EL AMANTE CINE
Nº 203
ABRIL
2009

+ Los mejores DVDs de rock

Coraline y la puerta secreta, del genial Henry Selick

Potencia poética

Los mejores momentos de los Baficis + Llegamos tarde a defender **A prueba de muerte** + **Música en espera**: polémica y entrevista con Hernán Goldfrid + **Che: Guerrilla** + Él mató a un policía motorizado + **Los abrazos rotos** de Almodóvar

ARG $ 14
URU $ 95
AÑO 18
ISSN 150636
00203
9 770329 260003

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 $160.

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

EL AMANTE CINE Nº203

ABRIL 2009

Pasó lo que suponíamos que iba a pasar en algún momento: la valoración de la visión de una película vista en cine fue radicalmente distinta a la que la misma película había tenido vista en DVD. Entre los que habían visto **Death Proof** en DVD (la película es de 2007, y ya estaba editada en España y otros países) había dos defensores convencidos, algunos a los que la película les caía bien y un ramillete de detractores. Así las cosas, cubrimos la película con una polémica: una nota totalmente en contra, otra a favor pero no por completo. La película finalmente se estrenó (venía de varios atrasos), y los que fueron a verla al cine conformaron espontáneamente un equipo de defensores acérrimos. Dos de ellos escriben, desde ángulos muy diferentes, en las cinco páginas que le dedicamos a la película al final de este número, en nuestra nutrida sección Llego tarde. Es decir que ahora, casi fuera de cartel, la película obtuvo más espacio que como adelanto. Y, ya que estábamos, le dedicamos la contratapa a Kurt Russell en su papel de Stuntman, en una especie de acto "de reparación histórica".

Nunca nos había pasado que se modificara de manera tan extrema la recepción de una película entre la visión en DVD y la visión en fílmico. Sí, claro, sabemos que las diferencias son notables, pero en este caso el cambio fue muy llamativo. Sabemos que los DVDs son fundamentales para nuestro trabajo, nos ayudan a revisar películas, encontrar detalles, reafirmar análisis e interpretaciones, estudiar secuencias, y a veces los DVDs son la única manera de cubrir estrenos por adelantado. El caso **Death Proof**, más que poner en cuestión los innegables beneficios del DVD, nos recuerda –una vez más– que el cine en el cine sigue siendo una experiencia que todavía puede asombrarnos, o modificarnos. ¿O será todo mérito de Tarantino, el cineasta formado en un videoclub, que ahora nos está diciendo que a sus películas no hay que verlas en un televisor?

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

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Tomás Binder
Nazareno Brega
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Marina Locatelli
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
Juan Villegas
Marcos Vieytes
Sergio Wolf

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 Coraline y la puerta secreta
8 Polémica: Música en espera
11 Entrevista con Hernán Goldfrid
13 Che: Guerrilla
14 Cómo estar muerto/Como estar muerto
15 El año siguiente
16 La ventana
17 Amorosa soledad, Al otro lado
18 Watchmen - Los vigilantes, Cuatro vidas y un destino, Simplemente no te quiere
19 Loca por las compras, Mundo Alas, Waz
20 Cartas a Malvinas, Guerra de novias, Hielos míticos, Sabor a miel

21 De uno a diez

22 Cine, literatura y más: mesa redonda del PCI

27 Bafici: miscelánea festivalera

35 **Correo**

DVD
38 Ángeles vengadores y Ángeles vengadores 2
40 Hermanastros
42 Especial DVDs de rock

46 Entrevista con Él mató a un policía motorizado + sus 31 canciones

Festivales
50 FICCO
52 Pantalla Pinamar
53 Cartagena

54 **Desde España**

Llego tarde
56 Series
58 Gomorra
59 Los extraños
60 A prueba de muerte

El encanto de jugar con muñecos

por **Leonardo M. D'Espósito**

Coraline y la puerta secreta

Coraline
Estados Unidos, 2009, 100'
DIRECCIÓN Henry Selick
GUIÓN
Henry Selick, basado en la novela gráfica de Neil Gaiman
PRODUCCIÓN
Claire Jennings, Mary Sandell
EDICIÓN
Christopher Murrie, Ronald Sanders
FOTOGRAFÍA
Pete Kozachik
MÚSICA
Bruno Coulais, They Might Be Giants
CON LAS VOCES DE
Dakota Fanning, Teri Hatcher, Jennifer Saunders, Dawn French, Keith David, John Hodgman, Robert Bailey Jr.

Hay algo que me llama siempre la atención respecto de muchos de mis colegas. Suelen despreciar el cine de animación –o, para ser más precisos, el dibujo animado– y admiran los films realizados en stop-motion con muñecos. En esa aparente paradoja, me temo, entran tanto una lectura errónea –pero muchas veces fructífera– de Bazin como el desprecio que el género "dibujo" causó Disney mediante. Es largo para explicar y quizás esto sea motivo de nota posterior; quiero nada más apuntar que comprendo también el hecho de que en el stop-motion las cosas (las cositas, en realidad) están verdaderamente allí. Y hay algo más sutil: a diferencia del dibujo animado, en el que un dibujo es sustituido por otro y la ilusión del movimiento sólo se realiza en la proyección, en el stop-motion las cosas se mueven realmente, sólo que a un ritmo infinitesimal y nulo. Lo que hace la cámara es dotar de duración al movimiento, aunque, paradójicamente, para eso sólo deba sacar una fotografía cada una veinticuatroava parte de segundo.

Eso quizás explique un poco la paradoja crítica. Otra cosa que en este caso me asombró es la coincidencia de mi artículo sobre el 3D o cine con ilusión de profundidad (*EA* 201) y el estreno de *Coraline*. Dije entonces que en la medida en que el 3D no se justificara poéticamente, no pasaría de ser apenas un ingrediente de feria en films que no lo necesitan. Bien, con *Coraline* pasa exactamente lo contrario: la ilusión 3D es absolutamente imprescindible. De hecho, es posible que tal ilusión sólo sea coherente en películas hechas con muñecos, es decir, con objetos tridimensionales tangibles que, desde la primera imagen, gritan al espectador su masa y su peso. Los dibujos animados son etéreos, transparentes, absolutamente bidimensionales, y eso explica en gran medida por qué pueden violar la física, deformarse y eludir la muerte en cada porrazo, y por qué nunca creemos del todo en su violencia (y por qué, como corolario, la violencia es catártica y cómica). Disney aparte, cabe aclarar; pero Disney tenía el impulso fáustico de volver reales sus criaturas de dos dimensiones: el asombro que nos causan los profundos planos secuencia de *Pinocho* o la impresión documental de la extraña *Bambi* provienen de tal tentación fáustica, sus personajes son homúnculos versión cuento de hadas.

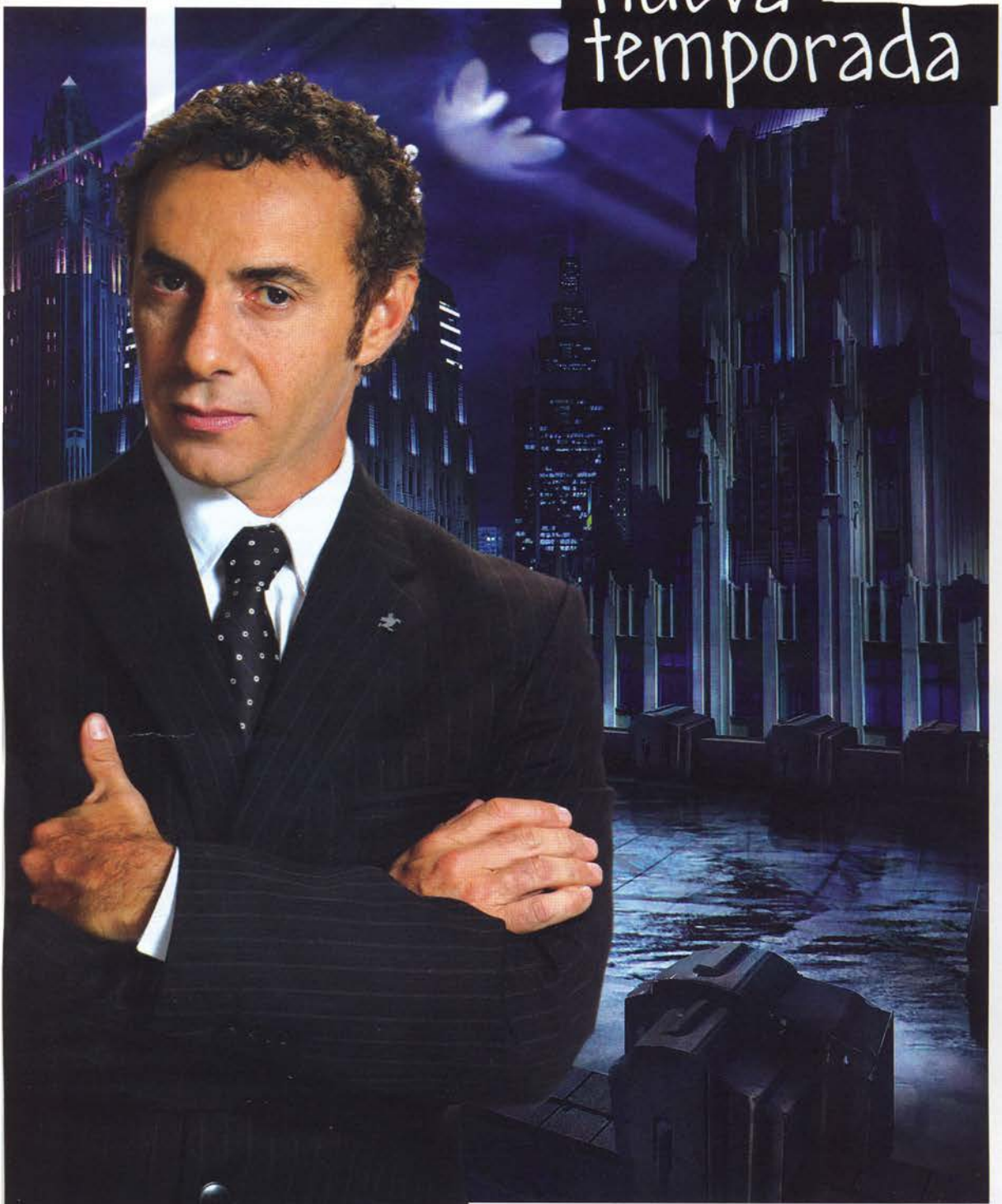
Volvamos a *Coraline* en 3D. En su crítica de la película, Schell apunta a lo terrorífico, al miedo como impulso necesario, al impulso vital que se enmascara de juego macabro. Agrego: no hay mayor demostración de voluntad para la vida que jugar a burlarse de la muerte. En el caso de *Coraline*, todo parece una casa de muñecas (casi estoy tentado de decir "incluso en el sentido que Ibsen daba al título de su obra"), y hay algo atroz en el juego de las muñecas: tiene algo de jugar con falsos cadáveres. Los muñecos nos remedan paródicamente, pero no están vivos. La tecnología los ha hecho cada vez más perfectos, cada vez más cercanos a las infinitas inflexiones del cuerpo y el rostro humano. Para que esa impresión de realidad quede perfectamente complementada y que esos muñecos de la pantalla se comuniquen con nosotros –quiero decir, como si fueran realmente juguetes de los que usábamos de chicos–, no está mal que el film establezca una estrategia completamente inmersiva. Después de todo, Coraline debe decidir entre dos mundos donde está igualmente integrada y aparte. Nosotros compartimos sus emociones frente a lo maravilloso cuando la impresión del espacio nos invade. Al mismo tiempo, como el personaje, estamos apresados en el cine, con los

ojos –ninguna metáfora es gratuita en el film– esclavos de ese lugar que nos invita a recorrerlo. Aunque, claro, no podemos. Lo mismo sucede con esta niña.

Hay toda una serie de metáforas o tropos casi freudianos en el film: la madre poco amable, la madre sobreprotectora, la bruja como identidad entre lo peor de ambas personalidades, la familia como espacio o de displicencia o de esclavitud, el lugar del padre frente a la hija. Pero, por una vez, hagamos oídos sordos al canto de sirenas de la explicación psicoanalítica y pensemos –imaginemos– que las ideas del psicoanálisis no son más que metáforas, juegos poéticos aplicados a una realidad. Pensemos que la poesía es, también, una forma de juego. Lo que hace Selick en el film –basado en una novela de Neil Gaiman– es potenciar los aspectos gráficos de todos esos elementos psicológicos. La fábula, parece decir el film, tiene una moraleja clarísima desde el principio, así que mejor no preocuparnos por ella. Lo que importa es otra cosa: la forma que le demos al mundo –los mundos– en el film. La manera en la que todos los elementos vagamente metafóricos dejan de serlo al transformarse en formas reales, cómicas, bellas, terroríficas, oscuras. De allí que, nuevamente, sea imprescindible la sensación de profundidad, agregar a la ilusión de que las cosas se mueven la de que están al alcance de la mano.

¿Y el terror, entonces? Repitamos nuevamente: un film de animación es bueno si y sólo si su técnica concuerda con su tema. Bien. Aquí lo corpóreo, la sensación de realidad, toma un nuevo peso. No sólo estamos viendo un espacio donde se mueven, sino que además, por el artificio del 3D, lo recorremos siguiendo el punto de vista de la protagonista. Somos ella en más de una circunstancia, especialmente en el plano subjetivo cercano al final en el que Coraline asume su experiencia como un material narrativo que sólo tiene sentido si se comparte. Entonces sí, el terror, lo monstruoso que acecha en cada transfiguración de esos muñecos de la pantalla –ni más ni menos la misma dimensión de terror que todos los que fuimos chicos sabemos que tiene un muñeco quieto, sentado en una repisa, en medio de la noche, lo ojos muertos como botones–, adquiere su verdadera dimensión: esos juguetes que aparecen al alcance de nuestras manos ocultan algo siniestro, se vuelven, en el mundo de los deseos, nuestros verdaderos enemigos. Porque en el universo del deseo infantil –a esto apunta el texto de Hernán– el terror es necesario (de allí que esté en desacuerdo con la crítica de *Clarín*, que desaconsejaba el film para los más chicos, cuando son ellos, precisamente, los que juegan al terror y la violencia desatadas cuando usan sus autitos y sus muñecos: nadie mejor que ellos comprende lo que le sucede a Coraline). Sin terror no hay heroísmo, no hay lucha, no hay brujas que vencer. El trabajo de Selick y la dimensión 3D se vuelven entonces elecciones indispensables. No es *El extraño mundo de Jack*, en la que se nos pedía seguir al personaje central en su investigación y su error: *Coraline* busca recordarnos eso que Nietzsche llamaba "la seriedad con que jugábamos cuando éramos niños". Y nos recuerda, de manera casi palpable, que el juego es el molde de la experiencia. Con sus colores oscuros o brillantes, siempre nocturnos; con su personaje perspicaz y vívido, prodigio de la observación del animador para captar la verdad de la realidad y abstraerla a lo indispensable, *Coraline* es una puerta, pequeña, a un universo nuevo que apenas está mostrando su potencia poética. **[A]**

nueva temporada



LA CORNISA
UN CLASICO

LA CORNISA

Lunes

Al término de RSM

AMERICA

Pasajes

por **Sergio Wolf**

Una familia se muda a una casa –encantada, embrujada–, pero hay otra familia igual y especular detrás de una puerta condenada –como en el cuento de Cortázar– que Coraline cruza, uniendo dos mundos y dos tiempos. *Coraline* sincretiza tanto cine y tanta literatura que pierde sentido la identificación, pero sí lo tiene entender que la película vive, habita –y nada, y navega, y flota– en esa dimensión de los relatos. Como si el túnel fuera su síntesis visual, la condición omnívora de *Coraline* va produciendo una mutación en ella que la hace imprevisible como todo clásico –aquello ya visto y siempre nuevo– y que es capaz de articular los grandes tópicos de siempre y de Bruno Bettelheim, como la puerta que se abre o atasca, los jardines o bosques con tulipanes o cenicientos, la madrastra-bruja-araña, los tres deseos o enigmas devenidos "escenas-maravillas" o los secretos y embrujos indecibles, y puede hacerlo al mismo tiempo que inventa otros: la mirada para la que basta un botón, el gato negro de la buena suerte, el adiestrador de ratones, la protagonista para quien inventar o vivir sus fabulaciones es lo mismo. Si toda película es una teoría sobre la mirada y sobre el cine, en *Coraline* lo que se impone es la idea de que el cine tiene tradiciones y es imprescindible preguntarse qué hacer con ellas. La ironía del choque y destrucción del espejo tiene sentido en la medida en que el de Alicia no reflejaba sino que encubría un pasaje al otro lado, mientras que en *Coraline*, quizás por su mayor cercanía con el fantástico-terrorífico, es la puerta la que comunica esos dos mundos y tiempos, y también porque la película misma está pensada como espejo, y por tanto para qué tener un espejo: mejor incluirlo para poder astillarlo, un poco como cuando el

Guasón-Nicholson "manchaba" los cuadros en la primer *Batman* dirigida por Tim Burton, director, a su vez, contra el cual está hecha *Coraline*. Lejos de la amnesia, la jibarización y el vampirismo del *self-service* –las tres fatalidades del cine contemporáneo–, en *Coraline* el goce es la aventura del dibujo, y no al revés, como suele suceder. Es como si la aventura siempre definiera el tipo de dibujo, mientras que antes –incluso en las "películas de animación" de Burton– el dibujo precedía a la aventura, que se volvía un (extraordinario) sucedáneo para poner en escena un look, para imponer un diseño. El hechizo de la aventura, a la vez, se desentiende del espectador contemporáneo deseoso de encontrar guiños contemporáneos –*Shrek* y su insufrible idea de marketing de que "hay que darle algo a los padres" que llevaron a los chicos al cine–, y se vuelve sobre sí misma, autoconsciente, reconociéndose como una película que busca inscribirse en una tradición del cine más que de la industria. Si se les vuelve difícil a los críticos frecuentadores de clasificaciones determinar la edad a la que está destinada *Coraline*, es porque ahí está parte de su fuerza, de su indocilidad como objeto, incluso de su salvajismo y de su pretensión. El epílogo circular –a la manera de los films de terror– parece indagar en esa zona de la pesadilla que parecía sueño y vuelve a ser pesadilla al terminar, volviendo a recomenzar, dinamitando de una manera elegante y sutil la confortabilidad final de las películas para chicos. Como siempre con las películas llamadas a trascender. Curiosa paradoja la de Henry Selick: alimentándose de *toda* la tradición hizo una película que abre una puerta hacia adelante, para que otros vean que hay un pasaje. Y que esa puerta que se cierra cuando termina es la apertura a otro lugar. **[A]**

El infierno tan temido

por **Hernán Schell**

Atención: se revelan importantes detalles argumentales.

Lo primero que puede notarse en *Coraline y la puerta secreta* es que su niña protagonista tiene todas las razones para estar aburrida. Vive en una casa enorme, vieja y aislada de la civilización, sus padres son tacaños –lo que no es una buena referencia para nadie– y el paisaje boscoso y nebuloso que rodea esta misma residencia parece todo menos un territorio auspicioso para la diversión.

A la buena de Coraline, entonces, lo único que le queda es utilizar su imaginación de infante para jugar. Así que lo primero que vemos que hace la chica para poder salirse del tedio es tomar una rama, irse hacia algún lugar afuera de su casa y fingir, ni más ni menos, que es una bruja.

Esta actitud es todo un augurio de lo que va a vivir Coraline más tarde. Porque dentro de una vida que, tal y como mostrará el film a lo largo del metraje, consiste en tener padres demasiado ocupados para hablar con ella y ciertamente muy poco interesantes y en residir en un lugar donde lo único aparentemente interesante para hacer es contar goteras y ventanas, lo único que va a poder sacar a esta chica de un aburrimiento insoportable es, ni más ni menos, una bruja. Dicha hechicera, a la que Coraline conoce al atravesar la puerta secreta del título, le va a construir a la niña un mundo en donde ella tenga la posibilidad de vivir con "otros padres", gente mucho más divertida e infinitamente más atenta.

En esta otra dimensión, además, reinarán espectáculos hermosos de ratoncitos bailarines y un patio lleno de plantaciones exóticas que forman la cara de la nena. Por supuesto, al ser una bruja la que prepara todo, no puede esperarse otra cosa que el hecho de que toda esta situación ideal apenas sea una fachada que esconde las verdaderas intenciones de una maga malvada y con ganas de someter a chicos por toda la eternidad.

Un argumento así podría servir como un relato aleccionador que intente mostrar que los chicos deberían optar por sus familias reales aun si no están conformes con ellos, y desconfiar de toda recompensa fácil. Sin embargo, la ambigüedad esencial de *Coraline* reside en el hecho de que es muy difícil creer que ese mundo de la bruja, aun cuando se vuelve espantoso, no haya mejorado y hecho mucho más atractiva la vida gris que tenía la niña. Después de todo, lo mortuorio y lo relacionado con lo oculto es algo que parece estimular mucho a la protagonista. No sólo por el mencionado hecho de que a Coraline le interesa jugar a ser una bruja, sino por el hecho, aún más evidente, de que el mundo que le construye la bruja se encuentra adaptado a lo que Coraline ve como un mundo ideal ("ella creó el mundo que tu querías", le dice en un momento un personaje a la chica), y en este mundo abundan, por un lado, colores pastel y felicidad, pero, por el otro, mucha oscuridad (siempre es de noche en el mundo ideal de Coraline, además de que éste cuenta con alguna que otra criatura inquietante como las flores dragones y las calabazas de Noche de Brujas adornando el jardín).

Incluso cuando el film termina y la bruja es, finalmente, vencida, lo primero que hace la protagonista es tratar de contar el relato a una persona para recordar de nuevo su aventura espeluznante.

Es que *Coraline y la puerta secreta* es, ante todo, un homenaje a la imaginación terrorífica como algo demasiado bello, demasiado divertido. Hay en este film una declaración de amor al imaginario siniestro, a las brujas, a los bichos extraños y a los fantasmas. A tal punto llega este cariño que Selick es capaz de hacer ángeles que se mueven como espectros, o de sentir la necesidad de rodear la mansión siempre de una niebla espesa al estilo de un film de Corman, o de hacer del gato heroico de la película una figura más parecida fisonómicamente a un personaje de Poe que a un felino adorable, como si necesitara impregnar todo lo posible a su film de una estética lúgubre. Sin embargo, toda esta mostración de elementos asociados a lo oscuro y lo siniestro tiene en *Coraline* una característica más juguetona y tierna que verdaderamente trágica: es lo que proporciona diversión a la protagonista y lo que nutre de aventura, belleza y originalidad a toda la trama.

Si hay que buscar oscuridad, pesimismo y angustia en *Coraline*, hay que hacerlo en el retrato que hace Selick de cosas más cotidianas y realistas: en los padres desesperados por trabajar en cosas que ni siquiera les interesan, en la desatención que sufre Coraline y en la incapacidad esencial que tiene esta familia enfermizamente sumida en sus ocupaciones personales de mantener un conversación decente. Lo verdaderamente terrorífico en esta película se esconde, ni más ni menos, en la posibilidad de vivir una existencia construida sobre los basamentos de la monotonía, en esta idea de que pueden existir familias capaces de edificarse un infierno silencioso tan retorcido y terrible que puede superar cualquier imaginario terrorífico. **[A]**

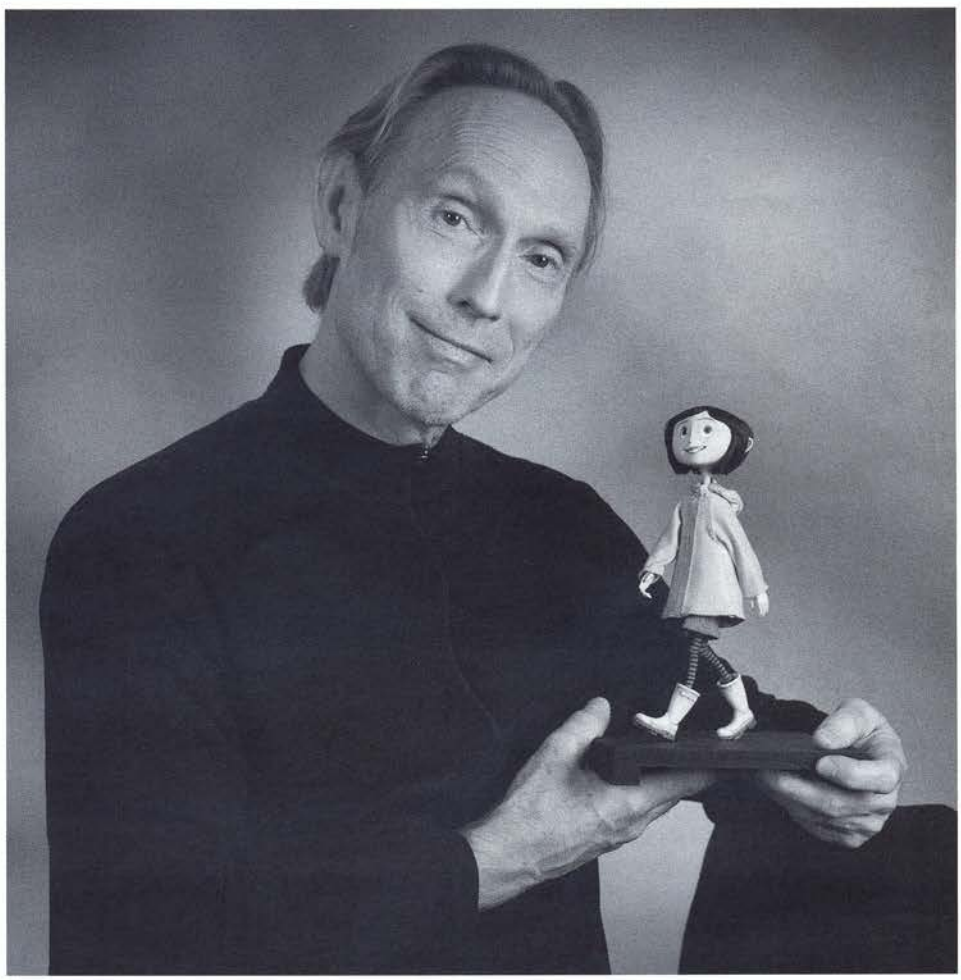
El placer de mirar

El cine tiene una época oscura –no por sus infames relaciones con el poder, sino tan sólo por ser muy poco conocida– que corresponde, aproximadamente, a sus primeros veinte años de existencia. El desconocimiento de esas películas (incluso para muchos iniciados) se debe, en parte, al poco material que se conserva, pero, sobre todo, a que esos films no responden a una narrativa o, al menos, no es eso lo que prima en ellos (según se dice, la "peli" –como la conocemos hoy, sin mayores cambios– surge a principios de la segunda década del siglo XX gracias a, según se dice también, D.W. Griffith). Hay algo de aquel cine primitivo que aflora en *Coraline y la puerta secreta*.

Cuando la pequeña atraviesa la puerta que la lleva a ese mundo paralelo, Selick nos despliega, en un juego de abismo entre Coraline y el espectador, ciertas secuencias (las que Schell llama "espectáculos hermosos") que son como islas en el relato y en las que se intensifica el efecto de tridimensionalidad, y la narración se distiende, reposa, para dar paso a lo sensorial. No es que no intervenga la narración en ellos, sino que queda por detrás del acto de mostración. Al igual que en el cine primitivo, esas escenas son autosuficientes, apelan a la capacidad de asombro y, como anhelaban los vanguardistas alemanes, deleitan visualmente por sus formas, colores y movimientos (sí, como un espectáculo de feria; que la disciplina también tiene su excelencia y no hay que olvidar que de ahí viene el cine). Entonces, al retraerse la muchas veces tiránica lógica narrativa, lo que queda no es más que pura escopofilia. El acierto de Selick está en que mantiene la pureza de estas escenas y no trata de integrarlas al relato como se hace, tramposa e ineficazmente, en muchas películas profusas en efectos especiales.

Por eso, con la excusa del 3D, *Coraline y la puerta secreta* nos recuerda ese placer primitivo, inocente y desinteresado de disfrutar las imágenes simplemente por lo que son: un recuerdo de lo que el cine supo y aún puede ser. **RODRIGO ARÁOZ**

Las puertitas del señor Selick



La habitual asignación de la autoría de *El extraño mundo de Jack* (1993) a su guionista y productor Tim Burton ha eclipsado el nombre de Henry Selick, director de esa película. El siguiente largometraje de Selick, *Jim y el durazno gigante* (1996, basado en el libro de Roald Dahl), mostraba a un fascinante creador de universos, o a un creador de universos fascinantes. En ambas películas, en "la de Burton" y en la de Selick sin Burton, había viajes a otros mundos, pasajes entre formas de vida de tonos distintos, con reglas nuevas y horizontes cambiantes.

Los mundos de la fantasía estuvieron en el tercer largometraje de Selick, *Monkeybone* (2001), pero en estado de coma. Es decir, el protagonista, un dibujante, un creador de universos, estaba en coma, se debatía entre la vida y la muerte en un mundo animado y se las tenía que ver con un mono "al palo", de su propia creación, que redefinía el concepto de intensidad. *Monkeybone*, una película de un salvajismo, una oscuridad y una creatividad altísimos, fue también una película maldita, cortada, peleada entre Selick y sus productores. Fue un gigantesco desastre comercial. Algunos dijeron que no se sabía "a qué público apuntaba".

Ocho años después de *Monkeybone*, vuelve Selick –un cineasta nada prolífico que nació en 1952– con su cuarto largometraje: la espléndida e incandescente *Coraline*, una de esas películas que nos recuerdan que a veces el cine es viajar a otros mundos, atravesar puertas carrollianamente –Coraline es la más "Alicia" de las criaturas de Selick– para encontrar todo patas arriba.

Tal vez algunos tampoco sepan "a qué público apunta" *Coraline*. No importa, *Coraline* marca el regreso de un director genial; en este caso, en el sentido más nocturno, más onírico y tal vez hasta un poco alemán-expresionista de esa mala palabra. Marca la vuelta de un señor que hace películas geniales y a veces también malditas, que apuntan a hacer más intenso el cine y la vida que se vive *en* ellas. Ya esperamos, pacientemente, la próxima puerta del señor (autor) Selick. **JAVIER PORTA FOUZ**

Música en espera

Argentina, 2009, 95'

DIRECCIÓN
Hernán Goldfrid

GUIÓN
Patricio Vega, Julieta Steinberg

PRODUCCIÓN
Diego Dubcovsky, Daniel Burman

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA
Lucio Bonelli

DIRECCIÓN DE ARTE
María Eugenia Sueiro

VESTUARIO
Roberta Pesci

EDICIÓN
Alejandro Brodersohn, Luis Barros

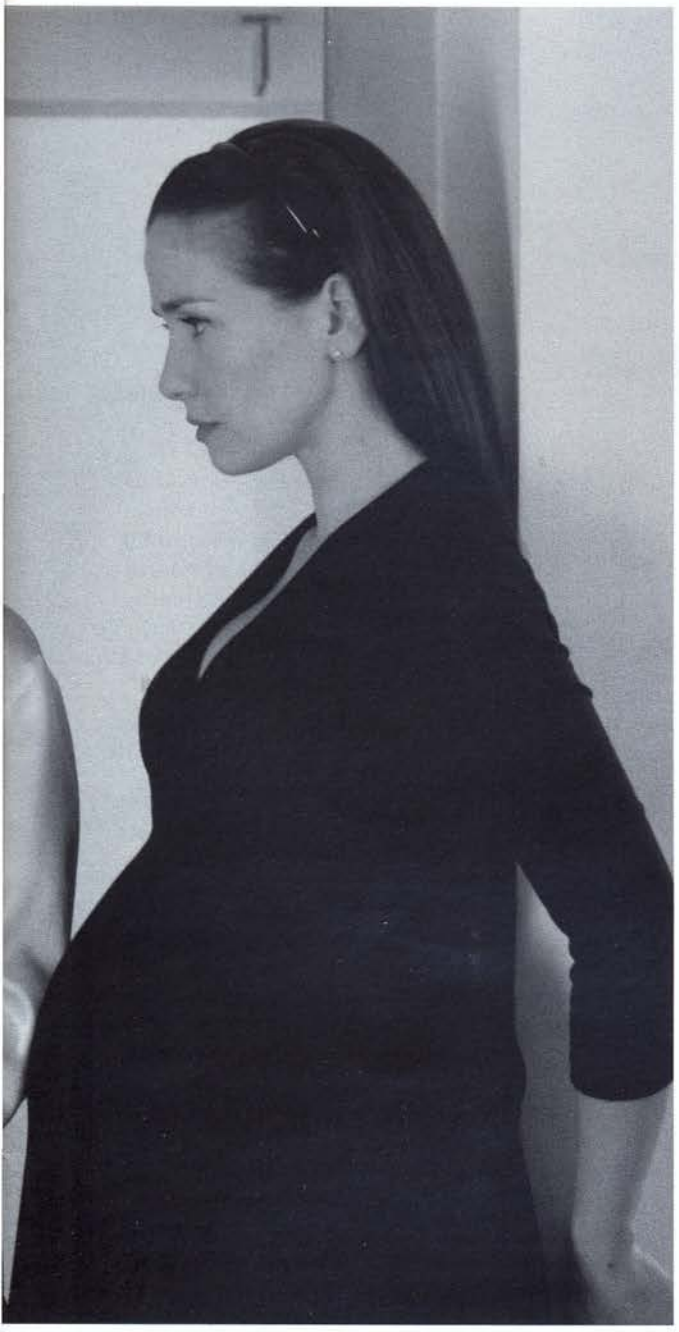
MÚSICA
Guillermo Guareschi

INTÉRPRETES
Diego Peretti, Natalia Oreiro, Norma Aleandro, Carlos Bermejo, Rafael Spregelburd, Pilar Gamboa, María Ucedo, Rafael Ferro.

La búsqueda de la felicidad

Por **Juan Pablo Martínez**

El comienzo de *Música en espera* hace temer lo peor. El nombre de los protagonistas y el título de la película aparecen escritos sobre un vidrio empañado. La cámara traspasa el vidrio y vemos un plano horrible, estetizadísimo, pretencioso, de una mujer desnuda que lagrimea. Pero, epa, era todo un chiste. Resulta que ésa era una escena de la película que está musicalizando Ezequiel, el personaje que interpreta Diego Peretti. Y el director de esa película, un pedante de aquéllos que en su celular tiene como ringtone un grito que suena a todo volumen y sobresalta a Ezequiel y a cualquiera que esté viendo la película, está interpretado por Rafael Spregelburd. O sea que empezamos bien. Y seguimos mejor, porque *Música en espera*, ópera prima de Hernán Goldfrid, habitual asistente de dirección de Damián Szifrón y director del genial tercer episodio de *Hermanos & detectives* (el del concurso de TV), es una de las más gratas sorpresas que nos haya deparado aquel habitual infierno llamado "cine industrial local" en bas-



La primera comedia romántica local y actual que realmente entiende y maneja a la perfección los códigos de la mejor comedia romántica americana.

tante tiempo. Y la primera comedia romántica local y actual que realmente entiende y maneja a la perfección los códigos de la mejor comedia romántica americana –desde Hawks, Lubitsch y Sturges hasta Kasdan, Reiner y Ephron, por decir algunos– y argentina –desde Romero y Schlieper hasta ningún lado–. Porque si *No sos vos, soy yo* convertía a Taratuto en una promesa, él mismo se encargó de no cumplirla con sus siguientes dos películas. Y si hay algo que diferencia a *Música en espera* de las películas de Taratuto, incluso de *No sos vos...* (además de ser superior, claro), es que, si en esas películas había un intento de "emular" la comedia romántica americana, de hacer una película "como las de allá", en *Música en espera* no se emula nada, sino que se inscribe dentro de esa tradición, termina formando parte de ella. Y además funciona por las mismas razones por las cuales suele funcionar este tipo de películas: con un guión lleno de grandes *one-liners*, con una pareja protagónica que desborda de química, con grandes personajes secundarios, con un director con oficio que sabe poner en escena situaciones cómicas a puro *timing* como quien no quiere la cosa.

Hasta su punto de partida es inspirado: al final resulta que la música que había compuesto Ezequiel para la dichosa película fea del comienzo no le gustó nada a su director, así que tiene muy poco tiempo para componer una nueva. Y encima está bloqueado. Y como, además de todo eso, está económicamente en la lona y no puede pagar un préstamo del banco, llama para suspender la cita que tenía y, cuando lo dejan en espera, escucha una música que le viene como anillo al dedo para la escena que tiene que musicalizar. Y es ahí cuando conoce a Paula (Oreiro), subgerente del banco, embarazadísima y soltera, cuya madre (Aleandro), que vive en España, llega de sorpresa para ver nacer al bebé. Ezequiel necesita dar nuevamente con esa música de espera, y Paula necesita a alguien que se haga pasar por su novio, ya que no le contó a su madre que el padre del bebé la dejó cuando ella decidió tenerlo. Paf, conflicto, y recién pasaron unos pocos minutos de película. Y aquí tenemos otra de las grandes virtudes del film, y de cualquier gran comedia romántica: el guión es puro mecanismo de relojería, todas las piezas están donde tienen que estar, nada se sobreexplica y todo se resuelve de manera natural. Tal es el conocimiento que se tiene del género que parecería ser la décima comedia escrita por gente como Lowell Ganz & Babaloo Mandel, tal vez la mejor pareja de guionistas de Hollywood, cuando en realidad es la primera película del dúo Vega-Steinberg.

Y el hecho de que Goldfrid comparta esa sensibilidad, que sepa perfectamente qué hacer con todo eso, es, por supuesto, otra de las razones del éxito de *Música en espera*. La película adopta un estilo bien clásico, en el que la cámara no parecería estar presente, pero al mismo tiempo está llena de grandes ideas de puesta en escena, como cuando Ezequiel observa desde un vidrio empañado a su mejor amigo y ex socio, interpretado por Rafael Ferro, reuniéndose con el dichoso director para, posiblemente, robarle su trabajo, escena de la que se habla en la entrevista con Goldfrid y que está resuelta mediante miradas (y dibujos). O un hermoso plano con el que la película se convierte, por unos segundos, en una *buddy movie*. O el comienzo mismo, con su feísmo autoconsciente. Todos ellos son grandes momentos, pero, a la vez, son totalmente funcionales a la trama.

Peretti compone uno de esos personajes que le salen de taquito, esto dicho de la mejor manera posible. Natalia Oreiro logra, por fin, brillar en una gran película, luego de haber brillado en demasiados bodrios. Siempre fue una gran actriz, pero ésta es la primera oportunidad de disfrutarla realmente en una película hecha a la medida de su fotogenia. Oreiro tiene una belleza y una gracia que no se veían desde que a Meg Ryan se le ocurrió hacerse cirugías. Norma Aleandro funciona muy bien en un papel que recuerda a los grandes papeles secundarios que tiene gente como Shirley MacLaine en comedias. Sí, se puede hacer un cine industrial y con estrellas que sea sólido y digno, que no sólo "cumpla con su cometido" sino que además exceda eso, y que también sea un placer de ver. Bielinsky y Szifrón lo mostraron en el pasado, y ahora es el turno de esta peliculita por encargo que, a fuerza de un guión preciso, un director que sabe exactamente qué hacer con él y un grupo de excelentes actores, termina convirtiéndose en algo grande. **[A]**

No tanta felicidad

Algunas objeciones por **Javier Porta Fouz**

Atención: en el punto 5 se revelan detalles de la resolución del argumento.

Principio. Como habrán visto acá nomás a la vueltita, la crítica de *Música en espera* la escribió el mayor entusiasta que se ha podido hallar, alguien que no representa en absoluto la valoración promedio de la redacción de *El Amante* hacia esa película. Hay otro extremo: un redactor al que la película no le gustó nada pero que no escribió para este número por cuestiones de tiempo (veremos si escribe algo el mes que viene). En algún punto intermedio entre esos dos extremos está la mayoría de los demás redactores que vieron la ópera prima de Hernán Goldfrid, a la que le encuentran algunas bienvenidas virtudes y también algunos defectos. Como de las virtudes ya se ha encargado Juan Pablo Martínez (de sobra, alguien afirma y refunfuña), ante la defección generalizada típica de los días previos al Bafici me he quedado con la áspera misión de marcar algunos problemas que le veo y le escucho (o que le vemos y le escuchamos) a la película.

1. La música. *Música en espera* pone uno de sus focos en la música. Escuchamos músicas, pensamos en músicas de películas, asistimos a la musicalización del relato dentro del relato. En cuanto a la musicalización de la propia *Música en espera*, del relato principal, había dos opciones extremas, y muchas en el medio. Las extremas consistían en no poner nada de música extradiegética ("incidental"), o poner mucha y de forma muy evidente. Lamentablemente, se eligió la segunda opción, y de la forma más extrema posible: la música comenta todo, cada personaje tiene un leitmotiv y cada situación se remarca musicalmente en su tono emotivo, o cómico, o el que sea. Así, a veces, en una misma escena nos invaden de forma atronadora y en galopante sucesión tres o más melodías distintas, que subrayan todo y a veces se interponen ante la acción que se está desarrollando. Es indudable que hay mucho trabajo puesto en la música de *Música en espera*, pero el resultado es un mero exceso, algo realmente desmesurado que logra que no pocos segmentos se hagan difíciles de atravesar y se conviertan en ripios que atentan contra la fluidez del relato. No se trata aquí de una mezcla explosiva de fragmentos de canciones como en *Moulin Rouge!*, que daba origen a algo nuevo, sino de una apuesta de emulación subrayada de formas tradicionales –algunas clásicas, otras simplemente gastadas– de musicalizar películas.

2. Norma Aleandro. Una actriz extra intensa (recordar *Cleopatra*), aquí bien encauzada y contenida en cuanto a gesticulaciones, pero cuyo personaje se echa a perder por la repetición de una de sus vetas: ¿cuántos españolismos de más hay en sus diálogos? A los diez minutos de su aparición, esos españolismos se vuelven mecánicos, un condimento falso, y dejan de funcionar como chistes.

3. Las coincidencias, las casualidades, los mecanismos de encastre de la historia. Recordar la vieja enseñanza de Billy Wilder: las casualidades, por favor, al principio del relato. Aquí se suceden casualidades casi todo el tiempo, y algunos momentos de tensión provocados por situaciones *ad hoc* se inyectan malamente casi sobre el final (en especial, lo del arreglo de la central telefónica). Algunos de esos momentos rompen un poco (o mucho) el verosímil, otros alargan la película innecesariamente. Sobre el *tempo* del relato, hay que decir que la ultra velocidad del primer cuarto de la película prometía una hermosa y lunática aceleración que luego no se cumple.

4. Los secundarios. Los personajes de Rafael Spregelburd y de Rafael Ferro son funcionales a la trama, generan tensión y están bien integrados (tal vez una prueba de esto sea que a partir de ellos se genera un gran momento como el del sushi bar, con la lluvia y la traición). En cambio, la comparsa laboral del personaje de Oreiro funciona como un *comic relief* extra apenas justificado: ese jefe exagerado en sus manías, esa secretaria demasiado enfática, ambos con muy poco para aportar narrativamente. Sobre los créditos finales, la secretaria juega el momento "humorístico" más obvio y más bajo de la película con su patético pedido de una prueba de actuación, que deja a su personaje como una marioneta cómica, una cáscara deshumanizada.

5. La sensiblería y la falta de sutileza de algunos pasajes. Nada más diremos: ¡las notas musicales inspiradas en las letras del móvil con el nombre del nene!

Final. Sí, claro, hay muy buenos momentos cómicos en la película, grandes chistes (la madre de Ezequiel –Peretti– tiene unos cuantos en la variante "pariente pesadilla psicoanalítica"), enormes aciertos de ritmo en la primera parte, dos protagonistas con innegable química. Y, principalmente, la confirmación de Peretti como gran comediante + la absoluta fotogenia (es decir, la absoluta seducción cinematográfica) de Natalia Oreiro. Si *Música en espera* logra empezar a hacer de ella una estrella de la comedia argentina, uruguaya, rioplatense o de la hermandad latinoamericana, todas las objeciones expuestas en este apurado texto se disolverán más temprano que tarde. **[A]**

Las películas de mi vida

por **Juan Pablo Martínez**

¿Cómo surgió el proyecto de Música en espera**?**
Primero hubo un concurso de guión que organizó Cine.ar, y el guión de *Música en espera* participó. No fue uno de los seleccionados, pero después surgió la posibilidad de hacerlo; se entusiasmaron con el guión. Me llamaron a mí porque yo había trabajado mucho con Patricio (Vega) y con Peretti, que fue el primer nombre que apareció para hacer la película. Ahí me incorporé al proyecto; me dieron a leer el guión. Y fue todo medio mágico, porque imaginate, de pronto recibí un llamado telefónico; yo estaba en cualquier otro lado, y de repente me dicen "¿Querés leer un guión como para dirigir una película?". Fue como un sueño. Y bueno, después apareció la posibilidad de que Natalia (Oreiro) fuera Paula, después se sumó Norma (Aleandro), y empezamos a armar un poco el rompecabezas. Comenzamos a reescribir algunas cosas con Patricio y Julieta Steinberg, que es la coguionista. Si bien no cambiamos la película, sí la fuimos llevando a algo mucho más compacto, más gracioso. Y después me llamó la atención que Julieta y Patricio me marcaran cosas que para mí habían estado siempre en el guión y que para ellos eran algo nuevo. Ponele que Julieta me decía: "Esto que pusiste vos me encanta", y para mí eso había estado siempre. Es como que el hecho de que el guión no sea de uno no tiene nada que ver con el resultado final. Yo me siento muy identificado con la película; la siento muy personal, a pesar de no haber estado desde la gestación de la trama. Me identifico con los conflictos de los personajes, reconozco personajes como el de la mamá de Paula en integrantes de mi familia.

Durante el rodaje, ¿se respetó mucho el guión o había una libertad para que fueran surgiendo cosas nuevas?
La libertad siempre existió. Pero para mí el guión estaba muy cerrado. Filmamos la versión número siete del guión. No cambió mucho. No cambió la estructura, pero sí fuimos modificando cosas. Esa séptima versión nos encantaba a todos: a mí, a ellos, a Natalia, a Diego. Y el momento de improvisar o de buscar era el momento de los ensayos. Nosotros leíamos el guión con los actores y aparecían ideas. En ese momento nos sentíamos completamente abiertos a nuevas ideas. Y eso hizo que yo llegara al rodaje sabiendo perfectamente lo que quería, no había necesidad de improvisación, más allá de que siempre se terminan improvisando muchas cosas. Pero partíamos de un guión completamente sólido, que nos gustaba muchísimo. Creo que, igualmente, a la hora de improvisar, es mucho más rendidor cuando se parte de un guión que a uno le encanta que si se parte de algo de lo que uno no está convencido y dice "Bueno, pongámonos a improvisar". Por lo menos para mi manera de trabajar.

¿Cómo lograron que esa química entre los personajes se viera reflejada en pantalla?
Primero, pasándola bien. Era algo que disfrutábamos. Como te decía, dos semanas antes de empezar a filmar tuvimos estos... ensayos, o charlas, o reuniones de lectura del guión. Todos los días nos encontrábamos con Natalia y Diego, con Natalia, Diego y Norma, con Rafael (Spregelburd), con Natalia y Pilar (Gamboa). Y básicamente lo que yo quería lograr con esos encuentros era no sólo ver cómo funcionaban las escenas y el tono que debían tener, sino también conocernos, hablar de cualquier cosa, divertirnos. Diego era una de las pocas personas del elenco que yo conocía, así que parte del trabajo era conocernos como personas. Y fue algo extraordinario, porque estaba trabajando con personas que tenían ganas de pasarla bien, que querían hacer una buena película, que creían en ella. Y todo eso no sólo generó una química entre los actores y sus personajes, sino que además esta química se extendía también al resto del equipo.

¿Cómo trabajaron la música con Guareschi?
Bueno, a mí me gustaban mucho las cosas que había hecho Guillermo y la prepara-

ción que él tenía. Una de las primeras cosas que hice fue elegir la música de espera que aparece en la película desde el lado de la comedia. Para mí cada uno de esos ringtones era un chiste, entonces tenía que elegirlos muy bien. Y en cuanto a Guillermo, en la primera reunión que tuvimos después de que yo le diera el guión me dijo de qué manera pensaba trabajar la película; puso la idea de usar un clavicordio, que es el instrumento que tocaba Bach. Y agarrar eso y mezclarlo con instrumentos clásicos y otros modernos creo que tenía mucho que ver con la película. Después estaba el tema de que el personaje de Diego es un músico que está componiendo algo, entonces le dije: "Yo necesito empezar a filmar la película conociendo de alguna manera cómo va a ser la música". Entonces él estuvo trabajando un montón, y antes de filmar la película yo ya había escuchado bocetos tanto de ese ringtone que el personaje escucha –que, de alguna manera, dispara la trama– como de lo que él finalmente compone a partir de la inspiración que le otorga todo el camino que recorre hasta encontrar el leitmotiv musical para la película en la que está trabajando. Y bueno, Guillermo me fue trayendo distintas opciones y lo fuimos viendo también con Diego, que tomó clases de piano para la película. Eso estuvo buenísimo, porque cuando toca la última fuga de Bach no usamos doble.

Pero ¿él no sabía tocar el piano antes de la película?

No, nunca en su vida se había sentado en un piano. Pero yo creía que el hecho de tener un profesor de piano era muy importante. Y bueno, ya después de filmar la película empezamos a montarla y yo ahí le daba a Guillermo pedazos de la película y él me proponía cosas, me decía "para este momento compuse tal cosa...". Y entonces seguimos trabajando a partir de la fusión de las tres cosas: de la música de espera, de Bach y de la música original. Y a partir de eso se fue creando algo que... a mí me encanta cómo quedó. Tiene muchas referencias a la música de otras películas. Lo que queríamos era que la música también funcionara por el lado del humor, como cuando vemos el plano de la nuca de Norma la primera vez que aparece, que escuchamos una música a la manera de *Tiburón*. Queríamos jugar con eso, divertirnos.

También se juega mucho con el hecho de que la melodía que el personaje escucha y que quiere encontrar, que es casi el McGuffin de la película, aparezca después en la música incidental.

Claro, aparecen elementos de eso. Y todos los elementos musicales de la película se van uniendo y uniendo hasta llegar a ser la música que él finalmente compone. Como si hubiera una trama musical paralela a la trama de la película. Y otra cosa que trabajamos con Guillermo, que es algo que yo quería, es que cada personaje tuviera su propio leitmotiv musical. Cada uno tiene su propio leitmotiv y su propio instrumento, a la manera de, por ejemplo, *Pedro y el lobo*, y así, en los momentos de más enredo se enreda también la música y se mezclan todos los leitmotivs y los instrumentos. Eso era lo que queríamos lograr con Guillermo.

Tanto en el comienzo de la película como en varios momentos posteriores parece jugarse con la sorpresa, con hacernos creer algo que finalmente no es. ¿Eso viene del guión o de la puesta en escena?

Y, algunas cosas vienen del guión y otras de la puesta en escena. En cuanto al comienzo, no recuerdo cuánto de eso había en el guión, pero siempre pensé que al comienzo había que engañar al espectador, hacerle creer que iba a ver un tipo de película para después encontrarse con algo completamente distinto. Creía que tenía que haber un estilo, un tipo de fotografía, un tipo de clima que tenía que ser completamente ajeno a la película. El cine en cierto punto consiste en eso, en ir engañándote y engañándote como para que no puedas parar de sorprenderte. Y lo del comienzo fue algo que hablamos con Lucio Bonelli, que me propuso que la cámara atravesara el vidrio, lo que me remitió al comienzo de *Peggy Sue*, que es una película que me encanta, y me divertía jugar con esos elementos. El director que interpreta Rafael Spregelburd es un tipo totalmente estético, y su cine está en la vereda opuesta a este cine. Y yo quería que, de alguna manera, esta película inicial estuviera en la vereda opuesta a la que nosotros queríamos contar, pero incluyendo sonidos que después terminarían siendo importantísimos en la película, como el sonido del tren, el de la lluvia, utilizándolos de manera completamente distinta a como están utilizados más adelante. El vidrio empañado que vemos después se reutiliza en otra escena totalmente opuesta y totalmente narrativa en lugar de climática y contemplativa.

Claro, cuando volvés a recurrir al vidrio empañado lo hacés en una escena que es bien hitchockeana, en la que el personaje de Peretti ve por el vidrio del restaurant que su amigo lo está traicionando.

Bueno, espero que Hitchcock no se revuelva en su tumba. *(Risas)* Pero sí, la idea era generar suspenso con elementos totalmente cinematográficos. No hace falta que el personaje hable. Están solamente el dibujo, el clima que generan la lluvia y el vidrio empañado. Y los colores que usamos en esa escena no aparecen en ningún otro momento de la película: esos naranjas, esos colores saturados... Realmente, lo que quería lograr en esa escena era que el personaje de Diego estuviera en un mundo completamente ajeno al suyo, en todo sentido. Pero bueno, volviendo al comienzo, lo que queríamos lograr era incluir elementos que después fueran a ser usados más adelante pero de otra manera. Y me divierte cómo quedó.

Sí, y también está eso de trabajar lo imprevisible dentro de una trama a priori previsible.

Claro, uno entra a la película sabiendo que los personajes van a terminar juntos. Eso era lo que queríamos, que la película te sorprendiera de alguna manera, que no fuera solamente una historia de amor, porque en realidad la película no se trata solamente de dos personas que se conocen, se trata de un tipo que tiene un problema muy grande y una chica que tiene un problema muy grande. Y el hecho de que tengan esos problemas muy grandes hace que se conozcan y finalmente se enamoren. Eso era fundamental. Que fuera además la historia de dos personas que tienen que solucionar su vida. Y el hecho de que esas vidas se solucionen con ellos conociéndose y enamorándose es lo que hace que termine con ese final feliz que, sí, es previsible, pero a uno le alegra que pase. Como en grandes comedias románticas que a mí me encantan como *French Kiss* (*Quiero decirte que te amo*) o *Sleepless in Seattle* (*Sintonía de amor*): uno ya sabe cómo van a terminar, pero como ellas no paran de llevarte para un lado y para el otro, uno quiere ver cómo se va a llegar a que ellos se enamoren y todo eso. Y es claro que esas películas vienen de Leo McCarey, Frank Capra, Howard Hawks, Frank Tashlin, Lubitsch. Es imposible no revisar todas las películas de esa gente, porque lo que estás haciendo, de alguna manera, es dialogar con ellas. Y a la vez es un disfrute absoluto poder reconocer esas películas en las nuevas.

Tu película podría formar parte de una tercera generación de comedias románticas, de los que vieron las clásicas y las de fines de los ochenta y comienzos de los noventa.

Ojalá, porque ésas son las películas que admiro, son los directores que me encantan. Sin lugar a dudas, no es que yo agarré películas y dije "Bueno, esto voy a hacerlo de tal manera", simplemente son las películas que vi toda la vida y es inevitable remitirme a ellas. Vos me decías que la película tenía cosas de Hitchcock o cosas de De Palma. No es que haya decidido que el comienzo de la película sea el comienzo de *Blow Out* o de *Doble de cuerpo*, pero si aparece eso, me encanta, porque son películas que me encantan. **[A]**

La culpa la tuvo Fidel

por **Gustavo J. Castagna**

Algunos números atrás, dos críticas polemizaron sobre la primera parte del ciclópeo trabajo de Steven Soderbergh sobre el Che, la mirada del director en relación a su personaje y la elección de su puesta en escena. Ambos textos, fundamentados desde el análisis, planteaban –creo entender– algunos enigmas y sus respectivas soluciones en relación a cuáles serían los diferentes caminos para filmar cine político con un personaje trascendente. *Che, el argentino* está unos escalones debajo de *Che: Guerrilla*, pero la puesta en escena sigue siendo la misma, como también la decisión de Soderbergh de elegir algunos momentos de la vida del personaje en lugar de concebir una remanida biografía. Más aún, la segunda parte se circunscribe a la experiencia del Che junto a su mínimo ejército en Bolivia, que lo llevó a la muerte.

Los recursos cinematográficos de Soderbergh siguen siendo los mismos: la cámara lejana que se distancia del mármol y de las frases célebres, el segundo plano en el que se ubica el Che en varias escenas de conjunto, los silencios más que las palabras, el susurro más que las voces estridentes. Sin embargo, *Che: Guerrilla*, al desarrollarse casi en su totalidad en la selva, ostenta un minucioso trabajo con el espacio, que no tenía su antecesora, más resignada a la (re)presentación convencional de sus pocos conflictos. El hecho puntual de que durante más de una hora y media la película se limite a mostrar los sucesos de Bolivia le sirve al director para contar, de manera clásica y sin apresuramientos del montaje, la preparación de los soldados en la selva, el desdén y la desconfianza de los campesinos bolivianos por los invasores y algunos enfrentamientos con las fuerzas dictatoriales del presidente Barrientos. En este punto es que *Che: Guerrilla* avanza en la descripción de una inminente derrota en lugar de rasgarse las vestiduras proponiendo un film cargado de ideología y de frases altisonantes para el recuerdo. En efecto, se trata del reducido ejército con el cual el Che intentó extender la revolución iniciada en Cuba, pero el tratamiento formal que le da Soderbergh es el de una película con algunas escenas bélicas en las que se ve a un grupo sin rumbo casi perdido en la selva. En ese sentido, los personajes avanzan, como ocurre con la narración, pero daría la impresión de que están dando vueltas continuamente en unos pocos lugares y que el destino fatal les está asignado de antemano. También sobre este punto no es casual que Terrence Malick figure en los créditos, más aún recordando la forma en que se concebía al espacio en *La delgada línea roja*.

Esa declarada agonía del Che y su grupo tiene una formidable resolución en las últimas secuencias, en las que la película alcanza su carácter elegíaco que llega, siempre de manera susurrante, hasta la inmolación del personaje. Allí Soderbergh deja solo al Che librado a su suerte, elimina el sonido y elige, otra vez con acierto, la cámara en mano. El mismo criterio de puesta en escena tienen las posteriores escenas del apresamiento del Che hasta su muerte, incluyendo las imágenes en blanco y negro anteriores a los créditos, que rememoran las de Pike y su grupo en el final de *La pandilla salvaje*. En este punto, reconozco no ser nada original: una de las productoras de *Che: Guerrilla* se llama Wild Bunch.

Bueno, el Che ha sido rescatado por el cine periférico a Hollywood o bendecido por el Festival de Sundance en dos películas nada despreciables, en las que las imágenes gobiernan con mayor intensidad que las proclamas predigeridas. Sin embargo, si el Che es analizado en el díptico a través de una mirada políticamente correcta, no ocurre lo mismo con el personaje de Fidel Castro. Cuesta entender, en este sentido, que a una película que apela a la sutileza en lugar de al trazo grueso le corresponda una caricatura grosera y sin vueltas en relación a Fidel. Si en la primera de la saga Fidel está tratado de manera esquemática, en el desenlace del díptico, pese a que pocas veces aparece en imágenes, la película rinde cuentas con el personaje a través de un par de textos que parecen escritos por un periodista de *Infobae*, algún gusano residente en Miami o por comunicadores sociales que han disfrutado de La Habana desde los ochenta hasta hoy como paraíso perdido y vacacional y que desde hace un tiempo denigran la figura del octogenario líder con el mote de "dictador". Lo dicen el presidente dictatorial Barrientos ("El error de Batista fue no haber asesinado a Fidel") y otro milico frente al Che ("¿Qué piensa, comandante? Usted aquí y Fidel almorzando en el Nacional"). Ay, la corrección política de Hollywood, que, desde su vulgar óptica, siempre necesita a un viejo enemigo al que se puede rescatar porque tuvo una muerte joven, digna y por una causa justa, pero que también requiere de un rival como responsable de todos los males que, en este caso, todavía encarnan la Revolución Cubana y su "dictador" en reposo permanente. **[A]**

Che: Guerrilla
Che: Part Two
Estados Unidos/España/Francia, 2008, 131'
DIRECCIÓN
Steven Soderbergh
GUIÓN
Benjamin A. van der Veen, Peter Buchman
PRODUCCIÓN
Benicio Del Toro, Laura Bickford
FOTOGRAFÍA
Peter Andrews (Steven Soderbergh)
MÚSICA Alberto Iglesias
MONTAJE
Pablo Zumárraga
DIRECCIÓN DE ARTE
Juan Pedro De Gaspar
INTÉRPRETES
Benicio Del Toro, Demián Bichir, Catalina Sandino Moreno, Franka Potente, Joaquim de Almeida, Jorge Perugorría, Gastón Pauls, Lou Diamond Phillips, Marc-André Grondin.

Cómo estar muerto/Como estar muerto
Argentina, 2008, 80'
DIRECCIÓN
Manuel Ferrari
GUIÓN Manuel Ferrari, Nicolás Zukerfeld
PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Carolina Krasñansky
FOTOGRAFÍA
Fernando Lockett
DIRECCIÓN DE ARTE
Clara Picasso
MONTAJE
Hernán Hevia
SONIDO
Francisco Pedemonte
INTÉRPRETES
Ignacio Rogers, Nahuel Viale, Julián Tello, Inés Efrón.

Manual de instrucciones

por **Gustavo Noriega**

La película de Manuel Ferrari con nombre doble cuenta las peripecias de tres chicos que se ratean del colegio y vagabundean por las calles del centro porteño. Cuenta con una espléndida fotografía en blanco y negro de Fernando Lockett, el mismo de *El hombre robado*, de Matías Piñeiro, *Música nocturna*, de Rafael Filippelli, y *A propósito de Buenos Aires*, el emprendimiento grupal de alumnos de la FUC: tres películas con Buenos Aires como elemento central en común, lo que va convirtiendo a Lockett en el gran fotógrafo de la ciudad. Los chicos deambulan, conocen chicas, hablan por teléfono público (uno de ellos simula un secuestro), finalmente se disgregan. Cada tanto, aparecen mirando a cámara y contando su historia personal y su relación con el mundo de la publicidad. No son personajes interesantes y tampoco nada de lo que dicen lo es; parecen un poco tontos, un poco más de lo que se espera de un adolescente, a años luz de los chicos de *El hombre robado*. Como es descripta por David Oubiña y Rafael Filippelli en una nota aparecida en el número 192 de *El Amante*, la mirada de la película sobre la adolescencia es distante, crítica y pesimista.

Cómo estar muerto/Como estar muerto es, en algún sentido, una película nacida vieja, porque da la sensación de que su mérito más evidente consiste en cierta reconquista cinematográfica de las calles de Buenos Aires, particularmente la zona de Callao y Corrientes. Sin embargo, esa batalla ya fue peleada y ganada por *Pizza, birra, faso* hace doce años. En aquella película inaugural del Nuevo Cine Argentino se trataba de seguir la vida de la nueva fauna instalada en la zona del centro porteño, compuesta por jóvenes delincuentes de poca monta, marginales, sin futuro. Aquí, en cambio, el intento no es la búsqueda de realismo sociológico, ya que en este caso se trata de muchachos de clase media que no suelen circular por esa zona. Según el propio Ferrari, en una entrevista publicada en *Página/12*: "El tema fundamental es el espacio y cómo mezclar una generación de jóvenes que ya no tienen nada que ver con este espacio y que deambulan por esa zona. La idea fue hacer chocar una generación con un espacio que no les pertenece."

En esas declaraciones uno puede encontrar el porqué de cierta insatisfacción que la película provoca, cierto aire helado que transmite. *CEM/CEM* tiene más el aspecto de un experimento científico que de una búsqueda artística. La idea de poner a unos jóvenes en la noche de la avenida Corrientes a ver qué pasa tiene como respuesta posible que simplemente no pase nada, que se vea la ciudad y a los muchachos diciendo tonterías y que de esa interacción no emerja nada especial.

La idea de que *CEM/CEM* está pensada como un experimento riguroso en el cual se tratan de controlar algunas variables liberando otras para ver algún resultado de ese cruce se desprende también de otras declaraciones de Ferrari en la misma entrevista: "Hay un elemento extra. Probablemente, es un elemento que no sé si forma parte importante dentro de una película: es que alguien que vive en Buenos Aires puede reconocer y puede hallarse en esa zona. Se da cuenta de que la película es honesta con las direcciones: si un personaje va por Corrientes no puede inmediatamente aparecer en Callao si está frente al Teatro San Martín, y así sucesivamente. Hay como una especie de obsesión por el espacio."

Esa obsesión, que de alguna manera funciona como síntoma de una pulsión controladora, tampoco tiene consecuencias positivas importantes. Hay películas que tienen un plano filmado en un continente y el contraplano en otro: el cine permite eso. No son necesariamente mejores ni peores que aquéllas en las que después de Tucumán viene Viamonte y después Córdoba. Respetar la geografía del mundo registrado y a la vez representado genera un plus muy poco fértil. La película, según leímos en las crónicas de Quintín y Flavia en *La Lectora Provisoria*, fue más apreciada en Viena que en el mismo lugar donde ese supuesto rigor podría ser percibido.

Si la película entonces funciona con un manual de instrucciones formales rígido, que se asemeja a un experimento de laboratorio, los personajes pasan a ser como cobayos. Esa distancia crítica descripta por Oubiña y Filippelli puede ser, en realidad, algo peor. Más interesado por sus procedimientos que por la película misma, Ferrari deja poco margen para que aparezca otra cosa, para que entre aire fresco. Así, el desamparo de los muchachos no parece ser el resultado de una representación de la realidad sino una decisión del director. **[A]**

Tiempos interesantes

por **Marcela Ojea**

Carrefour, Mc Donald's: dos marcas para una película. Dos marcas que no son auspicios, sino signos de una época. Los dos carteles, inmensos y distantes, dominan alternadamente la escena de esos suburbios confortables y despojados por los que se mueve Manu. En nada se parecen a los que ardieron en la primera plana de los diarios allá por 2005, ni a aquéllos de los que brotaba esa culpa colectiva escondida en *Caché* (Michael Haneke, 2005), que quemaba la cabeza de su protagonista y lo perseguía hasta en los sueños. Manu no es inmigrante, no incendia coches ni está en los márgenes de un universo tortuoso y resquebrajado como el de *Código desconocido* (Michael Haneke, 2000). Sólo un presente común, que los carteles deslucidos denuncian de manera ostensible, parece ligarla en principio a ese mundo de referencias.

Si el espacio resulta significativo es porque contribuye a generar un distanciamiento. Manu se desplaza por esos no lugares con un desgano natural. Come en un shopping, atraviesa el hall de un aeropuerto, y a pesar de ser la protagonista de la historia jamás sobresale de ese fondo impersonal. Quizás por eso también su voz narra y reflexiona en tercera persona. Porque ella tal vez es más que ella misma –y también algo menos–, habitando esa estampa moderna y descolorida. Mucho se habló del laconismo de una película que prefiere decir a partir de los silencios: un padre enfermo, el final de un entierro, Manu algo triste o rara, y a partir de allí un cambio que se insinúa levemente sin llantos ni estridencias; estados interiores que no se dicen ni se muestran sino que apenas circulan, ignorados, por esa urbe distante y anónima. No ocurre esto con la madre de Manu, el personaje de Ascaride, esa figura algo grotesca que se recorta del fondo como una caricatura leve de una tristeza no del todo sentida y poco convincente. Ella es el exponente de un pasado de fórmulas y recetas (su feria marxista, su bicicleta fija, su amante de ocasión, su deseo pertinaz de mudarse para dejar atrás el dolor), un panorama que Manu observa con distancia e incomprensión y hasta con cierto fastidio. Porque a diferencia de Rosetta, la protagonista que da nombre al tristemente nunca estrenado film de los Dardenne, Manu no hace alardes de fuerza, no se empecina, no patalea. Y si *Rosetta* (1999) es más cruda por los avatares del personaje y los dilemas a los que nos enfrenta, y por esto mismo tan intensa y desgarradora, *El año siguiente* resulta desoladora en su agorafobia de diseño.

Ya desde la desesperación o el desasosiego, algo comparten, sin embargo, ambas historias, y es el espíritu de una época. "Ojalá te toquen tiempos interesantes", reza una maldición china, y son éstos los que nos tocaron en suerte, los mismos de los que habla la película. Así, mientras Rosetta se aferra a un puesto de venta callejera, Manu ejecuta con indiferencia su trabajo en un call center. Es una entre muchos en ese inmenso plano general en el que se multiplican las mesas y los teléfonos. Porque uno de los enormes méritos de la ópera prima de Isabelle Czajka radica en hacer visible el estado interior del personaje no a partir de los gestos ni de las palabras, sino a partir de estos planos generales vacíos y ascéticos. Planos que, si bien están presentes desde un comienzo, parecen transformarse a medida que la película avanza, dejando en claro que ese paisaje insípido del inicio es algo más que un decorado para la protagonista y sus conflictos adolescentes. Es que el estado interior del personaje no es otro que el estado del mundo, por eso Manu se asimila al paisaje hasta desaparecer en esa desoladora imagen del final que la muestra almorzando en uno de los bancos de los innumerables corredores de un centro de compras. Tampoco la directora busca diferenciarse de ese enorme colectivo del cine francés de los últimos años que se ha ocupado de las exclusiones tanto de los de afuera como de los de adentro. La diferencia entre unas y otras es sólo una cuestión de foco, parece querer decir; prueba de ello es la amiga africana de Manu y su familia, cuya partida queda en segundo plano y sin que se expliciten los motivos. No es casual en este sentido que Manu sea joven, porque si bien no es ésa la edad del mundo, hay que decir que es ésa la edad desde la cual se lo interroga, desde la extrañeza y la incomodidad. Muy distinta es la mirada de la infancia, ésa que representa esa niña de sonrisa radiante que pasea en los hombros de un adulto al que la cámara deja fuera de campo. Una mirada inocente que poco sabe aún de trabajos precarios, de soledades en ciudades hostiles, de globalización y otras maldiciones chinas. **[A]**

El año siguiente
L' Année suivante
Francia, 2006, 91'
DIRECCIÓN
Isabelle Czajka
GUIÓN Isabelle Czajka
FOTOGRAFÍA
Denis Gaubert
MONTAJE
Isabelle Manquillet
PRODUCCIÓN
Serge Duveau
INTÉRPRETES
Anaïs Demoustier, Ariane Ascaride, Patrick Catalifo, Mata Gabin, Bernard Le Coq, Coura Traoré.

Indiscreto desencanto

por **Eduardo Rojas**

Chéjov como tutor, Raymond Carver (el de *Tres rosas amarillas*, un deslumbrante relato sobre la muerte de Chéjov) y Borges saludando desde un libro. Sorín se cargó una mochila pesada sobre la espalda. Don Antonio, el octogenario escritor recluido en su casa de campo, se prepara para morir. La edad, claro, y un ataque cardíaco del que no se recuperará. La espera de su propio final está matizada por otra: en unas horas llegará su hijo, un pianista famoso del que está distanciado desde hace años. No hay más elementos ni acción que la vida doméstica de la casa y el estar del anciano –visitado por un vecino deudor, recibiendo a su médico y amigo, reencontrándose finalmente con su hijo–, que en sus momentos de soledad corrige sus escritos y relee a Chéjov.

Esto es todo; con estos pocos elementos Sorín se arriesgó a construir su película. ¿Cuáles eran sus riesgos? Los padrinazgos mencionados al comienzo, citados por el director en las entrevistas previas, citando expresamente al autor ruso y al relato de Carver. Para afrontarlos Sorín disponía de una capacidad de puestista que no se le ha reconocido suficientemente –más allá del resultado de cada una de sus películas–. Sorín encuadra y desplaza su cámara con una discreción que la hace casi invisible, y es capaz de construir y aprovechar los espacios en los que se desarrollan sus relatos con una plasticidad y sentido estético poco común en nuestro cine. Estas capacidades, puestas en juego en sus anteriores películas, podían acentuar sus virtudes o, en algunos casos, disimular sus debilidades. Es cuestión de gustos, pero nos quedamos con el Sorín desbordado de sus primeras películas (*La película del rey* o aun la inédita *Eterna sonrisa de Nueva Jersey*, descartada por el propio director, que no pudo controlar su edición final), con sus protagonistas oscilando entre la megalomanía y la humillación, desplazando sus dilemas por los enormes espacios de la Patagonia (otra diferencia a su favor en relación al claustrofóbico cine argentino de los setenta y ochenta), y no con el de su segunda etapa, en la que, arrancando de los aciertos de *Historias mínimas*, reiteró luego su fórmula de elementos ínfimos, pero acentuando una tendencia al sentimentalismo y la vacuidad de la anécdota.

La ventana

Argentina/España, 2008, 80'

DIRECCIÓN Carlos Sorín
PRODUCCIÓN José María Morales
GUIÓN Carlos Sorín, con la colaboración de Pedro Mairal
FOTOGRAFÍA Julián Apezteguia
MÚSICA Nicolás Sorín
MONTAJE Mohamed Rajid
INTÉRPRETES Antonio Larreta, María del Carmen Jiménez, Jorge Diez, Luis Luque, Arturo Goetz, Carla Peterson.

La ventana parece una síntesis desvaída de esas dos vertientes: la ambición chejoviana en el relato moroso de las horas domésticas en aguardo de la muerte. Pero en Chéjov, como en el mejor Hemingway o en Carver –sus discípulos expresos o implícitos–, el peso de lo no dicho aplasta lo cotidiano, se impone y los desborda sin necesidad de explicación alguna. La rutinas de los personajes están cargadas de una tensión oculta, muchas veces sin resolución posible. Esa veta que renovó buena parte de la literatura y el teatro del siglo XX es un camino estrecho y riesgoso que debe ser recorrido con los ojos y la sensibilidad bien abiertos. *La ventana*, en cambio, es, en su breve metraje, un compendio de vacíos. Cuando Sorín quiere decir algo, lo muestra y/o lo dice: la antología de Chéjov que lee Antonio, el libro de Borges dedicado "a una joven promesa" por el autor y la inmediata explicación del propio Antonio de su frustración como escritor. Una mosca que revolotea por la habitación del viejo resulta un símbolo tan obvio del tiempo estancado que recuerda, aun con el alivio de su brevedad, a aquellas interminables versiones del qualité soviético del propio Chéjov, o al Oblomov del insoportable Mikhalkov. El secreto de cómo decir callando, de acosar con el silencio, de narrar sin anécdota, se lo llevaron Chéjov y Carver a sus respectivas tumbas. Sorín, en cambio, invierte el método que invoca: habla cuando debería callar, se refugia en el silencio de imágenes equilibradas y bien encuadradas pero desprovistas de vida. Entonces los porqués y los cómos de la vida de Antonio, de sus amores y fracasos, de la relación con su hijo –que se reanuda en el encuentro físico pero no se restablece en lo afectivo– no tienen explicación pero tampoco peso en la historia, y, lo que es peor, una alternativa u otra terminan dando lo mismo al espectador. Otro tanto ocurre con la fría relación del hijo y su esposa. Así, la espera es sólo la del final cronológico del metraje. El asomarnos a la ventana de Antonio (el excelente Antonio Larreta) no nos dejó ni siquiera el placer oculto del fisgón. Parece que en el cine las ventanas deben ser indiscretas. Y ésta peca por lo contrario. No tiene nada para esconder y nada para exhibir. **[A]**

Amorosa Soledad

Argentina, 2008, 82'
DIRECCIÓN
Martín Carranza, Victoria Galardi
GUIÓN
Victoria Galardi
FOTOGRAFÍA
Julián Ledesma
SONIDO
Omar Jadur
INTÉRPRETES
Inés Efrón, Fabián Vena, Nicolás Pauls, Mónica Gonzaga, Ricardo Darín.

Amorosa Soledad cuenta, precisamente, la historia de Soledad (Inés Efrón), una chica que acaba de terminar una relación con su novio Nicolás (Nicolás Pauls) y en medio de una confusión dolorosa y galopante conoce a otro Nicolás (Fabián Vena), que la invita a salir con clara predisposición.

Uno de los méritos de la película está en mantener un tono parejo sin desbarrancarse, propiciado por el minimalismo de su narración y un estilo de filmación sin alardes. Otro es la actuación de Inés Efrón, quien resiste los primeros planos y ser filmada llorando o haciendo pis con la misma entereza que tiene la película. Su Soledad recubre una dualidad atractiva: es hipocondríaca y por ende hinchapelotas, pero a la vez es comunicativa y querible.

Como *Una novia errante*, de Ana Katz, o como –con otros alcances y objetivos– *Los paranoicos*, esta película comparte la novedad de exponer un protagonista que sobresale por sus debilidades, gesto infrecuente en la tradición del cine nacional, en el que los personajes suelen ser víctimas de las circunstancias. Evidenciar la debilidad de un personaje hace que las películas sean más observadoras del mundo circundante. Cuando en una de sus recurrentes y obsesivas consultas médicas Soledad va a la clínica en busca de un cardiólogo, vemos cómo su desbordante mundo mental contrasta con la rutina laboral de la secretaria, totalmente inmersa en lo cotidiano. Otro acertado momento de contradicción es cuando el "ex" Nicolás le pide que le devuelva la armónica y Soledad se la tira por el balcón. Ahí vemos cómo la expresión de su rostro y sus movimientos nerviosos no condicen con sus palabras, decididas y enérgicas, que salen a través del portero eléctrico. La utilización de frases como "estoy fuera de eje", "tengo que aprender a estar sola" o la divertida "golpeame y acariciame" son reconocibles muletillas psicológicas de época, que por el distanciamiento con que se usan crean efectos humorísticos.

Amorosa Soledad se emparienta también con otras películas argentinas en las que los personajes no parecen estar atravesados por la crisis ni tienen que enfrentar una realidad económica, siendo su mundo de perplejidades íntimas lo que más pesa. Un mundo psíquico –en este caso netamente femenino– que durante toda la proyección me recordó al tema "Botiquín", del genial grupo Metrópoli, inigualable síntesis del "alma femenina fuera de eje" que sonaba allá por el '85: "Si voy al cine, me daña la vista; si ando en auto, me mareo; el cigarrillo me da vértigo; vivir me causa tanta fatiga, vivir me causa tanta fatiga...". **LILIAN LAURA IVACHOW**

Al otro lado

Auf der anderen Seite
Alemania/Turquía/Italia, 2007, 122'
DIRIGIDA POR Fatih Akin,
CON Nurgül Yesilçay, Baki Davrak, Tuncel Kurtiz, Hanna Schygulla, Patrycia Ziolkowska, Nursel Köse.

Fatih Akin es un joven director turco alemán que últimamente se encuentra muy afecto a un cine de tono grave. Este tono no es precisamente malo en sí mismo ni está mal construido, pero inutiliza la facilidad del director para montar una puesta en escena fluida y potencialmente seductora. Y no resulta para nada atractivo. Lejos dejó Akin el altísimo nivel de su comienzo, primero con *Corto y con filo* y luego con la inolvidable *Im Juli*, sobre la que escribí en alguna página cercana de este mismo número. De la primera, *Al otro lado* hereda la intención de abordar el cruce cultural que se da en Alemania (especialmente en Hamburgo, ciudad natal del director), más específicamente entre la cultura turca y la alemana. De la segunda, la habilidad para la utilización de la música (cabe recordar que Akin es también DJ) –aunque no se acerca ni remotamente al talento desplegado anteriormente– y la ruptura de fronteras geográficas. De todas sus películas surge una destreza para permitir que las historias transcurran fluidas. Y de la multipremiada *Contra la pared* arrastra intenciones de gravedad y ciertos injustificados golpes de guión que dejan la impresión de que la vida es no sólo desgraciada sino también extremadamente frágil, muy determinada por imprevistos alejados de la voluntad de las personas. Para colmo, le adicionó a esta historia, en el camino de la gravedad, tangenciales componentes de denuncia política.

La historia de la película se afirma a partir de tres personajes principales –Nejat, Lotte (ambos alemanes) y Ayten (turca)– y se desata con la muerte de la prostituta Yeter, madre de Ayten y víctima mortal de violencia doméstica a manos del padre de Nejat. Cuando Yeter muere, Nejat parte a Turquía en busca de Ayten, en el mismo momento en que ésta escapa a Alemania en calidad de perseguida política. Ahí conoce a Lotte, que le da refugio y de quien se enamora. Pero Ayten es atrapada por la policía alemana y deportada a Turquía, destino final de los tres personajes, ya que Lotte decide ir a aquel país para estar cerca de Ayten. El trasfondo es siempre un destino maldito e inmodificable, del cual los personajes serán, directa o indirectamente, sus víctimas. Entonces el problema pasa a ser la dictadura de la gravedad que Akin le impone a su historia y sus seres humanos, dictadura que por otra parte procura capitalizar el injustificado prestigio que el director alcanzó con *Contra la pared*. Akin jugó a lo seguro, y lo seguro fue feo, pero eso permitió que la crítica adicta a la denuncia social y a la supuesta profundidad psicológica de algún tema aplaudiera nuevamente a un director perdido. **AGUSTÍN CAMPERO**

Watchmen - Los vigilantes

Watchmen
Estados Unidos, 2009, 162', **DIRIGIDA POR** Zack Snyder, **CON** Patrick Wilson, Jackie Earl Haley, Carla Gugino, Billy Crudup.

En una de las primeras escenas de la película, Dan (Patrick Wilson) encuentra a Rorschach (Jackie Earle Haley) en su propia casa y le pregunta qué está haciendo. Rorschash le contesta: "estoy comiendo frijoles". A esta frase Zack Snyder le acopla un plano detalle de los frijoles en cuestión. Basta esto como ejemplo de los larguísimos 160 minutos que dura el film.

Para los que no lo saben, *Watchmen - Los vigilantes* está basada en el celebrado cómic (o novela gráfica, según algunos, como si fuera la denominación la que le confiere estatuto artístico) de mediados de los ochenta de Alan Moore y Dave Gibbons. Podríamos hablar de una transposición, al menos de una adaptación, pero no, la película (quizás por exceso de respeto, quizás por haraganería, ¿quién lo sabe?) no es más que una extrapolación visual de los dibujos a la pantalla, con el agregado de algunos de los peores vicios del cine de narración clásica. Un proceso irreflexivo e inútil que resulta en 189 planos (los conté) de esos importantes, ampulosos, diseñados para impactar.

Se le podría echar enteramente la culpa a Snyder –quien ya había llevado más o menos satisfactoriamente el cómic *300* al cine–, pero no hay que olvidar a David Hayter y a Alex Tse, los responsables (en el peor sentido de la palabra) del guión. A la redundancia visual y el tono monocorde, letal en este género, los muchachos le suman una buena cuota de previsibilidad y una innumerable cantidad de flashbacks de tipo didáctico/ilustrativo para dejar todo asunto más que claro y entendido.

Podríamos criticar otros aspectos del film, pero sobran éstos como prueba de lo necesario para hacer de una historieta de culto una película de culto... a la redundancia y la obviedad. **RODRIGO ARÁOZ**

Cuatro vidas y un destino

The Air I Breathe
Estados Unidos/México, 2007, 95', **DIRIGIDA POR** Jieho Lee, **CON** Forest Whitaker, Brendan Fraser, Andy Garcia, Sarah Michelle Gellar, Kevin Bacon, Julie Delpy.

Cuatro vidas y un destino es una de esas tantas películas que, colonizadas por la publicidad y el discurso televisivo, se han quedado sin imágenes. (Como *Benjamin Button* con sus postales de revista turística y sus pajaritos metafóricos que sobrevuelan el océano.) Recargada de planos sin densidad dramática ni espesor, la película entreteje la vida de varios personajes, rotulados Happiness (felicidad), Pleasure (placer), Sorrow (pena) y Love (amor) –presumiblemente, las emociones fundamentales de la vida según un ancestral proverbio chino–, y está estructurada en cuatro partes que llevan estos títulos y se prestan figuritas para darnos a entender que estas emociones se contaminan y determinan unas a otras. Entre tanto símbolo se cuela una trama de múltiples conexiones con intenciones de arañar el *noir*, pero en su vano intento de crecer en espiral termina por hacerla caer al vacío. Es que la ópera prima de Jieho Lee (neoyorquino; la ascendencia oriental se le puede haber mezclado con MTV, y eso lo explicaría todo) se ubica más cerca del new age vernáculo de Ari Paluch que de cualquier atisbo de existencialismo.

Montaje acelerado, omnipresencia de voces en off, saltos en el tiempo y ralentis se suceden sin distinción ni jerarquía, quedando en evidencia como meros artilugios epidérmicos de una trama en la que caben un agente de bolsa que busca salvarse en los caballos, un matón que puede ver el futuro (¿?), su jefe, que se adueña de una popstar con el corazón partido, y un médico con un amor imposible y al borde de la muerte por culpa de una serpiente. El final une todas las líneas para lucimiento del guionista (que aventuro no conoce *Short Cuts* pero sí *Crash*) y completa una serie de imágenes que han abandonado la pretensión de –como decía Filippelli– "mostrar para permitir ver" y se han vuelto inmirables. **IGNACIO VERGUILLA**

Simplemente no te quiere

He's Just Not That Into You
Estados Unidos/Alemania/Holanda, 2009, 129', **DIRIGIDA POR** Ken Kwapis, **CON** Ginnifer Goodwin, Jennifer Aniston, Jennifer Connelly, Scarlett Johansson, Drew Barrymore, Ben Affleck, Justin Long.

Las premisas no eran auspiciosas. Las películas acerca de treintañeras que cita fallida tras cita fallida tratan de encontrar la felicidad amorosa ya son un clásico dentro del género de la comedia romántica, y es difícil que alguna sobresalga del grueso de la producción. Además, nada bueno auguraba esta hija dilecta y directa de un libro de autoayuda del mismo título (¿qué cosa buena puede salir de un libro de autoayuda?) y dirigida por el decepcionante Ken Kwapis, quien en 2007 nos enchufó esa cosa retrógrada y soporífera que es mejor olvidar llamada *Licencia para casarse*.
En este sentido, *Simplemente no te quiere* no defrauda. Con formato de serie televisiva *alla Sex and the City* y dividida en capítulos que simplifican hasta lo obtuso el intrincado mundo del romance, la película cuenta con cuatro historias que deambulan a los trompicones por un relato que avanza a fuerza de la simpatía –y belleza– de sus protagonistas y algún que otro momento "gracioso", de ésos que nos sacan una media sonrisa. Goodwin es una joven ingenua y rayana en lo histérica que busca con patetismo su príncipe azul; Connelly, la esposa engañada que intenta encontrarse a sí misma; Johansson, obviamente, la tercera en discordia, y, por último, Aniston es la eterna novia a quien su bienamado nunca le propone casamiento.
Comparable en su misoginia –¡vaya que esta gente tiene errados los conceptos de feminismo y femenino!– a *Guerra de novias*, otra de chicas desesperadas hasta lo increíble por casarse, si la película no deviene esperpento es por las demasiado pocas pero luminosas apariciones de Drew Barrymore –quien es también la productora de *SNTQ*–, en las que se atisban verdaderos momentos de comedia cuando relaciona el cortejo actual con las nuevas tecnologías, y la empatía que genera Justin Long, poseedor de un ajustado *timing* cómico. **MARINA LOCATELLI**

Loca por las compras

Confessions of a Shopaholic
Estados Unidos, 2009, 104', **DIRIGIDA POR** P.J. Hogan, **CON** Isla Fisher, Hugh Dancy, Joan Cusack, John Goodman, John Lithgow, Kristin Scott Thomas.

El cuidado y artesanal pasado de P.J. Hogan en la industria despertaba la pequeña ilusión de que *Loca por las compras* podía llegar a ser la primera gran película de la chick lit, género literario hoy día más popular en Hollywood que en las librerías. Pero el director de *Peter Pan*, *El casamiento de Muriel* y *La boda de mi mejor amigo* se rebaja y ni siquiera consigue ponerse a la altura de la seductora *El diablo viste a la moda*, aunque vale aclarar que al menos aquí no hay fotograma alguno que exude el vergonzoso y sucio lucro de *Sex and the City*. Como sucedió hasta ahora con casi todas las adaptaciones que hizo Hollywood de este tipo de novelas, el atractivo exclusivo de *Loca por las compras* reside en el carisma de su protagonista. Isla Fisher, preciosa retacona treintañera, venía justificando un protagónico en una película mainstream ya desde los tiempos en que le voló la cabeza al Vince Vaughn de *Los rompebodas*, y la australiana no desaprovecha aquí la pequeñísima oferta que se le otorgó. La sugerente Fisher, con P.J. Hogan y su mirada perspicaz –que rechaza todo tipo de facilismo y jamás ensalza y mucho menos denosta a su protagonista por cualquiera de sus actitudes– como únicos aliados, logra que *Loca por las compras* consiga un crédito menor a algún tipo de esperanza sobre venideras adaptaciones cinematográficas del fenómeno literario femenino. La crítica en todo el mundo le bajó la persiana a *Loca por las compras*, que se llevó un tremendo 2x1 de oprobios, en muchos casos injustificados, y P.J. Hogan pagó el precio del mal timing del lanzamiento del film. Es cierto que el contexto de crisis global deja a *Loca por las compras* fuera de temporada, pero eso mismo también vuelve a la película más frágil y simpática, y la separa un poquito de las baratijas de ese cine 100% sintético que comercia el Hollywood de hoy día. **NAZARENO BREGA**

Mundo Alas

Argentina, 2008, 90', **DIRIGIDA POR** León Gieco, Fernando Molnar y Sebastián Schindel.

Usando como estandarte una frase de Frida Kahlo ("¿Para qué quiero pies, si tengo alas?"), *Mundo Alas* película muestra a Mundo Alas banda, es decir, varios artistas (mayoritariamente músicos) con discapacidades varias que se enteran de que van a ir de gira con León Gieco y, después, las paradas de ese viaje (desde comilonas hasta recitales). La llegada final es el sueño de algunos de ellos: el Luna Park. Uno de los tres directores, además del mismo Gieco y Fernando Molnar, Sebastián Schindel (*Que sea rock*), declaró: "Cuando uno entra en confianza, la discapacidad desaparece, y aparece la persona." Ok. Se nota que la cámara en mano de la tríada es amiga de la pandilla, los ve comiendo, los ve hablándose, los ve en el desayuno, pero eso le juega en contra. En los momentos en que *Mundo Alas* se saca los lastres declamatorios (que los músicos quieran ser tratados como personas más allá de su discapacidad es más que lógico, no así centrar el audio fuera del concierto en ese tipo de frases), adquiere un aire de gueto, de video familiar, de, seamos sinceros, viaje de egresados. Y ya sabemos que uno puede quedarse afuera de eso si no es de la cofradía. Es más, el ser ajeno a ese mundo alas a veces convierte a ciertas imágenes en demasiado exhibicionistas (primerísimo primer plano de lágrimas de felicidad o de emoción). *Mundo Alas* quiere gambetear el informe televisivo pero repite sus modos: un guía (Gieco) es el epicentro de las apariciones de los demás. ¿Por qué no liberar la cámara hacia ellos del todo (una chica filma, pero se usa muy poco de su material)? ¿Por qué no mostrar que es una familia no sanguínea sin hacerlos hablar a cámara todo el tiempo? ¿Por qué dejar pasar esa secuencia de la discográfica ignorando la emoción de uno de los de la banda? *Mundo Alas* sólo es feliz cuando la felicidad, lo profesional y el sacrificio son tan simples como mostrar a alguien haciendo, sin poder creerlo del todo, aquello que cree que lo hace especial en el mundo. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Waz

Reino Unido, 2007, 105', **DIRIGIDA POR** Tom Shankland, **CON** Stellan Skarsgård, Melissa George, Selma Blair, John Sharian.

¿Hasta dónde puede llegar alguien para que dejen de torturarlo físicamente? ¿Hasta matar a alguien que ama? De ahí parte este relato que pasea por la idea (basada en la ecuación de George R. Price) de que, genéticamente, todos somos egoístas. Por eso Jean (nombre que suena igual a *gene*, el inglés de "gen"), una mujer que busca vengarse de quienes la violaron, afirma que "no hay amor" mientras tortura física y psicológicamente a cada uno de sus antiguos atacantes (de hecho, en Estados Unidos el título de esta película es *The Killing Gene*). Y quizás esas escenas de tortura recuerden a *El juego del miedo*, pero *Waz* resulta mucho mejor porque en ella el gore es parte de un planteo interesante y con potencial narrativo: contrariamente a aquella plaga de innecesarias exageraciones, esta película contiene una historia esencialmente perturbadora, es decir, lo perturbador no es un medio sino algo "fundante", algo que está en la misma concepción de una película basada en lo siniestro. Por eso, más allá de que el relato se detenga en golpes bajos o en diálogos redundantes (encima, sobre amor), el personaje de Jean (gran Selma Blair) vale la historia y la pena. Porque en las espantosas sesiones de tortura ella va mutilando no sólo el cuerpo de algún ser humano, sino también su concepción sobre la amistad, el amor, la maternidad, la familia... Y en el rechazo que todo eso genera reside el atractivo de una historia que, además, destapa el sombrío retrato de una fuerza policial que deja crímenes impunes. Lástima que todo este bosquejo de crítica institucional termine lucrando con la idea de venganza merecida y entonces abuse de la (casi justificación de la) justicia por mano propia, porque justamente eso opaca lo bien encaminado que venía este primer largometraje de Tom Shankland. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Sabor a miel

Cartas a Malvinas

Argentina, 2007, 80'. **DIRIGIDA POR** Rodrigo Fernández. **CON** Víctor Laplace, Francisco Cataldi, Hernán Sevilla.

¡Qué molestas son las risas de las sitcoms! Esas carcajadas que se escuchan cuando algún personaje hace o dice algo gracioso, ¿por qué diablos existen? Si resultan totalmente contraproducentes: uno las escucha y ya no quiere reírse, lo único que quiere es que lo dejen pensar y decidir cuándo se le canta siquiera sonreír. Acá, Fernández hace algo similar con la musiquita sensiblera que pone cada vez que "hay que emocionarse". Encima esta película trata sobre un grupo de hombres que, durante la Guerra de Malvinas, dan su vida por repartir las cartas que llegaban desde Buenos Aires para los soldados. ¿Hacía falta remarcar los momentos tristes con esa musiquita molesta? Al final, la confianza de este director en los espectadores es tan ínfima que la película termina fagocitada por esa desconfianza. Aparte, entre el explícito (además de sobremencionado) paralelismo con el Nuevo Testamento y los paupérrimos diálogos (con frases como el "tengo frío" de un moribundo), ahora tenemos muchas razones para desconfiar nosotros de él. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Guerra de novias

Bride Wars

Estados Unidos, 89', 2009. **DIRIGIDA POR** Gary Winick. **CON** Kate Hudson, Anne Hathaway, Bryan Greenberg, Chris Pratt, Steve Howey, Candice Bergen.

Llena de chistes viejos filmados con una absoluta falta de *timing*, habitada por estereotipos femeninos groseros, con moralejas idiotas dichas por una voz en off con pretensiones aleccionadoras francamente insoportable y con una historia de amor metida hacia el final de manera forzada, esta comedia (bueno, por llamarla de alguna manera) sobre dos mujeres devenidas en enemigas que se empeñan en arruinarse mutuamente sus bodas apenas se salva del desastre absoluto por Anne Hathaway. Muy buena actriz que en este film muestra no sólo sus ya conocidas dotes para la comedia sino también su capacidad para pasar por varios registros actorales y ser creíble en todos ellos, para bailar con mucha gracia en la única escena medianamente pasable de la película y para hacer que, al menos con su presencia y su ángel, la visión de este film que parece empeñado en ser insufrible se haga, por momentos, llevadera. **HERNÁN SCHELL**

Hielos míticos

Argentina, 2008, 75'. **DIRIGIDA POR** Daniel Bazán.

El eslabón perdido entre *La aventura del hombre* y Discovery Channel es esta película, un documental que trata sobre las expediciones a la Antártida, la epopeya de sus inicios impulsados por Hernán Pujato y las actuales expediciones a bordo del Irízar. Justamente, en una de esas últimas se embarca Bazán, quien nos presenta un mundo helado que esta película, gracias a su director de fotografía, no muestra de un blanco homogéneo. Entonces tenemos un espléndido escenario y muy buenas imágenes del barco abriéndose paso en el hielo, rompiéndolo de forma casi heroica. Y tenemos "Agua", la canción de Los Piojos, como metáfora y poesía del triunfo de ese barco. Pero algo falla, porque todo eso constituye una película cuya mayor atracción sigue siendo el paisaje. Además, ni los valiosos testimonios (entre ellos, los de algunos integrantes de la primera expedición a la Antártida) ni la historia del barco navegando entre icebergs y pingüinos logran que uno deje de esperar que aparezca Pancho Ibáñez conduciendo esta monótona emisión televisiva. **JGP**

Sabor a miel

The Secret Life of Bees

Estados Unidos, 2008, 109'. **DIRIGIDA POR** Gina Prince-Bythewood. **CON** Dakota Fanning, Queen Latifah, Jennifer Hudson, Alicia Keys, Paul Bettany.

La estilización de las imágenes, plagadas de vacíos momentos bellos y metafóricos, tira por la borda el buscado realismo con el que la directora y guionista Prince-Bythewood quería mostrar la tumultuosa época del movimiento de los derechos civiles de la comunidad afroamericana en el sur de los Estados Unidos en la década del 60. *Sabor a miel* se parece sospechosamente –en su puesta en escena, en sus actuaciones y en cierto tufillo melodramático– a aquellos telefilms que se pasaban en los ochenta bajo el título de "La película de la semana". Así de anacrónica parece. Dakota Fanning (atravesando frente a cámaras el desgarbado paso entre infancia y adolescencia), quien interpreta a una púber huérfana de madre y malquerida por su padre, se une a un elenco de estrellas y a unos productores (la pareja Will Smith y Jada Pinkett-Smith), todos con mucha conciencia social, que pretenden aleccionar sobre la segregación que sufrió y sufre su etnia a fuerza de no mostrar mucho más que negros apaleados. **MARINA LOCATELLI**

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Coraline y la puerta...	7	9	9	7	8			8			8.00
El año siguiente	7									8	7.50
Cómo estar muerto...	6	8				9	7		8	5	7.17
Al otro lado	7	6		8	7	2	6		8	8	6.50
Música en espera		6	7								6.50
Che: Guerrilla	8	6			9	3	8	4	7		6.43
Amorosa Soledad		5					6		7	5	5.75
Watchmen - Los vigilantes	6	5	6	5		4		8	6		5.71
Cuatro vidas y un destino	5							5			5.00
Simplemente no te quiere	5	5		4				6			5.00
La ventana		4				2			7	5	4.50
Loca por las compras	5	4		3			5	6	4		4.50
Sabor a miel	3	6						5	4		4.50
Guerra de novias	4	4						4	1		3.25
Cartas a Malvinas		1					3				2.00

Continúa la oferta de números atrasados

Y por única vez, el histórico **Nº 1**, de diciembre de 1991, a $25. **Oferta limitada** (10 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2006.
Diez números a elección: $70 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: $10.

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

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

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

Si dos personas con opiniones fuertes se juntan, se arma una discusión; si se agrega una tercera, se arma un debate. Y si estos tres expresan sus puntos de vista en público, se conforma una mesa redonda (aunque no importe si hay una mesa en la sala y menos que sea redonda). El PCI, la entidad que agrupa a varios directores independientes argentinos, y el Centro Cultural Rojas intentaron a lo largo de 2008 juntar por lo menos tres voces de distintos ámbitos de la cultura en una mesa redonda para que debatan sobre cine desde todos los ángulos posibles. Lo que sigue es la reproducción de una de esas charlas, centrada en este caso en las relaciones entre cine y literatura. Participaron Julia Solomonoff (moderando en representación del PCI), Gonzalo Castro (escritor y cineasta), Fabián Casas (escritor) y Graciela Speranza (escritora y guionista). Presentamos este texto como un adelanto de la publicación de un libro que recopilará éste y los demás debates que formaron parte del ciclo.

Cine de autónomo

Julia Solomonoff: Hablemos sobre el tema del trabajo solitario o grupal, según sea cine o literatura, de las fobias y los placeres de la soledad o del trabajo en equipo. Me interesa saber cómo sienten la cuestión de la colaboración. Tenemos el caso de Gonzalo, que se las arregló para mantenerse solo, filmando *Resfriada*, aun en un medio como el cine, en el que muchas veces se requieren ciertas compañías obligatorias.

Gonzalo Castro: El hecho de haber demorado tantos años en hacer la película tuvo que ver con una evolución tecnológica que se está dando recién ahora. Hace unos diez años ya tenía la idea, pero en ese momento creía que la única forma de realizarla con el nivel de intimidad que requería el registro de ciertos diálogos era sin ningún equipo técnico, que sólo se tratara de los personajes y yo. En ese momento podía acceder a una cámara de 16mm, pero me di cuenta rápidamente de que no era posible alcanzar un mínimo estándar técnico sin un grupo de colaboradores. Durante un tiempo estuve explorando con video, con Mini DV, algo más cercano a un diario en video. Con la llegada hace un par de años de las cámaras HD, de un rango más o menos accesible, vi que había una forma de producir una película sin necesidad de tener un director de fotografía, sin necesidad de tener un sonidista. Entonces, pude estar yo con la cámara y ellos, los actores, ahí, sin intermediarios. Había una relación con el espacio y con las actuaciones que era lo que yo imaginaba como única forma posible.

JS: ¿Pensás que esa modalidad de trabajo tuvo que ver con la historia particular que querías contar? ¿O es una modalidad de trabajo que seguirías más allá de cualquier historia?

GC: No podría pensar en producir de otra manera. Creo que para profundizarse como arte el cine tiene que tender a la autonomía del director. Yo dudo del arte colectivo. Están los actores, como parte de la producción de una determinada realidad, pero en la fase del registro de esa realidad, en el momento de producir una determinada gramática, me parece que el control tiene que responder a una sola persona, aún cuando implique una pérdida técnica. Me parece que esa pérdida es imprescindible, que no se puede delegar la gramática de la fotografía en un director de fotografía.

JS: Sin embargo, el cine tiene más de 100 años y sin duda han existido autores, aún delegando aspectos técnicos. ¿Por qué creés que hace falta estar solo para ser un autor? Tal vez un director autor sea, precisamente, alguien que puede alinear a todo un equipo técnico en su idea de la película.

GC: Es que yo creo que antes no se podía ni plantear esto que estoy diciendo. De hecho, hoy tampoco se puede hacer una película de 35mm convencional sin ninguna colaboración. Ese planteo no existía porque no era posible bajo ningún punto de vista. Ahora, en la medida en que uno esté satisfecho con el resultado del HD, pasará a ser un fetiche. Antes, la cuestión era reproducir una determinada realidad, lo cual sin la pericia técnica de un director de fotografía era imposible. Ahora hay un visor que te muestra exactamente lo que se está grabando. A partir de eso, no creo que sea necesario delegar en un director de fotografía decisiones sobre la imagen. Me parece que se van a abrir muchísimo las posibilidades

para los cineastas, se van a ramificar hacia lugares impensados. Bueno, así es la literatura. La literatura nunca dependió de ninguna pericia técnica. En ese sentido, para mí el cine no puede competirle. Las obras maestras del cine no son casi nada al lado de las obras maestras literarias. La historia del cine es muy breve. Comparando con la novelística, podríamos decir que estamos como en la primera mitad del siglo XIX. Eso es, en parte, porque cualquier persona que quisiera escribir una novela simplemente la escribía. Para filmar una película tenías que tener un manejo muy exitoso en aspectos económicos y en tu relación con sistemas de financiación muy complejos. El cine requería de determinadas características personales de extroversión y de manejo de las relaciones con un grupo, que lo hacían muy limitado. Eso va a cambiar radicalmente de ahora en más.

Graciela Speranza: Estoy totalmente de acuerdo en que las nuevas posibilidades técnicas modificaron la posibilidad de autonomía de un director, pero me parece que desde este extremo que plantea Gonzalo, en el que el director parte de las condiciones más extremas de autonomía, a otras condiciones más profesionales, como el caso de colaboración de un escritor o un guionista con un director, hay un espectro muy amplio en el que el director puede seguir siendo un autor. Si hay un director que filma porque cree que tiene una mirada particular sobre el mundo, o busca una forma de expresión cinematográfica para modificar el lenguaje, hay un autor de cine. Me parece que, en ese amplio espectro del que hablaba, la colaboración posible de un escritor debe partir de la premisa de que el autor es el director. El trabajo del escritor debe estar, no diría al servicio, pero sí trabajando con cierta empatía con esa mirada. Y me parece que esto no tiene que ver con ninguna subsidiariedad, sino con que la película es claramente del director. Hay algo interesante que tiene que ver con esta relación que hacía Gonzalo entre la historia del cine y la historia de la literatura. La historia de la literatura es mucho más larga y, por eso mismo –y creo que esta idea es de Ricardo Piglia–, el cine puede plantearse hacer cosas que la literatura ya no puede hacer. A nadie se le ocurriría escribir o reescribir a Kafka, por ejemplo, y uno podría pensar que *El hombre equivocado* de Hitchcock es una forma de volver al mundo kafkiano a través del cine. A nadie se le ocurriría reescribir a Dostoievsky, pero ahí tenés a *Taxi Driver* como reescritura contemporánea de *Memorias del subsuelo*. Y me parece que es el tipo de relación más rica que puede establecer el cine, no sólo con la literatura sino también con muchos otros lenguajes. Pienso en el cine y la pintura, en Sokurov, el cine y el teatro desde Bergman hasta hoy, hasta esa película maravillosa de Rohmer que recrea la Revolución Francesa con decorados teatrales y diálogos también teatrales. Y para llegar a un ejemplo más próximo, la película de Mariano Llinás, *Historias extraordinarias*, que me parece que es un ejemplo muy claro de lo que el cine puede hacer con la literatura, aun contraviniendo todos los mandatos de aquello que no debe hacer: la profusión de la palabra, el *voice over* abundante, la multiplicación de historias. En fin, me parece que todavía hay mucho por hacer en el cine entre el cine y la literatura.

JS: Creo que estamos todos de acuerdo en que las nuevas tecnologías permiten ciertos niveles de autonomía. Yo no sé si estoy tan de acuerdo en equiparar autonomía con autoría. Creo que las tecnologías son sólo una técnica en situación de disponibilidad. Mientras Gonzalo hablaba, yo pensaba en Alexander Astruc, que escribió aquello de que el cine podría ser personal cuando se pudiera manejar una cámara como se maneja un bolígrafo. Me parece que ese día ha llegado, pero no necesariamente todos saben escribir. Me parece que el cine es un proceso muy complicado y que la autoría es muchas veces el producto de una colaboración. No quiero decir que la autoría no sea del director. Me parece terriblemente hipócrita hablar del cine como una creación grupal y democrática. Cualquiera que haya estado en un set lo sabe. Siempre hay un recorte y una decisión, y una responsabilidad sobre esos recortes, de los cuales el director se tiene que hacer cargo. Pero quería volver al tema de la autonomía y la autoría. A mí me gusta la palabra "director", porque creo que tiene que ver con esto de llevar algo o alguien hacia cierta dirección. *(A Gonzalo Castro)* Tus actores habrán tenido sus humores, sus disponibilidades, sus capacidades, sus límites. Vos los dirigiste, pero de alguna manera eso hace que no haya sido una película totalmente individual, ¿no?

GC: Lo que yo digo es muy radical en este sentido. Sería lógico que me apedree cualquier persona que se haya dedicado seriamente al cine, pero sigo creyendo, como hace cinco minutos, en esa autonomía. Por ejemplo, si pensamos en la fotografía, es impensable un fotógrafo que trabaje con un director de fotografía. Cartier-Bresson no podría no estar interviniendo con su cámara en forma personal para captar esos momentos tan particulares que encontraba. Yo creo que la imagen –cómo llegar a una determinada imagen– es un elemento de gramática más importante de lo que sostienen los directores de cine. Creo que siempre hay una relación de coautoría con los

Sátántangó

directores de fotografía. Y yo creo que debería ser la creación de una sola persona. Me parece que la tecnología va llevar a eso. Si ahora sólo se va a tratar de interpretar lo que te muestra el visor, la relación entre un director y un director de fotografía va a ser muy hostil, porque el director de fotografía ya no tendrá ese poder de previsualizar aquello que los demás no podemos ver. No imagino cómo pueden mantenerse esas relaciones en un mundo de cine digital.

JS: ¿Cuál es para vos la materia del cine? Porque te veo, perdón que te lo diga, muy cerrado al rol del director de fotografía. Y el cine también es tiempo...

GC: Indudablemente, hay muchos otros aspectos que son fundamentales: cómo se articulan las actuaciones, el montaje..., que también me parece algo muy extraño, ya que suele estar en manos de otra persona, un montajista. Me parece que el montaje también es algo que tiene que estar en manos del director, es otra cuestión de gramática decisiva.

Fabián Casas: A priori, la idea de hacer cine

parece como si fuera mucho más colectiva que la de escribir, donde uno está solo. Pero existen muchas formas de pensar la literatura, por suerte. Yo siempre sentí la literatura como algo completamente colectivo, porque me doy cuenta de que cuando me pongo a escribir lo estoy haciendo con las personas que conozco, con las lecturas que tuve. Estás escribiendo con los vivos, estás escribiendo con los muertos... En ese sentido, para mí, cuando pienso en literatura hay algo análogo a la experiencia del cine, que también forma parte de algo colectivo. Y no es solamente la imagen simbólica de estar escribiendo con un montón de gente. También muestro las cosas a personas a las que les tengo confianza, porque me van a decir lo que piensan. Eso me parece que siempre es muy importante, no solamente en la escritura sino en todos los órdenes de mi vida. Está bueno tener alguien con quien discutir el trabajo que estás haciendo, poder entrar en una discusión mucho más compleja e interesante, que trascienda todas las formas institucionales que tienen las artes de reflejarse, como pueden ser los premios, los festivales..., todas esas cosas que entiendo que forman parte del universo del cine o la literatura, que forman un circuito necesario para hacerse conocer, pero a las que no hay que darle mucha más importancia.

GS: En cuanto a mi experiencia personal, siempre creí que la colaboración de un escritor en el cine debía contemplar la autonomía del director. Si el escritor quiere ser autónomo, que escriba una novela o un cuento. Si escribe en el cine, es en otro tipo de relación. La colaboración con el director puede ser una relación interesante, siempre que al escritor le interese ese director, que le interese el mundo del director y el proyecto de ese director. Si uno no encuentra un punto de contacto en el que poder apropiarse de ese proyecto, creo que esa relación no tiene ningún sentido. O creo que puede tener sólo un sentido económico, que muchas veces es un buen móvil en el mundo del cine. Pero no es el tipo de colaboraciones en las que yo participé. Lo que un escritor puede hacer es acompañar al director, tratar de buscar la ley que rige esa idea narrativa. A veces, una mirada externa al director puede ayudar a poner distancia en algunas cuestiones y pensar una forma mejor de ser fiel a eso que se propone. No quiero hablar de encontrar una estructura, porque en los proyectos de algunos directores no se trata de respetar ninguna estructura sino más bien de lo contrario.

JS: Trajiste el tema de la distancia, que es muy interesante. Creo que en un director de cine hay una permanente tensión entre estar dentro y estar fuera de la película. Yo siento que el trabajo de director es un trabajo permanente de entrar y salir, de distanciarse y de meterse a fondo. Creo que las artes plásticas juegan también todo el tiempo con eso, con esa necesidad de distanciarse de una obra y volver a entrar. ¿Qué pasa con la literatura? Yo tengo la sensación, aunque lo digo sin ser escritora, de que la escritura es un trabajo hecho totalmente desde adentro.

FC: Con respecto a lo de entrar y salir, cuando escribo aparece una voz que para mí es como mi voz personal, la que yo identifico. Veo lo que escribo y digo: "Esto lo escribí yo". Pero también hay una voz extraña. Y siempre trato de que lo que quede es esa voz extraña. O sea, trato de combatir de alguna manera cierta habilidad que uno tiene cuando escribe. Porque cualquier tarado tiene una habilidad, no es algo tan complicado tener una habilidad. Si uno naturalmente escribe desde que es chiquito, adquiere determinada habilidad. Yo también tengo una formación periodística y forma parte de ser periodista poder escribir algo inmediatamente cuando te lo piden. De alguna manera, cuando hacés periodismo siempre estás trabajando en estado de respuesta. Y cuando escribís otras cosas que tienen que ver más con lo que uno podría llegar a denominar literatura estás siempre en estado de pregunta. Cuando vos decías esto de salir y entrar en referencia al director, yo lo asociaba mucho con esto de conservar la voz extraña, que es la que te genera más incertidumbre. Quizás tiene que ver con esa necesidad del director de entrar y salir. Cuando aparece algo que enseguida puedo decir "esto lo escribí yo", trato de trabajar en contra. Me gusta trabajar en contra de mi habilidad.

GC: Yo creo que mi voz propia es a la vez una voz extraña. O sea, no tengo ese distanciamiento que te pudo haber dado a vos el oficio del periodismo. Yo, al no tener esa habilidad, creo que no tuve ese problema. Voy elaborando algo que voy sintiendo propio, pero que siempre es extraño, porque nunca lo había experimentado antes. Y el tema del cine en realidad devino de la fotografía. De hecho, tengo la sensación de que me interesa más la narrativa que deviene de la fotografía que la narrativa que podría venir de transcribir una novela. Yo empecé con una cámara Polaroid, una cámara muy primitiva pero muy interesante, con muy alta sensibilidad (3000 ASA), con la que podía sacar fotos en cualquier entorno. Tenía la costumbre de sacar fotos sin encuadrar, lo cual me permitía tomarlas en un entorno social sin que nadie supiera que lo estaba haciendo. De esas escenas donde nadie sabía que estaba la presencia de una cámara yo fui armando álbumes. Básicamente, se trataba de mis entornos habituales registrados de una manera y en ciertas secuencias que me resultaban muy atractivas. Había un potencial narrativo que para mí surgía de ese tipo de fotografías espontáneas que me atraía mucho. Y me atraía pensar qué pasaría si pudiera extender eso en el tiempo.

JS: Me interesa que hablemos un poco de cine argentino, ¿qué han visto?¿Qué les interesa?¿Qué no les interesa? ¿Encuentran en algunos directores argentinos una posibilidad de verdadero intercambio, de verdadero diálogo con la literatura?

FC: Hay películas. Yo pienso más en películas que en autores. Hay un solo director que yo siento como autor, porque pienso en el tipo y no en la película, que es el caso de Lisandro Alonso. Me gustaron mucho *La libertad* y *Los muertos*. En realidad, no diría que me gustaron, porque no sentí mucho placer sino una gran incomodidad. Pensar eso me hizo replantear muchas cosas que me pasan también cuando leo libros, o cuando veo cuadros, o cuando veo una chica. Si yo tuviera que escribir como crítico sobre las películas de Lisandro Alonso, me parece que por ahí tendría que dejar pasar un montón de tiempo para tener realmente una opinión que esté más o menos a la altura de lo que acabo de ver. Creo que a muchos les habrá pasado que muchas veces uno sale de ver una película y siente una empatía inmediata y siente que le gustan. Después va pasando el tiempo y esa impresión se empieza a perder, empezás a encontrar cosas que no funcionan. Y después decís que en realidad no te gustó. Como pasa cuando vas a escuchar un recital de poesía y, si el tipo lee muy bien, puede leer un poema de un autor muy malo y a vos te parece extraordinario. En cambio, con Alonso, si yo tuviera que escribir inmediatamente sobre él, creo que no podría. Tardaría uno o dos años en escribir una crítica que le haga determinado honor en términos de recepción de esa película, porque después de verla me ha generado un montón de sensaciones y terminé pensando después que era un cine que me inquietaba mucho, que por eso a mí me gustaba, porque a mí me gustan las cosas que me inquietan. A otras personas les pueden gustar cosas que las tranquilizan. A mí no.

GS: En muchos de los directores que me gustan del cine argentino me parece que hay una relación bastante clara entre cine y literatura. En principio, casi literal, en Martín Rejtman, que es tan escritor como director de cine. Y está el caso de Lucrecia Martel. Yo creo que su mundo es novelístico. No leí todos los guiones de Lucrecia, pero recuerdo el guión de *La ciénaga*; ahí,

hasta en esa escritura impersonal y un poco de circunstancia que en general tienen los guiones, había una marca literaria. Pero esto no sólo se ve en el guión, sino también obviamente en su cine, que es lo que más interesa. Es más, en su momento pensé que en *La ciénaga*, que es una película que me gustó mucho, era tan clara la idea de mundo novelístico que el final desentonaba, porque era un final de cuento. Y también me gustan directores en los que esta relación con la literatura no es tan evidente, o es más bien inexistente, como en el caso de Trapero. No lo conozco a él personalmente, no sé si lee o no, pero me parece que la riqueza de su cine no pasa por los vínculos con la literatura. Y está el caso de *Historias extraordinarias*. Me parece que es una película de mucha libertad, pero no en términos de espontaneidad. En principio, es una película de cuatro horas que contraviene todos los mandatos de lo que no hay que hacer con la literatura en el cine. Creo que es una relación entre literatura y cine que al menos yo nunca había visto. Yo siempre había fantaseado con la idea de escribir un guión con una voz en off como la de *Jules et Jim*, muy abundante, pero creo que el juego que plantea Llinás no es simplemente eso, sino que es también afrontar el desafío de hacer en el cine cosas que ya no se pueden hacer en la literatura, a pesar de que el origen pueda ser muy literario.

GC: A mí también me interesaron las películas de Alonso. *La ciénaga* me gustó mucho, pero hace poco la vi de nuevo y empecé a ver algunos subrayados que me molestaron. El final me pareció atroz desde la primera visión. En una película netamente climática, sin ninguna línea directriz definitiva en términos de narrativa clásica, el final aparece como un cierre forzado y disruptivo. Y además va en contra de toda la gracia interna de la película, que tiene que ver mucho con lo del niño tuerto, con que estén ahí con una escopeta en medio del monte. Está eso de que todos tienen como ciertos grados de lesión y daño. La inserción de la muerte corta totalmente con esa idea. En relación a lo que decía Graciela de que es una película novelística, no entiendo el adjetivo. Para mí es netamente cinematográfica. Hay algo ahí que no se puede pensar como literatura, me parece que aborda el material cinematográfico de manera muy pura y logra abandonar la narrativa del relato clásico. Logra eso que pasó con la literatura mucho antes, la pérdida de la imposición de seguir el relato, y simplemente confiar en que la narración de todas maneras va a existir, porque es inevitable, y centrarse en la materia propia del lenguaje. Eso es lo que empieza a pasar con el cine, y *La ciénaga* lo logra. Yo tengo problemas con el cine clásico. No puedo ver cine anterior a la Nouvelle Vague. No sé si es la ausencia de algún tipo de gen o algún problema de sinapsis, pero me desintereso totalmente cuando los hechos empiezan a encadenarse y se cierran las simetrías que se plantean. Me hacen daño, en general. Las veo venir y me da claustrofobia. Siento cómo se van cerrando, cómo aíslan a ese relato del material genuino que se está tratando. En ese sentido, estoy en contra de la voz en off. No vi la de Llinás, pero entiendo que ahí se trata de un experimento límite. Pero el otro día vi *Jules et Jim* y creo que la película está arruinada por la voz en off y por el exceso narrativo. Tiene momentos en que los personajes son encantadores, hay una situación básica con ese triángulo que me parece que era muy interesante, pero la película se arruina por esa necesidad de clarificar la historia. Para mí, es como una película desperdiciada totalmente. Ni hablar de la música, que es otra cosa que a mí me genera un conflicto terrible. No puedo soportar en ningún grado la música extradiegética. No puedo tolerar la idea de generar una intención emocional a través de la aparición de la música. Por eso yo tengo una relación particular con el cine, porque las películas me fastidian en algún punto. Vi cosas muy bellas, escenas muy bellas y fragmentos muy interesantes, pero nunca pude encontrar una película que me resulte totalmente satisfactoria, como sí me sucede en muchos casos con la literatura. Ahora encontré una relación muy particular con las películas. Estoy viendo muchas en la computadora portátil. Entonces, empecé a tener una relación más parecida a la que se tiene con un libro. Las voy viendo por fragmentos. En algunos casos, es inevitable. Hace poco estaba viendo *Sátántangó*, de Béla Tarr, que dura como siete horas y media. Ahí hay un caso en el que hay un material que es puramente cinematográfico. Hay una escena increíble con una niña que está caminando a través del bosque en la noche. Y llueve. Una niña muy particular, con un rictus extrañísimo, que va arrastrando algo así como un gato muerto. La escena debe durar como diez minutos. Es un plano secuencia interminable, en el que la cámara retrocede y la niña camina. Bueno, eso sólo el cine puede hacerlo. Pero hay otras ventajas a favor de la literatura. Por ejemplo, a un cálculo promedio, una novela de una duración estándar te lleva seis horas de lectura. Y ese tiempo uno lo puede estar espaciando en muchos días. Eso hace que también la novela tenga un pasado para uno. En el cine, esa necesidad de entrar a la sala y ver la película de corrido hace que inevitablemente esa relación no tenga la profundidad que tiene el lector con la literatura. Por eso, ahora estoy descubriendo la lectura fragmentada de películas. Por un lado, amortiguo ciertas cuestiones narrativas que me pueden fastidiar, porque cuando la retomo ya no sé de dónde venía. O reveo fragmentos que me interesaron. Es como que estoy cambiando el montaje de las películas, y así es mucho más satisfactorio.

JS: Pero la manera en que vos estás viendo esas películas en tu computadora no es la manera en la que la concibió el director. Es tu manera de leerla y es una manera que hoy la tecnología te permite, pero de alguna manera estás traicionando la esencia del cine, que para mí más que la imagen es el tiempo. Hasta hoy, el cine era una manera de estar presente en una sala, o frente a un televisor, un tiempo determinado y no intervenirlo. O sea, creo que ésa era la marca autoral más fuerte que tenía un director de cine: ¿cuánto tiempo te sentabas a ver un rostro, un paisaje, escuchar una voz? Hoy somos otros lectores de cine: leemos, como vos decís, en capítulos y por entregas. Y en una computadora personal. Y me parece que eso también introduce otra

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

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

manera de lectura del cine y otra manera de intervención del cine que, casi te diría, me parece más importante que la de las nuevas tecnologías de registro, que son las nuevas tecnologías de lectura. Como directora creo que todavía prefiero la forma tradicional. Si un director concibe una película de cinco horas, creo que por alguna razón la concibió así. Creo que, por lo menos en un primer visionado, hay que darle la posibilidad al director de que la muestre como la pensó. Creo que la experiencia del cine –probablemente porque pertenezco a una generación que vio películas por primera vez en una pantalla grande y en la oscuridad– es una experiencia del tiempo. Lo que a mí me hizo elegir el cine por sobre cualquier otra forma no fue que yo me sintiera particularmente dotada sino que me sentía particularmente tomada por esa experiencia de ver una película, porque me parecía la experiencia mas fuerte que yo había vivido. Vos planteaste, desde la lectura y desde la escritura del cine, dos maneras de fragmentarlo, de volverlo más autónomo, más cercano, y, de esa forma, volviste a cuestionar qué es el cine. Porque si no está en el tiempo y no está en la imagen, ¿dónde está?

GC: Pero el objeto sigue siendo el mismo, por más extrema que sea cada lectura de ese objeto. Los tiempos internos siguen siendo los tiempos internos, una escena que dura diez minutos sigue durando diez minutos, sea que uno tenga o no la paciencia para seguirlo, digamos, correlativamente. Sí me parece que es posible tener distintos tipos de lecturas. Volviendo a *Sátántangó*, había momentos de música que no soportaba. Entonces, le sacaba el audio y me quedaba viendo la imagen en silencio. No tenía por qué tolerar algo que me disgustaba. No lo respeto tanto a Béla Tarr como para no tocarlo. Y creo que manipular la película me permitía profundizar en lo que sí me llegaba. Me parece que esas intervenciones propias sí se pueden habilitar.

Lorena Muñoz (desde el público)**:** Me parece que sos una persona muy absolutista. Hay fronteras maravillosas, ritos de pasaje entre el cine y la literatura que funcionan muy bien. Hay películas malísimas y hay películas que están buenísimas. Y hay películas en las que las metáforas funcionan de maravilla, en las que no se le está explicando al espectador la metáfora sino que se lo considera suficientemente inteligente como para que la construya por sí mismo. Hace un rato hablabas de la música extradiegética en el cine como algo malo de por sí. Me parece tremendo que digas "le bajé la música y listo". Me parece una falta de respeto total. Es como si yo agarrara un libro y le montara el final con otro libro de otro y me formara mi propia historia. En realidad, es como que vos querés ser el director de esa película. Y no puede ser. Yo puedo leer un libro y analizar después cada personaje, cada historia, cómo funciona el conflicto, puedo ponerme a analizarlo, pero el libro es uno y el autor es uno. Y no me parece que sea algo que se pueda discutir, ¿entendés?

GS: Pero yo no veo por qué no se lo puede hacer. Creo que de usos personales del arte se hace nuevo arte. Y esto no es ninguna novedad. Lo que sale después no es garantía de nada, pero es válido como experiencia.

GC: No, tiene razón ella *(por Lorena Muñoz)*. Tuve muchos problemas en mi vida con mi absolutismo, que es declarado.

GS: Digo que me parece que no hay que enojarse, me parece que un experimento de esa naturaleza, hacer con los textos algo que no se suponía que había que hacer, no es algo para objetar.

JS: Yo te escucho como alguien con una enorme fantasía de control. Personalmente, eso es lo primero que yo quiero entregar cuando me siento en una butaca. A mí me encanta que me lleven. Podés adjudicarlo a mi identidad femenina, si eso te conviene. Lo último que quiero es decirle al director cuánto tiempo y por dónde. Y lo mismo me pasa con la literatura. Si un libro no me interesa, lo abandono, pero no empiezo a cortarlo o a saltearlo. Nunca salteé un libro. Nunca leí el final antes que el principio. Pero no por una cuestión de respeto, sino porque sentía que me perdía algo. Al no entregarme, me estaba perdiendo algo. Es una manera mía de acercarme a una experiencia estética, que es lo que yo espero de una película o de un libro. Imagino que quien está detrás de eso, en un acto de comunicación, lo pensó mucho más que yo y le encontró la mejor estructura o la mejor fluidez para la lectura. Por ahí, lo mío es obediencia, pero la verdad es que yo disfruto así. Y si no disfruto la película, me levanto y me voy, pero no disfruto de fragmentarla. Pero cambio de tema. Quiero referirme a otro tema que pone en relación el cine y la literatura. El cine tiene que luchar con algo que parecería ser una riqueza y que al mismo tiempo es un límite, que es lo ontológico del cine: la imagen fotográfica. El cine está terriblemente condenado a una especie de realismo botón. Es una dificultad permanente del cine. Llegar de eso a una forma relativa de abstracción es una tarea muy compleja. A mí me pasa que me resulta mucho mas fácil leer literatura de hace dos siglos que ver películas de hace cuarenta años, salvo algunas que me resultan extraordinarias. Y creo que es por una dificultad del material con el cual uno trabaja. Las cosas envejecen más rápido que las palabras.

FC: Esto que decís me hizo recordar algo. A veces veo películas y tengo la sensación de haber visto un poema. Después me pongo a pensar por qué tengo esa sensación, si eso se puede expresar de alguna manera concreta. Y tengo en cuenta que la definición de poesía que más me gusta es la de Alberto Girri, que decía que a la poesía no se la define sino que se la reconoce. El cine que a mí más me conmueve es el cine que está atravesado por la poesía. ¿Qué es la poesía? Es algo que yo reconozco. Por ejemplo, hay una película que vi como 60 veces a lo largo de mi vida. La vi muchas veces, la vi de diferentes maneras. La vi la primera vez sin saber qué iba a ver. La tengo en DVD. Y cuando tengo ganas, veo partes. Digamos que tengo algo así como una relación con la película, porque me conmocionó cuando la vi. Yo había leído el libro en el que se basaba, que era bastante flojo, una especie de bestseller juvenil, pero la mirada del director había potenciado el original del que partía el libro. Y estaba la música de la película, que a mí me parecía hermosa. Estaba utilizada de diferentes maneras y siempre era muy poderosa. No era demagógica, sino que potenciaba lo que estabas mirando en ese momento. Y cuando vos mirabas la película, no sabías cuándo sucedía. Por eso me acordé ahora de esta película. Por más que pasen los años, siempre va a ser imposible fecharla. No sabés en qué momento pasa, no sabés si es un sueño, no sabés si eso está sucediendo o no. Está todo el tiempo trabajada a partir de la incertidumbre y, a su vez, refleja un montón de estéticas de muchas épocas distintas. Y las metaboliza todas en un poema. Es una película que se llama *Rumble Fish, La ley de la calle*. Vos mirás esa película –por ejemplo, yo creo que la he mirado tantas veces, de maneras y en diferentes momentos– y no sabés cuándo sucede. Tiene cierta contemporaneidad, pero todo está medio atravesado por una especie de niebla. Pero no es como la niebla que saca U2 cuando aparecen en el escenario, es más como la niebla de *Amarcord*. Y está eso que, a priori, podría aparecer como una mala metáfora, que es ponerle color sólo a los dos pececitos que se están peleando. Vos decís "claro, son los dos hermanos". Si lo pensás así, es una metáfora muy estúpida. Sin embargo, supera todo eso, lo trasciende. Creo que soy la única persona de la Argentina que no estuvo con Coppola, ahora cuando vino a filmar, pero si hubiera estado, le habría dicho: "Mirá, realmente hiciste un poema. Para mí es más un poema que una película". **[A]**

EDICIÓN JUAN VILLEGAS.
DESGRABACIÓN FLORENCIA SCARANO.
PRODUCCIÓN GENERAL DEL CICLO LOS DEBATES DEL CINE ARGENTINO GABRIEL LICHTMANN.
SE AGRADECE LA COLABORACIÓN DE SERGIO WOLF, JOSÉ MIGUEL ONAINDIA Y RAÚL MANRUPE.

La vuelta al BAFICI en 80 mundos

Como este número sale en medio del XI Bafici, quisimos hacer "algo", más que meramente comentar algunas películas que algunos ya habían visto. Entonces, con la anarquía que nos caracteriza, solicitamos a los redactores que escribieran 2000 caracteres con "tema libre" sobre algún aspecto, anécdota, ángulo, del festival. Se prendieron casi todos, y obtuvimos esto, casi medio libro de variedades de rabiosa subjetividad.

1.

Ambos mundos

Los primeros años del Bafici coincidieron con mis últimos años escolares: en el 2000 yo todavía iba al secundario. Y no a cualquiera: al San Andrés (que en realidad debe decirse en inglés, el St. Andrews's Scots School), un colegio privado en el que... en donde... al que... bueno, un colegio al que ni se les ocurra mandar a sus hijos, bajo ninguna causa, razón o circunstancia. La experiencia escolar era sutilmente opresiva: había que ir de uniforme, no se podía usar pelo largo, había semanas de la "cero tolerancia", no se podía ir al baño sin pedir permiso, se rezaba el padre nuestro a la mañana, el respeto a la autoridad era esencial, casi todo era falso o feo o ñoño o de derecha o todo junto. Se rumoreaba que todas las noches, antes de irse a dormir, mi profesor de historia se fijaba si no había un comunista debajo de su cama. Para colmo de males, era un colegio doble turno: se entraba a las 8:00 y se salía a las 16:30. Y yo vivía a tres cuadras, así que era de casa al colegio y del colegio a casa. Mi pesadilla más recurrente, todavía hoy, es estar de nuevo en la secundaria y tener que rehacer cuarto o quinto año. Ho-rri-ble. ¿Qué tiene que ver el Bafici con esto? Justamente nada: el Bafici era la contracara exacta de mi colegio, completamente otro universo. Uno desordenado, contestatario, desmesurado, oscuro, punk. Lógicamente el festival fue una gran vía de escape. Faltar a la tarde a clases para ver películas, el viaje en colectivo hasta el centro, el centro, el catálogo con cientos de directores desconocidos, las películas... Todo era la constatación de que existía un mundo más allá del mío: un mundo completamente diferente, más excitante, más complejo, más colorido, más aterrador, más retorcido, más sexual, más variado, más interesante, más político... más todo. Una experiencia verdaderamente liberadora. Algún día el mundo Bafici va a aplastar al mundo San Andrés. Ese día yo voy a dejar de tener pesadillas. **Ezequiel Schmoller**

2.

En otro mundo

La verdad es que ponerme a escribir mis impresiones sobre el Bafici después de saber que unos cuantos de mis compañeros pueden relatar, entre otras hazañas, la de haber besado a Maggie Cheung –¡en el caso de algunos hasta dos veces!– me parece que no tiene demasiado sentido. Con toda la furia, lo único que puedo decir es que lo más cerca que estuve de un contacto con el estrellato consistió en sentarme al lado de Jonathan Rosenbaum durante la proyección de una película (en realidad fue él quien se sentó al lado mío porque había un solo lugar en la sala, para colmo en la primera fila y al costado), hacerle un par de preguntas a Cozarinsky después de ver *La guerra de un solo hombre* (por supuesto que desde el auditorio) o saludar a Batlle antes del comienzo de *Rain Dogs*. Supongo que a esta altura ya pueden imaginarse que esta crónica va a ser cualquier cosa menos emocionante. Para colmo, si tengo que contar la impresión más intensa que me ha dejado el festival debo remitirme a una edición que no recuerdo con exactitud cuál es (creo que la de 2005) y una película cuyo título olvidé (aunque me parece que es *Un especialista*, de Eyal Sivan). Pero lo que sentí esa noche era que estaba en otro mundo, que lo que me estaba pasando era distinto a todo lo que conocía. La sala se había llenado para ver las imágenes del juicio a Eichmann y todo era concentración, apasionada seriedad, conciencia de lo mucho que el director se estaba jugando al poner en escena ese material previo y nosotros al verlo. Esa sensación de que al ver una película está en juego nuestro destino, de que ponemos a prueba lo que pensamos y lo que sentimos, que es imposible ser la misma persona que éramos cuando entramos aunque lamentablemente el mundo siga siéndolo o se modifique para peor, creo que la tuve por primera vez de forma tan intensa, consciente y física aquella noche en una sala del Abasto, llena de gente que no conocía pero con la cual compartía de algún modo mi reverencia. En parte me asusta. **Marcos Vieytes**

3.

Espíritu adolescente

Cuando empecé a ir al Bafici yo era un adolescente. Mi acercamiento al cine era bastante similar al que tenía con las

mujeres: impulsivo, hormonal y cargado de un romanticismo ingenuo y desbordado. Recuerdo la energía visceral con la que corría desde el colegio para sacar las entradas y las horas enfermizas en que estudiaba la grilla, las llenaba de marcas, cambiando abruptamente de rumbo, calculando horarios y recesos. Con el paso de las ediciones y mi entrada a la adultez, eso se fue perdiendo, o al menos amainó. Pero un buen día lo recuperé. Me tocaba presentar a Reginald Harkema, de quien nada sabía; su nombre me sonaba sudafricano u holandés y esperaba encontrarme con un negro grandote. En efecto, era enorme, pero blanco, canadiense y simpatiquísimo, de un modo nerd y cinéfilo. Nos entendimos de entrada: los dos compartíamos la pasión por *La mamá y la puta*, y el cine de él destilaba esa rebeldía adolescente que yo tanto extrañaba. Habiendo terminado una de sus presentaciones, me invitó a su cuarto de hotel a escuchar música. Subimos junto al ángel que le correspondía, un tipo relajado y de cabello revuelto, y Reg prendió un porro. Fumamos hasta quedar descerebrados y después vimos una película con Bela Lugosi en Retro. Hablamos de música y de cine y Reg contó anécdotas sobre Guy Maddin. Fue un momento de juvenilia plena, a medio camino entre el punk y el grunge. Recuerdo volver al Abasto con una sensación que pensaba perdida: el fervor por consumir películas, de mirar a chicas con polleritas y anteojos de marco raro y ser púber una vez más. Mejor aún, el recuerdo quedó materializado. Todavía guardo un vinilo de la banda de sonido de *Monkey Warfare*, con las letrazas garabateadas de Harkema: "Hey, Guido, 10:15, spark it up!" **Guido Segal**

4.

Oxígeno

Supe sufrir los Baficis. En más de una oportunidad, con una voracidad que refiero menos a lo que podría llamar cinefilia que a lo que llamo neurosis obsesiva, el festival de películas fue para mí una experiencia angustiante. De una angustia gozosa, es cierto, con puntos o momentos de felicidad entre película y película, o durante alguna de las cinco o seis diarias, o terminado el día, o al encarar el vértigo de la lista de una nueva jornada. O quizá exagere. Quizá llame angustia a lo que fue un oscuro espíritu lúdico o, como decía recién, vértigo. Ir del Abasto al Malba en cinco minutos, contra todo semáforo y corrección cívica; correr entre los usuarios del subte B como si en la película a la que llegaba tarde se escondiera la razón del cine; agarrarle la mano y levantarle la voz a una anciana que, sentada a mi lado, hacía un casi imperceptible ruido con un papel de caramelo.

Porque es la que mejor se recorta contra la urgencia de los viejos días del Bafici, pero sobre todo porque es la que mejor justifica la búsqueda obstinada, decido recordar ahora una película luminosa, reposada, llena de pausas y de oxígeno. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* es una película que impone su mirada y, sobre todo, enseña a mirar y a vivir. La vi en 2005 ó 2004, en la sala Leopoldo Lugones, y al elegirla probablemente haya tenido que descartar otros dos o tres films. Cinco horas escuchando la voz del viejo Mekas y viendo el prodigioso montaje de sus atisbos de belleza, que cumple con la fascinante paradoja de obligarme a hablar de pausas cuando se trata en realidad de vibración cinematográfica cruda. Nunca fue tan cierto aquello de que menos es más: ver esa película en el cine vale dos, tres, cuatro, cien películas. Volver a transitar una película así, volver a transitar así alguna película, es la apuesta que renuevo al comenzar cada proyección, dentro y fuera del Bafici. Efectivamente, cualquier película puede encerrar la razón del cine. Los críticos tenemos la obligación de liberarla. **Tomás Binder**

5.

La vaca y Doinel

El Bafici es un festival exuberante, grandote, imposible de abarcar en diez días con tantas películas, conferencias de prensa, presentaciones de libros y gente con la que uno se cruza una vez por año. Sobre alguna gente de efímeros encuentros anuales, bienvenida sea y hasta el festival siguiente, buenas noches, buen provecho y que la pases bien.

Anécdotas y recuerdos sobre las diez ediciones hay muchos, agradables unos, olvidables otros. Cinematográficos, afectivos, gastronómicos y festivos, aunque en más de uno se entrecruza una película con algo necesario para el aparato digestivo. En una de las primeras ediciones del festival se exhibió *Sátántangó* de Bela Tarr y sus siete horas y media de duración, una película que ejemplifica –como tantas– los riesgos que toma el Bafici en su programación. Bienvenidos riesgos. Durante esa misma edición, entre tantos films imprescindibles, se exhibieron las cinco partes de la saga de Antoine Doinel bajo el lente de Truffaut.

Pues bien, en esas primeras ediciones no existía tanto personal de seguridad en el Abasto (desde hace un tiempo, ¿no parece un barrio privado?) y uno podía salir de una sala y meterse en otra para mirar un rato de la película de al lado sin vigilantes respirándote en la nuca. *Sátántangó* se dio con tres intervalos y en el segundo de ellos aproveché para comprar un cortado en medio del gentío que pedía nachos y otros alimentos que desprecia la ceremonia cinéfila. Volví a la sala, sin ninguna custodia a la vista, y desde el fondo, parado, vi el reinicio de *Sátántangó*: un plano fijo de una vaca y unos campesinos encuadrados a la perfección. Salí un rato, me metí en el cine de al lado y allí estaba Doinel jugando con unos barquitos en *Domicilio conyugal*. Miré cinco minutos del film de Truffaut, retorné a *Sátántangó*, la vaca seguía en plano fijo y miré hasta el final la película de Béla Tarr. Es verdad: aun estando cansado por tratarse de un domingo por la noche y con otras películas ya vistas, no hay que ver cine de esta manera; sin embargo, por unos minutos, sentí un inexplicable placer por estar mirando dos grandes películas al mismo tiempo.

Más tarde, a la madrugada, soñé con Antoine Doinel ordeñando una vaca. **Gustavo J. Castagna**

6.

José Luis y Mercedes

Sería mejor decir que el mayor placer de los festivales ha sido ver películas maravillosas como *Grey Gardens*, *Historias extraordinarias* o *Velvet Goldmine*. Aunque también a veces la maravilla se mezcla con la decepción. ¿Cómo es que en medio de una programación selecta se exhibe una película como *Cordero de Dios*? ¿Cuál es el estricto criterio de "independencia", si se ven películas de envergadura y con una circulación más que garantizada?

La maravilla y la decepción. Una vez me impresionaron tanto las letras de las canciones de una película catalana que, cuando terminó, corrí a la videoteca sólo para trascribirlas. Otra vez un director austríaco, cuya película incluye en el título la palabra "pesadilla", me insistía con que la viera de forma extraña y descolgada (después supe que ése era un gesto extendido y habitual).

Pero mi mayor gratificación ha estado en la posibilidad de entrevistar directores. Un empecinamiento que, aunque hecho a cuentagotas, a contra turno y a pulmón –como muchos, compatibilizo el periodismo cinematográfico con otra profesión–, no deja de ser continuo y fehaciente.

Cuando en el 2005 entrevisté a Mercedes Álvarez, un curioso y gran adepto al festival Jorge García me pidió escuchar el reportaje. Al devolverme el casete, me retó porque yo intervenía demasiado. Dos años después, en ocasión del estreno de *El cielo gira*, escuché

la grabación y fui consciente de mis torpes e innecesarias intervenciones. Jorge tenía razón. Luego, al desgrabarla, las edité oportunamente.

Cuando en el 2008 entrevisté a José Luis Guerin, le dije que en su corto *Souvenir* él se desplazaba a Notre Dame movilizado por el cine de Renoir. Que todas sus películas estaban atravesadas por "desplazamientos" y "puntos de partida ficcionales". Guerin, que me escuchaba con su habitual respeto, me aclaró que *Souvenir* había sido un trabajo hecho por encargo para la televisión en el que le habían pautado como temática una "película de vacaciones". Que las imágenes utilizadas eran de archivo. Que la alusión a Renoir no era suya, sino de un texto de Peter Handke. En fin...

A veces creo que la crítica de cine –librada a la subjetividad y limitaciones de quienes la escribimos– cae en excesiva elucubración. La posibilidad de entrevistar redunda en un anclaje que nos ayuda a no descarriarnos como para confundir gigantes con molinos, o a no ser ni tan viscerales ante la decepción ni tan ingenuos ante la maravilla. Este límite no siempre es fácil de discernir. Cuando finalizado el festival de 2008 encontré a Mariano Llinás en el colectivo 61, mientras yo lo felicitaba por *Historias extraordinarias* él insistía con darme el asiento. No se lo permití. ¿Cómo el director de *Historias extraordinarias* iba a darme el asiento? **Lilian Laura Ivachow**

7.

Rayo de luna serás para mí, azul

Recuerdos del Bafici, ya que preguntan, tengo de dos tipos: los rojos y los azules. Cada color tiene, además, gradaciones diversas, correspondientes supongo a intensidades distintas, y ambos, con sus niveles a cuestas, forman algo que en ciertas civilizaciones se da en llamar destino. No tengo manera de pensar mi vida como cinéfilo de esta ciudad sin el Bafici; una frase trillada casi hasta lo desafortunado que, sin embargo, es así 100 x 100 y no voy a ponerme a discutir cuando lo que tengo que hacer es recordar, hacia delante y hacia atrás.

Los recuerdos azules corresponden a menos de la mitad de los últimos 11 años-abriles-Baficis; en concreto 99, 00, 05 y 06, temporadas en las que fui público del festival, fiel y desbocado, a veces con algún *assignment* profesional o algo remotamente por el estilo (cubrir para *Clarín*), siempre sacando tickets a montones, porque había que vivir ahí, no sólo por el pre p2p y el desasosiego que causaba perderse algo, sino porque, además, los pasillos importaban, los bares importaban, escenarios de la cristiana confirmación de que eso que bajaba de la pantalla era lo que queríamos recibir y no otra cosa, no en abril.

Los recuerdos rojos son más complicados: 01, 02, 03, 04, 07, 08 y 09, años en los que trabajé para el festival. Primero, gracias a la generosidad un poco temeraria de Flavia de la Fuente y Quintín, como programador. Más tarde, un *retour* en dos pasos: último año de Fernando Peña, como editor del diario *Sin Aliento* (siempre un refugio dentro de la Ciudad-Bafici), y arranque del ciclo Wolf (ese gran Sergio Wolf, hablando de generosidad...), de vuelta a la programación y al *Sin Aliento* y a lo que guste mandar. Estos recuerdos rojos cubren la gama entera del Pantone, de un amable, neto 172 a un shocking 185, con virados al negro o al amarillo llamarada: trabajar en el Bafici siempre significó arreglárselas con lo que había, invariablemente (y a veces por escándalo) menos de lo que se necesitaba, tratando de evitar una máquina que nadie sabe dónde está pero está, y pica humores, hígados, matrimonios, lo que le eches.

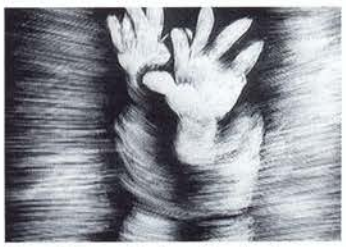
No hay quejas; hay, decíamos, destino. Aunque, si fueran tan amables, de ahora en más quisiera más recuerdos de los azules. No me sienta bien el rojo, me hace panza. Pero el destino es el que manda, y ya veremos... Lo que toca, toca; la suerte es loca. **Marcelo Panozzo**

8.

Un fulgor

El Bafici del 2001 fue maravilloso. No sólo significó una virtual explosión del festival, con Quintín a la cabeza, sino también un excelente año para el cine argentino, con *La libertad*, *Sábado*, *El descanso*, *Vagón fumador*, *No quiero volver a casa* y *Modelo 73*, entre otras. Pero en aquel momento no me importaba tanto la perspectiva histórica del acontecimiento –por suerte–, sino el puro placer, y a esa edición del Bafici yo la recuerdo por la inolvidable aparición de *Im Juli*, la segunda película del director turco alemán Fatih Akin, quien después de esta maravilla (antes había dirigido la muy buena *Corto y con filo*) se dedicaría a menguar. *Im Juli* es una *road movie* particular, romántica, de aprendizaje y de aventuras. Alguien me lo dijo, y tenía razón: en esa noche de abril, la gente salió de esa sala levitando. Así te colocaba *Im Juli*, y ese efecto cuasi narcótico era provocado por una puesta en escena que ponía en primer plano la conjugación del fulgor del color amarillo, las excelentes decisiones musicales del director y la

Flaming Creatures



Two Sisters, de Caroline Leaf

imbricación de los hechos en la geografía de Europa del Este, que era el marco ideal para que se desarrolle la cadencia propia del encuentro del amor ideal. Encuentro que, por otra parte, en la historia queda construido, provocado y determinado por la inteligencia y el tesón de la heroína de la historia, Juli (Christiane Paul), quien a la vez persigue y aviva a Daniel (Moritz Bleibtreu). La presencia de Juli se ve potenciada por otras presencias femeninas: la hipnótica Luna (Branka Katic), legítima representante de un trip hipnótico de Budapest, y Melek (la cantante turca Idil Üner), quien construye el fácil enamoramiento a partir de la belleza de su presencia y sus canciones. A esta película singular llegué no tan de casualidad: a partir de lo que decía el catálogo de aquel festival, y por las recomendaciones de los críticos de esta revista. Una vez más, la crítica me sirvió para enriquecer mi experiencia cinematográfica, y a través de ella hacer más intensa mi vida. **Agustín Campero**

9.

Malhumor

En alguna medida, con el Bafici me pasa lo mismo que con los mundiales de fútbol. Veo partidos a lo largo del año en una dosis que va de los cinco a seis por semana. Como todo habitué, soy un poco receloso de los recién llegados. Me molesta bastante ese mes que aparece cada cuatro años en el que súbitamente todo el mundo se pone histérico por los seleccionados, desde un niño que todavía se alimenta de teta y le pusieron la albiceleste hasta la más recóndita ama de casa que no ve fútbol desde la última final del mundial anterior. En el caso del Bafici, los que me molestan, en realidad, son los habitués. Siendo un consumidor de cine con una vocación hedonista totalmente desprovista de ansiedad, la histeria de los cinéfilos en el mes Bafici me malhumora enormemente. Los cinéfilos salen de sus ataúdes un mes antes del festival y empiezan a averiguar cosas neuróticamente: interrogan a los programadores acerca de qué películas van a ser exhibidas, tratan de sonsacar a cualquier persona relacionada con el Bafici qué retrospectivas hay, quién va a ser jurado, si hay funciones a las nueve de la mañana, si con la acreditación te dan un Gancia, etc. Cuando la información aparece, empiezan los lamentos. ¡Trescientas películas! Son demasiadas, se quejan algunos, no podemos ver todas. Otros, en cambio, dicen que son cada vez menos, que el festival se va jibarizando. Falta tal, falta cual, cómo no dan tal película, cómo voy a hacer para ver tal otra, qué vergüenza que la de los cieguitos egipcios sólo tenga dos funciones. Son todas quejas, como si empezara la Semana Nacional del Trámite en vez de un evento en el que esencialmente vas a ver películas y a encontrarte con amigos. El Bafici es encantador, luminoso, necesario, una causa a la que abrazo con convicción y una tradición que nos enorgullece. También es un rompedero de huevos.

Si fuera una persona con convicciones más firmes de lo que soy, haría lo siguiente. Durante el Mundial me encerraría a ver una retrospectiva de Béla Tarr. Y durante cada Bafici correría a mi casa para ver Nacional B, Clausura, Champions League y Primera B Metropolitana. No lo descarten. **Gustavo Noriega**

10.

Chiquerito lumpen

En un principio atiné a configurar una listilla inagotable de películas y hechos trascendentes de mis experiencias bafícicas. Si usted, lector, esperaba eso, lo lamento: no lo haré. No me interesan los catálogos, así como a ustedes no les interesaría saber que en el Bafici 2002 le coqueteaba a M., la que luego sería mi novia; que en el Bafici 2001 me divertía poniendo nerviosos a los chicos de Hoyts cambiándome de funciones a cada rato en el que debe haber sido el Bafici más descontrolado, al punto de que los de seguridad del susodicho complejo llegaron a correrme; que en el Bafici 2000 me la pasé comiendo sanguchitos y durmiendo en los cines, a veces sin abandonar las salas entre funciones (sí, como leen, sobre todo en Lorca y Lorange); que en el Bafici 2003 hice mi peor maratón festivalera con siete películas al hilo por día, en algunos casos terminando al amanecer con las funciones nocturnas en condiciones penosas; que en el Bafici 2004 vi salir de las salas a la mayor cantidad de público que recuerde, no me acuerdo si por el reguero de penes, vaginas, fluidos corporales varios o pedazos de mierda presentes en las distintas películas de la programación (vaya vaya: con Greenaway eso no pasaba); que en el Bafici 2005 me enfermé más de la cuenta (de gripe y de películas punk) y huí de más películas de las que hubiera querido, enfermando a la gente dentro de la sala; que en el Bafici 2006 me harté de correr tanto y comencé a ponerme selectivo al tiempo que aproveché las coberturas diarias a modo de diario íntimo abierto sobre peleas, rupturas y otros varios (catarsis necesaria en un festival demasiado formal para ese entonces); que el Bafici 2007 fue el que menos me gustó y me defraudó de sobremanera al punto de que me dieron ganas de abandonarlo por completo y mandar a la mierda el deseo de escribir crítica de cine; que el Bafici 2008 me encontró desordenado, mudándome otra vez, con muchas más películas vistas en videoteca que en las salas porque llegué tarde muchas veces y fui irresponsable, infantil y "poco profesional" (categoría detestable).

¿Pero porque les interesarían cosas semejantes? Creo que ser impresentable es condición *sine qua non* para un festival. Sacar al espectador lumpen asegura que la experiencia sea única. Que el festival no nos regule sino que sea al revés.

Pero, pensándolo dos veces, creo que me comporté demasiado bien: habrá que pensar cómo apropiarse del próximo Bafici. **Federico Karstulovich**

12.

Once campanadas

Es curioso que, mientras ya estamos metidos hasta el pescuezo en el Opus 11 del festival, lo primero que surge en mi memoria son aquellas películas que no pude ver y de las que aún guardo sus entradas sin cortar: *Camel(s)*, *Bungalow*, *Durval Discos*, *Lo que trae la lluvia*, *Vento di terra*, *Cristóvão Colombo - O Enigma* son sólo algunas de las que, por ausencia, hacen tanto ruido como aquéllas que lograron ingresar al entramado que va tejiendo el Bafici que cada uno elige transitar. ¿Alguna de ellas hubiera cambiado mi vida? Habrá que vivir con la incertidumbre, y siempre es bueno pensar que los deseos incumplidos nos mueven hacia adelante. Mientras tanto, alguna otra zona del recuerdo ya un poco mancillado (¡diez temporadas viviendo años-cine de doce días!) recoge imágenes inoxidables: el cuerpo sudoroso de la amante de Zaza en *La mujer de mi vida*, la irrefutable sensación de plenitud que genera cada viaje al monte en *El viento nos llevará*, los travellings imperceptibles de *Flores de Shanghai*, la irresistible repugnancia del usurero en *L'amico di famiglia*. Una puerta abre la otra y caen nuevas imágenes que arman una suerte de imposible canon zoológico: los patos en la playa de *Five*, los pájaros de *Hogar dulce hogar*, los gatos de *Chats perchés*, *El árbol* de Fontán.

Durante la infancia la liturgia era la religiosa, impuesta sin presión y disfrazada de inofensiva. La primera reacción adolescente fue trocarla por pasión futbolera; pasaron los años y el cine fue ganando sin imposiciones ni adoctrinamientos el lugar de lo ritual. Llegó el Bafici y se produjo una rara síntesis: un domingo de fútbol en el barrio

FOTO JAVIER PORTA FOUZ

11.

Los Eternautas

El Bafici 2008 fue el más extraño. Como siempre, la ciudad y el país enteros se paralizaron durante doce días pendientes del festival. Pero ésta no era la fiesta de todos. Sólo cien mil favorecidos accedíamos diariamente a las salas del complejo Abasto. Tal privilegio excitó la envidia y el rencor de la chusma excluida, que procuró demoler nuestra celebración anual. Durante una de las primeras jornadas, al oscurecer, una humareda espesa comenzó a envolver a la ciudad entera. Una niebla seca e impalpable que provocaba toses y alergias desde Saavedra hasta Pompeya se ensañó en particular con nuestro templo, filtrándose por sus hendijas, atacando nuestras gargantas y –peor– nuestros delicados ojos. Gargantas resecas, pupilas llorosas por humos groseros, ajenos a las emociones de la pantalla. La prensa venal se sumó al complot: una quema accidental de pastizales en el Delta o, según las versiones más disparatadas, el sabotaje de algún productor rural enemistado con el gobierno por un quítame allá esas sojas. Pero nosotros, los de siempre, sabíamos la verdad: era un ataque artero de los adalides de la barbarie contra la crema cinéfila. Denuncié esta verdad ante la televisión ecuatoriana, que me entrevistó a través de su corresponsal, mi amigo Nico Balbis, amparado por la sombra inmensa de su camarógrafo, el cineasta under Enrique Stavron, capaz de absorber con su inmensa espalda la peor niebla carpenteriana. Fue una guerra de la materia contra el espíritu. Y vencimos (los del espíritu). Miles de hectáreas de soja incineradas no bastaron contra proezas como las del húngaro Bela Tarr, el único hombre sobre la tierra capaz de hacernos dormir con el maestro Simenon. Cada gran festival –y el Bafici lo es– guarda como última línea de defensa estas delicadas sorpresas.

Toda victoria es efímera, pero estamos preparados. Este decimoprimer año no nos tomará desprevenidos. Toneladas de carilinas y pastillas mentoladas, la televisión ecuatoriana –nuestra Al Jazeera– ya alistada son nuestro arsenal. Nada podrán hacer los arietes de la barbarie nebulosa, disfrazados de barones de la soja o emperadores del sorgo híbrido, contra la avanzada de la cultura cinéfila. El Abasto resiste. Allá vamos. **Eduardo Rojas**

de Núñez, mientras miles avanzaban hacia el Monumental, uno que antes seguía ese camino dejaba que la estación de tren se vaciara; se calzaba el discman en sus oídos y en el puente enjaulado que pasa de un andén al otro repetía en un *loop* infinito la música de la hipnótica apertura de *Millenium Mambo*, con su protagonista cruzando al otro lado de su vida. Desde afuera, infructuosos, buscaban colarse los sonidos de un campanario. **Ignacio Verguilla**

13.

10 + 1

En mi caso, la fiebre Bafici se despertó en su tercera edición, paralelamente a la lectura regular de esta revista. Si bien había asistido a los dos primeros festivales, fue en 2001 cuando el asunto tomó otro cariz. Es que eso de la "fiebre" no es una metáfora: escribo estas líneas luego de tomar conciencia –al borde del llanto– de que *otra vez* resulta imposible ver todas las películas deseadas; y, tras tres horas de cola (no hay acreditación que valga frente a la posibilidad de perder una "imperdible"), las 40 entradas adquiridas despiertan en mí una euforia que recuerda a la primera borrachera. Esta fiebre, esta ambivalencia entre el disfrute que se avecina con los "sufrimientos" que conlleva (colas interminables, falta de sueño, mala alimentación, contracturas varias que uno acepta con cierto masoquismo como contracara inevitable de aquel disfrute) tuvieron un disparador: *The City of Lost Souls*, de Takashi Miike. El shock de adrenalina generado por la fuga del inicio y la riña de gallos al mejor estilo *Matrix* fue parte de un Bafici memorable (focos –en ese entonces, "muestras"– Johnny To, Haneke, Chris Marker...) e importó el descubrimiento de un cine asiático que hasta ese entonces desconocía (¡gracias, Brodersen, tutor al respecto en los años sucesivos!) y el comienzo de un descontrol en el que no hubo Bafici en el que viera menos de 45 largometrajes. La pasión no ha disminuido. Lo que sí ha disminuido (y esta disminución parece seguir profundizándose) es el porcentaje de películas exhibidas en el Bafici que luego tienen estreno comercial. Esto último seguramente tenga que ver con el cambio en su dirección, que desde esa tercera edición tomó un camino que por fortuna en lo sustancial se mantiene, pero también con la devaluación del peso y la concentración de la oferta cinematográfica en nuestro país. Y esta sensación (que usualmente se ve confirmada en los hechos) de que es ahora o nunca no hace sino aumentar la ansiedad, elevar la temperatura y, paradójicamente, multiplicar el goce. **Fernando E. Juan Lima**

14.

Criatura en llamas

Inesperadamente, en el Bafici 2001 habían programado uno de mis deseos: por primera vez en Argentina se proyectaba *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, película under que soñaba ver desde hacía más de un lustro y que descubrí gracias a un ensayo breve de Susan Sontag (que me sabía –me sé– casi de memoria) y a muchas menciones de John Waters en entrevistas, en las que ubicaba a Smith como influencia central en su cine. Fui a la primera función (creo que la única, si no la habría visto dos veces, ¿o la vi dos veces?) y apareció el crítico J. Hoberman para presentarla. Y no lo podía creer, no sabía que él había venido a acompañar esta retrospectiva. Hoberman no sólo era por lejos el crítico de cine que yo más había leído (e intentado copiar, para qué mentir), sino que además era (es) uno de mis máximos héroes por su lucha por convertir al ensayo crítico en el mejor género del mundo. Tras una breve presentación, Hoberman dijo que dialogaría con el público tras la película. Mi hiperansiedad se multiplicó y ya no tenía uña que masticar, estaba a segundos de Smith y de Hoberman. Ver *Flaming Creatures* fue muy importante en mi vida, por su humor, por su enrevesada fuerza plástica, por su confianza en el lenguaje audiovisual, por su idea de la sexualidad y del género, por la esperanza redentora implicada en cada uno de los big-bangs que construye plano a plano. Tras la proyección, yo también quedé en llamas por la excitación que implicaba el combo doble. Así que en la sesión de preguntas y respuestas hice varias intervenciones para que Hoberman note mi interés en Smith y, claro, quedé como un pelotudo superlativo, como queda uno expuesto cuando se hace el sofisticado en situaciones de ese tipo para captar la atención y seducir al expositor. Era un adolescente (de 26 años) en una primera cita. Como eso no me bastaba, pedí hacer una entrevista con Hoberman como excusa para ver y oír de cerca al creador del "modernismo vulgar" en cine. Días después de la entrevista (que fue un sueño hecho diálogo), crucé a Hoberman en la puerta de un cine; tras saludarnos, me regaló un libro diciendo que yo lo iba a saber aprovechar: era una compilación de textos, dibujos y entrevistas de Jack Smith que él había editado con Edward Leffingwell bajo el título *Wait For Me at the Bottom of the Pool*. Ese gesto inmerecido casi me pianta un lagrimón. Como las críticas de Hoberman, como las (anti)películas de Jack Smith, el libro es parte de esas cosas que se transforman en una página esencial de mi cuaderno personal de bitácora. **Diego Trerotola**

15.

Autobombo

Las diez ya cumplidas ediciones del Bafici me han permitido no sólo aproximarme a la obra de grandes directores hasta ese momento para mi ignotos –como es el caso del húngaro Béla Tarr, de quien vi de un saque su monumental *Sátántangó*, de apenas siete horas y media de duración–, sino también conocer a directores como José Luis Guerin (con quien, luego de una entrevista que le hice, quedé en fluida relación) o contactarme con brillantes críticos como el mexicano Jorge Ayala Blanco (dicho sea de paso, la persona que más sabe en el mundo sobre el cine azteca), con quien entablé una entrañable amistad que me ha permitido compartir inolvidables horas en su casa en mis viajes a México. Eso sin contar la posibilidad que el festival me ha ofrecido de encontrarme en esos días con otros queridos amigos extranjeros, presentes en el país por ese motivo. Pero como hoy no me siento modesto, quería señalar dos momentos en la historia del festival inolvidables para mí por distintas razones. Uno fue la posibilidad de entrevistar al portugués Pedro Costa, un personaje insólito al que se vio a lo largo de todo el evento siempre vestido con la misma ropa y sin concurrir jamás a ver ninguna película. Esa entrevista y la nota que escribí sobre la retrospectiva de su filmografía fueron para mí un motivo de pequeño orgullo por ser –creo– las primeras aproximaciones que se hicieron en el país sobre su obra. La otra fue el agradecimiento público que me hizo Mercedes Álvarez, la directora del *El cielo gira*, en ocasión de los múltiples galardones a su película en el Bafici 2005, cuando arrasó prácticamente con todos los premios. Cuando reivindiqué ese film –ignorado olímpicamente por los críticos españoles– en mi crónica para *El Amante* del festival de Valladolid, no pensé que iba a obtener tamaño reconocimiento en el Bafici pocos meses después. Y mucho menos que su directora –para mi inesperada satisfacción no desprovista de vergüenza– iba a mencionar mi nombre como el de uno de los gestores de ese tal vez inesperado triunfo. Un momento que llevaré grabado en mi memoria durante toda mi vida. **Jorge García**

16.

Documenta

El Bafici es muchas cosas, casi todas contradictorias. Desde hace años para mí es el lugar donde encuentro documentales. Mis experiencias parciales e incompletas por los terrenos de lo más o menos real incluyeron: un ambicioso resumen del siglo revolucionario, *The Last Bolshevik*; la inmersión en la locura institucionalizada de *Titicut Follies*; la mejor descripción del aterrador mundo de la política de ultra izquierda de los últimos 50 años, *L'Avocat de la terreur*; *Repatriation*, sobre presos políticos norcoreanos que estuvieron 40 años encarcelados en Corea del Sur y salieron a otro mundo con las mismas convicciones ideológicas, y *Guerrilla: The Taking of Patty Hearst*, revolución, cholulismo, lavado de cerebro y gansterismo con onda. Tienen poco en común, salvo que relacionan política y violencia (*Titicut Follies* de forma más lateral). Y que exploran el siglo XX, que tiene una historia tan hipnótica para ser contada como invivible. Entre todo lo que vi en el Bafici desde 1999, nada como *The Last Bolshevik*. Chris Marker logró sintetizar estética, historia y disyuntivas morales, todo en uno. Es la vida de un cineasta de vanguardia (Aleksandr Medvedkin) que fue destrozado por el mismo régimen que no pudo dejar de amar; pero incluye también la evolución del cine soviético y de la ideología soviética. Es también el retrato de una generación víctima de las mismas fuerzas revolucionarias que ayudó a desatar. Todo eso mostrado a través del cine, porque sólo él sabe (o supo) cómo contextualizar, mediante una imagen y una voz, el devenir histórico.

Después está el tema del choque extraño que produjo ver, por ejemplo, *Repatriation* en el Hoyts Abasto: si el lugar contaminó a la película, si ésta contaminó al shopping o si, más verosímil y terrible, fueron mutuamente indiferentes. Pero era algo incómodo ver a esos presos coreanos proclamando la revolución inmortal para, sin solución de continuidad, salir a un Mc Donald's. Dejo para alguien con más talento la tarea de interpretar estos detalles de la ambigüedad y los compromisos que convirtieron a nuestras vidas actuales en experiencias mucho menos turbulentas que las de los protagonistas de estas películas. **Manuel Trancón**

17.

Caroline y su felicidad

Por razones de timidez, en los festivales no me acerco a hablar con determinados directores, actores o críticos para tratar de mantener una conversación o para decirles lo mucho que aprecio sus obras. Pero como, al mismo tiempo, tengo muchas ganas de conocerlos, mi estrategia para "acercarme" a ellos se vuelve algo patética. Lo que hago es pararme a unos metros del director, crítico o actor en cuestión y simular que estoy

haciendo algo como mirar un programa de cine o esperar una persona, para tratar de escuchar alguna declaración suya. Suena muy imbécil, ya sé, pero tuve dos excepciones a este comportamiento en las cuales me animé a dirigirme a un artista. La primera fue cuando fui a darle la mano al gran crítico mexicano Jorge Ayala Blanco; la segunda fue cuando me acerqué a charlar con la directora canadiense Caroline Leaf. Esta realizadora, dueña de apenas doce cortometrajes de animación de características mayormente oscuras y perturbadoras y hechos en base a dibujos con arena sobre vidrio, había venido al festival a presentar una retrospectiva suya. Cuando me acerqué a hablarle, lo que me sorprendió fue su carácter afable que exudaba un optimismo y una alegría de vivir totalmente antitética a su obra. Y creo que la clave de esa felicidad la encontré cuando le pregunté por qué había decidido trabajar de una manera tan solitaria (ella dibuja prácticamente todos y cada uno de los planos de sus films) y con una técnica de animación tan engorrosa como el dibujo sobre arena. Su respuesta fue simple: no había nada que le gustara más que trabajar sola y encerrada en su sótano años y años, por eso se negaba a tener toda ayuda posible y había escogido una técnica tan compleja, cosa de tardar mucho en terminar un film. O sea, la más feliz de todas las personas que había conocido era alguien cuya mayor alegría consistía en evitar todo lo posible el contacto humano en un lugar alejado de la luz solar. Debo admitir que esta idea de felicidad me perturbó mucho más que sus propias películas. **Hernán Schell**

18.

Pelito

Jopo, lo que se dice jopo, no usaba. Y con todo lo que quiero a Tintín ni se me había cruzado la idea de aumentar la estatura mediante la remodelación capilar. De hecho, mi peinado (que creo en ese momento era de padawan, con trencita a lo Palacios) era siempre asunto de estado en mi cerebro. Detestaba cuanta combinación posible de mis cabellos. Un hombre no feliz con su pelo no es del todo un hombre. Suena estúpido, ¿no? Sí, hasta que uno ve a una deidad y certifica que del tal pelo tal estrella. Y ahí estaba él. Si, él. Yo sabía hacía rato que ya no estaba, sabía era galaxia, pero lo veía por telescopio, lo escuchaba en diferido; me era marciano. Pero él hasta muerto se hace respetar. Ahí estaba. Tan gigante como la pantalla del Cosmos. Presto no sólo a ser bomba nuclear de mi *pelucaffaire*, sino además a irradiar esa energía en donde quiera (y hasta no queriendo) que la necesitara. Así de fuerte me pisó *Elvis: That's the Way It Is* en el Bafici 2002. Puede, en parte, porque con Nazareno Brega (si no está Brega, para mí no es Bafici) la veíamos de espaldas contra el suelo en esa sala llena. Pero, por otra parte, la de los átomos que se parten de una vez por todas era una escalada y peinada violenta. Era tirarse en patines al vacío, era usar el sol como anteojo: empezaba reconocible, con Elvis hablando, ensayando, haciendo chistes, y se tornaba en otra dimensión, desconocida, hacia el final. Todo era increíble, como Hulk; todo destruía cualquier concepto de espectáculo (puff, y los diarios dicen tener secciones de eso); todo era demasiado para contenerlo con un mugroso par de ojos y de tímpanos (o cientos de cabellos que ya sabían qué querían ser cuando fueran grandes). Y explotó. Había amagado, con "You've Lost That Loving Feeling", en convertirse en materia obligatoria del primario. Pero cuando Elvis cantó "Suspicious Minds" me descubrí cavernícola: estaba descubriendo el fuego y quería usarlo para peinarme. No era un proyector lo que había en la cabina, era un bombardero. Y levantándome de las ruinas que quedaron de mí, mientras Cary Grant le daba la mano a Elvis, sabía exactamente cómo quería peinarme el resto de su, perdón, mi vida. Total, era lo único que podía copiarle. O no. **Juan Manuel Domínguez**

19.

Historia argentina

El cine independiente argentino de estos últimos años tiene ya una historia con su pequeña épica y una modesta, casi silenciosa pero poderosa revolución. El Bafici fue sin duda uno de sus campos de batalla fundamentales, hasta el punto de convertirlo en terreno propio, un hecho notable si pensamos que se trata de una institución oficial y en la que se mueven fuertes intereses políticos y económicos. Haber sido testigo y, en una modesta medida, partícipe de esa revolución es lo que más me compromete sentimentalmente al festival, aún más, confieso, que mi participación como espectador. Mis dos películas y uno de mis cortos pasaron por el Bafici. Todas las demás películas en las que me vinculé en distintos roles, sin ninguna excepción, también se programaron. Gasto caracteres en nombrarlas a todas. Es mi homenaje. *Sábado*, *Modelo 73*, *Sólo por hoy*, *Bonanza*, *Una tarde feliz*, *Ana y los otros*, *Una semana solo*s. Quiero recordar, sin embargo, un momento en el que mi protagonismo fue nulo: la primera proyección de *Mundo grúa* en el primer Bafici. Hay momentos en que uno siente que está siendo testigo de la historia, aun cuando estamos hablando de pequeñas historias, como la del cine independiente argentino, nada relevante frente a otras más grandes. No voy a olvidar nunca la emoción de Trapero, el clima de expectativa en la sala, la sensación de felicidad luego de la proyección, la certeza de que algo nuevo se estaba consolidando. Yo no tuve ningún vínculo con esa producción, ni siquiera era amigo de Trapero. Sin embargo, esa noche me sentí parte. La felicidad de Trapero era también la mía. *Mundo grúa* fue importante por muchas cosas, pero también porque fue el primer desembarco del cine independiente para apoderarse del Bafici. Cuatro años después, la presencia exitosa de *Ana y los otros* y *Los rubios*, dos películas con fuertes conflictos con el INCAA, los cuales el festival claramente ayudó a resolver a favor de los cineastas, fue, creo yo, el cierre perfecto del círculo. **Juan Villegas**

20.

Mea culpa

Yo no sé qué decir del Bafici: es en parte uno de los momentos que más espero del año y, al mismo tiempo, como tengo que cubrirlo para mi trabajo, me resulta extenuante y no poco frustrante. Sin embargo, siempre descubro. Ya escribí alguna vez del azar con que suelo meterme a ver cualquier cosa. En ese azar, los momentos más felices fueron los menos pensados. Ver *La commune*, *Sátántangó* o *Historias extraordinarias* (en orden decreciente de duración) o descubrir a Len Lye y Stan Brakhage ya hacen que la experiencia Bafici sea para mí inolvidable. Sin embargo, hay dos películas que me volcaron definitivamente al festival. Las vi en 2001, cuando me tocó ser jurado por Fipresci. La primera fue *Platform*; la segunda, *Thomas est amoureux* (y debería agregar la ópera prima de Bong "The Host" Joon-ho, *Barking Dogs Never Bite*). *Platform* me descubría un universo que tomaba lo mejor de la Nouvelle Vague, lo demostraba universal y lo depuraba de ciertos manierismos para contar la épica del cambio en China. Dije "este director va a andar"; claro que el muy tonto no había visto *Xiao-Wu*. El director era Jia Zhang-ke. *Thomas...* era la ópera prima de un belga que contaba la vida de encierro, en un futuro no muy lejano, de un personaje atado a una computadora. Dije lo mismo: "acá tenemos un gran creador", con un ejercicio de la futurología digno del pato Lucas. Pues bien, el realizador era el belga Pierre-Paul Renders, que hizo otro largo (que no vi) y ni pío hasta la fecha. El premio se lo dimos a *25 Watts*, cuando se lo merecía *The Mad Songs of Fernanda Hussein*, de John Gianvito. Y aunque otorgamos un

premio digno a cineastas en serio, la pifiamos. (*Platform*, *Barking Dogs* y *Thomas* no podían ser premiadas porque habían ganado en otras muestras). Para mí el Bafici ese año fue la confirmación de que el crítico nunca puede ni debe estar seguro del todo de lo que dice, y mucho menos intentar ejercer con la soberbia inocente que tuve en ese momento (era la primera vez que era jurado de algo) el don de la profecía. A veces los autores aparecen, a veces no, siempre depende de ellos. El Bafici, me dije, es el hogar del azar. De allí mi método aleatorio para meterme en las salas. **Leonardo M. D'Espósito**

21.
Cine contra Viernes Negro

Viernes 19 de abril de 2002, IV Bafici. Actualidad horrenda, ahorraremos al lector el detalle que sabrá rememorar por su cuenta. Por la mañana, la vida laboral marcó el compás; adiós funciones de prensa. Pero temprano a la tarde comencé por el mundo afable, aspirante a una feliz eternidad, de Manoel de Oliveira: *Vou para casa*. Con su fábula en torno a un radiante par de zapatos, Michel Piccoli proponía una metafísica de la vida como marcha. Marché luego a la sala vecina: *Sicilia!*, de Straub-Huillet, trasmutaba el mundo nocturno de Elio Vittorini con su luz de mediodía. Y en una sala llena de gente. Sin dudas, el Bafici se reafirmaba como hecho insólito.

Aún capturado por *Sicilia!*, otra vez cambio de sala. Pedro Costa y *Où gît votre sourire enfoui*, filmado para la serie *Cinéastes* con el entrañable dúo S-H, sabios gruñones. Verla justo luego de *Sicilia!*, basada como está en el montaje de ese film, completó la lección de cine más iluminadora a lo largo de muchos años.

Mientras tanto, en el Abasto, las pantallas de TV –cebadas en su tono entre maníaco y apocalíptico con las placas rojas–, infograph y presentadores con sus consignas directo al cerebelo del espectador repetían: "¡Viernes negro! ¡Viernes negro!". Un fincito del mundo a escala nacional. Pero ese mismo día en el Bafici uno podía ver la dignidad de un arte de las imágenes que era tan irreductiblemente libre como nada ajeno a un mundo severamente dañado. Al decreto de viernes negro se le podía responder con el inolvidable "¿Davvero?" del personaje de Vittorini revisado por los Straub, en esa Sicilia que contestaba y proponía otra forma de ver la vida. Las pantallas podían, debían servir para algo distinto a la provechosa propagación de la ruindad.

'R-Xmas de Ferrara empezaba luego de medianoche, pero el cuerpo pedía descanso. Dos laboratorios compartían ese viernes: el de una debacle local que hoy aparece como globo de ensayo del capitalismo del siglo XXI y el de un cine que postulaba la vida como algo mucho más ancho que la actualidad formateada de los medios. Peleando para subsistir, el mundo de ahí afuera resistía al siniestro masajeo audiovisual. Y el cine le había rendido homenaje. **Eduardo A. Russo**

22.
Tema "La vaca"

Escribir sobre el Bafici sin una consigna precisa es difícil, me hace acordar a cuando en la escuela nos mandaban como tarea composición tema "La vaca". Todos pensamos empezar con "La vaca es un animal todo forrado de cuero..." y después la nada, qué se puede especificar sobre un animal tan cotidiano, tan conocido, tan transitado. Lo mismo es escribir sobre el Bafici. En primer lugar se me ocurre –para homologar con la composición acerca de la vaca– "el Bafici es un festival todo forrado de películas" y después qué más podría decir. En realidad sí podría decir más, llenar estos caracteres con algunos adjetivos bien grandilocuentes que a veces suelen estar vacíos de contenido, pero en definitiva expresarían algunas de las sensaciones que me produce el festival. Pero como en el caso de la vaca, se trata de tratar de ver qué es lo específico del Bafici, qué características propias de este evento y no de otros podrían definirlo. A ver si puedo: el Festival de Buenos Aires es "puro cine", buen cine, más allá de ciertos parámetros del gusto que suelen ser, en la mayoría de los casos, subjetivos. Este "puro cine" me hizo conocer algunos autores memorables como Tsai Ming-liang y sus lluvias constantes, sus espacios abiertos y su melancolía; a Pedro Costa con su negrísimo cine, sus cámaras ubicuas y sus angustiosos retratos; a Pablo Trapero con su *Mundo grúa* y su cotidianeidad y sus miedos y sus personajes entrañables. También pude ver por primera vez en filmico *Céline y Julie van en barco*, de Rivette, una tarde lluviosa con el cine llenísimo de gente que miraba extasiada las bellas imágenes de las dos chicas que van y vienen por la pantalla, entre tantísimas otras. El Bafici es, me parece ahora, mientras escribo, además de puro cine, puras experiencias. El olor a cine que fluye en todas las salas es lo mejor que nos puede pasar; esos diez días en los que todos, en nuestra propia ciudad, nos reencontramos con amigos, en los que cada paso es un saludo y un abrazo, el reencontrarse con los conocidos es como reencontrarse con el cine mismo, aquello o aquéllos que a veces durante el año dejamos de ver y en esos días la dosis es excesiva pero gratificante. Ésa es la especificidad, el reencuentro con el buen cine y con los amigos que hace que el festival sea lo que es, una muy buena experiencia toda forrada de cine. **Marcela Gamberini**

23.
Crecer en un mundo nuevo

Allá por fines de los noventa había sentido por ahí que pasaban mi ansiada *Velvet Goldmine* en un Bafici o algo así. No recuerdo bien si tenía claro o no qué era el festival, pero sí que hacía rato ya que me moría por ver esa biografía apócrifa sobre David Bowie, nombre fundamental para alguien que no hacía tanto había egresado de ese típico rock de colegio secundario. Hacía un mes que tenía mi primera novia en serio –la que vino justo después de esa amigovia seminal que compartió con uno el colegio secundario–, y ella estaba tanto o más interesada que yo en la música, el cine, Bowie y *Velvet Goldmine*. Mi novia había escuchado que había que comprar las entradas bien temprano ese fin de semana, y por aquellos hormonales años eso sólo podía significar seguir de largo. Así fue que, después del obligatorio pool trasnochado de nuestra pandilla, hicimos tiempo en mi casa y caminamos doloridos las cinco cuadras tempraneras hasta la estación de Banfield.

Hora y pico después subimos las escaleras del subte excitados como si fuésemos a salir por el túnel de la Bombonera. El Rey Sol ya intimidaba e imponía respeto mirando bien desde arriba, pero ni siquiera él pudo con nuestra efervescencia. Entrar al Abasto en ese momento fue una revelación: tendríamos que haber salido de mi casa muchísimo más temprano. Había una cola interminable que nos hacía bajar mucho más el cansancio. Preguntamos incrédulos, pero sí, ésa era la cola para comprar las entradas. Ni siquiera se veía dónde empezaba ni la cantidad de vueltas que daba. A esa altura ya asumíamos gente viboreando por todo pasillo y escalera del shopping. Un par de horas y metros después apareció un guardia de seguridad pregonando el fatídico, y a esa altura previsible, *sold out* de *Velvet Goldmine*. Derrotados, pero todavía asombrados y con la frente bien alta, emprendimos la vuelta. Fue un regreso placentero e inolvidable, de cabezas recostadas una sobre otra y de sueños sobre el descubrimiento, sin siquiera haber visto una sola película, de un mágico e incomprensible nuevo mundo cinematográfico. **Nazareno Brega**

CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar
POR FAX
(011) 4952-1554

Largo como eructo de jirafa

Bueno, a ver. Creo que esto va para largo. Trataré, si es posible, de darle un poco de forma a esta cosa que intenta ser una carta, que a su vez intenta ser interesante. *And here we go*, diría The Joker.

Quise, evidentemente no pude, escribirles para el número 200. Revisando ahora el correo de lectores de ese número, siento una especie de alivio. La calidad de muchos de los textos de esa sección me habría incomodado. Pienso que es mejor escribir ahora, y no es que uno sea crítico de cine ni especialista en Letras, pero siempre tratamos (trato) de combinar las palabras con cierta destreza como para que el asunto sea al menos digno de ser leída sentado en el inodoro (¡oh, qué placer!) y que no quede en un "los escucho siempre, sigan así".

Este año que pasó fue especial para mí y mi relación con el cine. Especial y definitivo, diría. Descubrí directores, actores, estilos, palabritas como "puesta en escena", palabrotas como "diegésis" y muchas cosas más. Fue la primera vez que concurrí al Bafici. Ustedes se imaginarán la sorpresa, los ojos de alegría, la baba trazándome una línea pegajosa en la cara. Es como un niño y su primera vez ante el mar. Todo ese arsenal de películas que lamentablemente duran un instante de 10 días. Porque el festival, al igual que el mar para el niño, no será el mismo para el segundo encuentro (aquello de la imposibilidad de bañarse dos veces en el mismo río). Si la Tierra se mueve y no nos damos cuenta y el Bafici hace lo propio; si todo fluye y nada permanece, espero que ese cambio *alla* Heráclito traiga un festival mejorado y un espectador que acompañe esa transformación. Y ya que hablamos del festival, una de las críticas con respecto a la cobertura que hicieron desde la revista es que pasaron por alto películas como la inolvidable *Let the Right One In* (la película del festival y una de las mejores que vi en mi vida) y *Fear(s) of the Dark*, por mencionar sólo dos. Creo que tampoco comentaron la de Herzog, aunque no estoy del todo seguro y no es mi intención faltar a la verdad. Les pido para esta próxima edición del festival que comenten más películas, y que lo hagan de un modo más creativo (algo de eso hizo Vieytes con su nota sobre *Invasión*). No sólo con la crítica de la película, la fichita técnica y un fotograma. Busquen otras formas de aproximarse a ellas, inventen, innoven. Y ya que estamos de mangazo, estaría bueno que en el número de marzo comenten algunas de las películas que van a formar parte de la 11° edición y, llegado el caso, las recomienden. No pido estrictamente una crítica, sino un comentario, quizás de los programadores, acerca de por qué eligieron tal película, o de alguien de la redacción que no haya visto tal otra y desde ese lugar escribir tal vez sobre el director, sobre el tema, sobre sus expectativas, o simplemente naufragar. Me dio la sensación en el número del Bafici de que todo estaba fríamente calculado. Cada cosa estaba en su lugar y no había espacio para aflojarse un poco el cinturón. Para esta cobertura (digo "cobertura" y me siento un maestro pastelero) que se avecina les pido, entonces, un poco de aire fresco. En marzo espero reencontrarme con ese mundo de películas, butacas, catálogos y diarios festivaleros que me hizo tan feliz la primera vez. Y también volver a ver a la chica rubia del stand de informes del Abasto. Qué hermosa dama...

Quiero también agradecer a todos los redactores por todo lo que me enseñaron. No todos me caen bien, no de todos me gusta cómo escriben, pero de todos aprendí y seguiré aprendiendo algo. Gracias a Jorge García, a quien considero una de las mejores plumas de la revista. Esa ortodoxia juguetona y elegante hace las delicias de grandes y chicos (menores de 20 como es mi caso). La claridad para reflexionar, la palabra justa, el tono lúdico de muchos de sus comentarios, su bigote, su sombrero (sí, su sombrero). En fin, todo ese cúmulo de características hace de él un personaje absolutamente entrañable y merecedor de un monumento en alguna de las avenidas principales de la ciudad. Gracias, Jorge.

Gracias también a dos redactores de la generación más joven de *El Amante*, aunque más grandes que yo. Me refiero a Ezequiel Schmoller y Juan Pablo Martínez. Aprendí mucho con ellos y sus textos. Juan Pablo me guía mes a mes en el alquiler de películas y disfruto con cada uno de sus artículos, especialmente los relacionados con ese género maravilloso y hoy en lamentable decadencia que es el terror. Siempre que veo una buena película de este género, me teletransporto hacia mi infancia; esa mezcla de miedo y fascinación ante las imágenes me trae el olor de aquellos días y, de alguna u otra forma, reconstruyo la imagen del niño que fui, y soy feliz. Recuerdo aquella nota con motivo del estreno de la última de Romero que rastreaba orígenes y devenires del subgénero de los zombis, muy didáctica y divertida. O el artículo sobre la serie *Masters of Horror*, por citar un par de ejemplos. Les pido entonces (desconozco si lo hicieron) dossiers sobre el terror, sobre Carpenter, sobre Romero, sobre Argento, etcétera. Por supuesto con la presencia estelar del mencionado redactor. Gracias, Juan Pablo.

Recuerdo un texto de Schmoller sobre cine negro, y otro antológico y muy bello sobre el cine y las ciudades. El número que contenía ese artículo fue el primero que compré. Febrero de 2008. Siete tapas. Yo con 17 años, y al leer la revista me sucedió lo mismo que con el Bafici. El descubrimiento de todo un mundo nuevo. Terreno virgen para pensar, aprender y disfrutar. Gracias, Ezequiel.

Otro hacedor de textos que disfruto mucho es Leonardo D'Espósito. Sus notas tienen un brillo especial y un tono muy ameno. Si lo pienso, creo que disfruto más leyendo sus posts en el blog que sus notas en la revista. Aunque no estoy del todo seguro. Pero independientemente de mi certeza sobre esa cuestión, considero que mudar algunos de esos textos a la revista sería muy piola. O no necesariamente esos textos, pero sí darle ese espacio para desarrollar algo con un espíritu similar. Faltan ese tipo de notas. Por ejemplo, "La tristeza", el post sobre *Más corazón que odio*. O aquél en el que explicabas por qué *Titanic* era una obra maestra. O el dedicado a Buster Keaton, o a los libros y el cine, o a las películas que no existen. No sé, tantos textos y tan buenos, que me llevan a preguntarme por qué no tener ese espacio o esas ganas para escribir así de vez en cuando. Y esto me lleva a una crítica que plantearé más adelante: desaprovechar redactores.

Agradezco también a Trerotola y a Panozzo, porque muchas de sus críticas merecen el calificativo de es-pec-ta-cu-lares. Hice mención en una carta anterior a la crítica de Diego sobre *Extranjera*, que era literatura de alto vuelo, así, sin más. También las muy buenas críticas sobre su *Kung Fu Panda* enmantecado y sobre *Persépolis*, la doncella de hierro. En este nutrido y tentador último número que me llega hoy miércoles 4 de febrero por la tarde, leo su nota sobre *El hijo de Rambow*. Una de las notas más tiernas, sinceras y verdaderas que leí en mucho tiempo. Una nota que piensa el cine como parte de la vida, y no como algo externo. Un cine que se incrusta en los acontecimientos de nuestra infancia y vuelve con el tiempo, corporizándose misteriosamente en un cuchillo o en lo que sea. Una nota física, con movimientos, con acción, con un espíritu aventurero, y lo mejor de todo es que parece escrita por un niño. Gracias, Diego.

No me olvido de Panozzo (rebautizado por mi Word como Pañoso), que cada tanto nos regala textos únicos y maravillosos. Escribí más seguido, che.

Ya que estamos llegando al final, voy con los multipuntos para llamar la atención e insistir sobre algunos aspectos.

1- Interesante la nota/respuesta a García de D'Espósito. Se armó la gorda en la revista.

2- Como bien dice Juan Pablo Martínez en su balance de fin de año, no se le dio el espacio que merecía a una película potente, bien filmada, inquietante y que pone los pelos de punta. ¿De cuál hablamos? *Los extraños*, de Bryan Bertino. Ni cinco de bola le dieron, ni ustedes ni los diarios. Fea la actitud.

3- Me gustaría que convocaran a críticos externos para una columnita mensual. Darles unas líneas para que opinen sobre la revista o sobre lo que quieran. Sería una forma de enriquecer. Y no necesariamente buenos críticos. De diversos gustos y calidades. Abrir un poco el juego, así se volvería todo mucho más heterogéneo y atractivo.

4- Lo que mencionaba más arriba sobre desaprovechar redactores lo puedo exponer más o menos así. No entiendo por qué se comentan estrenos horribles. Se comentan todos, y, haciendo números, la mayoría de ellos no salen del "vaya y pase" o el "zafa", y otro tanto no menor directamente pertenece al grupo "nada de nada". La pregunta, entonces, es: ¿por qué? No siempre hay que escribir sobre estrenos interesantes y/o deslumbrantes, también se puede abordar el cine y todo lo otro que nos rodea desde lo feo, lo malo, lo negativo, etcétera. Grandes notas surgen desde ahí. Pero no advierto esa postura. Simplemente se percibe una obstinación en comentar todo lo que pase por las salas locales. Ese tipo de abordaje no es interesante para nada y me da la sensación de que se desaprovechan redactores. Comentando cosas como *Arráncame la vida* (diciembre), *Por siempre amigas* (enero) o *Asterix en los juegos olímpicos* (febrero) se desperdicia tinta y talento. Además se nota una especie de desgano/canchereada en ese tipo de notas. "Bueh, tengo que escribir sobre esta cosa, a ver qué se me ocurre", pienso que piensan algunos de ustedes. Sé que muchos podrían escribir sobre cualquier otra cosa (obviamente dentro del barrio del séptimo arte, tampoco el delirio). Por supuesto que al decirles "escribí sobre lo que se te cante" las cosas se volverían más huracanadas y menos sistematizadas, ganando en clima festivo y alegría. Lloverían notas de cualquier cosa y eso volvería a la revista más entretenida, con más desparpajo y no tan encorsetada. Libérense.

5- Sí, libérense y, si pueden, actualicen y reformen la página de internet, que es cualquier cosa. Es un lío acceder a notas viejas, en el home están todas las fotos amontonadas, no se entiende nada y tampoco tiene ningún atractivo especial. Espero que esa promesa de subir textos antiguos elegidos por la redacción se cumpla, para ponerle un poco de onda a la web. Yendo a lo del punto anterior, si tan importante es cubrir toooooodos los estrenos, suban los mini textos a la página y aprovechen el papel para otra cosa. Podrían también ir subiendo textos de los primeros números para que los de mi generación, que apenas decíamos "ajo" cuando nació la revista, conozcamos el origen de esta historia de la que somos parte en el presente, como lectores.

6- Tengo una sospecha y es la siguiente: creo que fui el único que en las votaciones de fin de año votó (hubiera preferido botarlo) a *Los paranoicos* como peor película. Son esas situaciones en las que decimos "o yo estoy loco (cosa que no descarto) o los demás me están vendiendo hamburguesas". No vi en el film de Medina nada rescatable. A veces se hace mención a lo de reírse de la película en cuestión y no reírse con ella. La verdad es que yo ni siquiera me reí de la película, sino que me enojé. Tenía frente a mis ojos, además de los de la fila lindante, un producto de Pol-ka hecho para televisión. Con esas palabras describo el motivo de mi votación. Si fui el único de todos los lectores de la revista que la eligió peor película, merezco ganarme entradas para el Bafici, o algo.

7- Teniendo en cuenta el estreno de *Gran Torino*, sería pertinente un especial Eastwood.

Bueno, hasta acá llegan los reclamos del día de la fecha. Seguramente vendrán más, y lo mismo harán los agradecimientos. Espero de ustedes lo habitual: textos que piensen (y que nos ayuden a pensar) el cine. Ni más ni menos.

Como dijera, allá lejos y hace tiempo, un tristemente célebre riojano (aunque de mi parte sin la mentira): ¡Los llevo en el corazón!

IGNACIO SÁNCHEZ

Nota sobre crítica a *El Amante*. Es tarde, pero bueno...

Hace cinco años y monedas que no compro la revista. Lo hice entre 1995 (tapa con los hermanos Coen) y 2004 (balance 2003). No pienso en términos de mala o buena, pero ya me aburrían algunas notas. Uno se acostumbra a comprar una revista semana a semana, mes a mes, hasta que se da cuenta de que se convierte en un acto puramente ritual, y capaz ni siquiera es hojeada.

En las buenas épocas había una variedad que luego se perdió, desde el tono más doctoral al más afectivo, más relacionado con la experiencia cinéfila de la niñez y la adolescencia. En un recuento de buen material, puedo seleccionar: dossier Jerry Lewis, dossier Carpenter, Sergio Eisen escribiendo sobre Lang, las críticas de Quintín a *La ceremonia* y *Twister*, la nota de Santiago García sobre Schliepper, *Los Simpson* puesta en tesis por Silvia Schwarzböck, interesante y atrevida nota de Castagna sobre Armando Bó y la Coca, los finales y comienzos favoritos de películas, D'Espósito y su rescate de McTiernan como autor (Schwarzböck ha escrito una buena nota sobre él, aunque poniendo dudas), Oubiña defendiendo a los Coen, la simpatía de Noriega por la *Psicosis* de Van Sant (¿esto fue en la revista o en *Clarín*? ¿O en ambos medios?), la sección de Jorge García y su lista de las 100 películas americanas. Y, en líneas generales, me enseñó a valorar ese cine "obvio" que es el cine clásico americano, y me di cuenta de que es más difícil decir algo y analizar alguna película de Capra, pongámosle, que la de alguno que le imprime el sello de estilo a fuego para que todos se den cuenta. Debe haber más, pero esto es lo que me viene a la mente.

El Amante revalorizó al crítico de cine. De ser mal visto porque juzgaba y no hacía paso a ser respetado, y junto con la moda de estudiar y ver cine, se puso de moda ser crítico de cine. Esto léase para bien o para mal. Se empezó a dejar de decir "me gusta" o "no me gusta" y se pasó a buscarle un fundamento a esos sentimientos que producen las imágenes. Y los foros y sitios de internet se llenaron de críticos, grandes y pequeños (yo también).

Después, la revista comenzó a cambiar, lo cual es inevitable, y le comencé a perder el rastro. De la heterogeneidad se pasó a la homogeneidad, y el pensamiento de la publicación se convirtió en el cine sólo como experiencia sensorial. Sé que peco de conservador, que estamos en la era de los afectos y de los abrazos, y que hay que liberar los impulsos, pero ¿tenía que convertirse en línea editorial?

La discusión sobre si el cine está vivo o no me pareció de lo más inocua. Colocar solamente la fuerza visual y la velocidad como defensa del cine actual parecía más un acto de rebeldía que convencimiento. Y como si sólo eso alcanzara para decir que seguía vivo. Por supuesto que rescato muchas películas industriales que los snobs suelen rechazar, pero hubiera esperado más de un crítico de cine. Eran notas escritas entre el ácido lisérgico y añoranzas de la infancia. Dos películas que me gustaron mucho en 2002, *Spiderman* y *Los excéntricos Tenenbaum*, tuvieron críticas favorables, pero tan deshilachadas y vagas que terminaban hablando más del que escribía que de la película. Y la defensa a *Moulin Rouge!*, ni hablar, *qualité* versión norteamericana para presumidos. Y todo en nombre de la explosión, de salir a la calle a gritar que el cine me rebela los sentidos. De todos modos, me gustaran o no las películas exhibidas en esos años, las críticas seguían diciendo más o menos lo mismo, una mezcolanza de sentimientos mal comunicados. Cualquier

excusa se había vuelto buena para escribir una listita de películas sobre algún tema. Y apareció la rutina. Y el cine del "rompan todo", que parecía ser un compendio de películas que querían salir a hacer quilombo, nada más. Pero, repito, no era que las películas fueran desastrosas y vacías, sino que los críticos, en su entusiasmo por contar lo que sentían se quedaron sin poder hilar un pensamiento. Me parecía bien querer presentar a ese cine como un cambio interesante, quitarle el mote de vacío, pero con otras armas que no fueran la de intentar que el lector tenga que ponerse en el lugar del que escribía. Más que invitar a la experiencia del cine, se invitaba a la experiencia del crítico de turno.

Después llegó más gente que casi no he leído, y que repetían sus amores y odios hacia tal o cual tipo. Después se formó la casta de *El Amante*. Y después no la leí más. Así que de hace cinco años a esta parte no puedo decir mucho. Debería comprar algún numerito a ver en qué andan, si eso fue un momento de prueba y experimentación, de duda y crisis, para derivar hacia algo superador.

MARTÍN GÓMEZ CÁNEPA
23.903.430. 4584-8092

Señores de *El Amante*:

A veces uno se siente (y esto me es ajeno) como cuando va al psicólogo y le paga para oírse hablar mal de uno.

Me propuse no leer la crítica en *El Amante* hasta no haber visto *El curioso caso de Benjamin Button*. Lo logré. Vuelvo del cine y me siento a leer la nota titulada "Manipulación y sentimiento" para sentir que me pellizcan cariñosamente el cachete (el de la cara) diciéndome "tontito, te han embaucado". ¿Qué quieren que les diga? Me sentí un imbécil, en cualquiera de sus dos acepciones: la que dice que necesito un bastón y la que me sindica como no apto para la guerra.

Al fin y al cabo, ¿para qué va uno al cine si no para que lo manipulen? O sea: contento yo por haber pagado la bicoca de siete pesos para pasar casi tres horas en una sala con escasísimas personas y durante ese tiempo haberme dejado seducir, engañar, encandilar por una historia imposible de una persona que nace viejo y muere bebé. Con el agregado de haber accedido a una modesta emoción y todo eso para llegar a ver (ahora sí) qué dicen mis amigos de *EA* sobre esa historia.

Resultado: vuelvo con un globo en la mano y me encuentro con un cactus que me lo pincha al decirme que Fincher ha "intervenido con medios hábiles y, a veces, arteros en la información, en este caso en la creación con distorsión de la verdad en beneficio de intereses particulares" (RAE dixit... casi).

Me obligo a repasar algunas de las cosas que he leído, y resulta que debo sentirme un incauto porque me dejé deslumbrar por Cortázar con una historia de un tolteca que en sus momentos de descanso, acuciado por la feroz persecución de sus enemigos, sueña con lujo de detalles, con viento en la cara y todo, que va en moto por una avenida cargada de vehículos. Porque me dejé engañar por Julio Verne o por Jack London.

En fin, muchachos; el cine no es otra cosa que el arte de la mentira. Ya lo sé, así que no me digan que no tengo que creer todo lo que veo, que no es más que una película. Coincido con D'Espósito en que hay fragmentos que merecerían haber sido escritos por Poldy Bird. Coincido cuando leo a Segal: "un amplio campo de expansión para maravillas técnicas, como el maquillaje, los efectos visuales y el diseño sonoro", pero que no me digan que me manipularon haciéndome sentir tonto por eso.

Yo recibí lo que fui a buscar; justamente por ser un simple fotógrafo que logra sustraerse en las mentiras de la iluminación y no un crítico de cine que va con los sentidos alertas para descubrir los piojos en la cabeza del niño que está acariciando, logrando, de ese modo, deslucir la caricia al levantar entre sus dedos un piojo que (no sin cierta saña) aplastará entre sus dedos.

ALFIO ARAUJO
http://sopaipillablog.blogspot.com/

Señores de *El Amante*:

Después de haber visto la película y de leer el comentario (no lo considero "crítica") en *El Amante*, me pregunto: ¿por qué algunos participantes de esta revista no pueden desprenderse de su yo y de su subjetividad? ¿Por qué no son menos elaborados y, de manera más simple y sin rebuscamientos, no nos dan a los lectores no especializados que somos nosotros una lección educativa de captación del lenguaje del cine?

Con *El curioso caso de Benjamin Button* acuden a considerar la estrategia de lo planeado y calculado por el director, como si la película hubiera podido ser dirigida por un general. Esta observación peyorativa no informa acerca del origen del tema del film: una obra de Scott Fitzgerald, gran novelista americano que ideó magistralmente una historia que coloca el devenir del tiempo al revés (de la ancianidad al nacimiento) y la combina con otra historia en desarrollo de una vida normal. El encuentro de ambos personajes en un momento que coincide en algunos años provoca una historia de amor imposible por sus diferentes caminos hablándonos así de lo ilusorio del tiempo y de la eternidad de un amor. Diferentes directores tuvieron la propuesta del novelista para una obra cinematográfica, pero la rechazaron por la complejidad y dificultades de una puesta: el arte cinematográfico no había entrado a la era digital. La película induce a un pensamiento reflexivo y de comprensión sobre el paso del tiempo y las circunstancias de vida de aquéllos que avanzan sobre el final. Esa idea para los comentaristas de esta prestigiosa revista es un argumento trivial y, peor aún, con pretensiones humanistas. Una obra que apela a las emociones es de por sí criticable a vuestro entender, como si toda obra artística no ocasionara por su contenido y forma una aproximación emocional. El comentario de *El Amante* se solaza de burlarse cínicamente de todo, sin destacar el trabajo de los actores, el uso de la fotografía y sus colores neutros, los impactos visuales descriptivos de la guerra, el increíble manejo del maquillaje, los efectos digitales del personaje en su evolución de vida "al revés", el accidente de la protagonista, el comentario musical de excelente calidad artística ,etcétera.

No se es un "crítico" destacado si no se destripa una obra hasta dejarla totalmente destruida (¿?).

ARQ. ADRIÁN H. TONELLI
LECTOR HABITUAL. EX INTEGRANTE DEL CINE CLUB RÍO CUARTO. ADMIRADOR DE HOMERO ALSINA THEVENET, EL GRAN CRÍTICO URUGUAYO DEL ARTE CINEMATOGRÁFICO.

Estimados curiosos de *El Amante*:

Entre la forma (25%) y el contenido (25%) de un film, hay que tratar de lograr un equilibrio que establezca la mitad (50%) de la película, ya que la otra mitad que falta del sentido (50%) se lo da el espectador.

Sí, voy a opinar acerca de su programa número once titulado "Cine choronga".

Creo que la frase del comienzo del programa resume la idea que prevalece en este tipo de cine: el cine choronga no duda, no se detiene y no medita.

Juan Villegas hace una advertencia: "lo peor del cine choronga no son las películas, sino los espectadores". A eso le respondo: ¡sin miedo, Juan, no importa cómo suene!

El cine choronga, para mí, es como estar enamorada de una persona "perfecta". Esta persona, al ser tan completa, es incapaz de amar; no es pura, no es vital, y encima es aburrida. Sólo es capaz de realizar comentarios al respecto de cosas que ya se saben de una manera ¿original? Al haber placer en interpretar, como dice Porta Fouz, el espectador sacia su hambre de dilucidar y es feliz; no hay falta. Esto hace que este tipo de cine sea fastidioso, porque todo se remata, todo se relaciona, su tiempo cree ser "novedosamente" cíclico, cuando bien sabemos que el ser humano por naturaleza nunca se completa y siempre quiere más.

"Nunca hay que dejar de hacerse preguntas..."

Las mejores películas son las que motivan, las que antes de afirmar vacilan con audacia.

El cine se conversa y se debate, como todo arte, por eso es bueno tenerlo.

Un abrazo,

SOLEDAD

DVD

Ligereza y felicidad

por **Marcos Vieytes**

Ángeles vengadores - Ángeles vengadores 2

Dung fong saam hap - Xian dai hao xia zhuan
Hong Kong, 1993, 88' - Hong Kong, 1993, 101', **DIRIGIDAS POR** Johnny To - Johnny To y Ching Siu-tung, **CON** Michelle Yeoh, Anita Mui, Maggie Cheung, Anthony Wong, Damian Lau. (SBP)

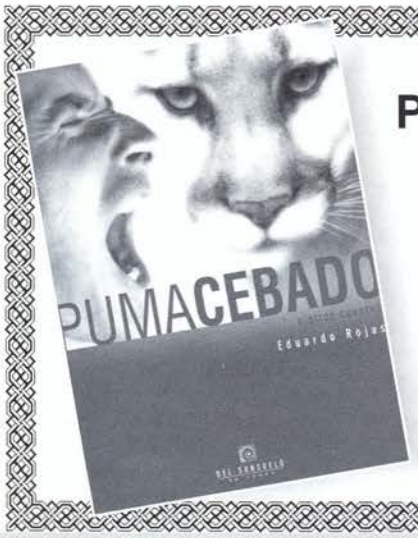
1. ¿Se acuerdan de las publicidades del jabón de tocador Lux que pasaban por la televisión hace unos años? Ésas en las que aparecían actrices más o menos famosas –la mayoría, de origen europeo– tocándose con el jabón, pasándose la pastilla por todo el cuerpo o por aquellas partes del cuerpo que el montaje y la espuma dispuesta en el plano con odiosa precisión milimétrica dejaban ver. Cuerpos que no correspondían nunca al de la actriz en cuestión, quien solía aparecer evangelizando en primer plano los milagrosos efectos que el producto había tenido en su persona, lo cual le bastaba para hacernos pensar que la piel de esas piernas, brazos o torsos sin cabeza intercalados al discurso vendedor era la suya. A ese doblaje de cuerpos se sumaba el de las voces, en un procedimiento que guardaba puntos de contacto con la poética del espectáculo de feria de Fellini, quien gustaba de añadir los parlamentos sin preocuparse demasiado por la sincronización entre labios y voz, por la verosimilitud psicológica o por el realismo de las situaciones. En aquellos avisos que en mi casa gustábamos llamar "propagandas" –término fechado pero inconscientemente delator de la comunión entre política y espectáculo–, el *modus operandi* consistía en ver a Nastassja Kinski (por citar a la primera que recuerdo) dando a cámara un discurso cuyo doblaje al castellano jamás coincidía con los movimiento de su boca. Lo que en principio podía percibirse como un error acentuaba, sin embargo, la lejanía de esas mujeres ajenas al orden doméstico de la vida diaria, habitantes de un *star system* que ya no era precisamente el de Hollywood sino más bien uno de la revista *Hola*, cruza extraña entre una farándula con aspiraciones monárquicas y una aristocracia condescendiente por obligación, cuyo más célebre ejemplo debe haber sido el de Grace Kelly casándose con Rainiero. Estrellato al que sólo podíamos acercarnos comprando el mismo producto que usaba la dama lánguida de turno para enjabonarse el ombligo, o idolatrando a Guillermo Vilas por haberse levantado a Carolina después de ganar alguna edición del torneo de Montecarlo, aún sabiendo que esa identificación era tan frágil como las pompas que veíamos deslizarse por la superficie de unos cuerpos inasibles, tan desfasados de nuestra realidad como esas palabras divorciadas de la boca que simulaba pronunciarlas.

2. El cine comercial realizado en Hong Kong aproximadamente desde comienzos de la década de los 80 hasta mediados de la siguiente destila una artificiosidad emparentada con el de aquella publicidad, y no sólo porque gran parte de esa producción llegó a nosotros doblada al castellano, sino también porque se filmaban sin sonido directo y luego eran grabadas al menos dos bandas de audio, una con los diálogos en cantonés y otra en mandarín, debido a la variedad de idiomas hablados por los repartos originales de esas películas en las que los efectos sonoros de patadas o balazos sonaban siempre igual. Lo que hay en ellas es una rudimentaria exhibición del artificio que las transforma en artefactos fascinantes; productos artesanales de consumo físico, táctil, material, inmediatos, primitivos en el mejor y en el peor sentido de la palabra. "La primera vez que uno absorbe una de las técnicas de este cine, consistente en mostrar imágenes con un fondo de horrendo tema musical pop hongkonés– decía Elvio Gandolfo en el número 27 de la revista *Film*–, se sorprende y se encanta. (...) Lo valioso es el juego a fondo con el absurdo, que provoca en el espectador algo inexplicable, relacionado con una liberación del verosímil mínimo, que baja sus exigencias mucho más allá del verosímil occidental, instalado sobre otras coordenadas. (...) Todas las zonas que tienen que ver con la acción son delirantes, inventivas, inesperadas. En cambio, los interludios con 'emoción humana' caen en el más burdo teleteatro, con lágrimas y todo, mezclado con el más antiguo folletín: el que descubre parentescos inesperados, rebotes y carambolas entre distintas vidas. Como hay escenas de acción de sobra, todo termina circulando con energía, sadismo y alargues de tensión interminables". Esto último ya lo decía a propósito de *The Heroic Trio* (*Dung fong saam hap*), que junto con su libre secuela *Executioners* (*Xian dai hao xia zhuan*) salen editadas por SBP como *Ángeles vengadores* y *Ángeles vengadores 2*, títulos locales que prolongan el típico destino bastardo de esos productos realizados sin la más mínima pretensión artística que nacían condenados a tener diez nombres distintos, hasta que

alguno de ellos conseguía trascender como objeto estético atendible y podía aspirar desde entonces a cierta identidad más o menos precisa. Cosa que sucedió con estas dos películas por lo menos desde 1995, pero de lo que no parecen haberse enterado los editores locales. Dicha trascendencia se debe en parte a la de los nombres que figuran como responsables de ellas. Uno es el de Ching Siu-tung, director de las dos continuaciones de *Swordsman*, penúltima película del maestro King Hu (realizador de *Dragon Inn* –film del que se despide Tsai Ming-liang en *Goodbye, Dragon Inn*– y *A Touch of Zen*, entre otros, y que fuera al *wuxia pian* lo que Sergio Leone al spaghetti western), y de las maravillosas *Historias chinas de fantasmas*, saga de tres partes que fue uno de los primeros productos comerciales de Hong Kong que tuvo difusión en Occidente y cuya primera entrega incluso fuera editada en VHS en nuestro país. El otro es el de Johnny To.

3. Johnny To, promediando los noventa, y de este lado del mundo, no debía ser conocido por nadie que no se llamara Olivier Assayas, crítico de cine que no sólo había sido el hombre en Hong Kong de *Cahiers du Cinéma* allá por el 84, sino que además haría de la cinematografía oriental un tópico dramático, una referencia visual y una presencia ineludible de la propia una vez que se largara a dirigir. *Irma Vep*, encrucijada temática y formal explícita de su filmografía, funciona de alguna manera como carta de presentación cultural de To en Occidente, ya que en ella se incluyen un par de minutos de *The Heroic Trio* y se le da el protagónico a Maggie Cheung, quien, junto a Michelle Yeoh y Anita Mui, había encabezado el reparto de esa telenovelesca perversión genérica del cine de superhéroes filmada apenas dos o tres años antes por el hongkonés, recogida casi de inmediato por Assayas y recién ahora editada en nuestro país. Pero además de mostrar un fragmento de esa película, debido al contexto en que lo hacía, *The Heroic Trio* –y, con ella, todo el cine hongkonés industrial– quedaba vinculada al universo del cine mudo en general y al de los seriales en particular (como *Los vampiros* de Feuillade), folletines fílmicos por entregas que se rodaban a todo galope como vehículo de entretenimiento popular y nada más, plagados de situaciones inverosímiles o personajes que aparecían y desaparecían sin la más mínima justificación dramática. Cualquier similitud con el cine en serie de Hong Kong que no se tomaba nunca en serio a sí mismo no es pura coincidencia. Assayas encuentra en él un símil a escala del Hollywood clásico, un antídoto contra el autorismo serial, contra la autoconciencia exacerbada del cine, contra la angustia de las influencias. El mismo Johnny To, en ese entonces, no era todavía el Johnny To que conocemos, no había fundado su propia productora, no había filmado *The Mission*, no había sido invitado a festivales, no había comenzado a trabajar sobre variaciones de Leone, Melville o Demy. Filmaba gozosamente a lo bestia como casi todos los que lo rodeaban, y si hoy rescatamos la exquisitez de Andy Lau agarrando una carta de póquer al vuelo en *Casino Raiders II* es porque ha cobrado sentido a la luz de secuencias similares de *Needing You* y *Throw Down* y del reincidente valor dramático del juego y del azar desarrollado a lo largo de su filmografía.

4. El placer de *Executioners* y *The Heroic Trio* viene de su impunidad, de su fresco berretismo entre tanto vedettismo de autor recibido de tal ya desde su ópera prima. Viene de ver a Maggie Cheung convertida en personaje de historieta, poniéndole un cartucho de dinamita a un tanque de 200 litros para volar montada en él. Viene de la suma de utensilios delirantes, premisas de ciencia ficción barata, mujeres voladoras que nos vuelan la cabeza, bebés que corren el riesgo de darse la cabeza contra clavos de punta, jaulas que decapitan, utilería mitológica con olor a Shaw Brothers y consistencia de cartón pintado, mucha cámara lenta, y esas pegajosas canciones pop que uno puede seguir escuchando cada vez que entra a un local del barrio chino de Belgrano. Ustedes me dirán que todavía no he dicho nada del argumento, pero es que el argumento afortunadamente es lo de menos. Hablar de él dice tan poco de la película, que resulta ser una operación tan deliciosa por su inutilidad como lo era la de leer las síntesis que aparecían en las contratapas de los VHS de películas orientales, categoría que en el videoclub de mi barrio sólo incluía las de karate. Sin ir más lejos, la de la edición española en DVD de hace unos pocos años dice: "En *The Heroic Trio*, las 3 superheroínas se unen para hacer frente a un malvado invisible que secuestra a los bebés de una ciudad china del futuro para engendrar con ellos una nueva raza. En *Executioners*, nos encontramos tras una guerra nuclear donde la ciudad padece una desesperante sequía ocasionada por las especulaciones de un villano...". Como verán, no es mucho más significativa que aquéllas, pero en su prescindencia de citas culturales, en los arbitrarios puntos suspensivos del final, en ese "tres" escrito en números en vez de en letras, hay una inconsciencia seguramente más feliz y ligera que en todo el resto de este artículo, más afín al espíritu de la película que cualquier exégesis crítica. **[A]**

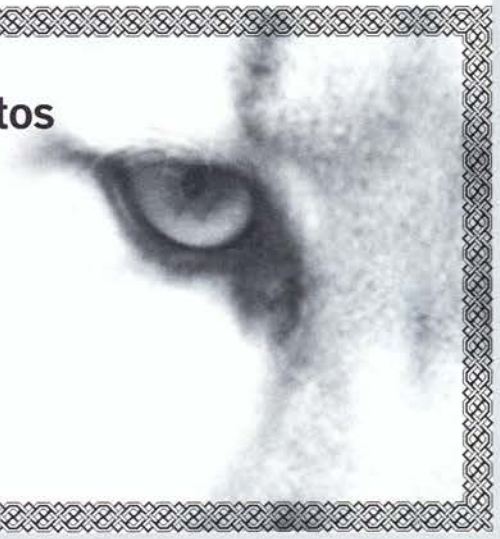


Puma cebado y otros cuentos

de Eduardo Rojas

EL AMANTE AUSPICIA

Los lectores de la revista podrán adquirirlo con un importante descuento en El Amante, Lavalle 1928.



Generosidad

por **Juan Pablo Martínez**

Hermanastros

Step Brothers
Estados Unidos, 2008, 98' (versión original), 105' (versión extendida; ambas versiones están incluídas en la edición local). **DIRIGIDA POR** Adam McKay. **CON** Will Ferrell, John C. Reilly, Mary Steenburgen, Richard Jenkins, Adam Scott, Kathryn Hahn. (LK-Tel)

Si se me permite (N. del E.: sí, se le permite), voy a empezar esta nota con un pequeño "llego tarde" acerca de la nota de Guido Segal publicada el número anterior sobre *Pineapple Express* (cuya edición en zona 4, según me dijeron, y al igual que la película que nos ocupa, no se consigue en Blockbuster, un disparate imperdonable que no hace más que darle la razón a Gustavo Noriega y su artículo publicado dos números atrás). En su reseña, Guido se carga a una película que, en líneas generales, parecería haberle gustado, porque se considera "un crítico idealista", que "siempre exige excelencia", y le parece mal que la película no se tome en serio a sí misma. Y todo lo dice con un tono sobrador que, sinceramente, me resultó un tanto molesto, porque termina justificando la idea general que se tiene sobre los críticos y su arrogancia. De más está decir que estoy en desacuerdo con todas esas cosas que dice. No me considero un crítico idealista, no le "exijo excelencia" a las películas de la gente que admiro, ni mucho menos que se tomen en serio a ellas mismas. Jamás se me ocurriría ser "como un padre exigente que, ante el boletín de su hijo, pregunta: ¿nueve te sacaste?, ¿y por qué no diez?". Y esto se debe a que, de hacer eso, dejaría afuera a muchas de las películas que más me gustan. Porque no creo en la perfección, no me interesa, y creo que en lo imperfecto se pueden encontrar muchas cosas, porque lo imperfecto puede ser producto del riesgo, o de tomarse las cosas a la ligera o por puro placer. Esto último puede ser aplicado a las películas *run for cover* de Hitchcock: siempre voy a preferir la felicidad que transmite una película como *Para atrapar al ladrón* por sobre aquel ejercicio totalmente cerebral que es *Vértigo* (con esto no estoy descalificando a *Vértigo*, que sí, es una obra maestra; sólo estoy estableciendo una preferencia).

Después tenemos diferencias de apreciación: en ningún momento me pareció que los personajes de *Pineapple Express* fueran caricaturas (lo cual no estaría mal per se), sino que, por el contrario, me parecieron tremendamente humanos, tridimensionales, divertidísimos, sí, pero también profundos. Y tampoco estoy de acuerdo con que el chiste de la indestructibilidad del personaje de Danny McBride se agote a la segunda vez, sino todo lo contrario: funciona por acumulación. Y si bien no le exijo excelencia, creo que *Pineapple Express* es una película excelente, una gran comedia de acción cuyos dos componentes funcionan y se fusionan a la perfección, una prueba más del talento tanto de David Gordon Green como de sus guionistas Evan Goldberg y Seth Rogen, además de todo su elenco, en especial James Franco que, y ahí sí estoy de acuerdo con Guido, se pasa.

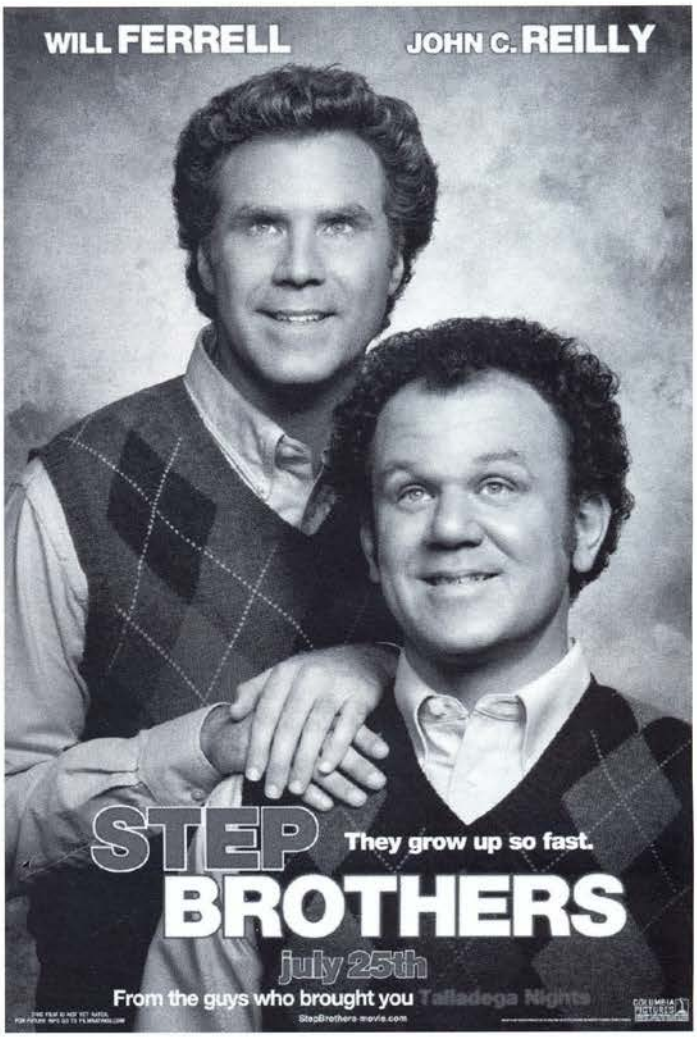
Pero volvamos al tema de la búsqueda o no de la excelencia, porque se aplica perfectamente a una película como *Hermanastros*, la tercera del dúo más descontrolado de la comedia actual, el de Adam McKay y Will Ferrell, que aquí se convierte definitivamente en trío gracias al coprotagonismo y la coescritura del guión a cargo de John C. Reilly, quien tanto había sorprendido como amigote de Ricky Bobby en la película anterior de McKay-Ferrell y, solito, en la incomprendidísima *Camina duro*. *Hermanastros* no es una película "excelente". Es más bien imperfecta, tiene algún que otro bache y, en términos generales, está un poquito debajo de *El reportero* y de *Ricky Bobby*. Pero cuando falla, lo hace porque se arriesga todo el tiempo, porque intenta algo que parecía casi imposible: hacer una película de Adam McKay, con la anarquía típica de las películas de Adam McKay, pero que transcurre en un mundo más, digámosle, convencional, y que, narrativamente, es bastante más clásica que las demás. Así, tenemos a Ferrell y Reilly, o Brennan y Dale, de 39 y 40 años respectivamente, que tienen la edad mental de niños de doce, que están completamente alejados de la realidad pero que, esta vez y al contrario de las otras películas de McKay (que transcurren en universos paralelos y ajenos al nuestro), viven en el mundo real. El padre de Dale (Richard Jenkins) y la madre de Brennan (Mary Steenburgen) se casan, así que Dale y Brennan deben aprender a convivir, primero llevándose a las patadas y luego dándose cuenta de que están hechos el uno para el otro, y de que se necesitan para convivir en un mundo que se rige con normas completamente opuestas a las suyas.

Como se dijo, la película tiene un par de baches. Pero uno de esos baches más importantes (y ojo que acá voy a hablar de todo el tramo final; si no quieren enterarse de nada, pasen al párrafo siguiente), termina siendo, en cierto modo, algo completamente justificado. Resulta que en un momento, cuando la situación se vuelve insostenible, tanto Brennan como Dale se convierten en "personas normales". Brennan consigue un trabajo en la empresa de su hermano Derek, un yuppie desagradable que se pasó la vida burlándose de él. Y Dale se convierte en cocinero de una empresa de catering, aunque ése es un dato poco relevante, ya que el protagonista de todo este segmento es Brennan. O sea, Brennan se convierte en un yuppie más. Y de repente, la película, por unos minutos, se desinfla, pierde ritmo, queda en una medianía bastante fuera de lugar en una película que está todo el tiempo bien arriba. Pero podemos pensar tranquilamente que esto es algo buscado, que la película por un momento aburre a propósito, para demostrar que estos personajes no pertenecen a ese mundo, que esa repentina madurez los convierte en algo que no son y que no deberían ser. Dudo que esta interpretación sea descabellada, porque hay hasta un pequeño discurso al respecto sobre el final y la película entera sostiene esa idea de que "lo normal" es aburrido. De ser esto realmente así, la película se juega el pellejo para establecer un paralelismo con sus personajes, se niega tanto a lo convencional que pone en riesgo su resultado final. Porque encima, después de todo esto, cuando los protagonistas asumen que esa vida "segura" no es para ellos, también hacen cambiar de opinión al resto de los personajes. Mediante un momento musical altísimo, a la vez gracioso y emocionante,

intercalado con flashbacks y escenas desopilantes salidas de la imaginación de los personajes secundarios que asisten al espectáculo que Dale y Brennan montan de forma improvisada, todos entienden por fin a los dos protagonistas. Así que bueno, ahí tienen un ejemplo de cómo una película, gracias a renunciar a la excelencia, se convierte en algo maravilloso.

En cuanto al resto de *Hermanastros*, podemos encontrar algunos momentos cómicos muy inspirados. Ferrell y Reilly tienen aquí una química aún mayor que en *Ricky Bobby* (y eso es decir). Escenas como aquélla en las que caminan sonámbulos, o la genial secuencia de montaje de las entrevistas de trabajo (la de "Hello, Miss Lady", de la cual se pueden ver partes en el trailer, es especialmente antológica), o bien la catártica pelea filmada a la John Woo que aparece durante los créditos finales, son momentos de una anarquía y una felicidad que rara vez se encuentran fuera de las películas de McKay. Y lo mejor es que también se les da espacio para lucirse a cada uno de los actores secundarios. Las escenas con Adam Scott –o sea, Derek–, su mujer sumisa interpretada por Kathryn Hahn (que se enamora de Dale, "quiere metérselo en su vagina" y mea de parada) y sus dos hijos son todas brillantes, pero la que se lleva las palmas es su primera aparición, en la camioneta de Derek camino a una cena en casa de los protagonistas, en la que se mandan una versión a capella de "Sweet Child O'Mine" que hay que oír para creer. Y ni hablar de Richard Jenkins y Mary Steenburgen, quienes, hablando mal y pronto, la rompen.

Hermanastros es una película generosa; McKay y sus amigos se arriesgan, llevan todo hasta las últimas consecuencias y llegan a altísimos niveles de incomodidad cuyo único, noble fin es divertirse y divertir y, ya que estamos, decir algo sobre el mundo. Y eso no se extiende solamente a la película. El comentario de audio que aparece en el DVD es especialmente bueno: un comentario *en chanté* a cargo del trío, musicalizado por Jon Brion, autor de la banda de sonido de la película. El resto de los extras del DVD no se queda atrás (y en Estados Unidos hay una edición que viene con un disco más). Y tampoco deberían perderse los maravillosos cortos de www.funnyordie.com, el site que llevan adelante McKay y Ferrell (ahora también se sumó Judd Apatow) sólo por diversión y sin fines de lucro, especialmente *The Landlord* y *Good Cop, Baby Cop*, protagonizado por Ferrell y Pearl McKay, la hijita de dos años de Adam, una gran comediante. Además, en la página se consigue una versión de *The Landlord* con subtítulos en castellano. **[A]**



Videoteca
El Gatopardo
ALQUILER
Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo
Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887

Este especial nació de un feliz malentendido. Gustavo Noriega mandó un mail a la lista de redactores con un puntaje altísimo para el documental sobre Meat Loaf **In Search of Paradise**. Seguimos una comunicación por línea privada hablando de Meat Loaf y de las ganas que tenía yo de ver ese documental, del cual había visto sólo un trailer hacía un tiempo (después lo vi, y sí, es maravilloso). Me dijo que también había visto la edición local de **Head**, la película de Bob Rafelson sobre los Monkees, que la copia era excelente y que "habría que hacer algo con eso en la revista". Él se refería a cubrirla en la sección DVD, pero yo entendí que el "hacer algo" significaba hacer un especial a todo trapo, recomendando ediciones de DVDs de rock. Y la idea le gustó y acá estamos, comentando DVDs de ésos que en Musimundo se encuentran bajo el rótulo "Musicales". Y hablando de Musimundo, la consigna era ésa, que se consiguieran fácilmente en cualquier Musimundo o cadena similar, o bien en su videoclub amigo.

Por lo general, las ediciones locales de DVDs de música tienden a ser bastante superiores a aquéllas de películas. Y la razón es simple: son un clon de las ediciones de afuera, ya que por lo general las editan las grandes discográficas y no, como en el caso de las películas, editoras que tienen la licencia y hacen lo que quieren (a veces bien –generalmente cuando clonan ediciones extranjeras–, a veces muy mal). Con esto no estoy diciendo que todas las ediciones de DVDs de música sean buenas, pero las que fue-

¡Que viva la música!

Dont Look Back, con Bob Dylan. (BMG)
Dont Look Back (sic) es considerado "el mejor documental de rock de la historia". Las canonizaciones pueden generar desconfianza, pero no es el caso de esta película de D.A. Pennebaker que sigue a Bob Dylan en su gira por Inglaterra en 1965, justito después de electrificarse con la primera mitad de *Bringing It All Back Home*. La película no muestra canciones completas en vivo; se limita a mostrarlo en la intimidad, y así tenemos hermosos momentos como aquél en el que Joan Baez canta en una habitación de hotel y cuando Bob intercambia canciones con el subvaloradísimo Donovan; él hace "It's All Over Now, Baby Blue" y escucha a Leitch cantar "To Sing for You". Y también lo tenemos descalificando de manera terrible a un periodista de la revista *Time* que está por entrevistarlo, momento a la vez incomodísimo y desopilante. La edición en DVD editada aquí por Sony es excelente en cuanto a imagen y sonido, y como extras contiene interpretaciones completas de algunas canciones y una versión alternativa del clip de "Subterranean Homesick Blues", que abre la película. Pero no es la edición americana, de dos discos, en caja de cartón, que viene con un libro de Pennebaker sobre la realización de la película y un segundo disco con otro documental de Pennebaker, *Highway 65*, hecho a base de escenas descartadas de *Dont Look Back*. Esa edición se consigue –importada y, por ende, cara– en varias disquerías. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

End of the Century: The Story of the Ramones. (Warner Music)
Vista hace unos años en el Bafici, *End of the Century* es sin duda uno de los documentales de rock más importantes de la historia. Su recorrido por la carrera de la banda fundacional del punk rock es meticuloso y ni un poquito complaciente: todos dicen lo que tienen que decir sobre los demás sin importar las consecuencias, y el que menos calla es Johnny Ramone, que se revela como una especie de supervillano de ésos que aparecen en las buenas películas de acción. El tipo dice cosas terribles todo el tiempo sobre sus compañeros de banda (y ellos le responden y nos pintan un poco lo jodido que era) y sobre Phil Spector, quien produjo *End of the Century*, disco que él odió grabar y siguió odiando para siempre, a pesar de (o debido a) que a Joey le encantaba. De hecho, cuando habla sobre la muerte de Joey, cuenta que no podía creer que se sintiera mal por su muerte, si ni siquiera se llevaban bien. Y lo dice con una naturalidad que da escalofríos.

La edición en DVD es espectacular, ya que se ve y suena excelente y, como extras, trae muchas escenas borradas, algunas divertidísimas, como aquélla en la que Marky Ramone nos enseña lo difícil que es tocar batería en los Ramones, y cuando se menciona la cortísima estadía en la banda de Clem Burke, baterista de Blondie, haciendo de Elvis Ramone luego de que Johnny hubiera despedido a Richie Ramone. Y adivinen quién despidió a Elvis. **JPM**

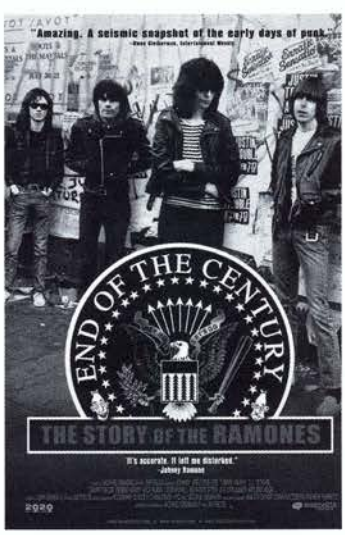
Head, con The Monkees. (Warner Music)
The Monkees fue un grupo norteamericano creado por diseño, al calor del desbordante éxito de Los Beatles. Además de los discos que grabaron, el grupo protagonizó una serie de televisión que se exhibió entre 1966 y 1968. Los músicos intentaron tomar el control de la carrera del grupo y, como un gesto vanguardista casi suicida, en 1968 filmaron *Head*, una película dirigida por Bob

ron lanzadas por las discográficas suelen mantener un estándar alto de calidad (con la gran excepción de **La gran estafa del rock 'n' roll**, el documental de Julien Temple sobre los Sex Pistols y Malcolm McLaren, que se ve bien y todo pero se olvidaron del pequeño gran detalle de subtitularlo, así que hay que saber cockney para entenderla). Y otra ventaja es que, gracias a que lo que vende es más el artista que el contenido, se editan cosas rarísimas como **Ridin' the Rails**, documental sobre los trenes americanos presentado por Johnny Cash.

En estas páginas les ofrecemos un poco de todo: DVDs lanzados por discográficas y por editoras de cine, pero siempre teniendo en cuenta la calidad de las copias y su presentación. Igualmente, ya que estamos, se puede aprovechar este espacio para desrecomendar la que tal vez sea "la estafa más grande del rock 'n' roll" en cuanto a ediciones locales en DVD: uno llamado simplemente **The Beatles**, que sacó **Página/12** y más tarde empezó a aparecer en Musimundos y aledaños. Consiste en unos 50 minutos de imágenes borrosas de algo que parece copia de copia de copia de VHS, con un sonido casi inexistente, un par de entrevistas y presentaciones en vivo de los Fab Four; se consigue muy barato y ni así vale la pena. Se recomienda ahorrar (mucho) y comprar la caja **Anthology**, que justifica cada uno de los cientos de pesos que sale. **Juan Pablo Martínez**

Rafelson y producida por Jack Nicholson. *Head* es una experiencia delirante que convierte a las películas que Richard Lester hizo para los Beatles en expresiones conservadoras y tímidas. La película espantó a los fans de los Monkees, que era un grupo pop liviano, y no atrajo a nadie fuera de su órbita. Vista a más de cuarenta años de distancia, *Head* es fascinante. La iconografía lisérgica más cruda puntuada con la imagen de una ejecución en Vietnam y atravesada por cameos como los de Rafelson, Nicholson, el boxeador Sonny Liston, Teri Garr, Victor Mature y Frank Zappa, todos apareciendo en un ambiente onírico instalado en un estudio cinematográfico (aunque también los Monkees aparecen en el desierto y ¡como caspa en la cabeza de Victor Mature!). La copia es excelente y permite apreciar el original trabajo sobre el color. **GUSTAVO NORIEGA**

La canción continúa (The Song Remains the Same), con Led Zeppelin. (AVH)
Primero, un llamado de atención acerca del título con el que esta película se consigue (a gloriosos 22 pesitos, por cierto) en el mercado local de DVDs: se llamó, se llama y se llamará, por los siglos de los siglos, *La canción es la misma*, y no "La canción sigue siendo la misma", y mucho menos –horror– "La canción continúa", porque con el título que siempre tuvo y tendrá atravesó once años de trasnoches, invernales algunas, primaverales otras, fin-de-sueño las últimas, en el Cine Lara de Avenida de Mayo, donde se dio entre 1978 y 1989, estableciendo una vereda de enfrente clarísima (de espaldas a la calle Lavalle y a su *The Wall*), un refugio de personas con quemaduras de diversos grados que una y otra y otra vez se fumaban la película de Led Zeppelin e incluso la apostillaban a los



gritos, siempre en las mismas escenas (¡ese cartero!), siempre con la misma intensidad. La canción es la misma.
Ahora hay un banco en lugar del Lara (con la música a otra parte), y por eso el DVD. Hay, en *La canción es la misma*, una idea que ya era vieja antes de nacer, y es la de envasar en 35mm "algo más" que un concierto, cosa que aquí funciona de maravillas por la vía del disparate: esas escenas fantásticas, bucólicas y "personales", aun con sus intenciones "locas" o humorísticas que no alcanzan para sacudirles la candidez, contrastan brutalmente con el grupo sobre el escenario del Madison Square Garden. Campiña, picnic, familia vs. una intensidad única, infernal, a la que llegan sin despeinarse, acomodándose apenas Robert Plant el pantalón bultero, ora para la platea, ora para que la voz llegue finita ahí donde tiene que cla-

var su aguijón (en el lomo de *Perro negro*; en el pecho de *Rompecorazones*). La espectacularidad en Zeppelin es de plano cerrado: aún en el Madison, aún con la multitud rugiendo abajo, lo importante sucede en unos pocos metros cuadrados, sin más puesta que la de un Jimmy Page embrujado, un John Bonham mezcla de ballena blanca y pulpo mecánico, John Paul Jones el primer trabajador y Plant, claro, cachete, pechito y ombligo, los rulos esos imposibles, el chaleco horrendo, todo ligeramente fuera de lugar y sin embargo en estado de combustión eterna. **MARCELO PANOZZO**

Meat Loaf: In Search of Paradise. (Universal)
La edición de Bat 3, el recital de Meat Loaf de 2007 en el que canta temas de las tres ediciones de *Bat Out of Hell*, incluye un excelente documental titulado *Meat Loaf: In Search of Paradise*. Allí, los realizadores tuvieron un acceso relativamente libre al backstage de la gira de Meat Loaf por Canadá, en la cual, en la octava fecha, se grabaría el recital que se muestra en el DVD. A los 59 años, Meat Loaf mantiene el humor y el malhumor. Simpático pero al mismo tiempo neurótico, eterno disconforme consigo mismo, maniático perfeccionista, a lo largo de la película se hace querer con una intensidad que sólo es comparable con la furiosa energía de su show. El título tiene relación con que la película se estructura alrededor de los cambios de puesta en escena para la canción "Paradise by the Dashboard Light". El documental es apasionante y muy instructivo respecto de las condiciones en que se produce y realiza un espectáculo artístico. Pega un salto emocional cuando aparece Dennis Quaid, viejo amigo de Loaf, que interpreta en el escenario una encantadora versión de "Gloria", el tema de Them. Luego de disfrutar del documental, sólo queda pasar al otro disco, el que tiene el recital de dos horas y media de duración, espléndidamente filmado. La estrategia de Meat Loaf es así: el recital arranca arriba, sigue arriba y termina arriba. **GN**

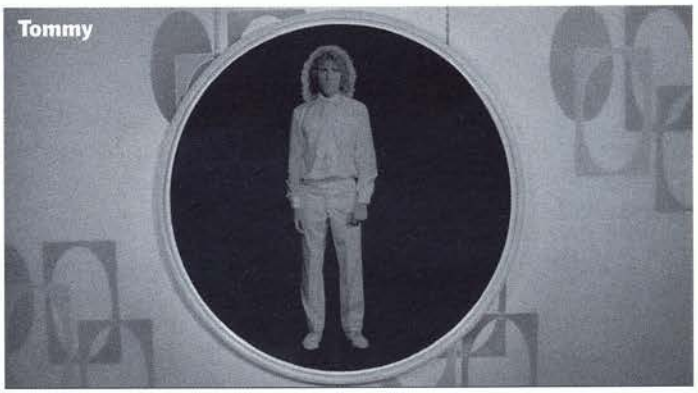
Ridin' the Rails. A Nostalgic Look at the History of the American Railroad as Told in Story and Songs by Johnny Cash. (Warner Music)
La figura del gran cantante country Johnny Cash logró algún interés en la Argentina luego de su muerte, con la edición de algunos discos y DVD y el biopic *Walk the Line*. Allí, el actor que lo interpretaba, Joaquin Phoenix, se limitaba a desarrollar su costado oscuro, dejando de lado un encanto personal ciertamente existente e irresistible. Esa personalidad cautivante sale a la luz en todo su esplendor en el DVD *Riding the Rails*, una verdadera rareza cuya edición y amplia distribución en la Argentina parece casi un milagro. Como indica el subtítulo de la obra, se trata de una mirada nostálgica sobre la historia de los trenes norteamericanos contada y cantada por el propio Cash. Es una producción para la televisión del año 1974 con una estructura similar a la del programa histórico *Algo habrán hecho*, pero bien. Es decir, como lo hacían Mario Pergolini y Felipe Pigna, que se paseaban entre reconstrucciones históricas ficcionalizadas, Cash nos lleva de la mano por distintas etapas de la historia norteamericana y su relación con el ferrocarril, desde la conquista del Oeste hasta la decadencia de la mística de las máquinas de vapor con la introducción de los motores Diesel. Cash cuenta, actúa y canta canciones ferroviarias con una soltura y una simpatía que hacen pensar que si se hubiera dedicado a conducir programas de televisión sería igualmente famoso y respetado. El único y no pequeño problema es que las canciones no están subtituladas en ningún idioma y buena parte del relato pasa por sus letras. Una pena. Hay otros dos DVDs dedicados al Hombre de Negro. Uno es *Johnny Cash! The Man, His World, His Music*, un documental filmado entre 1968 y 1969 con mucho material casero de su intimidad y algunos momentos musicales notables, como un dúo con Bob Dylan interpretando "One Too Many Mornings". El otro es más cercano en el tiempo, se llama *Johnny Cash and Friends* y se trata de un recital tributo con la participación de, entre otros, Bob Dylan, U2, Bruce Springsteen, Emmylou Harris, Willie Nelson, Kris Kristofferson. La calidad de la imagen es muy floja, evidenciando que es tomado directamente de la televisión, pero vale la pena por los participantes y por ser una de las últimas presentaciones de Cash y de su mujer June Carter Cash en vivo. **GN**

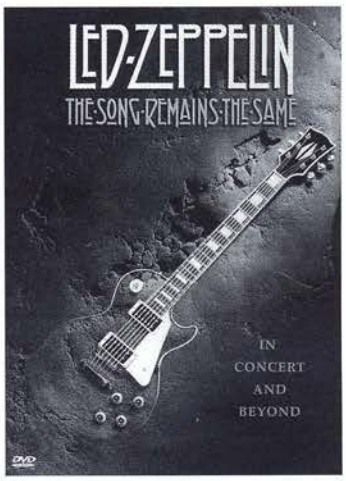
Stop Making Sense, con Talking Heads. (Warner Music)
Contra la tendencia "película-que-es-más-que-un-show", el film de Jonathan Demme sobre los Talking Heads, basado en una puntillosa puesta en escena de David Byrne, es sólo show, puro show, y por esa vía, alto cine. Suele suceder, con los films musicales del tipo "live", que a los aditivos o anabólicos extra-stage van a parar las escasas ideas que hay en juego, reservándose para el concierto propiamente dicho una puesta de cámaras a veces ligeramente planificada, a veces a la bartola. Se tiende a pensar que carisma de los músicos + millón de cámaras = película. Aquí hay otra cosa, un nuevo espécimen de film-rock: cada una de las ideas puestas en juego en *Stop Making Sense*, que son muchísimas, está aplicada al armado del show (literalmente) y a su amalgama con en el cine. El concierto se va "armando" ante el espectador: David Byrne ingresa a un escenario pelado con guitarra y grabador de casete, y arranca con "Psycho Killer"; se suma Tina Weymouth para un segundo tema, mientras vemos a técnicos trabajar en el armado de tarimas; entran a escena, para la tercera canción, la batería y su correspondiente baterista, Chris Frantz; para la cuarta se suma Jerry Harrison. Ya están todos, pero hay más. Dos coristas, otro guitarrista, otro tecladista, un percusionista, negros todos, negro-negro-negro-blanco-blanco-blanco, como negro también es el telón que cae, y negras (de alma, de soul, de funk) son las intenciones del grupo, embarcado en un milagro musical-cinematográfico del que jamás va a bajarse hasta el final, minuto 88, 5280 segundos perfectos, cada uno en su sitio, cada uno fundamental y magnético. Demme trabaja a favor y en contra del imán en que se ve convertido el escenario (cuya cara visible es Byrne, aunque no es la única): el director entiende que no siempre hace falta subrayar, que ante problemas distintos mejor buscar soluciones diversas, que se puede entrar y salir de una situación escénica sin estar marcado por el tempo de una canción, y que "coreografía" en personas y en máquinas significa cosas distintas. Es verdad que el material era lo suficientemente bueno, casi a

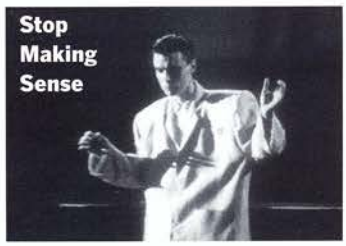
prueba de imbéciles (en caso de que exista algo por el estilo), pero Demme logra aquí lo que muy, muy pocos (quizás los Maysles con *Gimme Shelter*, pero, claro, por motivos diferentes) han conseguido: no sentimos ni pizca de envidia del público que vio el show en vivo, porque el show, el verdadero, sólo funciona cuando se pulsa "play". **MP**

Tommy, con The Who. (Emerald)
La apariencia (léase: carátula) de la edición de *Tommy* que lanzó Emerald hace un par de años hace temer lo peor. Una fotocopia color espantosa, típica de las ediciones baratitas de la empresa (de hecho, se consigue fácilmente a apenas 20 pesos). Encima tiene, al igual que la edición americana (y la brasilera, ya volveremos a esto), el cartelito de "Superbit". Los DVDs Superbit fueron lanzados hace varios años por Sony, y consistían en DVDs que sacrificaban material extra para darle la menor cantidad de compresión posible a las películas. Uno, acostumbrado a que Emerald, incluso cuando mete dos películas en un disco, jamás lanza DVDs de doble capa (y los de Superbit son siempre doble capa, claro), podía dar por sentado que simplemente metieron el cartelito porque estaban reproduciendo la tapa de una edición extranjera, sin saber qué diablos era (como Plus Video, que pone "Formato: 16:9" a DVDs que sí, generalmente están en Widescreen, pero no adaptados para televisores 16:9). Encima, en el disco dice "Fullscreen", con lo cual la desconfianza sigue. Pero es cuando uno pone el disco que se da cuenta de que estamos frente a una edición extraña (los menús son los de la edición brasilera; o sea, está clonado de ahí) que, sin embargo, termina siendo una de las mejores ediciones locales en DVD, y no sólo entre las editoras independientes, sino que también le pasa el trapo a varias ediciones de AVH. Sí, es Widescreen anamórfico, o sea, 16:9. Sí, es un DVD de doble capa. Y la calidad de imagen y sonido es sencillamente perfecta. Más si uno tiene un home theater, porque la mezcla de sonido aprovecha al máximo los 5.1 canales. Todo esto convierte al hecho de ver esta extravagante maravilla de Ken Russell y The Who, que no envejeció ni un minuto, en una experiencia única, y a la edición de Emerald, en un Superbit. **JPM**

Ziggy Stardust and the Spiders From Mars, con David Bowie. (EMI)
Si en *Dont Look Back* Pennebaker no muestra canciones completas en vivo y se dedica más que nada a registrar a Dylan fuera del escenario, entonces *Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* es casi el opuesto de aquella película, ya que se trata de un concierto filmado que, cada tanto, intercala escenas en el backstage, donde podemos ver cameos de Angie Bowie y Ringo Starr. Y si *Dont Look Back* era en blanco y negro, esta película (o, mejor dicho, el escenario donde ella transcurre) está casi permanentemente iluminada/o con un rojo bien de "telo". Filmada en el Hammersmith Odeon londinense el 3 de julio de 1973, durante el último concierto de la última gira de Bowie caracterizado como Ziggy Stardust y con sus Spiders From Mars, la película recién fue estrenada en 1983 por Miramax. Y siempre, tanto en su estreno como en sus ediciones hogareñas, el sonido fue horrible hasta que, en 2003, éste fue remasterizado por el habitual colaborador del Bowie setentoso, Tony Visconti. Ésa es la edición que se consigue acá, que, a falta de extras, suena y se ve increíble. Aunque se puede pensar que el registro "sucio" de Pennebaker, en 16mm, va un poco en contra de lo pulcro y brilloso del glam. Pero si tenemos en cuenta que las versiones de las canciones son de un nivel de furia que prefigura al punk, con esas guitarras estridentes del genio de Mick Ronson, casi tan presente en el documental como el mismo Bowie, entonces podemos decir que esa estética le viene como anillo al dedo al show. Y hasta podemos perdonarle a Pennebaker que haya incluido ese momento horrible en el que Bowie hace pantomima. Y a Bowie por haberlo hecho. **JPM**







La banda de rock favorita de Trerotola y Masaedo es argentina, platense y, además, cinéfila. Su último disco, **Día de los muertos**, es un álbum conceptual cuyo tema son las películas de zombis, y dispara imágenes que logran apropiarse del cine de George Romero y ubicarlo en un mundo bonaerense, cercano y a la vez imponente. Con este disco, sumaron adeptos en **El Amante**. Y qué tanto, ya era hora de entrevistarlos.

Más ruido que dos esqueletos haciendo el amor en un ataúd de lata

por **Diego Trerotola**

En agosto de 2007, en una sección de *El Amante* que se llamaba Qué me escucho, escribí lo siguiente: "Desde la ciudad platense de las sinfonías diagonales otra vez el grito primario: Él mató a un policía motorizado es una banda de 'punk espacial' de canciones estentóreas reducidas a estribillos esenciales, ansiosos y desorbitados. Pocas palabras y un viaje de ida: melodías y distorsiones en intermitencias sabias alcanzan para festejar pequeñas situaciones y grandes personajes (la chica rutera, el viejo ebrio y perdido, el amigo piedra...) que se chocan en un ruidoso brindis de sidra en vasos de metal (sin Soda, por suerte). Tienen tres discos (*Él mató a un policía motorizado*, *Navidad de reserva*, *Un millón de euros*), todos indispensables, pero imposible escucharlos sólo sentaditos en casa, porque como su nombre anarco lo reclama, necesitan un target en movimiento: ésta es una banda para teatros sin butacas (una gran lección de Virus) donde se pueda saltar y tomar el impulso suficiente para despegar. Porque, lo primordial, cada canción escupe la misma utopía punk: en tres minutos y algo un tifón sonoro pone al mundo patas arriba, para que se le caigan las últimas monedas que vale la pena gastar en la fiesta que te prometí". Empecé a ir a recitales de Él mató a un policía motorizado más o menos un año antes de ese texto. Al poco tiempo me volví adicto a esta banda formada por una cuadrilla de nombres extraños: Santiago Motorizado, Niño Elefante, Pantrö Puto y Doctora Muerte. Principalmente en mala yunta con el gran Agustín Masaedo, en La Plata o en Buenos Aires, durante estos últimos años salté como un chiflado en esa turba que se transforma en turbina que son los pogos de los recitales de EMAUPM, donde más de una vez terminé en "una coda incierta de lisérgicos enroscados en una olla de grillos". Cada vez más poblados, pero aún intacto su espíritu de festín pagano, los recitales vibran con un sonido centrípeto de armónicos y distorsionados mantras con climax krautrocker que me electriza. Toda la fuerza estética de la banda me conmueve: confieso que he llorado de emoción más de una vez escuchando sus canciones (incluso durante algún recital). Y hablando con Santiago Motorizado, principalmente por MSN, me di cuenta de que, además, coincido con la sensibilidad cinematográfica que tiene la banda, que en el disco que sacaron a fines de 2008, *Día de los muertos*, se vuelve más patente. Porque en el inicio, en el futuro y en el fin de Él mató a un policía motorizado estuvo y estará el cine. Me junté en La Plata, cuadrado natal de la banda, con Santiago Motorizado, Pantrö Puto y Doctora Muerte para hablar de eso.

El nombre de la banda surge del subtítulo de una película.

PP: Estábamos buscando nombre para la banda. Había un posible nombre que era "¿Querías un milagro, John? Te presento al FBI", que era una frase medio sacada de *Duro de matar*. Y en la fiesta de una amiga, estábamos hablando del tema del nombre de la banda y había una tele de fondo. Y de pronto, en la tele un personaje dice: "Él mató a un policía motorizado". Era un subtítulo, la película estaba sin audio. Y quedó.

¿Y no saben cuál es la película?

SM: No, pero hay una forma de buscarlo que es ir a la revista de cable y fijarse, porque era una fecha precisa, era el cumpleaños de una amiga, el 8 de julio (de 2003).

PP: Igual a mí me gustaría estar mirando tele un día, dentro de veinte años, y que aparezca.

SM: No, yo quiero saberlo, estaría bueno. Me acuerdo de una escena de la película que era una ruta, como un paisaje texano, sureño, un policía con uno de esos gorros tipo cowboy, un auto parado y una charla. Era en The Film Zone.

Y esa frase del subtítulo no sólo bautiza a la banda sino que además, arrastrando un tipo de cine, se hace concepto en las letras.

SM: Sí, justo cuando estábamos poniéndole nombre a la banda había un montón de temas que no tenían nombre, y todo ese imaginario de una especie de violencia pop rodeó toda la estética de las palabras.
DM: Como la tapa del EP *Tormenta roja*, que son las motos.
SM: El tema de ese EP lo cantábamos pero no tenía nombre, y Willy [DM] le puso el nombre, "Tormenta roja", sin letra. Después cuando hice la letra no tenía nada que ver, era casi lo contrario.

¿Y ven antecedentes en alguna banda de esta relación que ustedes tienen con el cine?
SM: Después me di cuenta de que Los Natas también toman los motores, más para otro lado, más heavy, más *stoner*, como el video de la camioneta rotoscopeado que está muy bueno. Cuando nosotros lo creamos iba por otro lado, más de lleno en el cine americano de acción, y siempre con un poco de ironía; no sé si ironía es la palabra, pero no tomarlo como algo solemne, sino...
PP: Con humor.
SM: No sé, hay que inventar una palabra nueva ahí, que no sea ni ironía ni parodia.
PP: A la vez, no tomarse en serio el fanatismo por el cine...
SM: Igual yo me lo tomo en serio, pero no de una manera solemne. Cuando empezamos nos parecía que manejábamos ese imaginario como una cosa muy propia, personal, y era algo que hacíamos con pasión; sintiéndolo, digamos.

Por ejemplo, Riff tiene muchas letras con motores, con autos, pero el tema fierrero se lo tomaban más en serio, Pappo tenía un taller mecánico, etcétera.
SM: Sí, esto es más llevado al pop visual. Por ejemplo, muchas veces nos preguntan si nos gusta el TC y cosas así. A mí nunca me gustó ver una carrera, me parecía súper aburrido. Más de grande flasheé con ir a ver una carrera pero como una aventura, para ver cómo es la cultura de todo eso. Pero la estética de Él mató tampoco es el cine clase B; es el cine más comercial que es pop y violento. El cine clase B ya tiene su reivindicación.

Todo tiene más que ver con la versión más pirotécnica, más trash del cine de acción, de esas películas anónimas del cable.
SM: Me acuerdo de que una noche fundamental fue cuando nos juntamos Diegui, el cantante de Mazinger, Willy [DM] y yo y vimos *Triple X*, y nos reíamos pero disfrutábamos, aunque estábamos re locos también. El director jugaba con todos esos elementos pero con mucha pasión; había una falta de preocupación por un montón de cosas en la película, del relato, de la filmación, pero había una preocupación tan romántica por escenas como la de una moto, que no se sabe por qué salta un tinglado, pero no importaba eso. Importa que salte un tinglado que explota en mil pedazos y que sobre eso haya una moto volando: es una imagen preciosa. Y eso era el fin, la preocupación del director o del encargado de llevar la estética de la película. Me parecía genial. Es algo que no es visto como algo genial. Nosotros íbamos a Bellas Artes; en muchos puntos está buenísimo la escuela de arte, pero también está la parte académica. Y la bajada de línea; el pensamiento imperante de los profesores va por otro lado y está en contra de eso.
DM: Y los alumnos también.
SM: Sí, un poco baja eso a los alumnos y se repite. Y nosotros estamos en la vereda opuesta. Me acuerdo de que salió el Dogma '95 y estaban todos como locos, algunos ni se habían enterado de lo que era el Dogma y lo repetían. Está bien, éramos chicos y estábamos aprendiendo a sociabilizar. Estaba bueno, iba a ver las películas ésas y me gustaban, las disfrutaba. Pero era toda una lucha entre dos formas de pensar, pero no una destruyendo a la otra, sino reivindicar otra forma de arte.
PP: Esa discusión está en el plano de la música todo el tiempo, lo académico contra lo punk, por decir algo. Tal vez podés hacer música sin ser un gran virtuoso.
SM: A mí me gusta cuando se mezcla lo sofisticado con algo más brutal, esa mezcla genera algo más emocionante. Como un cover de los Ramones llevado a canción pop, o una canción de los Doors hecha punk.

Al principio, cuando empecé a ir a sus recitales, proyectaban películas como Mad Max **y** Tron**. ¿Las eligieron por estas mismas razones? ¿Usaron alguna otra?**
DM: *Mad Max* tiene que ver directamente con nuestra estética.
SM: *Mad Max II* iba con lo que ya veníamos pensando del Apocalipsis del último disco. Y es todo esta acción, la estética de los motores, de los autos, mezclada con esos personajes bien extremos. Y de pronto aparece una minita con una vinchita rosa y la remera mostrando el hombro. Esa mezcla de lo pop y lo salvaje es irresistible para mí.

¿Y cómo fueron surgiendo las letras? Sobre todo del último disco, que es muy cinematográfico y en el que es clara la influencia del cine de terror. ¿Hubo alguna inspiración concreta para las canciones? En "El último sereno" se nombra una película, ¿es una película específica?
SM: El sereno ve una película para notar el contraste entre su vida solitaria y rutinaria; la pantalla es algo grandioso y el extremo contrario de lo que él estaba viviendo. Eso

crea el conflicto, pero no es ninguna película específica. Por ahí la más puntual es "Mi próximo movimiento", que está basada en películas de muertos vivos, por ahí narrada de manera más romántica, no tan descriptiva de los muertos comiendo gente, más romántica con esa imagen del chabón arriba del techo con un rifle.

Sí, la escena del rifle en el techo es muy...
SM: *El amanecer de los muertos*.
PP: También está *Tremors*, que tiene una escena parecida.
SM: Lo que me volvía muy loco de chico es el concepto de una pandilla contra todo el mundo, donde no hay final feliz posible. Y cuando vimos *El amanecer de los muertos* era como una evolución de este tipo de cine por el simple hecho de que los muertos ya no eran esqueletos destartalados sino que corrían como locos.
PP: Aparte el hecho de que no se explique por qué hay muertos vivos es genial. De repente te despertás y están todos morfándose entre sí, y tenés que adaptarte a ese mundo.
SM: Toda la primera escena es tremenda. La canción de Johnny Cash nunca mejor usada, porque estaba contrastada con el caos global, con gente corriendo con ira, con imágenes que nunca se habían usado así porque los muertos vivos antes eran enclenques.
PP: Ese tipo de cine también está en *Del crepúsculo al amanecer*, que nunca tuvo el reconocimiento que se merece. Pero cuando la mina se convierte en vampiro es genial.
SM: Sí, además la gente dice "Los vampiros arruinan la película", pero no.
PP: Por ejemplo, hay gente a la que no le gusta *Planet Terror*.

¿Cómo ven esto de que todo el mundo quiera filmarlos, hacer un video con ustedes?
SM: Para mí está buenísimo; que me digan "Hicimos un video y está cargado en YouTube" me emociona mucho. Y es algo con lo que yo fantaseaba de chico, ves algo que te emociona y querés sumarte a ese universo. Era muy fanático de *Star Wars* y dibujaba personajes inventados por mí. Está bueno cuando quieren respetar la estética de la banda, y cuando quieren hacer su propia estética también. Pero no tenemos videos oficiales, ni siquiera el que compitió en el Festival In-Edit.

¿Pero por qué todavía no hay videos oficiales?
PP: Porque somos colgados y perfeccionistas.
SM: Sí, colgados y perfeccionistas. Nosotros estudiamos plástica y, si querés, tenemos una preocupación más extrema con lo visual que con lo musical. Y si tenemos que hacer un video tiene que estar joya. También esa exigencia te limita.
PP: Y lo queremos hacer siempre nosotros, pensar bien lo que queremos hacer, cada plano. No tomamos el video como si fuese una especie de propaganda, promoción, sino como si hiciéramos un disco, y lo queremos hacer bien.
SM: Claro, no lo tomamos como un video promocional de la banda. Que el video sea como una pieza musical propia.
PP: Estamos planeando un video con unos chicos que se ofrecieron, para tener bastante el control.
SM: Les contamos la idea que teníamos: medio *Mad Max* y un poco Enki Bilal, que es un dibujante grosso, de una estética postapocalíptica que estaba en auge en los ochenta, alrededor del movimiento cyberpunk. Y ese imaginario estaba bueno para tenerlo en cuenta. Y en una historieta suya de *La feria de los inmortales* hay un partido de hockey ultraviolento. Y lo que habíamos fantaseado un poco nosotros era un partido de fútbol postapocalíptico.

La charla siguió informal por varios caminos, citando películas, hablando de Spielberg, Spike Jones, Charlie Kaufman, Wes Anderson, de guionistas versus directores, de historietas de autor, de superhéroes. SM recordó que había comenzado, como chiste, a hacer la "primera historieta enviada por mail" (protagonizada por un superhéroe DJ) que tuvo difusión, como salir en el *Sí* de *Clarín*, pero que casi no existió: fue a la historieta lo que Reynolds a la música. PP dijo que prepara el guión de una historieta sobre un taxista hombre bomba que va a dibujar DM. Me contaron que habían hecho una película de terror en unas vacaciones cordobesas, que antes filmaban mucho y que planean hacer otra película pero que no cuentan nada por cábala. También hablamos de que Laptra, el sello con el que editan sus discos y los de otras bandas amigas (107 faunos y Shaman y los hombres en llamas, por ejemplo), planea inaugurar una editorial y uno de sus lanzamientos serían los textos de PP ilustrados por SM. Coincidimos en que *Okupas*, la serie de Stagnaro, fue un momento excepcional de la TV argentina. Casi no hablamos de música ni de rock: de eso hablan en todas las entrevistas que les hacen.

Epílogo. Dallas, Texas. Una radio anuncia que todo el mundo se larga de la ciudad ese fin de semana. Una pareja en un auto avanza por la ruta en plan picnic, pero aparece una neblina extraña y un hombre herido con una mujer inconsciente se cruzan en el asfalto. De entre la oscuridad también aparece un cazador amenazante con un rifle que apunta al hombre herido mientras dice: "Él mató a un policía motorizado. Lo he visto" (en inglés es exactamente: "This old guy just killed a motorcycle cop. I've seen it"). Esa frase es el punto de partida de *Rotor* (1989), una película clase B construida con la chatarra sobrante de *Robocop* y *Terminator*, intento de emular cierto cine de acción sci-fi ochentoso. El policía motorizado en cuestión es un robot antropomorfo con traje de cuero, casco y anteojos Ray-Ban. Su nombre es el acrónimo Rotor, que significa Robotic Officer Tactical Operation Research, y fue creado con el objetivo de que las calles sean un poco más seguras ("Las bandas de punks, *dealers* de drogas y el resto de la escoria social podrían ser controlados y erradicados"). Pero el experimento tecno salió mal y el motorizado robótico se convirtió en un asesino indestructible a la vera de la ruta, que aniquila a gatillo fácil por cualquier infracción. No sólo salió mal ese experimento en la ficción, sino también la película misma, dirigida por Cullen Blaine. Aclaro: la mala praxis cinematográfica, en este caso, es el valor agregado. Esto no quiere decir que el defecto la vuelva bizarra, porque la película ya era bizarra desde las ideas: tiene diálogos que parecen pergeñados a dúo por Raymond Chandler y Ed Wood ("Haré más ruido que dos esqueletos haciendo el amor en un ataúd de lata"), tiene personajes secundarios esperpénticos (incluyendo un R2D2 trucho con gorra policial) y varias coreografías de lucha que son puro catch falso, como un ensayo de gimnasia pugilística. En realidad, lo malo de la película la hace incandescente, irrepetible, como una experiencia accidentada extremadamente única. Si ésta fuese la película que los integrantes de Él mató a un policía motorizado vieron en 2003, todo adquiriría mucha más lógica (no pude chequear la información en ninguna revista de cable, pero al ver la película comprobé que la frase existe, los recuerdos de SS coinciden con varias escenas y tiene el perfil de las que programa The Film Zone). La película parece cristalizar las ideas de la banda: el contraste entre lo rústico rural de Texas contra la ciencia ficción futurista del laboratorio científico, ciertas explosiones gratuitas y poéticas en su atrofiada concepción (como un árbol que estalla), una forma de *road movie* con persecuciones y alguna pirueta automovilística recia y canciones pop ochenteras. Hay un camión como el de la tapa de *Un millón de euros*, una moto como la de *Tormenta roja*, autos como los de *Día de los muertos*. Hay, también, un chica rutera como protagonista, que escapa hábilmente del robot motorizado. Y, sobre todo, está la metáfora más clara de la música de EMAUPM: el robot del título se activa erróneamente por un cortocircuito que provoca un empleado de limpieza del laboratorio al apoyar el auricular del walkman en unos fusibles, como si la música creara la electricidad que da vida a ese "moderno Frankenstein". Esa misma electricidad es la que activa cada canción de Él mató a un policía motorizado, la mejor banda de sonido para la pirotecnia monstruosa nuestra de cada día, nuestra forma más ruidosa de felicidad. **[A]**

31 canciones

por Agustín Masaedo

Entre su álbum homónimo y los tres EPs, EMAUPM suma el mismo número de canciones editadas que aquéllas a las que Nick Hornby les declaró su amor en su fantástico libro de 2003. Lo que sigue es un recorrido vagamente ordenado por esas canciones, o el intento vano de poner en palabras la banda de sonido de mi vida desde que tengo 25 años: es decir, poca cosa y demasiado.

Yo quería escribir sobre lo que hay en cada una de esas canciones y que me ha hecho amarlas, no lo que yo haya puesto en las canciones.
Nick Hornby, *31 canciones*

1. **Sábado** Sí, la voz de Santiago Motorizado se oye más adolescente; las guitarras y el bajo menos ruidosos de lo que sabemos que suenan a esta altura, cien pogos sabatinos después; los golpes de batería, menos mortíferos. Pero qué remedio: "Sábado" es un himno, el primero, el fundador, el que da vuelta el tópico rockero del fin de semana salvaje para quedarse en una cama a la que nadie quiere entrar ni para dormir ni para jugar.

2. **Tormenta roja** Un *tour de force* sónico, urgente y vital, marcado por un estribillo de sintaxis estrambótica (*Son para mí/ regalos de vos*) que surfea sobre rocas afiladísimas, sembradas como bombas por Niño Elefante, Päntro Puto y Doctora Muerte: la orquesta krautrocker empezaba a afinar desde su primer simple.

3. **Nuestro verano**, 4. **Escupime** La calma que antecede y sucede a la tormenta: un punteo leve acariciando lo áspero, nubes que van dando forma de a poco a un remolino guitarrero, rematado por la empresa de demolición (chequear la tapa del disco) de DM, un día de verano interminable y el empalme casual con otros punteos, los de la melancólica "Escupime". Efectivamente, una letra como *Desde el ascensor hasta mí ella piensa en él, mientras yo te enseño a escupir otra vez* puede ser el no-va-más de la melancolía; sobre todo si el *otra vez* se repite, arrastrado, hasta disolverse en el espacio.

5. **Doctora muerte** Empezamos a sospechar que nadie cantaba *hey nena* como SM –esto es: sin pose ni cancherismo, como si fuera lo más natural y tierno del mundo– desde esta canción juguetona, que tiene un irresistible coro armónico *alla* Beach Boys y que ensaya una variación (*Despertate que ya me voy, esta noche me voy*) sobre el motivo recurrente de la mujer dormida.

6. **Rock espacial**, 9. **Guitarra comunista** ¿Qué clase de rock es el rock espacial según EMAUPM? Uno hecho de torsiones y distorsiones eléctricas que, si le deben algo a The Jesus & Mary Chain, Spacemen 3 o a la ola mutiladora de los Pixies, es en el orden de lo espiritual(ized) y no tanto en el de un sonido y una imaginería evocadores, expansivos, llenos de misterio y sentimiento que, con estas dos canciones, encuentran algo así como su culminación temprana: *Bajamos por el sótano y me mostrás ropa vieja que coleccionás/ No quiero verte con otros jugar/ Los manifiestos del futuro no me explicás*; y sobre todo *Ella escucha otra vez mientras esconde el cable y la TV/ Tan perfecta que sé, con su guitarra roja ella podría ver que nadie la merece, ni yo que soy el mejor.*

7. **Terrorismo en la copa del mundo**, 8. **Diamante** En "Terrorismo...", la voz de Mora Sánchez Viamonte –tecladista de los 107 Faunos– se acopla al mantra ¿andrógino? (*si vienen a buscarme, estoy dormida*) que SM empieza a cantar recién dos minutos después de emprendido el aporreo de batería y la extracción de riffs épicos de las guitarras. "Diamante", haiku reluciente o letanía luminosa, suena más a precuela que a continuación: *esta niña se duerme hoy/ diamante.* Eso es todo; eso y más sueño, más amor, más acordes como naves que cruzan zumbando la estratósfera.

10. **Prenderte fuego**, 17. **El árbol de fuego**, 24. **Lenguas de fuego en el cielo**, 31. **La celebración del fuego**
Los recitales motorizados terminan, indefectiblemente, con una declaración de intenciones que de-genera en otros sonidos (en los últimos tiempos, muta en la tremenda "Noche de los muertos"). Síntesis perfecta de la oscilación entre el ruido y la armonía, entre la simple belleza pop y la ruidosa furia desencadenada de la que habla SM en la entrevista, "Prenderte fuego" (*es lo que quiero, estar tranquilo prendiendo fuego*) es también el primero de los finales flamígeros de un disco de Él mató, ceremonia pagana que se repite, cómplice, con cadáveres navideños, manos gigantes en el cielo, anarquías, descontroles y súplicas de redención (y EMAUPM sabe que, como dice Hornby, "cuando se canta sobre la redención hay que huirle como peste a la palabra redención") a lo largo de la trilogía que *ilustra* –nunca mejor empleado el verbo– *el nacimiento, la vida y la muerte.*

Trilogía
Desde 11. Navidad en Los Santos a 31. La celebración del fuego

11 a 17. En el principio de la trilogía hay un Papá Noel soltando a los galgos (dibujado), una persecución policial que es *la fiesta que te prometí* (otro himno, y van...: "Navidad en los Santos"), perdedores hermosos (el Viejo ebrio y perdido, los que chocan sus autos para llamar la atención en "El héroe de la Navidad"), sidra servida en vasos de metal (la etérea "Noches buenas"), alguien que anuncia que no va a volver y provoca, primero, el refugio cómodo en las drogas y el alcohol ("Navidad de reserva") y, después, la tristeza en ralenti doloroso de "Villancico del final". La navidad motorizada es una fiesta turbia, oscura, claustrofóbica, un poco antisocial, y por eso –y por el aire enrarecido, semisiniestro de las farfisas y demás "sonidos navideños"– el primero de los tres discos pide más que los otros una escucha hogareña, preferentemente un 24 de diciembre y en *loop*.

18 a 24. ¿Qué decir de "Chica rutera" y "Amigo piedra", tracks 1 y 2 de *Un millón de euros* (la vida), que no se haya dicho ya, después de figurar en cuanta lista de mejores canciones de la temporada 2006/07 se haya publicado en este país? Ambas comparten una estructura similar –versos que se repiten cada vez más acelerados; un formato más "canción" que las composiciones anteriores de EMAUPM– y, como bien anotaba el crítico Lucas Garófalo cuando salió el disco, proponen trocar el desasosiego de *Navidad de reserva* por una esperanza radiante. La segunda, además, quedó inmortalizada en celuloide en *Los paranoicos*, elección justísima porque, como el protagonista de la ópera prima de Gabriel Medina, todo *Un millón de euros* descubre en el movimiento (que puede ser la velocidad abstracta de *Un millón...*, el poder que se duplica en "El rey de la TV italiana", el andar cadencioso de las multitudes inquietas de "Vienen bajando" o el serpenteo guitarrero en la instrumental "Provincia de Buenos Aires", compuesta por NE para su disco solista *1984* y una de las canciones favoritas de Mariano Llinás), en la luz del ritmo, la razón o al menos la fuerza por detrás de la existencia. En el viaje a esos lugares nuevos, la música de Él mató se hace enorme y hermosa, *gigante en el cielo, gigante lluvia eterna.*

25 a 31. La misma vocación de grandeza se confirma en la imponente "Noche de los muertos", primer movimiento hacia el final de la trilogía, que es también el fin de los tiempos: casi nueve minutos de un crescendo dramático, de ejecución tan complicada que requirió el apoyo de otras dos bandas (Go Neko! y Prietto viaja al cosmos con Mariano) para su estreno en vivo. Y sigue y sigue, atravesando cielos azules (la desoladoramente romántica "El día del huracán"), inventando estribillos imposibles para soundtracks de George Romero (*ahora estoy arriba de mi casa con un rifle*, en "Mi próximo movimiento"), rezándole a los dioses que traen apocalipsis ("Día de los muertos", "La celebración del fuego"), rogando *sentir temor* mientras Doctora Muerte sacrifica sus brazos al Señor Oscuro y Niño Elefante y Pantrö Puto hacen entrar a sus guitarras en trance zombi. Eso último, en la perfecta "El último sereno", una de las que pone la piel de gallina y puede sacarle lágrimas hasta al más guapo, sobre todo cuando Santiago articula (¿creían que el *hey nena* era todo?) ese *ayer vi una pelí-cula.* **[A]**

Continuidad, pese a los cambios

por **Jorge García**

1. Cuando en el año 2004 se inauguró el FICCO (Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México), un evento –corresponde decirlo– que tomó como modelo nuestro Bafici, ya aparecía como uno de los proyectos más interesantes desarrollados dentro de ese terreno en el continente americano. Conducido e impulsado por gente muy joven, fue progresivamente afianzándose en su estructura y en la homogeneidad y audacia de su programación, así como insertándose paulatinamente en la vida cultural de la ciudad, convirtiéndose en un foco de creciente interés para los cinéfilos. A partir de lo señalado, indudablemente creó una buena dosis de inquietud e incertidumbre el conocerse hace unos meses la renuncia del equipo fundacional del FICCO, aparentemente por divergencias con Cinemex (la cadena cinematográfica más importante del país y un socio con participación cada vez más activa en el evento), de las que no puedo hablar en profundidad por desconocer sus pormenores. Lo cierto es que, a pocos meses de comenzar la sexta edición, un equipo totalmente nuevo debió hacerse cargo de la situación y conseguir que el festival tuviera continuidad. Lo primero que hay que decir –aun cuando no hay acuerdo acerca de qué porcentaje de lo exhibido corresponde a material ya programado por la conducción anterior (para algunos la casi totalidad, para otros bastante menos)– es que el evento, con una cantidad de películas y proyecciones mucho menor que en las ediciones anteriores, salió a flote, posiblemente en una versión algo menos radical y arriesgada, pero bien lejos del presunto comercialismo que algunos sectores le atribuían a priori. Sigue existiendo, por cierto, el problema de la dispersión de las salas, que, dadas las distancias existentes en el Distrito Federal, genera diversas dificultades de traslado, y hubo para mi gusto demasiadas proyecciones en DVD y video, pero cabe señalar que en el haber del FICCO prácticamente no hubo problemas con la llegada de las copias y su consecuente exhibición sin cambios en la programación. También (y sobre todo los realizadores invitados y periodistas locales más jóvenes) se extrañaron las fiestas, abundantes en las ediciones anteriores. Y fueron muchas menos las actividades paralelas respecto de otros años, algo que puede ser atribuible al escaso tiempo con que contó el nuevo equipo para desarrollar sus funciones.

En fin, y estaremos muy atentos a esto, que para establecer fehacientemente las eventuales diferencias entre esta conducción y la anterior habrá que esperar a la próxima edición del FICCO, en la que dispondrán de todo un año para preparar adecuadamente el evento. Es de esperar que continúe con los principios que lo sustentaron desde su fundación.

2. Pasando directamente a la programación, cabe decir que tuvieron continuidad prácticamente la totalidad de las secciones del festival, esto es: las dos selecciones oficiales competitivas de ficción y documental; México Digital; Galas; Tendencias; Cine y Derechos Humanos; las funciones de trasnoche (11.59); Para Todos, con animación para niños; la dedicada a un país invitado, en este caso Malasia, y diversas retrospectivas y tributos dedicados a realizadores tan variados como Friedrich W. Murnau, Jacques Tati, Roberto Gavaldón, William Klein, Andrzej Wajda, Jean-Claude Lauzon y el experimentalista Craig Baldwin. Corresponde señalar también que Argentina tuvo una fuerte presencia en los premios, ya que *Los paranoicos*, de Gabriel Medina, compartió el del mejor film de ficción con *Ballast*, de Lance Hammer (vista en el Bafici 2008), y *Cómo estar muerto/Como estar muerto*, de Manuel Ferrari, fue galardonado como la mejor ópera prima ex aequo con *The Pleasure of Being Robbed*, indie americana a exhibirse en el Bafici 2009. *Una semana solos*, de Celina Murga, y *süden*, de Gastón Solnicki, films –en mi opinión– más valiosos que aquéllos, quedaron fuera de la premiación.

Como varias de las mejores películas proyectadas en el FICCO ya habían sido vis-

La diosa arrodillada, de Roberto Gavaldón

Macario, de Roberto Gavaldón

tas y comentadas en ocasión del último festival de Mar del Plata o se exhibirán en el Bafici, me referiré brevemente a algunos otros títulos que llamaron mi atención. Una fue la iraní *Antes del entierro*, ópera prima del iraní Behnam Behzadi, centrada en la relación de un potencial suicida con una joven muchacha, que propone una lúcida reflexión sobre la opresiva sociedad iraní, siempre expuesta fuera de campo y que, injustamente, no recibió ningún premio; *Goliat*, indie americano de los hermanos David y Nathan Zellner, es una interesante variante sobre la neurosis que provoca la disfuncionalidad familiar; *Campo salvaje*, de Mikheil Kalatozishvili, narra los avatares de un médico que ha decidido ejercer su profesión en la estepa rusa, y muestra una excelente utilización de las locaciones; *El reloj de arena*, del húngaro Szabolcs Tolnai, con una brillante utilización del blanco y negro, se centra en la búsqueda de un joven escritor de sus raíces familiares, en un relato por momentos bastante hermético, y el documental *Vía de acceso*, de Nathalie Mansoux, ganadora del premio Cine y Derechos Humanos, narra los esfuerzos de los habitantes de una barriada de los suburbios de Lisboa por evitar que demuelan sus casas para construir una autopista. Del país invitado, Malasia, sólo vi un par de films, pero *Mukhsin*, de Yasmin Ahmad, muestra a una realizadora a seguir por su sensible aproximación al universo de un amor preadolescente, y *La bella lavadora*, de James Lee, ratifica la importante influencia de Michelangelo Antonioni sobre buena parte del cine asiático.

3. Los dos ciclos más importantes de revisión realizados en el FICCO fueron los dedicados a Friedrich W. Murnau y Roberto Gavaldón. El de Murnau sirvió para recordar que se trata de uno de los más grandes directores de todos los tiempos, y la posibilidad de ver prácticamente la totalidad de su obra disponible en copias restauradas no hizo más que ratificarlo, además de brindar la posibilidad de descubrir alguna obra maestra desconocida por mí como *La tierra en llamas*. Afortunadamente, la respuesta del público a este ciclo, exhibido principalmente en la Cineteca, fue muy buena, algo que lamentablemente no ocurrió con las películas de Roberto Gavaldón, proyectadas también con una calidad de imagen y sonido impecable. En el centenario de su natalicio, Gavaldón aparece hoy como uno de los máximos exponentes del melodrama dentro del cine mexicano. Con una filmografía de casi 50 títulos (inevitablemente despareja y con un notorio descenso de calidad en sus últimos años), en sus mejores películas se mostró dueño de un rigor visual y narrativo que lo diferencia claramente de la mayoría de sus colegas. Nacido en Chihuahua, vivió en provincias buena parte de su infancia y preadolescencia, antes de radicarse en el Distrito Federal, dualidad que tal vez explique las dos vertientes principales de su obra: por una parte, ofreció diversas claves para entender la vida en la ciudad de México hacia mediados del siglo XX, y por otra, representó los violentos contrastes de conducta de sus protagonistas a lo largo de diversas regiones del país. Luego de hacer la secundaria en el D.F., Gavaldón viajó a Los Ángeles con la intención de desarrollar alguna carrera académica, pero, de manera casi casual, un contacto con la compañía Columbia lo encarriló definitivamente hacia los terrenos del cine, a lo que se sumó que en Hollywood conoció a Emilio Fernández y Chano Urueta. Regresado a México en 1932, desde ese año hasta 1944 trabaja como actor y asistente de dirección en numerosas películas. Su debut como director se producirá en 1945 con *La barraca*, adaptación de una novela naturalista de Vicente Blasco Ibáñez que se constituyó en un gran éxito, desarrollando a partir de allí una prolífica carrera hasta 1977. Tal vez sin el inflamado lirismo y el tono épico del Indio Fernández, su estilo aparece, sin embargo, mucho más homogéneo, menos sometido al virtuosismo de la iluminación de Gabriel Figueroa y más preocupado por los elementos narrativos y estructurales que el de su colega. La retrospectiva exhibida en el FICCO permitió acercarse casi a la totalidad de sus mejores títulos y así desfilaron, entre otros, *La diosa arrodillada*, con María Félix en la plenitud de sus dotes de *femme fatale* latinoamericana; *La noche avanza*, una ajustada traslación de los códigos del cine negro a la urbe mejicana; *Rosauro Castro*, una lúcida mirada sobre el caciquismo en provincias; *Rosa blanca*, su film maldito, prohibido durante más de una década y en el que se trasluce su desencanto por el fracaso de la Revolución Mexicana. Y también *Días de otoño*, una de sus películas más perfectas, el retrato intimista de una joven mujer, con una maravillosa interpretación de la prematura y lamentablemente desaparecida Pina Pellicer; *El gallo de oro*, colorida traslación de un relato de Juan Rulfo, con guión de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y con Lucha Villa interpretando varias canciones, y *Macario*, una gran obra que bien podría encuadrarse dentro del cine fantástico. Lamentablemente, y a pesar de haber sido anunciada, no pudo exhibirse, por problemas de derechos, *La otra*, una de sus obras más complejas, con Dolores del Río interpretando dos papeles. Considerado durante bastante tiempo por buena parte de la crítica oficial como un artesano responsable de un cine comercial sin mayor relieve, la obra de Roberto Gavaldón, vista hoy, aparece como un hito importante, no sólo en su país sino dentro del contexto del cine latinoamericano en general. **[A]**

Un par de revelaciones

por **Gustavo J. Castagna**

La muestra de Pinamar, caracterizada en la mayor parte de su programación por preestrenos y homenajes, ofreció este año más de 50 largometrajes, una docena de cortos y numerosas conferencias de prensa con directores, actores, productores y funcionarios europeos. La organización del evento transcurrió sin inconvenientes, se vieron algunas películas argentinas del 2008 y títulos que se estrenarán este año, las efemérides democratizaron el concepto más que nunca más allá de sus valores estéticos (*Breve cielo*, *Don Segundo Sombra*, *Camila*) y hasta hubo espacio para tres films de origen marroquí. *Gomorra*, *Entre los muros*, *Las flores del cerezo* de Doris Dörrie, *El silencio de Lorna* de los hermanos Dardenne, *Jardines de otoño* de Iosseliani, el documental holandés *Para siempre* de Heddy Honigmann y alguna sorpresa que detallaré más adelante fueron lo más interesante desde el punto de vista cinematográfico. Sobre el cine argentino que vi en Pinamar, mejor esperar hasta que se estrenen las películas, así postergamos algunos enojos de directores y distribuidores.

Por Pinamar anduvo Laurent Cantet presentando *Entre los muros*, comentada en la revista el mes pasado. Un desayuno compartido con otros colegas fue la posibilidad de preguntarle sobre la película, el proceso de preproducción, los ensayos con sus jóvenes no actores y los propósitos educativos y cinematográficos de su obra. Agradable y reflexivo, pero también burocrático en sus opiniones (¡propongo a Cantet como ministro de educación de Sarkozy!), la charla con el director de *Recursos humanos* transcurrió de forma placentera. Es decir, él parecía el profesor de los chicos y quienes estábamos a su alrededor, los alumnos de *Entre los muros*. Él tenía razón y nosotros también, como ocurre con

Cristóbal Colón, el enigma, de y con Manoel de Oliveira

las películas de Cantet: descriptivas, pedagógicas, astutas, contando historias que transcurren en fábricas o colegios, con Francia como estandarte del Primer Mundo, ombligo del siglo XXI que agrupa (y encierra) chicos de diferentes razas, orígenes y credos, como se ve en *Entre los muros*. Didactismo cinematográfico y social, eso es el cine de Cantet.

Entre tantas secciones, la muestra dejó un espacio para el cine checo con dos películas: *Los Karamazov* de Petr Zelenka y *Búhos nocturnos* de Michaela Pavlátová. Esta última cuenta la historia de una joven en la República Checa de estos días, mostrada como marginal y sin posibilidades de futuro. Más allá de la estupenda performance de su joven actriz, la mirada de la directora sobre los tantos conflictos que debe soportar el personaje es bondadosa y convencional, muy lejos de las transgresiones de los exponentes sesentistas del cine checo (Forman, Chitylová, Menzel). En todo caso, *Búhos nocturnos*, un film que elige la discreción y el perfil bajo, sirve como ejemplo para comprender de una mejor manera hacia dónde apuntó la programación del evento: muchos films que no alteren la (im)paciencia del espectador y películas que se alejen de la experimentación y el riesgo formal. Como si se tratara de una extensión de Mar del Plata en versión reducida.

Por ese motivo, *Cristóbal Colón, el enigma*, de Manoel de Oliveira, atentó contra aquella paciencia del público. Y eso que no se trata de una gran película, sino de un pequeño film de tesis en el que el centenario cineasta portugués confirma –de acuerdo a sus investigaciones– el verdadero origen del famoso explorador y descubridor de territorios. El mismo Oliveira aparece, junto a su esposa, en la última media hora visitando la casa natal del portugués Colón y confirmando su tesis en un film didáctico y sin más pretensiones que la obsesión de un director que se plantea enigmas particulares y que aún tiene la energía suficiente para transmitirlos en imágenes.

El evento, organizado por Carlos Morelli y su equipo de trabajo, tiene un segmento histórico denominado "La película sorpresa", que dejó de ser tal para transformarse en *Centochiodi*, anteúltimo film de Ermanno Olmi, realizador de *La leyenda del santo bebedor* y *El árbol de los zuecos*. Si Oliveira sigue filmando con cien años, Olmi tiene casi ochenta y continúa con su prédica panteísta a través de sus campesinos y de un joven mesías destinado a resignificar los postulados del catolicismo rancio y retrógado (es decir, el que propone el poder del Vaticano). A esta altura de su larga trayectoria (medio siglo atrás de las cámaras), las películas de Olmi, desde la manera en que se abordan sus temas, se asemejan a las propuestas televisivas de los sesenta y setenta de Rossellini: un cine que se acerca a la sabiduría, el conocimiento, la revelación absoluta, la transmisión de un saber filosófico y teológico que sea comprensible para todos y que jamás discrimine. Desde estas líneas se sugiere que Rojas no vea la película por el riesgo de que se encarne en el personaje central de *Centochiodi*; más que nada, para impedir un brote místico del caro Eduardo. **[A]**

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

Brisas y cambios en Cartagena

por **Eduardo A. Russo**

Lake Tahoe, de Fernando Eimbcke

Una de las cosas que me sorprendieron al bajar en Cartagena esta temporada fue la brisa. Acostumbramos llamar así, por estas latitudes, a un vientito suave y refrescante. Pero resulta que en el Caribe las brisas marinas pueden tumbar árboles, volar techos o causar apagones y líos de tránsito por cómo embravecen el mar, que incluso se sube a la calle. Los cachacos –todos los que no somos costeños; digamos, el resto del mundo– nos enteramos de que la brisa puede ser bastante salvaje. Y de que el mar formidable también puede tener fauces; como dicen los lugareños: "El mar está pidiendo cachacos". En esos días, mejor meterse en los cines que entre las olas. Y el Festival Internacional de Cine de Cartagena, al borde de su medio siglo de existencia, fue entre el 27 de febrero y el 7 de marzo una excelente oportunidad para hacerlo de forma intensiva.

Un cambio palpable ha sufrido, de la pasada edición a ésta, el Festival de Cartagena. El más sentido se relaciona con la desaparición de su fundador, don Víctor Nieto Núñez, que aún observaba el festival desde cada póster o remera de esta edición, a él dedicada. La figura del muy querido director, pionero también en la radio y el cineclubismo colombiano, muerto el noviembre pasado a los 92 años, era evocada en cada una de las presentaciones de un festival que se encuentra en plena transición hacia un formato acorde a los tiempos y tendencias del cine contemporáneo. El encuentro contó no sólo con más de un centenar de films que abarcaron un abanico bien amplio. Estuvieron desde Benicio del Toro –quien no podía parar de firmar autógrafos ni para sacarse ese habano permanente en su boca– con sus dos *Che* (*El argentino* y *El guerrillero*), pasando por las propuestas mainstream más representativas del actual cine latinoamericano, hasta propuestas ligadas al documental, el corto, la animación y el videoarte. Todo acompañado por intensas actividades cineclubísticas, académicas y de expansión del cine más allá del espacio habitual de las salas.

A lo largo de su trayectoria, el festival debió hacer grandes esfuerzos para que su impacto popular no quede más bien ligado a la influencia de la industria televisiva (algo que también ha afectado numerosas veces, por ejemplo, a su pares de Gramado o Viña del Mar), haciendo que para el público masivo fuera un lugar de encuentro físico con sus ídolos de TV. Reforzando su identidad cinematográfica, la salida a la calle del festival, si bien contó con el inevitable momento de la bajada de estrellas televisivas a la ciudad histórica, se prolongó durante la semana con la extensión de dos actividades que intentaban reconectar a toda la población con el cine: los ciclos "Cine bajo las estrellas" y "Cine en los barrios" llenaron las plazas y cada rincón de Cartagena y de localidades vecinas con una audiencia entusiasta, en más de 50 lugares de proyección.

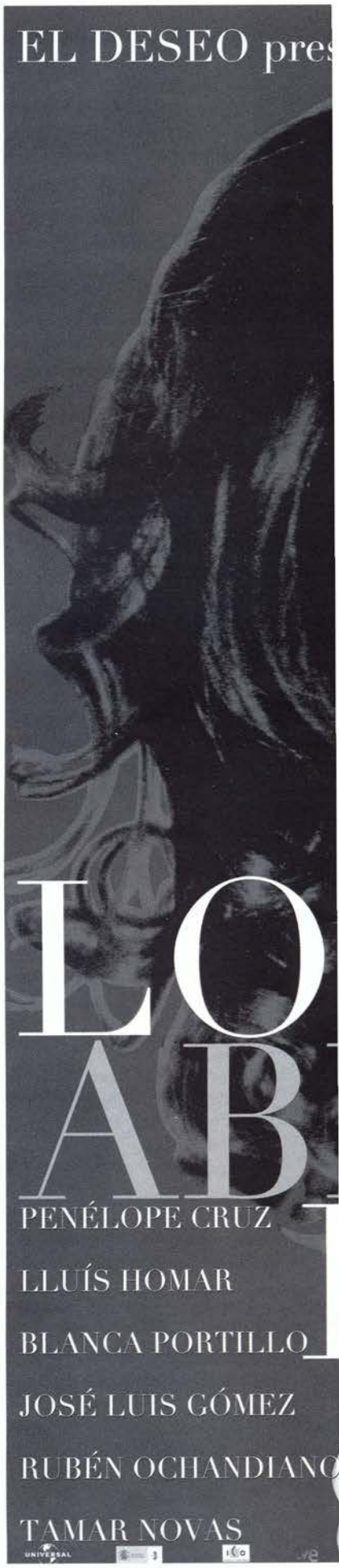
En el cambio de esta edición sobresalió el trabajo cinéfilo y experto de Orlando Mora, quien, acompañado por Monika Wagenberg, diseñó una programación cuya audacia apunta a una reorientación hacia la complejidad del cine contemporáneo, promoviendo incluso las manifestaciones más exploratorias en el cine latinoamericano, como el encuentro con filmografías cuya exhibición se basa en la exigencia crítica y no en el cálculo de presunta satisfacción de audiencias. Así pudo verse en el festival una retrospectiva de Lisandro Alonso, con contornos interesantes: si bien la asistencia a sus films fue despareja, la sala en la que se realizó el diálogo con el público literalmente reventaba de gente. O pudieron verse raras y refinadas retrospectivas como la dedicada al italiano Gianni Amelio.

El primer premio, la India Catalina de Oro, fue para el minimalismo de *Lake Tahoe*, de Fernando Eimbcke (que también ganó los de mejor guión y foto), mientras que los premios de la crítica y a la mejor actriz fueron para *La nana*, del chileno Sebastián Silva. En la primera competencia iberoamericana de documental ganó *Siete instantes*, de Diana Cardozo (México).

Las brisas caribeñas parecen haber dado nuevos movimientos al cine en Cartagena, que bajo la memoria del fundador emprende un nuevo perfil, haciéndose cargo del espíritu pionero e instalándolo en la necesaria multiplicidad de las pantallas del presente. También fue el festival un buen mirador para avistar parte de lo que se viene en el cine colombiano. Por ejemplo, *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra, que irá a Cannes y con la que hay grandes expectativas. Ambientada en la costa caribeña y, por lo que pudo verse, muy distinta a su notable ópera prima *La sombra del caminante*, hablada en varios de los dialectos costeños y con una historia ubicada en los años sesenta, de imágenes poderosas y un fundamental componente sonoro, dejó picando su inminencia. Y también destacó la presentación oficial del Festival de Cine de Cali, que comienza en noviembre bajo la dirección artística de Luis Ospina, con un formato que intenta ponerse a la vanguardia de las transformaciones que el cine está viviendo en los últimos años. Ubicado bien al inicio de la temporada, el Festival de Cartagena se muestra, además de apto para los balances, como un interesante sensor de lo que está pasando en Colombia y la región. **[A]**

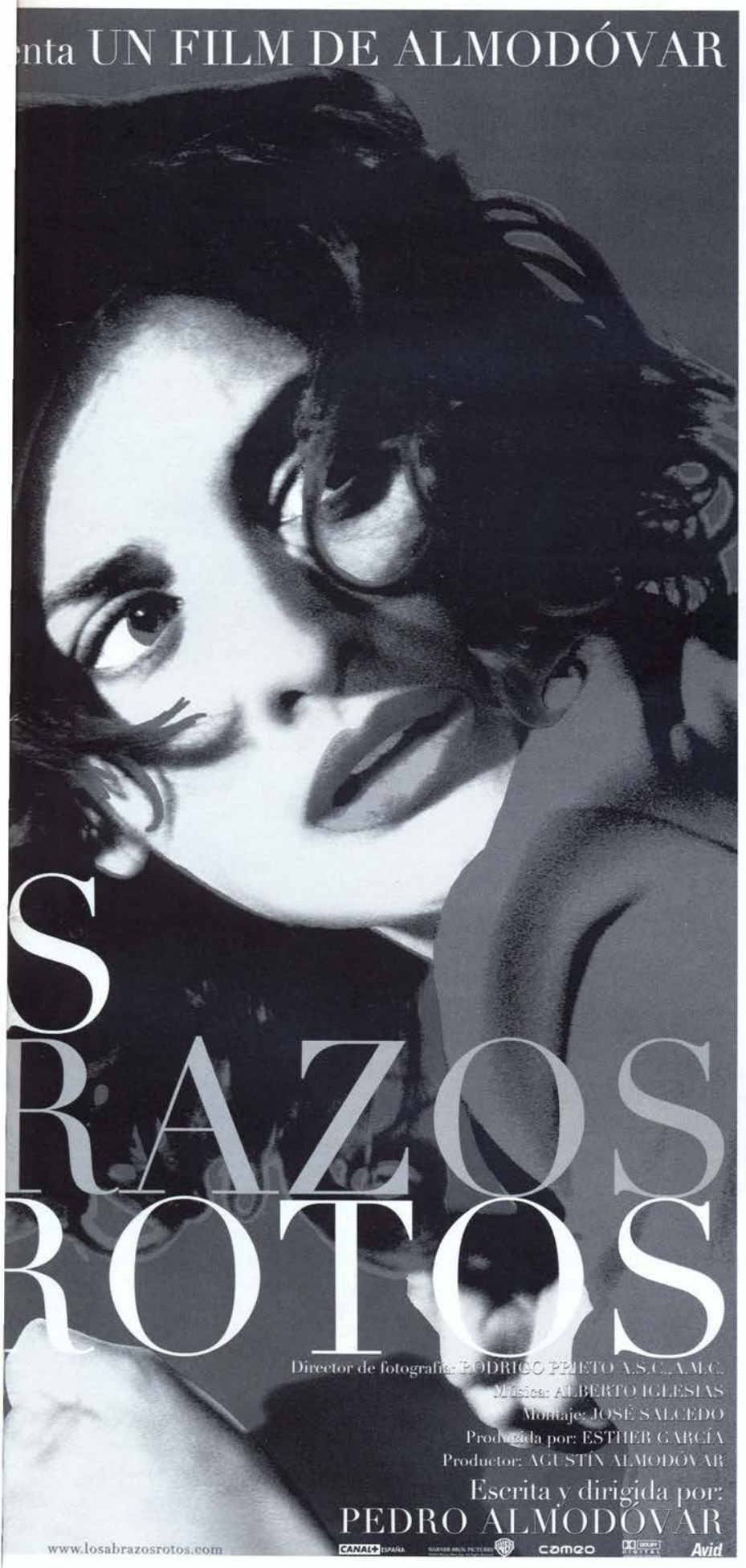
¡Almodóvar!

por **Jaime Pena**



Leyendo en Allmusic.com lo que escribe Stephen Thomas Erlewine a propósito del último disco de U2, *No Line on the Horizon*, me doy cuenta del paralelismo entre la banda irlandesa y Pedro Almodóvar. Para Erlewine, cada nuevo disco de U2, al menos desde *The Joshua Tree*, es una respuesta a lo que la crítica dijo del anterior, una forma de pulir los posibles errores o las aristas más acentuadas de su obra precedente. Un comportamiento éste que se explicaría por la importancia que U2 concede a las opiniones ajenas. No sé si habrá otro cineasta tan preocupado por lo que se dice de él y su obra como Almodóvar. Es famosa su conflictiva relación con la crítica española, entre la cual sus películas nunca han gozado de nada parecido a la unanimidad, al fin y al cabo algo muy comprensible en un cineasta que no suele despertar reacciones atemperadas. Su lista de agravios se extendería también a la industria, a un sector del público y a la prensa situada en el espectro más conservador del arco político. Prototipo de personaje que no deja indiferente a nadie, ni con su obra ni con sus opiniones, Almodóvar es uno de esos cineastas que, si pudiesen, les gustaría también arrogarse el derecho a dictar las críticas de sus propias películas. Algo perfectamente comprensible si atendemos al peso que siempre le ha concedido al marketing.

De ahí que toda o buena parte de su carrera, en especial la última década, pueda leerse en el sentido que apuntaba Erlewine sobre U2. Almodóvar vivió unos erráticos años noventa, que se cerraron con la película que lo resituó en el primer plano internacional, *Todo sobre mi madre*, hasta cierto punto el título más decepcionante de su filmografía, en la medida en que, por momentos y con tantos lugares comunes, parecía la obra de un imitador de su cine antes que una película original. En cualquier caso, su desmesurado éxito le dio la libertad suficiente para abordar a continuación su película menos autocomplaciente, *Hable con ella*, en mi opinión también la mejor de su filmografía. Centrada en un insólito (para su cine) personaje masculino, *Hable con ella* introducía un atípico segmento de cine dentro del cine simplemente para proponer la arriesgada metáfora de una violación. Un Oscar al mejor guión le dio alas a un director siempre necesitado de reconocimiento, lo que motivó que en *La mala educación* se la jugase con una propuesta formalista que hacía del artificio su razón de ser, casi como en una película de Brian De Palma en la que sus partes eran mucho mejores que el conjunto. Si se me permite la autocita, hace tres años y en estas mismas páginas escribía lo siguiente acerca de *Volver*: "Se trata de una vuelta al mundo femenino, a Carmen Maura, Penélope Cruz y Chus Lampreave; una vuelta también a los orígenes, al universo familiar; una vuelta al pueblo, a La Mancha. Un Almodóvar que siente la necesidad de volver a pisar terreno firme y seguro tras los excesos formalistas de sus dos películas precedentes que derivaron –no es un dato baladí– en unas recaudaciones a nivel mundial que en el caso de *La mala educación* se situaron por debajo de lo esperado." Como si ese ejercicio de repliegue (y el éxito consiguiente) que representó su película anterior le hubiese proporcionado la seguridad necesaria para afrontar nuevos desafíos, Almodóvar persiste en la senda iniciada en *Hable con ella*, con la lección de *La mala educación* bien aprendida. Quizá, más que considerar sus nuevas películas como respuestas a las precedentes, deberíamos hablar de una filmografía construida sobre el principio bien



conocido de dar dos pasos adelante y uno atrás, una evolución *ma non troppo* que no le haga perder público. Pues bien, el Almodóvar de 2009, *Los abrazos rotos*, es la culminación de la senda iniciada con *Hable con ella*, un logro (casi) a su altura que hace que ahora podamos ver sus dos películas precedentes como eslabones tan fallidos como necesarios.

El mejor Almodóvar siempre ha navegado entre dos aguas, la de la comedia y la del melodrama. *¿Qué hecho yo para merecer esto?* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* eran como dos caras de una misma moneda: en una, los personajes y una trama de comedia daban pie a un drama sórdido de inspiración neorrealista; en la otra, una trama y los personajes de un melodrama constituían el armazón de una comedia en la mejor tradición del género. *Los abrazos rotos* tiene también mucho de esa ambigüedad genérica: unos personajes y unos diálogos a veces altamente paródicos que nunca acaban por decantarse por la comedia, pues, muy al contrario, son las víctimas de un trágico melodrama. Almodóvar lo construye en dos tiempos, sin prisas, como nunca lo había hecho (estamos ante su película más larga), siendo consciente de que necesita hacer crecer a sus personajes y de que la parte que se desarrolla en 1994 sirve para tapar los huecos de la que acontece en 2008, de la misma forma en que ésta cubre los vacíos de la precedente. Tal es así, que la película precisa de dos finales y un epílogo que nos obliga a replantearnos todo lo que habíamos visto y entendido hasta entonces, no argumentalmente, sino en cuanto a su tonalidad y adscripción genérica.

Hablaba de la tentación de Almodóvar a ejercer como crítico de sus propias películas. Las múltiples citas que suelen poblar sus películas son como pistas que nos ayudan a interpretarlas. En *Los abrazos rotos* hay citas más o menos explícitas a William Wyler, Nicholas Ray, Roberto Rossellini, Louis Malle, Fritz Lang o Federico Fellini. Vamos a recoger el guante de esta última, la de *8 y 1/2*. Hay una tercera capa narrativa en *Los abrazos rotos* de la que no habíamos hablado, el cine dentro del cine, con un rodaje que no es otra cosa que el rodaje de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ahora reconvertida en *Chicas y maletas*. La película concluye con una secuencia de ésta última que confirma que lo que estuvimos viendo a lo largo de más de dos horas era en realidad, en primer lugar, una remake subterránea de aquel gran éxito y, por lo tanto, no un melodrama sino una comedia, y, en segundo lugar, una propuesta reflexiva que, inspirándose en Fellini, nos habla de uno de los episodios más turbios de la carrera de Almodóvar: su relación con Carmen Maura. Pues bien, he aquí su autojustificación. **[A]**

Series: otra mirada

por **Fernando E. Juan Lima**

UNO. En el editorial de *EA* 202 se lanzó un guante al rostro de quienes no compartían la mirada acerca de las series reflejada en dicho número que aquí se intenta refutar. Aun asumiendo la endilgada ignorancia y el desinterés (en mi caso preponderantes sobre la haraganería), debo decir que las notas publicadas cual panegíricos de los seriales no hacen sino confirmar el deseo de mantenerme al margen de ellos. Lo aclaro desde el inicio porque sé que puede ser visto como un punto débil de mi argumentación: de todas las nombradas en el dossier sólo he visto de manera más o menos completa *Seinfeld* y *Los Simpson*. Ello no obstante, y tomando en cuenta que, más allá de las referencias particulares, se realiza "una defensa de las series" en general, debo decir que tal encendida defensa ha generado en mí ciertos interrogantes que aquí comparto:

Se parte de la godardiana diferenciación entre cine y televisión, para sustentar la idea de una pretendida autonomía de las series como una forma específica de narración, con sus "limitaciones y ventajas". Leo y releo: ¿cuál es el sustento de tal autonomía? ¿Cuáles son las ventajas?

Preponderancia del guionista y del productor ejecutivo por sobre el director: una ventaja no puede ser... Por lo demás, ¿no es lo que viene sucediendo –en términos generales– con el cine en el sistema de estudios? Claro que aun en ese ámbito los verdaderos autores han sabido dejar su sello. Que exista algún guionista o productor que, más allá de los barquinazos impuestos por los estudios de marketing, consiga generar productos más interesantes que la media, ¿transforma al sistema en sí mismo en positivo?

Que el apuro, la improvisación, las múltiples intervenciones de distintos factores en sentidos diversos den lugar a una situación algo caótica, ¿es algo que *favorece* a las series en comparación con las películas? Podría pensarse que lo que hace a una obra digna de consideración no es el contexto en que se realiza. ¿No será que el desorden se vincula más con la producción acelerada y el descuido formal que con la idea de un terreno más fértil para la creación? ¿No podría ser que acudir a temas urticantes usualmente no tratados por la televisión en el pasado tenga que ver con una estrategia de venta, ante la imposibilidad de mostrar otra ventaja?

¿No será, simplemente, que habiendo mayor oferta a raíz de la mayor cantidad de ventanas (fruto del cambio de los modos de consumo) aumenta proporcionalmente la cantidad de productos dignos, interesantes y hasta osados y transgresores? ¿No será que la mayor parte de las supuestas particularidades o ventajas que se plantean en relación con las series tienen que ver en realidad con cambios de hábitos de distribución y consumo en general, que no son propios de las series? ¿O acaso las nuevas tecnologías no han impactado en igual modo en el cine propiamente dicho?

Ver series es más barato que ir al cine. He ahí la única ventaja concreta que efectivamente advierto como enumerada. El asunto es que la enorme mayoría de las series analizadas son exhibidas en nuestro país en la televisión por cable, esto es, paga. Y paga no sólo por el canon mensual que se abona por la cada vez más acotada oferta básica (ya sabemos cómo lo que era parte del servicio general pasó a ser premium y, por lo tanto, objeto de pago extra), sino además porque las emisiones están plagadas de tandas publicitarias, pese al aludido pago. Por su parte, en lo que hace al consumo en DVD, ¿cuánto cuesta adquirir legalmente una temporada de alguna de las series nombradas?

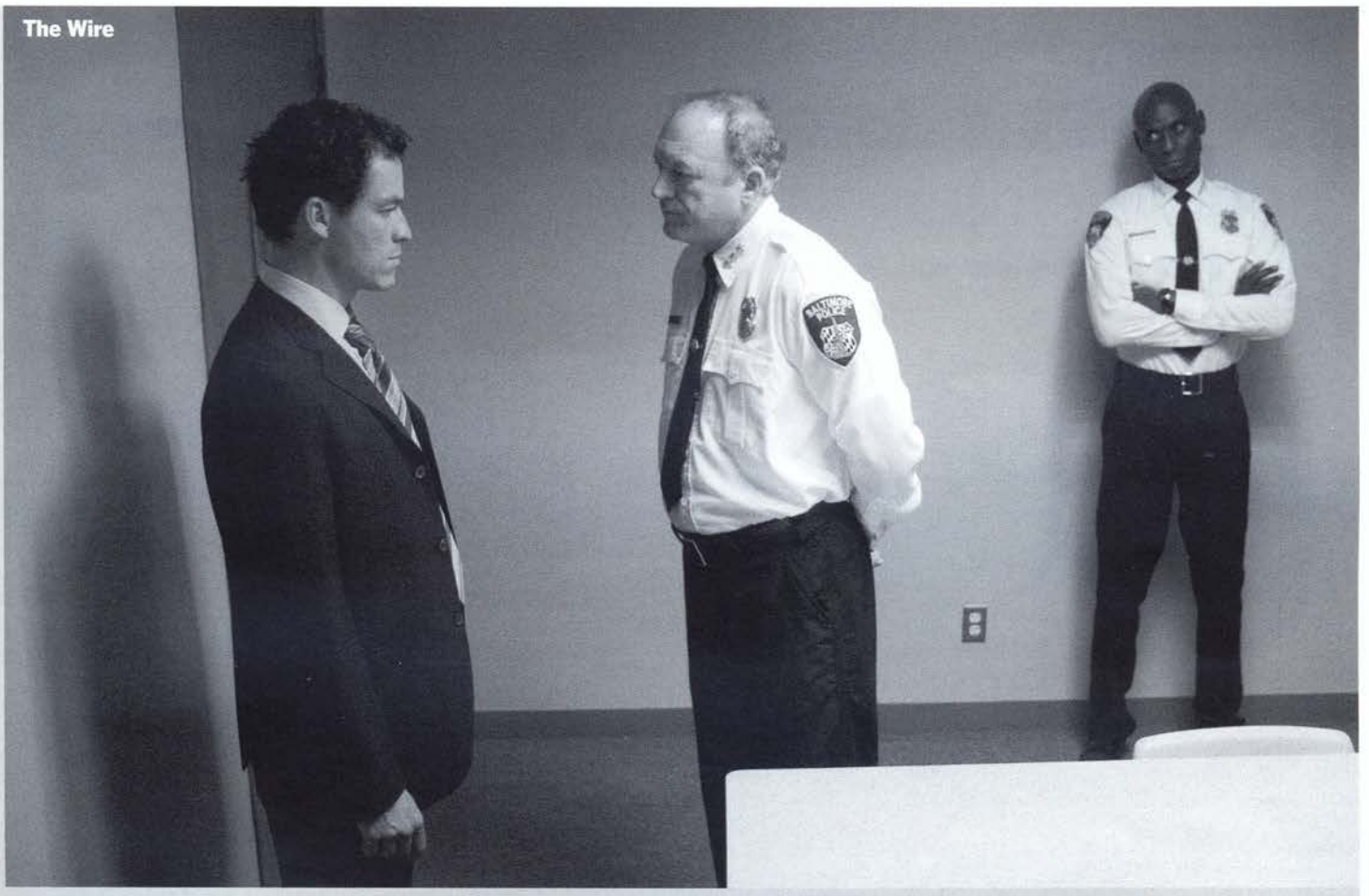
Por último, ¿por qué se acude a parámetros tan distintos para criticar películas, programas de televisión en general o específicamente series? ¿Sólo para estas últimas bastaría un buen guión y alguna actuación aceptable para ser dignas de ponderación? ¿O lo que define la bondad de las series es animarse a ciertos temas o tratarlos con cierta (¿calculada?) incorrección política o (¿estudiado?) desparpajo?

DOS. Es cierto, son muchas preguntas. Y, como de costumbre, las certezas son pocas. Sin embargo, también tengo algunas sospechas. Muchas de ellas quizás son el fruto de cierto prejuicio, pero como creo que existen algunos indicios que las avalan, aquí van:

A diferencia de lo que ocurrió hasta la década del 80 con las series que ahora podemos calificar de "clásicas", el consumo de estas nuevas series en nuestro país apunta al público ABC 1 que tiene cable. Y, *sorry*, eso de ver en versión original subtitulada, a poco del estreno en el país de origen, lo que allí es un éxito o una novedad no es para cualquiera. Así, dado el rating de las señales de cable en nuestro país, me parece un exceso calificar de "masiva" o "popular", así, sin más, a cualquiera de las series a las que se hace referencia (en nuestro país la excepción parece ser *Los Simpson*). Y ello no cambia porque, para no perder tiempo con cortes, para no esperar la hora de emisión, para no gastar dinero, etcétera, se vea la temporada completa en DVD comprado (en tanto las cifras de venta de packs no son significativas) o copiado, bajado, comprado en la manta o pedido al delivery. ¿Cómo mensurar este consumo? Es cierto, parece ser importante. Pero la sensación térmica de un porteño cinéfilo parece poco sustento para avalar tal pretendida popularidad.

Una idea: primero se abandonaron las salas de cine en pos del consumo hogareño de películas. Ahora parece que se está abandonando este último por el consumo de series.

En las 28 reseñas particulares de determinadas series se hace referencia de manera casi exclusiva a sus argumentos y a algunas buenas actuaciones. En unos pocos casos se valora la estrategia narrativa o el


The Wire

tratamiento de algún tema en particular, usualmente ajeno al universo catódico (de méritos u originalidades estrictamente formales prácticamente ni se habla). Por lo demás, tales estrategias, así como la ampliación de las temáticas abordadas, parecen ser cambios propios de la televisión en general (piénsese en la ¿también revolución? de los reality shows).

Un buen guión sumado a un *star system* propio (cada vez más conectado con el del cine, claro está) ha sabido dar buenos resultados también en el cine propiamente dicho; pero también es cierto que puede saber a poco como plato casi único... Aun así, no lo podría negar (no lo sé; y confío en el criterio de los redactores de *El Amante*): ¡parece que hay series buenas! Pero la existencia de algún oasis, o aun la proliferación y aumento de éstos (aceptémoslo como hipótesis), creo que no autoriza a hablar de "revolución". Al menos no como cambio profundo que implica una modificación de las instituciones vigentes.

O, mejor dicho, desde la cinefilia, esperemos que así no sea. Preferiría creer que la influencia recíproca entre cine y televisión no ha de terminar con la imposición de una ética y una estética televisiva (la de las series). Aun cuando el tema excede el motivo de estas líneas, podríamos encontrar ejemplos de colonización del cine por parte de la televisión en el cada vez más deslucido género de la comedia romántica (que progresivamente se acerca a la sitcom televisiva). *Starsky & Hutch* o *Miami Vice* parecen excepciones, justamente porque han tomado como punto de partida las series para crear universos cinematográficos propios (en sentido contrario, en lo que hace a intentos creativos formales significativos, sólo puedo pensar en *Twin Peaks*).

Con el término "revolución" se han nominado procesos libertarios, democráticos y progresistas, pero también dictaduras que silenciaron la diversidad, intentando imponer un modelo y un discurso únicos. En el contexto actual, si "está siendo televisada", temo que el cambio se parezca más a estas últimas que a los primeros.

Y TRES. Cada quien sabe cómo ocupar su tiempo. Pero lo cierto es que parecería que la mayoría del público dedica una parte acotada de sus momentos de ocio al consumo de bienes culturales, existiendo de hecho una competencia entre ellos para ocupar aquella porción. En ese contexto, el avance de la televisión no parece un acontecimiento digno de ser festejado. No es que se quiera negar la realidad, sólo se advierte que se debería intentar delimitarla en sus justos y efectivos límites y características (más allá de dejar asentada, claro está, una divergencia valorativa). Tanto la televisión como el cine han cambiado y siguen haciéndolo al compás en que lo hace la tecnología y la sociedad global; pero la primera parece estar más preparada para adecuarse al ritmo cada vez más vertiginoso en que las circunstancias parecen requerirlo. Si esto efectivamente es así, creo que desde esta tribuna se debería aguzar la mirada frente a otro indicio que sugiere la posibilidad de un futuro a mi entender ominoso.

Desde la mirada de la crítica, vuelvo al inicio y confieso que las notas publicadas no han logrado convencerme de hacer un nuevo intento por acercarme a estas series (como sí ha pasado y pasa con muchas películas). Que haya series un poco menos básicas y lineales es poco mérito si tomamos en cuenta el nivel del universo con el que se las compara, si éste es el del resto de la televisión. El hecho de ser, quizás, de lo mejor que podemos hallar en ésta creo que no autoriza para imaginar (y menos aún para aplaudir) la supuesta autonomía obtenida como fruto de un pretendido proceso revolucionario que autorizaría a hablar de cruces o acercamientos al mundo del cine. Si esto último en efecto acaece, temo lo peor... temo a *Sex and the City, la película*. **[A]**

Kapó, o las dos horas veinte de **Gomorra**

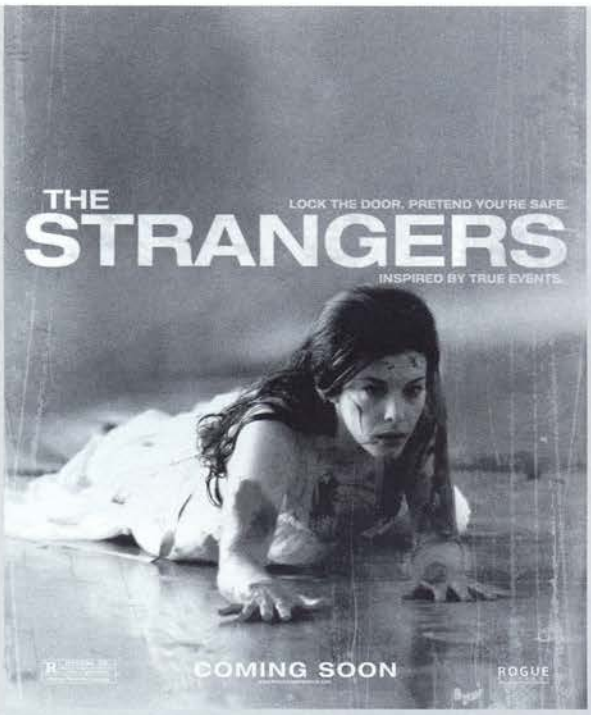
por **Marcos Vieytes**

Gomorra
Italia, 2008, 137'.
DIRIGIDA POR Matteo Garrone

Esta película tiene una forma que hace pensar en la del catálogo o la del organigrama. Vale decir que enumera y abarca una situación lo más exhaustivamente posible, incluye a la mayor cantidad de actores involucrados en ella para que la comprendamos mejor y no parece sacar conclusiones por los espectadores, o, al menos, no aparece en escena ningún personaje diciendo lo que tenemos que pensar de lo visto. Esto último, que generalmente se considera una virtud cinematográfica, aquí se ve opacado por el procedimiento general del film. Si Garrone evita la inclusión de un discurso verbal explícito sobre el tema, se debe a que la entera estructura de la película sí es explícita y no deja lugar a dudas, el juego o la ambigüedad. *Gomorra* es una clara película de tesis cuya formulación quedó reflejada en el título del número anterior de esta revista. El problema es que esa tesis sobre "el capitalismo al desnudo" es tan expositiva que se aleja del terreno del cine, arte de lo real como doblez, para acercarse al del informe sociológico naturalmente menos preocupado por el relieve formal que por el contenido temático. De allí la claridad con que sabemos después de verla –e incluso recién empezada la proyección– sobre qué trata, y que no haya mucho más que eso para comentar. Nos sucede con ella algo así como si el análisis del cine de Jia Zhang-ke pudiera despacharse únicamente con el lema, cierto pero parcial, de que trata sobre "la transición china al capitalismo". Lo que le falta a Garrone es una puesta en escena que trascienda o agriete el postulado temático, en lugar de una que confirme nuestras opiniones sobre el estado del mundo.

La abarcadora generalidad de la película es uno de sus mayores defectos, y eso tiene su correlato al nivel de los personajes debido a su diversificación. Éstos circulan por la película con la misma inmaterialidad que la de las ideas o, más bien, que la de los datos, sus verdaderos y únicos protagonistas. El que no podamos identificarnos con ninguno de los personajes, ya que la película no jerarquiza demasiado a nadie, puede pensarse como una manera de mostrar el funcionamiento del sistema, que mantiene a todos "conectados" entre sí e indiferenciados para mejor usufructuarlos como mano de obra personal y prescindible, pero entonces la puesta en escena de Garrone se transforma en la reproducción del funcionamiento que supuestamente critica o denuncia. No pido un personaje que ante cada horror exclame el catártico y mafaldiano "sunescán dalunabuso", sino el anclaje en un punto de vista cómplice que incomode nuestra mirada, encarnándola adentro de la mierda, que haga mierda la mirada estadística, espectacularizándola incluso a riesgo de hacernos gozar de ella o confundir lo que sentimos que debemos pensar sobre una determinada cosa, pero no distribuyéndolo incesantemente de modo que ninguno de ellos nos represente ni nada nos duela o estimule demasiado. Lo que le falta a *Gomorra* es abyección o, mejor dicho, una puesta en escena que corra el riesgo de caer en ella, única manera honesta de enfrentarse a ciertos escenarios de la realidad que son literalmente abyectos y no acabar convalidando su existencia con una representación tibia de éstos y protectora del espectador, que sale de ver *Gomorra* con su buena conciencia intacta.

Quizás el contraejemplo radical de *Gomorra* sea *Saló, o los 120 días de Sodoma*, en la que Pasolini ponía toda la carne en el asador y filmaba una película brutal sobre un sistema aberrante, y que con el paso del tiempo no ha disminuido un ápice de su malestar. Cosa que también ocurre con *Redacted*, una de las películas fundamentales de este siglo, y su incorrección cinematográfica lisa y llana del final, en el que De Palma manipula imágenes de las víctimas reales de las múltiples violaciones y asesinatos perpetrados en Irak para desolar al espectador y provocarle una reacción no contra la realidad de la guerra sino contra la deliberadamente obscena manipulación de las emociones llevada a cabo por la película, contra el efecto anestésico de la proliferación audiovisual contemporánea en la que todo atisbo de verdad tiende a relativizarse. Mientras De Palma, desde las entrañas mismas del espectáculo, atenta contra la banalidad de sí mismo, *Gomorra* hace lo opuesto y allí reside lo ingenuo de su actitud exterior al cine. Claro que estos ejemplos, postulados desde un principio como extremos, pueden pensarse por eso mismo como inaccesibles, frutos de unas circunstancias pero sobre todo de unos derroteros estéticos, no sólo singulares sino también maduros e incluso terminales en lo que respecta tanto a la obra como a las vidas de sus responsables. Entonces me parece que habría sido preferible –a juzgar por lo que dice Eduardo Russo del libro en el que se basa *Gomorra*– una adaptación más atenta a la forma un tanto desprolija del texto original con todos sus desniveles de tono y cruces discursivos que a su homogénea crónica de la realidad, a la mirada de Saviano en lugar de al objeto mirado por él. **[A]**



¿Está Tamara?

por **Gustavo Noriega**

Los extraños
The Strangers
Estados Unidos, 2008, 86'. **DIRIGIDA POR** Bryan Bertino.

Lo primero que hay que decir de *Los extraños* es que es una película que mete miedo. No recuerdo haberla pasado tan mal (lo que en una película de terror implica pasarla bien) en muchísimo tiempo. La vi una noche en mi casa, en DVD. Cuanto faltaban veinte minutos para que termine, mi mujer abandonó y decidió seguir viéndola a la mañana siguiente, a plena luz del día, porque no soportaba más el terror que le producía. Yo, mucho más valiente, seguí viéndola pero con el velador prendido. Luego, cuando me desperté a la mitad de la noche y me levanté para ir al baño, la idea de que podría haber alguien en mi casa con una máscara tapándose la cara me puso tan mal que me costó volver a dormir.

Entiéndase bien: estoy hablando de un terror insoportable, no de sustos. No se trata del viejo truco de que en un determinado momento de la película aparezca una visión inesperada, reforzada por un golpe musical estridente. No es que no haya de esas escenas, pero cada una de ellas está precedida por una tensión extrema generada por el clima general de la película.

En principio no hay nada original en *Los extraños*. Desde el cartel informativo y las imágenes del comienzo sabemos que los protagonistas van a morir. No es la primera vez que el cine cuenta una intrusión brutal en un hogar de clase media: el caso más pretencioso fue el de Michael Haneke en *Funny Games*. El arte de *Los extraños* no es la sorpresa ni el ingenio del guión ni la alegoría social, sino simplemente la construcción de una atmósfera inquietante.

La película comienza con el relato de la crisis de una pareja, Jason (Scott Speedman) y Kristen (Liv Taylor), que pasa la noche en una casa de veraneo, alejada de la ciudad. La introducción da una cantidad de información que después no será relevante para el desarrollo de los acontecimientos. Cuando el absurdo comienza, todo lo que sabemos deja de tener importancia.

Un ejemplo de las imágenes aterradoras de *Los extraños* tiene que ver con el uso del plano general y el foco profundo. Kristen queda sola en la casa y va a la cocina a hablar por teléfono. El plano la toma a cierta distancia, abarcando buena parte del ambiente y el fondo, con un par de puertas que comunican a otros sectores de la casa. La chica mira hacia delante, y detrás de ella, por una de esas puertas, aparece una persona. No hay música que remarque la aparición, sólo el sonido ambiente. El foco profundo permite distinguir que ese hombre está vestido con saco y corbata y que tiene una máscara infantil que cubre su cara. El intruso queda parado unos minutos a las espaldas de la chica. En una película de terror convencional, allí se desencadenaría una serie de persecuciones cuchillo en mano. Acá, en cambio, pasamos a un contraplano, viendo a la chica de espaldas; teóricamente, una subjetiva del intruso enmascarado. Vuelta al plano que toma a Kristen de frente y allí se ve que detrás de ella no hay nadie, el extraño se fue. La tensión cede pero queda una intranquilidad ambiente que sólo se alterará por los episodios de violencia.

Esa escena no sólo genera un clima tenso escalofriante, sino que además comienza a dar información aterradora sobre los personajes que acosan la casa: no actúan de forma lógica. El hombre de la máscara está allí, pasea por el interior de la casa, no parece estar urgido a nada. *Los extraños* no ofrece ningún elemento sobrenatural: el mundo físico de la película se rige con las mismas reglas que nuestra vida cotidiana. Al mismo tiempo, la conducta de los extraños desdeña todo intento de realismo. No hay explicación psicológica ni motivos claros acerca de por qué hacen lo que hacen. Su asalto y ataque a la pareja carece de todo sentido: es la expresión brutal del absurdo, sucede porque puede suceder, no porque tenga que suceder.

Otro ejemplo. En una escena previa suena un golpe en la puerta. La pareja abre, con cuidado porque siente que pasa algo extraño. Una chica, que antes, inexplicablemente, había sido vista parada inmóvil a unos metros de la casa. La chica pregunta con voz neutra, sin modulación: "¿Está Tamara?". James y Kristen le dicen que se equivocó de casa, que no hay nadie allí con ese nombre. Más tarde, cuando el clima de terror es casi insoportable, suena de nuevo la puerta. La misma joven vuelve a repetir la pregunta: "¿Está Tamara?". Kristen le dice que ya había estado allí y que no era ésa la casa que estaba buscando. La joven, con el mismo tono de voz, pregunta: "¿Está segura?". La respuesta no tiene sentido y eso la hace más inquietante.

Podríamos seguir describiendo y analizando escenas, y en todas encontraríamos un matiz distinto a lo habitual que hace a la película una experiencia difícil de tolerar al tiempo que provoca un placer cinematográfico inusual. No hay aquí moralejas ni análisis sociales ni reflexiones sobre la violencia: es una película que se disfruta porque se sufre y eso es todo lo que hay. Eso y Tamara, claro. **[A]**

Frenos y hembras

por **Lilian Laura Ivachow**

A menos de un mes del estreno de **A prueba de muerte**, la persona que firma esta nota no puede creer que el film sólo se esté exhibiendo en dos salas suburbanas. Piensa que es la mejor película en lo que va del año y que debería haber tenido una tapa (N. del E.: ahora, tardíamente, lo ha conseguido). Está considerando suscribirse a la revista **Corsa** y se enamoró por quinta vez de Tarantino. Y de Kurt Russell. Y de Arlene. Y de Abby, Zoe, Shana, Lee y Kim.

A prueba de muerte
Death Proof
Estados Unidos, 2007, 112'. **DIRIGIDA POR** Quentin Tarantino.

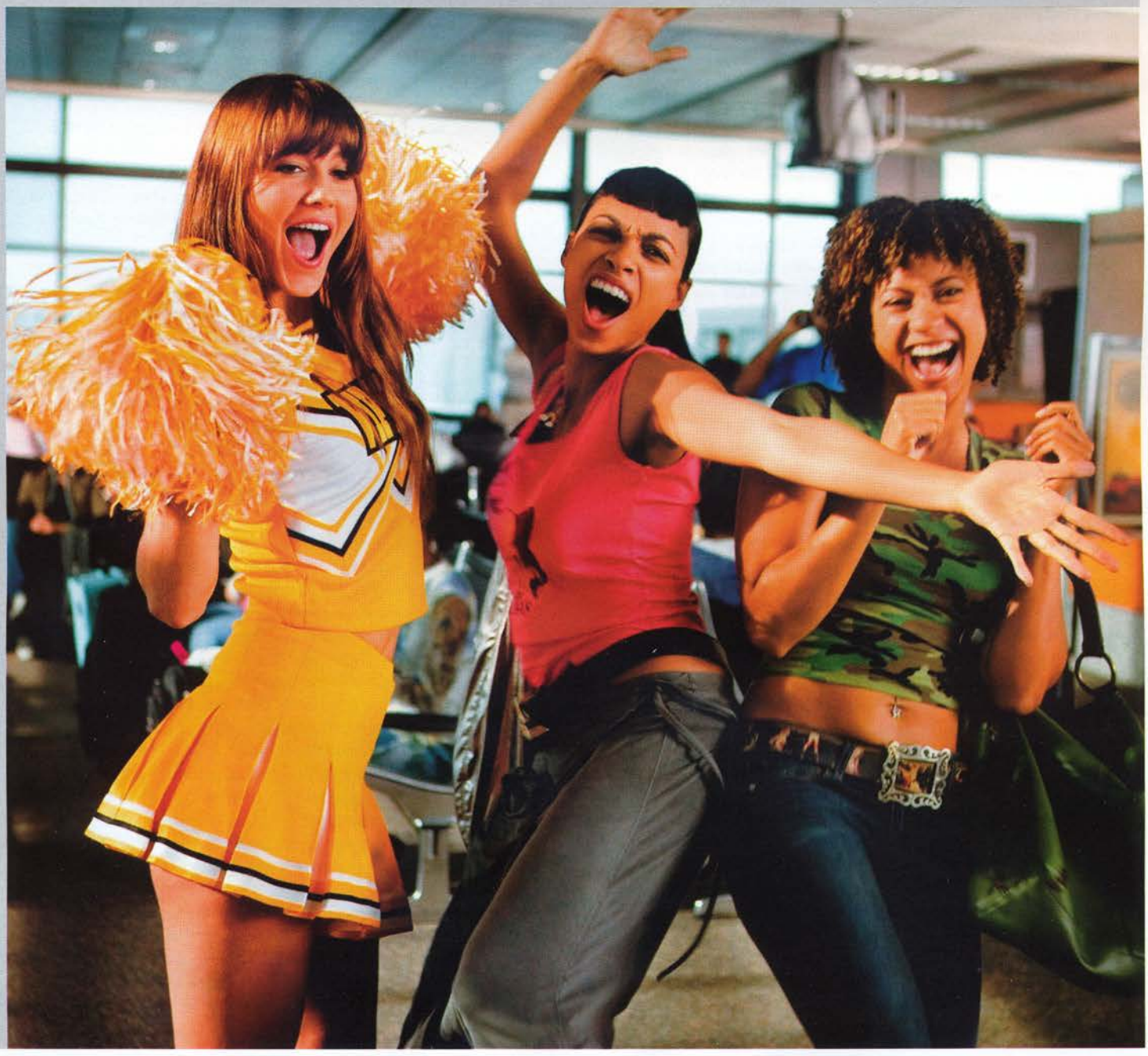
Atención: Se revelan detalles argumentales

"Eres tan dulce que haces que el azúcar parezca sal"
Stutmant Mike a **Pam**, ángel herido de la primera parte.

Pocas veces en los últimos tiempos una película creó autos tan idiosincrásicos que logren encender el paisaje más monótono, tomar impulso en una carretera y arremeter a fondo en una única e inconfundible dirección. La persecución final en *A prueba de muerte* es sencillamente formidable, y el grado de pureza y honestidad que alcanza es la de un buen refresco natural y de frutilla, en un tiempo de jugos sintéticos edulcorados y tibios en recipientes de plástico. Nos hemos acostumbrado a escenas de acción armadas por una cantidad excesiva y mareante de planos ajustados a remachados esquemas sonoros que nos impiden una lectura y un goce. Y si de sonidos se trata, aquí tenemos el arranque del *jukebox*, la carcajada ordinaria y simpática de la negra Lee, el fragor exagerado de la lluvia que cae con la misma intensidad del whisky Wild Turkey y de la lata de gaseosa Big Red, que en su caída sincroniza el cambio del blanco y negro al color. Primeros planos sonoros reconocibles y bien diferenciados como los del acelerador, el freno, el lejano mar de motores que se percibe en el hermoso momento *indie* en que Rosario Dawson se calza las botas texanas. Si algo no necesitaba Tarantino, era probar su versatilidad, pero lo mejor de que lo haya hecho es que demuestra estar a la altura de su pasión.

Cuando en los excitantes veinte minutos finales Stuntman Mike en el Dodge Charger cree haberse sacado a las chicas de encima, el Dodge Challenger año '70 reaparece y otro plano más abierto y desde una mayor altura nos muestra a sus anchas la guerra de los Dodges. Es una imagen lacónica, elocuente, divertida. No es inesperada: sabemos por convención cinematográfica que las persecuciones están plagadas de falsos finales y héroes que resurgen de las cenizas. Pero una música concientemente kitsch nos revela, con gracia y ternura, quién ganará la carrera, en una persecución en la que los tantos se han dado vuelta y el perseguido se ha transformado en perseguidor.

Tarantino vuelve a colocar la cámara a la altura de



los autos porque sabe, como en *Carrera contra el destino* (*Vanishing Point*, Richard Sarafian), que los coches y las chicas son las verdaderas estrellas. Este recaudo de no alejar la cámara de los protagonistas ni de los autos tiene fundamento en una cinefilia comparada. Si los italianos y los mismos americanos habían hecho persecuciones en las que los escenarios cambiaban y por ende adquirían un gran protagonismo, los australianos se las tuvieron que rebuscar para filmarlas en el paisaje del desierto. De aquí que los autos estén por demás personalizados y que la persecución, más concentrada, resulte emocionante.

En este ejercicio obsesivo de estilización, o bien en este espectacular mambo de emular las brutales y sanguíneas carreras de los setenta (para algunos, presuntuoso; para mí, extremo), Tarantino elige usar dobles de riesgo y evita efectos digitales. El portavoz es el mismo Stuntman Mike, ex doble de riesgo que aclara que "en la época del todo o nada, los autos verdaderos chocaban contra autos verdaderos". Y esto no implica en absoluto una burda pose contra los FX. Si hay alguien que se sirve de la historia, recursos y devenir del cine es Tarantino. En todo caso será, como decía Leonardo D'Espósito en una nota sobre el estado del cine americano del 2003 (*El Amante* 139), ya no una cuestión de uso o no uso de efectos sino de su pertinencia.

A prueba de muerte termina con esta persecución increíble y se estructura en dos partes que tienen por protagonistas a "las chicas" y a un delicioso Kurt Russel como asesino al volante. Esto de "las chicas" reviste un cariz de novedad. No es frecuente que el cine –que tiende a encumbrar e individualizar a la mujer– las tome "en bloque" a excepción de dúos, tercetos o cuartetos (Ángeles de Charlie, clubes de divorciadas, etcétera) que realzan personajes femeninos a través de machacadas distinciones. Aquí no se mira a la mujer, como en *Jackie Brown*, desde la veneración a la Diosa desterrada. Ni tampoco se presentan heroínas como en *Kill Bill*, cercanas a arquetipos que podrían remplazarse por pares masculinos. Acá vemos a Tarantino más observador; una suerte de hombre-hembra a la par de sus chicas y plácidamente rodeado por ellas con algo de Warren, el extravagante barman al que él mismo interpreta. Podemos entonces empezar a hablar de "chicas-Tarantino".

De aquí que en este desfile incesante cada una alcance su estelaridad. La sensualidad de Sydney Tamiia Poitier, la personalidad desbordante de Rosario Dawson (vean cambio de emotivo en el rostro cuando ve a Zoe en el capó del auto), el baile erótico de Vanessa Ferlito, la preeminente destreza física de Zoe Bell. No se puede determinar, fuera de preferencias o debilidades, una protagonista, y como dicen las de la segunda parte de la película, "cada una tiene su capacidad". Estas capacidades definen la superioridad del segundo grupo, más "en eje" y menos plausible al engaño de un "jodido cabrón". Las chicas de la noche, más dulzonas, dispersas y a la deriva de las hormonas y de la emoción, están pendientes de los mensajes de texto y arrastran absurdas rencillas de la secundaria. Son –utilizando términos que la película propone– "ángeles heridos". Las de la segunda parte, los ángeles vengadores, tienen un espíritu de camaradería más interesante. Trabajan para la industria del cine, hablan de coches y de películas. Están, en todo sentido, más armadas y sabrán, con los autos o con la vida, dónde poner el freno o acelerar.

Tarantino nos muestra con soltura y desparpajo que para seducir basta con unas uñas pintadas con esmalte berreta, y que para calentar la pava alcanza y sobra con una remera y un short.

Lo bueno es que los grupos no se presentan desde estas oposiciones sutiles sino a través de similitudes buscadas. En los dos hay una más recatada, una forastera, una que olfatea al asesino y una conductora con marcado acento sureño (Jordan Ladd en la primera parte; Tracie Thoms con su dialecto rapper-gánster en la segunda). Todas sin excepción son increíblemente guarangas, y las dos historias repiten el plano fetichista de los pies. Esta jerarquía se deslinda a través de inverosímiles diálogos tarantinescos (¿quién dijo que no dicen nada?) que desde luego no se basan en un intercambio de información, sino en una sobrecarga significativa que resiste detrás de las palabras. Superficies pulidas y fotografiadas por él mismo que se explicitan en planos detalle: una patada voladora y mortal será el gesto con el que terminaremos de conocer el progreso de Abby. Y unas piernas que suben la escalera, más el audio "quiero echarme la meada más grande del mundo", más el detalle de una mano en el pubis nos dicen mucho más de Arlene, que si se la pone a recitar alguna perorata sobre su infancia.

Así, mediante la repetición de estos planos, a veces demasiado autoconscientes pero siempre bellos y redimensionados, Tarantino nos muestra con soltura y desparpajo que para seducir basta con unas uñas pintadas con esmalte berreta, y que para calentar la pava alcanza y sobra con una remera y un short. Fíjense en la pacatería con que muchas películas de hoy filman el erotismo y el sexo, o la gilada obsesiva en torno a grandes diseñadores de ropa que redunda en varias comedias actuales o en productos estilo *Sex and the City*. A todo esto debemos sumarle la decisión de imprimirle a la película sus condiciones de proyección, lo que (al igual que en *Planet Terror*, de Robert Rodríguez) en *A prueba de muerte* se logra con eficacia: cortes abruptos, rayones, defectos del celuloide y fallas de *raccord*. Porque también en este gesto original de traspasar la cuarta pared para contar no sólo "aquello que vi" sino además "cómo lo he visto", Tarantino, que carga con los estigmas de "superficial" y "cinéfilo cerrado", nos conecta con la realidad. Nos dice que existieron salas precarias llamadas "Grindhouse", a las que iba gente de condición precaria, para ver películas (precarias) que se exhibían tan precariamente que la colocación de un rollo en mal estado podía cambiar el color de la proyección. Que en el corazón mismo de la precariedad se experimentaban emociones salvajes, profundas y perdurables. Que todo esto ya no existe más y que las formas de consumo del cine han cambiado. Y no se trata de una añoranza idealista por lo precario o berreta. Más bien de un rescate vivo del pasado para mejorar un presente en que las emociones más primarias están más manipuladas, el consumo de películas es demasiado individual y no queda ni tiempo ni espacio para el cine-experiencia. **[A]**

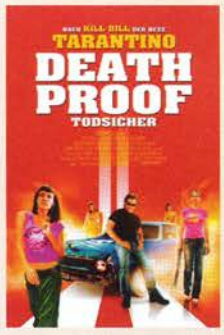
Líneas, bloques, luces, manchas

por **Tomás Binder**

Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo una forma distorsionada, en este sistema de explotación llamado eufemísticamente cultura de masas.
Andreas Huyssen, Después de la gran división.

Pon, evidentemente, muchos los reclamos que se le pueden hacer al cine de Quentin Tarantino. En el número de febrero de esta revista Guido Segal acusó a *Death Proof* de replicar la lógica y la estética (y la moral) del capitalismo multinacional. A lo que Mariano Kairuz responde, también en el número 202 de *El Amante*, justificando el vacuo entretenimiento de esa película desde la análoga vacuidad de los anteriores films del director: Tarantino siempre hizo "artefactos entretenidos" y "películas perfectamente intrascendentes", pero la trascendencia no es condición necesaria para el buen cine. Ni aquel ataque ni aquella defensa, me propongo explorar *Death Proof* indagando en lo que ambas parecen entender cuando lo califican como un film vacío, fetichista o intrascendente.

El esteticismo del espectáculo y el regodeo en las citas de la cultura popular sostiene a las películas de Tarantino, y obliga a sus detractores a hablar desde un punto de vista que podría decirse anacrónico. Se trata, parece, de volver a discutir lo que discutieron las vanguardias al enfrentarse al autismo del arte del siglo XIX, aislado en su formalismo elitista. Los términos, sin embargo, cambiaron: lo que entonces era la demanda por un arte que incidiese críticamente en la vida se expresa ahora en el repudio hacia una estética "demasiado cool", es decir, estéril. Pero las cosas no fueron ni son tan contrastadas. Aunque suene paradójico, el arte contra el cual se recortaron las vanguardias (*el arte por el arte*) fue autónomo porque se pensó a sí mismo antagonista de la sociedad burguesa de la que era parte: fue denunciado como funcional a ese status quo, pero inicialmente se propuso desafiarlo. El caso del cine industrial americano, está claro, es muy distinto. Nadie postula una distancia respecto de la sociedad de consumo sino que, en cambio, las películas se inscriben en ella con total desparpajo. Hollywood excede las definiciones de esta dicotomía: si las vanguardias se proponían reemplazar la *distancia* estéril del esteticismo por la *cercanía* corrosiva del arte mediado por las nuevas técnicas (dadaísmo, futurismo, surrealismo, etcétera), este cine parece estar, a priori, más cerca de lo segundo que de lo primero... aunque la utopía de las vanguardias parezca, en el presente, un cuento de hadas. A decir verdad, el cine mainstream no puede estar cerca o lejos del consumo, porque *es* el consumo.



¿Quiere decir que por esto hay que tratar a las pelícu-

las del mainstream de manera condescendiente? ¿Están, por el solo hecho de nacer de las entrañas de la industria, excusadas de cualquier obligación de crítica o, al menos, conciencia de la sociedad americana? La respuesta es doble. Siendo la ideología capitalista el terreno sobre el cual estas películas se cimientan, hay ciertas premisas, de forma y de contenido, que necesariamente respetarán. Pero esto no quita que les exijamos a las películas una perspectiva sólida y vital sobre el orden norteamericano, sea celebratoria (*Rescatando al soldado Ryan*), crítica (*Petróleo sangriento*) o, lo que resulta más saludable, un promedio de ambas. Este último grupo es el que me interesa, porque agrupa al cine de Quentin Tarantino con otras buenas películas mainstream de los últimos años: *Gracias por fumar*, *Legalmente rubia*, *Zoolander*, por nombrar algunas. No puede decirse, justamente, que *Legalmente rubia* o *Zoolander* se relacionen negativamente con la sociedad de consumo, de la cual se presentan en cambio como síntoma. Ésa es la palabra que les cabe a estas películas: son emergentes de un estado del mundo, y logran retratarlo con una mirada que no por hiperbólica deja de ser exacta. Ni Luketic en *Legalmente rubia* ni Stiller en *Zoolander* pretenden disolver ácidamente los mundos frívolos que rodean a sus protagonistas. Lo que logran, en cambio, es habitarlos afirmativamente, iluminando la posibilidad de la vitalidad y la inteligencia al interior de ese vacío.

Llegamos finalmente a Tarantino y la intrascendencia fetichista de *Death Proof*. Como Luketic y Stiller, Tarantino explora desde adentro un mundo banal. A diferencia de aquellas películas, este mundo cinematográfico no refiere a ningún mundo real (el de los modelos publicitarios, el de las estudiantes frívolas), sino a otro mundo cinematográfico, o quizás habría que decir *otros*. Como señala Kairuz en su crítica, nada existe en *Death Proof* fuera del sistema de referencias cinéfilas. En eso estamos de acuerdo, aunque no en la sentencia de que la película es buena porque se entrega sin culpas a esa intrascendencia. Hay muchas películas que no buscan lo trascendente, y que también son entretenidas, pero que, sin embargo, no logran ni la intensidad ni el efecto que logra *Death Proof*. La película de Tarantino entrega otra cosa, algo más, que la transforma en la montaña rusa cinematográfica que es. Ni siquiera se puede hablar de "condimento extra", porque acá no hay distinciones válidas entre el condimento y el plato que éste vendría a rebasar. Los detractores no se equivocan: en el cine de QT, como en los nachos que devora Stuntman Mike en ese bar tejano, el condimento *es* el plato. Así como los nachos son la excusa perfecta para saturar el estómago de grasas varias, la corporalidad y la velocidad de Kurt Russell, las chicas y sus autos son para Tarantino el detonador perfecto para la saturación de los materiales del cine. La forma *es* el contenido, y en este punto *Death Proof* se acerca silenciosamente al cine experimental. La desbordada sensualidad de las imágenes, el movimiento en estado puro de las secuencias de persecución, el montaje omnisciente del choque frontal y la puesta en evidencia de la aspereza del soporte fílmico imponen, en palabras de Diego Trerotola al escribir sobre *Planet Terror*, "un espesor corpóreo en la pantalla". La película de Tarantino reclama una lectura y una experiencia en términos más abstractos que figurativos; y acá lo abstracto, se entiende, es producto de la densidad opaca de lo concreto cinematográfico. No hace falta que QT salga de la endogamia de su universo cinéfilo, siempre que traiga desde allí arcilla cinética para moldear la experiencia del espectador. Queda claro entonces que no estamos hablando de cosas intrascendentes.

Esta última película se presenta como la evidencia implacable del vacío sobre el que gira una parte de la cultura norteamericana; y sobre esa evidencia Tarantino trabaja su cine.

Como *Crash*, de David Cronenberg, *Death Proof* expone y satura el fetichismo fierrero, epicentro de la cultura de clase media norteamericana y, de alguna manera, de la maquinaria del consumo global. Cronenberg exploraba esa grieta del *american way of life* mediante una puesta en escena gélida y un extrañamiento actoral que obligaban al espectador a reflexionar sobre esos personajes a cierta distancia. Tarantino, en cambio, opta por la empatía: no sólo la del espectador con las víctimas y el verdugo sino, fundamentalmente, la de la puesta en escena con el punto de vista de los *stuntmen* y *stuntwomen* que pueblan las rutas del film. Estando tan cerca de sus sicóticos protagonistas, *Death Proof* no necesita indagar en los vínculos entre consumo y fetichismo sexual: se trata aquí de algo que está en la superficie, perfectamente tangible para cualquier espectador que acepte la experiencia corporal que el film propone. "Para Tarantino, el sentido de la vida es simple: la gente sólo sufre por falta de dinero. Es posible que en esto tenga toda la razón y ésta sea una afirmación políticamente radical", escribió Quintín en 1998, en su crítica de *Jackie Brown*. En su carácter de síntoma, esta última película se presenta también como la evidencia implacable del vacío sobre el que gira una parte de la cultura norteamericana; y sobre esa evidencia Tarantino trabaja su cine.

Probablemente sea inexacto hablar de QT como un director de cine mainstream, pero lo es también referirse a él y a su cine en los términos que la crítica autoral utiliza para pensar el cine moderno. Tarantino no es un autor, sino un artesano de los materiales de la cultura popular, que evidentemente no puede sino habitar película tras película. Esta fatalidad define sus films. ¿Qué hacer con las imágenes que han determinado el imaginario de millones de norteamericanos?, parece ser la ansiedad detrás de los planos relucientes de los Dodge en las rutas tejanas. La de Tarantino es una pregunta sobre la percepción al interior de la sociedad del espectáculo. Y fue ésa precisamente una de las virtudes de la tradición del *arte por el arte*: desinteresado de cualquier aplicación en la vida práctica, supo desarrollar nuevos procedimientos y liberar una capacidad de percepción y construcción de la realidad ceñida hasta entonces a finalidades religiosas o políticas. Lo que distingue a QT de aquellos artistas es sin embargo fundamental, y se vincula directamente con los materiales de que está hecho su arte. Si su cine no es hermético como las obras de los modernistas, esto se debe a que su arma no es la autonomía del procedimiento formalista sino, todo lo contrario, la reproducción y estilización de formas populares digeridas socialmente. En ese terreno, Tarantino hace lo que quiere: del capitalismo un espectáculo, y de ese espectáculo un mundo tan habitable como liberador. **[A]**

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

Llamados marzo-abril-mayo

RODAJE TERMINADO

Res. 1890/08, modif. Res. 1888/08

- Llamado a concurso para directores que hayan terminado su rodaje de 90' a 120' en 35 mm
- Fecha de recepción 02/03/09 al 27/05/09
- 4 Premios tope 13% c/u costo medio de Film Nacional – 8% para documental

1° y 2° LARGOS 35 mm

Res. 1893/08, modif. Res. 1888/08

- Primer llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su 1° o 2° largometraje de 90' a 120' a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 01/04/09 al 30/06/09
- 2 Premios tope 80% c/u (39% del costo medio de Film Nacional)

HISTORIAS BREVES 2009

Res. 1889/08, modif. Res. 1888/08

- Primer llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir cortos (10') a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 14/04/09 al 06/08/09
- 5 Premios de $100.000 c/u

Ver más información en www.incaa.gov.ar

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

EL AMANTE CINE
Nº 203
ABRIL
2009

Ahora decimos que **A prueba de muerte** es una gran película

Potencia rutera

+ Los mejores momentos de los Baficis

Música en espera: polémica y entrevista con Hernán Goldfrid + **Coraline y la puerta secreta**: el gran regreso de Henry Selick + Los mejores DVDs de rock + **Hermanastros** + Él mató a un policía motorizado + **Los abrazos rotos** de Almodóvar

AÑO 18
ISSN 150636
ARG $ 14
URU $ 95
00203
9 770329 260003