, aún no habituada a la palabra "seguridad". Los detritos de los noventa, el costo humano invisible, los jóvenes alejados de la educación formal y carentes de una estructura familiar que los contuviera comenzaban a hacerse ver gracias a la sensibilidad de los nuevos cineastas.

A los personajes de *Pizza, birra, faso* se los tomó como reales por la eficacia de la película, pero no porque sus consumidores hubieran escuchado hablar de esa manera a alguien. Una sucesión de insultos apenas modulados que enhebraban las conversaciones mientras sonaba una música plebeya, también hasta ese momento relegada -la cumbia-, conformaban una banda de sonido nueva, distinta, y que sin embargo sonaba profundamente real.

A partir de *Pizza, birra, faso*, los marginados cobrarían espacio en las películas argentinas pero mucho más sustancialmente, en las calles de nuestras ciudades. Con el tiempo, volverían a ser invisibles, pero esta vez por incorporarse al paisaje

urbano, reapareciendo a los ojos de los ciudadanos sólo como amenaza. **GUSTAVO NORIEGA**

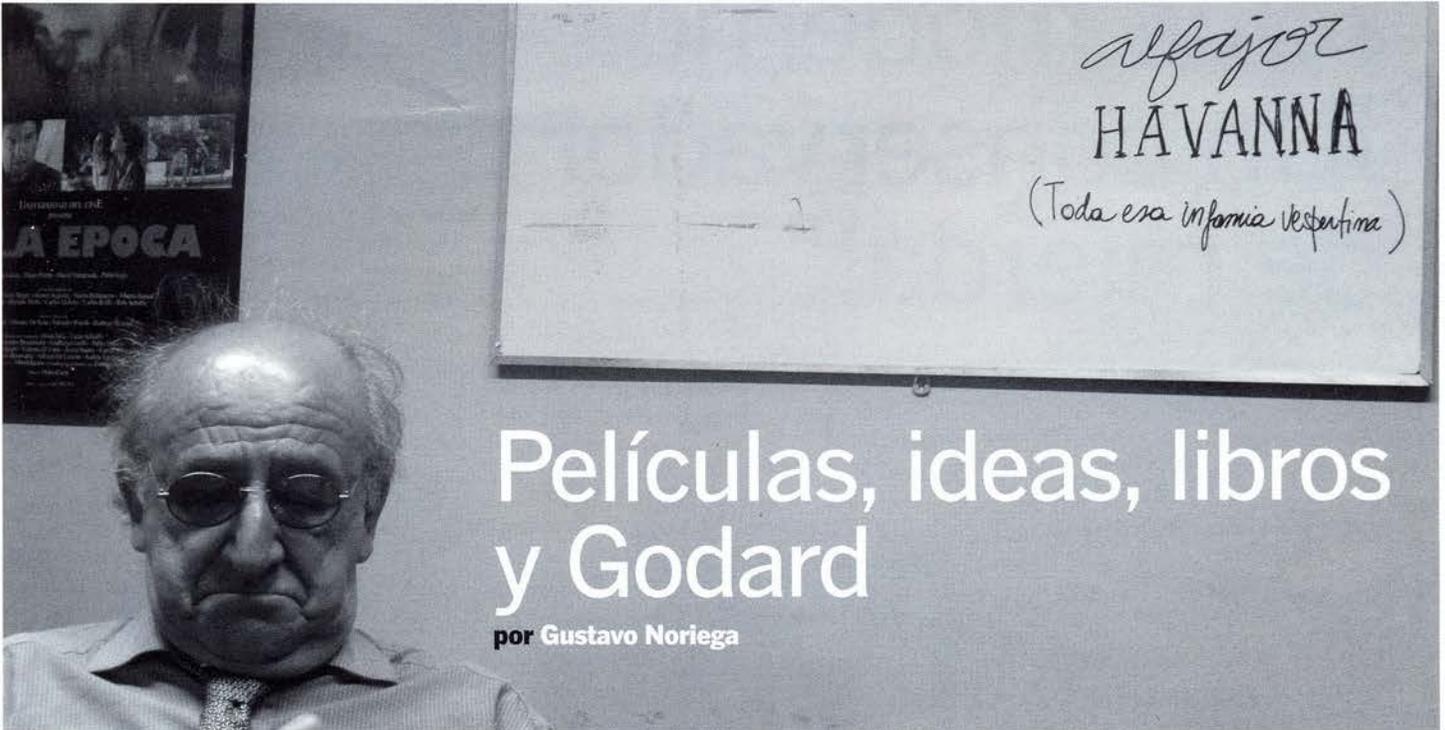
Bolivia

DIRIGIDA POR Adrián Caetano,
Argentina, 2001, 75'.

Un reloj de pared y una mujer son los ejes narrativos de *Bolivia*. Un común reloj de pared que detiene su marcha eléctrica cuando Freddy, el inmigrante boliviano, comienza a trabajar en el bar de Enrique.

Una mujer, Rosa, paraguaya, que moviliza los artilugios del deseo en los parroquianos del bar, mundo de hombres, choripán, birra y boxeo. Rosa, Eva esquiva, enciende los fuegos masculinos, hétero u homosexuales, para dejarlos consumir sin consumir. Salvo con Freddy. Freddy y Rosa, extranjeros, consuman. El Oso y Marcelo, argentinos, consumen la merca de la impotencia. Impotencia como síntoma, no sólo en el sexo, en la Argentina que consume los últimos gramos del milenio mientras se pudre en la pústula menemista. Impotencia del fracaso personal y colectivo, la humillación, el resentimiento. Xenofobia es el nombre que los engloba a todos. Freddy es el oscuro blanco móvil, el chivo que se resiste a la expiación. Freddy es el dueño de la dignidad, por tanto en ese mundo ínfimo, sin siquiera un reloj que marque el tiempo que lo acerca al estallido, debe ser sacrificado. Su martirio es la condena de todos. El estampido del balazo traperero del Oso se expande fuera del bar; más allá, a las calles de una ciudad en la que el riguroso blanco y negro de la fotografía abarca todo el arco iris de colores esfumados por el gris y la chatura de la vida porteña del fin de milenio; más allá, a un país envilecido, injusto y discriminador, en el cual los que mandan no aparecen (pero Marcelo, el Oso y Enrique están endeudados, en dinero y protección, con "el turco", uno que zafó y que, por eso, queda fuera de cuadro) y los que obedecen soporitan el yugo a base de cocaína, resentimiento y violencia contra los que están aún más abajo que ellos mismos.

Si estos hombres miran hacia arriba, sólo encuentran un aparato de televisión colgando del techo; desde allí (las clásicas tomas en picado de Caetano), dos negros se pegan con la fuerza que ellos quisieran para enfrentar sus vidas. Abajo, en blanco y negro, todos pierden, mientras arriba, junto al televisor y luego del sacrificio, el reloj vuelve a funcionar. **EDUARDO ROJAS**



Películas, ideas, libros y Godard

por Gustavo Noriega

Tomamos tardíamente conciencia de que en la cobertura del último Bafici —hecha siempre a los apuros, con más entusiasmo que planificación— nos comimos, entre muchas otras cosas, dos grandes aportes relacionados con la producción de Rafael Filippelli. El primero era su película *La mirada febril*, relacionada con el décimo aniversario del Festival, realizada especialmente para esa edición. El otro era el libro editado por el propio Bafici, *El plano justo*, una recopilación de sus artículos aparecidos en *Punto de vista*, *El Amante* y otras publicaciones. En esas tribulaciones estábamos cuando nos decidimos, bajo el liderazgo irresistible de Agustín Campero, a dedicarle esta edición de diciembre a lo que había pasado cinematográficamente en el país desde el advenimiento de la democracia. Súbitamente, las dos ideas hicieron conexión. Pocas personas estaban tan capacitadas para analizar lo que pasó con el cine desde el fin de la dictadura hasta el presente como Rafael Filippelli. Su producción, desde *Hay unos tipos abajo* (1985) en adelante, acompaña en el tiempo la gestión democrática. Por otro lado, su labor docente lo tiene como protagonista al relacionarlo, desde la FUC, con la generación de cineastas que le cambiaron la cara al cine argentino a mediados de los noventa.

Sin embargo, si uno analiza a Rafael a partir de su curriculum, se está perdiendo una porción enorme de su riqueza. Filippelli es un charlista extraordinario, graciosísimo y al mismo tiempo jugoso, el sueño de todo entrevistador. Nuestros encuentros con él

suelen limitarse a los cruces en bares y pasillos durante el Bafici. Su ironía, su ejercicio de la infamia y del desdén son elegantísimos y constituyen uno de los grandes atractivos del Festival. Esta entrevista no es más que una confirmación de su gracejo y de la libertad con que expresa sus opiniones.

También el lector encontrará en la conversación una de las características de Filippelli que lo distingue de sus colegas: habla de cine. Es decir, no sólo habla bien o mal de otros cineastas, no sólo participa en la discusión política y comenta los pesados albuces de la financiación, sino que también, y especialmente, habla de los temas específicos que un director debe pensar: dónde se pone la cámara, en qué momento se corta un plano en el montaje, cuál es el punto de vista desde el cual se ancla la película, etcétera.

Esa dimensión de su trabajo está expuesta en extenso en *El plano justo*. En el contexto del libro, la reconocida obsesión de Filippelli por Godard se enmarca en una preocupación por los mecanismos propios del cine: es de esa manera que su escritura se vuelve una extensión de su práctica cinematográfica. RF es uno de esos cineastas que hacen cine desde la conciencia de los mecanismos del cine y poniendo en el centro de la escena esa conciencia. Esa línea de pensamiento lo conecta con el cine moderno de una manera poco habitual en el cine argentino.

Esa obsesión godardiana se extiende a *La mirada febril*, la película que “celebra” el X aniversario del Bafici. Elegimos poner entre comillas la referencia a la celebración porque

la película está todo lo lejos que se puede estar del documental institucional apologético. Filippelli elige su Bafici, y ese Bafici es uno de los festivales posibles, en nada parecido al mío, por ejemplo, aunque algún punto de intersección pueda encontrar. Para Filippelli, las riquezas del Bafici se concentran en las imágenes de algunos cineastas: Tsai Ming-liang, Alexander y, cuándo no, JLG. La presencia de Godard como uno de los *features* del Bafici es una rareza: no es precisamente en allí donde el francés fue protagonista central. Pero la devoción de Filippelli es así, incondicional: hincha de la Academia, si tuviera que elegir a la figura de un Racing-Independiente, probablemente también lo elegiría a Godard.

Por otro lado, la película elude todo gesto celebratorio, pone en el centro a las entrevistas a Quintín (con el discurso menos conformista posible) y un texto con rezongos sobre cineastas, que, una vez consagrados —sugiere el film—, le dieron la espalda al festival. Es una película insólita como institucional, libre, fresca, contestataria, que de una forma oblicua habla bien del Bafici (al dar ese espacio de autorreflexión crítica) y del propio director. (Tiene, además, un texto de Santiago Palavecino sobre Sokurov de antología).

Así, libre y polémico, reflexivo a un punto que pocos directores argentinos pueden alcanzar, protagonista y espectador a la vez de un proceso contradictorio pero positivo que lleva ya veinticinco años, Rafael Filippelli es uno de nuestros elegidos para pensar qué pasó con el cine nacional en democracia. **[A]**

“¿Qué moderno? ¡Un conservador de mierda!”

por Agustín Campero, Gustavo Noriega y Marcelo Panozzo



En tu libro *El plano justo*. Cine moderno: de Ozu a Godard hay un artículo del año 86 que se llama “Contra la Realpolitik en el arte”, en el que te instalás con una voz solitaria frente a lo que era la hegemonía de La historia oficial. De alguna forma tenía un sentido profético respecto de lo que vos pedías del cine, que aparecería diez años más tarde con el Nuevo Cine Argentino.

Yo me acuerdo de que la gente decía “el Oscar que le dieron a Puenzo nos sirve a todos” (*risas*). Es un período del cine argentino que a mí me resulta un tanto oprobioso. En primer lugar, porque había cosas verdaderamente canallescás; la idea de estar filmando con la terminación de la dictadura como si eso fuera la continuación de una prédica o de una militancia que se había tenido antes de la dictadura era canallesca. No estoy diciendo esto por Luis Puenzo, pero creo que *La historia oficial* era la historia oficial precisamente. En él no me parecía que hubiera una cosa jodida ni mucho menos, pero sí estaba presente el oportunismo y un cine perimido desde todo punto de vista. Había habido una involución respecto del nuevo cine de los años 60, si uno lo piensa en comparación con *La cifra impar*, o Torre Nilsson o Kuhn. Ojalá hubiera sido un cine académico; era ramplón. Y después vino una suerte de generación intermedia ahí, que son los Di Tella, los... Rejtman está más bien en ese lugar, generacionalmente. Milewicz, Mosquera... estaban en una especie de cosa intermedia, y creo que hasta el día de hoy no se dieron cuenta de que los jóvenes se los llevaron puestos a ellos también. Esta revolución que se inicia con *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa* no sólo desaloja a los Barney Finn, los Kamin y los no sé cuánto, sino que los desaloja a ellos también; de paso cañazo, se llevaron por delante a una generación que era un poco más interesante. Quiero decir, el cine de Di Tella... bueno, últimamente no me interesa nada, pero el cine de Di Tella era un cine que tenía algún interés, parecía un tipo preocupado por las cosas que hacía.

Yo recuerdo que cuando estrené *Hay unos tipos abajo*, un crítico argentino escribió: “Aunque al lector le parezca mentira, es un cineasta que todavía habla de Godard”, y decía eso como si fuera el colmo. Era verdaderamente genial. Con la aparición de *El Amante*, y también de *Film* (aunque yo siempre fui de *El Amante*), se produce un cambio que no sólo tiene que ver con los directores, sino también con el inevitable acompañamiento crítico. Yo creo que éste, al mismo tiempo, a veces ha sido desmesurado, ¿no? Pero, más allá de esa desmesura, hubo un nuevo cine que tuvo un acompañamiento crítico, porque

si no es imposible. No existe la posibilidad de un nuevo cine sin una nueva crítica, y viceversa.

Hablando de esa generación que se llevó puesta la juventud del NCA, había un nombre interesante, que es el de Agresti. En Mar del Plata se muestra, en el 96, Buenos Aires viceversa, y en el 97', Pizza, birra, faso. Con Agresti, El Amante dijo: "un antes y un después" ("a mi pesar", aclara Noriega). Y cuando vino Pizza..., dijimos: "Ah, no, iera ésta!". Pero Agresti preanunciaba un poco el salir a Buenos Aires...

Mundo grúa, etc., etc., todo ese tipo de películas... ninguna de las películas del nuevo cine joven podía tener una frase como "a coger, a coger que chocan los planetas" (*risas*). Era algo del pasado, mientras que acá hay una cosa que se llama discreción, que ha tenido este nuevo cine.

¿Por qué una generación nueva de cineastas necesita la crítica? ¿Cuál es el sostén que le da?

Salvo casos como el de Juan Villegas, que no se sabe muy bien si es primero cineasta y después crítico o al revés, los cineastas en general no somos buenos razonadores de aquello que hacemos. Entonces, que aparezca un Bazin –salvando las distancias– que les explica qué es lo que está pasando, que aparezca alguien que diga "eso que hace es un plano secuencia, desde ahora se va a llamar plano secuencia", me parece que genera una especie de ida y vuelta. No es que Orson Welles dijo "vamos a inventar el plano secuencia", sino que filmó de una manera determinada y hubo uno que dijo "vamos a llamarlo plano secuencia". No fueron demasiado originales, por otro lado. Pero de todos modos es una cuestión de retroalimentación, incluso para oponerse. Yo me acuerdo de la furia que a mí me daba cuando Quintín hablaba bien de películas como *Philadelphia*. Yo decía: "¿Cómo puede ser que a este boludo que inventó esa revista le guste esta película que es una porquería?". Pero eso permitía una discusión. Es imposible un grupo de cineastas solos. Yo no sé, no lo tengo muy pensado, no sé qué pasó en los sesenta. Me da la impresión de que hubo también una especie de grupito que estaba reunido alrededor de *Tiempo de cine*. Tengo toda la impresión de que Agustín Mahieu, Mabel Itzcovich, alguno de esos críticos del momento ayudaban a que Torre Nilsson pudiera hacer otra película, o a que Antin pensara que otra película sobre Cortázar podía ser así o así. Hay una cosa que dice Godard, eso de que "somos la primera generación que sabe que Griffith ha existido". Yo creo que fue mucho más importante la apa-

rición del cine de los noventa que el cine de los sesenta, pero mucho, porque me parece que fue un proyecto más abarcador. ¿En qué sentido? Salvo el caso Aronovich, y punto, el cine argentino nuevo de los sesenta trabajaba con los mismos técnicos que había trabajado Demare, cosa que se notaba. A ninguno de ellos se le había ocurrido que había que dejarse de joder con el doblaje y que había que hacer sonido directo. Si le decías eso a Torre Nilsson, te miraba con cara de "a este boludo qué le pasa, no se puede hacer sonido directo, sale mal". Y me da la impresión de que esta nueva generación tenía una cosa mucho más interesante, que es la idea de que no sólo hay nuevos directores: hay cinco o seis directores de fotografía que son cosa seria, lo mismo con los sonidistas. Y después hay una situación que me parece fundamental, que es la abolición del rol del guionista profesional, cosa que le hizo mucho bien al cine. Pero cuando hablo de guionista profesional, también me refiero a Piglia, que es un desastre como guionista. Piglia es una persona que habla de traducción, él cree que hay traducción, cree que se traduce de algo escrito a imágenes. Una antigüedad antediluviana. Una de las cosas que más adocenaron el cine de los ochenta fueron los guionistas: Goldenberg, Maglie, Bortnik...

Yo creo que uno de los mayores males que tuvo el cine de Hollywood fue llamar a Faulkner. Vos decís "ah, los diálogos de *Tener y no tener*". Sí, los diálogos son buenos; la película es una caída. Y claro, allá lo llaman a Faulkner y, muchos años más tarde, en un país subdesarrollado lo llaman a Piglia.

O a Feinmann.

No quería llegar tan lejos.

¿Por qué la demora en la aparición del nuevo cine? Hay 10, 15 años de democracia en los que, de todos modos, no hay cine.

Yo creo que la democracia hizo bien porque permitió que aparecieran estos pibes. Permitted que Antin fuera director del Instituto de Cine; permitió que Antin, sin dejarse llevar por mis consejos, montara la FUC. Cuando me dijo que iba a poner una escuela de cine, le dije "¡pero vos estás loco!" (*risas*).

Lo hemos escuchado decir que él, ahí, lo que quería era continuar con el trabajo del Instituto por otros medios.

Él tenía una idea genial, que era la de dos institutos: uno que tuviera créditos normales, digamos, para las películas grandes, etcétera, y uno que fuera a toda pérdida, que realmente fuera un instituto financia-

dor de ciertos tipos de experiencias. No salió: después vino Julio Mahárbiz y eso no fue posible, obviamente.

¿Podés hablar un poco de la gestión de Antin en el Instituto?

Yo estaba convencido de que Manuel no iba a dejar de filmar. Una vez él me contó que le llevó el proyecto de política del Instituto a Alfonsín, diciéndole "Hay dos posibilidades: dar la batalla acá adentro y lograr que los exhibidores de acá proyecten cine nacional, o tirarse a los festivales internacionales". Y que Alfonsín, como buen político, le preguntó: "¿Las dos cosas no se pueden?". Manuel dijo que no, entonces Alfonsín eligió: "Bueno, vamos afuera". Porque efectivamente Argentina necesitaba ir a lugares donde nos dieran pelota, y así pudiéramos salir de ese oprobio que ha sido la dictadura militar. Quiero decir: al papel de la cancillería de Caputo –esto mucha gente no lo recuerda, o hace que no lo recuerda, o algunos no lo saben– en el triunfo argentino en muchos festivales la gente no lo reconoció lo suficiente. Ahí hay una relación importante, se fueron sentando ciertas bases para que se diera este fenómeno. Es cierto que hace eclosión 10, 15 años después, pero yo no sé si habrían aparecido estos pibes sin escuelas de cine. Yo creo que ahí hay tres variantes: la Universidad del Cine, el Bafici y *El Amante*. Yo creo que ése es el pilar del Nuevo Cine Argentino.

¿La Ley del Cine no?

La Ley del Cine es una mierda. Y la única persona que lo dijo en aquel momento fue Antin. Fue el único que dijo "están inventando una ley corporativa". Nadie lo quiso escuchar; estaban yendo al Congreso, hablando con Irma Roy y creían que estaban tocando el cielo con las manos. E inventaron una ley que es un cepo, es una especie de desastre. Yo no veo otra continuidad que ésa, que esas tres patas.

Una cosa interesante que Antin tenía como política era que un gran porcentaje de los estrenos fuese de óperas primas.

Te voy a decir, para hacer una autocrítica, que yo recuerdo que en aquella época yo le dije a Manuel: "Demasiadas óperas primas". O sea que él era una persona revolucionaria y yo era un conservador. Lo que hizo con las óperas primas fue impresionante. Claro, también eso tiene su problema, ¿no? Yo creo que eso también genera en parte el estado actual del cine, en el sentido de que hay más directores de cine de los que hacen falta, demasiadas películas. El sistema del video –o como se llame: HD, digital, eso– es una ventaja muy grande, y al mismo tiempo es un terreno en el que esta democrati-



zación genera un uso un tanto raro. La mayor cantidad de películas que se hacen no son muy buenas. Habría que cuidar bien cómo se pone el dinero, no sé cómo es el sistema; yo creo que todos los sistemas que son limitativos son complicados por limitativos. Hoy hay limitaciones verdaderamente reaccionarias, como, por ejemplo, que para hacer una película tenés que tener hecha otra. Ese tipo de limitaciones no sirven para nada, pero me parece que debería haber una presentación de antecedentes, que alguien muestre... no sé, tres cortos, que muestre algo.

En algún punto, la disyuntiva que le lleva Antin a Alfonsín sigue teniendo cierta actualidad. Lo de la salida afuera tiene otra función, pero sigue habiendo una división.

Cuando uno desde acá ve cómo pasan las cosas afuera, uno siempre tiende a desear otras situaciones supuestamente idílicas. Ahora, si uno sigue medio de cerca el tema, los diarios, los "Sirvenes" de Francia escriben: "Basta de financiar películas que no va a ver nadie". Es un problema más amplio, no es propio de la Argentina. Hay una cuestión de mierda: cuando la gente dice "se paga con los impuestos", eso generalmente lo dice el que no paga los impuestos, pero también es una discusión factible si uno lo hace de buena fe. Cuando uno tiene la posición que tiene Aristarain, vos decís: "No, bueno, así no se puede discutir". Acá una película no puede costar tres millones de dólares; si querés que cueste eso, conseguí el dinero y filmá. Vos no podés pensar una industria en un país como éste.

Cuando una película norteamericana sale de Estados Unidos, por lo menos pagó su costo. Acá la película de Suar paga su costo. Ahí hay un tema muy interesante: hay películas que no engrupan a nadie. Las películas de Suar no engrupan a nadie. Es una de las pocas personas a las cuales yo les creo cuando dicen que el cine tiene que ser para todo el mundo: dice eso y hace eso. ¡La de gente que cuando ve las películas nuestras dice "bueno, pero ese cine no lo ve nadie"! Y a la vez ellos llevan 500 espectadores pero gastan cinco veces más que Alonso... Ésos son unos caraduras.

Ésa es una de las novedades de los últimos años, el fracaso de ese falso cine comercial. Pone la discusión en otro lugar.

Parte de lo que dice Quintín es cierto: esta nueva forma de producción basada en instituciones internacionales, los festivales, y todo eso, ¿cuánto va a durar? Cuando el cine argentino deje de ser gracioso para esos europeos que miran, para los holandeses, ¿cómo se sigue?

Antes decías que el director de cine no es una especie muy pensante... Todo el tiempo hay una mirada lógica hacia el Estado, el reclamo de que no hay política cinematográfica y de que no pensamos qué cine queremos. Pero tampoco se está pensando mucho para qué se hace cine.

Ha vuelto a pasar algo que pasaba en el cine de los ochenta. Cuando uno ponía la televisión, hablaba un tipo que estaba promocionando la película que se iba a estrenar; uno sabía que era el director, pero parecía que era el agente de prensa. Por ejemplo, vos sabías que ese pelado era Ayala, pero si no lo conocías, podía pasar por jefe de prensa de la película. Hubo un momento en que eso se terminó. Cuando le hacían un reportaje a Trapero, claramente no era el jefe de prensa: era el director que hablaba de cine. Yo tengo la impresión de que está volviendo a pasar lo de Ayala. Es una situación de la cual es difícil hablar. Hacer películas, en un sentido... se puede vivir de eso, eh. El Instituto te da una guita, vos simulás que gastás otra y hacés la guita con lo que te dio el Instituto, de ahí te cobrás unos mangos. Y ahí decís: ¡¿ma' qué nuevo cine argentino?! Están haciendo un negocito. De golpe se estrenan en el Tita Merello 200 películas, y a los tipos lo único que les interesa es que se dé un día ahí para poder cobrar el subsidio. No sé, yo estoy alejado de todas las filiales. Si tuviera que estar cerca de alguna, estaría cerca del PCI (Proyecto de Cine Independiente). La DAC (Directores Argentinos Cinematográficos), que es el lugar que me correspondería generacionalmente, no se puede pisar, es una vergüenza. No sé si eso se está pensando.

Hace un par de años escribiste el artículo "Por un cine imperfecto". Ahí hablabas de la decadencia o la muerte del Nuevo Cine Argentino, y este año hubo como una nueva oleada de buenas películas, todas juntas: las de Llinás, Martel, Trapero, Carri. En el cuadernillo (editado por el Bafici 2006) vos reflexionabas sobre el modo en que los jóvenes directores empezaban no solamente a creérsela, sino a estar mucho más preocupados por la calidad del sonido que por el carácter real de lo que filmaban, por decirlo de alguna forma. ¿Cómo ves eso ahora?

Pero los ejemplos que vos me das, en un sentido, también me dan la razón. Leonera costó 15 millones de veces más que *Mundo grúa*. Hoy, los buenos, digamos, hacen un cine caro en relación a sus primeras películas. La nueva película de Alonso es más cara que *La libertad*, y la primera película de la señora Martel, ni hablar. Ahora, salvo en la película de Pablo, que creo que es uno de los cineastas que están lejos del resto, yo no veo ese dinero, no lo veo en la pantalla.

Cuando ves el sonido en las películas de Trapero, es una cosa muy seria.

¿En la de Martel no?

No. Para mí no. Una persona en una película de Martel habla por teléfono: la primera vez se escucha lo que dicen del otro lado, y la segunda vez no. ¿Por qué? ¿Porque no le conviene que se escuche? Un poco de coherencia, digo yo. Se puede filmar, no hay reglas, pero si se escucha del otro lado, se escucha siempre del otro lado. Son problemas del punto de vista. A mí no me gustó tanto la película de Trapero, pero hay momentos, por ejemplo, cuando las tipas se pelean en el baño... no sé si la gente lo sabe, pero eso es muy difícil de hacer, es decir, al filmar a unas personas que se pelean en el suelo, la altura de cámara es muy difícil. En *El bonaerense* hay un momento en que el policía y la policía se encaman en el auto. Hay muy pocos cineastas que en un plano dicen dos cosas al mismo tiempo: que se encamaron y cuán difícil es encamarse en un auto. Eso lo hacen los grandes directores, o sea: que un plano tenga dos cosas simultáneamente. Informa que se encaman y te dice, además, "flaco, ¿sabés lo que es garchar en un auto?" (risas). En la película de Lisandro, *Liverpool*, ves un buen rato al tipo caminando por la nieve, alejándose. Yo miré el reloj porque pensé que la película terminaba ahí, pero faltaban 20 minutos. Yo sé que la gente no mira eso, pero la ruptura del punto de vista ahí es muy brutal. Si hacés la película pegado a un personaje, el personaje se va y se termina la película. Estos son puntos de vista, digamos. Como me dice mi propia mujer: "El mundo ha cambiado, Rafael".

¿Y Llinás?

Palavecino escribió un artículo sobre Llinás. ¿Fue en *El Amante*?

Cuando una película norteamericana sale de Estados Unidos, por lo menos pagó su costo. Acá la película de Suar paga su costo. Ahí hay un tema muy interesante: hay películas que no engrupen a nadie. Las películas de Suar no engrupen a nadie. Es una de las pocas personas a las cuales yo les creo cuando dicen que el cine tiene que ser para todo el mundo: dice eso y hace eso. ¡La de gente que cuando ve las películas nuestras dice "bueno, pero ese cine no lo ve nadie"! Y a la vez ellos llevan 500 espectadores pero gastan cinco veces más que Alonso... Ésos son unos caraduras.

Fue en *El Amante*.

Ah, no me recordaba si era *El Amante* o *Positif* (risas). En fin, él advertía una cosa interesante. No me acuerdo porque hace mucho que lo escribí, pero decía "Está bien, este cine es buenísimo, lo hace Llinás, pero no hace falta ahora que éste sea el futuro del cine".

Lo decía de otra manera, me parece.

También decía: "Es muy difícil que alguien repita esto, no están dadas las condiciones".

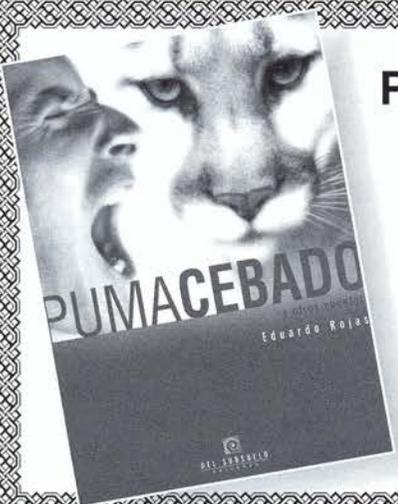
Historias extraordinarias es una película notable, sin duda alguna, que da para mucha reflexión. Por ejemplo, a mí me gusta mucho Matías Piñeiro, me gustó mucho *El hombre robado*. Una vez que terminó, te gustó mucho, es una película rivettiana, pero no hay mucho más para pensar. Mientras que vos terminás de ver *Historias extraordinarias* y decís ¡a la mierda! ¿Y ahora cómo sigue esto? Repensamos el cine. De alguna manera él te está proponiendo... No lo quiero comparar con Straub, pero cuando vos terminás de ver una película de Straub no es lo mismo que cuando terminás de ver una película de Rivette. Yo creo que el de Mariano, salvando las distancias, es un cine que genera una suerte de problemática.

¿Te gustó *Los paranoicos*?

Sí, sí. Muy interesante película, un tipo de cine que busca otra forma de entrar, está muy, muy bien.

¿Cómo es tu nueva película?

Es genial... es mi mejor trabajo, te voy adelantando (se ríe). Se llama *Secuestro y muerte*. Está basada en el secuestro y asesinato de Aramburu. La primera parte empieza con ellos disfrazándose, la segunda es el secues-



Puma cebado y otros cuentos

de Eduardo Rojas

EL AMANTE ANTICIPA SU SALIDA

Los lectores de la revista podrán adquirirlo hasta el 31 de diciembre de 2008 con un importante descuento en *El Amante*, Lavalle 1928.



tro propiamente dicho y el viaje hacia el cautiverio. Y el resto es ya dentro de la casa, dos días enteros dentro de la casa, los interrogatorios y la muerte final.

Lo que más me interesa de la película es lo que pasa durante dos días enteros con gente que está esperando matar a alguien; cómo pasa ese tiempo, ese clima. Y tuve la suerte de trabajar con guionistas geniales... Esta película va a ser buena porque yo no escribí nada (*se ríe*). Ni una palabra, lo escribieron todo ellos: Beatriz (Sarlo), David (Oubiña) y Mariano (Llinás). Yo iba y decía: "Eso no lo filmo, eso no me gusta y no lo filmo, cámbienlo". Te diría que la película tiene hasta momentos cómicos dentro de la tensión que hay; momentos muy graciosos escritos por Mariano, no muy realistas, precisamente era la idea, las cosas que se escuchan por la radio, por ejemplo.

¿Por qué ahora esta película?

En realidad, una película que escribimos con Beatriz en el año 90, que se llama *2017*, era un guión con dos géneros: género de anticipación y género de espionaje (hoy habría que ponerle otro nombre). Después yo me largué a hacer otras películas, y quedé pendiente *2017*, y está pendiente siempre. Por su lado, Beatriz ya había terminado *La pasión y la excepción*, en la que está el asesinato de Aramburu, y un día me dijo: "Me gustaría hacer una película sobre ese encierro". Y empezamos a trabajar. Pero no está elegida la película por una coyuntura o por un momento político ni nada de eso.

¿Con Música nocturna cómo te fue?

Anduvo bien de público. Cuando estábamos por estrenar me acuerdo que tuve un encuentro con Pascual Condito y me dijo: "Vamos a salir en tantas salas...". Yo le dije que me conformaba con dos mil espectadores, e hicimos 15 mil. Después, no sé qué pasa: salvo en el Bafici, no estuvimos en ningún festival. Con *El ausente* fui al festival de Los Ángeles y después ninguna otra película mía se dio fuera de Argentina. Eso le pasa siempre a Favio –un tipo con más talento que yo–, que es de cabotaje, es uno de los grandes cineastas argentinos, hace dos millones de espectadores acá pero no importa, no va a ningún festival. No sé, son películas que no interesan...

¿Viste lo que salió en internet sobre tu libro El plano justo..., sobre la copia de un párrafo de Susan Sontag?

Sí, lo leí. Alguien me lo mandó. A mí lo que me molesta es el anonimato. Lo que pasó es que a David (Oubiña, el compilador del libro) se le traspapeló; eso estaba citado. Es más, estaba con punto, porque no es seguida esa frase, estaba separada con puntos

suspensivos, el entrecomillado, y se trabucó eso. Imaginate que es literal. Y además es un texto absolutamente... ¡famoso!

Hay algo botón en el asunto, además de anónimo, claro, como corresponde. Y un gesto de mucha miseria: ¿es lo único que se tiene para decir del libro?

Sí... no hay que darle importancia. Tengo los papeles acá. Tengo toda la impresión de que debe ser gente de acá, de la Universidad; no quiero decir que sea gente que yo aplacé... de ninguna manera (*risas*), porque no aplazo a nadie. Sólo que acá en esta universidad soy... Bueno, hay mucha gente que está de mi lado y que se consideran mis discípulos, y hay gente que me odia. Un día de verano, allá enfrente donde se firman y se rinden exámenes y todo eso, yo estaba tomando exámenes y sale justo una alumna que me cruza y me dice: "¡Profesor! ¡Profesor! ¡Me recibí! ¡Me recibí!". Y yo le digo: "Bueno querida, me alegro mucho". Y ella me contesta: "Y ahora que me recibí quisiera decirle que a mí Godard y Antonioni siempre me parecieron dos mierdas" (*risas*).

Volviendo al tema de la escritura, ¿cómo sigue eso en una época que podemos llamar post-Punto de Vista?

Es un tema grave, dado que, en general, a diferencia de David, por ejemplo, que también escribía en *Punto de Vista*, la revista era un lugar mío, trabajaba mucha gente pero yo la consideraba propia. Yo la veía incluso como un lugar de provocación, y la desaparición de eso es grave. A la vez, no sé si la desaparición de *Punto de Vista* no genera la falta del deseo de escribir. De todos modos, y dicho esto sin ironía, no creo que nadie se pierda de mucho porque deje de escribir; y, en segundo lugar, bueno, tal vez fue un momento de mi vida en el que me gustó escribir. Porque para mí era todo uno eso, ¿no? Escribir y que saliera en *Punto de vista*. De hecho, Beatriz no escribe salvo lo que podría llamarse "profesionalmente".

Algunos piensan que algunas de las faltas o deudas que tiene la FUC se relacionan con un sesgo muy del cine moderno y, de alguna manera, te hacen un poco responsable de él.

Yo creo que están locos (*risas*). No porque no haya que discutirlo. A ver: yo doy dirección 3; hay dirección 1, dirección 2...

Pero no por lo que vos das en clase, sino por la escuela, digamos.

Bueno, pero yo no soy más profesor que el resto, acá. En primer año enseñan a este energúmeno de Syd Field; en primer año es todo Syd Field... El problema es que la gente que habla de cine clásico no sabe nada de

cine clásico, hablan por hablar; en realidad, lo que quiero decir es que Mariano Llinás y yo sabemos mucho más de cine clásico que todos los que hablan de cine clásico.

La crítica es que ese sesgo se expresa en las películas del nuevo cine.

¿En cuál? Tomemos de ejemplo a Trapero. ¿Trapero un cineasta godardiano? Sería medio fuera de lugar, ¿no? ¿Qué cineasta godardiano hay en Argentina? No hay, y está bien que no haya, es casi imposible. Vos podés filmar a la Antonioni; podés filmar a la Visconti (no digo que te salga...). Pero ¿filmar a la Godard?

¿Y la respuesta que te dio esa egresada cuando se recibió?

Y... era graciosa, porque efectivamente yo hincho las bolas con ese tipo de cine. Pero, por ejemplo, yo doy clases de adaptación. La primera que doy es la adaptación que Huston hizo de *Los muertos* de Joyce; es Huston y es Joyce. La segunda es la adaptación que Antonioni hizo de "Las amigas", el cuento de Pavese. La tercera es la adaptación de Gus Van Sant en *Mi mundo privado*. Mis gustos están ahí, efectivamente, pero no es lo único que yo pienso. Tipos que dicen públicamente que son discípulos míos, como Trapero o como Mariano Llinás, hacen un cine que no se parece en nada al cine que hago yo, en nada; en tal caso, pensar en cine a partir de un conjunto de cuestiones que hablaron conmigo, puede ser. Un tipo que trabaja con todos los protocolos, por así llamarlos, del cine moderno sería Juan Villegas, ¿no? Y efectivamente, y no casualmente, yo he escrito en *El Amante* sobre Juan, lo llamé "el último exponente de la Nouvelle Vague"... A mí, Alonso no me gusta tanto, por ejemplo, y se supone que es un cineasta de tiempos muertos y todo eso.

No me da la impresión de haber sido en la FUC alguien que haya impuesto una forma. Pero, por ejemplo, el más clásico de los egresados, cuando tuvo que poner a alguien que haga de profesor en una película, me puso a mí. Yo sentí como un homenaje que Szifrón me llamara.

¿Te gustan sus películas?

La primera me gustó mucho. La segunda no la vi. Además, ¿qué le dice un personaje a otro en esa película? Una cosa que es todo lo contrario a lo que dicen de mí. Yo creo que el que me entendió fue Damián: un tipo le dice al otro que cómo le va a presentar ese proyecto al profesor más conservador de toda la facultad... ¡O sea que que Damián Szifrón me veía como un tipo conservador! ¿Qué moderno? ¡Un conservador de mierda! [A]

CAMBIAR LA HISTORIA

Manuel Antin es quizás el protagonista que mejor incidió en el devenir cinematográfico en estos 25 años de democracia, por lo que pudo y no pudo hacer como director del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), y luego como fundador de la casa de estudios donde se educaron gran parte de los mejores directores de estos últimos años. Hablamos con alguien que supo cambiar la historia. **por Agustín Campero**

Su presencia es muy relevante en estos 25 años de democracia, primero en el INC y después como fundador y rector de la Universidad del Cine, con lo importante que es como semillero de los directores del Nuevo Cine Argentino.

Si, cada década hay un Nuevo Cine Argentino; yo fui parte del primero de ellos, hace más de cuarenta años (*risas*).

Queda claro su paso de la literatura al cine, y todo lo que hizo desde entonces. ¿Cómo se acerca usted a la literatura y al arte en general?

Yo nací en Las Palmas, Chaco. Mi incursión en la literatura está relacionada con mis estudios secundarios. Yo estudié en un colegio nacional que fue y sigue siendo un lugar fundamental para nuestra cultura: el Nacional Buenos Aires. En ese lugar me encontré con docentes que me comunicaron el amor por la literatura, primero por la poesía y después por la prosa. La lectura para mí se convirtió en un vicio, cada vez más singular, desafortunadamente. Produje algunos textos, y como nunca alcancé ninguna notoriedad ni buenos resultados con ellos, por el mismo camino me acerqué al cine. Mi presencia en el cine está más relacionada con la literatura que con el cine mismo. Mi devoción por la literatura me hizo acercarme a un determinado tipo de cine a través de un determinado tipo de literatura, una que me hubiese gustado poseer, toda la que se estaba desarrollando a mediados de los cincuenta, con poetas como Alberto Girri y escritores como Cortázar, Borges y Bioy Casares. En mi afán de asomarme a la faz de la Tierra, un día me encontré con un cuento de Julio Cortázar que se parecía muchísimo a lo que yo escribía, aunque, por supuesto, mis cuentos no tenían la calidad de los suyos. Quería pasar eso al cine; quise ser traductor cinematográfico de textos literarios. Nunca hice una película que no tuviera un origen literario. Después, una vez embarcado en el cine literario que yo estaba haciendo, establecí una relación muy personal con Julio Cortázar.

En la época en la que usted se relacionó con el cine, ¿ya empieza a tener alguna

relación con la política?

No, nunca.

¿Y cómo se acercó a Alfonsín?

Dos años antes de las elecciones del 83, algunos amigos míos, como Carlos Gorostiza y Luis Brandoni, me invitaron a incorporarme a un sector del radicalismo que en aquel momento estaba trabajando en los ámbitos culturales, llamado CPP (Centro de Participación Política) y liderado por el ingeniero Jorge Roulet. Al acercarme ahí, también me acerqué a todos los políticos que amparaban la cultura en la política, y por primera y única vez formé parte de una campaña, acompañando a los aspirantes a cargos electivos en sus viajes al interior por la Provincia de Buenos Aires. Pude ver sin ninguna especulación personal cómo todo eso crecía, sin pensar que eso podía ser, como lo fue más tarde, un hecho determinante en mi vida. Nosotros estábamos relacionados con cierta resistencia civil contra la censura y la dictadura.

¿Y cuándo se entera usted de que iba a ser designado como director del INC?

Cuando sorpresivamente Alfonsín gana las elecciones, el engranaje que se había conformado se congrega en torno de él, y se hacen ofrecimientos a distintas personas del mundo cultural. A Carlos Gorostiza se lo designa como Secretario de Cultura, a mí como director del INC, y todos los que veníamos trabajando en torno a esto aceptamos. Tuvimos una entrevista con el Doctor Alfonsín en la que él nos manifestó su intención de que nosotros nos ocupáramos de lo que él no estaba consustanciado directamente, que era el aspecto cultural. Le dije que yo era director de cine, y que por lo tanto para mí el éxito era una cosa casi esencial; entonces él me dijo algo que yo no creí en ningún momento pero que me daba una estrategia. Me dijo: "No se preocupe, Manuel. Tengo una cajita con 300 millones de dólares para el Instituto". Yo acepté porque sabía que era un hombre de palabra y que esos 300 millones no eran más que una metáfora, pero sentí que me iban a servir para los primeros escaños. Así fue que en la primeras circunstancias, cuando ya está-



bamos todos en nuestros cargos, tuvimos una reunión concreta para ver cómo implementábamos todo lo que habíamos pensado –terminar con la censura y las listas negras, desarrollar la promoción y el fomento del cine–, y él nos preguntó qué necesitábamos concretamente y yo le dije “un fax y un millón y medio de pesos”, que era para el plan de quince créditos que nosotros habíamos prometido durante la campaña para el comienzo de gestión. Me lo consiguió inmediatamente, en presencia del Ministro de Economía, Bernardo Grinspun. Entonces con Grinspun atravesamos la Plaza de Mayo, y cuando llegamos al despacho del Ministro, el fax estaba, pero el millón y medio de pesos se había reducido a 75 mil. Yo volví a ver a Alfonsín y le conté lo que había pasado, entonces él levantó el teléfono y lo llamó a Grinspun y le dijo algo que a mí me permitió decidirme a dejar todo para desarrollar ese proyecto: “Bernardo, si no pasamos a la historia por la cultura, ¿me querés decir por qué carajo vamos a pasar?”. Nos dieron el millón y medio de pesos, hicimos la distribución de los créditos a partir del estudio de proyectos y dimos muchos créditos a gente joven (lo que provocó la crítica de la Industria, que nos decía que les dábamos créditos a cualquiera, y para la Industria “cualquiera” quiere decir cualquiera que no sea ellos). Yo les contesté: “Bueno, pero cualquiera va a ganar el Oscar un día de éstos”. Y uno de esos cualquiera, Luis Puenzo, tuvo la gracia de darme la razón un año después. Ese cine tuvo mucha difusión internacional, y era la concepción de un cine olvidado, con actores prohibidos, sin censuras de ninguna naturaleza.

Antes de asumir, cuando usted tuvo que imaginar su gestión, ¿cuáles eran las cuestiones que le parecían clave?

Las cosas clave que me orientaron durante todos los años en el Instituto fueron dos. Por un lado, la internacionalización del cine argentino, que no inventé yo sino que me enseñaron amigos que yo había tenido en el cine, que eran especialistas en esto de llevar películas pero de un modo muy doméstico, con la película bajo el brazo...

¿Quiénes eran?

Torre Nilsson, fundamentalmente. Torre Nilsson y Beatriz Guido, que fueron mi ejemplo en materia de política cinematográfica. Entonces la internacionalización por un lado, con el ejemplo de Torre Nilsson llevando sus películas a Cannes, ganando un montón de premios. Ahí pensé que ése era el camino del cine argentino. El otro aspecto fundamental era el de la movilidad permanente: nuevos directores, nuevas películas, nuevos lenguajes, cosa que puede lograrse únicamente trabajando con jóvenes. El Instituto es un lugar muy complejo, a él

apuntan no sólo los jóvenes que quieren hacer su primera película, sino también, y fundamentalmente, la industria. De aquellos quince primeros créditos que dimos, había diez o doce óperas primas. Entonces trabajamos no sólo en destinar un dinero importante a la participación del cine argentino en festivales internacionales (desde entonces nunca más al cine argentino le faltó representación en festivales internacionales).

¿Por qué le parece importante que haya un porcentaje significativo de óperas primas?

Vamos a decirlo entre comillas. Las industrias instaladas, que no tienen sangre diferente, y sobre todo el cine que tiene mucho que ver con la espontaneidad, el desinterés y una visión no economicista..., los jóvenes son más puros y no les importa ser profesionales. Yo les temo a los profesionales en el cine, porque desarrollan sus proyectos con el público sentado al lado. Lo digo por experiencia, a mí me pasó, esto también lo habíamos conversado con Torre Nilsson. Los directores de cine van siendo suplantados por los profesionales, cuando uno ha hecho su cuarta o quinta película, salvo que uno tenga una iluminación especial; cuando no se tiene esa condición, el preconceito, el prejuicio, el pensar en el público como destinatario de la obra o como sostén de lo que uno ha adquirido yo creo que afectan el resultado. En la historia del cine argentino esto se ha visto muy fervientemente en los últimos años. El cine argentino les debe a los jóvenes todo su prestigio.

Y además de la internacionalización, pensando en una industria instalada con los modelos más tradicionales... Yo utilizaba dos frases que me abrieron las puertas de todos los ministerios, que corresponden a dos presidentes norteamericanos. Uno era Hoover y el otro F. D. Roosevelt. Hoover había dicho, antes de que existiera Hollywood, que cuantas más películas norteamericanas se den en el mundo, más autos y heladeras norteamericanas se iban a vender. Años después, Roosevelt adaptó este pensamiento y dijo “primero irán nuestras películas y después nuestros productos”, y vaya si fueron los productos, que además nos han colonizado mentalmente. Pero estas dos frases fueron muy útiles para mi gestión. Después de esto, me permitieron fundar una agencia (ARGENCINE) para la exportación de películas; al principio teníamos pensado abrir muchas oficinas alrededor del mundo (Madrid, Río, Tokio, Los Ángeles), pero al final pudimos abrirla sólo en Madrid, y por esta manía argentina de que las nuevas autoridades siempre quieren empezar todo de cero, el proyecto hoy ya no existe. En aquel momento queríamos tener centros de comercialización cercanos; la proximidad daba muchas posibilidades de instalar películas en las salas. Además se blan-

queaban impositivamente las ventas de películas al extranjero. En el 86 vendimos 43 mil dólares, y dos años después, 400 mil.

¿Y quiénes se oponían a su gestión?

Como todas las gestiones, la mía tuvo su etapa de decadencia. Los primeros años fueron resplandecientes, y al final la Argentina había entrado en un ciclo económico adverso. Fue en esos tiempos cuando el peronismo apuntó los cañones. Fui destinatario de cartas de varios directores que habían recibido de mí un tratamiento muy cuidado, de mucha atención. Esos inconvenientes no son nuevos para los argentinos; el peronismo nunca le perdonó al radicalismo el haber perdido aquella elección del 83. Yo de todas maneras continué mi gestión.

¿Y qué argumentaban?

Que el Instituto no tenía el poder económico que había tenido al principio, que había perdido el poder de imaginación y de caja. Esto no fue una campaña enfocada contra el Instituto, sino contra Alfonsín.

Cuando deja el Instituto al final del gobierno de Alfonsín, ¿qué empieza a ver como rupturas y como continuidades?

Cuando me fui del Instituto tuve la sensación de que iba a ocurrir una catástrofe en el cine argentino. En realidad me equivoqué, no ocurrió tal catástrofe. Pero ese presentimiento me hizo pensar en la Universidad del Cine. Los años posteriores del Instituto no fueron una catástrofe, se siguieron algunas cosas. Yo siempre defiendo al Instituto más allá de quién esté, de qué sector político predomine. Porque me parece importante que exista y que se promueva la actividad cinematográfica. Es una institución creada hace cincuenta años, y junto al Fondo Nacional de las Artes son las dos creaciones culturales más inteligentes que ha tenido la Argentina en cien años. Pensar que ha sobrevivido a todos los contratiempos, miserias, dictaduras es un factor muy importante en la vida argentina, y por lo tanto hay que respaldarlo. Y me alegro mucho de que no haya ocurrido la catástrofe que preveía, con la idea de que después de mí venía el diluvio.

Lo que sí podría objetar es que yo considero que la reforma de la Ley en el año 94, si bien fue positiva en el aspecto económico, no fue positiva en el manejo de la actividad. Voy a quemarme para el resto de mi vida, pero realmente yo creo que los regímenes colegiados pierden capacidad de actuación. En algunas actividades se necesita alguien que conduzca, que organice y que finalmente decida. Y hay que soñar que ese alguien sea una persona digna, o inteligente, o capaz. Hoy en el Instituto hay una cantidad de funcionarios que exceden todo juicio de economía. Con esto se resta energía a lo que debería estar dedicada esa energía, que es fomen-

tar el cine. En estos momentos tengo entendido que se están pensando algunos nuevos esquemas que harían volver al cine argentino a la década del 50. Empieza a tener mucho valor la industria, se van a hacer pocas películas. A mí me parece que de la cantidad sale la calidad. Nosotros no habríamos podido tener el cine que tuvimos después de los noventa si no hubiéramos tenido una importante cantidad de películas producidas. Lo que voy a decir no lo digo por mí, pero habría que agregar que muchas de las películas que se hicieron desde entonces fueron posibles por el prestigio que tenía el cine argentino en el exterior; muchas se hicieron con respaldo financiero extranjero. Nuestro cine había adquirido, y mantiene, un prestigio enorme.

Uno de los grandes problemas del cine argentino es la exhibición. ¿Cómo vio eso en su gestión y cómo lo ve hoy? Actualmente, la "industria" les critica hoy a los jóvenes directores la cantidad de espectadores que llevan sus películas.

Yo creo que la industria se equivoca por algo fundamental. Los cañones de la industria deberían estar emplazados hacia la educación argentina. Nuestra educación desciende en una relación proporcional a la cantidad de espectadores, cualitativamente hablando. Todos deberíamos pensar cómo cualificar la educación argentina. Hay distintas maneras. Si nosotros hubiéramos creado una institución solamente tecnocrática, como son las escuelas de cine que sólo te enseñan a manejar la cámara o las islas de edición, no habríamos tenido el prestigio que tenemos. Nosotros tenemos una carrera que apunta a la cultura. Enseñamos tanto filosofía como iluminación y cámara. Con una educación previa tan disminuida como la que tenemos en la escuela media, nosotros tenemos estudiantes que nos agradecen el haber leído libros por primera vez en la Universidad. ¿Cómo podemos aspirar a tener un público que aprecie cierto tipo de cine? El cine está cambiando, y los jóvenes están inventando otra manera de llegar al público, lo están haciendo. En estos momentos tenemos el éxito de un ex alumno nuestro, que es Mariano Llinás, que trabaja al margen no sólo de los exhibidores (que suelen ser cortos de vista), sino también del Instituto, por si llega a ser corto de vista. Y en este sentido nosotros hemos constituido de alguna manera un poder, porque estas películas también pueden hacerse porque existimos nosotros.

¿Y qué quería hacer usted al momento de fundar la Universidad del Cine? ¿Qué le aportó de nuevo al mundo?

Fundé la Universidad porque tuve miedo de que a los jóvenes se les cerraran las puertas. Es lo que aparentemente puede suceder ahora. Y entonces dije "bueno, voy a tener mi propio Instituto" y armé esto medio

mágicamente, ya que la Universidad nunca recibió ayuda de nadie más que de los aranceles que cobra, que incluso permiten tener becas. Una sana administración de estos fondos ha permitido que en lugar de ser cincuenta seamos mil cien. Los aranceles ayudan a sobrevivir y a multiplicar nuestra cantidad de equipamiento, y ya se sabe que los insumos del cine están dolarizados. Esto es prestigio, y ocurrió porque pensamos —contra la opinión de muchos educadores del cine, y no sólo de la Argentina— que no se trata sólo de enseñar, sino también de dar los medios y servir de puente. Por eso es que no sólo enseñamos sino que también compensamos el exceso de disciplinas humanísticas con realidades conducentes, como diría Cortázar, y además empezamos con la producción. Los alumnos de primero a quinto año, si vienen con un proyecto, encuentran acá los modos de producirlo. Eso es una gran cosa, porque esos modos no tienen costo. Nosotros alentamos la producción, y hoy en el panorama del cine argentino hay nombres que han prestigiado este cine. Trapero, Alonso, Carri, Murga, Llinás, Moreno, Rotter, Villegas... son nombres importantes para el cine.

¿Y cuándo se dio cuenta de que se iba a producir esta conmoción en el cine argentino con el surgimiento de los jóvenes directores? ¿Se imaginó eso en algún momento?

Yo estaba seguro de que iba a pasar. Es lo que había pasado en el Instituto, al que iban casi alumnos que no iban a estudiar sino a presentar proyectos. Siempre pensé que el papel del funcionario era facilitar y no entorpecer. Es ver cómo se puede ayudar para desarrollar un proyecto que a priori es imposible.

Al final de su gestión, usted había pensado dividir al Instituto para que fueran dos, uno para las películas provenientes de la industria y otro para los jóvenes directores. ¿Era así esto?

Sí, fue una de las cosas que nos quedaron en el tintero. La industria no era un sector descartable, mucho menos si uno piensa en ella con la tradición del cine argentino, en Demare, Sófici, Hugo del Carril... No se puede proteger a un sector juvenil y olvidar a ése. ¿Qué sería la industria hoy? Las grandes productoras, las productoras de televisión, o Aristarain, o Subiela. No se los puede excluir ni juntar con los directores noveles. Los dos tienen puntos de partida distintos, unos son profesionales y los otros están empezando. Tiene que haber dos esquemas de producción distintos, que es lo que ha permitido que aparezcan directores como Pablo Trapero. En la Universidad vieron que el cine era posible, que se podía dar permisos para filmar con grúas, gracias a que

había una institución que los respaldaba y los amparaba, además de proveerles los elementos, las cámaras. Sería inútil que juntemos este mundo con el otro. En determinado momento, pensamos que debería haber un Instituto para jóvenes menores de 35 años. Eso quedó en la nada, pero por eso me complace saber que en San Luis hay un sector que puede producir películas.

¿Más allá de la calidad de las películas?

Bueno, todo tiene que estar en manos de gente prudente. Yo creo que no se necesita otro talento que la prudencia cuando uno maneja estas cosas. Prudencia, respeto y saber jugar, porque todo es un poco azaroso, uno tira una película al aire, a veces sale cara y a veces, ceca. Yo hice diez películas, y el cincuenta por ciento de ellas salió ceca. Esa posibilidad de jugar y de tentar y de no ajustarse a normas preestablecidas es lo que necesitan los jóvenes, y es lo que encuentran acá. Nosotros apoyamos más de cincuenta películas en los últimos diez años, que en el papel eran absolutamente imposibles.

Está clara la importancia que se le da al cine nuevo. Como director del Instituto, ¿qué tipo de películas prefería? ¿Hoy prefiere algún tipo de cine? No sé si tiene tiempo para ir al cine...

Si no tuviese tiempo para ir al cine me, suicidaría. Lo que a mí me interesa es la diversidad, me gustan los proyectos distintos a todos. A veces no me gusta que un director haga algo parecido a aquello que le dio éxito. Nosotros manejamos un arte lleno de limitaciones, como arte y como oficio artístico. Siempre hay que tratar de improvisar y de ser diferente, y esto es lo que les pido a los alumnos. Y me da buenos resultados, ya que las películas que hemos hecho nosotros, más allá del resultado, son diferentes entre sí. No nos importa lo que pasa con las películas, sino que las películas pasen. Eso es lo importante.

¿Y cómo puede relacionar estos 25 años de democracia con lo que pasó con el cine?

El primer acto de gobierno de Alfonsín fue eliminar la censura y las listas negras; eso marcó un sendero. La Argentina ha aprendido a vivir en lo artístico, pero menos en lo político, y desgraciadamente la Argentina real está detrás de la artística. Lo mejor que podrían hacer los gobiernos con la cultura es fomentarla. Lo único que a mi criterio sigue bien es la cultura: sigue habiendo escritores, sigue habiendo grandes músicos, un cine muy prestigioso. Pero muchos chicos no saben quién gobierna. Esto no ocurría en el gobierno de Alfonsín, la democracia fue deteriorándose. Alfonsín tenía una devoción por la democracia, por la libertad y los derechos humanos. Pero tal vez el pueblo argentino no sea lo suficientemente agradecido con estos temas sin importancia. [A]

Érase otra vez en noviembre

por Gustavo J. Castagna



1. La edición número 23 del Festival de Mar del Plata, como viene ocurriendo desde su reinauguración en 1996, tuvo sus puntos a favor y otros no tanto. En principio, nuevo presidente, nuevos director artístico y productora; un montón de películas y jurados, y, ante todo, cambio de fecha con la intención de no seguir siendo el vagón de cola de los festivales clase A, y para que Mar del Plata y el Bafici, demasiado juntos entre marzo y abril, no se transformen en una avalancha de cine en poco tiempo. A esta altura de los acontecimientos y del paso de las ediciones, estimo que al encuentro de diez días que ahora se celebra durante noviembre no se le debería exigir más de lo que pueden ofrecer su programación y actividades paralelas (películas, invitados, conferencias de prensa, mesas redondas, ediciones de libros). Los contenidos del festival, en ese sentido, continúan siendo atractivos: se vieron films de directores que se hacen presentes en Cannes, Berlín, Rotterdam, San Sebastián y Venecia; hubo retrospectivas para conformar al cinéfilo más exigente y ecléctico (cómicos argentinos, Melville, Borges y el cine, Makoto Satô, escuela polaca de los cincuenta y sesenta), y se presentaron cuatro libros y dos folletos más que ilustrativos sobre los ciclos. La labor de José Martínez Suárez como presidente resultó encomiable, lo cual apagó algunos incendios de la organización (además se prestó a los requerimientos de cualquiera que se le cruzara por el camino). Sólo debería compararse su transparente labor (personal, sin nunca atrincherarse en el lugar al que llevaría un espacio de poder), con la casi nula presencia que tuvo Julio Mahárbiz en las cuatro ediciones de los años 90. También se veía a Fernando Peña, de acá para allá, en la sala de prensa y proyectando sus películas de colección, dispuesto a solucionar cualquier inconveniente. Si algo demostró esta nueva edición, es que el festival no tiene reyes que miran al mundo desde una torre de marfil mientras sus súbditos aplauden por respeto y necesidad, sino gente que trabajó y se preocupó por que las cosas salieran lo mejor posible.

2. Como ocurre desde el 96, Mar del Plata es el festival del rumor, las peleas entre bambalinas, los encontronazos nunca confirmados, los desajustes organizativos, las rencillas internas. En este sentido, también daría la impresión de que no podría existir sin los sobresaltos que le dan lugar al runrún que favorece la intriga palaciega y la existencia de complots que alimentan la paranoia. Y esto lo digo con cierto conocimiento de

causa, ya que trabajé y fui invitado a participar en varias ediciones: presenté películas en el 96, elegí películas durante dos años, edité y dirigí el diario, participé en actividades paralelas, fui jurado FIPRESCI y este año –junto al español Carlos Riviriego, David Oubiña y Jorge García– fui jurado del Premio a la Innovación Artística propuesto por *Cahiers du Cinéma* versión hispana. Por lo tanto, además de haber concurrido a todas las ediciones desde el 96, creo conocer los problemas que ocasiona hacer un festival con tantas películas: esfuerzos denodados, algunos raptos de histeria, etcétera. Problemas que existen y que acaso siempre existirán, y que le dejan a la trastienda periodística –aquella que vive atrincherada a la espera de alguna “novedad fuera de las películas”– la posibilidad de escribir sus notas editoriales de matices apocalípticos. Mar del Plata es eso: un festival que siempre está obligado a mejorar o a disimular sus imperfecciones y errores, y que difícilmente manifieste las características de un relojito suizo y se sienta cómodo con el mejor vestuario que identifica al Bafici. Tomarlo o dejarlo, ésa es la cuestión con los diez días marplatenses desde 1996.

3. Los rumores más ruidosos surgieron a los pocos días, y se relacionaron con el supuesto vago compromiso del INCAA para con el desarrollo y futuro del festival, lo que provocó el malestar de la organización. Ese cotillón nunca confirmado tuvo su epílogo con la conferencia de prensa que Liliána Mazure, titular del INCAA, ofreció la mañana del segundo sábado. Allí, aparentemente, se aclararon los rumores: se habló, sin enfatizarlo abiertamente pero de manera transparente, sobre la reducción de costos y personal de acuerdo a la crisis económica global, y se establecieron acuerdos verbales a través de alguna chicana o sobreentendido para la edición del año que viene. El espacio geográfico de la sala de prensa y de otras actividades, como la conferencia de Mazure, fue el de las amplísimas instalaciones del reconstruido Hotel Provincial. La puesta en escena pareció el marco adecuado para el detrás de las películas, con sus enormes pasillos, columnas, pinturas, óleos y una excesiva, molesta e incómoda vigilancia privada, como si se tratara de una versión argentina de *Ricardo III* con varios personajes principales y secundarios en bermudas y ojotas. Pero volviendo al desenlace de la conferencia no programada de antemano, sólo el tiempo dirá qué pasará con el festival y su próxima edición. Aunque, pura presunción, tal vez no ocurra

nada importante y el cotillón shakesperiano quede en el recuerdo de estas páginas apocalípticas.

4. El cambio de fecha, de acuerdo a los números de concurrencia de espectadores, no favoreció al festival. No se vieron estudiantes de cine en masa ni tampoco hubo impedimentos para conseguir entradas, a diferencia de las cuatro primeras ediciones también realizadas en noviembre. En ese sentido, continúa el desafío del festival por seducir a la ciudad y su gente a través de su propuesta cinematográfica y, ahora, por recuperar al espectador perdido. Pero también conviene recordar que las cuatro ediciones dirigidas por Mahárbiz contaron con el dinero suficiente y grosero que encarnaba la fiesta menemista, y que esa fiesta terminó hace rato.

5. El reconocimiento a Leonardo Favio, con el reestreno de *Aniceto* al inicio de la ceremonia inaugural, no merece ni la más mínima discusión. Cristina Kirchner no se iba a perder el asunto, como tampoco el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, continuando con la tradición instalada en la edición del 2003, cuando el presidente Kirchner y el gobernador Solá homenajearon a Solanas en el escenario del Auditorium. Algunas crónicas que leí (no estuve en la ceremonia inaugural) cayeron rabiosamente sobre lo ocurrido esa tarde-noche; criticaron la política oficial y la presencia de la presidenta. Sin necesidad de establecer un espacio de discusión sobre la política cultural del Gobierno (en el caso de que hubiera una) y de su oposición capitalina (en el caso de que supiera qué hacer con la cultura), y más allá de la presencia masiva de funcionarios leales al matrimonio durante la ceremonia en la que se reconoció al único artista de la historia del cine argentino, da la impresión de que el grueso de las críticas no quiere ver (o no se da cuenta) que un festival (por lo menos en Argentina) no solamente se circunscribe a la exhibición de 300 ó 400 películas para la panzada cinéfila. Por estas latitudes, creo entender que un festival de cine, o de cualquier otra rama del arte, también es un acontecimiento político, que el gobierno de turno, de manera transparente o sutil, también hace suyo, se apropia de él y lo presenta como una construcción de su propia ideología.

Y bienvenida la comparación con aquella fiesta menemista de hace más de una década, en la que estábamos todos, o casi todos, disfrutando de las películas, el glamour, la alfombra roja, los fuegos artificiales y las pre-

sentaciones que hicimos desde la revista del ciclo de películas organizado por el ciclo de *Cahiers du Cinéma* en el Teatro Colón durante la primera edición. Por eso, además de que me parece absurdo y obsceno fustigar al festival por la asistencia de funcionarios en los primeros días, nada mejor que recordar una frase de Gatica en la película de Favio. “Todo es cuestión de ideología”, decía el Mono entre pelea y pelea. ¿O acaso un festival de cine en Argentina no tiene mucho o bastante de ello?

6. Como integrante del jurado de *Cahiers* en su edición española, mi labor fue fatigosa y complicada. Varias de las películas fluctuaron entre la experimentación de rasgos pedantes y la supuesta originalidad de la propuesta. Por momentos, se creía estar frente a un cine-ensayo que no resulta tan novedoso y que Godard, Straub, Eustache y Sokurov, entre otros, ya habían explorado hace cuarenta años, de mejor manera y sin tantas autoindulgencias. De ese puñado de películas se destacaron, pero no demasiado, *De son appartement*, de Jean-Claude Rousseau; *Soi Cowboy*, de Thomas Clay; *Un lac*, de Philippe Grandrieux, y la que el jurado decidió premiar, *Je ne suis pas morte*, de Jean-Charles Fitoussi. La competencia oficial, por su parte, tuvo tres o cuatro nombres de directores de prestigio, enojos provocados por los extremos estéticos de *El cantar de los pájaros*, un par de frustraciones y un premio principal merecido para *Still Walking*. Pero también se vieron películas rápidamente olvidables que venían con elogios de la crítica, cuestión que llevaría a confirmar que la sección competitiva de Mar del Plata no es muy diferente a la de otros festivales y que el cine no estaría pasando por su mejor momento. Pero plantear esto es una estupidez, como lo es hablar de la muerte del cine, la falta de nuevas ideas desde las imágenes o el definitivo triunfo de la política mainstream del cine norteamericano y su ocupación territorial e ideológica. ¿O acaso por la programación de Mar del Plata no pasaron, como síntesis de las imágenes de estos días, las últimas películas de Albert Serra, Agnès Varda, Takeshi Kitano, Hirokazu Kore-eda, Kiyoshi Kurosawa, Philippe Garrel, Abel Ferrara, Jerzy Skolimowski, Julien Temple, Kim Ki-duk, Terence Davies, Olivier Assayas, Alexei German Jr., Nuri B. Ceylan y los cortos de Manoel de Oliveira, más un ciclo sobre cine independiente norteamericano? Cualquier festival del mundo que ofrece semejantes directores en diez días puede ir a dormir en paz hasta el año que viene. [A]

Diletante

DIRIGIDA POR Kris Niklison,
Argentina, 2008, 72'.

Admito que no habría ido a ver esta película de no haber sido por el comentario elogioso de Quintín en su blog (más unas insistentes palabras posteriores). No me atraía el tema, digamos. Hasta que entré a conocer a Bela Jordan, el personaje que el film retrata. Se trata –deben saberlo ya– de una señora de muy buen pasar, que vive a la vera del Paraná, que hace un millón de cosas (consultar la web, andar en cuatriciclo, armar rompecabezas, hablar de cosas que no conoce completamente) y ninguna de ellas produce algo más que el placer de que pase el tiempo. Un poco como el genio loco de *La vida instrucciones de uso*, que tenía un alambicadísimo plan para armar rompecabezas que después destruía. Aquí es lo mismo pero autoconsciente: Bela sabe que no forma parte de la economía del mundo, y a mucha honra. El film se vuelve fascinante porque uno la escucha hablar con la cocinera. La cocinera nunca aparece en pantalla porque, después de todo, sí pertenece al otro mundo, a ése que no representa a la diletante señora. Lo interesante del film como film, mucho más allá de su personaje, es que podría interpretarse como nuestro mundo visto desde lo alto. Aunque suene extraño, yo pensaba que Bela –que tiene dobles y miserias; un personaje con quien uno bien puede enojarse, no vayan a creer– era una especie de ángel viendo desde una nube lo que hemos hecho con el mundo. Toda la puesta en escena –y la ausencia o casi nula presencia del casero y la cocinera en todo el film– gira alrededor de ese estado de excepción que encarna Bela. Esa coherencia interna transforma la película en un mundo propio y a descubrir. Es cierto: en algún momento el chiche que encarna el aparato cinematográfico se vuelve demasiada tentación para la realizadora –e hija de Bela– Kris Niklison. Pero, a pesar de ello, la directora toma las decisiones justas para que, por setenta minutos, creamos que Bela existe. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

The Hurt Locker

DIRIGIDA POR Kathryn Bigelow,
Estados Unidos, 2008, 130'.

Esta película de Kathryn Bigelow no es sobre Irak; es Irak en el sentido más infernal del nombre. Irak representa el absurdo final de la guerra: un combate que se lleva a cabo en un terreno imposible, por tropas invisibles contra soldados que están allí sin ninguna razón. El mundo que ha permitido

la existencia de una situación tal sólo puede dar cabida a personajes como el sargento James. James se dedica a desactivar explosivos en pleno campo de batalla: el film sigue a un equipo de tres soldados durante varias misiones, los últimos meses antes de que puedan volver a sus casas. Cada misión es abstracta y absurda: Bigelow filma con el más absoluto realismo y el rigor de una puesta en escena concisa la disolución de toda lógica. James no es un soldado ni está en Irak para cumplir con su deber. No tiene un motivo ideológico y, ciertamente, tampoco económico para estar allí. James es, simplemente, adicto a la emoción de desarmar una bomba. Es imprudente, suicida y metódico. Es aquéllo en lo que se transformó Bodhi (Patrick Swayze en *Punto límite*) cuando la lógica del mundo Bush arrasó con todo. De hecho, ya no hay política: si los chorros surfers usaban caras de ex presidentes, aquí los artificieros usan un casco indiferenciado porque, después de todo, cualquiera es cualquiera. Hay pocos momentos en los que el personaje central deja salir alguna emoción: lo que vemos de él es cómo sale su adrenalina. Lo sabemos casado y padre; ninguna de esas cosas le interesa. James es, de hecho, el hombre nuevo de hoy: alguien que sólo se justifica, siente placer, se mueve por una tarea única y constante. Una máquina, un grano de arena. La adicción no es, aquí, una carrera irrefrenable por el placer, sino otra cosa: el mecanismo de control absoluto para seguir manteniendo el estado de absurdo del mundo. Para que la idea quede clara, Bigelow no ahorra momentos duros, sangre, rituales alcohólicos o registros documentales (todos los iraquíes que aparecen en la película son refugiados en Jordania que se interpretan a sí mismos), ni, cuando es necesario, un clasicismo a toda prueba a la hora de la aventura. El resultado deja sin aliento: más que *Redacted* –que es otro film depalmino sobre la manipulación, con Irak como excusa– *The Hurt Locker* nos introduce en el campo de batalla, en su olor a sangre y en su esterilidad absoluta. **LMD'E**

Of Time and the City

DIRIGIDA POR Terence Davies,
Reino Unido, 2008, 72'.

Luego de una ausencia demasiado larga, volvió Terence Davies, uno de nuestros favoritos, el cineasta inglés que ha convertido la melancolía en películas y que no filmaba desde *The House of Mirth* (2000). *Of Time and the City* es un encargo para la televisión y exacerba sus intereses habituales, que, como en *El mejor de los recuerdos* y *La trilogía de Terence Davies*, rondan su niñez y adolescencia. Se trata aquí nada menos que de retratar a Liverpool, donde Davies vivió desde su nacimiento, en 1945, hasta 1973.

Al igual que en sus ficciones, el director diseña un tapiz visual y sonoro en el que se entrelazan imágenes de la ciudad en diferentes épocas con la música que lo acompañó en sus años mozos. La novedad es su propia voz en off, utilizada en forma casi constante, de manera teatral, a veces sentimental, otras cómica y en unas pocas, las menos felices, excesivamente irónica.

La niñez y adolescencia de Davies están marcadas por la conciencia de su homosexualidad, un tema peligroso ya que, como lo cuenta en este documental, su puesta en práctica estaba en aquellos años fuera de la ley. Los rituales del catolicismo y la vida pública en estadios, lugares de baile, la playa, el cine con las grandes estrellas de Hollywood, conforman la escena de un paraíso perdido, con espinas y dolor pero siempre añorado. Para Davies, el comienzo de la caída es –como lo expone graciosamente en la película– la aparición de los Beatles, con su cultura popular tan alejada de Doris Day y Peggy Lee. Es curioso, pero totalmente coherente con la sensibilidad de Davies, que un documental sobre Liverpool tenga en tan baja estima a quienes hicieron mundialmente famosa a la ciudad.

Como en todas sus películas, hay distintos momentos en los que la conjunción de imagen y música genera una retórica poética sin equivalente en el mundo del cine.

Destacamos una sucesión de imágenes en blanco y negro de mujeres liverpoolianas lavando vidrios, lustrando picaportes y limpiando puertas acompañadas de música sacra, que no se parece a nada que el cine contemporáneo pueda generar.

Un detalle acerca de la proyección: el formato original de la película, diseñado para los televisores actuales, es widescreen; en la función a la que asistimos, fue proyectada en 4:3, con el consiguiente alargamiento de las figuras. Una pena. **GUSTAVO NORIEGA**

Chelsea on the Rocks

DIRIGIDA POR Abel Ferrara,
Estados Unidos, 2008, 88'.

Chelsea on the Rocks parece unir dos películas en una: el documental acerca de la vida de alguna gente que ha pasado por las habitaciones de este icónico hotel y la ficcionalización de una de sus historias más conocidas. Toda la libertad, disfrute y goce que transmiten las entrevistas y que conectan a *Chelsea...* con su predecesora *Go Go Tales* –vista en el último Bafici– se contradicen con el injerto de los momentos de ficción (lineales, básicos y hasta ramplones), que demuestran su superficialidad y falta de compromiso desde la propia selección de la historia elegida para recrear (la a este punto rema-

nida de *Sid & Nancy*). Es por ello que, volviendo al inicio, quizás el problema es que las dos partes que conforman la película no están unidas sino simplemente "encimadas", pegadas, injertadas sin demasiada lógica o belleza: incluso desde lo formal, la atinada mirada documental, más despojada, que en muchos momentos revela la textura porosa del video, se contraponen con el pretencioso lustre de esa especie de videoclip que constituye la ficción. A favor de la película, cabe decir que los interregnos de ficción son cierta y afortunadamente mucho más breves que los destinados al documental, y que este último adiciona a la aludida libertad y originalidad momentos verdaderamente antológicos. Así, Ferrara suma y entrelaza historias de famosos e ignotos, sin siquiera molestarse en presentarlos, moviéndose con contagioso placer por las escaleras, recibidores y apartamentos del Chelsea Hotel. Y esa libertad y ese acento puestos más en las historias que en los personajes tienen que ver con la idea de que el Chelsea es (o ha sido, vista su peligrosa decadencia actual) una entidad con vida propia, que excede y contiene a la de aquéllos que vemos en pantalla. Por lo demás, el *one man show* de Milos Forman justifica por sí solo la visión de la película y resignifica con ironía las fronteras entre ficción y documental, entre realidad y mito, entre sueño y vigilia. Así, Forman abandona con gozo todo intento de veracidad y parece indicar fordiamente a Ferrara, parafraseando la mítica sentencia de *Un tiro en la noche*, "¡filma la leyenda!".

FERNANDO E. JUAN LIMA

Not Quite Hollywood: The Wild Untold Story of Ozploitation!

DIRIGIDA POR Mark Hartley,
Australia/Estados Unidos, 2008, 103'.

El del cine de explotación australiano es un terreno bastante desconocido: muy pocas de las películas estrenadas desde comienzos los setenta hasta fines de los ochenta tuvieron difusión en el resto del mundo más allá de los autocines. *Not Quite Hollywood* es un muy buen lugar para empezar o, por lo menos, para saber si les va a interesar. Y les aseguro que les va a interesar, porque la selección de fragmentos que tiene este documental no tiene desperdicio. Incluso dan ganas de salir corriendo a rever películas a las que en su momento no les habíamos prestado demasiada atención —las imágenes de *Aullidos 3* son de un nivel de desquicio y descontrol comparable al de las primeras películas de Peter Jackson— y de rastrear las que no vimos. Mediante las antedichas imágenes de archivo, unos sepa-



Not Quite Hollywood:
The Wild Untold Story
of Ozploitation!

radores acertadísimos y una puesta en escena que va mucho más allá del lugar común a la vez que se adapta al tipo de cine del que se está hablando (ejemplo: Brian Trenchard-Smith —¡el director de *Los Bicivoladores!*— habla cual cabeza parlante de cualquier documental convencional, sólo que, en el fondo, hay una stripper haciendo su show), la película logra lo que se propone: presentarnos un grupo de películas y realizadores poco conocidos, pero de forma dosificada y sin revelar demasiado, para que nos quedemos con ganas de ver más y rastremos todas las películas mencionadas. Entre los entrevistados se cuentan varios

directores de aquella movida, como Richard Franklin ("el Hitchcock australiano", que encima terminó dirigiendo la logradísima *Psicosis 2*), el antedicho Trenchard-Smith, George Miller y Simon Wincer, más algunos fanáticos como Quentin Tarantino, James Wan y Jamie Blanks (quien también fue uno de los montajistas). Y obviamente se cuentan montones de anécdotas desopilantes, como la de Dennis Hopper, que estuvo completamente dado vuelta durante todo el rodaje de *Mad Dog Morgan*. Pero, antes que nada, *Not Quite Hollywood* es ni más ni menos que una sentida declaración de amor a los géneros. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

El cant dels ocells

DIRIGIDA POR Albert Serra.
España, 2008, 98'.

Albert Serra lo hizo de nuevo: una película que no se parece a nada de lo que pueden ver constantemente por ahí y que provee el placer de mirar hasta que no se entiende qué es lo que se mira. Aquí narra –de alguna manera, este film es más narrativo que *Honor de cavalleria*– el viaje de los tres Reyes Magos al Pesebre y la visita a la Sagrada Familia. Entre los reyes están los actores que dieron vida al Quijote y a Sancho; San José es el crítico –y amigo de la casa– Mark Peranson. Sin embargo, estas claves nominales no implican que se trate de una burla, de un film hecho para que algunos se rían de ciertos gestos de la vanguardia. No, para nada: se trata de una película bella que se justifica en cada una de sus imágenes, en sus pocas pero justas y graciosas palabras, en el espíritu lúdico de darle carnadura cinematográfica a un mito.

Porque, pasado cierto tiempo, esos tres catalanes que andan por playas y campos son, a nuestros ojos, los Reyes Magos. Y lo que sucede entre ellos –incluso cuando discuten si suben o no suben una colina, en una conversación que poco tiene que envidiarle a las que sostenían Groucho y Chico Marx– tiene el aliento de lo épico. Las imágenes duran lo que deben durar, hasta que nos preguntamos qué es lo que estamos viendo. La fotografía en blanco y negro se vuelve, en ocasiones, casi invisible: es necesario forzar la vista para encontrar detalles en el plano; sin embargo, el plano sigue siendo bello, visible, atractivo. Sobre todo, misterioso. De lo que trata *El cant dels ocells* es, justamente, del misterio de la imagen: qué hace que la veamos, qué nos obliga a sostener nuestra mirada. Qué es el tiempo, en suma. También provee una respuesta: el cine es narrativo si y sólo si tenemos tiempo, porque el tiempo organiza las sucesiones. Serra mantiene a lo largo de todo el film una batalla contra el tiempo que es una batalla contra la narrativa tradicional. Y logra, por medio de la belleza y la interrogación, eludir las trampas decimonónicas del relato, la redundancia de las imágenes. El misterio sigue intacto hasta la última, hilariante conversación y el último, abstracto plano. LMD'E

Encarnação do demonio

DIRIGIDA POR José Mojica Marins.
Brasil, 2008, 90'.

Veinte años después de dirigir su última película (*48 horas de sexo alucinante*, secuela del bestial hit porno *24 horas de sexo explícito*) y más de cuarenta tras la segunda entrega de la planificada hexalogía sobre Zé do Caixão –ahora aparentemente

cerrada como trilogía–, el mítico José Mojica Marins vuelve a calzarse la capa y la galera negras y a dejarse crecer exageradamente las uñas. Con algunos kilos y canas de más, José Ataúd, el amoral enterrador de *A medianoche me llevaré su alma* (1964) y *Esta noche reencarnaré en tu cadáver* (1967), es liberado del penal psiquiátrico en el que estuvo todo este tiempo –además de en la televisión, los cómics y cuanto medio se le ocurriera a su creador para mantener viva la leyenda– y retoma su raid criminal en pos de la mujer perfecta para darle continuidad a su sangre, prácticamente como si nada hubiera sucedido. Pronto descubre que aunque ni su idea fija ni sus métodos sangrientos (nada de lo perverso le es extraño a Zé: violaciones, zoofilia, necrofilia, torturas, mutilaciones, degüellos y un largo y sádico etcétera) hayan cambiado, el mundo, o por lo menos Brasil, sí que lo ha hecho. El país por el que Zé sale de cacería y es cazado ya no es el de los pueblitos religiosos del interior, sino el de las favelas crecidas en el Gran San Pablo, donde la única ley la impone una policía racista y asesina, al lado de la cual *Tropa de élite* parece la crónica de una tarde en el pelotero. Sin el filtro de la censura, que había demorado un año el estreno de *A medianoche...* y forzado un inverosímil arrepentimiento de Zé en el blasfemo final de *Esta noche...*, los dardos venenosos de Marins hacia el Estado y la religión viajan sin comba, y la tormenta visual del director se vuelve perfecta. A todo color (pero sobre todo rojo sangre y negro noche, una bandera de la anarquía más salvaje), con escenas memorables, como el paseo por un infierno intrauterino en el que los condenados se comen unos a otros y se cosen los labios con dedicación, o el clímax en un parque de diversiones abandonado, síntesis profana de Hitchcock y Buñuel, *Encarnação do demonio* arranca alaridos de inmenso y retorcido placer, clavando sus uñas en algo tan doloroso como la soledad, destino manifiesto de criatura y creador, una condenada a la búsqueda eterna de la continuidad de la sangre, el otro, a gestar por su propia mano una descendencia digna para su ilustre, maldito linaje cinematográfico. AGUSTÍN MASAEDO

La Frontière de l'aube

DIRIGIDA POR Philippe Garrel.
Francia, 2008, 106'.

Hay dos etapas claramente diferenciadas en la carrera de Philippe Garrel, seguramente el representante más conspicuo, junto con los ya fallecidos Jean Eustache y Maurice Pialat y la belga Chantal Akerman, de lo que podríamos llamar el cine de la post Nouvelle Vague. Con una primera

etapa de tinte marcadamente experimental, en la que fue notoriamente influenciado por la cantante Nico (su compañera durante una década y protagonista de siete de sus películas), a partir de fines de los setenta su cine se hace mucho más narrativo y politizado, con ostensibles elementos autobiográficos. Es un cine en el que el fracaso de la utopía de 1968 estará siempre presente –dentro o fuera de campo–, y que alcanzará su máximo esplendor con la magnífica *Los amantes regulares*. Su último film –protagonizado, como aquél, por su hijo Louis y también rodado en *black & white*, con una formidable iluminación de William Lubtchansky– retoma varios elementos de sus últimos trabajos, esto es, la marcada desilusión de unos personajes que deambulan por una París alejada de las convenciones turísticas, la música de tintes jazzísticos –aquí interpretada por el gran violinista Didier Lockwood– y la permanente idea del suicidio. Pero si hay algo que lo diferencia de los films anteriores, es el profundo romanticismo que late en cada uno de sus fotogramas. Esta historia en la que un joven fotógrafo entra en una apasionada relación con una muchacha con la que tiene que hacer unos trabajos y que terminará con el suicidio de la chica es una de las grandes historias de *amour fou* de los últimos tiempos. Cuando el muchacho comienza una relación mucho más “normal” con otra joven, el fantasma de su pareja anterior se le aparecerá exigiéndole que se una a él en una eternidad intemporal. Hay en la película claros ecos del cine de Hitchcock, y también está presente el intransigente romanticismo de Frank Borzage, aunque siempre bajo el prisma del desilusionado pesimismo del director. Acabada muestra de un cine profundamente personal –bien lejos de la caracterización de “cine de la Nouvelle Vague hecho 40 años después” que se le endilgó impunemente por ahí–, ésta fue una de las grandes películas vistas en el festival. JORGE GARCÍA

La Tigra, Chaco

DIRIGIDA POR Federico Godfrid y Juan Sasiaín.
Argentina, 2008, 80'.

Hay películas que aparecen como una especie de milagro. No necesariamente por ser perfectas o geniales, sino simplemente por aparecer cuando uno no las espera. Ése es el caso de *La Tigra, Chaco*, film que, a pesar de su nombre, no es uno más de la miríada de documentales que andan dando vueltas por ahí (dicho esto sin intención de menospreciar el documental). No, *La Tigra...* se trata de una ficción que está mucho más cerca de la Nouvelle Vague que de Jorge Prelorán. Es la historia de un



chico que vuelve al pueblo porque debe hablar con su padre y que, mientras tanto, se reencuentra con una compañerita de la infancia y, poco a poco, como al sesgo, se enamora. Como corresponde en estos casos, la chica tiene un novio que toca en una banda de rock. Es decir: lo que tenemos aquí es, ni más ni menos, una comedia romántica que se desarrolla en un ambiente que carece de cualquier marca de artificio. Por supuesto: se trata de actores y de una historia "artificial", pero aquí lo que juega es la transparencia, la idea constante de que ese mundo existe y es como el nuestro. Ese primer desafío—cada vez más difícil de solventar en el cine de hoy—los realizadores Federico Godfrid y Juan Sasiain lo sortean con elegancia. Después viene la idea de cierta economía, que, aunque no parezca, no tiene que ver con gastar poco—es evidente que se trata de un film realizado con lo justo y menos—, sino con mostrar lo imprescindible. Pero los personajes, el lugar, el clima y la historia se nos vuelven tan placenteros que todo termina conquistando el halo de "imprescindible". Por una vez, como espectadores, paseamos sin miedo por un universo pequeño que comprime el nuestro y forja memoria. El amor de esos dos (impecables Guadalupe Docampo y Ezequiel Tronconi) es algo que querríamos que nos pasara a nosotros. **LMD'E**

Lake Tahoe

DIRIGIDA POR Fernando Eimbcke.
México, 2008, 85'.

Tras *Temporada de patos* (proyectada en 2005 en la vigésima edición del festival, presentada en competencia menos de un mes después en el séptimo Bafici y estrenada comercialmente en nuestro país a

fin de ese año), Eimbcke vuelve, otra vez con laconismo, al mundo de la adolescencia, pero cambia el blanco y negro y el único escenario de aquella primera obra (un departamento) por los exteriores y los colores a veces explosivos, saliendo también a las calles y aprovechando en toda su extensión el ancho de la pantalla. Bajo esos ropajes se recrea el accidentado y aparentemente imposible intento de huida de Juan de su cansino y provinciano pueblo, pero también—como veremos—de su propia existencia y del particular y doloroso momento que descubriremos que está viviendo. Así, la historia comienza con el choque que provoca el desperfecto en su auto, lo que le impedirá la fuga y provocará su entrada en una especie de dimensión paralela (a la *Después de hora* de Scorsese, pero a una décima parte de sus revoluciones por minuto, claro está). Y desde el mismo inicio intuimos o adivinamos que no será tan fácil salir de ella. La sucesión de personajes que aparecen en el intento de reparación del auto no está exenta de momentos algo ñoños que afectan con su edulcorado sentimentalismo la concisa absurdidad del clima logrado; tal el caso de la "cesión", por parte del mecánico, de su perro a unos niños que parecen hacer más feliz al can en cuestión. Lo mismo puede decirse del descubrimiento final en lo que hace a la historia personal de Juan, que podría leerse como una concesión psicologista que explicaría toda la narración. Sin embargo, el conjunto, aun cuando transita a veces por caminos ya muy traidados por la estética *indie*, funciona en la despojada pintura de la sinrazón algo surrealista de un mundo del que no podemos escapar. Y, como en *Lake Tahoe*, para sobrellevarlo y sobrevivirlo, sólo contamos con el sutil encanto del humor. **FJL**

Les Plages d'Agnès

DIRIGIDA POR Agnès Varda.
Francia, 2008, 110'.

Es posible que Agnès Varda sea la figura más difícil de encuadrar dentro del cine francés de posguerra. Existe un primer equívoco en ubicarla como una cineasta de la Nouvelle Vague, cuando su primera película, *La Pointe-courte* (1954), si bien abre caminos para ese movimiento, es bastante anterior a él. Con una filmografía en la que se entrelazan films de carácter casi experimental, documentales, relatos ficcionales y productos ubicados en los bordes del cine mainstream (ello sin contar películas inclasificables, como *Jacquot de Nantes*, acerca de su marido, el gran cineasta Jacques Demy), Vardá es una personalidad única dentro del cine, no sólo francés, sino mundial, y es a partir de estos presupuestos que podría verse a *Les Plages d'Agnès* como un resumen de su filmografía. Planteado como una suerte de documental autobiográfico narrado siempre en primera persona, la directora traza en él un cálido y sensible recorrido, no sólo de su obra, sino también acerca de las personas y lugares que importaron en su vida, a partir de una narración y una utilización de la voz en off en la que confluyen de manera casi milagrosa—sin apelar a ningún golpe bajo ni sentimentalismo facilista—el humor, la nostalgia y la emoción. Desfilan así sus primeros trabajos como fotógrafa, su acercamiento al cine sin haberlo estudiado nunca, el recuerdo privilegiado de algunas de sus películas—llama la atención el espacio que le dedica a su ópera prima (a partir de lo que se ve en el film, probablemente su obra más querida)—, el indisimulable cariño con el que habla de algunos amigos y compañeros de ruta y la presencia permanente de la devoción por su marido, muerto prematuramente de sida. Puede que, así contado, esto le parezca a muchos un territorio ya transitado varias veces; sin embargo, lo que hace absolutamente original e inimitable a esta película es el tono grácil y ligero—tanto desde lo visual como desde lo oral—con que se narran los diferentes eventos presentados, aun los más dramáticos, y la formidable vitalidad de una directora que, ya octogenaria, muestra una frescura y una lucidez que ya quisieran tener muchos directores jóvenes apresuradamente sobredimensionados por la crítica. **JG**

Paper Soldier

DIRIGIDA POR Aleksei German MI.,
Rusia, 2008, 116'.

Termina la película y miro a Gustavo Castagna, sentado al lado mío. Le digo "es buena, pero... ¡qué rusa que es!", y el profesor C. asiente con su famoso, gigante

The Good, the Bad,
the Weird



“¡totalmente!”. *Paper Soldier* cuenta cómo el primer ser humano fue puesto en órbita por los soviéticos (¿recuerdan a Yuri Gagarin?) desde la perspectiva de un médico que prepara a los aspirantes a cosmonautas. Pero el médico está un poco enfermo, vive entre su esposa y su amante, y cree a pies juntillas en el comunismo soviético. Por lo demás, no estamos en escenarios como la NASA de *The Right Stuff* (el equivalente yanqui de este film), sino entre deshechos industriales, planificación compleja y residuos de un futuro que no llegó del todo. Aleksei German M., el director, decide contar esta historia de desesperación con no poco de Nouvelle Vague –especialmente en las relaciones entre los personajes, que recuerdan momentos de Chabrol o Godard: ver el asado entre amigos que constituye la tercera secuencia del film– y muchos planos secuencia rigurosos, que van descubriendo el mundo soviético y sus costuras e imposturas. Hay en todo lo que sucede un curioso clima de gravedad que todo el tiempo está mitigado por bromas, diálogos absurdos, la desproporción de ese cosmódromo que es una especie de tinglado en medio de un potrero y el término “cosmódromo”. El film hace lo que debe: toma la que pudo haber sido la gran epopeya del hombre y la muestra como último avatar de una competencia sin sentido, como el último refugio de una fe política que el propio contexto demuestra imposible. El personaje central, ese médico cega-

do por la fiebre y por una fe inquebrantable en algo que no sucedió jamás, es una figura compleja y, al mismo tiempo, la representación concreta de un fracaso. Sin embargo, hay también en el film –especialmente en su coda, con esposa y amante viviendo juntas– una especie de optimismo o, mejor dicho, de estoicismo: la gran esperanza de las ciudades celestes y el progreso cósmico quedó sepultada, pero la vida sigue. Es curioso que un film que danza en una pavana gigante de cámaras, que incluye momentos durísimos –puntual, la muerte por fuego de uno de los astronautas– termine cuestionando la propia gravedad de una empresa absurda.

LMD'E

The Good, the Bad, the Weird

DIRIGIDA POR Kim Ji-woon,
Corea del Sur, 2008, 130'.

Ni spaghetti ni sukiyaki como el Django de Miike: kimchi es el sabor, típicamente coreano, del western cosecha 2008. Salado y picante. El responsable del cambio de dieta se llama Kim Ji-woon; ya había demostrado su gusto por los géneros más excesivos de la cultura popular con *The Foul King*, una maravilla des-catch-arrante que se exhibió en el Bafici 2001. Y ahora se calza, no con naturalidad sino con estilizadísima impostura, el traje de Sergio Leone para armar este *eastern* excéntrico y veloz como

el ave de rapiña digital que atraviesa la pantalla durante la secuencia de títulos. Antes de eso, hay una breve presentación del Malo (Lee Byung-hun, enorme protagonista del film anterior de Kim, *A Bittersweet Life*, y aquí improbablemente afeado por una cicatriz de uterina en la cara) y del mapa del tesoro por el que el asesino luchará con el cazarrecompensas (el Bueno de Jung Woo-sung) y con el inclasificable Loco. Quien no es otro que el empleado/luchador de la citada *The Foul King*, el sargento norcoreano de *JSA*, el padre de *El nombre de la venganza* y, todos de pie, el rubio de *The Host*: Song Kang-ho, enchufado a 220 aunque la película se recorte sobre el paisaje pre-eléctrico de la Manchuria de los treinta. Y después de la introducción, lo que hay es un amor gigante por la aventura, por las balaceras paroxísticas, por las persecuciones en las que se va siempre para adelante, siempre más rápido, siempre más alto, como ésa, increíble, por los tejados y los cielos de un pueblo de cartón pintado: la dicha en movimiento. O la del final, una carrera frenética de autos (y motos, y caballos) locos a través del desierto, coronada con un guiño, voluntario o no, a *La odisea de Astérix* y una vuelta de tuerca sorprendente para el duelo de tres leoneano. AM

Tokyo Sonata

DIRIGIDA POR Kiyoshi Kurosawa,
Japón/Holanda/Hong Kong, 2008, 119'.

Nunca simpaticé demasiado con el cine de Kiyoshi Kurosawa, ya que sus intentos de relectura de diversos géneros (el *noir*, el fantástico) siempre me parecieron –independientemente de ocasionales aciertos– una mezcla de pretenciosidad con mala digestión de algunos cineastas clásicos. En esta ocasión, KK decide alejarse de esos experimentos para narrar una historia de tono marcadamente realista acerca de un ejecutivo que es inesperadamente despedido de su empresa y decide ocultarle el hecho a su familia. Si la historia suena conocida es porque, efectivamente, tanto Laurent Cantet en *El empleo del tiempo* como Nicole García en *El adversario* parten de la misma premisa argumental (un hecho real ocurrido en Francia). La diferencia de este film es que el director describe con mayor detenimiento las relaciones del protagonista con los otros componentes de la familia –la esposa sometida, el hijo mayor decidido a enrolarse como voluntario en el ejército de los Estados Unidos y el menor con intenciones de ser pianista, a pesar de la oposición de su padre–, a la vez que también describe una situación paralela con un amigo del hombre que, en este caso, terminará trágicamente. Los dos primeros tercios del film están entre lo mejor que hizo el director, en su cruda disección de las contradicciones del boom económico japonés y la implacable mirada con que muestra la progresiva disolución de los vínculos familiares a partir de una serie de situaciones sostenidas en la mentira y el engaño, a la vez que describe la inexorable degradación moral y laboral del protagonista. Lamentablemente, en su último tercio la película propone –a partir de una inoportuna ruptura temporal– la insatisfactoria relación de la esposa con un ladrón ocasional, la “conversión” ideológica del hijo mayor, decidido ahora a abrazar las causas justas, y un final de tono redencionista en el que el niño aspirante a concertista triunfa en un concurso ante la mirada complacida de sus padres, dispuestos ahora sí a enfrentar una nueva vida. Es una verdadera lástima que todo este tramo convencional y conformista lastre las virtudes que el film mostraba durante buena parte de su metraje. **JG**

El artista

DIRIGIDA POR Mariano Cohn y Gastón Duprat, Argentina, 2008, 100’.

Entiendo cuál es el punto que se le discute a *El artista*; qué cosa –dicen– aparta el film de Cohn y Duprat del cine. Sin embargo, no estoy de acuerdo. Aunque Cohn y Duprat no muevan la cámara y

creen el espacio de cada plano como se crea un cuadro –poniendo el acento en lo bidimensional de la imagen cinematográfica–, hay algo en la película que pertenece al espacio del cine: la ambigüedad, lo no definitivo. El film narra cómo un enfermero usa los dibujos de un paciente para labrarse una carrera en la plástica, y tiene como coartada la mirada divertida y sarcástica sobre el mundo de las galerías. En ese punto no es una película demasiado original, y lo que muestra bien puede trasladarse a cierto mundillo snob del cine. Sin embargo, hay un detalle: el enfermero no es un completo ignorante. En algún punto, esas pinturas inasibles que nunca vemos tienen algo que lo conquista –si no, ¿cómo se animaría a presentarse con ellas en una galería?–. La pregunta por el arte, qué es y cuáles son sus límites, queda respondida sencillamente con el misterio: nadie sabe realmente de qué se trata. Es algo que sucede, simplemente. De allí que la forma de la película, con el cuidado obsesivo por los encuadres y por que la cámara no registre más de lo que los realizadores quieren, es la más adecuada para ella. El control total de los materiales hace que el film se transforme en algo así como una pieza de laboratorio: incluso si podemos, obsesiva y metódicamente, manejar todos los elementos que intervienen en la puesta en escena, lo que suceda con la película –si es cine o no, si es arte o no, si divierte, emociona o deja indiferente al público– excede con mucho cualquier intención previa. Allí, en ese resquicio que surge de la propia anécdota de la película –el film se mira, pues, a sí mismo–, surge ese pequeño misterio del cine nuevamente. En la sala, la gente se ríe con los diálogos de los galeristas o expertos en arte; afuera, Cohn y Duprat se sienten desorientados por las risas, porque no habían pensado en hacer comedia. Pero se les fue de las manos: el contraste entre planos fijos y situaciones absurdas, entre discursos abstractos y pronunciaciones porteñas habla de la pura impostura –tema del film– que implica creerse artista. **LMD'E**

Vil romance

DIRIGIDA POR José Campusano, Argentina, 2008, 103’.

No es para nada casual que una película como ésta, visceral, irregular y desprolija hasta los tuétanos, haya provocado reacciones encontradas entre los críticos presentes en el festival como hacía tiempo no ocurría dentro del más bien atildado panorama del llamado Nuevo Cine Argentino. Rompiendo de un plumazo con las reglas del buen gusto y el cuidado for-

mal, Campusano literalmente se zambulle en el turbio mundo del Gran Buenos Aires empobrecido, a partir de la tortuosa relación que se entabla, luego de un encuentro fortuito, entre un joven homosexual y un hombre bastante mayor que él –bisexual, el mozo, tiene mujer e hija por ahí–, un pesado del barrio que anda, entre otras cosas, en la venta de armas. En sus momentos más logrados, la película muestra ese submundo cruel y sin reglas con un realismo crudo y brutal (el nombre de “Cinebruto” de la productora del film no parece casual), sin abrir ningún juicio moral sobre los hechos, limitándose a su descripción seca y precisa y alejándose de las miradas políticamente correctas sobre los marginales (que muchas veces tienden a idealizar sus conductas) a las que nos tiene acostumbrados una buena porción del cine que se hace en estos pagos. También hay que señalar en el debe del film la flojedad de algunas escenas, como el intento de seducción del pesado por parte de la hermana del protagonista, el inconvincente personaje del español homosexual y la secuencia final, recargada e inútilmente estirada. El resultado es un film con marcados altibajos –seguramente no apto para estómagos finos y delicados–, pero que, en sus mejores momentos, tiene más vida que la totalidad de las películas que tuve que ver en la selección de la que fui jurado. **JG**

Chocolate

DIRIGIDA POR Prachya Pinkaew, Tailandia, 2008, 90’.

Si la sentencia “esta película parece un videojuego” le suena despectiva, *Chocolate* no es para usted. Es que esta película parece, a mucha honra, un videojuego; tanto como lo parecía, o más bien prefiguraba, la legendaria *The 36th Chamber of Shaolin* (1978): una sucesión de niveles pintorescos (el depósito, la fábrica de hielo, la carnicería), cada vez más complicados, a superar a pura piña-salto-patada, y al final de cada cual, por supuesto, espera “el jefe”, el más malo de la pandilla. El cine y los videojuegos habrán cambiado mucho en los últimos treinta años, pero Pinkaew y su coréografo de cabecera, Panna Rittikrai, se sienten comodísimos en sus respectivas viejas escuelas, ésas que tienen a Bruce Lee –o al primer Jackie Chan, aquél que convertía cualquier puesta en escena en un arsenal impensado– y al *Kung-fu Master* como decanos. Acción inverosímil y generosa sin dobles de riesgo, uso pudoroso, nada exhibicionista de los efectos especiales y confianza ciega en el carisma y la potencia de su protagonista (la

encantadora "Jija" Yanin Vismitananda; el apodo es la onomatopeya del gritito que su Zen aprende a imitarle al ídolo subconsciente Lee) conforman la sagrada trinidad de *Chocolate*. La trama, como corresponde, es bien elemental. Chica autista, hija de una ex mafiosa enferma de cáncer, sale de gira *muay-thai* para cobrar las viejas deudas de mamá. La búsqueda a las piñas del "dinero para hospital" tarda un rato en arrancar, pero cuando lo hace no para más: solamente el "último nivel" (una secuencia de veinte minutos que incluye una multitud a los sablazos, animación, una especie de guerrero/*break-dancer* infernal y una persecución/batalla entre cornisas y carteles de neón que parece la versión ultraviolenta del delirio surrealista de Harpo Marx en *Love Happy*) basta y sobra para convencernos de seguir poniéndole fichas al viejo y querido cine de artes marciales. **AM**

JCVD

DIRIGIDA POR Mabrouk El Mechri, Bélgica/Luxemburgo/Francia, 2008, 96'.

Jean-Claude Van Damme nunca fue considerado una persona importante para la historia del cine. Como sucede con varias estrellas del cine de súper acción, gran parte de la crítica y la cinefilia le huyen, no sin antes calificarlo de "pasatisa" y "actor de madera". Salvo que filme con John Woo, claro. Pero Van Damme tiene varias grandes películas además de *Operación cacería*, como *Sentencia de muerte*, de Deran Sarafian (otro a reivindicar), y *Desafío mortal*, que además dirigió. Pero de repente, y luego de varios años de estar relegado al "directo a video", Jean-Claude apareció en el circuito festivalero. Claro que *JCVD* es totalmente diferente al cine que acostumbra a hacer: es posmo y es meta, y tiene a Jean-Claude haciendo de Jean-Claude, o sea, es apta para festivales. Y no hay nada de malo con que esto sea así; de hecho, puede ser un puntapié inicial para que la cinefilia por fin se interese en el cine de *JCVD*. *JCVD*, la película, arranca

muy bien, con una escena de acción en plano secuencia de la que luego nos enteramos que es una escena que está filmando Jean-Claude para su nueva película. Luego tenemos una escena maravillosa en un juzgado, en la que el abogado de su ex mujer, para lograr sacarle la tenencia de su hija, enumera muertes perpetradas por Van Damme en sus películas mientras muestra las portadas de los DVDs. "Eran de bajo presupuesto", contesta *JCVD*. Hasta aquí parece que vamos a ver una excelente comedia. Pero luego, cuando se plantea el conflicto (Van Damme queda de rehén en un asalto, y los ladrones lo quieren hacer pasar como el ladrón ante la policía, así pueden negociar mejor), la película se pone mucho más seria. Esto resiente un poco la película, es verdad, y hay un par de canchereadas del director que pueden resultar bastante molestas. Pero también da lugar al momento más alto de la película: un monólogo a cámara de Jean-Claude que puede llegar a emocionar hasta las lágrimas y que puede convencer a cualquiera de lo gran actor que es. **JPM**

Parador Retiro

DIRIGIDA POR Jorge Leandro Colás, Argentina, 2008, 90'.

Un galpón de chapa y ladrillo a la vista pegado a la estación de ómnibus de Retiro, en el que funciona un refugio del Gobierno de la Ciudad con doscientas camas para doscientos pernoctantes cada día: hiperconcentrado en ese espacio semicarcerario, gris, masculino, el primer largometraje de Colás aplica los preceptos del dogma wisemaniano –la observación sostenida y la edición inteligente para dar cuenta del funcionamiento de las instituciones– a un curioso experimento de asistencia social vernáculo. El director estadounidense decía: "Trato de montar las películas de modo que tengan una estructura dramática; por eso me opongo a los términos 'cine observacional' o 'cinema verité', porque connotan algo así como dar vueltas por un lugar en el que todo tiene el mismo valor."

Y Parador Retiro tiene una estructura dramática, cómo que no: una que sigue el ritmo de las noches rutinarias y los procedimientos entre burocráticos y siniestros (como un largo test ¿de inteligencia? con apuestas virtuales y unos "bip" insufribles, perpetrado por un médico a quien sus pacientes apodan "Doctor Mengele") de los profesionales a cargo, y en la que, más allá de sonrisas ocasionales, se va intuyendo la tragedia del plano final (que, antes que como resignificación, funciona como síntesis de una catástrofe social ante la que el Estado no tiene otras respuestas que galpones de chapa y ambulancias demoradas). Un gay veterano que luce una tintura imposible; un teólogo verborrágico con problemas para controlar su ira; un ciego que se mueve con la velocidad de un caracol y la determinación de un tanque de guerra; psicóticos y alienados varios nutren la fauna humana del Parador. Con especímenes así, resulta inevitable que por momentos surja algo bastante parecido a una comedia de costumbres, pero una sin el menor trazo de burla o conmisericordia. Que, sin voz en off ni entrevistas (aunque en determinados pasajes se acople al trabajo de un periodista extranjero para obtener testimonios), Colás consiga dar cuenta de los sueños y frustraciones de esos hombres invisibles –a veces, incluso, con hallazgos notables, como sorprender a uno leyendo concentradísimo un ejemplar de la revista *Casa y Hogar*– es un mérito para nada pequeño. **AM**

Ten Seconds to Hell

DIRIGIDA POR Robert Aldrich, Reino Unido/Estados Unidos, 1959, 93'.

Recién terminada la Segunda Guerra Mundial, un grupo de soldados alemanes es contratado para desarmar las bombas que quedaron diseminadas y activadas en una Berlín devastada. Ése es el punto de partida explosivo para un Aldrich que juega un raro partido de visitante: afinca en Europa, producido por la Hammer pero filmando en la UFA, con mayoría de

[HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM](http://usuarios.arnet.com.ar/VIDEONEWFILM)



NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS DOCUMENTALES

SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM

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

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



Aguiles y la tortuga

locaciones alemanas, concreta una película prácticamente de cámara con una maestría que lo acerca a la sordidez de la posguerra de *Alemania año cero* de Rossellini, pero con trazos expresionistas en los encuadres filtrados por la sensibilidad acumulada por el *film noir* de los cuarenta y cincuenta. Por momentos, la película parece un ejercicio de composiciones welliesianas, aunque, en el sentido dramático, tiene una personalidad única que logra a partir de una ciudad de horizontes ruinosos y unos pocos edificios desdentados que apenas se mantienen erguidos. Con estas imágenes, la película va construyendo una arquitectura asfixiante a cielo abierto que desemboca en un relato de suspenso sin salida. Jack Palance es casi un veterano de la factoría Aldrich y se mueve como una mascota entrenada para dar lo mejor a su patrón. Jeff Chandler encarna al demonio con una elegancia glacial que mete ese miedo que da escalofríos de placer. Se programó en el festival como espejo de la película de Bigelow, de argumento similar, que abrió el festival. La copia que se exhibió estaba hablada en castellano, pero no importaba: Aldrich sólo habla el idioma más puro del cine. **DIEGO TREROTOLA**

Aguiles y la tortuga

DIRIGIDA POR Takeshi Kitano.
Japón, 2008, 119'.

Vaya uno a saber cuántos cineastas pueden largarse a hacer una película centrada en la pregunta "¿qué es el arte?" sin que les termine saliendo algo pomposo o pretencioso o ridículo (o las tres cosas a la vez). Kitano es uno de ellos: puede y lo hizo.

Aguiles y la tortuga sigue a Machisu, "un artista", durante tres etapas de su vida: su infancia, su temprana adultez y su incipiente vejez.

La primera etapa es la más aparentemente seria. Hay un niño adusto que no puede dejar de pintar, hay enseñanzas de un maestro, hay decorados y vestuarios y ceremonias de época, hay una tragedia familiar. El arte aparece como el único escape posible. Uno teme lo peor: ¿Kitano está haciendo una película como *Shine* o qué? Rápidamente queda claro que no. En la excesiva reverencia e impostado respeto de la gente que rodea a Machisu empieza a vislumbrarse un *algo*: un tono farsesco, un aire paródico, un germen de anarquía... chispazos que van desestructurando sutilmente la seriedad reinante.

De todas formas, por si quedaban dudas, lo que había de seriedad en la primera etapa empieza a derrumbarse en la segunda y explota en mil millones de pedazos en la tercera. En ellas Kitano dispara contra toda la gente involucrada en "el mundo del arte": curadores, dueños de galerías, profesores, alumnos, expertos y un largo etcétera. Lo hace con un nivel descontrolado de humor negro, pero también, curiosamente, con amabilidad y gracia, casi con cariño. Son muy pocos los personajes antipáticos que aparecen en la película.

En *Aguiles y la tortuga*, finalmente, se mezclan y confunden todas las definiciones de arte habidas y por haber: el arte es una forma de matar el tiempo, un modo de relacionarse con los otros, un juego, una tonteería, una obsesión nociva, una compulsión, un misterio, un lujo de las clases pudientes, una serie de imposiciones y convenciones sociales, una gran mentira, un negocio, una moda, una nada. En última instancia, al igual que su protagonista, Kitano no quiere o no puede o no sabe responder a la pregunta del millón. Lo más cercano a una respuesta podría ser: no importa qué es el arte, hay que seguir haciéndolo hasta el final y punto. **EZEQUIEL SCHMOLLER**



Baghead

Mumblecore

Dance Party, USA

DIRIGIDA POR Aaron Katz,
Estados Unidos, 2006. 66'.

Baghead

DIRIGIDA POR Mark y Jay Duplass,
Estados Unidos, 2008. 84'.

Nights and Weekends

DIRIGIDA POR Greta Gerwig y Joe Swanberg,
Estados Unidos, 2008. 80'.

Hace bastante más de un año, en la edición anterior del festival, Andrew Bujalski fue la gran sensación gracias a la proyección del película *Mutual Appreciation* y al entonces inminente estreno de *Funny Ha Ha*, su ópera prima. El director tiró algunas pistas durante el festival sobre un nuevo movimiento de cine independiente americano y nombró a los hermanos Duplass, a Joe Swanberg y a Aaron Katz, pero trató de desentenderse de todo tipo de etiquetas (al grupo se lo denominó "mumblecore", entre muchos otros nombres graciosos). Este año desembarcaron en Mar del Plata las imperdibles *Baghead* y *Dance Party, USA* (la primera, de Jay y Mark Duplass; la otra es la primera de Aaron Katz), junto con la de a ratos muy atractiva *Nights and Weekends*, que al menos vino apuntalada por la fulgurante Greta Gerwig, musa y codirectora de Swanberg. Por más que a Bujalski se le ericen los pelos al hablar de un movimiento (nobleza obliga, él demuestra mucho más talento que el resto, y además filma sus

películas en lugar de "grabarlas"), las películas comparten muchísimo más que ese "mascullo esencial" del nombre que los agrupa. Lo más importante que tienen en común, más allá de estilos y temáticas afines, es que juntos le están cambiando la cara al modelo obsoleto de cine independiente americano que exporta Sundance (el núcleo del mumblecore es el pequeño festival SXSW de Austin, Texas). Como si esto fuera poco, ellos también comparten roles, porque todos trabajaron en películas de otros, ya sea como actores, guionistas o sonidistas. Todo juntos, todos juntos.

NAZARENO BREGA

La mujer y el cine

En el ámbito del cine sucede lo mismo que en la mayoría de los ámbitos profesionales: las mujeres somos minoría. En los diarios, en los sitios especializados de internet, en esta revista, la proporción de mujeres es muy inferior a la de varones.

El Festival de Mar del Plata no escapó a esta relación. Una sola mujer, Sarah Polley, integraba el Jurado Oficial de la Competencia Internacional, compuesto por seis personas, y sólo cuatro películas de las dieciséis elegidas para esa competencia estaban dirigidas por mujeres.

Estos datos en sí mismos no podrían confirmar los postulados feministas acerca de la discriminación que sufren las mujeres. Nada objetivo nos prohíbe ser críticas, jurados o cineastas, pero es una realidad

que solemos ser minoría cuando en las estadísticas poblacionales no lo somos.

Las películas en competencia *The Stranger in Me*, *Un coeur simple*, *Home* y *Back Soon* sólo tienen en común el ser dirigidas por mujeres. Obviando *Back Soon* por su inferioridad formal y la banalidad de la anécdota que cuenta, las tres primeras son obras potentes: relatan historias con gran pulso narrativo, exponen vínculos familiares, construyen personajes y cuidan muy especialmente todos los detalles de la puesta en escena. Primeras o segundas películas que se plantean desafíos como mostrar un drama personal con suspenso y delicadeza, adaptar un texto literario y retratar una época cuidando particularmente el trabajo del sonido, la fotografía y la ambientación, o filmar una casa al lado de una autopista utilizando el espacio interno y externo como personaje principal.

Ninguna de ellas despertó gran entusiasmo entre los hombres de esta revista ni en otros medios con los cuales me crucé en el festival. A *The Stranger in Me* la acusaron de estirar la anécdota y de timorata, y *Home* la mayoría no la vio. La más castigada fue *Un coeur simple*, que fue catalogada unánimemente como muy académica (no comprendo muy bien la utilización respectiva del término).

En un avance conceptual en el diseño de la programación del festival se suprimió la sección *La mujer y el cine*. Sin embargo, si estas películas hubieran formado parte de esa sección, quizás habrían despertado mayor interés entre los críticos hombres, aunque sólo sea porque estaban agrupadas bajo un signo femenino. Esta vez sólo fueron una de mujeres, una de época y una con la Huppert. **MARIELA SEXER**



El juego y la ceremonia

por Manuel Trancón

El último suspiro

La Nouvelle Vague tuvo dos hermanos mayores. El autoritario era Robert Bresson, rígido, ascético y formal. Jean-Pierre Melville era el jodón, divertido y disoluto, que nos llevaba a pasear en su Rolls blanco, contando historias de chorros y putas mientras se acomodaba el sombrero Stetson.

Melville hizo todo un trayecto del policial como juego, desde *Bob le flambeur* como cita erudita y excusa para visitar estilos y temas admirados, al policial como ceremonia depurada. Cada vez más, el espacio de las películas se vació en un camino que se extremó y volvió esotérico con *El círculo rojo*. Fue sacando lo exterior para quedarse con los elementos esenciales, a costa de la liviandad y alegría de películas como *Dos hombres de Manhattan*. *El ejército de las sombras* y *El último suspiro* fueron obras de transición en las que el juego todavía no se había ido, y la abstracción era embrionaria. Lo mejor de ambos mundos. *El último suspiro* resultó, con o sin los 40 minutos extra, una obra de arte. La ética encarnada en Lino Ventura se transformó en una estética tan contundente como gozosa de huir de la ley. *El ejército de las sombras* fue, según Sebastián Yablón, una máquina langiana en la que la organización prevaleció por sobre todo. Un mecanismo que se autorreproducía, impasible al destino de sus integrantes o enemigos. La organización triunfará, aunque al final no quede ni uno de los que la compusieron.

El silencio de *El círculo rojo*, Francia, lluviosa y fría, atravesada en coche; se entraba y salía de una París en las mismas condiciones. Como si fueran un país y una ciudad sitiados. Curiosamente, es en sus películas finales, todas policiales, en los que la experiencia de la ocupación nazi se hizo más palpable. Había sólo dos temas para Melville,

que unieron tanto sus películas sobre la Resistencia (*El silencio del mar*, *El ejército de las sombras*) como los policiales: la delación y la soledad del hombre. El hombre con códigos estaba solo en un mundo en el que la delación era la norma. Pero también era comprensible: tanto los resistentes como los ladrones de Melville eran humanos, no superhéroes. Y el costo de sus acciones estaba cada vez más presente; el dolor bien físico y concreto (torturas, muerte). Pero los delatores sabían que la organización a la que pertenecían tenía que eliminarlos para que la delación no la eliminara a ella. Es emocionante la muerte de Simone Signoret en *El ejército de las sombras*. La mente organizativa de la Resistencia cayó presa, y la Gestapo usó la vida de su hija para hacerla hablar. Sus compañeros sabían que si la asesinaban le harían un favor que ella les agradecería sin necesidad de palabras, porque le estaban permitiendo no hacerle más daño a la causa. La sensación paradójica que dejaron las películas desde mediados de la década del 60 de este director que empezó con el policial como juego es que ni el delito, ni la resistencia al opresor eran juegos. Todos se arriesgaban en eso, y una vez que se entraba, salir era imposible, a menos que sea como cadáver o triunfando. *El último suspiro*, *El samurai* o *El ejército de las sombras* demostraron que en esta sociedad del control triunfar es casi imposible y, en verdad, la salida termina siendo sólo una.

Los actores Melville por excelencia fueron dos: uno era Lino Ventura, con su corchón de estatua en bruto, no del todo extraído del bloque de mármol. Ya sus manazas con dedos gordos y sólidos transmitían un código moral implacable. Era un bárbaro sobreviviente de otra era, que entre la multitud moderna parecía una anomalía.

El otro era Alain Delon, sobre todo su cara. Melville encontró en él algo que Delon ni sabía que tenía. La fragilidad, como entre sedas, del actor se potenció cuando el director lo empezó a usar como máscara de una ética que se desmoronaba, de una forma de estar en soledad en la ciudad vacía. La excepción fue Jean-Paul Belmondo en *Un cura*, un sacerdote con una actitud más apta para ser un pandillero de *Rebelde sin causa* o *Sed de mal*. Lo mismo que su expresión irónica en *El soplón*, que desentonó con la seriedad del resto de la película. (Belmondo también protagonizó *L'Ainé des Ferchaux*, que no pude ver.)

Melville era un admirador del western. De haber dirigido películas del Oeste, habría estado más cerca de Boetticher que de Leone o Peckinpah. Estaba más adentro que ellos dos. Era un *insider* que no quería irse. Aportó al policial cierto aire de existencialismo francés, una obsesión por los códigos morales y la delación. El policial como resistencia, el robo como resistencia, la huida de la ley como resistencia, aguantar un interrogatorio como resistencia. Los aparatos policiales en sus películas fueron siempre ejércitos de ocupación. Nunca hubo derechos ni garantías. Sólo sobrevivir e intentar mantenerse fiel a los propios valores. [A]

PD: Las condiciones del ciclo de Melville no fueron las mejores para un festival internacional. Las dos primeras emisiones de *El círculo rojo* se interrumpieron por problemas con el subtítulo, y *El último suspiro* se pasó en una copia con cuarenta minutos menos que su duración original. Lo peor fue el libro que editó también el festival, que es un mero refrito de una revista *Nosferatu* de 1993, no caracterizada precisamente por ser el ejemplar más brillante del pensamiento crítico ibérico. Incluye artículos en su mayoría de mediocre calidad y bastantes errores (sobre todo el de Sara Torres, que cree que Autant-Lara fue un autor de la Nouvelle Vague).



El manuscrito encontrado en Zaragoza

ESCUELA POLACA por Jorge García

Luego de los devastadores efectos de la ocupación nazi, el cine polaco tardó varios años en recomponer su industria, y los años de posguerra ofrecieron esencialmente producciones destinadas a reflejar el sufrimiento de la población en esos años, con realizadores de estilo académico y/o encuadrados dentro del "realismo socialista" como Aleksander Ford y Wanda Jakubowska. Fue en los años 50 que apareció una nueva generación formada en la famosa Escuela de Lodz (creada en 1947), que ofreció una visión diferente, marcadamente antiépica en sus tratamientos temáticos, una preocupación mucho mayor por los aspectos formales de los films y un tono en el que no estaba ausente cierta dosis de humor negro. La muestra exhibida en el festival de Mar del Plata, compuesta por once largometrajes y algunos cortos, permitió un acercamiento a la obra de varios de los principales representantes del cine polaco de esos años, algunos de ellos, como Wajda, Skolimowski y Polanski, aún plenamente activos. Mencionaré brevemente —por ser films vistos en los ciclos del Malba o más factibles de conseguir en DVD— los films de Andrzej Wajda y Jerzy Kawalerowicz. En el caso del primero, pudieron verse dos de sus mejores obras: *La patrulla de la muerte*, un relato de tono opresivo y fatalista que narra la desesperada fuga a través de las cloacas de Varsovia de un grupo de resistentes a la ocupación nazi, y *Cenizas y diamantes*, que lanzó a un fugaz estrellato a su protagonista Zbigniew Cybulski (abortado por su inesperada muerte) y que cuenta con algunas secuencias, como la final, memorables. De Kawalerowicz se vieron *El verdadero fin de la guerra*, un título algo envejecido sobre las consecuencias que desata en un arquitecto el haber estado preso en un campo de concen-

tración, y *Madre Juana de los Ángeles*, un relato ambientado en el siglo XVII sobre un caso de presunta posesión diabólica, con una gran interpretación de Lucyna Winnicka y oblicuas referencias contemporáneas. También los cortos de Roman Polanski, que oscilan entre el humor negro y el surrealismo, y su ópera prima, *El cuchillo bajo el agua* (con guión de Jerzy Skolimowski), un film con solamente tres personajes que transcurre casi íntegramente sobre una barca, son más o menos conocidos. En cuanto a *Barrera*, de Skolimowski, exhibida varias veces en el canal *Europa, Europa*, es un relato con elementos autobiográficos, claramente influenciado por la Nouvelle Vague francesa. Pero lo más recordable de este ciclo será sin duda el haber tenido la posibilidad de ver los tres largometrajes de Andrzej Munk (el último inconcluso por su prematura y lamentada muerte), *Atentado*, del poco conocido Jerzy Passendorfer, y *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, un film de Wojciech Has nunca estrenado comercialmente en nuestro país.

Atentado reconstruye un hecho ocurrido durante la ocupación: el asesinato de un jerarca nazi perpetrado por un grupo de estudiantes. Alejado de cualquier connotación triunfalista (comienza con el anuncio del fusilamiento de los últimos sobrevivientes del hecho), el relato es un sentido homenaje a los participantes de ese acontecimiento. Está narrado de manera austera y concisa, y tiene al menos una secuencia memorable: el acribillamiento desde un puente de dos de los participantes en el hecho por un grupo de soldados nazis. La película de Has, adaptación de la delirante novela del conde Jan Potocki, es un relato torrencial, con numerosas historias superpuestas (podría ser considerado como un antecedente de *Historias extraordinarias*, de Llinás) que oscilan entre el realismo y la pesa-

dilla, e incluye simbologías varias (desde la Cábala hasta el Tarot); el resultado es un film alucinante de intrincada y compleja estructura narrativa, completamente alejado de las pautas políticas imperantes en la época. Uno de los acontecimientos del festival.

Andrzej Munk fue, probablemente, el más talentoso de los directores surgidos de la Escuela de Lodz, y así lo atestiguan sus films, en los que se percibe su mirada irónica y escéptica sobre la sociedad de su país. *Sangre sobre los rieles*, su ópera prima, describe desde diferentes puntos de vista la muerte de un viejo maquinista, cuyo individualismo y rebeldía molestaba a los sicarios del régimen. Si bien el film está construido como un thriller, más que dilucidar las causas de la muerte del protagonista, al director le interesa mostrar las contradicciones de la vida cotidiana en su país en esos años. *Heroica*, su segundo film, está construido en dos episodios de distinto tono: el primero es más ligero e irónico; el segundo, más oscuro y sombrío, aunque en ambos prima la mirada decididamente antiépica de Munk y la presencia de un humor asordinado y amargo. En cuanto a *La pasajera* (como se dijo, inconclusa por la muerte del director en un accidente), es, aun en esas condiciones, un gran film, en el que se describe a través de una narración en flashback la tortuosa relación de una oficial de las SS con una prisionera a la que sometió a diversos vejámenes y a quien cree reconocer en un viaje en barco. La escasa y valiosa filmografía de Munk no hace sino deplorar su prematura muerte. En años posteriores, a través de cineastas como Zanussi y Kieslowski, la cinematografía polaca volvió a insertarse en el consenso internacional, pero esta generación de los años 60 seguirá quedando como lo más valioso y recordable de su historia. [A]

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

Rescate al amanecer

Rescue Dawn

Estados Unidos, 2006, 126', DIRIGIDA

POR Werner Herzog. CON Christian Bale, Steve Zahn, Marshall Bell, Jeremy Davies, Pat Healy, Toby Huss, Evan Jones. (LK-TEL)



La historia de Dieter Dengler es tan real como inverosímil. Durante la Segunda Guerra, era un niño de un pueblito alemán de la Selva Negra. Un día vio una de las tantas incursiones aliadas que atacaban su poblado. Fascinado, observó cómo volaba hacia él un caza con la cabina abierta, disparando, y tan cerca llegó a verlo que distinguió el rostro y los ojos del piloto mientras se acercaba, y luego mirando hacia atrás, cuando se elevaba nuevamente. A partir de entonces, el pequeño Dieter tuvo una certeza: él necesitaba volar.

Dengler soportó las miserias de la guerra y las penurias de posguerra bajo todo tipo de privaciones, hasta que a los 18 años emigró a los Estados Unidos. Comenzó pelando papas en la Armada, con esa obsesión de volar, y llegó a piloto como teniente de la aviación naval. En su primera misión secreta sobre Laos, hacia 1966, cuando muchos aún querían creer que la intervención en Vietnam no pasaría de una serie de complicadas escaramuzas, se lanzó a su bombardeo selvático con tan poca fortuna que a la media hora el fuego antiaéreo hacía caer su avión entre los arrozales. Dengler sobrevivió para comenzar una lucha por la supervivencia tan insólita como su vida previa.

Con esa historia, Werner Herzog filmó en 1997 un notable documental: *Little Dieter Needs to Fly*, en el que se imponía, ante todo, más que lo excesivo de los

acontecimientos, un sujeto difícil de olvidar. Una década más tarde, con Dengler muerto hacia 2001, Herzog decidió ficcionalizar el episodio en la selva laosiana con Christian Bale como protagonista, en un film desparejo, pero en el que prueba su misma capacidad de supervivencia como cineasta en el resbaloso entorno del actual cine norteamericano.

El Dieter de Herzog es bien duro de matar, casi como un personaje de dibujo animado. En la misma caída del avión, demuestra su extravagante indestructibilidad. Y así como es resistente en lo físico, tiene una moral a prueba de balas y machetes, inclemencias naturales y todo tipo de bichos espantosos. Capturado en el campo de prisioneros de Pathet Lao, torturado de las maneras más imaginativamente crueles, apenas alimentado con arroz en raciones decrecientes —con gusanos e insectos como alternativa nutricional—, Dengler se las arregló para mantener el ánimo e incluso planear su fuga con otros prisioneros víctimas de la inanición, cuyo estado mental se ubicaba en un leve peldaño arriba del colapso.

Herzog destaca que *Rescue Dawn* no es un film de guerra, sino más bien una historia sobre la fortaleza y el optimismo. También lo es sobre una voluntad cordialmente monstruosa. Dieter no es un optimista que cree que las cosas van a mejorar, sino un espíritu práctico que recurre a todas las mañas posibles para cambiarlas, poseído por un entusiasmo extrañamente eficaz. Como para comerse viva media serpiente recién sacada del río y guardar el resto no del todo muerto para la cena (como comprobó la patrulla que lo encontró casualmente luego de meses de prisión y extravío).

Vietnam en clave Herzog: en *Rescue Dawn*, laosianos y vietcong son unánimemente implacables con los "americani" y ajenos al estereotipo, tomados uno por uno, aunque tan inescrutables para el espectador como para Dieter. Jeremy Davies interpreta a un prisionero, que le sale algo así como el primo inofensivo de Charles Manson, y Steve

Zahn encarna con convicción a otro, un tipo masivamente desvalido, la mochila más pesada que debe cargar el sobreviviente durante su fuga.

En los adicionales del dvd, puede verse a Herzog feliz de filmar en la selva hostil, como en sus mejores años, dichoso de contrabandear en el mainstream —aunque convenientemente enmascarado de *independent*— una película en la que, una vez más, pinta la misma rosa: la de la lucha extrema contra condiciones que hacen oscilar a los humanos un poco más acá, o más allá, de la frontera tras la cual lo inhumano, a la larga, siempre vence.

En las secuencias finales, el piloto se recupera en un hospital, asediado por un par de agentes de la CIA. Es rescatado por sus fieles compañeros y sometido a un multitudinario y más bien estrábótico homenaje en el portaaviones del que había partido. El desenlace redobla (como el bombardeo inicial, detenido en la belleza plástica de estallidos de napalm en una selva misteriosamente desierta) la extrañeza de esta pesadilla selvática. Como si Herzog quisiera escamotear lecturas políticas y promover la única confrontación que le interesa: la de un sujeto que encara la muerte con una mezcla de excitación e inconsciente inocencia. En cuanto a la naturaleza, habitual fuerza devoradora que anonada a sus personajes, aquí queda relegada a una violencia activa, pero que no accede a la dimensión abismal a la que el cine de Herzog nos tiene acostumbrados. Como si el foco no fuera otra cosa que esa rara, tan irrisoria como efectiva energía que brota de Dieter, quien acaso la única diferencia que tenía con un loco es que no estaba loco.

Lacónicamente, el texto que acompaña las últimas imágenes del film nos anota (o nos recuerda el dato, si antes vimos *Little Dieter...*) de que, luego de su rescate, Dengler dejó la Armada y se hizo piloto de pruebas. Y de que salió vivo de otros cuatro accidentes aéreos.

Eduardo A. Russo

Hot Rod - Saltando el destino

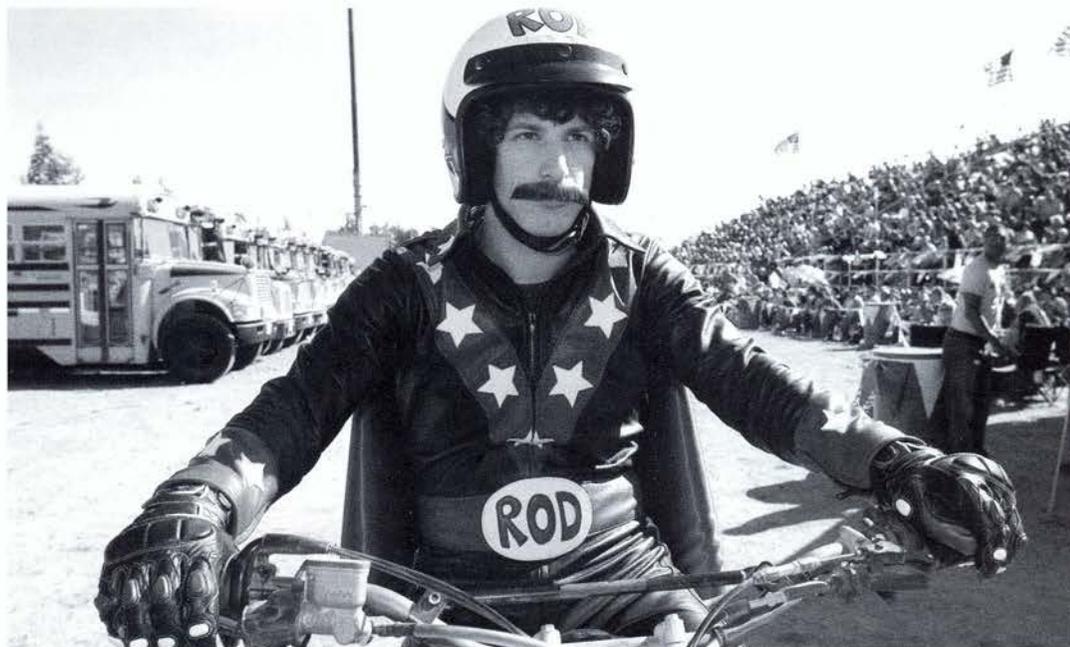
Hot Rod

Estados Unidos, 2007, 88'. **DIRIGIDA POR** Akiva Schaffer. **CON** Andy Samberg, Jorma Taccone, Isla Fisher, Danny McBride, Bill Hader, Sissy Spacek, Will Arnett, Ian McShane, Chris Parnell. (AVH)

Hot Rod es la primera película de *The Lonely Island*, grupo cómico conformado por Akiva Schaffer, Andy Samberg y Jorma Taccone. Estos chicos hicieron de todo: cortometrajes, videoclips, canciones paródicas y unos cuantos pilotos para TV, todos los cuales fueron rechazados. Gran parte del material puede verse y/o bajarse de su página web:

www.thelonelyisland.com. En 2005, el trío fue reclutado por Lorne Michaels para formar parte de *Saturday Night Live*. Guionistas los tres, director Schaffer y miembro del elenco Samberg, los *Lonely Island* se convirtieron inmediatamente en estrellas del programa, gracias a los llamados *SNL Digital Shorts*, cortometrajes realizados, filmados y montados de forma casera. Los más importantes fueron *Lazy Sunday* (un videoclip rapero protagonizado por Samberg y Chris Parnell) y *Dick in a Box* (otro videoclip, con Samberg y Justin Timberlake), que se convirtieron rápidamente en un fenómeno en internet.

Ahora, unas disculpas. *Hot Rod* se nos pasó de largo cuando se editó en DVD en mayo. Sí, nos dormimos, y con una película importante para esto que alguna vez hemos dado en llamar Nueva Comedia Americana. La película, además de tener a Schaffer como director, a Samberg como el Rod del título y a Taccone como actor secundario (interpreta al hermanastro de Rod), cuenta con la presencia de otras dos nuevas esperanzas de las últimas comedias. Uno de ellos es Bill Hader, otro de *SNL*



que últimamente está en todos lados. Fue uno de los dos policías desquiciados de *Supercool*, hizo un cameo como el montajista del programa en el que trabaja Katherine Heigl en *Ligeramente embarazada*, fue medio hermano de Jason Segel en *Cómo sobrevivir a mi ex*, protagonizó la introducción de *Pineapple Express* de David Gordon Green y tuvo un pequeño papel como ejecutivo de estudios en *Una guerra de película*. El otro nuevo es Danny McBride, que, bueno, también está en todos lados últimamente. Resulta que luego de protagonizar y coescribir una pelucita independiente llamada *The Foot Fist Way* –recomendable, por cierto–, en la que interpreta a un instructor de taekwondo, y de que Adam McKay y Will Ferrell la hayan visto, les haya gustado y la hayan estrenado, McBride apareció en películas como *Drillbit Taylor*, *Una guerra de película* (es el técnico de efectos especiales) y *Pineapple Express*. En *Hot Rod* interpretan a los dos amigos asistentes de Rod, un acróbata de esos que saltan, por ejemplo, varios autos con su moto. Sí, bueno, el “salto con moto” no es aquí una disciplina muy conocida, pero sí lo es en el Estados Unidos más *white trash*, donde Evel Knievel –el más conocido de todos los saltarines estos– es considerado casi un héroe nacional.

La premisa es más bien simple, como debe ser en una película así: Rod debe juntar 50.000 dólares para pagarle un trasplante de corazón a su padrastro “para, cuando esté bien, poder cagarlo a trompadas”. Y para eso decide batir el récord en “salto de micros escolares”. Pero claro, Rod no es muy bueno en lo que hace, y encima tiene una de esas motonetitas con pedales. Así que en todo lo que implica entrenamiento, *Hot Rod* es pura comedia slapstick, entre *Jackass* y, digamos, Buster Keaton. Pero ése es uno de los muchos componentes de una película libre, inteligente detrás de su apariencia de comedia estúpida, que no le teme en lo más mínimo a la experimentación. A partir de un guión de Pam Brady (que coescribió casi todo lo que hacen e hicieron Trey Parker y Matt Stone), Schaffer y sus amigos logran una película que es lo más parecido al cine extraterrestre de Adam McKay. De hecho, Will Ferrell iba a ser el protagonista de la película y terminó siendo solamente el productor ejecutivo. Y no hay dudas de que, de haberla protagonizado él, habría sido una película muy distinta en varios aspectos, ya que el registro actoral de Samberg, que va desde lo sedado hasta lo explosivo (extrañamente sin parecerse nunca a Adam Sandler), es completamente distinto al de Ferrell. Pero en esa

tendencia a no ir jamás a lo seguro, a permitirse que pase cualquier cosa, se acerca mucho al cine del dúo McKay-Ferrell. Por ejemplo, hay una parodia a la escena de la fábrica de *Footloose*, en la que Rod se va al bosque a hacer catarsis (o sea, a bailar al ritmo de una canción que chorrea ochentosis), pero se interrumpe porque tropieza y cae por un barranco. Y esa caída se extiende por casi dos minutos. Otro ejemplo es una escena que, mediante el montaje, pasa de ser un diálogo a ser un rap de comienzos de los noventa con samples audiovisuales que se repiten al mejor estilo *Max Headroom*. O –en el momento más alto de la película– cuando todo el pueblo peregrina para ver el gran salto de Rod, y suena “You’re the Voice”, de John Farnham, ciertos habitantes del pueblo se ponen a cantar en poses heroicas y, de repente y de la nada, la canción se interrumpe cuando se arma una revuelta y todos empiezan a romper autos y vidrieras, a saquear locales y a agarrarse a trompadas.

Y, encima, todo el resto está musicalizado casi en su totalidad por canciones del álbum *The Final Countdown*, de Europe, aunque se omite la canción que le da nombre al disco, o sea, la más conocida de la banda. Estos chicos saben cómo hacer eso que hacen.

Juan Pablo Martínez

El caníbal de Rotemburgo

Rothenburg

Alemania, 2006, 86'. **DIRIGIDA POR** Martin Weisz. **CON** Thomas Kretschmann, Thomas Huber, Keri Russell. (SBP)



En marzo de 2001, Armin Meiwes mató en su casa de Rotemburgo a un ingeniero de Berlín llamado Bernd Brandes y, tras descuartizarlo, fue comiéndose su cuerpo a medida que pasaban los días. Previamente, y a pedido de la propia víctima, le amputó el pene mientras aún estaba vivo, se lo cocinó aderezándolo con sal, pimienta y ajo y se lo sirvió para que pudiera concretar la fantasía que lo acuciaba desde siempre: comer sus propios genitales. Hasta aquí la anécdota, más alguna precisión o matiz que le da relieve dramático. La información que acabo de dar sobre lo que pasó ese día, en ese lugar y entre esos dos hombres está a disposición de cualquiera que quiera acceder a ella a través de internet. Pero las lecturas sobre lo sucedido pueden ser tantas como personas se interesen

en pensarlo. Uno suponía que Martin Weisz también debía haber tenido alguna, dada su condición de director de cine abocado a la tarea de representar dicha historia, y que la suya al menos sería un poco más elocuente que la de un sitio web que se limita a narrar el caso e ilustrar el texto con fotografías del lugar de los hechos. Lamentablemente, *El caníbal de Rotemburgo* no confirma tales presunciones. Sin ir más lejos, las imágenes y el texto de www.jluis37.com/2004mar/canibal.htm son más sugestivos que la propia película.

Macedonio Fernández fue uno de los escritores más inclasificables y originales de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Tanto es así que su obra escapa a las definiciones genéricas y hasta a su reducción al formato libro entendido como objeto acabado, impreso y publicado comercialmente. Incluso persiste más el recuerdo de sus ocurrencias verbales que el de sus experimentos escritos. Se cuenta que allá por la última década del siglo XIX, mientras ejercía como abogado por el interior del país, defendió a un peón acusado de asesinato basando su alegato en que había asesinado a su víctima con un alambre de púas en vez de usar uno convencional. Nunca pude conocer el desarrollo argumental de ese discurso probablemente ficticio, pero siempre me fascinó la desproporción entre el hecho y el imaginado alegato posterior a partir de un detalle en apariencia mínimo,

la elocuencia estética del recurso en contraste con la publicitada búsqueda de una verdad objetiva, científica, aséptica que comúnmente relacionamos con el ámbito de la justicia. El mismo Macedonio escribiría, tiempo después, que en el arte importa el cómo y no el qué, la forma como portadora de sentidos múltiples, abiertos, ambiguos y contradictorios pero vivos, turgentes, en lugar del mensaje conceptual prefijado.

Pese a lo anterior, que es obvio para el verdadero artista, en su película Weisz aclara todo, no deja lugar a las dudas y se da el lujo de simplificar uno de los hechos más enigmáticos, extremos e impenetrables de la historia humana. Un suceso que escapa de las páginas policiales y pide a gritos todo tipo de tratamiento estético menos aquél que procure interpretarlo sumariamente, anestesiarse su revulsivo centro y archivarlo para seguridad de todos. Criticar los títulos sensacionalistas que se les ponen a las películas cuando son editadas en otro país o ilegalmente es un lugar común tedioso y muchas veces improductivo. Un ejemplo de ello lo da este film, cuyo título original fue trocado por el de *Obsesión caníbal* cuando llegó a mis manos por primera vez vaya a saber de qué salada manera, prometiendo algo más vinculado al gore, subgénero cuya grosera deformación de la realidad habría sido mucho más estimulante que la sarta de psicologismos políticamente correctos que lo recorren y estructuran, a

saber: i) explicación de la conducta de ambos protagonistas a partir de situaciones traumáticas vividas en la niñez, ii) relación edípica del personaje central expuesta de modo caricaturesco, iii) introducción de un personaje femenino estadounidense cuya investigación del caso guía los senderos narrativos de la película y termina representando la buena conciencia del espectador.

Esta última decisión es la más llamativa de todas. ¿Qué razón había para la introducción de ese personaje apócrifo que media entre los espectadores y los protagonistas del crimen, si no la de atenuar el impacto de los hechos, distanciarnos de ese par de "monstruos" capaces de cometer lo que a la "gente como uno" ni siquiera se le cruza por la cabeza y, finalmente, pronunciar un veredicto tranquilizador y banal al respecto? Peor aún, ¿qué razón había para darle a ese personaje-espectador-jurado identidad estadounidense y no alemana, ya que allí transcurre la película, o taiwanesa, polaca o marroquí? *El caníbal de Rotemburgo* demuestra, con ese gesto, la alienada condición de una película que se avergüenza de sí misma, de su origen, de su cultura, y que por ello es del todo incapaz de ofrecer una mirada propia, original, conflictiva, atendible. **Marcos Vieytes**

Una primera versión de este texto apareció en la publicación digital *Judex*.

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



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

Camino a la redención

Reservation Road

Estados Unidos/Alemania, 2007. 102'. **DIRIGIDA POR** Terry George. **CON** Joaquin Phoenix, Mark Ruffalo, Jennifer Connelly, Mira Sorvino, Elle Fanning. (Transeuropa)

Parece que cierto cine americano con pretensiones pseudo independientes no puede o no quiere desligarse de la supuesta exigencia, asumida en los últimos años, de abordar los dilemas morales de la gente ordinaria con cierto tinte de crudeza y sobreexposición del dolor ante las situaciones más extremas. Desde esos circuitos premainstream nos llegan reflexiones baratas sobre la culpabilidad, a partir del regodeo en escenas en las que todos sufren, y parece que



sufren mucho.

Basada en la novela de John Burnhan Schwartz publicada en 1998 con el título original *Reservation Road*, la adaptación al cine de Terry George (director de *Hotel Rwanda*) cuenta el quiebre emocional de una pareja que intenta sobrevivir a la muerte de su hijo de 10 años, ocurrida en un accidente automovilístico en los tranquilos suburbios de Connecticut. Mientras seguimos

las reacciones de ambos padres, desde la depresión de la madre (Jennifer Connelly) hasta la búsqueda de justicia/venganza del padre (Joaquin Phoenix), asistimos a los problemas de conciencia de Dwight (Mark Ruffalo), el responsable del choque, que ha huido de la escena del crimen y ve su vida desmoronarse día a día.

Hay una idea que el director parece querer dejar en claro: la tragedia se hace presente en la vida de esa gente "común" de manera inesperada y, a partir de allí, cambia su realidad para siempre. Las escenas empiezan y terminan con gente llorando o pidiendo perdón, echándose culpas y sin control de lo que sucede a su alrededor. Ese mundo conocido, familiar, tranquilo hasta hacía sólo un momento se convierte en un pandemonio de histeria y desesperación en el que nadie queda a salvo.

Sin embargo, esa tragedia irrumpe torpemente en la cámara de George, y esto se hace evi-

dente desde el inicio con imágenes "turísticas" de los veleros recortados sobre el atardecer o de los fanáticos de los Red Sox alentando al equipo en las gradas. Sus intentos de sutileza se vuelven burdos en la recurrencia a los clichés ya abusados por Paul Haggis & Co. (*Crash*, *Million Dollar Baby*), que van desde la indiferencia de la policía o la búsqueda de grupos de ayuda hasta la paranoia que culmina en una explosión de violencia contenida.

Por último, si hay un lugar donde se aplica el viejo dicho "el mundo es un pañuelo", es Connecticut. Desde el accidente, las vidas de los tres protagonistas se entrelazan una y otra vez: la maestra de música del niño atropellado es la ex mujer de Dwight; el abogado de Ethan, el padre de la víctima, resulta ser el mismo Dwight, y los hijos de ambos asisten a la misma escuela y ahora se reencuentran en los actos escolares. **Paula Vazquez Prieto**

Los abandonados

The Abandoned

España/Reino Unido/Bulgaria, 2006. 99'. **DIRIGIDA POR** Nacho Cerdà. **CON** Anastasia Hille, Karel Roden, Valentin Ganev. (SBP)

¿Españoles produciendo películas de terror en inglés? No imagino qué pensará nuestro colega Jaime Pena al respecto, pero no se trata de ninguna novedad, sino más bien de una tradición que incluso ha gestado títulos venerables como *La novia ensangrentada* (1972), el clásico de Vicente Aranda. *Los abando-*

nados es uno de los tantos ejemplos de terror ibérico producido durante estos últimos años y el primer largometraje del catalán Nacho Cerdà, luego de una trilogía de buenos cortometrajes de horror. A pesar de tratarse de una producción de la española Filmax con algunos dineros británicos y rodaje en Bulgaria (que, en el film, se traviste de locaciones rusas), el inglés homogeneiza estas prácticas de la coproducción y el resultado no se resiente precisamente por esas razones. El problema básico de *Los abandonados* se descubre en la necesidad de sobreexplicar lo inexplicable, de hacer evidentes los detalles de una maldición de ultratumba como si se tratara de una teoría científica que

necesita ser demostrada hasta el último detalle, abandonando apresuradamente el buen clima que se supo conseguir durante la primera parte del relato.

Resulta un buen punto de partida contar con una protagonista que no es particularmente bella ni joven —la británica Anastasia Hille—, un detalle "realista" que corre las expectativas del espectador un par de grados respecto de los lugares comunes del género. La mujer vuelve a Rusia, donde todos se ven algo sospechosos, en busca de su pasado. Abandonada al poco tiempo de nacer, fue adoptada y criada fuera de su país, al cual regresa para encontrarse por primera vez con su hermano en la casa familiar, una enor-

me mansión de campo embrujadísima y alejada de la civilización. En esa necrópolis habitada por almas en pena y doppelgängers de ojos blancos pasan cosas extrañas, y Cerdà se las arregla muy bien para crear un clima ominoso con repercusiones metafísicas. Pero de a poco, cuando la punta del ovillo comienza a develar los terribles hechos acontecidos cuarenta años atrás, *Los abandonados* adopta ese tonillo didáctico antes mencionado que da por tierra con la posibilidad del disfrute del horror en estado puro, estancándose en un loop de repeticiones temáticas que lo acercan a su previsible cierre. Una verdadera pena. **Diego Brodersen**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo macabro

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

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**
RADIO PALERMO



Friedrich W. Murnau: genius interruptus

En la historia del cine ha habido numerosos casos de directores que desaparecieron prematuramente, cuando todavía tenían mucho para ofrecer de su talento; pero seguramente ninguna de esas muertes ha sido tan lamentada como la de Friedrich Wilhelm Murnau. Nacido en Westfalia en 1888, se licenció en Historia del Arte y en Literatura, pero sintió desde muy joven una gran afición por el teatro, y llegó a trabajar en la compañía del célebre Max Reinhardt. Fue piloto durante la Primera Guerra Mundial, y un forzoso aterrizaje en Suiza y un encargo de la embajada alemana de realizar algunos documentales lo acercaron de manera un tanto fortuita al cine; desarrolló su carrera hasta 1926 en Alemania. Ese año fue contratado en Hollywood, donde trabajó hasta su inesperada muerte en 1931, cuando se dirigía a ver el estreno de su último film, *Tabú*.

Con buena parte de la obra de su primera etapa perdida, el reconocimiento de la crítica le llegó en 1922 con *Nosferatu*, incluso cuando un film previo, *El castillo de Vogelöd*, era excelente. A partir de allí realizó el núcleo fundamental de su obra, que incluye la notable y poco vista *Phantom*, la formidable *La última carcajada* y dos grandes adaptaciones de textos clásicos, *Tartufo* y *Fausto*. Ya en Hollywood, dirigió *Amanecer*, una de las cumbres absolutas no sólo del cine mudo sino también del cine de todos los tiempos; *Los cuatro diablos*, la problemática *Nuestro pan cotidiano* —por diferencias con los productores—, y la ya mencionada *Tabú*,



una obra maestra de comienzos del sonoro que codirigió con Robert J. Flaherty, y que anticipa varias décadas las fusiones entre documental y ficción que proliferarían mucho después. Aun cuando dentro del período silente del cine se pueden contabilizar muchos directores importantes, muy pocos de ellos muestran en sus obras (vistas hoy) los rasgos de modernidad que transmiten las películas de Murnau. Si en sus primeros films se detectan claras influencias del expresionismo imperante en esos años en su país, pronto puede reconocerse en ellas una estilización visual que las aleja de esa tendencia, así como también la movilidad y fluidez de la cámara que son ya perceptibles en obras como *La última carcajada*, y que lo diferencian claramente de otros directores de la época. Ese uso de la cámara, que anticipaba trabajos posteriores de —entre otros— Max Ophüls y Mizoguchi, lo colocan, junto con Keaton, Lubitsch, Von Sternberg y Frank Borzage, entre los cineastas que desarrollaron en la década del 20 el concepto moderno de la puesta en escena, bien alejado del montaje dialéctico propuesto por Eisenstein y sus seguidores, e inspirado, en

cambio, en la utilización del espacio (se recomienda sobre el particular un juvenil escrito de Eric Rohmer a propósito de *Fausto*). Algunos críticos han caracterizado la cosmovisión de Murnau como algo maniquea, a partir de los presuntos enfrentamientos entre el bien y el mal que se darían en sus películas. Sin embargo, la sutileza del director para caracterizar personajes y situaciones lo aleja rápidamente de esa infundada sospecha. Dueño de un intransigente romanticismo (ver la prolongada secuencia de la pareja en la barca en *Amanecer*) y un apasionado lirismo de tonos trágicos (ver la secuencia final de *Tabú*), su temprana muerte dejó trunca una obra que estaba en vías de alcanzar cimas insospechadas.

El canal Retro ofrecerá cuatro de las películas más importantes del período alemán de F. W. Murnau, ampliamente representativas de su genio. Los films a exhibirse son:

- *Nosferatu* (1922). Primera adaptación de *Drácula*, de Bram Stoker, un auténtico clásico del cine de terror de todos los tiempos. Utilizando escenarios naturales, haciendo un gran uso del

fuera de campo y otorgándole a la figura del vampiro un aspecto repelente (gentileza del actor Max Schreck), consigue unos climas marcadamente ominosos y mórbidos. La secuencia final de la muerte del vampiro es memorable.

- *La última carcajada* (1924). A partir de la muy simple anécdota de la progresiva degradación que sufre el portero de un gran hotel (una monumental sobreactuación de Emil Jannings) al ser despojado de su uniforme y enviado a lavar los baños, el director construye un film de resonancias míticas acerca del carácter alemán. Además, desarrolla un prolongado y forzado *happy ending*, satirizando las imposiciones de la UFA, que acusó al film de demasiado negativo.

- *Tartufo* (1925). Otro show de Jannings, en el que interpreta al famoso hipócrita de Molière, en un film que podría ser considerado por algunos como "menor" pero que, sin embargo, ofrece numerosos motivos de disfrute y una dosis de humor bastante infrecuente en el realizador.

- *Fausto* (1926). Adaptación de la obra de Goethe, acerca del pacto que un alquimista efectúa con Mefistófeles (Jannings, cómo no). Es el film más deslumbrante visualmente de Murnau; una orgía embriagadora de luces y sombras, fruto de la notable iluminación de Carl Hoffman. Con varias escenas memorables. **Jorge García**

Murnau por TV CANAL RETRO

Nosferatu

6/12, 09.00 hs.

La última carcajada

13/12, 09.00 hs.

Tartufo

20/12, 09.00 hs.

Fausto

27/12, 09.00 hs.

¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 4382-7338

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

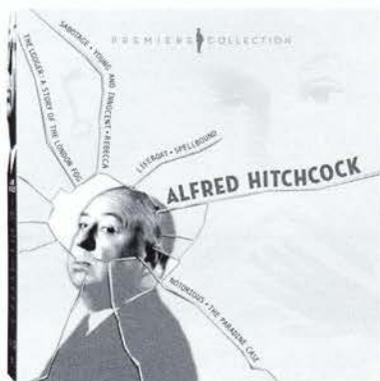
QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

En la tradición de las revistas dominicales, aquí van más recomendaciones para estas fiestas que se vienen (a propósito: la revista cumplirá 200 números el mes que viene, y sus redactores no verán precisamente con malos ojos el envío de paquetes con moño y contenido suculento). En primer lugar, otra cajita Hitchcock que se suma a las ya tradicionales *The Masterpiece Collection* de Universal (ya comentada en esta misma sección) y *The Signature Collection* de Warner. *Alfred Hitchcock - Premiere Collection* fue lanzada hace poco más de un mes por el sello Fox y contiene ocho largometrajes de diversas épocas, todos ellos subtítulos al español. En copias restauradas (no se trata de simples reediciones con nuevo empaque) y con abundante material adicional, la colección incluye clásicos como *8 a la deriva* (1944), *Sabotaje* (1936), *Rebeca* (1940), *Cuéntame tu vida* (1945) y *Tuyo es mi corazón* (1946), pero también films menos vistos o editados en copias deplorables. *Inocencia y juventud* (1937), por caso, es una de las obras del período británico menos conocidas, mientras que *Agonía de amor* (*The Paradine Case*, 1947), con papel protagonista a cargo de Gregory Peck, era casi imposible de ver en formato digital. De todas formas, la joyita del box set es la presentación en copia reluciente del film

mudo *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927) en su versión original de 100 minutos. Envuelta en un coqueto soporte de acrílico y con un librito con fotografías y textos sobre las películas, esta nueva colección del gran realizador inglés es ideal para ubicar debajo del arbolito navideño y se consigue en locales de venta de dvds zona 1 a un precio que arranca en los 85 dólares.

Si el bolsillo no permite semejantes lujos, Warner acaba de pergeñar una nueva edición de *La conquista del Oeste* (1962), uno de los dos largometrajes de ficción realizados con el incomparable sistema de tres cámaras conocido como Cinerama. El film dirigido a seis manos por Henry Hathaway, George Marshall y John Ford nunca fue uno de los ejemplos más destacados del western, pero esta edición de tres discos ofrece varios puntos de interés para el cinéfilo. En principio, utilizando nuevas técnicas digitales, los especialistas han podido eliminar las infames líneas que marcaban las fronteras entre los bloques de imágenes. Por otro lado, el tercer disco ofrece un extenso y bien informado documental sobre la historia del Cinerama (desgraciadamente, sin subtítulos en castellano), transformándose en otro caso en el que el material extra resulta más interesante que el motivo central. La edición sencilla se consigue a unos 20 dólares; la edición de lujo trepa a unos 45 dólares. [A]



CORREO

DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRIBANOS A Lavalle 1928, C1051ABD, Buenos Aires, Argentina

POR E-MAIL amantecine@interlink.com.ar

POR FAX (011) 4952-1554

Estimados:

Permítanme definirme como un comprador ocasional de esta revista, que sigo claramente desde sus portadas aurinegras.

Vayan unos comentarios:

- Sigue siendo exquisita la sintaxis y la riqueza de vocabulario de los críticos. Ejemplo: "brillante opacidad" (p.61), "cine choronga" (p.32), etcétera.

- ¡Qué bueno el font que utilizan para la revista!

- En el dossier ladrones, desconozco el criterio de *picks* de films, pero... ¿por alguna causa no aparece *Casta de malditos* (*The Killing*) de Kubrick?

- Me encanta el ranking, aunque haría participar a algún lector como *guest star*.

- Sorprendió la doble tapa, no sé desde cuándo la utilizan, aunque totalmente cursi el "éste es el final del número..." (p. 64).

Temas operativos:

- ¿Dónde se consiguen los DVD de *Historias extraordinarias* y de la trilogía de Alonso (o al menos *Liverpool*)?

- Lista de películas obsequio en caso de suscripción.

- ¿Tienen pensado sacar pósters dentro de la revista?

- ¿Podríamos hacer un concurso de la mejor tapa de *El Amante* ahora que llega el n° 200?

Saludos,

KOJAK

P.D: Por favor confirmen recepción, el spam a veces frustra.

¡Hola!

Soy Cecilia Salim, me gustaría agradecerles por la atención que tuvo Jorge García con el cortometraje que rea-

licé, que apareció en la nota "Lo bueno, si corto..." sobre Cortópolis - II Festival Nacional de Cortometrajes del número 198 de la revista (en la sección Festivales, p. 53). Cito textualmente: "De los films no premiados, me gustaría destacar la originalidad del falso documental *Primera noche en Venecia*, de Cecilia Salim".

Lamento decirles que este documental no es un falso documental, está basado en testimonios reales; y, por último, quizás al Sr. García el corto le provocó una mirada romántica, que la entiendo, pero debo decir que el nombre del cortometraje es *Primera pelea en Venecia*. Les agradecería que lo aclaren en las fe de erratas.

Gracias por la atención.

¡Saludos!

CECILIA SALIM

TORRENTES DE AMOR

FE DE ERRATAS

En el número anterior, en la nota de Jorge García sobre *La vida y la muerte* ("Exterioridades", en estrenos, p. 30), por un error de corrección, donde dice: "Si Viggo Mortensen (Harris, el personaje mejor definido del film) y Jeremy Irons en el rol de...", debió decir: "Si Harris, Viggo Mortensen -en el personaje mejor delineado del film- y Jeremy Irons en el rol de...".

B A B Y L O N

24. INTERNATIONALES KURZFILMFESTIVAL

Cortos intensivos

por Diego Brodersen

Los festivales de cortometrajes conforman un mundo aparte. Se rigen por reglas propias y se cocinan con un criterio de programación que guarda poca relación con el utilizado por los festivales de largometrajes. En gran medida, son libres de influencias o modas y no comparten la "obligación" de programar tal o cual título que viene haciendo ruido en otras muestras. En esta particular cofradía no existe un Cannes que marque el norte para el resto del calendario anual, y los programadores deben obligatoriamente buscar material de una manera más artesanal, menos atada a dictados externos. Al mismo tiempo, el cortometraje es el patito más feo del universo cinematográfico, apreciado, casi sin excepciones, como un paso previo; la tarjeta de embarque que, tal vez, permita al realizador acceder en algún momento al ansiado primer largometraje. El Interfilm International Short Film Festival de Berlín, cuya vigésima cuarta edición tuvo lugar el pasado mes de noviembre, es uno de los dos festivales de cortometrajes más importantes de Alemania, junto con el más reconocido (gracias al famoso manifiesto del Nuevo Cine Alemán presentado allí en el año 1962), que se realiza también anualmente en la ciudad de Oberhausen. Dicen las malas lenguas que este último evento ha quedado anclado en un criterio de curaduría anquilosado, un festival académico que, además, goza de un generosísimo presupuesto del gobierno federal que no guarda demasiada relación con los resultados. No podemos afirmar la veracidad de esta descripción, pero lo cierto es que el Interfilm parece encarnar ideales diametralmente opuestos.

Concentrado en ocho salas de la otrora Berlín comunista –ahora transformada en una de las zonas más sofisticadas y culturalmente activas de la ciudad–, el festival despliega sus diversas secciones, cinco de ellas competitivas, a lo largo de cinco días. Unos quinientos cortometrajes agrupados en apartados temáticos con títulos como "Amor y desastre", "Juegos familiares", "Accidentes e incidentes" o "Sueños y pesadillas". Lejos de cualquier atisbo de arbitrariedad, este concepto (alguna vez utilizado de manera experimental en el Bafici) permite encontrar contactos y filiaciones en películas de diversas procedencias, intencionalidades y estilos, despertando la imaginación y haciendo de la lectura del catálogo una suerte de juego previo a las proyecciones.

La programación del Interfilm –comandada por su director Heinz Hermanns y su mano derecha, la blondísima Stephanie Hofmaier– permitió el acercamiento a algunos de los cortometrajes más interesantes realizados durante el último año, más allá de algún film elegido por su simpatía o su ingenio, características que suelen confundirse con el talento. Para este visitante, la selección de documentales fue lo más destacado del programa, un buen puñado de acercamientos a diversas realidades que, en muchos casos, rozaban los límites del ensayo y la ficción. Ejemplo de libertad artística respecto de los formatos establecidos, *Telling Toys*, de la británica Anitha Balachandran, despliega una serie de entrevistas de audio a un grupo de mujeres como punto de partida para una investigación sobre la relación entre las niñas y sus muñecas, utilizando la animación como contrapunto visual a los comentarios. En el

otro extremo, *Three of Us*, cortometraje indio dirigido por Umesh Vinayak, sigue a lo largo de un día a un matrimonio de ancianos y su hijo parapléjico y es un buen exponente del documental de observación. El gran ganador de la competencia documental, de todas formas, resultó el cortometraje español *La clase*, de Beatriz Sanchis, uno de esos films que logra escaparle a las trampas de la sensiblería y la superficialidad más allá de su tema: la preparación, puesta a punto y representación de una obra de teatro infantil.

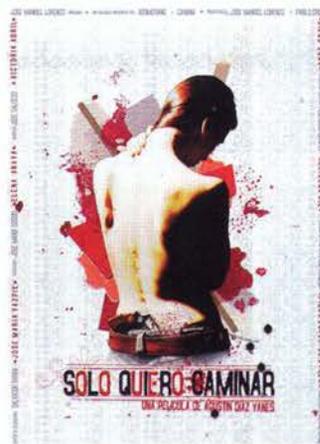
En el terreno de la ficción pudieron apreciarse varios films interesantes, como el neocelandés *The Graffiti of Mr. Tupaia*, de Christopher Dudman, o el ruso *The Morning, With Different Eyes*, realizado por un joven de apenas 18 años llamado Philipp Yuryev. La animación también ofreció títulos de interés –más allá del ganador del premio al Mejor Film, *Hot Dog*, del veterano Bill Plympton–, como el francés *Skhizein* (Jeremy Clapin), el británico *John and Karen* (Matthew Walker), el israelí *The Heart of Amos Klein* (Michal Pfeffer y Uri Kranot) y el simpatiquísimo y surrealista corto húngaro *KJFG No. 5* (Alexei Alexeev). Una completa sección dedicada al cortometraje mexicano contemporáneo y otra centrada en la producción del País Vasco (así se presentaba en el catálogo, para alegría de los independentistas), más secciones retrospectivas varias y el festival paralelo KUKI –compuesto por cortos producidos por y para niños y adolescentes– completaron el panorama del cortometrajismo presentado al público por el Interfilm. Un festival atractivo realizado en una ciudad que está a la altura de todas las expectativas. [A]

Simulacros

por Jaime Pena

En ocasiones, la mejor radiografía del estado real de una cinematografía, sea ésta la española u otra cualquiera, viene de la mano de los fracasos y no de los éxitos. Entendiendo fracaso en su sentido comercial, en tanto su cuenta de resultados está marcada en números rojos. No sé si es posible hablar de auténticos fracasos en el cine español, pues son muy pocos los productores que realmente se arriesgan a la hora de concebir un proyecto que, en la mayoría de los casos, está ya financiado (y, por lo tanto, a salvo de las inclemencias comerciales) antes de comenzar el rodaje. Pero dos películas estrenadas en las últimas semanas tienen toda la pinta de no haber cumplido las expectativas. Que su fracaso comercial vaya en paralelo a su fracaso artístico no deja de ser anecdótico. No lo es, sin embargo, que su productora sea la misma, Boomerang, y que ésta tenga importantes conexiones con el mundo televisivo. De ahí que cada una de estas películas haya sido posible gracias al apoyo de las dos principales cadenas privadas de televisión, Telecinco y Antena 3. Quizá por ello ambas películas han tenido un lanzamiento sobredimensionado, como si se tratase de engordar a toda costa un producto que, tal y como se demostró, reclamaba un tratamiento mucho más modesto. Salvo que lanzar una película con 300 copias garantice de por sí una cuantiosa compra por parte de una cadena de televisión...

Santos es el segundo largometraje del joven director chileno Nicolás López (*Promedio rojo*). Es el típico producto concebido originalmente para un público especializado, la característica audiencia *friki* capaz de garantizar unos modestos resultados en taquilla y un estatus de culto. Nada mejor que el propio argumento que puede leerse en el site de la película para explicar qué es *Santos*: "Salvador Santos -obeso, casi calvo y con 33 años- (Javier Gutiérrez) no parece la persona adecuada para vestirse de héroe. Pero no tiene otra opción, especialmente desde que un extraño viajero interdimensional (Guillermo Toledo) le advierte que su mejor amigo, el multimillonario y guapo Arturo Antares (Leonardo Sbaraglia), es en realidad Nova, un tirano de otra dimensión que se ha ocultado durante años en el cuerpo de Arturo. Nova podría hacer que nuestros dos universos imploten, y Salvador tendrá que detenerlo... aunque no lo quiera. Después de resistirse mucho, Salvador aceptará ser entrenado y descubrirá que años



dibujando y leyendo comics no han sido en vano. Especialmente si siendo un héroe podrá rescatar a Laura Luna (Elsa Pataky), el amor de su vida, de las manos de Nova". Habría que añadirle a continuación el correspondiente "sic", si no fuese porque en este caso sí son necesarios los comentarios. Aun cuando el argumento no ofrece ninguna duda sobre el tipo de film que *Santos* aspiraba a ser (quizá una variante de películas argentinas como *Filmatrón*), sus pretensiones de producción son muy otras. Maquillen como quieran este argumento, que lo único que quedará será una película disparatada, que hace gala de su mal gusto (lo digo porque uno de sus personajes se alimenta de mierda, si bien no intenta convencernos de que se trata de alguna *delicatessen*: come mierda y punto) y que precisa de la máxima empatía por parte de sus espectadores: los fanáticos del cómic, la ciencia ficción, las producciones de serie Z. En el proceso de producción, *Santos* se convirtió en otra cosa: actores conocidos, efectos especiales (que distan de ser buenos, pero no son tan malos como para que nos caigan simpáticos), varios días de rodaje en Tokio (¿para qué?). El resultado es fácil de imaginar. *Santos* es demasiado lujosa para el espectador *friki* para el que había sido concebida y, al mismo tiempo, provoca el rechazo inmediato del espectador mayoritario para el que estaba pensado un lanzamiento con 299 copias. Total, que no la fueron a ver ni unos ni otros. En su primer fin de semana en cartel, recaudó la cifra más ridícula que recuerde en un lanzamiento de estas características: una media de 239 euros por copia, lo que representa unos 40 espectadores a lo largo de todo un fin de semana en cada cine que la proyectaba. En su segundo fin de semana, aún se manteni-



an en cartel 91 copias con un promedio de 42 euros, es decir, 7 espectadores. Seguro que el productor de *Santos* considera a Kiarostami poco comercial.

Los resultados de *Sólo quiero caminar* no representan un descabro del mismo calibre, pero encubren de cara al espectador una operación mucho más fraudulenta. *Santos* no dejaba de ser un producto equi-

vocado al que no se podía acusar de mala intención; en todo caso, su mayor pecado residía en su ingenuidad y en un monumental error de cálculo. La película de Agustín Díaz Yanes (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, *Alatriste*) juega, por el contrario, la baza del prestigio. Díaz Yanes se hace pasar por un Scorsese o un Tarantino al proponer una historia ambientada en México con el narcotráfico como epicentro argumental y rescata al personaje protagonista de su ópera prima (*Nadie hablará de nosotras...*). Victoria Abril aparece aquí rodeada de una versión femenina del *wild bunch* de Peckinpah, conformado por Ariadna Gil, Pilar López de Ayala y Elena Anaya, además de por Diego Luna. Una propuesta muy ambiciosa que pretendía conjugar lo comercial con lo autoral y que en ningún momento consigue acercarse a sus expectativas, pues se contenta con quedarse a las puertas; un mero simulacro, una suerte de larguísimo trailer que siempre promete más de lo que da y que en demasiadas ocasiones es incapaz de esquivar el ridículo: como en las malas telenovelas, el personaje de Elena Anaya se pasa media película en la cama de un hospital para al final morirse sin ni siquiera abrir un ojo. La película debería de servir al menos para refutar la fama de gran guionista que atesora Díaz Yanes. Y, de paso, para convencer a los organismos que financian el cine español de la necesidad de evitar este tipo de imposturas. Dar gato por liebre es algo que no perdonan los espectadores. *Sólo quiero caminar* se lanzó con 320 copias y en su primer mes en cartel (ya se sabe que en estos casos el primer mes representa en la práctica también el último) recaudó algo más de un millón de euros, cifra que está muy lejos de cubrir su presupuesto y, mucho menos, de saciar sus pretensiones comerciales. [A]

*Robert Rodriguez y Quentin Tarantino
nos vuelven a sorprender.*

PLANET TERROR

FURIA EN LA CIUDAD

**ROSE
MCGOWAN**

**BRUCE
WILLIS**

**QUENTIN
TARANTINO**

**JOSH
BROLIN**



La longevidad creativa

por Jorge García



La carrera cinematográfica del director portugués Manoel de Oliveira es única dentro de la historia del cine: con una filmografía iniciada en 1931, a partir de la década del setenta y ya sexagenario ha ido acelerando progresivamente el ritmo de su producción hasta convertirse hoy, a punto de cumplir su primer siglo de vida (nació el 11 de diciembre de 1908), en uno de los realizadores más prolíficos de la cinematografía mundial. Nacido en Porto —una ciudad que servirá de marco a varias de sus películas— e hijo de un rico industrial, posó su atención sobre el cine desde joven, y así fue como a los 19 años participó como actor en *Fátima milagrosa* (1928) y también en *A canção de Lisboa* (1933), el primer film sonoro portugués. En la década del 30 dio sus primeros pasos como realizador con algunos cortos documentales; su largometraje inicial —y primera película de ficción— fue *Aniki-Bobó* (1942), una cálida evocación de los niños de su ciudad natal, interpretada por actores no profesionales, que en su momento provocó abundantes controversias y fue rechazada por la crítica, aunque con el tiempo se convirtió en una de las películas más populares de la cinematografía portuguesa. Hoy es considerado uno de los films precursores del Neorealismo, y no falta quien compare su lirismo con el de las obras de Jean Vigo. Aquella negativa respuesta crítica provocó un *impasse* en su carrera de casi 15 años (recién en 1956 consiguió rodar su segunda película), y en la siguiente década sólo realizó algunos documentales y cortometrajes. Allí sobrevendría otro prolongado silencio hasta 1972, año en que realizó *O passado e o presente* (la película que lanzó su nombre a la consideración crítica internacional), y a partir de ese momento su carrera adquirió un impulso que no se detuvo hasta nuestros días. Con esa

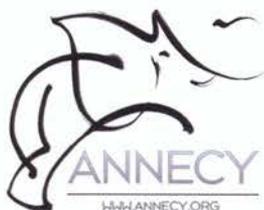
película, Oliveira dio comienzo a lo que él mismo llamó “Tetralogía de amores frustrados”, que se completa con *Benilde ou a virgem mãe*, *Amor de perdição* y *Francisca*. Los dos primeros films fueron adaptaciones teatrales de una fidelidad extrema (hablando de ellos, alguna vez —en una de sus declaraciones más polémicas— Oliveira dijo que “el cine no era más que el registro audiovisual del teatro”); el tercero, una traslación de una novela de Camilo Castelo Branco de cuatro horas y media de duración, y *Francisca*, una adaptación de un relato de la escritora Agustina Bessa Luis —a partir de ese momento, una colaboradora habitual del director—. Todas estas películas son obras de una absoluta radicalidad, totalmente a contrapelo del cine que se hacía en esos años. También en este film comenzó a trabajar con Oliveira el productor Paulo Branco, famoso por su tendencia a financiar películas arriesgadas, que apoyó económicamente de manera regular los ulteriores proyectos del director. A partir de ese momento, sus obras serían cada vez más frecuentes, con títulos tan poco convencionales como *Memorias e confisões* (un documental autobiográfico que el director decidió que sólo podrá ser visto después de su muerte), *O sapato de cetim* (adaptación de una obra de Paul Claudel de seis horas de duración) y *Os Canibals* (una suerte de ópera filmada). En los años noventa realizó, entre otros títulos, *A Divina Comedia* (un film que transcurre en un asilo de alienados y que nada tiene que ver con el poema de Dante Alighieri), *Vale Abraão* (versión libre de *Madame Bovary*, de Flaubert, y una de sus mejores películas), *Viaje al principio del mundo* (un lírico relato de tintes autobiográficos, en el que un envejecido Marcello Mastroianni, en su último trabajo para el cine, encarna al realizador) y *A Carta* (otra

muy libre traslación a nuestra época de un clásico, en este caso *La princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette). Cabe señalar a estas alturas que la oscilación de sus películas entre una libertad extrema y la fidelidad más absoluta, señalada en algunos films anteriores, es uno de los rasgos distintivos del cine de Manoel de Oliveira, quien se mantiene, a pesar de su edad, en plena forma. Y, si no, echemos un vistazo a las películas que realizó en este siglo, entre las que podemos destacar *Je rentre à la maison* (una de sus obras más vitales y jocundas, con un deslumbrante Michel Piccoli); *Un film falado* (una película muy libre en la que el director se frega olímpicamente en las correcciones políticas); la notable *Belle Toujours* (a la espera de su estreno en nuestro país; un film en el que demuestra comprender como pocos a Buñuel), y *Cristovão Colombo - O Enigma* (en la que, por si hacía falta, también actúa, y es su último trabajo hasta ahora). Y recalamos el “hasta ahora” porque Oliveira cumplirá 100 años durante el rodaje de la adaptación de una novela de su compatriota Eça de Queirós. Es una verdadera lástima que su obra sea tan poco conocida en la Argentina, ya que, salvo por el estreno circunstancial de algún film suyo y la ocasional exhibición —vía festivales o la Cinemateca— de una ínfima parte de su filmografía, el grueso de su obra sigue permaneciendo inédita. En un país como Portugal, que presentó en los últimos años realizadores tan atractivos como el fallecido João César Monteiro y Pedro Costa, la ya legendaria figura de Manoel de Oliveira se yergue, en su lozano y vital primer siglo de vida, como la de uno de los más considerables realizadores de la historia del cine. [A]

(Esta nota es la actualización de una escrita para el catálogo del Bafici de 2002.)

ya se están preparando para viajar a Francia

EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
SE ENORGULLECE EN ANUNCIAR QUE
ARGENTINA SERÁ EL PAÍS HOMENAJEADO EN EL
FESTIVAL INTERNACIONAL DE ANIMACIÓN ANNECY 2010



**Planet
Terror**, cine
rallado

25 AÑOS CINE Y DEMOCRACIA

(Sí, acá dice que **Planet Terror** es cine rallado, y del otro lado dice cine rayado, es así nomás) + Polémica: **Che, el argentino** + **Red de mentiras** + Entrevistas con Rafael Filippelli y Manuel Antin + **Rescate al amanecer** (sale Herzog en DVD) + Festival de Mar del Plata

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636

0.0199

9 770329 260003