



La discoteca del amor:
una gran película de Adolfo Aristarain finalmente en DVD

Enamórate de mí



**Especial
sustos**

Recomendamos
40 películas
de terror

Arrástrame al infierno, la (polémica) vuelta de Sam Raimi al terror + Extensa polémica sobre **Enemigos públicos** + Intensa polémica sobre **Rescate del metro 1 2 3** + **El Sol** y la trilogía del poder de Sokurov + **¿Qué pasó ayer?**, una comedia sorprendente + Cine mudo argentino + Godard

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636



0.07.07

917703291260003



YOMEUNO A
LA LUCHA POR
LA LIBERACION
DEL GORRIÓN
DE BARRIO

bolsasdeviaje®

www.bolsasdeviaje.com.ar

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

www.fotolog.com/bolsasdeviaje

www.bdv-verduleria.blogspot.com

Por favor no imprimas mails si no lo necesitas. Bolsas de Viaje ama a los arboles



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

EL AMANTE / ESCUELA CRÍTICA DE CINE



18 de agosto

COMIENZA EL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias

Historia del cine: iconoclastas e independientes

Cine norteamericano clásico: género y autores

Nuevo Cine Argentino

Crítica y críticos 1

Autores fuera de Hollywood

Los géneros marginales

Cómicos y comedia

Documentales

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

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

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

i

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



Volvimos a ver **La discoteca del amor**, porque uno de los programas de nuestra nueva temporada de **El Amante** (ver página 64) está dedicado a esa película. Siempre supimos que era muy buena. Pero nos sorprendió: era aún mejor que lo que el recuerdo nos indicaba. Y ahora salió en DVD. La gran película "por encargo" de Adolfo Aristarain merecía una de nuestras tapas. Y, luego de revolver cielo y tierra, conseguimos unas cuantas fotos para poder ilustrar no solamente la tapa sino también las notas, la entrevista con nuestro querido Aristarain y también una página dedicada a una secuencia brillante, emocionante, magistral. Estamos muy contentos de dedicarle otra tapa al gran director clasista argentino. Si bien no filma desde **Roma** (2004), sus películas "recuperadas en DVD", como **La discoteca del amor**, siguen revelando un cine argentino que debería ser uno de sus modelos y no una de sus excepciones.

Nuestra otra tapa está armada con una foto de **Arrástrame al infierno**, de Sam Raimi. La película es celebrada por una parte de la redacción como una vuelta a lo que mejor hace el director de **Noche alucinante**, y es rechazada por otro sector (minoritario por ahora). Pero la tapa no es solamente sobre la película de Raimi. La foto nos parecía lo suficientemente espeluznante como para ilustrar nuestro especial sobre sustos y adyacencias terroríficas. Les ofrecemos un montón de confesiones y análisis (o confesiones para el análisis) sobre qué es lo que más nos ha asustado en el cine, más dos listados bien curados sobre cuarenta películas de terror de toda la historia del cine, más un texto crítico sobre uno de los más famosos textos críticos sobre el terror, e incluso cubrimos una película en DVD que asusta mucho.

Además hay varias polémicas, algunas que seguramente traerán más polémicas. Y, como si todo esto fuera poco, tenemos un artículo sobre Godard, una muy buena entrevista con el director africano Souleymane Cissé y una nota sobre los dvds de cine mudo argentino. Variedad, calidad y pasión. Lo de siempre, pero este mes especialmente reforzado.

Director

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

Colaboraron en este número

Rodrigo Aráoz
Nazareno Brega
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Alberto Fuguet
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz
Marina Locatelli
Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

<http://www.elamante.com>
El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.
Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión digital e imprenta

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

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

Producción comercial

Las Niñas
Paulina Portela
15-6904-4121
Verónica Santamaría
15-6548-3984
lasniasproductora@gmail.com

SUMARIO

- 2 Estrenos**
- 6 Arrástrame al infierno**
- 6 Especial sustos y terrores**
- 16 Nosotros y los miedos**
- 20 40 películas de terror**
- 20 Sobre Robin Wood y "An Introduction to the American Horror Film"**
- 24 Enemigos públicos**
- 28 El Sol**
- 29 Sobre la trilogía del poder de Sokurov**
- 30 Aliento**
- 31 Rescate del metro 1 2 3**
- 34 ¿Qué pasó ayer?**
- 36 Imagen final**
- 37 La propuesta**
- 38 El ave negra, Hace mucho que te quiero**
- 39 100% lucha, el amo de los clones; Miedo al amanecer; La zona**
- 40 Penélope, Harry Potter y el misterio del príncipe, La era del hielo 3**
- 41 Sonrisas y lágrimas, El precio de la libertad, Anita**
- 42 De uno a diez**

- 43 Obituarios**
- 44 Sobre Godard**
- 46 Correo**

- 48 Libros**
- 48 La pantalla global - Cultura mediática y cine en la era hipermoderna**

- 49 DVD**
- 50 El tren de la medianoche**
- 50 Cine mudo argentino**
- 52 Funny Games**
- 53 Entrevista con Adolfo Aristarain**
- 56 La discoteca del amor**

- 61 Festivales**
- 61 Granada + Entrevista Souleymane Cissé**

- 64 El programa de EL AMANTE**

CAT PEOPLE

por Jaime Pena

¿*Drag Me to Hell* o "Drag me to hell!?" Podría muy bien ser el grito desesperado de Sam Raimi reclamando su vuelta a los infiernos de la serie B, luego de su inesperada y sorprendente implantación en la primera línea de los blockbusters con *Spider-Man*, una de las franquicias más rentables del Hollywood actual. Pero ser director de plantilla (y productor) de una de estas franquicias debe de ser tan rutinario como tener que ejercer de superhéroe día sí, día no: una ocupación meramente funcional. Había algo de esto en la segunda entrega de la serie, en la que el Hombre Araña venía a preguntarse si ése era el trabajo que le esperaba para el resto de sus días. Con su cuenta corriente bien engrosada y sin tener que preocuparse por su futuro económico, Raimi vuelve a la "normalidad". O a lo que él puede entender por "normalidad", es decir, al tipo de pro-



ducción a la que se enfrentaba en sus primeros años, cuando se jugaba los garbanzos con cada una de sus películas, cuando de su éxito o fracaso dependía su futuro profesional. Ahí radica la trampa de *Drag Me to Hell*, una vuelta a los infiernos pero con pasaje de vuelta cerrado, una producción con la que Raimi quiere volver al espíritu de la serie B, pero sólo eso, al "espíritu". *Drag Me to Hell* tiene un presupuesto demasiado generoso (30 millones de dólares) para que podamos hablar estrictamente de una serie B, aunque sí pueda ser una serie B para los cánones del Hollywood y el Raimi de 2009. Es más bien un viaje perfectamente planificado, sin estrellas y con algunos efectos especiales, no demasiados, pero los suficientes, pues en algo hay que gastarse los millones de dólares a su disposición.

Dicho de otro modo, *Drag Me to Hell* es la versión puesta al día, tras un proceso de *lifting* y *tuning*, de *Evil Dead* y *Evil Dead 2*, todavía las mejores películas de su autor. En el fondo, lo que suele hacer Hollywood con cualquier remake: hipertrofiar aquellos aspectos más cercanos al público actual y poner en segundo plano o simplemente desdeñar aquello que se puede considerar como pasado de moda. Claro, en el camino de la serie B a la "serie B", *Drag Me to Hell* ha perdido el encanto del original, pero hay que reconocer que sigue siendo igual de divertido, prueba de que Raimi no ha perdido facultades y que la fórmula -pues se trata de eso, de una fórmula perfectamente calculada- sigue funcionando. En otros casos podríamos hablar quizá de impostura, pero tratándose de Raimi somos conscientes de que sabe lo que se trae entre manos y que, liberado de la tela de araña, puede dar lo mejor de sí mismo. Y es así como, liberados a su vez nosotros de los prejuicios que pudiésemos tener ante este tipo de operaciones (¿una mayor como Universal financiando una serie B? ¿también una vuelta a los orígenes de la compañía?), sólo toca disfrutar de un producto (¿demasiado?) perfecto en el que la modulación entre el terror y la comedia encuentra su punto adecuado de equilibrio, en el que la respuesta a cualquier susto es siempre una carcajada y no un grito, como cabe esperar, por otra parte, de una película que avanza por terrenos muy conocidos y hasta predecibles, cuyo objetivo es el reconocimiento, el servirse de todos los tópicos imaginables, si bien planteándose un

Arrástrame al infierno

Drag Me to Hell

Estados Unidos, 2009, 99'

DIRECCIÓN

Sam Raimi

PRODUCCIÓN

Sam Raimi, Robert Tapert, Grant Curtis

GUIÓN

Sam Raimi, Ivan Raimi

FOTOGRAFÍA

Peter Deming

MÚSICA

Christopher Young

MONTAJE

Bob Murawski

INTÉRPRETES

Alison Lohman, Justin Long, Lorna Raver, Dileep Rao, David Paymer, Adriana Barraza, Reggie Lee.

desafío: que el resultado de su acumulación no sea cansino, sino una fiesta continua.

Es notorio que buena parte de la producción del Hollywood actual, en especial todos los blockbusters desde *Tiburón* (1975) y *Star Wars* (1977) en adelante, no son más que series B súper vitaminadas y anaboliadas por el mismo principio por el que Bruce Banner se convierte en Hulk. Por el contrario, *Drag Me to Hell* conserva el espíritu de sus referentes, empezando por su modestia de planteamientos: una serie B que reivindica y no se avergüenza de sus orígenes. Hay varias pruebas de ello, caso de su propio planteamiento argumental, el de la anciana de extraños orígenes que acude a una sucursal bancaria para rogar que no se la desposea de su casa y que al no obtenerlo desencadena una maldición contra la tan insegura como ambiciosa jovencita rubia que la atiende. Un comentario directo, contundente y escasamente sutil (la serie B no tiene que ser sutil) sobre la actual crisis inmobiliaria y que vale por muchas películas de elevadas pretensiones. Un comentario que no pasa de ser eso, un breve comentario a partir del cual asistimos a las peripecias que padecerá la jovencita rubia y que nosotros disfrutaremos, porque como en toda buena película de género también se trata simplemente de ver sufrir a la protagonista y en última instancia de ponernos de parte de la anciana, de que también nosotros, los espectadores, nos dejemos arrastrar al infierno.

Otra de las características de la serie B que *Drag Me to Hell* no deja de lado es su saqueo de modelos en principio mucho más respetables, y si la anciana concita de inmediato nuestra simpatía es ni más ni menos porque parece recién salida de *Cat People*, la obra maestra de Jacques Tourneur cuya maldición, la de las mujeres con alma felina y de origen ¿rumano, eslavo?, parece que ha contagiado o amenaza con contagiar también a muchos de los personajes de Raimi. No es poco proponer una suerte de variación (¿un *spin off*?) sobre Tourneur (temática, que no formal: la película de Raimi se sitúa en las antípodas de *Cat People*) para terminar hablando de la crisis económica contemporánea y sin perder de vista en ningún momento las reglas más elementales del género, sobre todo dándoles a sus espectadores lo que quieren y esperan. Y es que Raimi no nos vende gato por liebre. **[A]**

van der Keuken

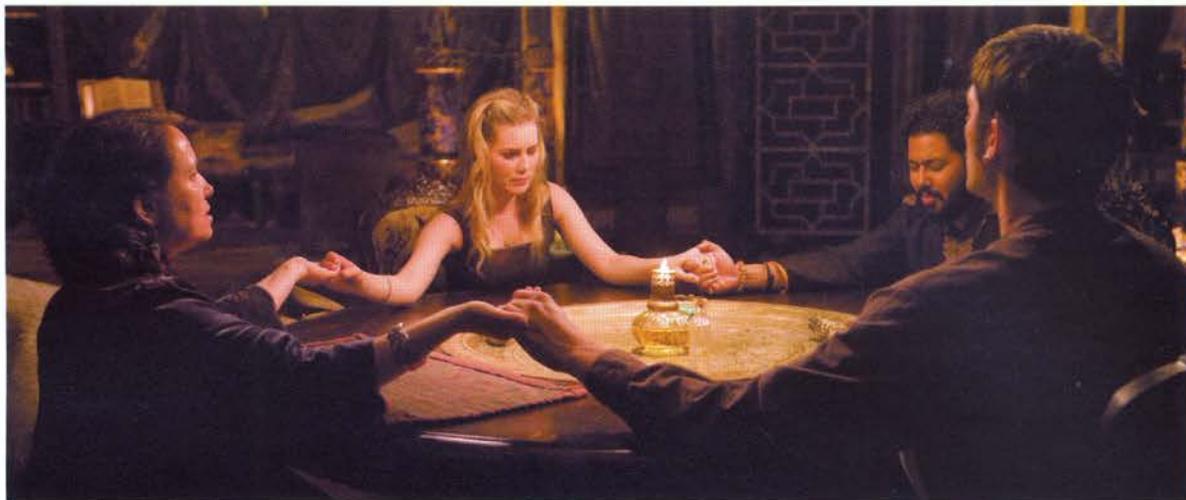
OBRAS COMPLETAS . DVD Vol 1 2 3 y 4

SOLO EN CINE SI

TIENDA DE LIBROS, PELÍCULAS
E INSUMOS CINEMATográfICOS

CINE **si**

PJE. GIUFFRA 311 SAN TELMO BSAS +54 11 4300 9164 cinesi.com.ar



¡Diabólico!

A favor por Juan Pablo Martínez

Sam Raimi volvió al terror! Y volvió a hacer su primera película. *Arrástrame al infierno* tiene muchísimo de *Diabólico*. Los demonios que aparecen aquí son muy similares a los de aquella, aunque en este caso surgen a raíz de una maldición que recibe Christine, la protagonista de esta historia, y no por abrir el famoso Necronomicon. Pero los ataques demoníacos son básicamente iguales, surgen más de la sorpresa que del suspense. Son golpes de efecto, sí, pero no los golpes de efecto vacíos de las remakes de películas japonesas, sino acompañados por momentos de miedo verdadero. Al ¡BANG! le siguen imágenes espeluznantes; la película también es muy efectiva por el lado del maquillaje. Esa vieja devenida Lamia (el nombre del demonio, véanla en nuestra tapa-sustos) realmente mete miedo. El primero de los ataques, el del auto, es un momento de altísima tensión que no da respiro; todos los elementos que aparecen en pantalla, incluso los aparentemente irrelevantes, como el pañuelito ése que revolotea por todos lados cual bolsita de *American Beauty* pero que, en este caso, no es un ridículo símbolo de belleza sino un elemento del mal y, diablos, ese botón que la vieja maldice, están puestos ahí para asustar.

Otra cosa que emparenta a *Arrástrame al infierno* con la ópera prima de Raimi es la manera en que la película combina la comedia más disparatada con el terror más puro y duro. Tanto *Noche alucinante* como *El ejército de las tinieblas* son más bien "comedias macabras", en el sentido de que, si bien funcionan dentro del universo del cine de terror, lo hacen desde la comedia. Nunca llegamos a sentir miedo en esas películas. Un poco de asco, tal vez, más que nada en *Noche alucinante*, pero siempre en esas escenas que nos dan asco hay un elemento cómico dando vueltas. Como sucede con las primeras películas de Peter Jackson, no son películas "de miedo". *Arrástrame al infierno*, al igual que *Diabólico*, genera miedo, mucho miedo, cuando aparecen esos seres infernales que quieren llevarse a Christine adonde ya saben. Pero también tiene grandes pasos de comedia, a veces al mismo tiempo que asusta, como en la escena en la que Christine y su novio van a cenar a lo de los padres de él. Es un placer tenerlo de vuelta en modo *Evil Dead*, señor Raimi. [A]

Volver al pasado

En contra por Gustavo Noriega

Hace ya catorce años, refiriéndome a *El ejército de las tinieblas*, la primera producción presupuestariamente importante de Sam Raimi, terminaba la crítica preguntándome "¿Son Los Tres Chiflados el futuro del terror?". El apego de Raimi por la comedia física iba ganando terreno, llegando a algunas instancias —como en aquella sobreproducida película que continuaba las *Evil Dead*— en que la mezcla de géneros no dejaba claro adónde quería llegar. El destino puso posteriormente en sus manos *Spider Man*, con sus centenares de millones de dólares para gastar y para ganar. Luego del éxito y de las secuelas innecesarias llegó la vuelta, con *Drag Me To Hell*, a un espíritu más juguetón y modesto, bien descrita por Juan Pablo y Jaime en estas páginas. Aun así, ese retorno a un cine no tan paquidémico puede tener también una lectura menos optimista.

Del súper mainstream, Raimi se volvió con la mochila cargada de efectos especiales digitales. *Drag Me To Hell* está plagada de digitalismo, desde la tela que se levanta en el aire hasta el piso que se abre para hundir a las víctimas en las profundidades del infierno. No sé si todos los efectos digitales son malos, pero sí sé que, en tanto desmienten a gritos el volumen de las cosas, imponen un distanciamiento que, sumado al de los toques de comedia, me impiden asustarme como es debido. Los logros máximos de Raimi en esta película no tienen tanto que ver con el miedo sino con el asco: la boca desdentada de la gitana, los fluidos que de ella salen, todo eso obliga a la carcajada del grotesco pero nunca al susto.

¿Hay hoy alguna alternativa en el terror a Los Tres Chiflados y al digitalismo? Claro que sí, y si alguien tiene dudas, que vea *Los extraños*, una película que para generar un clima de terror casi insoportable no necesita más que una persona con una máscara mostrada en plano general. O, para no alejarnos de la obra del propio Raimi, *Premonición* (*The Gift*, 2000), una historia de poderes mentales, bien contada, sin bromas ni proezas visuales.

Por último, celebrar la vuelta del director a las *Evil Dead* tiene algo de parálisis. El director tenía 22 años cuando filmó la primera de la serie. Ahora tiene casi cincuenta. ¿Es que nadie madura en el cine contemporáneo? [A]

El juego de la silla, de Ana Katz Los porfiados, de Mariano Torres Mansur El
caipira, de Francisco Varone Ceibo y taba, de Santiago Calori Sábado, de
Juan Villegas Código Postal, de Roberto Echegoyenberri El transcurso de las cosas
Esteban Menis Equilátero, de Magdalena Mastromarino Ana y los otros, de
Celina Murga Los Rubios, de Albertina Carri Octubre, de Diego Villanueva Qui
nientos grados, de Marcelo Weitzman El tiempo compartido de Julieta Barri
entos MOEBIUS A propósito de Buenos Aires de Manuel Ferrari, Matias Piñeiro y
otros La prisionera de Alejo Moguillansky y Diego Villanueva Arena de Nicolás
Torchinsky Mundo grúa, de Pablo Trapero El armario, de Gustavo Corrado Mo
delo 73, de Rodrigo Moscoso MALA EPOCA Quijano, de Virginia Dávalos Contraluz
de Bebe Kamin La fe del volcán, de

1991

2009

Sólo primeras películas



UNIVERSIDAD DEL CINE

www.ucine.edu.ar



Nosotros y los miedos

A partir de este momento, queridos lectores y lectoras, los dejamos a merced de las retorcidas mentes de los redactores de **El Amante**. Ustedes dirán que a eso los sometemos todos los meses. Pero esta vez el asunto era perturbador desde la propia consigna: había que escribir de algún susto memorable relacionado con el cine. Valían películas (y no sólo de terror), situaciones en las salas, en casa propia o ajena, recuerdos de películas, afiches, etc. Bastante libre, como se verá: había que hablar de sustos. Por supuesto, algunos (pocos) se las arreglaron para retorcer el pedido y entregar otra cosa. Otros confesaron cosas que podrían ser un festín para psicoanalistas. Otros hicieron pequeños relatos. Aquí tienen veinticuatro textos que hablan sobre escalofríos, saltos, gritos e insomnios generados por culpa del cine y sus derivados.

1. La cruz maldita

Digamos que era 1972 ó 1973. Todavía había cines de barrio. Yo tenía cuatro o cinco años y ya sabía leer. Había pasado por mi primera película "no animada", que fue *La fiesta inolvidable* y que disfrutamos con mi mamá y mi hermana Karina, entonces de tres o cuatro años. Mis padres siempre gustaron de ir al cine y, dado que yo había pasado la prueba de fuego, una noche fueron conmigo a ver "una de Sandrini". No me "llevaron": ellos querían ir y conmigo podían contar para que me mantuviera callado en la sala nocturna. Karina se quedó en casa con mi abuela. La película se llamaba *Pájaro loco*. Yo sabía que Sandrini era "para reírse", y entonces, aunque demasiado chico, sólo me importaba lo que me hiciera reír. Además, desde la primera vez que entré, amaba el cine: la oscuridad, la pantalla de colores, el sonido, las butacas cómodas que se abrían ante mi peso. Ese perfume que mezclaba

terciopelo y humedad, y que hoy sólo siento de vez en cuando en tapados viejos. Me había sentado entre mi papá y mi mamá; primero vino el noticiero ése del tipo de colores corriendo por Buenos Aires (¿era la avenida Las Heras o la curva de Callao?), después publicidades. Después, Sandrini. *Pájaro loco*.

La cosa no me divertía mucho. Él era un cura de pueblo y me acuerdo de que una señora lo miraba y le sonreía y decía que "era buen mozo". La gente de ese pueblo era medio tonta, parece. Y el cura Sandrini era el único que podía ayudarlos a no sé bien qué (después sí supe, en realidad, pero aquí no importa). Entonces hay una misa. El cura mira un enorme crucifijo tamaño natural, colgado de una de las paredes de la iglesia. El Cristo ensangrentado, sufriente, chorreando algo abominable, levanta la cabeza lentamente y mira al cielo con los ojos en blanco. Grité de terror. Grité mucho; mi papá me sacó del cine y temblaba como no recuerdo haber temblado nunca después en mi vida. Me juró mi papá que no iba a volver a pasar,

que era mentira, que las estatuas no se mueven y eso. Que era un "señor disfrazado", pero no me pudo explicar por qué pasaba eso si, en la película, no había nada sobrenatural. Volví a entrar sin calma, con el tremendo sobresalto de quien sabe que, ahora sí, en ese lugar oscuro puede pasar(le) cualquier cosa. Mi papá no pudo sostener la promesa: poco antes del final, el Cristo vuelve a levantar la cabeza. Ya ni pude gritar.

Al día de hoy, y esto no es un chiste para cerrar la anécdota, no puedo comer si me hablan de santos, de iglesias, de cadáveres o de velatorios. Después de eso, en mi casa -donde abundaban las imágenes piadosas con sucios tonos naranja- tenía que comer en el único asiento donde no veía cierta estampita del Sagrado Corazón en madera. Ni hoy puedo hacerlo: siento náuseas y horror y miedo. Ese enorme susto que no le agradeceré nunca a Lucas Demare fue el máximo momento de terror de mi vida como cinéfilo. Sigue siéndolo y creo que lo será hasta que muera.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO



NO MATTER WHERE, WE DELIVER

Logística Global de Producciones Audiovisuales

Alicia M. de Justo 2050 - piso 3 of. 307 - CP: C1107AFP
Ciudad de Buenos Aires - Argentina
TEL: +54 (11) 4307 0715 - FAX: +54 (11) 4307 0731
www.waiverlogistics.com - info.argentina@waiverlogistics.com



Si te costó tanto filmarlo,
asegurate que viaje de primera



ESPECIAL
SUSTOS

2. La noche de los ¿muertos vivientes?



Uno ve películas de terror para pasarla mal. Hay pocas cosas más hermosas que ver una película de ésas que meten miedo en serio en una sala de cine. Y si se dan absolutamente todas las condiciones posibles, e incluso algunas que parecían imposibles o bien poco probables, mejor todavía. Hace unos diez años, cuando Fernando Martín Peña programaba junto a Octavio Fabiano

en el Atlas Recoleta, dieron una maratón con cuatro películas de Dario Argento (*Suspiria*, *Tenebre*, *El gato de las nueve colas* y, si mal no recuerdo, *Rojo profundo*), comenzando a las doce de la noche y terminando a la mañana. Era un plan más bien perfecto, ya que la sala del Atlas Recoleta, que es toda, toda roja, daba el clima perfecto para ver películas del italiano desquiciado. Y la idea de poder estar viendo una de esas aterradoras películas en un cine a las tres de la mañana se me hacía irresistible. Como no conseguí a nadie que me acompañara en semejante aventura, decidí ir solo. Éramos pocos en la sala, algo que, con películas así, contribuye al miedo. A eso de las cuatro de la mañana, luego de cuatro horas de comerme las uñas y, creo, durante la proyección de *Tenebre*, ocurrió algo de lo más extraño. Yo estaba sentado en la punta, al lado del pasillo. En un momento, justo al lado mío, o sea, en el pasillo, hizo su aparición una anciana de, seguramente, bastante más de ochenta y cinco años, en una silla de ruedas que llevaba colgada una de esas bolsitas con suero. La anciana estaba acompañada por su

enfermera, y respiraba raro (creo que tenía tubos que salían por su nariz, pero es posible que mi mente esté decorando un poco este evento para hacerlo aún más inolvidable). Estuvieron ahí unos veinte minutos, tal vez los veinte minutos más aterradores de mi vida cinéfila, en los que giré varias veces la cabeza para mirarlos sin entender nada hasta que, de repente, desaparecieron. Es el día de hoy que sigo preguntándome por qué diablos se le ocurrió a esta gente aparecerse a las cuatro de la mañana y por sólo veinte minutos en una maratón de películas de Argento en una sala que, ya de por sí, da bastante miedo. ¡Encima se ubicaron justo al lado mío! No creo en fantasmas, pero... **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

3. Fuera de campo pululante

Alien Abduction: Incident in Lake County, Dean Alioto, 1998. Hubiera citado películas

Septiembre 17-18-19
Regente Palace Hotel
Buenos Aires, Argentina

El encuentro mas importante
de la Industria Documental
de Latinoamérica.

2009

DOC

MEETING

ARGENTINA

El primer paso para tu documental

- > FINANCIACION, COPRODUCCION Y VENTA DE TU PROYECTO
- > CONFERENCIAS
- > PITCHING FORUM
- > REUNIONES ONE ON ONE
- > 24 COMMISSIONING EDITORS
- > LOS PRINCIPALES REPRESENTANTES DEL CINE Y LA TV INTERNACIONAL EN BUENOS AIRES



Buenos Aires
Programa de la Ciudad
Declarado de "Interés Cultural" por el Ministerio de
Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Inscribite en
www.docmeeting.com.ar

Vacantes limitadas

de las que ya se hablaron en la revista y que me asustaron horriblemente (*Los extraños, Halloween, Suspiria, En la boca del miedo, El proyecto Blair Witch, Cuando un extraño llama, etcétera*) o segmentos específicos de ciertas películas no muy buenas (*Rec, El grito, Señales, El orfanato*) o películas poco citadas pero perturbadoras (*The Last Broadcast*). Opté por un ejemplo desclasado, menor, pero que me gana de la peor forma: *Alien Abduction*, un falso documental, una baratija que suelen pasar por ese antro que es The Film Zone. Y sin embargo me proporcionó un terror doméstico perdurable.

La película contaba, por medio de un video familiar encontrado, el festejo de un Día de Acción de Gracias y una cena familiar llena de tensiones. Lo que iba a pasar era obvio: el registro de una abducción humana por parte de extraterrestres.

En esta película mal actuada y dirigida, el asunto causaba más risotadas que otra cosa. De repente, por la mitad, la molesta y nerviosa cámara del principio era útil: su registro construía un fuera de campo pululante, por lo que la casa ya no daba ningún resguardo ante la invasión inminente. La única protección radicaba en mirar siempre y a todos lados. Y registrar, ante todo. Un fuera de campo móvil, permeable, poroso, que actuaba por multiplicación paranoica—como muñecas rusas—, y una cámara penetrante que no dejaba confiar en lo que escapara a su registro. Con esa economía de recursos, AA anticipaba cierto cine de terror futuro: la paradoja del miedo a mirar y a no mirar zanjando el conflicto con el registro automático. Mirar sin mirar o cerrar los ojos y huir adonde sea posible.

Ya no importaba si la película era mediocre o no, el problema es que ponía en el centro el temor al espacio doméstico, pero, sobre todo, temor a lo que no se ve. *Alien Abduction* es una película caja de Pandora. Menos por sus virtudes que por los horrores que sugiere, que dispara tras verla. Resultado: una década durmiéndome con la TV en apagado automático. **FEDERICO KARSTULOVICH**

4.

Me asusto poco

Con una trayectoria cinéfila de varias décadas, resulta difícil limitarme a una sola escena para ejemplificar algún susto sufrido en una sala cinematográfica, por lo que mencionaré algunos momentos y directores que aparecen ahora en mi memoria, aclarando que no tengo demasiada propensión a asustarme cuando veo una película de

terror. La primera —y no voy a sorprender a nadie con esto— es el final de *Carrie*, cuando la mano sale de la tumba y agarra la pierna de la protagonista. En una película reciente, *Los extraños*, hay varios momentos que provocan auténtica inquietud, lo mismo que en *El otro*, la obra maestra de Robert Mulligan, en la que incluso pasajes aparentemente tranquilos crean un efecto realmente perturbador. A propósito, debo decir que, en general, siempre me han provocado más angustia escenas en las que el miedo está sugerido que aquéllas en las que éste se explicita de manera más directa. Será por eso que para mí Ingmar Bergman fue siempre un realizador ligado de manera muy directa a ese tipo de cine (vg., creo que *La hora del lobo* es una de las grandes películas de terror de todos los tiempos). **JORGE GARCÍA**

5.

Desde el frenopático

Debí imaginármelo. Buscaba aquella escena de *En la boca del miedo*, pero sabía que una vez que la encontrara me condenaría a ver íntegra toda la película una vez más. Comencé. Apenas había visto al pobre Trent totalmente desquiciado en su celda del frenopático, cuando la película se interrumpió y volvió a iniciarse. Sola. Lo mismo ocurrió cada vez que apreté la tecla Play. ¿Advertencia? ¿Signo de una película en la que el horror es un sinfín en espiral? Sonia, mi mujer, que no cree en brujas, lo solucionó limpiando el disco con una capa de pasta dentífrica. Pude seguir adelante, pero ya era tarde; la escena, temida y recordada, se acercaba. Llegué. La Srta. Styles viaja por una ruta sumergida en la noche, a su lado duerme Trent, un investigador tan escéptico como Sonia (habrían hecho buena pareja de no haber tenido ella la suerte de conocerme a mí en lugar de a Sam Neill); las luces del auto iluminan a un ciclista que va por el medio de la ruta, un naípe amarrado al caño de la bicicleta golpea rítmicamente los rayos de la rueda produciendo un sonido al mismo tiempo neutro e inquietante, el ciclista es joven. Un primer escalofrío, inexplicable, me recorre el cuerpo. El auto sigue adelante, sin embargo muy poco después la misma bicicleta vuelve a aparecer, el naípe sigue golpeando su música, ya macabra, pero la bicicleta está ahora tripulada por un anciano de pelo largo hasta los hombros que se vuelve hacia el auto con una mirada vacía y aterradora. Mi brazo izquierdo, un termómetro eternamen-

te sensible al miedo, se eriza de punta a punta. Nada en la escena justifica mi reacción. Pero estoy aterrado, porque sí, porque Carpenter ha tocado algún recóndito punto G del miedo atávico, aquel lugar primitivo en donde se disuelven todas las certezas y estamos solos, a oscuras y asediados por lo innombrable, como hombres primitivos antes del nacimiento del fuego.

Después la película sigue, el horror apocalíptico fundiéndose con la negra mirada política carpenteriana. Pero aquella escena se repite para mí una y otra vez como en una pesadilla no redimible por el mejor dentífrico. El miedo que no cesa. Ahora, mientras escribo, como una condena, cíclicamente todo se desvanece, y una y otra vez caigo al interior de la celda, en el frenopático, en lugar de Trent; las paredes acolchadas no me protegen, las imágenes me acosan: el fuego final del Apocalipsis, el anciano pedaleando hacia el averno de la noche, Sonia y Trent que me miran más allá de los barrotes. Debí imaginármelo.

EDUARDO ROJAS

6.

Doncellas siniestras

Las dos películas que más miedo me dieron se estrenaron en el país con títulos similares: *La muerte y la doncella* (*Death and the Maiden*, Polanski, 1994) y *La fuente de la doncella* (*Jungfrukällan*, Bergman, 1960). Curiosamente vi ambas en 1995, en ocasión del estreno de la de Polanski y del ciclo de la Lugones “Un verano con Bergman”, al que me llevaba un novio estudiante de Letras.

La primera —seguramente la de menor valor para los polanskistas— fue nada menos que una película con los temas “desaparecidos”, “dictadura latinoamericana”. Con imprecisiones, divagues y un gran libro de Ariel Dorfman como base, la película resulta perturbadora y angustiante. Pero la doncella de Polanski no le llega ni al borde de la enagua a la de Bergman. Y esto dicho sin gustar demasiado de Bergman. Sí admitiendo que *La fuente de la doncella* es una película extraordinaria.

En *La muerte y la doncella* el sentimiento es el terror; en *La fuente de la doncella*, el pánico. En *La muerte...* el terror es discontinuo; en *La fuente...* el pánico no encuentra una salida de emergencia. La película de Polanski se ciñe mayormente a un espacio cerrado, claustrofóbico. La de Bergman se expande como fragancia primaveral en



aerosol a través del día más bello, y desde ese espacio abierto, bucólico e inocente se precipita a la más espantosa perversidad. En las dos películas hay venganza y violación. En Polanski –implícita– se rememora; en Bergman –explícita– se muestra. En el espacio cenagoso de la memoria, estas películas armaron un doble programa de terror. Tal vez muy subjetivo o inexplicable. De hecho, vi dos veces *La muerte y la doncella* y es poco lo que recuerdo. De *La fuente y la doncella*, que por miedo no volví a ver, me acuerdo muchísimo más. **LILIAN LAURA**

IVACHOW

7. Simpática comedia

De chico me asustaban básicamente dos cosas: los fantasmas y el encierro. A los siete u ocho años vi una película que, seguramente por reunir ambos temores, engendró en mi vida varias noches de insomnio. Curiosamente se trata de una comedia: *Ghost Dad*. En realidad, no tan curiosamente. “Comedia” es una categoría esencialmente adulta. Los chicos interpretan el mundo como quieren o como les sale y no como lo rotulan los adultos. ¿Quién no se asustó durante su infancia con un “simpático” espectáculo de títeres o de muñecos o de mimos? ¿Cómo podían saber mis papás que una comedia tan aparentemente inofensiva terminaría desvelando a su pobre hijo? En *Ghost Dad*, a Bill Cosby, un padre de familia como cualquier otro, lo atropella un camión (¿o era un auto y yo exagero?), se muere al instante y también al instante se reincorpora a la vida como fantasma. Durante el resto de la película se dedica, desde su privilegiada posición de fantasma, a ayudar a su familia, especialmente a sus hijos, en las más diversas tareas. Se supone que todo es muy divertido, pero a mí la experiencia me resultó francamente aterradora. ¡Un papá muerto! ¡Un fantasma! ¡Todo mal! Y el horror se multiplica si agregamos una situación de encierro. Veán. Para una exposición escolar, uno de los hijos planea realizar un truco de magia que consiste en encerrarse en una caja, atarse las manos y pies y después salir. Por supuesto, sabe que cuenta con la ayuda de su fantasmal padre y no se preocupa. No me acuerdo bien qué pasa, si Bill Cosby se demora más de lo debido o si no puede ayudarlo o qué, pero lo cierto es que la imagen del chico encerrado en una caja sin poder salir se me grabó bien grabada en la retina y en el cere-

bro durante buena parte de mi infancia. No tengo nada contra los fantasmas negros, pero... **EZEQUIEL SCHMOLLER**

8. ¡Crack!

Mi naturaleza desconfiada hacia todo aquello que se revele como desconocido, oculto o sombrío (toda una manera elegante de decir “cagón”, digamos) hizo que recién me animara a ver cine de terror de manera asidua pasados los veinte años. Sin embargo, previo a esa edad me animé a ver un par de películas de ese género. Entre las que más recuerdo están *Pesadilla 3 (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors)*, Chuck Russell), *Carrie* (Brian de Palma, 1976) y *La mosca (The Fly)*, David Cronenberg, 1986). De todas, esta última es la que me dejó la escena más aterradora. Se trata del momento en que el oscuro científico Seth Brundle (Jeff Goldblum) juega una pulseada con un forzado llamado Marky (George Chuvalo, el mejor peso pesado de la historia de Canadá, según supo informarme Eduardo Rojas). A esa altura del film se sabe que, pese a que el científico posee en apariencia mucha menos masa muscular que el forzado que tiene como contendiente, será Brundle quien gane porque él mismo ya había absorbido la fuerza extraordinaria de una mosca. Lo que uno no se esperaría jamás es la manera en la que Brundle le va a ganar. En un montaje virtuoso en el que se van mostrando los dos rostros (el del científico, cada vez más dominante, y el de Marky, cada vez más desconcertado), se va escuchando una música inquietante del compositor Howard Shore que anuncia que algo desagradable va a suceder. El bueno de Shore no miente, porque al segundo de terminar la melodía suena un “crack” devastador y se ve cómo la fuerza sobrehumana de Brundle hace que parte del hueso de Marky se salga de la piel del forzado. Por lo inesperada, por lo potente, por lo enfermiza, ninguna escena cinematográfica me provocó tanto shock como ésa. Ésta fue también la primera vez en la que se me reveló el terror de Cronenberg, el terror al propio cuerpo, a su propia fragilidad, y la inquietante monstruosidad de su interior. También fue la escena que hizo que me agarrara el brazo durante el resto de la película (y en otras muchas ocasiones en las que recordaba la escena) por la impresión que me había causado el que se saliera un pedazo de hueso. Y debo agregar además que por este momento cinematográfico dejé de ver por esos años

La noche del domingo con mi familia, por las famosas competencias de pulseadas que hacía Sofovich. Pienso, incluso, que el hecho de que Cronenberg me haya producido mi primer rechazo hacia ese conductor ha contribuido mucho a que hasta el día de hoy él sea uno de mis directores preferidos.

HERNÁN SCHELL

9. Abrazando la oscuridad

Le Temps du loup (2003), de Michael Haneke. El miedo es movimiento; atrae, repele y no se explica. Te mantiene alerta y dinamita la tranquilidad. Como diría el exagerado de Bukowski: “la paz es siempre horrible / permanece angustiado / deslízate”. Recuerdo una noche, cuando tenía diez u once años, en que me encontraron llorando en el jardín mientras adentro celebraban algo; no supe decir por qué lloraba, y mucho tiempo después un austríaco impiadoso construyó la imagen perfecta que lo revive.

La escena dura unos cinco minutos: envueltas en la más espesa neblina, Eva y su madre descubren que Benny se ha marchado. Ya asesinaron a Georges, y el mundo tal cual lo percibían quedó definitivamente rasgado para la viuda y sus hijos. El establo que sirve de inútil refugio les provee de heno y no mucho más. Anne –una Huppert en “estado de gracia cinematográfica”– sale en busca de su hijo provista de un encendedor y un manojo de paja. Sus gritos angustiosos calan el negro de la pantalla, cortado de tanto en tanto por el fuego de la antorcha improvisada. El momento es seductoramente aterrador, no tanto por aquello que puede aparecer (se juega siempre con las convenciones del terror), sino por la demoledora sensación de hallarse frente a la nada. Haneke nos asoma al vacío de la mano de sus personajes, nos lo ofrece en un instante acabadamente cinemático, hecho de gritos, luces y oscuridad. Su cine puede ser críptico, cerebral, alegórico o como quieren llamarlo; también puede albergar todo el fuego del mundo, todo aquello que cuestiona su precariedad y la incomoda. (Una suerte de Bukowski atemperado por un viento nórdico, movido por los mismos resortes pero en clave menos visceral.) Benny intuye el peligro, y su huida parece una suerte de escape premonitorio de aquel fuego que acabará por hacer arder el establo. Aunque pronto sabrá que lo lleva dentro. Por eso el plano cenital cerca del final,

con la sangre bañando su rostro aterrado y su cuerpo desnudo a milímetros del fuego. En una hipotética saga truffautiana de la vida de Benny, creo adivinarlo poeta, borracho hasta caerse y lanzando versos como escupidos del fuego. **IGNACIO VERGUILA**

10. Férula



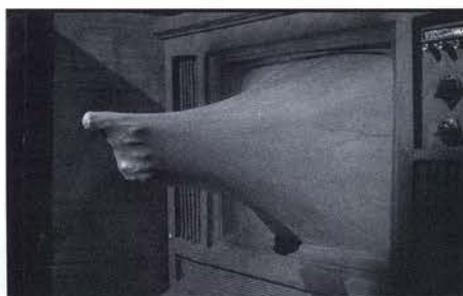
No me gusta Glenn Close. No lo puedo explicar, pero no me gusta. Allá cuando a fines de los ochenta o principios de los noventa vi esa bazofia llamada *Atracción fatal*, del mercachifle Adrian Lyne, me resultaba inexplicable la calentura sexual experimentada por Michael Douglas frente a Close. Con *Relaciones peligrosas* me pasaba algo similar: ¿cómo podía ganarle en un juego de seducción a Michelle Pfeiffer? Me da hasta culpa lo que me pasa con Glenn Close, pero me genera un rechazo epidérmico e instantáneo. Por supuesto, hay más actores y actrices que me producen –en diferentes medidas– algún tipo de disgusto visual, o sonoro, o todo junto. Sin embargo, no a todos los actores les tocó hacer un papel como el que le tocó a Glenn Close en una película de 1993: la porquería infecta llamada *La casa de los espíritus*.

Experimenté la tortura en el cine Gran Splendid, a sala llena. La película me parecía horrible, y encima empezaron a aparecer fantasmas flotadores (ay, el realismo mágico, trágico, chorónguico). Creo que uno de los fantasmas era Meryl Streep en una bata blanca tipo sábana, pero no podría asegurarlo, y ni loco me pongo a revisar la película. Pero otro fantasma, y de esto no me olvido, era Glenn Close (¡y se llamaba Férula!), que tenía un peinado tirante, la cara empastada, un vestido negro feo, y flotaba, como alma en pena, un poco arriba del piso. En ese momento, experimenté el máximo terror de mi vida en el cine. Un sudor frío se apoderó de mi cuerpo, y no cedió por varios minutos. Creo que para completar el espanto después aparecía el cadáver de Férula con una baba verde que le salía de la boca.

Cuando la película terminó, ante los aplausos de la sala, hice algo que nunca más volví a hacer: me di vuelta (yo estaba en una de las primeras filas) y, parado en la butaca, a grito pelado espeté: “¡no aplaudan, esta película es una mierda!”. Ahora sé que, más que para discutir de mala manera, mi grito fue para sacarme de encima el miedo que me había quedado pegoteado.

JAVIER PORTA FOUZ

11. Julepes



No sé si llamarlo miedo, pero sí sé que prácticamente la única cosa que no soporto ver en una película es un tipo suspendido en el aire con la piel agarrada por ganchos. Me acuerdo de que cuando aparece un plano como ésos en *La celda* (*The Cell*, Tarsem Singh, 2000) me levanté de la butaca y me fui. Ni Jennifer Lopez pudo hacer que me quedara. Mi mayor susto en una sala de cine lo viví a los 4 ó 5 años de edad. A la salida, mis viejos se escondieron entre la gente, yo creí que estaba perdido y ese chiste me costó varios años de tratamiento (inútiles), mucha guita tirada y unas cuantas noches sin dormir. Mi mayor sobresalto en una sala de cine a causa de una película fue durante la proyección de *El ojo* (*Gin gwai*, Oxide y Danny Pang) en el Festival de Mar del Plata 2003. Cuando una piba de repente sale volando hacia cámara pensé que me daba un infarto. Pegué un grito tal que la gente de alrededor todavía está riéndose.

Pero el miedo más grande que experimenté a causa de una película fue en mi casa, solo, la primera vez que miré, parcialmente, *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983) en VHS. Todas las películas de Cronenberg me asustan (creo que debería hablar de perturbación más que de miedo), pero cuando el video empezó a latir en la mano de James Woods puse el stop, saqué el casete de la video y lo revoleé por la ventana del departamento. Me acuerdo de que era verano y no era de noche, así que había gente y ruido sufi-

cientos como para infundirme tranquilidad, pero no, el mal ya estaba adentro. Por suerte era un primer piso y la ventana daba a un baldío, así que bajé a buscarlo porque lo tenía que devolver y me asustaba lo que por entonces se decía de que había que pagarle al dueño del videoclub por perder un VHS original. Eso sí, no sé por qué espere al otro día para llevarlo, habida cuenta de que no me animaría a terminar de verla. Quizás para vivir la experiencia de tener que dormir bajo el mismo techo con la idea de que ese videocasete y los casi 200 que acumulaba por entonces podían cobrar vida en cualquier momento. No pegué un ojo en toda la noche. Estuvo bueno. **MARCOS VIEYTES**

12. La radio ataca

Tengo el recuerdo de un susto insoponible cuando vi *Carrie*, en sala de estreno en 1976. Esa noche, mi amigo Andy se quedaba a dormir en mi casa y nos juramentamos que ninguno le iba a tirar al otro el brazo en el medio de la noche, remedando el final de la película, porque el riesgo de infarto era cierto. También me acuerdo de *En la boca del miedo*, de John Carpenter, que termina con Sam Neill enloquecido y solo en una sala de cine mientras el resto del mundo se desmorona. Salimos de la salita de la distribuidora con Quintín y Castagna, ya era de noche, por esa zona no había nadie y nos sentimos igual que en la película, tuvimos miedo, mucho miedo.

Sin embargo, ninguna de esas películas de género me aterró tanto como lo hizo *Ordet*, la obra maestra de Carl T. Dreyer de 1955. La vi en video, en mi casa, de madrugada, una noche de tormenta, mientras el resto de la familia dormía. El problema era que a la videocasetera le entraba una interferencia. No cualquier interferencia. No, lo que se escuchaba con una nitidez ensordecedora, que se mezclaba con el escueto danés de los actores de Dreyer al punto de tapanlo, era una radio evangelista.

Así que imaginemos por un instante la escena suprema de *Ordet*. La madre, muerta, es velada en la casa familiar. De pronto, en el momento más solemne y con la más tensa quietud en la sala, la finada comienza a erguirse en la cama. Yo no sabía que esto pasaba y no estaba preparado para un milagro en una película de Dreyer. Y como fondo de todo esto, el pastor evangelista vociferando sus diatribas contra la labor del Diablo y pidiéndome que me entregue al Señor, mientras los relámpagos iluminaban



ESPECIAL SUSTOS

la habitación a la par de la luz plateada del televisor.

Es evidente que, por más que cambien los formatos en que nos vende su mercadería, no hay mejor fábrica de terror que la cristiandad. **GUSTAVO NORIEGA**

13. Corazón satánico

En tantos años de acudir asiduamente a las salas, he tenido que soportar que una señora se cagara literalmente encima en el cine Cabildo mientras yo intentaba ver *Pescador de ilusiones* (Terry Gilliam, 1991); que alguien (que tenía bien cronometrado el momento) entrara en el Premier 3, donde proyectaban *Criaturas salvajes* (John McNaughton, 1998), sólo para masturbarse inspirado por la escena más caliente de la película, o (esto sí puede sonar tenebroso) ser salpicado por estornudos, toses y expectoraciones varias, sobre todo en las viejas salas de Mar del Plata, donde en pleno invierno no se encendía la calefacción (las más frías: América y Atlantic). Sin embargo, más allá de la anécdota, en tiempos en los que no reinaba la pandemia de la gripe A H1N1 esta libre circulación de fluidos corporales no era causante de paranoia o ataques de pánico. Es por ello que el momento de mayor zozobra que recuerdo en el cine es en la ahora librería Gran Splendid, donde con mi novia habíamos ido a ver *Corazón satánico* (Alan Parker, 1987). Esa sala tenía el público más "Patio Bullrich" de las que existían en la zona de Callao y Santa Fe (léase: gente mayor de Barrio Norte). Y quizás el rango etario de la concurrencia podría explicar la desgraciada circunstancia de que, en plena proyección, mi vecino de butaca se deslizara flácida y lentamente para terminar desparramado en el suelo. En la sala, que estaba llena como solía estarlo todos los sábados, sólo atinaban a responder con chistidos e insultos al pedido de ayuda de quienes nos encontrábamos más cercanos al accidentado espectador. La proyección siguió unos minutos, y en medio del griterío finalmente se encendieron las luces. Lo sorprendente era la calma de la mujer de quien yacía tirado entre las butacas: no había muerto de terror; era diabético o algo así y sólo se había desmayado. Después de todo, no era para tanto. Lo que sí no deja de darme miedo es que quien ahora es mi mujer, lejos de hacerse cargo del momento, salió del cine sólo pensando en Mickey Rourke. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

14. Miedo arquitectónico

Yo sabía algunas cosas ese año (1987), pero no todas: sabía que en el cine Imperio de Santiago daban películas de terror y que si bien respetaba a John Carpenter la verdad es que nunca alcancé aamarlo. Sabía ya de Freddy Krueger y tenía claro que la segunda parte de Jack Sholder era acaso mejor que la de Wes Craven. Seguía como zombie a Romero y veía la saga de *Martes 13* en piloto automático. Ese año no sabía quién era Michael Mann. Supe de él en el cine Gran Palace. Fui a ver *Cazador de hombres*, con William Petersen (que se estaba alzando como el galán de acción que nunca fue en *Vivir y morir en Los Ángeles*), e ingresé al Gran Palace como ya casi no se ingresa: sin prejuicios, sin esperanzas, sin referencias, para ver una cinta policial de un "artesano más" con un elenco casi 99% desconocido. Todo cambió ahí. Fue amor-terror a primera vista. Antes de que apareciera el asesino serial que ayudaría al policía que no quiere seguir investigando porque ha visto demasiado se me empezó a helar la sangre. Me empecé a incomodar, a aterrarme por lo que no veía, por la idea de que lo que había sucedido en una casa tan normal y, a la vez, tan rara era inconcebible. Algo había aquí con los encuadres, la luz, el color, la arquitectura; algo demente con esto de que William Petersen no expresara el terror y el miedo que estaba sintiendo. Al comienzo ingresa a una casa donde han matado a sangre fría a una familia. Luego, más adelante, Petersen corre por unas rampas blancas pero nadie lo persigue. Las ciudades desde el cielo parecen amenazantes y da miedo aterrizar. Una ciega acaricia a un tigre que duerme. Una casa en una playa muy azul parece el lugar menos indicado para pasar una noche. *Manhunter*, o *Cazador de hombres*, es una de las cintas más bellas, más raras, más misteriosas y más aterradoras que he visto. Ahora sé quién es Michael Mann y lo admiro casi demasiado. Todos saben quién es Lecktor (o Lecter). Petersen ya no es joven y se la pasa en Las Vegas investigando crímenes que no aterran. El otro día vi *Cazador de hombres* y el miedo ya no estaba; lo que sí quedaba era el estilo, la arquitectura, la música, esos extraños y setenteros afiches del tamaño de una pared. Quizás fue eso lo que me aterró, perturbó, descolocó. Al final, no sé, quizás lo más aterrador puede ser el espacio o la sensación de que uno no sabe situarse en él o se puede perder. **ALBERTO FUGUET**



15. Grita por tu vida

No fue en un cine sino frente a la tele un sábado a la tarde. La película ya iba para film de culto pero aún no tenía diez años (yo tampoco). Era de William Castle, el Hitchcock de los pobres, y tan delirante como ingeniosa: *El agujón de la muerte* (*The Tingler*). Estaba en casa de unos tíos a los que *Psicosis* les había provocado el trauma de su vida, y tanto la contaban como una experiencia límite que ya me sabía al detalle sus asesinatos por el recurrente relato oral. No recuerdo por qué, pero esa tarde estaba solo. En la secuencia más truculenta, pergeñada por el doctor loco que interpreta Vincent Price, una pobre muda se enfrenta a una serie de hechos que la hacen morir a puro susto. No voy a contar acá los detalles absolutamente berretas pero efectivos. Todo un catálogo guignolesco, si se quiere, cuyo epicentro es un baño. Recuerdo que grité, y aunque es posible que esto lo agregue mi imaginación, terminé haciéndolo desde debajo de la mesa del comedor. Otro espectador perfecto para Mr. Castle. Cuando volvieron los tíos traté de contarles, pero pensaron que estaba inventando un disparate para emparar su experiencia psicótico-hitchcockiana.

La película fue relanzada en DVD con sus restallantes toques de rojo sangre en esa secuencia en la que la desdichada muda se asustaba más porque Price le había dado

una dosis de LSD. A pesar de que el resto, todo blanco y negro, tiene una foto impecable, esta parte está degradada, como si el negativo hubiera estado conservado en malas condiciones, lo que la hace más misteriosa y horripilante. *El aguijón...* no es una película de monstruos, aunque tiene uno, mezcla de ciempiés gigante y espina dorsal animada, más para la repugnancia que para el miedo, aportando un toque prematuramente cronenberguiano que uno, espectador infantil y expectante del susto, avizoraba oscuramente. Su clímax terrorífico transcurre en una sala de cine, y también es famosa por poner a punto un *gadget*, el "Percepto", que cosquilleaba zumbante el asiento de ciertas butacas escogidas. En su reciente reestreno en Los Ángeles, algunas salas se equiparon con Perceptos actualizados y retomaron otros trucos de Castle, como el de poner actores entre la gente para estimular el pánico o arrojar a la platea varios bichos de goma animando aún más la feliz histeria general.

Nada sabía uno de ese futuro brillante hacia 1967; el problema, durante un buen tiempo, fue simplemente poder entrar al baño de los tíos, réplica esmerada de aquél de la película. Fui superándolo de a poco, mientras me asustaba con otras cosas.

EDUARDO A. RUSSO

16. Alien

Es una verdad universalmente conocida que, de todas las etapas de la vida, la infancia es la más apasionada. Todo es gozado y sufrido en una constante hipérbole. Los olores de la infancia son los más ricos; los lugares, los más grandes; los sabores, los más deliciosos. Con lo cual, sin ningún dejo de originalidad, mi mayor susto en el cine lo pasé a la tierna y exagerada edad de ocho años. Estando con mi familia de vacaciones en Mar del Plata, y siendo que en el pueblo donde nací y me crié no existía (ni existe) un cine digno de ser llamado así, cualquier película que proyectaran en "La Feliz" y fuese apta para todo público contaba con nuestra presencia. Fue en el verano del 82. Me acuerdo de estar sentada, junto a mi -dos años menor- hermana, en una butaca próxima al pasillo, a la izquierda de la pantalla, en alguna de las primeras filas de uno de esos cines antiguos angostos y larguísimos. A mis padres y a mi hermano menor lo recuerdo un poco más allá. Entonces, desde la pantalla que la distancia de la remembranza me devuelve gigantesca, veo a Elliott salir de su casa, entrar en el

cobertizo y descubrir a... ¡Ay! No pude resistir la visión de ese E.T. enorme, feo, desconocido y amenazante. Tuve que gritar. Tuve que cerrar los ojos. De allí en más, mi hermana y yo permanecemos todo lo que duró la película arrodilladas sobre la butaca, tomando con nuestras manos el respaldo y mirando a la cara de la gente sentada en la fila posterior a la nuestra. No volví a conocer nada tan terrorífico. Durante muchos años tuve la firme convicción que *E.T., el extraterrestre* era una película de terror (y mi cobardía innata me prohíbe ver ese género). No fue hasta bien entrada la adolescencia que me animé y volví a verla. **MARINA**

LOCATELLI

17. Cazador de niños

Terror de alto impacto el que surge de lo inesperado, como el que aguarda agazapado en un cándido musical para niños la oportunidad para asestar su golpe mortal. *Chitty Chitty Bang Bang* (Ken Hughes, 1968), la historia de la primorosa familia que emprende un viaje fantástico en un auto volador, cuenta con uno de los villanos más perturbadores que recuerde. El oscuro y bufonesco Cazador de Niños (Robert Helpmann), de ojos saltones y nariz prominente, que asolaba las calles con un carro-jaula o se deslizaba sigiloso armado de sus mediomundos para atrapar a los hijos del risueño Dick Van Dyke, supo ser fuente inagotable de sustos y sobresaltos. El momento en el que se calza un sombrero festivo y extravagante y sale a repartir tentadoras golosinas de colores como señuelo es garantía de desvelos para niños incautos. Doble horror al comprobar hoy, a la distancia, que está más presente que nunca (busquen si no en YouTube y verán) y con la misma sonrisa, demoníaca pero diáfana, más que dispuesto a ingresar en las pesadillas de otros tantos desprevenidos, siempre al melodioso y escalofriante anuncio de *Childreenmn, where aaare youuuu*. **MARCELA**

OJEA

18. El espectador como soplón

Un barco chamuscado y un enigma. El enigma es un truco, un McGuffin, como lo fueron Rosebud y el dinero que se robó Marion. Hay muchas hipótesis sobre él y todas se deshacen apenas se las enuncia,

porque, al igual que Rosebud, se convirtieron en mitos. Pero eso más o menos ya lo dijeron todos; lo que me trae aquí esta noche es, precisamente, la noche en que Keyser, Keyser Söze entró por fin al barco de los argentinos a hacer justicia por mano propia, o injusticia, o ajusticia. Pero lo que sea fue por mano propia y ensangrentó la claraboya del barco, que daba a una habitación donde dejó de haber un testigo en contra suyo, ya no vivito, ya no coleando.

Cuestión que vi *Los sospechosos de siempre* de Singer/McQuarrie en, creo, mayo de 1996; pongamos junio, máximo. ¿Por qué me dio tanto miedo esa, repito, noche? Por el soplón, seguro de que quien estaba matando a todos en el barco era Keyzer y que el último sería él; es decir, por la forma en que lograron que nos identificáramos con la víctima. Porque, al igual que él, esperábamos la aparición de Keyzer, y al igual que en sus anteriores apariciones sabíamos, como el soplón, que iba a ser terrible y en rojo, el único color que nuestro demonio personal conocía. El espectador es un soplón que mira aterrado la puerta cerrada, porque sabe que merece el fin que le tocará apenas ésta se abra. Pero la película estaba por terminar y Keyzer no había aparecido todavía, sólo los ecos magnificados de su mito. Los que sí habían aparecido recién eran un grupo de narcos argentinos, que hablaban en, no es sorprendente, argentino. Y eso lleva a la tercera causa de terror de la escena, además de la identificación entre soplón y (este) espectador y la forma, ese "*El tercer hombre style*", en que lograron que esperáramos la llegada de Keyser Söze con miedo, con ansiedad, con pavor.

Entonces, la tercera causa: en esa época, antes del asesinato de Cabezas, la fama de Yabrán estaba agigantándose y se rumoreaba que era el testafarro de Massera y/o de Menem, que casi nadie conocía la cara, que intentar sacarle una foto motivaba persecuciones a tiros, que oponerse a la extensión de sus negocios era suicida, que se iba a apoderar de media Argentina, que el tráfico de drogas no sé qué... Y en el medio estaba el tema de la foto, ¿por qué no se dejaba fotografiar, eh?

Y a todo eso entré a ver una película. Quizás no era el mejor momento para esa actividad, quizás debería haber sido más cauteloso... Pero bueno, entré al Atlas Santa Fe 2. Y estaba el barco, de noche, mucha gente armada, entre ellos unos argentinos, ¡¡¡que hablaban argentino!!! Eso me hizo muy mal. E hicieron su aparición los brazos ejecutores de Satanás (Gabriel Byrne & Cía.) y, detrás de ellos, Satanás en persona: el que nos convenció de que no existía para des-



pués desaparecer, no sin antes pintar de rojo sangre todas las paredes de la patria, de cualquier patria. Bueno, qué sé yo, demasiadas películas a una edad temprana le hacen estos estragos a un espíritu, digamos, sensible, y uno termina confundiendo a Keyser Söze con Yabrán. Salí del cine con la certeza de que el demonio, ese ser en el que yo no creía, vivía entre nosotros y nos mandaba cartitas. El lector dirá “esto se arregla con un buen psiquiatra”. Pero ¿para qué ir al doctor si el cine es más divertido? **MANUEL**

TRANCÓN

19. El camisolín de la muerte

Es terrible (¡da miedo!) que una película mala se imponga en el *sustómetro* sobre unas cuantas obras maestras del julepe, pero es así. El momento de mayor susto en el cine (sin contar *Tiburón* en Miramar, edad 12) no se lo debo a Wes Craven, ni al *Príncipe de las tinieblas* (VHS bastante perturbador, de todos modos), ni a Argento, Tobe Hooper o Cronenberg, ni a porquerías adorables como las *Destino final* o *La casa de cera* modelo 2005. Ni siquiera a *El exorcista*... Piel de pollo con pelos de metro y medio, saltos en el asiento, pedir disculpas por el escaso decoro, eso lo logró *El exorcismo de Emily Rose* como ninguna otra. ¿Será de Dios?

No estaba sola la película de ese Scott Derrickson (*damn you Scott Derrickson!*), de todos modos; contaba con un aliado escenográfico único: el microcine de Columbia Pictures de la calle Ayacucho, en función de las cinco de la tarde, apenas tres o cuatro críticos en la sala (que no hablaban entre sí), se venía fin de año, qué se yo... Si daban *Meteoro* me asustaba también, pero la *Emily Rose* fue fatal. Un manejo del golpe de efecto cretino como no se vio nunca: la chiquitina aparecía de repente, otra que Droopy, toda pálida y empapada y con cara de te-mato, mientras en la banda sonora el Titanic chocaba contra media docena de Transformers, ahí en las filas de adelante las tres o cuatro cabecitas ni se movían (¿habían muerto ya?), y la pesada cortina de terciopelo de la sala cambiaba de color o a mí me parecía que cambiaba de color. Me acuerdo de que faltaba el aire, y del resto de la película, nada; Laura Linney iba por unos juzgados, no sé por qué. Pero Jennifer Carpenter en camisolín pegando gritos, uf, eso sí que fue difícil, el mal en mal estado.

MARCELO PANOZZO

20. Fuera de forma

Cuando yo tenía unos nueve años, un compañerito del colegio se me acercó y me empezó a relatar, sin esperar mi consentimiento, la película que había visto la noche anterior en la tele. Recuerdo el escalofrío que me crecía a medida que desarrollaba su relato. Esa noche no pude dormir, y durante varios años fue una pesadilla recurrente: yo corriendo por alcantarillas, perseguido por el científico asesino que necesitaba tejidos frescos para la cara deforme de su hija. Más de una década después descubrí que se trataba de *Los ojos sin cara*, de Franju, aunque sospecho que mi amigo había visto, por extraño que parezca, la remake de Jesús Franco de 1987. El saber de qué película se había tratado me permitió descubrir un curioso regocijo: el mal –paradójicamente– tenía cara, podía materializarse en una película, lo podía ver. Si algo sospechaba, y finalmente confirmé, es que mi mayor temor es la deformidad; tardé años en ver *El hombre elefante* de Lynch y siempre me hicieron daño las galerías de deformes (*Alien 4*, la remake de *House on Haunted Hill*), sótanos donde la luz es verde y proviene de abajo, para que las deformidades se luzcan. Podría decirse que un deforme es un monstruo, pero los bichos imaginarios nunca me produjeron nada. Lo que me aterra es el humano despojado de los rasgos superficiales de humanidad: un ojo fuera de lugar, la piel triturada o un órgano que crece donde no debería. De todos modos, si tuviera que elegir una película reciente, elegiría *Hannibal*, de Ridley Scott: la película me pareció sosa y chata, pero cada aparición del hombre-rompecabezas-de-carne de Gary Oldman me hizo taparme los ojos, aterrado en mi núcleo más infantil. Y eso que ya estaba grandecito, pero se ve que hay ciertos temores que, filtrados por el cine, están destinados a acecharnos por el resto de nuestros días.

GUIDO SEGAL

21. Esa mano

Ya tenía 18 y había visto películas de terror clásicas y de los años 70 en el cine de barrio. Me habían asustado la llegada del padre Merrin a la casa de Reagan en *El exorcista*, las pesadillas que se hacen realidad en *Asustemos a Jessica hasta morir* de John Hancock, el rostro de Damian en *La*

profecía de Richard Donner y la invasión de las abejas en *Enjambre* de Jeannot Szwarc. Pero ya tenía 18 y fui a ver *Carrie* en la sala de estreno, el Gran Rex, con los amigos de aquel barrio que quedó atrás en el tiempo. Había leído la novela de Stephen King, imaginaba una película más inquietante que el texto, preveía un final que metería miedo, pero bueno, allí estuvimos en una de las primeras funciones (tal vez el viernes por la noche). La memoria no traiciona: Graciela Alfano estaba en la misma fila que aquellos adolescentes tardíos en una sala enorme como aquella, ayer cine, hoy teatro para *Casi Ángeles*. Ay.

El final es archiconocido. Amy Irving en ralenti acerca flores a la tumba de Carrie (“púdrete en el infierno”, se lee en la cruz de madera), vestida de blanco, con la música que anuncia que algo te va a asustar. Sabía que la mano de Carrie saldría en cualquier momento y agarraría con fuerza a la amiga-buena-arrepentida. Lo sabía pero me asusté, tuve miedo y salté de la butaca, como los amigos de la infancia, el resto de la gente en el cine, seguramente Graciela Alfano. A los pocos días volví a ver *Carrie* y otra vez lo mismo. Luego las risas cancheras; en fin, ya éramos adultos y piolas. O no. La tercera vez no me asusté tanto porque no vi el final: antes de la mano que te tira para abajo, nos levantamos de las butacas y nos ubicamos en el pasillo sólo para ver cómo la gente se asustaba. Creo que alguno sacó una foto.

Adentro, el miedo y las sonrisas cómplices. Y una ficción. Afuera, sólo el miedo. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

22. Sustituto

De entre todas las películas de Alfred Hitchcock, el cinéfilo perverso John Waters dice preferir *La sogá*, por un detalle supuestamente lateral: la alta ventana del departamento del único decorado de esa película es falsa, y prefiere una vista falsa a una verdadera. Esa ventana es la mejor definición del cine: la realidad fingida como trampa del ojo, la pantalla plana con ilusión de tridimensionalidad, el triunfo de la simulación, el decorado reemplaza victorioso al mundo. Como sufro de vértigo, o mejor dicho, de atracción al vacío (ese gusto por el vacío tiene que ver con mi veta nihilista), y también siento la misma atracción por lo falso que mi guía material Waters, la pantalla de

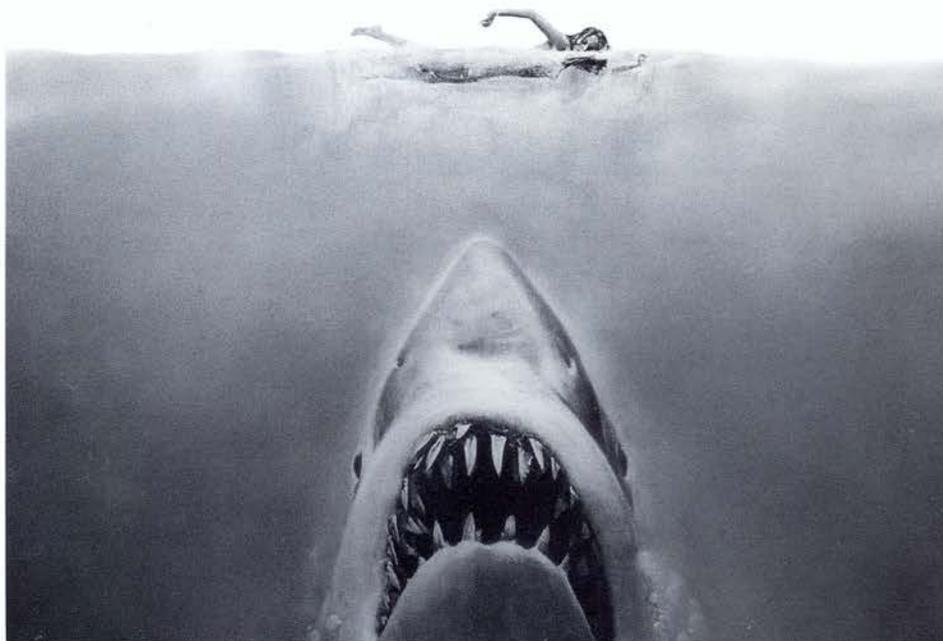
cine, ese espacio embustero, me produce más vértigo que la altura verdadera, porque es más mentirosa, porque perfila mejor el engaño mental, la fantasía psíquica. Paradójicamente, mi susto es más profundo, más vivido, gracias al sustituto, al colmo del artificio como suplente de lo real. Toda esta introducción parecería conducir al *Vértigo* de Hitchcock y su gran truco acrofóbico, virtuoso temblor del precipicio óptico; pero, sin embargo, mi atracción al vacío va por otro carril: se revela más inquietante en las películas de animación donde nada es ni remotamente real, donde la caricatura reemplaza al cosmos, al orden del mundo. La secuencia final de *Dinosaurio* en el precipicio o la carrera lunática de clímax aéreo de *Up* son para mí dos buenos ejemplos de cine-vértigo, de la pantalla convertida en rejilla tenebrosamente absorbente como si viajara en un avión y se rompiera una ventanilla en las alturas: en esos casos, aterrado, clavo las uñas en los brazos de la butaca como anclas, para no ser arrastrado al más allá por el encuadre, para no caerme en el espacio vacío de la pantalla que algunas películas abren como la escotilla hacia ningún lado real de la *Noche alucinante*.

DIEGO TREROTOLA

23. Antiparras para miedosos

Será extraño, pero creo que nunca sentí miedo viendo una película de terror. No en una sala de cine. Me vuelve la angustia que experimenté viendo *Gremlins* en el, casi seguro, cine Ocean, a fines de 1984, a pesar de todo su sentido del humor. O mi pavor ante la diabólica aparición de Robert Blake en *Carretera perdida*.

Pero nunca verdadero miedo, nunca un sobresalto en el cine. Sí, en cambio (y muchos), frente al televisor. Sé que me costó dormirme la primera vez que vi *Alien*, por canal 13. Recuerdo la muy mala noche que pasé después de mi primera cita con la saga *Martes 13*: a los 11, todavía un machetazo de Jason podía tomarme por sorpresa. Hasta la escena inicial de, perdió, *Pesadilla 2* me dejó insomne, rogando que no se apagaran todas las luces de la casa hasta que yo hubiera podido dormirme. Aunque hay una película en particular, un puñado de imágenes cuya sola evocación me devuelve aquellos escalofríos automáticamente. El mar meciéndose tranquilo a la altura de los ojos del



espectador, en el comienzo de *Tiburón*, como una de las ideas de puesta en escena más sencillas y terroríficas posibles. No me imagino una peor muerte que la muerte bajo el agua. Ahogado, devorado. La secuencia inicial, la chica nadando desesperada mientras se convierte en la primera víctima del pescado gigante, me aterraba incluso desde las primeras páginas del libro de Peter Benchley (las únicas que llegué a leer). Por lo que supongo que no era tan sólo su puesta en escena, sino la mera idea. Recuerdo que, cuando yo todavía no había visto la película de Spielberg, se estrenó en los cines argentinos *Tiburón 3D*. A través de su publicidad televisiva, yo ya conocía o intuía (o me lo imaginé después) ese plano fundamental, la lente de la cámara sumergida a medias, y sabía que no sobreviviría a esa experiencia inmerso en el (relativo) realismo del 3D. Así que, por supuesto, no fui a verla. Ahora me entero de que la Filmoteca Buenos Aires consiguió una copia en filmico de *Tiburón*, y que se da en el Malba. Me alegra, me emociona y a la vez, qué se yo, vamos a ver si me animo. **MARIANO KAIRUZ**

24. Demasiado miedo

Tenía 9 años cuando se estrenó *Jurassic Park*. La vi con mi mamá, en el cine, un viernes a la noche. Me costaba seguir los

subtítulos y, aun así, yo estaba fascinada por la película y por lo adulto de mi salida nocturna. Pero, una vez en mi casa, la fascinación cedió ante la oscuridad de mi cuarto: yo sabía que el dinosaurio que había matado a Wayne Knight estaba debajo de mi cama. Lo sabía. Y también sabía que, con la puerta cerrada y pasada la medianoche, nadie iba a venir a mi habitación a rescatarme. Obviamente, no podía gritar (ahí el dinosaurio me comía seguro). Tampoco podía bajarme de la cama y escapar (ahí el dinosaurio me cazaba del tobillo y yo no lo contaba). Los minutos pasaban y la criatura roía el colchón para llegar a mí. El ruido de la madera lijada por sus uñas era constante y hacía rato que mi cama temblaba de modo imperceptible. El dinosaurio casi tocaba mi espalda y la puerta de escape quedaba cada vez más lejos. Inmóvil, pasé las que creí las últimas horas de mi vida. No sé si dormí esa noche, lo seguro es que nunca me bajé de la cama, no prendí la luz y tampoco grité. Finalmente creo que me desmayé del susto (o en algún momento me quedé dormida, seguro ya con la luz del sol), porque no recuerdo nada más. Sólo sé que al otro día yo tardaba en despertarme y, alrededor del mediodía, mi mamá vino a mi cuarto y me dijo con tono burlón: "Che, pensé que estabas muerta". Nada menos gracioso ¡La noche anterior, habían intentado asesinarme! Y ahí... ahí desahugué aquellas horas en vela con la muerte rascándome la espalda. Entonces lloré, lloré, lloré. Pero todo, sin bajarme de la cama. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Le pedimos a nuestro hombre con sombrero, curtido en los sustos primigenios del cine, que seleccione 20 títulos para asustarse. La consigna era que las películas debían haber cumplido, al menos, el medio siglo de vida (igualmente, como es un señor rebelde, incluyó una película de 1960).

por **Jorge García**

Nosferatu

Nosferatu-eine Symphonie des Grauen

Friedrich W. Murnau, 1922

Seguramente el primer film de auténtico horror de todos los tiempos y una muestra de la incólume modernidad de Murnau. Sin recurrir a ningún efectismo y eludiendo la imagen seductora y erótica del vampiro que se utilizaría luego casi siempre, el director, ayudado por la ominosa y repelente figura de Max Schreck, consigue climas de una sobrecogedora poesía. Una obra seminal dentro del género.

El gabinete de las figuras de cera

Das Wachfigurenkabinet

Paul Leni, Leo Birinsky, 1924

Toda la gama de luces y sombras del expresionismo trabajada en diferentes estilos en este film dividido en tres episodios: el primero, erótico y divertido, se centra en un perverso califa (una previsible sobreactuación de Emil Jannings); el segundo tiene a Iván el Terrible como protagonista, víctima de sus propios excesos, y el tercero toma como eje, en una Londres neblinosa y pesadillesca, a la siniestra figura de Jack, el Destripador.

La caída de la casa de Usher

La Chute de la maison Usher

Jean Epstein, 1928

Edgar Allan Poe ha sufrido (el término cabe) las más diversas adaptaciones a lo largo de la historia del cine, no siempre afortunadas, y ésta –posiblemente con algunas de la saga que realizara Roger Corman– es una de las mejores, con su tono onírico, su poderoso lirismo y los variados toques surrealistas. Un auténtico clásico.

Zombie blanco

White Zombie

Victor Halperin, 1932

Una película que anticipa los climas de las posteriores producciones de Val Lewton mediante lo que podría definirse como un melodrama onírico. Narra el secuestro de un joven el día de su boda por una secta de adictos al vudú comandada por nada menos que Bela Lugosi, en la que se dan cita zombies, rituales primitivos y un estilo visual muy cercano a la alucinación.

Fenómenos

Freaks

Tod Browning, 1932

Si hay una película que se puede considerar única en la historia del cine es ésta, ambientada en un circo ambulante (un ambiente que el director conocía muy bien por haber trabajado en uno). Narra la venganza que deciden tomar una serie de personajes con las más extrañas deformidades contra una bella trapezista y su amante. Un film que, lejos de complacerse en el sensacionalismo, transmite, en cambio, una macabra poesía. Un *must* absoluto.

La isla de las almas perdidas

Island of Lost Souls

Erle C. Kenton, 1932

Primera y mejor adaptación de la novela de H.G. Wells –aunque fue repudiada por el escritor y prohibida en Inglaterra–, con Charles Laughton en una estupenda caracterización del enloquecido científico que vivisecciona a los nativos, transformándolos en seres que son mitad hombre y mitad bestia. Incluye un delirante romance y una formidable secuencia final.

Vampiro

Vampyr

Carl T. Dreyer, 1932

Absolutamente atípica película en la filmografía del director. Una obra que –a pesar de estar inspirada en un relato de Sheridan Le Fanu, especialista en ese terreno– elude todos los clisés habituales para transformarse en un auténtico poema visual, así como en un terreno de experimentación para un director que utiliza complejas tomas subjetivas, muy adelantadas para la época.

El gato negro

The Black Cat

Edgar G. Ulmer, 1934

Nada que ver con el relato de Poe, este film es una delirante fantasía que ofrece suntuosos resabios expresionistas en la iluminación y los decorados sumados a la habitual imaginación de la Universal, en una gran oportunidad de ver a Karloff y Lugosi juntos y enfrentados en una mansión de futurista estructura. Uno de los grandes títulos de esa productora, especialista en cine de terror en los treinta.

La novia de Frankenstein

Bride of Frankenstein

James Whale, 1935

Secuela del clásico film del director, con Boris Karloff, desarrolla una continuación de la historia pergeñada por Mary Shelley y Lord Byron y es mucho más imaginativa que su predecesora, con sus toques surrealistas y abundantes dosis de humor negro. Elsa Lanchester está absolutamente asombrosa como la mujer por la que el monstruo delira.

La mujer pantera

Cat People

Jacques Tourneur, 1942

Primera producción de Val Lewton en la que el estilo visual elusivo y pesadillesco del director y su extraordinario uso del fuera de campo alcanzan su plenitud. Con la inapreciable ayuda de la iluminación de Nick Musuraca, Tourneur logra una auténtica obra maestra en la que lo sugerido y nunca explicitado tiene mucha más potencia que lo (muy) poco que se ve.

La séptima víctima

The Seventh Victim

Mark Robson, 1943

Otra notable producción Lewton, a pesar de los cortes impuestos por la productora. Un audaz relato que mezcla el cine negro con el gótico, en una historia de extraños ribetes que ofrece una serie de personajes inolvidables y audacias inesperadas para la época, como presentar una banda urbana de adeptos al satanismo y una relación entre dos mujeres de tintes marcadamente lesbianos.

Al caer la noche

Dead of Night

Robert Hamer, Alberto Cavalcanti, Basil Dearden, Charles Crichton, 1945

La obra fundamental del género dentro del cine inglés, producida por los estudios Ealing, especialistas en comedias. Un film en cinco episodios que se entrelazan entre sí narrando muy ingeniosas historias con un alto nivel general, aunque los dos capítulos con guión de John Baines, en especial el del ventrílocuo, están un escalón más arriba que el resto.

Museo de cera**House of Wax**

André de Toth, 1953

La mejor producción de la primera época del cine tridimensional, con un efectivo aprovechamiento de los recursos que proponía el nuevo sistema, donde la capacidad del realizador se puede apreciar en varios momentos. Con Vincent Price apropiándose para siempre, a partir de esta película, del rol de actor emblemático e indiscutido dentro del género.

La invasión de los usurpadores de cuerpos**Invasion of the Body Snatchers**

Don Siegel, 1956

El cine de ciencia ficción de clase B de la década del 50 produjo en los Estados Unidos varios títulos memorables, y uno de ellos es este relato ambientado en un pequeño poblado donde los habitantes son misteriosamente clonados. Todas las paranoias del americano medio son representadas en este film, una joya del cine del género, a pesar del prólogo y epílogo impuestos.

La mosca**The Fly**

Kurt Neumann, 1958

Lejos de la muy elaborada remake de Cronenberg, esta película retoma con gran efectividad la mejor tradición del cine del género de la Universal y de los films de ciencia ficción de clase B, narrando las inesperadas consecuencias de las investigaciones que efectúa un médico. Muy buena fusión de horror con comedia negra y un gran final.

La mansión del gato**Borei kaibyō yashiki**

Nobuo Nakagawa, 1958

El cine japonés tiene una larga tradición dentro del género fantástico y de horror. Sindicado como uno de los maestros dentro de ese terreno en su país, Nakagawa muestra aquí la refinada estilización visual y la capacidad para crear climas angustiantes que caracterizan sus películas de finales de la década del 50.

El aguijón de la muerte**The Tingler**

William Castle, 1959

Especialista en provocar reacciones en los espectadores a través de experimentos en las salas (aquí colocó un pinche en los asientos), Castle consigue con ésta su obra más ingeniosa y personal, en un relato que es hoy un auténtico film de culto entre los adeptos al género.

La mujer avispa**The Wasp Woman**

Roger Corman, 1959

Roger Corman, un verdadero especialista en rodar producciones de bajo presupuesto en



todos los géneros, se adentra en los terrenos del cine de terror con Susan Cabot, sacerdotisa de su factoría, quien interpreta aquí a una mujer que trabaja en una productora de cosméticos y busca la eterna juventud con imprevisibles resultados. Excelente producción clase B.

Los horrores del museo negro**Horrors of the Black Museum**

Arthur Crabtree, 1959

Hecho por fuera de las producciones Hammer, este film, por una parte, participa del culto al voyeurismo de varias producciones de la época, y, por otra, es un recargado y barroco ejercicio de sadismo llevado en

muchas ocasiones –contrariando las habituales reglas del buen gusto– hasta las últimas consecuencias.

El pueblo de los malditos**Village of the Damned**

Wolf Rilla, 1960

Seguramente la única película recordable del director. Narra los extraños sucesos que ocurren en un pueblo inglés en el que todos sus habitantes, luego de sucumbir por un intempestivo ataque de sueño, se encuentran al despertar con que todas las mujeres están sorpresivamente embarazadas. Un film de logrados climas, toques marcadamente siniestros y un final sin concesiones. [A]

Le pedimos a nuestro mayor especialista en terror moderno una selección, y aquí tenemos un recorte de veinte de las mejores películas del género del último medio siglo. Habiendo mucho material para elegir, se optó por dejar de lado obviedades (¿cuánto más se puede decir sobre **El exorcista**, **La profecía** o **Halloween**, por decir algunas?) para darles lugar a cosas menos conocidas. Esta nota está partida en dos: por un lado, tenemos películas editadas aquí en DVD, y por el otro, películas más difíciles de conseguir, pero que vale la pena buscar por cielo y tierra.

por **Juan Pablo Martínez**

I.

Pídalas en su videoclub amigo

La casa embrujada

The Haunting

Robert Wise, 1963

Pocas veces se logró transmitir tanto miedo con tan poco. Y esto no fue por cuestiones de presupuesto: la película fue financiada por la MGM y Robert Wise la hizo dos años después de *Amor sin barreras* y dos antes de *La novicia rebelde*. Pero así y todo, mediante un par de efectos de sonido y puertas que se abren y se cierran, se logró una película que es todo un emblema del cine de "casas embrujadas".

El terror

The Terror

Roger Corman, 1963

Este desquicio de Roger Corman fue filmado usando los sets de *El palacio encantado* y *El cuervo* y con parte del elenco de esta última, en cuatro días, casi sin guión y con varios codirectores (Francis Ford Coppola, Monte Hellman, Jack Hill y Jack Nicholson). Y así quedó una película deforme, incomprensible y casi surrealista. Incomprendida ayer, hoy y siempre, pide a gritos una reivindicación más que urgente.

La noche de los muertos vivientes

Night of the Living Dead

George A. Romero, 1968

La película que sentó las bases de todo el cine de zombies desde ese momento hasta el día de hoy. Y hoy sigue siendo igual de revolucionaria que en 1968. Con dos pesos con cincuenta y música robada de otro film, la película, con su narración "a lo *Río Bravo*", fue la mejor carta de presentación posible para uno de los directores más importantes del género.

La residencia

Narciso Ibáñez Serrador, 1969

O Argento pre Argento. Son muchos los elementos que se dan cita en esta ópera prima de Narciso Jr., que reaparecerían en la filmografía del italiano, especialmente en *Suspiria*. Contiene una de las mejores secuencias de asesinato de todos los tiempos: aquélla resuelta mediante una imagen congelada.

Carrie

Brian De Palma, 1976

El ejemplo más acabado de las obsesiones depalmanas, *Carrie* es, entre otras tantas cosas, un *coming of age* a pura emoción, una comedia disparatada, un melodrama desahogado y una película de terror altamente perturbadora. Piper Laurie mete mucho miedo, pero lo que hace aquí Sissy

Spacek, especialmente en la escena del baile, donde pasa, de un segundo a otro, de la felicidad absoluta a la desilusión, debería consagrarla como la mejor actriz del mundo, o algo así.

El más allá

E tu vivrai nel terrore - L'aldilà

Lucio Fulci, 1981

Como casi todas las incursiones de Fulci en el género, *El más allá* consiste en imágenes tras imágenes –varias de ellas de un alto nivel de belleza, en especial la que cierra la película– del horror más extremo, (des)estructuradas como si de un (mal) sueño se tratara. Incluye, entre otras cosas, el ataque de unas arañas que resulta insoportablemente aterrador por su realismo.

Poltergeist

Tobe Hooper, 1982

Este cuentito de fantasmas da mucho miedo por sí solo, pero da muchísimo más miedo si pensamos en todas las desgracias que rodearon a su realización y la de sus secuelas. "Dicen" que Hooper no fue más que el testaferro del guionista y productor Spielberg, que en ese momento estaba filmando *E.T.* –el gremio de directores prohíbe que una misma persona haga dos películas al mismo tiempo–. Y la verdad es que la película parece más de Spielberg que de Hooper.

Príncipe de las tinieblas

Prince of Darkness

John Carpenter, 1987

"Estamos transmitiendo desde el año uno, nueve, nueve, nueve." Esas palabras, transmitidas desde un futuro hoy pasado a la mente del protagonista de *Príncipe de las tinieblas*, siguen siendo una de las cosas más desesperantes, más insoportables que nos ha dado este género. Las imágenes que acompañan dicha transmisión, en video borroso, no ayudan, créanme. Una película que le da un nuevo significado a la palabra "julepe".

En la boca del miedo

In the Mouth of Madness

John Carpenter, 1994

Carpenter demuestra, sin adaptarlo, que entiende como nadie el universo de Howard Phillips Lovecraft. Incluye aquella imborrable imagen de John Trent (Sam Neill) asomando por las páginas de la novela que da título a la película, escrita por Sutter Cane (Jürgen Prochnow), el escritor desaparecido que a Trent le asignan buscar.

Destino final 2

Final Destination 2

David R. Ellis, 2003

Y de repente cayó un tal David Ellis, habitual director de segunda unidad de películas mainstream, a filmar la secuela de una película chiquita y bastante original de un par de años atrás. Y salió esto, puro aire fresco para un género en plena debacle, una película que contiene las mejores muertes desde *La profecía* y que es pura diversión macabra, desde que empieza hasta su inolvidable plano final.

II.**Rastréelas por donde quiera****Carnaval de almas**

Carnival of Souls

Herk Harvey, 1962

Según sus propias palabras, el único largometraje de Herk Harvey, habitual director de films educativos –recomendamos *Shake Hands With Danger*, de 1980, ejercicio ultra gore sobre accidentes de trabajo–, le debe mucho más a Cocteau que al cine de terror que se estaba haciendo en esos años. Lo cierto es que *Carnaval de almas*, con sus ochenta minutos de pesadilla, no le debe nada a nadie. Se consigue, al igual que *Shake Hands...*, en archive.org.

Bahía de sangre

Reazione a catena

Mario Bava, 1971

Mario Bava agarra un subgénero que



ayudó a crear, el giallo, y lo hace pedacitos con este diparate donde todos, absolutamente todos los personajes son "el asesino". Se nota que un tal Sean S. Cunningham vio esta versión visceral (en todo sentido) de *Eran diez indiecitos*, tomó nota e hizo *Martes 13*. El final, con congelado incluido, es desopilante.

La leyenda de la casa infernal

The Legend of Hell House

John Hough, 1973

Advertencia: si usted ama a los gatos, no vea esta película, que incluye un ataque felino capaz de desencadenar fobias en cualquiera. Con guión de Richard Matheson, basado en su novela *Hell House*, esta película de "casa embrujada" logra ser brutal sin mostrar demasiado, y es a la vez clásica narrativamente y modernísima en su puesta en escena, basada en planos rarísimos con gran angular.

Il profumo della signora in nero

Francesco Barilli, 1974

Entre el giallo y *El bebé de Rosemary*, la película de Barilli (que hizo un solo largometraje más, *Pensione paura*, muy bueno, por cierto) se mueve de forma pausada, y va in crescendo hasta explotar en un final indescriptible. Comparable con el cine de Lynch en el sentido de que nunca sabemos realmente qué diablos está pasando, *Il profumo...* es una obra maestra a descubrir.

Navidad sangrienta

Black Christmas

Bob Clark, 1974

Antecesora de *Halloween*, esta película del director de *Porky's* cobró cierta notoriedad en el último par de años debido a su remake. Un tipo disfrazado de Papanuel acosa a un grupo de jovencitas. Nada que no hayamos visto después, pero la puesta en escena de los asesinatos es notable, y Clark maneja el suspenso como pocos. Además, fue precursora de demasiadas cosas.

Inferno

Dario Argento, 1980

Argento en su punto justo. Aquí deja todo tipo de narración de lado y, con una estilización aún más extrema que la de sus películas anteriores, continúa con su obsesión

con "Las Tres Madres", que había iniciado en *Suspiria*. Con estética fluorescente, Argento crea una serie de secuencias inconexas pero de enorme belleza visual. Su mejor película, por el simple hecho de que ni siquiera intenta acercarse al cine narrativo.

Aniversario de sangre

My Bloody Valentine

George Mihalka, 1981

Poco exitosa en su momento, esta película de producción canadiense es, sin embargo, la más efectiva de las *slasher movies* ochentosas, especialmente en su recientemente lanzada versión completa, ya que en su momento la MPAA les hizo cortar todos los asesinatos al punto que casi siempre quedaban sólo el antes y el después. Ahora hay remake en 3D, que no vimos, pero que por lo menos sirve para que se vuelva a tener en cuenta a su original.

Diabólico

Evil Dead

Sam Raimi, 1981

Si bien su secuela-remake *Noche alucinante* suele ser considerada la obra maestra de esta saga, algunos creemos que la ópera prima de Raimi está un par de cuerpos más arriba que aquélla. Es que ésta, además de ser muy divertida, asusta en serio y funciona tan bien hoy como en aquel entonces. Además, incluye la presentación de uno de los grandes personajes de la historia del género: Ash, interpretado por Bruce Campbell.

Un gato nel cervello

Lucio Fulci, 1990

La anteúltima película de Fulci, filmada en 16 mm cuando ya nadie le financiaba nada, es su película más personal. Claro, es que el protagonista es Lucio Fulci, que interpreta a un director de películas gore llamado Lucio Fulci. Fulci (el real) logra una película compuesta, en gran parte, por *found footage* de películas anteriores suyas o que él supervisó. El resultado es un trabajo de carnicero, un pastiche brutal y perturbador y un viaje al interior de una mente rota.

Scream 2

Wes Craven, 1997

La secuela de la revolucionaria colaboración entre Craven y Kevin Williamson es la versión corregida y aumentada de su enorme primera parte. Ambientada esta vez en un *college*, a la pobre Sidney (Neve Campbell) le vuelven a matar a todo el mundo a su alrededor, y Craven y Williamson llevan al extremo la intertextualidad de la primera parte, con un inteligente y muy divertido estudio sobre las secuelas en el cine. [A]

Es algo raro, pero de todos los géneros el terror es por lejos el más subvalorado. El Oscar en toda su historia sólo premió una película de terror (*El silencio de los inocentes*, Jonathan Demme, 1991), muchas de las grandes obras maestras del horror fueron menospreciadas en su tiempo y cada tanto suele aparecer, en alguna crítica de diario, la expresión “sólo para fanáticos del género” para referirse a un film de terror que el crítico considera malo pero que podrá satisfacer a los (para el crítico, supongo) descerebrados espectadores a quienes les gustan este tipo de films y que no tienen capacidad de distinción entre un ejemplar de terror bueno y otro malo. Y repito, es algo raro porque, se supone, lo más importante de una película es su puesta en escena. Y no existe otro género que refleje mejor la importancia del aspecto visual de un film que el terror. O sea, es obvio que si uno hurga bien en cualquier película de cualquier género o estilo, se da cuenta de que lo más importante, la columna vertebral, se encuentra en el manejo de la cámara, en el montaje, en la dirección de actores; en suma, en la puesta en escena. Pero ningún otro género puede manifestar esto de manera tan cristalina como el terror, que a lo largo de su historia ha demostrado poder utilizar los guiones más trillados, más ridículos, y volverlos belleza creadora de tensión a pura invención visual. Algo así debería de ser tomado en cuenta como valioso por quienes dicen amar el cine; en cambio, los estudios serios sobre películas de terror escasean.

Por ése y otros motivos queremos llamar la atención sobre los treinta años del estudio crítico de cine de terror más influyente de la historia. Se trata de “An Introduction to the American Horror Film”, de Robin Wood. Y si pongo el título en inglés es, básicamente, porque nunca se ha conocido una traducción al español de este escrito distribuido hace tres décadas, en ocasión de una retrospectiva de cine de terror en el Festival de Toronto, y luego vuelto a ser publicado (con algunos cambios, en especial al principio) en el libro *Hollywood from Vietnam to Reagan*, de 1986. Otro libro que, pese a su importancia, inexplicablemente jamás conoció una edición en español.

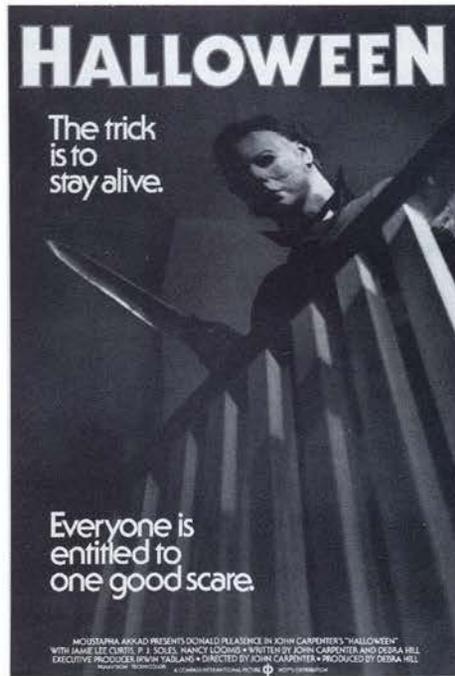
En este artículo Wood propone una lectura social del género de terror en general y del terror de los setenta en particular. En uno de sus párrafos más bellos y significativos puede leerse lo siguiente:

“Una de las funciones del concepto de ‘entretenimiento’ –por definición, aquello que no se toma seriamente, aquello que no da mucho en qué pensar– ‘es sólo entretenimiento’, es actuar como una parcial evasión de la conciencia. Para el realizador, así



Una celebración crítica

Algunas cuestiones sobre “An Introduction to the American Horror Film”, de Robin Wood, un escrito tergiversador, protestón y brillante. Les ofrecemos aquí una crítica (cambiante) sobre un texto escrito por un crítico de cine (cambiante); un crítico que escribió, con seriedad, sobre el terror. por **Hernán Schell**



como para la audiencia, toda la atención va para el desarrollo de un argumento, una acción y un personaje, en los que puede haber implícitamente conceptos peligrosos y con implicancias subversivas disfrazadas de puro entretenimiento escapista. Por eso es que pueden existir aparentemente inocuas películas de género que pueden ser infinitamente más radicales y fundamentalmente subversivas que obras que tienen un abierto contenido social y que a cada momento deben estar preocupadas por explicitarle a la audiencia qué aspectos del sistema social deberían ser reformados. Existe la anticuada tendencia de desmerecer el cine de Hollywood como un cine escapista, definiendo este escapismo como un valor meramente negativo, como un escape de algo, y no como un posible escape hacia otro lado. Los sueños también son escapes de las tensiones irresueltas en nuestra vida y simbolizadas en fantasía. Pero estas fantasías no son insignificantes; pueden representar posibilidades de resolver estas tensiones de una manera mucho más radical de lo que nuestra conciencia puede tolerar."

Para Wood, las fantasías que simbolizan nuestras tensiones irresueltas pueden verse reflejadas en el cine de terror americano. Llevándolo incluso a un plano político, para el crítico aquellas cosas que alterarían el modo de vida y la concepción del mundo burgués (a esta alteración Wood la denomina "la otredad") aparecen en la mayoría de las películas de horror americano post sesenta representadas en la forma metafórica de un monstruo. Claro está que, para Wood, el hecho de que el terror

pueda representar esos miedos no implica, necesariamente, que todos los films de terror sean subversivos. Por el contrario, para el crítico una película de terror también puede utilizar dicha "otredad" disfrazada de algo monstruoso para defender valores burgueses. Así es como el cine de terror en este artículo puede dividirse entre aquél que se ubica en el ala reaccionaria y aquél que se ubica en el ala progresista. En su escrito, para distinguir estos dos tipos de vertientes, Wood toma los ejemplos de *La masacre de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, Tobe Hooper, aquí editada en VHS como *El loco de la motosierra*) y *La profecía* (*The Omen*, 1976, Richard Donner). A la primera la muestra como una película subversiva en tanto y en cuanto propone un modelo aberrante de familia americana. Wood hace un análisis brillante del film de Hopper observando las casas en las que transcurre el film, hablando de cómo la película se encarga de desmitificar el ideal de familia americana al construir esta subcultura familiar aberrante en el corazón mismo de los Estados Unidos. Y trata el tema de la sexualidad, del simbolismo que puede haber en la idea del canibalismo y demás interpretaciones que hacen que uno realmente pueda convencerse fácilmente de que el film de Hooper es no sólo todo lo bueno que anuncia el crítico, sino además altamente subversivo.

Por el lado de *La profecía*, sin embargo, Wood no ve más que valores netamente burgueses y profundamente reaccionarios. En su célebre artículo, el crítico, si bien dice que no quiere cuestionar *La profecía* como una obra de arte (la define como un

film que alcanza "un nivel aceptable de calidad escénica impersonal"), aduce que, ideológicamente, le resulta repudiable. Para él, a total contrapelo de *La masacre de Texas*, *La profecía* tiene varios elementos que la vuelven profundamente conservadora: el hecho de que el monstruo sea foráneo y no norteamericano, que sea el chico el que destruye a los padres y no los padres al chico, que el matrimonio protagonista sea mostrado como si estuviera en perfecta armonía y que el héroe del film sea un hombre burgués miembro del sistema político americano. Wood, además, le adjudica a *La profecía* un simbolismo por demás sutil al decir que el hecho de que el Anticristo nazca del vientre de una "fémmina guardiana" es una toma de posición de la película para expresarse en contra de la liberación femenina. Y Wood sugiere, además, que esta ideología burguesa dominante en la sociedad capitalista está fríamente calculada por la productora para que la película tenga el éxito comercial necesario.

Y creo que aquí es donde empiezan los cuestionamientos al abordaje de Wood. Es que calificar al film de Richard Donner de calculadamente burgués y reaccionario es, por lo menos, retorcido. Sin lugar a dudas, *La profecía* es un film católico, y lo es porque el mito que aborda es una figura católica, algo que existe y se estableció muchísimo antes que la burguesía. Y sí, si *La profecía* es católica, va a exaltar valores familiares y va a creer en el matrimonio; lo que es dudoso es que detrás del hecho de que el Anticristo Demian nazca en Roma haya una suerte de negación de que el monstruo pueda nacer en Norteamérica. Más bien, lo lógico es pensar que si estamos hablando del hijo del Diablo (figura mitológica universal y no perteneciente a ninguna nación), éste elegiría como lugar de nacimiento algún territorio geográfico relacionado con la religión católica, podrá ser éste el Vaticano, Jerusalén, Belén o, como en este caso, una ciudad profunda e históricamente católica como Roma. Lo mismo sucede con el hecho de que los padres que adoptan a Demian sean gente de la alta sociedad. Si la idea es que Demian suba al poder, lo lógico es que su cuna le dé los contactos necesarios para poder hacerlo en el futuro. Dejo para el final, quizás como el ejemplo más claro de sobreinterpretación, la idea de que eso que Wood llama la "fémmina guardiana" que engendra a Demian pueda ser leída como la representación de que el film está en contra de la emancipación femenina. Hay cierta malicia por parte de Wood en la tergiversación de los términos, que revela uno de los costados más objetables de su análisis. Es que Wood no se anima a llamar al animal que engendra a Demian por lo que realmente es, o sea, jamás menciona que eso que él

llama “fémina guardiana” no es otra cosa que un chacal. Hay una intención de tergiversar la información mediante el uso del lenguaje, porque si Wood llamara a ese animal simplemente “chacal”, estaría mostrando que en su análisis existe una evidente sobreinterpretación (decididamente, es más fácil y más lógico pensar que si se eligió como animal a un chacal, es más por el carácter siniestro de dicho miembro de la fauna antes que por una cuestión sexista). Por otro lado, si esta película dice todo lo que dice a partir de símbolos tan hábiles y sofisticados –diríase incluso tan sofisticados como los que Wood encuentra en *La masacre de Texas*–, habría que conceder entonces que *La profecía* es una de las películas más inteligentes y complejas jamás realizadas y no ese film de “un nivel aceptable de calidad escénica impersonal” que Wood describe.

Pero no es sólo el film de Donner el que tiene este tipo de abordaje; algo similar pasa cuando en este mismo artículo decide poner del lado de los reaccionarios a Cronenberg y a Carpenter. Del primero toma sus dos primeras películas de terror para hablar de cómo *Shivers* (1975) estaría en contra de la liberación sexual porque provoca terror con la idea de un parásito que, al ingresar en el cuerpo de un ser humano, lo vuelve un ser que lo único que quiere es tener sexo. También habla pestes de *Rabia* (*Rabid*, 1977), porque, según él, toma a la mujer liberada como una amenaza para la sociedad. De Carpenter dice que su célebre *Noche de brujas* (*Halloween*, 1978) se estaría pronunciando en contra de la liberación femenina porque Michael Myers mata a las adolescentes sexualmente activas de la película. En todos estos casos, la mirada que tiene el crítico es sorprendentemente tendenciosa. Wood no ve la clarísima ambigüedad del final de *Shivers*, en el cual la posibilidad de que el mundo se transforme en una gigantesca orgía se encuentra lejos de ser planteada como un desenlace terrible. Wood tampoco ve que *Rabia* posee una cristalina crítica hacia las fuerzas militares y policiales que difícilmente colocaría al film en un ala reaccionaria. El crítico inglés cree, además, que porque Cronenberg muestra que una mujer –devenida en una suerte de vampirisa biológica– es una amenaza social, el director está diciendo que absolutamente todas las mujeres sexualmente libres son amenazas sociales. Es más, Wood tampoco parece notar que en *Rabia* hay una mujer independiente (la amiga de la protagonista) que en ningún momento es vista como amenaza de ningún tipo. El caso de Carpenter y la acusación de que *Noche de brujas* es un film sexista es una objeción bastante común que se le ha hecho a esta obra maestra. De hecho, el film fue blanco de varias organizaciones feministas en el

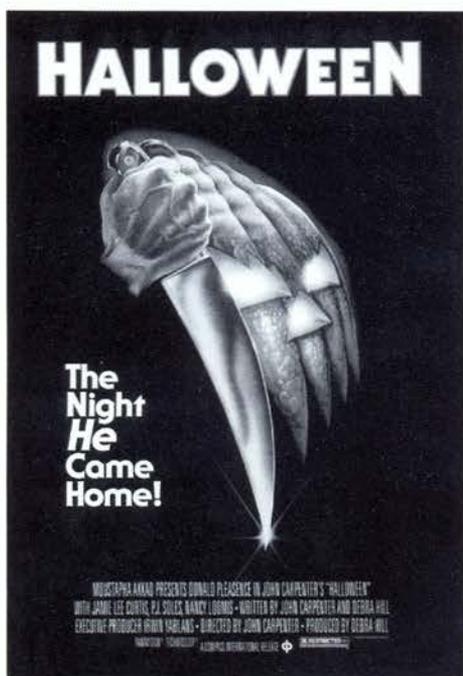
momento de su estreno, y hasta el gran Jonathan Rosenbaum se vio ofendido por esta supuesta condena a la sexualidad libre de la mujer. Debo confesar que esta visión sexista del film siempre me ha resultado particularmente absurda. No entiendo por qué habría de verse *Noche de brujas* como una condena a la liberación sexual, si el que mata a las personas sexualmente libres es precisamente alguien a quien el film ve no como un ser excepcional para juzgar a las personas, sino como el reflejo del mal absoluto. Además, Michael Myers es una fuerza, una cosa sin otra intención que asesinar por asesinar en sí, y puede matar tanto a unas personas que acaban de tener sexo como al conductor de una camioneta, así como puede intentar asesinar a una niñera. No creo que haya en la idea de que el asesino central mate personas después de tener sexo una concepción muy diferente de la que tenía Hitchcock cuando decidió matar a una mujer que estaba duchándose. En ambos casos se trata de proponer la idea de un mal que puede venir, incluso (o especialmente), en los momentos en los que uno se encuentra en un estado relajado, feliz y tranquilo. Crear un clima de miedo sugiriendo al espectador la posibilidad de que una fuerza destructiva puede aparecer en cualquier momento y arbitrariamente es lo único que, cristalinamente, quiere hacer *Noche de brujas*.

Pero Wood no ve ninguna de estas características ni en las películas de Cronenberg ni en el film de Carpenter, y prefiere ignorar o manipular los hechos del film para hacerlos encajar en el ala reaccionaria y comprobar así su teoría. Es lógico, por otro lado, que lo haga. Él quiso crearse un sistema para entender cierto tipo de films y decide llevarlo hasta las últimas consecuencias. El problema es que, por suerte para la variedad del género, no todo el cine de terror puede abordarse de manera social, ni tiene que tener una mirada psicoanalítica, ni tiene por qué definirse en un ala ideológica determinada. Y ahí están la narración católica de *La profecía*, la ambigüedad básica de Cronenberg y el gusto por explorar un mal atávico, diríase hasta metafísico, de *Noche de brujas* para probarlo y descalificarlo a Wood. Sin embargo, no quiero hacer parecer este artículo una suerte de reproche en contra de Wood y su teoría. Muy por el contrario y pese a todo lo señalado anteriormente, creo que “An Introduction to the American Horror Film” es uno de los grandes artículos críticos del siglo XX. En principio porque la teoría de Wood, si bien limitada y discutible, es enormemente atractiva en su concepción sobre el género y puede servir de gran ayuda para entender cierto cine de terror. Después de todo, algunas apreciaciones que Wood hace

sobre películas como *Hermanas diabólicas* (*Sisters*, 1973, Brian De Palma) y *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972) con este mismo criterio marxista psicoanalítico son de una lucidez extraordinaria. Y también es cierto que films como *Carrie* (De Palma, 1976), *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) o *Sobreviven* (*They Live*, John Carpenter, 1988) pueden verse a un nivel interesantísimo si este ensayo es utilizado como herramienta. Es más, tal y como lo prueba el muy recomendable documental *The American Nightmare* (Adam Simon, 2000; puede verse por YouTube, aunque sólo en inglés sin subtítulos), “An Introduction to the American Horror Film” da cuenta de todo el costado político que escondían algunas de las más importantes películas de horror de la década del 70.

Y este último dato me sirve para enumerar otra bondad de este ensayo, porque “An Introduction to the American Horror Film” es también un documento perfecto de una época específica en la historia de este género. Después de todo, un ensayo como éste no pudo haber sido escrito en otro tiempo que no fuera en los setenta, época en la que el terror se volvió particularmente ambicioso tanto desde lo formal como desde su contenido. (El propio Wood da cuenta de esto en la reedición de su texto en el mencionado libro de 1986, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, cuando decide modificar la introducción de “An Introduction to the American Horror Film” hablando, primeramente, del tipo de terror que se hacía en la década en que escribió el artículo.)

No es que en los tiempos del cine americano clásico no hubiera grandes obras maestras de este género; de hecho, cuantitativamente, hubo muchas más que en los setenta, y no pocas de ellas fueron hechas con todas las intenciones de eschar en profundidad diversos temas. Pero en alguna medida ese terror era un terror tímido que navegaba en los márgenes del clase B, abordando con sutiles –y no pocas veces brillantes– metáforas sobre temas sexuales, psicológicos o hasta metafísicos que tenían como centro personajes burgueses. En los setenta el terror incorporó al proletariado, al oprimido; creyó en la posibilidad de ser un documento de la furia de una Norteamérica golpeada por el fracaso bélico y moral de la Guerra de Vietnam. Fue un terror hijo del terror social de *La noche de los muertos vivos* (*Night of the Living Dead*, George Romero, 1968) y seguidor de la regla de Rod Serling, creador de *La dimensión desconocida*, que decía que la mejor forma de ser subversivo es utilizando un bicho fantástico como excusa para decir las mayores bestialidades. Fue un terror que se animó a ser solemne como



nunca antes lo había sido, para mostrarle a su espectador que eso que estaba viendo debía ser tomado seriamente. Si hasta se atrevió a plantear películas como *La masacre de Texas* o *La última casa a la izquierda*, en las que se desafiaba al espectador ya no sólo a asustarse, sino a pasarla mal, a sufrir con lo que estaba viendo. El ensayo de Wood, publicado un año antes de que termine esa década de horror orgulloso, fue el mejor representante de un cine de terror que quiso dejar de ser relegado a un nivel menor y transformarse en algo realmente importante y diferente. Esa seriedad con la que pidió ser tomado el género de terror no tiene mejor representante que este ensayo, que pide a gritos que no se desprece un film porque provoca miedo o hasta asco. Por todo esto, cuando uno lee un ensayo como éste y ve la evolución del género así como el desprecio general de la crítica de cine hacia el terror, no puede evitar sentir afecto por "An Introduction to the American Horror Film" y lo que representa.

Hay que recordar que aquel terror de los setenta, que se había caracterizado más por su solemnidad, pasó de pronto a virar hacia el humor y la autoconciencia (o el humor basado en la autoconciencia) después de los ochenta. No el humor sardónico, político y misantrópico que podía tener De Palma en *Hermanas diabólicas* y en *Carrie*, sino un humor basado en burlarse de los propios mecanismos del terror. No es que uno reniegue necesariamente del humor y la falta de solemnidad durante este período. Después de todo, este terror humorístico generó las maravillosas trilogías de Raimi (*Evil Dead*, *Evil Dead 2*, *El ejército de las tinieblas*), Craven (la saga *Scream*) y el ampliamente subvalorado Frank Henenlotter (la saga *Basket Case*), dos extraordinarias *Re-Animator* y alguna que otra gloria disparatada de Larry Cohen como *The Stuff*. No es tampoco que uno quiera negar que ciertas películas de este tipo no podían tener una fuerte impronta política (las *Basket Case* de Henenlotter son lúcidas reflexiones sobre la discriminación), pero en cierta medida también estos films de terror celebratorio de las vísceras por las vísceras en sí, experimentando muchas veces la delgada línea que divide el grotesco terrorífico del grotesco cómico, reflejan una falta de fe en el propio género en el que trabajan. Son películas

que, con su autoconciencia, dejaron de exigirle al espectador respeto por el género. Por supuesto hubo excepciones, la mayoría de ellas venidas de directores que habían empezado en los setenta. Carpenter hizo política con *Sobreviven* y se volvió un teólogo ambicioso en *El príncipe de las tinieblas*. Cronenberg utilizó al terror para construir una tragedia amorosa monumental en *La mosca* y Romero siguió con sus obsesiones sociales en forma de muertos vivos. Hasta Friedkin, hace poco, terminó usando el terror para reflexionar sobre el estado de paranoia actual americana en *Peligro en la intimidad* (*Bug*). Respecto del resto, el que no fue gran terror humorístico o solemne fue basura que se creía graciosa o basura que se creía terrorífica mayormente por ser sangrienta, y estos títulos son tantos, tan variados y tan imbéciles que ni vale la pena mencionarlos. Pero mientras todas estas obras maestras, películas simpáticas y pseudofilms pasaban, algo se mantuvo más o menos estable: la actitud estúpida-mente peyorativa de mucha crítica hacia el género.

En "An Introduction to the American Horror Film" Wood se quejaba del poco respeto que se tenía hacia el terror, de que hubiera tanta gente que se tomara a risa este género y que nunca había leído un estudio serio sobre films esenciales como *La masacre de Texas* o *Raw Meat* (de Gary Sherman, también conocida como *Death Line*).

"An Introduction to the American Horror Film", en cambio y como respuesta a esta actitud general ya mencionada al principio de este escrito, pone al cine de terror como centro de discusión y lo vuelve un objeto serio, que pide ser analizado y discutido intelectualmente. De pronto, con el artículo de Wood, este tipo de cine tan vapuleado encontró un crítico que pidió que se lo valore, y su mayor mérito, sin lugar a dudas, ha sido que, desde el punto de vista histórico, prácticamente no exista estudio sobre el género de terror en los últimos treinta años que no haya sido en parte inspirado por este análisis de Wood, ya sea para posicionarse a favor o en contra. Cómo no celebrarle entonces, más allá de sus teorías torcidas, sus tergiversaciones y sus limitaciones, a este escrito que hace treinta años logró que se tomen un poco más en serio las pesadillas que se imprimen en el celuloide. [A]



Ricale Viajes S.R.L.
E.V.T. Res. 565/83,
Leg. 3429,
IATA 55-777271

ESPECIALIDAD EN VIAJES CORPORATIVOS Y DE PLACER ATENCION
PERSONALIZADA CON LOS MEJORES PRECIOS.

Nestor A. Carmona Dto. Ventas Ricale Viajes S.R.L.

Paraguay 866, Piso 8, Of. "A", Buenos Aires, Argentina. Tel. Directo (+54-11) 5776-4061
Fax (+54-11) 5776-4001/02 E-mail ncarmona@ricale.com Website www.ricale.com

La línea recta

Un poco a favor
por **Leonardo M. D'Espósito**



Hay cineastas que se parecen. Cuando lo pienso un poco, Michael Mann y Oliver Stone se me hacen muy parecidos, salvo que a Mann no le importan demasiado las instituciones ni el respeto por ellas. Pero tienen la idea de que todo hombre que vale la pena es un hombre de acción, de que las personas se definen no por sus discursos sino por lo que hacen y cómo lo hacen. En cierto sentido –tema para investigar en otro momento–, es lo que hace que Stone “salve” a George W. Bush (un imbécil con todas las letras) en la biografía que le dedicó. Es lo que hace también que *Enemigos públicos*, un proyecto que uno no puede imaginar más michaelmanníaco, sea fascinante pero no del todo satisfactorio. Quedémonos con el adjetivo “fascinante”.

La historia de John Dillinger puede contarse de dos maneras: utilizando al chorro como símbolo de la Depresión (o como figura trágica a lo Juan Moreira según Favio, que es un poco lo que hizo John Milius en *Dillinger*) o retratándolo como un hombre de acción. Los personajes de Mann son hombres de acción que siguen una trayectoria limpiísima que no puede torcerse: el universo de Mann es como un andamio de acero, desnudo de todo adorno. Así que Mann decide que su trabajo sobre el personaje y sobre su perseguidor, su mujer, sus circunstancias históricas, sus espacios será un conjunto de actos crudos guiados sólo por la ética del personaje. No quiere, ni necesita, complejidades psicológicas. Dillinger es lo que es, un Johnny Depp con muy pocas expresiones que se define con una sola frase. Su vida no es de tiempo sino de espacio y objetos; busca sobrevivir pero sabe que en algún lugar, más tarde o más temprano, le espera la muerte. Su trabajo, su persona toda, es robar. No lo guía ni la reivindicación social ni la necesidad: es simplemente eso. Lo mismo era Lowell Bergman en *El informante*, o Sonny Crockett en *Miami Vice*, o Vincent en *Colateral*, o Muhammad Ali en *Ali*: gente que hace cosas y sigue una línea hasta el final.

En los mejores momentos, *Enemigos públicos* logra capturar esa esencia completamente abstracta y elemental que es Dillinger. Va y roba; cuando el plan no se sigue (el desastroso asalto con Baby Face Nelson, por ejemplo) es porque alguien se aparta de la línea. Y cuando lo cap-

Enemigos públicos

Public Enemies

Estados Unidos, 2009, 140'

DIRECCIÓN

Michael Mann

GUIÓN Ronan Bennett, Michael Mann, Ann Biderman, basado en el libro de Bryan Burrough

PRODUCCIÓN

Michael Mann, Kevin Misher

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

G. Mac Brown, Robert De Niro, Jane Rosenthal

MÚSICA

Elliot Goldenthal

FOTOGRAFÍA

Dante Spinotti

MONTAJE

Jeffrey Ford, Paul Rubell

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Nathan Crowley

INTÉRPRETES

Johnny Depp, Christian Bale, Marion Cotillard, Jason Clarke, Rory Cochrane, Billy Crudup, Stephen Dorff, Stephen Lang.

turan, lo que sucede es simple: no es que se descuide, sino que aparece una lógica nueva que desconoce. Cuando la comprende, cuando percibe que es tan elemental como la lógica “vieja” de los policías, cuando se da cuenta de que, trajes más o menos, los hombres son lo mismo, se escapa. Su única arma no es la pistola hecha de jabón, sino la inteligencia orientada a un solo fin. Se nos hace más simpático que el durísimo Purvis, un personaje cuya línea es oscilante porque no es enteramente un policía (como Vincent Hannah en *Fuego contra fuego*) sino un tipo que quiere al mismo tiempo hacer su trabajo y quedar bien con sus superiores. Tiene una ética, también, pero se dobla y se desdobra demasiadas veces como para que, frente a la directriz vertiginosa de Dillinger, no parezca acomodaticia y cruel. En todo esto, *Enemigos públicos* es un puro Michael Mann, con esos toques de realidad en el sonido y la cámara digital que lo hacen todavía más inmediato e inmersivo.

La debilidad de la película no proviene de la historia de amor: después de todo, no hay motivo para que Dillinger no se enamore. No, la debilidad de la película proviene de que Mann quiere acercarse a otros personajes de una manera que no le es propia, especialmente a Billie Frechette (una no insufrible Marion Cotillard), y del contexto de suburbio de los años 30 (que es como decir el campo), que le impide mostrar gráficamente cómo la línea Dillinger sube y baja de rascacielos a suelo y viceversa. A que en un punto se sintió tentado de mostrar “el contexto histórico” a falta de luces de neón que construyeran el multicolor expresionismo de sus otras películas (la misma falla que aparece, aunque atenuada, en *El último de los mohicanos*). Todo ese plano complementario resulta inútil: basta con esa escena, casi al principio, donde una joven le dice a Dillinger que la lleve con ella; luego vemos que un nene le toma la mano y comprendemos que la desesperación de esa era llegaba al punto de quebrar cualquier lazo o comunidad familiar. ¿Para qué, entonces, contarnos que a Billie le fue mal en la vida? En esos momentos en los que Mann decide que si es un film de época debe ser también documental, asoma el reflejo de maestro ciruela que muchas veces arruina, también, películas de Oliver Stone. Es que hay cineastas que se parecen, incluso en sus defectos. **[A]**



Lo que pasó fue un robo a la ilusión.
Angel Cappa. 5/7/09

Michael Mann vuelve a la película que mejor le sale. Dos grandes profesionales quedan enfrentados por la ley. Policías y ladrones. Melvin Purvis contra John Dillinger.

Christian Bale frente a Johnny Depp. Como Al Pacino contra Robert De Niro en *Fuego contra fuego*. Mano a mano. Como Vélez vs. Huracán hace menos de un mes. Los mejores en lo suyo, igualados en el profesionalismo pero separados por la doctrina filosófica, se batan a duelo. Mann les da una vez más a sus protagonistas, como en *Fuego contra fuego*, mucho lugar para mostrarse y hacer cada uno su juego.

Pero a la hora de retratar a John Dillinger, el enemigo público número uno, el gánster original, Mann no vuelve a filmar esos tiroteos que lo transformaron hace tiempo en uno de los cineastas más intensos del cine de acción de la misma manera que en sus películas anteriores. Scott Foundas cuenta en el *Village Voice* que "mientras Mann orquestaba las secuencias de atracos en el núcleo de *Thief* y *Fuego contra fuego* como una especie de grand ópera, las de Dillinger están más cercanas al proletario teatro callejero". Mann, en una de las decisiones más acertadas de *Enemigos públicos*, decidió meter las botas en el barro a la hora de filmar. Esto no implica que el director no cuide aquí las formas y que dé lo mismo si se filma un elegante robo a un banco o un tiroteo cuando un grupo de polis irrumpe en el aguantadero de Dillinger y sus muchachos.

El video HD, su chiche más faroleo en los últimos años, es la herramienta fundamental que le permite a Mann lucirse en *Enemigos públicos*. Mann es uno de los pocos cineastas de Hollywood que logra dejar bien claro en la pantalla, a la vista de todo el mundo, que ese formato elegido es una decisión estética que no está condicionada a priori por un presupuesto. El lugar común sobre el aire a documental producido por la cámara de video en mano se lleva al extremo en *Enemigos públicos*. Más allá de que se sabe de antemano cómo fue el final de Dillinger y cómo termina la película, una sola escena alcanza para ejemplificar la



tensión que logra Mann y echar por tierra cualquier protesta sobre el anacronismo que supone filmar en video digital una historia que transcurre durante la Gran Depresión de los treinta. Mann consigue sentar al espectador en el asiento trasero del auto de Dillinger, que recién escapado de la cárcel espera, en una esquina repleta de vigilantes, que se ponga en verde el semáforo para poner primera.

Poco importa que Mann filme en el edificio Little Bohemia Lodge, de Wisconsin, donde Dillinger enfrentó al FBI; en la cárcel de Crown Point, en Indiana, donde no pudieron contener tras las rejas al pandillero, o en la mismísima puerta del Biograph Theater, cine donde la policía lo ejecutó por la espalda. Esa sensación de realismo que Mann le imprime a la película no la producen esos escenarios reales sino el haber sido filmada como si fuera una historia contemporánea. El cineasta consigue ahí la empatía con el espectador, identificación para la cual Johnny Depp es una ayuda fundamental.

Depp es una estrella de Hollywood al estilo clásico, de las que ya casi no quedan. Como si fuera el enganche del equipo, un número diez como los de antes, él necesita que lo dejen jugar en la película. Su acostumbrado histrionismo contrasta tanto con la personalidad de Dillinger, tipo que al menos en el film parecía buscar siempre la palabra justa, como con esa idea de verosímil filmico del HD. Él es un líder que necesita, casi por naturaleza, hacer algún firulete de más para llamar la atención. Mann conoce ese registro de Depp, sabe que él igual siempre rinde y por eso lo mima. El director le da todo el espacio necesario para que el protagonista brille e incluso haga una de más, como cuando él se mete en la oficina del Escuadrón Dillinger y les pregunta a los policías que allí trabajan cómo va un partido. El Dillinger de Depp se las busca, como quien pisa un caño cuando se le gana 2 a 0 a un equipo de picapiedras.

El lírico Depp es la estrella que consigue que se vendan las entradas y hace que la gente vuelva al cine, como el Huracán del Clausura 09, a pura empatía, llevó a Parque Patricios a gente de distintos clubes que sólo tenía ganas de ver ese buen fútbol que escasea hoy día. Sobre el final de *Enemigos públicos*, Mann ejemplifica a la perfección ese procedimiento fundamental de identificación con el espectador. Con un hermoso y abrumador contraste entre cine moderno y clásico, video y filmico, color y blanco y negro, Dillinger se emociona en sus últimos instantes mientras mira en el cine *Por sendas distintas*. En el Biograph resuenan las palabras de Clark Gable cuando pide que, si no puede vivir como él quiere, al menos lo dejen morir en las suyas. El actor parece hablar allí tanto del Dillinger a punto de ser acribillado como de ese Huracán de Cappa al que no sólo le robaron el partido sino que también le escondieron las pelotas para que ni siquiera pueda "morir en las suyas" como exigía el pandillero de Gable.

Enemigos públicos es una película biográfica sobre Dillinger, pero habla tanto sobre él como sobre la creación del FBI y la consecuente pérdida absoluta de la inocencia. Así lo muestra ese final desolador, un desenlace fatídico que pudo haber sido justo pero se dio de la peor manera. Tal vez el Purvis de Bale merecía doblegar al Dillinger de Depp, pero jamás así, como sucedió con el Vélez del Tigre Gareca cuando mataron por la espalda al indefenso Huracán de Cappa. [A]



Película rota

Michael Mann es, a estas alturas, uno de los mejores directores de gran escala hollywoodenses. También es uno de los más osados y ambiciosos. Sus antecedentes inmediatos fueron una seguidilla de películas de excelencia: *Fuego contra fuego*, *El informante*, *Alí*, *Colateral*, *Miami Vice*. Para quien esto escribe, ningún director de Hollywood en actividad tuvo una década larga tan buena como la que tuvo Mann entre 1995 y 2006. Todo lo antedicho hacía esperar que *Enemigos públicos* fuera una gran película, pero no lo es. De hecho, es la peor película de Mann. Claro, puede decirse que la peor es la que todos los seguidores de Mann dicen que es la peor: *El fuerte infernal* (1983), una extravagancia sobre nazis y poderes sobrenaturales. Pero *Enemigos públicos* es más fallida: Mann tenía ahora mucho capital cinematográfico y, más allá de que algunos elementos no han funcionado, sobre todo el ensamble es lo que ha sido defectuoso. Es un tanto esquemático empezar una crítica de esta manera, y este texto seguirá esquemático, seco, descriptivo, sin juegos, sin gracia. Se me ocurre que ésta es la manera más justa de abordar esta película rota. De enfrentarme con un fracaso de alguien admirado. Y con mi fracaso como espectador: algunos han podido disfrutar de la película, yo no.

Johnny Depp está monogestual. Frunce el ceño. Listo. Incluso cuando sonrío se le olvida puesta la arruga entre las cejas. Habla de forma altisonante. Y su tono se conecta de forma solemne con palabras altisonantes. El cine de Mann y sus diálogos suelen tender a la solemnidad, pero en sus cinco películas previas ésta se disolvía en aliento existencial gracias al pathos generalmente trágico que envolvía los relatos. El propio Mann ha afirmado que pertenece a una generación para la cual "¿quién soy?" y "¿en qué me voy a convertir?" eran preguntas acuciantes. En *Enemigos públicos*, Mann nunca logra profundizar en los personajes, y tampoco logra conectar los opuestos (notorio trabajo que sí hacía en *Fuego contra fuego*, o *Colateral*). Dillinger y Purvis no se conectan, no hay duelo. No terminan de delinearse. Dillinger, en la piel de Depp, es un canchero enamorado, no mucho más. Los dos mejores momentos del personaje son cuando espera la luz verde de un semáforo y cuando entra –sobrando la jugada,

En contra por
Javier Porta Fouz

como dice Brega— al departamento de policía sobre el final. Hay que detenerse a analizar por qué ésos son los dos momentos de mayor eficacia del personaje. Uno es un momento de tensión pero es un momento de quietud, sin movimiento. El otro es un momento de distracción, de diversión. Que estos dos momentos resalten en una película de Mann es sospechoso. Mann es un cineasta-constructor, un arquitecto narrativo, un hombre de perfectas estructuras. De secuencias complicadas y llenas de movimiento, pero totalmente legibles y limpiadas. Algunos ejemplos previos, por cierto memorables: el asalto al banco y el tiroteo en *Fuego contra fuego*, el primer asesinato y la secuencia de la discoteca en *Colateral*. Aquí, tal vez por las restricciones espaciales típicas de una película de época, las secuencias urbanas no se desarrollan en grandes espacios integrados. No por nada la secuencia de acción más extensa y con mayores desplazamientos es en un bosque y de noche. De cualquier manera, la naturaleza no tiene calles, no tiene el peso de la máquina, no le permite a Mann sus típicas escenografías fascinadas con el gris, el azul, el acero. Los asaltos a los bancos no se desarrollan, apenas son "un poco de tiros adentro", "un poco de tiros afuera"; la continuidad espacial para la acción es manejada por Mann con maestría, pero aquí está ausente. Por otro lado, la habitual sofisticación sonora de Mann se convierte en *Enemigos públicos* en musicalización bastante convencional: salvo la canción "Ten Million Slaves" de Otis Taylor, gran hallazgo sonoro-cinematográfico, no hay grandes brillos. Hay Billie Holiday para "dar época" y demasiada música "para emocionar" (raro en Goldenthal) en los momentos de amor. No, no deseamos necesariamente la repetición ad infinitum de ciertas características del cine urbano, actual y ultra tecnológico de Mann. De hecho, *Alí* es una película de época. Pero ahí Mann jugaba las fichas al personaje central. *Alí* era —desde el título— una película sobre un individuo; el eje en *Alí* concentraba la intensidad existencial del relato. Aquí, también desde el título, se nos define la película. No es solamente una película sobre Dillinger. Mann también quiere contar la historia del FBI. Del lado de los criminales centra la atención en Dillinger, al punto de no desarrollar a los otros integrantes de la banda y luego equivocarse al intentar que nos emocionemos con sus peripecias. Un error muy importante: cuando la emoción se hace vacía en una película de Mann, los diálogos altisonantes no son ni trágicos ni profundos, sino sólo altisonantes. Del lado de los policías, la acción parece centrarse en el agente Purvis. Pero se agregan otros agentes, otra vez, apenas bocetados, que llevan a cabo acciones que definen el relato. Así, la importancia de Purvis se diluye, y tal vez por eso la solemnidad actoral de Christian Bale no molesta. Además, del lado del FBI, la composición de Billy Crudup como J. Edgar Hoover se roba la atención. Con Purvis debilitado, al margen, Mann no logra estructurar su duelo de titanes, como en *Fuego contra fuego* o en *Colateral*. Por otra parte, el sentido del deber o la pasión profesional, temas también de *El informante* y de *Miami Vice*, no cuajan acá tampoco. Aquí Dillinger y Purvis, diluidos en acciones de rango corto y diálogos demasiado definitivos, quedan apenas como dos antojadizos. Sin aliento existencial, sin grandes enfrentamientos, sin su trazo lujoso, sin estructura clara y sin emociones, Mann termina enfrentando de forma precaria a Dillinger con su supuesto espejo en el cine (ver la nota de García). Cuando Dillinger ve *Por sendas distintas* (con Clark Gable), queremos seguir viendo la película de 1934 y no volver a *Enemigos públicos*, porque las películas de Mann serán inmersivas, hipnóticas y adictivas o no serán. [A]

Las otras eran mejores

por Jorge García



Dillinger,
de John Milius

Atención: Se revelan detalles de las resoluciones de las películas.

Dentro de la sociedad norteamericana, existen figuras que alcanzan la dimensión de mitos y son luego reflejadas por el cine. Éste es el caso de dos gánsters arquetípicos, Al Capone y John Dillinger, y son las versiones cinematográficas sobre el segundo —a partir del estreno de *Enemigos públicos*, la última película de Michael Mann— a las que me referiré en esta nota aclarando que no hablaré de dos telefilms inspirados en su figura —uno de 1960 y otro de 1991— por cuanto los desconozco.

La primera película sobre el personaje fue una producción de la Monogram, compañía especializada en obras de la llamada clase B (aunque la música de Dimitri Tiomkin podría desmentir esa apreciación), y fue dirigida en 1945 por el poco conocido Max Nosseck, a partir de un inteligente guión de Philip Yordan. En unos escasos 70 minutos, la película presenta al personaje como un hombre taciturno, rencoroso y de rasgos psicopáticos, y —evitando cualquier atisbo de sentimentalismo y sin buscar ningún tipo de identificación por parte del espectador con el protagonista— se limita a desarrollar los conflictos internos de la banda que terminará dirigiendo, eludiendo un aspecto central en las otras versiones: la persecución a la que es sometido Dillinger por el agente federal Melvin Purvis. El film sorprende por la sequedad de su tono y algunas muy felices resoluciones visuales, y también ofrece un final distinto respecto de sus sucesoras, ya que aquí quien lo denuncia no es una inmigrante perseguida por la policía sino su novia.

En 1973, John Milius realizó la que hasta ahora es la mejor película sobre Dillinger:

Dillinger. Recreando la tradición de la road movie folclórica que alcanzó su apogeo con *Bonnie and Clyde* y *El clan Barker*, de Roger Corman, inserta al personaje en el duro contexto socioeconómico de la Depresión (son excelentes las imágenes en blanco y negro al comienzo del film). Utilizando elementos tanto del western como del cine negro, presenta a Dillinger (excelente Warren Oates) esencialmente como un tipo narcisista y pagado de sí mismo, pero el elemento fundamental aquí es el desarrollo del personaje de Melvin Purvis (una gran caracterización de Ben Johnson, en uno de sus mejores papeles), el obsesivo agente federal que —para satisfacer personales deseos de venganza— lo persigue de manera implacable. Como hará en su ulterior *El viento y el león* con el líder de los nativos y Theodore Roosevelt, Milius presenta a Dillinger y Purvis como las dos caras de una misma moneda. Y como ocurría en la película antes mencionada con el hombre del “gran garrote”, el director —fiel a su ideología— no puede ocultar su admiración por Purvis (en varios momentos el narrador de los hechos) y su desorbitado ejercicio de la violencia a partir de su autoridad, como ocurre en el sádico fusilamiento de Pretty Boy Floyd. Pero así como el film cuenta con varias escenas violentas memorables, en otros pasajes aflora un arrebatado lirismo que —aunque pueda sorprender la afirmación— recuerda a John Ford (no casualmente en un momento Oates silba “My Darling Clementine”). Y también es memorable el seco y conciso final, cuando Dillinger es asesinado (no cabe otro término) por Purvis a la salida de un cine, luego de la impresionante aparición en la secuencia previa de Cloris Leachman como la madama rumana que ante la amenaza de ser deportada lo denuncia.

Cabe también mencionar aquí dos tele-

films realizados por Dan Curtis, con el personaje de Purvis como protagonista central: *Melvin Purvis, hombre de gobierno* (no casualmente con guión de Milius) y *La masacre de Kansas City*, también con el agente federal como protagonista central, a los que recuerdo —los vi hace mucho tiempo por televisión— como muy interesantes.

Y llegamos finalmente a *Enemigos íntimos*, la reciente y ambiciosa producción de Michael Mann. Conviene recordar que no comparto con la gran mayoría de mis compañeros de staff el entusiasmo por este director, quien me parece, aun en sus mejores films, un artesano competente con cierto sentido de la estilización visual y no mucho más que eso. En cualquier caso, cabía esperar un producto decoroso, pero corresponde decir que las expectativas se ven ampliamente defraudadas y que estamos ante un film chato y sin vuelo, carente del más mínimo aliento dramático y que no logra ninguna conexión emocional con el espectador. Para que esto ocurra ayudan una narración sin nervio e interpretaciones deficitarias, empezando por la de Johnny Depp en el protagónico. La película tampoco consigue transmitir el contexto de la Depresión (podría estar ambientada en cualquier época); el enfrentamiento Dillinger-Purvis carece de la menor intensidad dramática, y las relaciones entre los personajes resultan forzadas y no convincentes. Y por si esto fuera poco, el personaje de la mujer que lo denuncia no tiene ninguna fuerza, y la prolongada secuencia final —aquí dentro del cine— intentando comparar al personaje con el que interpreta Clark Gable en la pantalla bordea peligrosamente el ridículo. Un final acorde a una película carente de interés e inútilmente estirada que es definitivamente inferior a las versiones anteriores. [A]



El reino de este mundo

por Eduardo Rojas

El territorio sobre el que el Emperador Hirohito ejercía su dominio era de este mundo: Japón y sus adyacencias, China invadida antes de la Segunda Guerra; pero el origen de ese dominio era otro, la diosa Amaterasu le había transmitido a él y a sus 124 antecesores su carácter divino. Un dios mortal reinando entre los hombres. Aleksandr Sokurov, hijo de otro imperio (Rusia, como China y Japón, siempre conservará su vocación de tal, aun bajo las formas de repúblicas, monarquías constitucionales o peculiares socialismos de mercado), no podía menos que cerrar su trilogía sobre el poder con este personaje de ínfulas divinas. Un dios bajo la tierra ejerciendo su imperio entre las penumbras del búnker que protege la materialidad de su cuerpo, tan humano como el de sus sirvientes –lo dice el propio Emperador– del avance final del vencedor yanqui.

El Hirohito de Sokurov no es el discutido personaje histórico de quien todavía se debate su verdadero rol en la guerra: si un belicista aliado a los militares nacionalistas, un genocida que ordenó el gaseo de chinos, filipinos y otros enemigos, o un moderador de los conflictos internos atrapado por las circunstancias. La visión de Sokurov se acerca más a esta última, la oficial prohibida por MacArthur: un emperador atrapado entre penumbras y tradiciones que quiere dejar de ser Dios, un hombre en camino de humanizarse, si tal paradoja es válida. Tratándose de Sokurov, el escenario



El Sol

Solnse

Italia/Rusia/Francia, 2005, 110'

DIRECCIÓN

Aleksandr Sokurov

GUIÓN

Aleksandr Sokurov

FOTOGRAFÍA

Aleksandr Sokurov

MONTAJE

Sergei Ivanov

MÚSICA

Andrey Sigle

PRODUCCIÓN

Igor Kalyonov, Andrey Sigle, Marco Mueller

INTÉRPRETES

Issei Ogata, Kaori Momoi, Shirō Sano.

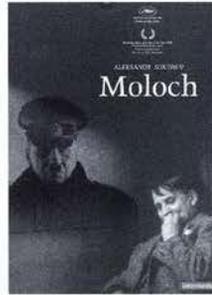
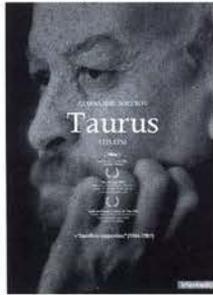
de estos dilemas no podía reducirse a la neutra historicidad del naturalismo; *El Sol* es un moroso recorrido por un universo de rituales, un inframundo de opacidades y rumores lejanos y constantes, como una ola monótona de la cual periódicamente se destaca una especie de explosión diluida, que se expande hasta las fronteras de lo audible. ¿Bombas de las que en la superficie marcan el avance aliado, ecos del horror de Hiroshima? Quizá. En la dimensión del sueño y la distancia en la que a menudo se desarrolla el cine de Sokurov, esos sonidos (idénticos a los que acompañaban las casi cinco horas de guerra en espera de *Spiritual Voices*) tienen todas las connotaciones posibles: acordes que navegan entre el sueño y la vigilia, ecos de músicas y voces fuera del tiempo que cargan culpas y recuerdos; esos sonidos que flotan y reptan en torno al dios-emperador son los de la suma de su poder y el peso de su responsabilidad, aquello de lo que no puede desprenderse ni como hombre ni como dios. Esas opacidades y esos retumbos evocan desde el capricho del surrealismo a las vicisitudes de otro Imperio, el de David Lynch. Aquellas escenas en la sala de los conejos, el mismo verde opaco, las mismas sonoridades diluyéndose. Pero la tentación de un doble programa fuguetiano, *Imperio - El Sol*, deberá detenerse aquí. ¿Cómo explicarse el misterioso paralelo de dos obras que se acercan sólo en la libertad de lo onírico? *Imperio* es puro surrealismo; *El Sol* es el relato del proceso de humanización de un hombre que creció como un dios. Las penumbras de su vivienda-refugio son las de la tradición japonesa, aquella que reivindicaba Junichiro Tanizaki en *El elogio de la sombra*: el placer de apreciar los distintos matices de lo opaco, los fulgores de la luz y del tiempo diluyéndose contra muebles y paredes laqueadas; también son terrenos los secretos deleites del emperador: el álbum con fotos de artistas de Hollywood que mira con igual interés que a sus peces. Cuando, finalmente, Hirohito asciende a la superficie para encontrarse con los americanos, la entrevista con el rústico y terrenal MacArthur se realiza en inglés, sin subtítulos. El dios no necesita traducción; el mundo de los hombres está iluminado por un sol pálido, nuboso, que permite al Emperador descubrir los horrores de la guerra. Antes, allá abajo, habrá tenido tiempo para dedicarse a su pasión por la biología marina; el examen de un cangrejo de mar al que mira con ojos extasiados y la boca permanentemente entreabierta y temblorosa en un tic que lo asemeja a un pez, lo equipara a las formas más primitivas de la vida y lo prepara para ser un hombre, un hombre torpe como caído de algún Olimpo, tan desmañado como el Chaplin que admira (el parkinsoniano Hitler de *Moloch* también era un Chaplin siniestro), incapaz de accionar un picaporte (otro doble programa posible: *El Sol* y *El último emperador*, de Bertolucci; Pu Yi tampoco sabía abrir una puerta); un hombre preocupado por la vida de sus sirvientes (su dolor por el técnico de radio que, luego de transmitir el mensaje por el que Hirohito renuncia a su condición divina y rinde el imperio, se ha hecho el harakiri); un hombre aliviado por no ser de allí en más otra cosa que eso: un hombre poderoso y terrenal, capaz por fin de tomar de la mano a su mujer. ¿Un genocida? ¿Un aliado del nuevo imperio, la tosca águila americana que le brindó impunidad? Juzgarlo es tarea de hombres. Sokurov, sin quitarle la fascinación divina, lo baja del altar y lo deja en manos de la historia. [A]

Te amo, te odio, dame más

por **Gustavo J. Castagna**

Más allá de la veracidad de datos históricos y de posturas ideológicas frente a semejantes personajes, no caben dudas de que en la trilogía sobre Hirohito, Hitler y Lenin a Aleksandr Sokurov le interesa el tema del poder. O, en todo caso, el ocaso y la futura derrota de ese poder (bélico, físico, moral) que llegaron a encarnar semejantes personajes. *El Sol*, *Moloch* y *Taurus*, en primera instancia, no son películas elegíacas sobre tres personajes, ya que a éstos se los ve al borde de la demencia, recordando mejores tiempos, peleando con sus dolencias físicas y hasta intuyendo el crepúsculo que los espera (el olvido, la sustitución por otro, el legado discutible o condenatorio). Más aún, Sokurov muestra a Hirohito, Hitler y Lenin desnudos en cuerpo y alma, buceando en sus cuerpos desgajados por los años y las enfermedades, como bufones de una comarsa que entre pleitesías y adulaciones tampoco logra entender el significado de un tiempo que termina y otro que recién comienza. Pero la mirada de un artista –Sokurov lo es– va más allá de la corrección política y del discurso construido por la Historia y las enciclopedias de ocasión. En este punto es donde el director opina sobre el poder y sus tres personajes, proponiendo una sutil ambigüedad en la que el aspecto humano de sus criaturas interesa más que las acciones y las decisiones del pasado. En efecto, Sokurov cuenta la cercanía de la derrota, por ejemplo, aquéllas que llevarán al suicidio de Hitler y de su esposa, así como los últimos días de Lenin con la mitad del cuerpo paralizado. Y en cuanto a Hirohito, quien vivirá muchos años luego de la rendición de Japón como cabeza visible de un imperio que ya no existía, lo muestra en su definitiva abdicación frente al frío respeto que le tiene el General MacArthur.

Por supuesto que los tres personajes centrales tienen sus propias características, y hasta los arranques de furia y las catarsis de cada uno se deben a diferentes razones (la hipocondría de Hitler, los chocolates del enemigo que rechaza Hirohito, el reemplazo por Stalin que no soporta Lenin). Pero frente a la resignación por la derrota, Sokurov los muestra como niños necesita-



dos de afecto y rodeados de mujeres (bellas, gordas, hembras, madres sustitutas) que ofician de fuentes de consulta de aquellas preguntas que los líderes ya no pueden responder. Esa transparente humanidad de los personajes de Sokurov contrasta con la corte de adulones y los saludos ceremoniales de sirvientes, secretarios, ministros y soldados, mostrados por el director como títeres de un mundo ya inexistente.

Hitler tiene su contrapunto en Goebbels y Boorman, solícitos y vulgares frente al líder decadente al que le pasan películas para recordar hazañas que ya pertenecen al pasado. Pero Hitler, ante la pregunta sobre Auschwitz, preguntará de qué le están hablando, y al final de *Moloch* saldrá del búnker alpino, se despedirá de Eva Braun e irá a recibir las últimas y malas noticias provenientes del frente de guerra. Hirohito, entre las dos reuniones que tiene con MacArthur –mostrado de manera fría y distante frente al emperador derrocado–, se refugia en sus expertos conocimientos sobre biología marina. Pero, en la última escena de *El Sol*, es informado del suicidio de un funcionario fiel. Sin embargo, romperá con la tradición y vivirá muchos años sin el traje de emperador, protegido por su fiel esposa. La mejor escena de *Taurus*, por su parte, es aquélla en la que Stalin visita al enfermo Lenin en su mansión-hospital con las líneas telefónicas cortadas por orden del heredero de la Revolución Soviética. Sokurov muestra a Stalin como un personaje esquemático y desagradable, intentando tocarles el culo a las mujeres campesinas que cuidan a Lenin. Al final de la película, los adulones abandonan a Lenin, pero quien no lo hace es Sokurov, mostrándolo sentado, agonizando en la más absoluta

soledad, acaso pensando el destino de aquello que él gestó con su palabra y que ya se había perdido en otro tiempo. Ninguno de los tres podrá vencer su destino (“a la muerte no se le puede ganar”, le dice Eva Braun a su esposo en la despedida), pero Sokurov les saca las ropas de líderes para humanizarlos a través de sus carencias.

Esa ambigüedad temática con la que Sokurov olvida el pasado de los personajes para mostrar el presente de la pérdida contrasta con la extraordinaria puesta en escena de la trilogía. Desde la ubicación geográfica del búnker de Hitler y su gente, el neblinoso refugio sanitario de Lenin, pasando por la austera fortaleza de Hirohito (que por sus dimensiones, pasillos y rincones se asemeja a un acorazado), Sokurov decidirá el destino de cada uno. Hitler deberá salir (¿o deberá bajar?) de su encierro para enterarse de la derrota, y Lenin, con un ataque de hemiplejía, morirá en su morada, sin nadie alrededor. Hirohito, en cambio, se traslada a la residencia de MacArthur, descubre en su viaje a los restos de su país y hasta deberá subir varias escaleras para encontrarse con el militar norteamericano.

Sokurov narra estos ocasos de manera distinta: nunca vemos la derrota definitiva de Hitler ni su suicidio, ni tampoco las lucubraciones en el poder de Stalin frente a un Lenin postrado. Las imágenes finales de *Moloch* y *Taurus* son enfáticas sin que muestren nada: el auto que lleva a Hitler perdiéndose en la neblina y el rostro pálido de Lenin que representa su ocaso y el del triunfo de la revolución del 17. En este punto, Hirohito observará atónito los restos del imperio japonés durante ese viaje a las entrañas del infierno. Hitler, en cambio, no quiere ver; Lenin no puede ver por su enfermedad y por los obstáculos que le impone Stalin. De allí que, de los tres personajes, el de Hirohito sería, supuestamente, a quien se castiga en mayor medida frente a la pérdida de su imperio: es obligado a ver antes de la rendición. Sin embargo, ese traslado en el auto lo transforma en un emperador derrocado pero digno, ya sin su investidura imperial, chaplinesco, humano al fin.

Sokurov no juzga a ninguno de sus líderes poderosos que declinan el poder. ¿Acaso Hitler no parece un personaje internado en un manicomio, rodeado de un grupo de estúpidos y de una corista que no sabía qué hacer de su vida hasta que conoció al jefe nazi? Y en el caso de Lenin, de acuerdo a la puesta en escena, ¿no es observado por Sokurov como un viejo enfermo y senil, que nada puede hacer frente a la traición de Stalin?

Aleksandr Sokurov jamás haría tres películas sobre Goebbels, Stalin y MacArthur, personajes seguramente obvios y sin matices según su particular mirada sobre la Historia. Los dioses del director, con sus respectivas caídas, siempre serán otros. [A]

Aliento

Soom

Corea del Sur,
2007. 84'

DIRECCIÓN Kim Ki-duk

GUIÓN Kim Ki-duk

PRODUCCIÓN

Song Myong-chul

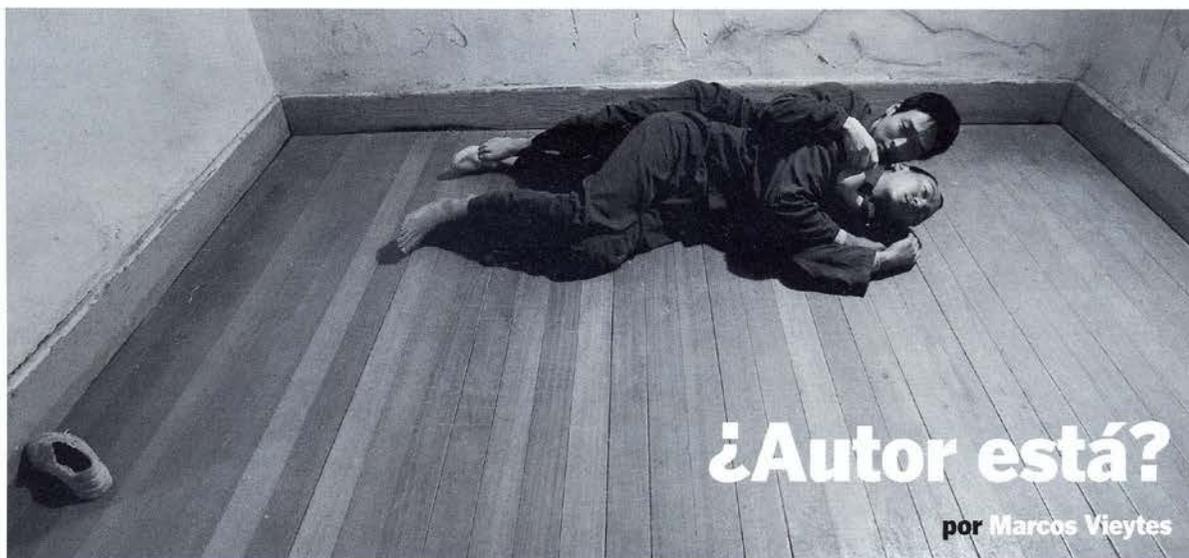
FOTOGRAFÍA

Sung Jong-moo

EDICIÓN Wang Su-an

INTÉRPRETES

Chen Chang, Gang In-
Hyeong, Ha Jung-woo,
Kim Ki-duk, Park Ji-a.



La pregunta del título viene a cuento de la intermitencia cualitativa de este hombre, capaz de filmar la potencialmente mejor y peor película de su carrera en un mismo largometraje (*El arco*); de rodar secuencias sexuales (*Wild Animals*) entre *softcore* y *arties* tan melosas que resultan indignas incluso para los estándares de una trasnochada programación como la de la señal de cable The Film Zone y conseguir, apenas unos años después y con el mismo actor, las más poderosamente dramáticas (*Bad Guy*) mixturando a *Playboy* con Egon Schiele. De concretar obras maestras inexpugnables como *Hierro 3* o *Dirección desconocida* (a *La isla* debería reverla, pero suele formar parte del olimpo, además del citado melodrama sobre un proxeneta enamorado), para este mismo año sacar del horno una de las más firmes candidatas a peor película de la historia del cine, cuyo título es *Dream* y cuenta la historia de una pareja que se mutila para no dormir porque cada vez que el hombre sueña ella ejecuta lo soñado, con mariposas digitales alegóricas y todo. Entre la más estilizadamente visceral representación de la violencia física y moral y el más laxo simbolismo, entre la sobria hechura de películas correctas, concretas, medidas, casi anónimas (*El tiempo*) y fallidos experimentos metalingüísticos (*Real Fiction*), entre formulaciones religiosas tan disímiles como las del budismo (*Primavera, verano...*) y las de la cristiandad (*Samaria*) pero resueltas con lirismo parejamente sádico, se erige el cine de Kim Ki-duk como territorio altiplano, inestable y voluble, tan irritante como pasmoso, de una prepotencia sentimental deliciosamente bruta en sus mejores momentos, pomposo hasta la ridiculez en los peores, repleto de trascendencia simplificada. Es sincretismo arrebatado y mal cocido que a veces encuentra sabrosa singularidad en la cruda, sangrienta y grasosa materialización políticamente incorrecta de un *pathos* social coreano atormentado por el filo de la división.

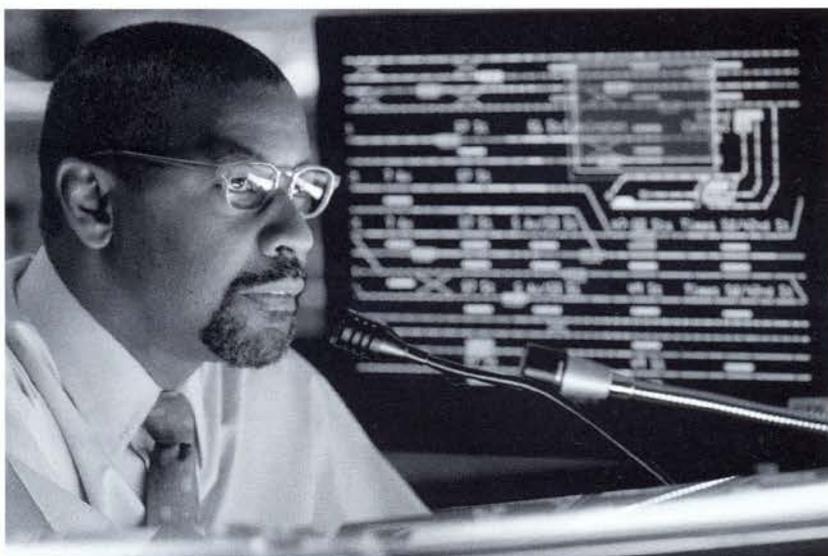
Intermitente también es su presencia en esta penúltima película suya, pues quien hasta ahora sólo había hecho algún que otro cameo irrelevante, en el que era reconocible apenas por su gorrita de visera, aparece y desaparece del plano en *Aliento* con la misma regularidad alternativa con que respiramos. Así se transforma en un motivo visual concreto y elusivo a la vez, que entronca con su atravesado imaginario filosófico-religioso en el que el concepto del alma inmortal platónico-judaico y algu-

nos de sus avatares orientales (o viceversa) parecen materializarse en un recurso técnico específico: la cámara en mano flotante al servicio de un punto de vista subjetivo que no se corresponde nunca del todo con el de un ser humano físico ni tampoco con el del narrador omnisciente disimulado en el plano americano más o menos objetivo. Cámara en mano para nada nerviosa, pues la apacigua cierta idea trascendente y no poco banal de paz, aunque también acechadora, como si se tratara del dios de aquel verso de Borges que vigila (o titila) en la grietas con la misma inestabilidad creativa de ese demiurgo fallido que es el propio Kim Ki-duk.

Si *Aliento* interesa no es por la trama del preso condenado a muerte que comienza a ser visitado por una mujer hastiada de su matrimonio y su rutina, sino por su reverso, centrado en la identidad del director de la penitenciaría que permite, promueve, vigila o aborta desde la sombra esos encuentros que van desde la muda comunicación –paradigma de sus mejores películas– hasta el sexo, pasando por el baile o el ritual del empapelado cambiante de la celda según las estaciones del año y sus diversos paisajes ya inaccesibles para el recluso –tanto como para el espectador internado/recluido en la sala del cine o prisionero en su propia casa mientras mira– como no sea a través del artificio más explícito. Ese personaje no es filmado nunca en primer plano y habita, sobre todo, en el reflejo de la pantalla de las cámaras de seguridad con las que orchestra, a la vez que goza, de ese espectáculo que refleja el nuestro a escala. La suya es poco menos que una existencia fantasmática, especie de sobreimpresión inasible, persistente y autoritaria que florea su potestad con calculado disimulo. Un espectador común no tiene por qué ni cómo saber que ese personaje representado siempre de forma parcial, muda, indirecta o especular es el propio Kim Ki-duk, y ése es el problema –en tanto cuestión y defecto– de la película. Quien sepa de antemano o perciba desde un principio, también gracias a un saber previo, que ese señor que juega al titiritero desde las sombras es el propio director de la película, casi de inmediato caerá prisionero de las mil y una asociaciones que habrán de establecer sus sinapsis entre las imágenes y el autorismo, la autoconciencia y tantos otros musgosos tópicos cinéfilos. Fuera de ese más bien restringido proceso, no parece haber otra cosa que un discurso impreciso, si bien alguna veces elocuente, sobre la libertad y la representación. [A]

Living for the city

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



Hace un par de años, cuando se estrenó *Deja Vu*, estábamos bastante eufóricos y llegamos a pensar que Tony Scott era un autor. Yo ahora lo pienso más que entonces, justamente porque revisé sus películas y porque me gusta mucho *Rescate del Metro 1 2 3*. Y me gusta –creo– por las razones que sus detractores imponen como nocivas. Me gusta porque es prepotente, porque satura con las historias de sus dos personajes centrales, porque aparentemente carece de sutilezas. Me gusta, pues, porque creo que esas cosas sólo existen en la superficie de la película pero que, en otro nivel, resultan elementos de los que Tony Scott se burla olímpicamente.

En principio, y como no debe de escapársele a nadie que haya visto películas como *Top Gun* o *Enemigo público*, Scott siempre tiende al movimiento. Sólo cuando realmente cree en lo que el personaje siente se queda quieto: ver la magistral escena de la autopsia en *Deja Vu*. Mientras tanto, Scott mira como mira cualquiera en el mundo que nos rodea: de modo fragmentario. Es tanta la información que tenemos alrededor en nuestro diario vivir urbano que no podemos contemplar sino mirar y actuar respecto de lo que miramos. Pasen un mediodía cualquiera por Callao y Corrientes y piensen un minuto cuántas cosas hacen al mirar. Ven carteles, señores que pasan, autos que vienen y van. Comprenden unos, reconocen o no otros, esquivan aquéllos. “Escanean” la escena y de cada mirada quedan pequeños fragmentos que, si estuvieran obligados a recomponer, resultarían más o menos lo mismo que ese panóptico de pantallas que es el centro de comando y orden que maneja Denzel Washington. Si alguien les pregunta por algo que les haya pasado, la memoria sobre el hecho se inundará de fragmentos instantáneos como ese comienzo que culmina con la toma del tren.

En este tipo de estructura en constante movimiento, no cabe la reflexión sino el reflejo. La conversación que el guionista Brian Helgeland, evidentemente pro religión (católica), pone en boca de los protagonistas podría ser de una carga de moralina barata y de enseñanza trascendente que arruinaría toda la diversión de la película. Pero no lo logra porque la cámara de Scott simplemente revela que: a) toda esa cosa

Rescate del metro 1 2 3 *The Taking of Pelham 1 2 3*

Estados Unidos, 2009, 121'

DIRECCIÓN Tony Scott
GUIÓN Brian Helgeland

PRODUCCIÓN Tony Scott, Steve Tisch, Todd Black, Jason Blumenthal

MÚSICA Harry Gregson-Williams

FOTOGRAFÍA Tobias Schliessler

MONTAJE Chris Lebenzon

INTÉRPRETES Denzel Washington, John Travolta, John Turturro, James Gandolfini, Luis Guzmán.

católica del personaje de Travolta es una estupidez lisa y llana hecha para molestar y ganar tiempo; b) la contravención del personaje de Denzel Washington es ciertamente inmoral, pero no alcanza para condenar a nadie al Infierno (un cura de verdad en un confesionario de verdad le diría “mire, m’hijo, récese tres padrenuestros y cinco avemarías y vaya y no lo haga más”). Encima, Denzel dice que no es católico y eso lo tiene bastante sin cuidado; en última instancia es un tipo moral que se siente mal por una estupidez que se mandó. No se trata de “lavar las culpas” o de no “ser inocente”: es todo tan trivial que notamos –y Scott se ríe con su acumulación de azares, con la observación cómica sobre la parejita que va del cibersexo al “te amo”, con la rata mordiendo a un franco-tirador– que el verdadero conflicto de la película es que un loco, por guita, está a punto de hacer boleta a un montón de personas, y otro tipo, escandalizado por eso, trata de pararlo y hacer lo mejor que puede. A tal punto todo esto es un ostensible despropósito, que pone en el lugar de negociador a John Turturro, y la actuación del hombre demuestra que a las palabras se las lleva el viento. La escena clave para entender la película es la siguiente: Turturro se lo lleva aparte a Washington y le dice “le voy a dar un curso rápido de negociador de rehenes”, y lo que le dice es lo que el propio grone viene haciendo, es decir, ejercer el sentido común. Porque toda la película trata no de la religión, ni la moral, ni la estupidez de los ricos, ni la tontería de los políticos, sino de que no hay enigma que se resista a pensar con un poco de tranquilidad y sentido común. Y que son el sentido común y la inteligencia las que rigen las acciones, ni más ni menos. Espóiler ajead: cuando la mujer de Denzel le dice “traeme leche cuando termines”, sabiendo que el dorima, un laburante, va a tratar con asesinos, todos sabemos que va a volver con la leche a casa porque, después de todo, la mujer sabe lo mismo que nosotros, que ese tipo es lo suficientemente inteligente como para salir bien del asunto. Y en eso reside todo el encanto de una película seguramente imperfecta: en que se ríe constantemente de cualquier atisbo de seriedad, discurso o condena social y se concentra en el disparate que es vivir, hoy, en una ciudad. **[A]**



¿Por qué a los cinéfilos les gusta tanto *Vértigo*?

En contra por
Javier Porta Fouz

1. La pregunta del título podría ampliarse: ¿por qué a los cinéfilos autoristas les gusta tanto *Vértigo*? E incluso podría ampliarse un poco más: ¿por qué a los cinéfilos obsesivamente autoristas les gusta tanto *Vértigo*? La palabra clave en todo esto no es “cinéfilo”, ni tampoco “autorista”. La palabra clave es el adverbio de modo “obsesivamente”. O el sustantivo “obsesión”. O el adjetivo “obsesivo”. El cinéfilo es un obsesivo. Es más, le gusta ser un obsesivo, regodearse en ese estado. Y *Vértigo* es una película obsesiva sobre una obsesión. Es una película sobre alguien que no quiere moverse, es alguien fijado en una obsesión, pero lamentablemente sin tango. *Vértigo* es tal vez la película más enferma de Hitchcock, sobre un personaje enfermo. *Vértigo* —una película que me gusta menos que por lo menos otras diez de Hitchcock— es un relato lleno de obsesiones, culpas, religión, monjas, ojos descajados de Jimmy Stewart. Una gran película, ciertamente, pero una película terriblemente dañina para la tendencia a la obsesión del cinéfilo. El canon hitchcockiano y, sobre todo, la crítica y la cinefilia serían distintos —más soleados— si la película más mentada de Hitchcock fuera otra, una distinta a la obsesiva y obsesionante *Vértigo*. *Vértigo* es falopa —el término es de Vieytes— para los cinéfilos obsesivos que buscan romanticismo ahogado, fijado, petrificado.

2. Frente a *Deja Vu*, una película dirigida por Tony Scott en 2006 que reelaboraba temas de *Vértigo* y que hacía sentir la presencia de la obsesiva y obsesionante película de Hitchcock, varios críticos entraron, saltaron, estallaron en éxtasis. Por ejemplo, Christoph

Huber y Mark Peranson escribieron un celebratorio artículo a cuatro manos llamado “World Out of Order: Tony Scott’s *Vertigo*”, que se publicó en la muy buena revista canadiense *Cinema Scope*. Había llegado el momento de cambiar de categoría a Tony Scott. Los cinéfilos, hasta *Deja Vu*, se habían conformado, ante cada mención de Tony Scott, con repetir la gastada frase “Tony Scott, mucho más interesante que su hermano Ridley”, dicha para epatar al aficionado-al-cine-sci-fi-nerd- pero-que-realmente-no-manya-de-cine que cree que *Blade Runner* es la más grande creación humana luego del helado. Pero los cinéfilos iban por más: con *Deja Vu* había llegado el momento que obsesiona a la cinefilia obsesiva, autorista y con ínfulas vaticanas. Con *Deja Vu*, una película con una gran secuencia (la de los dos tiempos en pantalla dividida), Tony Scott hacía su propia *Vértigo*, y había entonces que canonizarlo como autor. El irregular Tony Scott, el director de *Enemigo público* y de *True Romance*, pero también de *El fanático* (una mala película sobre un obsesivo), *Hombre en llamas* y *Juego de espías*, tenía ahora la más alta credencial del santoral cinéfilo. Era probable entonces que, aunque su cine muriera o cayera en algunos de sus acostumbrados agujeros negros y tecno, los cinéfilos necrófilos y autoristas se quedaran fijados en *Deja Vu* y defendieran la nueva película de Tony Scott.

3. Y llegó *Rescate del metro 1 2 3*, que tenía como destino el de ser defendida por los cinéfilos obsesivos autoristas. Como se dijo, Scott (Tony) ya había sido elevado al olimpo autoral, al santoral cinéfilo; las



estampitas ya estaban impresas y no era cuestión de quemarlas. Los guiños de Scott a Hitchcock, el autor central de la batalla autorista de los años cincuenta, y a su película más obsesiva no habían sido en vano. *Rescate del metro 1 2 3* es nueva y también es vieja (pero a lo de vieja vamos más adelante). Es nueva, o parece nueva, porque Scott se preocupa todo el tiempo por que parezca nueva, con un montaje que “funde a flash” cada pocos segundos, con planos inestables al estilo videoclip de U2 en la etapa de *Zooropa*, con el supuesto nervio actual que le agrega el show de morisquetas malvadas de Travolta. Con todo eso y algunas otras mariconadas tecnofashion, Scott cree estar, otra vez, logrando vértigo. Pero esta vez confunde gordura con hinchazón. Y confunde gordura con actuación. Denzel Washington engordó muchos kilos para el papel. ¿Para qué? ¿Para que le costara correr? ¿Para que respirara un poco más pesadamente? ¿Para que tuviera dos franjas más de piel en la papada? Scott tal vez crea que “humaniza” al héroe si a éste le cuesta correr. Sin embargo, deshumaniza toda la película, y no sólo por los abusos de chiches tecnofílicos. Hay un problema más grave, pero ya tenemos que hablar de por qué *Rescate del metro 1 2 3* es vieja.

4. *Rescate del metro 1 2 3* es vieja porque todo su look ultratecnológico envejecerá muy pronto (de la misma manera que envejeció rápidamente el citado disco *Zooropa*, sus clips y otros satélites). Y algunos dicen que *Rescate del metro 1 2 3* es un poco vieja porque es una remake de una película vieja. ¿Vieja? Bueno, existe la “versión original” de 1974 de Joseph Sargent: *La captura del Pelham 1-2-3* (así se llamó acá en el momento de su estreno) tiene 35 años y realmente no está bien llamarla vieja, porque se impone como imperecedera. La película de Sargent era rítmica mediante diálogos austeros y certeros; no abusaba de la acción (comparar la carrera contra el tiempo del coche y las motos en una y otra), los movimientos no se estiraban (comparar los “duelos finales” de ambas). La rusticidad en el trato y en el ambiente nos devolvía y nos devuelve aún hoy un mundo cercano, actual por convicción y no por el modelo de los coches o por la presencia de celulares y wi-fi. Ver hoy *La captura del Pelham 1-2-3* es ver una película reposada y a la vez ultra vibrante: en esa aparente paradoja, en la comunión del clasicismo y el ojo puesto en la realidad con menos adornos, estaban algunas de las causas de los frecuentes triunfos del cine de los setenta.

5. Si se le presta atención a la ubicación de la cámara en la película de 1974, se verá que ésta suele estar en los hipotéticos ojos de un hombre sentado. *La captura del Pelham 1-2-3* era, al fin y al cabo, una película que transcurría mayormente en oficinas, y/o con gente sentada. La acción transcurría cerca del suelo, con los pies bien plantados. En la película de Scott, la cámara se revolea, y por momentos las imágenes parecen filmadas desde el Google Earth. El vértigo a cualquier costo nos deja –no tan paradójicamente– más bien tranquilos, sedados, bostezando con tecnotedio. Si muchas cosas que se revolean no generan necesariamente vértigo, muchos kilos puestos para una película no generan actuación y, sobre todo, no generan personaje. Porque no sólo hay kilos puestos como mochila delantera para el funcionario interpretado por Denzel Washington. Tanto él como el secuestrador que inter-

preta Travolta tienen además una “mochila profunda” cargada de algún pasado traumático que explica por qué hacen lo que hacen. Los personajes de Walter Matthau y Robert Shaw de la versión de los setenta apenas gruñían caballerosamente, y no iban a andar contando demasiado de su pasado. Es ejemplar que entre lo poco que dice el malvado Shaw haya un apunte de cómo –siendo mercenario– empezó a tener gustos caros; una elegante manera de decirnos que lo que vamos a obtener de ese personaje es su presente y muy poco más.

6. Mientras miro ahora a Washington, un buen actor al que en esta película se le nota demasiado el esfuerzo y la infeliz idea de la gordura, imagino el momento en el que alguien tuvo la feliz idea de que Matthau usara una corbata amarilla para su papel: el amarillo y la jeta de Matthau –definitivamente eso no es una cara– llevan la idea de presencia cinematográfica a una altura difícil de igualar. Y comparo más: el duelo intelectual de Matthau-Shaw se ha convertido ahora en un histeriqueo psicoanalítico, o en una conversación de peluquería, entre los corpulentos Washington y Travolta; los pocos tiros de la original dan lugar ahora a una danza macabra para matar a los dos secuestradores con cara de refugiados (o de refugiados paródicos). Bueno, y podríamos seguir con la bobada de la “corrupción” del personaje de Washington, o con la música que ablanda la conversación entre Washington y su mujer, ya de por sí blanda y líquida, alrededor del “galón de leche” (oh, se habla de cotidianidad en medio de una situación excepcional como la que vive el protagonista, ¿entienden, espectadores?), o con las pavadas verbales –especialmente las del helicóptero– que suelta el fatídico mediador interpretado por John Turturro. O con las plúmbeas referencias religiosas que seguramente agregó el peligroso guionista de doble filo Brian Helgeland (*Los Ángeles al desnudo*, *Río místico*, *Hombre en llamas*). O con un penoso ejemplo de la comparsa políticamente correcta y a la vez correctamente patriótica: un marine negro que se sacrifica por una madre (de un niño) y esposa (de otro marine). Scott y Helgeland apuestan al realismo adiposo con los kilos extra de Denzel Washington, pero no logran la fórmula del realismo modesto, seco, crispado de los diálogos de la versión de 1974, con guión de Peter Stone. Tampoco tienen idea de cómo se podía ser respetuoso y sobrio mediante lo que hoy se ve como incorrección política. Y se embarran en la misoginia más estúpida, con la innecesaria chica demasiado tonta de la cámara web, encajada sólo para tener algo más de supuesta tensión tecnoboba y de guión “sofisticado”.

7. Sí, en esta crítica hemos comparado la película de 1974 con su remake de 2009. La etiqueta de la cinefilia dice que no está bien hacer esas comparaciones (de paso, otra comparación: la remake decimos en Argentina; el remake dicen en España). Pero, por un lado, el propio Scott nos pide que comparemos, al usar –como hacía Sargent– un plano congelado al final: Washington congelado en un momento absurdo, Matthau congelado en el momento y en el gesto justos. Y por otro lado, como habrán visto, este texto intenta tirar la etiqueta cinéfila por la ventana, para ver si se airea un poco. Y de paso, para saber si tiene vértigo. [A]



¡Jo, qué noche!

por Juan Pablo Martínez

Antes de empezar a hablar de esta película, el regreso con gloria de Todd Phillips (*Viaje censurado*, *Aquellos viejos tiempos*, *Starsky & Hutch*) luego de la fallida *Escuela de tontos*, que aquí fue directo a video, hay que decir que *¿Qué pasó ayer?* es la presentación en sociedad de otro cómico para agregar a la lista de los grandes: Zach Galifianakis. Zach es un comediante stand-up que vimos fugazmente el año pasado en un papel secundario en *Locura de amor en Las Vegas*, donde ya llamaba la atención, y que podemos ver en el emprendimiento online del dúo Ferrell-McKay, *Funny or Die*, con un falso talk show llamado *Between Two Ferns* ("Entre dos helechos") donde entrevista a estrellas y las humilla de manera bien sutil con su habitual estilo *deadpan*. En el mejor de los episodios de *Between Two Ferns*, entrevista a Natalie Portman, y así, sin inmutarse, con su tono de voz relajado, le pregunta: "Cuando te afeitaste la cabeza para *V de venganza*, ¿también te afeitaste la V de vagina?". Galifianakis es un tipo capaz de decir o hacer las cosas más disparatadas o de dudoso gusto, pero llevándolo a cabo con tal naturalidad que logra, a la vez, resultar enormemente gracioso y provocar ternura. Incluso, como sucede en *¿Qué pasó ayer?*, en una escena en la que Alan, su personaje, está moviéndole la manito al bebé que encontraron los protagonistas en la habitación de su hotel luego de una noche de juerga de la que no recuerdan nada —a este bebé, a falta de nombre, Alan bautiza como "Carlos"—

¿Qué pasó ayer?

The Hangover

Estados Unidos/
Alemania, 2009, 100'

DIRECCIÓN

Todd Phillips

GUIÓN

Jon Lucas,
Scott Moore

PRODUCCIÓN

Daniel Goldberg, Todd
Phillips

FOTOGRAFÍA

Lawrence Sher

MONTAJE

Debra Neil-Fisher

MÚSICA

Christophe Beck

INTÉRPRETES

Bradley Cooper, Ed
Helms, Zach
Galifianakis, Justin
Bartha, Heather
Graham, Sasha
Barrese, Jeffrey
Tambor, Ken Jeong,
Mike Tyson.

como si el crío se estuviera haciendo una paja.

Una parte importante del éxito de esta película está en la presencia de Galifianakis y su brillante sutileza. Pero es sólo un acierto en el catálogo de aciertos que es *¿Qué pasó ayer?*. Empezando por su estructura narrativa. Como dijimos, los protagonistas despiertan en la habitación del hotel luego del reviente de la noche anterior, sin recordar nada. Están en Las Vegas, adonde viajaron para celebrar la despedida de soltero de Doug, uno de los amigos. Pero Doug (Justin Bartha) no está y, en su lugar, hay una gallina, el antedicho bebé y un tigre en el baño. A Stu (Ed Helms) le falta un diente y Phil (Bradley Cooper) tiene una cintita de esas que dan en los hospitales cuando alguien estuvo internado agarrada a un brazo. Desde ahí, comienzan a investigar y reconstruir los hechos ocurridos la noche anterior. Sí, el punto de partida no es muy original; lo hemos visto, por ejemplo, en *Dude, ¿dónde está mi auto?*. Pero lo interesante es cómo los guionistas Jon Lucas y Scott Moore estructuran el relato como si de un policial se tratara, metiendo revelación tras revelación, una más disparatada que la otra, incluyendo secuestros, hombres equivocados, casorios con strippers y Mike Tyson. Hay un jugueteo casi hitchcockiano en todo esto, en la manera en que los hechos se van encadenando y la historia se va armando de a poco.

¿Qué pasó ayer? podría ser (mal)interpretada como una exaltación del macho heterosexual medio. El tener una



despedida de soltero como centro (y McGuffin, si seguimos con el "hitchcockismo") podría hacernos creer que va por ese lado. Pero estamos ante una comedia de Todd Phillips, y eso significa que lo que superficialmente podría pasar como festín testosterónico esconde, apenas un poquito más abajo de la superficie, un gran estudio de unos personajes de más de una dimensión. La película de Phillips más cercana a ésta, no sólo por las edades de los personajes sino también por un humanismo que no renuncia ni por un momento a la comedia más pura, es *Aquellos viejos tiempos* (*Old School*), la mejor de sus películas, donde, al igual que aquí, teníamos una historia de hombres de treinta y pico no demasiado conformes con su vida, que necesitan, como salida, hacer algo que los regrese a épocas en las que no tenían tantos compromisos. En *¿Qué pasó ayer?*, el personaje de Phil, casado y con hijos, no pareciera querer que termine jamás esta aventura, porque eso implicaría volver a su casa y a su rutina.

Pero luego, cuando lo vemos reunido con su familia, notamos que nada es tan así, que sólo necesitaba un descanso. Tanto *Old School* como *The Hangover* son películas sobre lo masculino, pero de ninguna manera son películas machistas.

Volviendo al tema actoral, sería injusto mencionar solamente los talentos de Zach Galifianakis, porque lo cierto es que todo este *ensemble cast* funciona a la perfección. Desde los protagonistas hasta los secundarios, todos aquí componen personajes desopilantes, sí, pero también entrañables (salvo los policías, que no responden a ese último calificativo sino que son más bien desagradables y abusivos, pero muy graciosos en su brutalidad). Y no hay que dejar de mencionar a Ken Jeong, a quien vimos recientemente en *Ligeramente embarazada* y *Mal ejemplo*, interpretando aquí a un mafioso desquiciado a quien Alan le causa gracia "porque es gordo". Otro comediante enorme que merece un protagonismo. **[A]**

Humor agazapado

Si las comedias fueran formas de tocar el piano, *¿Qué pasó ayer?* podría ser comparada con el estilo de Thelonious Monk.

Monk hacía silencios inesperados, salteaba alguna nota, la recuperaba después, tocaba de forma oblicua, tocaba "la nota de al lado". Monk era el pianista de la sorpresa. Quien se acerque al vibrante Monk por primera vez tal vez quede desorientado, pero lo más probable es que enseguida quede fascinado, esperando ser sorprendido más y más.

¿Qué pasó ayer? es una película peculiar. Es mucho más que la comedia burda, gruesa y grosera que verán algunos. Es una comedia sorprendente, y no en el sentido de que "esta película es una sorpresa", sino que sorprende a cada rato, descoloca. El humor está salpicado de formas extrañas. Está desplazado, no surge en los momentos tradicionales, éstos que uno espera

según la construcción más clásica de los gags, o según el armado de las secuencias de crescendo cómico. Es un humor agazapado, un humor monkiano, un humor que ataca de formas imprevistas.

A partir de su estructura de policial de investigación en el que se van revelando enigmas, las elipsis son parte fundamental de esta comedia que procede por ráfagas y convulsiones. Por supuesto que la elipsis de "la noche" es la más notoria. Luego de no contar esos hechos, de ese silencio narrativo, la película presenta sus resultados con un concentrado cómico nada habitual. En esa descripción de consecuencias está cifrado un ilustre sendero de la comedia de destrucción de espacios, que incluye a *La fiesta inolvidable* y a *Malos pensamientos*, sin olvidar a Laurel y Hardy. El humor de *¿Qué pasó ayer?* es, en sus mejores momentos, un humor obli-

cuo, rítmicamente inesperado. Lo más llamativo es que varias veces no sólo hace funcionar chistes vistos en otras películas, sino que incluso vuelve efectiva la repetición de chistes vistos en el propio relato segundos atrás. En este sentido, los chistes con el bebé Carlos son ejemplares. La repetición irrumpe, aparentemente desmañada, descolocada, y es en esa distancia con el momento esperado por la convención mediante la cual la película impacta. Como siempre, en la comedia, estamos hablando de timing en la ejecución, y el mayor mérito de *¿Qué pasó ayer?* es lograr imponer un timing efectivamente cómico basado en el desajuste, la sorpresa y el desplazamiento. Es decir, su mayor mérito es tocar la nota incorrecta pero con la mayor vibración, la nota desplazada e inesperada que produce risas por asalto. **JAVIER PORTA FOUZ**

RENTA DE OTRAS PELICULAS

	<div style="font-size: 36px; font-weight: bold; text-align: center;">ESTO ES CINERAMMA[®]</div>	
www.estoescineramma.com.ar		
☎ Lammaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro. 10 a 22 hs. Domingos cerrado. ☑ ® ♥		



La filiación como política es la verdadera anti política

por Manuel Trancón

Tanto en *Imagen final* como en la anterior, *Historias cotidianas*, hay cierta dificultad del director para salir del anecdótico personal y pensar políticamente hechos que son sobre todo políticos. No hay mucho para descubrir sobre el Chile de los setenta, sobre la violencia estatal que se estaba por venir y su lógica viendo esta película.

Recapitemos. Un grupo de militares de baja graduación asesinó a sangre fría a Leonardo Henrichsen, camarógrafo, en un intento fallido de golpe de Estado chileno en junio de 1973, tres meses antes del golpe de Pinochet. El camarógrafo murió mientras filmaba su propio asesinato. Por *Imagen final* entendemos que sus familiares y amigos quedaron mal por su muerte, que al parecer fue un hecho aislado de un comando golpista, que su asesino quedó hasta ahora impune por un tecnicismo burocrático que impide juzgar como crímenes de lesa humanidad a los anteriores al

Imagen final

Argentina, 2008, 85'

DIRECCIÓN

Andrés Habegger

FOTOGRAFÍA

Göran Gester

MONTAJE

Jesper Osmund

INVESTIGACIÓN

Pablo Wainschenker,

Andrés Habegger,

Claudio Pizarro

11 de septiembre de 1973. No hay política, hay dolor individual, hay gente que recuerda a un ser querido y no revela nada sustancial sobre él o su contexto frente a cámara. Sí hay escenas de archivo, filmadas por Leonardo Henrichsen en Chile y en otros países de América Latina, en color y en blanco y negro, que son lo mejor del documental.

Uno sale de la película entendiendo sobre Chile tanto o menos que antes de verla. Este crimen no parece representativo de la lógica represiva del régimen de Pinochet, ni tampoco describe la época. En apariencia es un hecho terrible y casi azaroso decidido por un cabo, sin participación de altos mandos. No es un registro de un campo de concentración ni del Estadio Nacional. Pero es una filmación, y en eso reside una de las preguntas que, intuyo, Habegger eligió no hacerse porque tiene que ver con la espectacularización de la política que subyace al propio fragmento. Es una escena impactante que explica poco sobre la dictadura que estaba por empezar. Entonces, ¿por qué es tan famosa? Por espectacular, en el sentido más literal del término. Un hecho aislado y casi accidental se convierte para todo el mundo en el símbolo de un gobierno que cometió el terrorismo de Estado contra sus ciudadanos de manera sistemática, pero éste no es un buen ejemplo de eso. El hecho es trágico, aunque en el contexto global de Chile año '73 es tangencial. Los testimonios del documental no revelan mucho sobre eso ni sobre el pasado de Henrichsen, más allá de anécdotas sin mucho interés sobre su infancia o adolescencia. Tener una relación cercana, familiar o de amistad, con la víctima de un hecho político no garantiza tener una perspectiva interesante, ni sobre ese hecho ni sobre la política. Hay que desear que se haga justicia y respetar el dolor, pero no por eso hacer la vista gorda ante las decisiones del director del documental, que lo volvieron anodino en una apuesta a lo irrelevante y el subrayado. Buena muestra de lo segundo es el rol de Ernesto Carmona, el periodista que investiga el asesinato y que editorializa lo que las imágenes ya nos mostraron por sí solas y saca conclusiones siempre obvias, sobre todo por lo innecesarias.

Todo esto nos lleva a la peor escena de *Imagen final*: Carmona busca al supuesto asesino de Henrichsen, que está impune y se esconde en un barrio residencial. Encuentra a su esposa. La intercepta en una parada de, al parecer, colectivos y la increpa sin ninguna contemplación por su intimidad o deseos de ser o no filmada. Estamos hablando de una mujer que no es sospechosa del crimen, sino que su única culpa es haberse casado con quien se casó. Pero lo grave no es que sea culpable penalmente o no, sino que la cámara instaura una justicia simbólica para los buenos y otra para los malos. A unos los trata con cuidado, y a los que señala como del bando de los otros les intrusión la intimidad sin preguntarse por la propia ética de sus acciones y representaciones. Como si la forma en que Carmona increpa a la señora y la que Habegger usa para filmar ese momento no pudieran ser cuestionadas o como si no fuera necesario preguntarse por una ética de la imagen. Algo que nos debería diferenciar de bestias como el que asesinó a sangre fría a Henrichsen es que nosotros sí les daríamos a los "otros" los medios legítimos de defensa. Incluso el de decidir si quieren ser juzgados por una cámara o no. [A]

La propuesta

The ProposalEstados Unidos,
2009, 108'**DIRECCIÓN**

Anne Fletcher

GUIÓN

Pete Chiarelli

FOTOGRAFÍA

Oliver Stapleton

MONTAJE

Priscilla Nedd-Friendly

MÚSICA

Aaron Zigman

INTÉRPRETES

Sandra Bullock, Ryan Reynolds, Betty White, Mary Steenburgen, Craig T. Nelson.



Buena fricción

Un poco a favor por **Lilian Laura Ivachow**

Digamos en primer lugar que el largometraje de Anne Fletcher no sorprende demasiado, y que en los primeros acompañados veinte minutos avizoramos el final. Justamente su mérito radica en que, aun conociendo de antemano sus recorridos y alcances, la película atrapa, no se disgrega en innecesarios rebusques de guión y se ajusta (bien) a su dispositivo de género.

Esto se observa en su construcción. Sandra Bullock (en este caso Margaret) es editora literaria de un relevante sello neoyorquino. En función del devenir de la historia podría haber sido ejecutiva de cualquier otro rubro. Sin embargo, el pequeño bagaje alusivo al mundo editorial se aprovecha e integra con alusiones a escritores, una mención a la feria del libro de Frankfurt, un coprotagonista que sueña con ser editor y escritor y un pasado traumático de la protagonista asociado más bien torpemente al mundo "solitario" de los libros.

Pero dejemos de lado a los personajes para pasar a los actores, que son quienes llevan adelante la historia. Además de ser altos, bellos, atléticos y sanguíneos, Sandra Bullock y Ryan Reynolds tienen —como en las mejores comedias tradicionales— buena química y buen "choque". Y a pesar de que la película producida por Bullock está confeccionada como su mejor *tailleur* a medida (es increíble lo bien que luce la ropa esta mujer), se mantiene una interesante paridad entre "actriz" y "actor", sin que Bullock acapare u opaque tontamente. Digamos que así como ella se desnuda (y ya unos cuantos babosos han subido "el nuevo desnudo de Sandra" a YouTube), Reynolds se desnuda también. En este sentido, la película integra además personajes secundarios. Algunos, bien: la vieja Betty White tirando palitos simpáticos pero malignos sobre la diferencia de edad (le pide a la Madre Tierra que Margaret sea fértil). Otros, no tan bien: la ex novia de Reynolds, algo clisé pero advirtiendo con precisión sobre lo entrometida que puede ser esta familia. Y otros, mal: el padre y su "ajuste de cuentas" con el hijo, recurrente tópico americano que, además de saturar en demasiados dramas, aparece también en unas cuantas comedias. **[A]**



Al agua

En contra por **Josefina García Pullés**

La propuesta llega, como muchas *screwball comedies* de los treinta, en medio de una depresión económica (la actual) a mostrar enredos y confusiones románticas entre personajes adinerados. Pero esta película no tiene mucho que decir sobre la sociedad o el mundo real porque ni siquiera los mira. Por eso nombra a *Cumbres borrascosas* y a Don DeLillo pero presenta a dos editores que no abren un solo libro en varios días; por eso intenta contar una historia de amor pero "el amor" se le escapa (nunca se entiende bien cuándo y quiénes se enamoraron); y por eso los subtítulos en español, tratando de recuperar un juego de palabras inservible, le cambian el nombre al personaje de la abuela (de a ratos le dicen Lita y, de a otros, respetan el Annie original). No hay duda de que ésta es otra comedia romántica hecha con cartón y pegamento seco, porque todo se cae. Y eso pasa con la historia de Margaret (Bullock) y Andrew (Reynolds). Ambos trabajan en una gran editorial neoyorquina donde ella es la jefa y él, su maltratado asistente. Pero la canadiense Margaret está a punto de ser deportada, y por eso, chantajeo mediante, convence a Andrew de que se case con ella. El tema es que ambos deben probar, ante el Servicio de Inmigración, que su matrimonio no es un fraude.

Tal vez algo de todo esto recuerde a *Matrimonio por conveniencia*, pero es sólo porque *La propuesta* sigue todas las contraindicaciones de la película de Weir. Quizás por eso acá el timing no existe, los gags se cuentan con dos (ni siquiera con "los") dedos y no hay rasgos de romance. Es que, en realidad, ambas películas están distanciadas sideralmente: aquí no estamos en el mundo acuático (ver la crítica "Dos Adanes", de Eduardo Rojas, en *EA* 143) de Peter Weir, sino en el mundo *27 bodas* de Anne Fletcher. Y por más que la directora tire una lancha al agua y arroje a uno de sus protagonistas al mar, el mundo Fletcher sólo puede hundirse y tocar fondo. No por nada el único que se cae al agua en esta película es justo el personaje que no sabe nadar. **[A]**

El ave negra

Killshot

Estados Unidos,
2008, 95'

DIRECCIÓN

John Madden

GUIÓN

Hossein Amini

FOTOGRAFÍA

Caleb Deschanel

MÚSICA

Klaus Badelt

INTÉRPRETES

Mickey Rourke, Diane Lane, Thomas Jane, Joseph Gordon-Levitt, Rosario Dawson.



John Madden ha perpetrado, entre otras, *Shakespeare apasionado* (1998) y *La mandolina del Capitán Corelli* (2001). Es por ello que, en el marco de los alicaídos estrenos de principios de julio fruto de la pandemia de gripe porcina, la aparición en las salas de *El ave negra* sumó a la sorpresa elementos que la hacen realmente disfrutable. La sorpresa tiene que ver con que se trata de una película que en Estados Unidos se dio en unas pocas salas, confinada en los hechos al "directo a dvd". El disfrute más evidente tiene que ver, claro está, con la presencia (y reencuentro que remite a *La ley de la calle*) de Mickey Rourke y Diane Lane.

Sin embargo, *El ave negra*, quizás a pesar de Madden, es más que la suma de estas dos poderosas presencias. La historia en que se basó el guión pertenece a Elmore Leonard, quien una vez más plantea la narración desde una aparente mirada clásica y de género (en este caso, el film noir) para cruzar historias,

insuflándoles algo de ironía y autoconciencia, dibujando personajes que no se atienen estrictamente a los mandatos propios del género abordado. Esta vez el asunto tiene que ver con una pareja (Diane Lane y Thomas Jane) que es testigo del crimen que cometen *Ave Negra* (Mickey Rourke) y su cómplice (el excesivo Joseph Gordon-Levitt). Ello da pie al ingreso del programa de protección de testigos, lo que no impedirá la persecución por parte de los criminales, nada adeptos a dejar cabos sueltos. Por supuesto, como nos tiene acostumbrados Leonard, a la acción se suman los apuntes que hacen a las personalidades y a los roles que cumplen cada uno de los personajes.

No parece demasiado. Y quizás ello es lo que hace a la película más digna de consideración. Hay algo de espíritu de clase B, de intento de visitar el cine negro que se hizo en los ochenta. No se incurre (al menos no en demasía) en tentaciones de gravedad o aires de importancia *alla* Coen (el personaje que puede parecer más propio de las últimas películas de los hermanos es el interpretado por Gordon-Levitt). Lo que hay es desencanto, melancolía y algo de estoicismo en estos personajes que se sienten obligados (moralmente obligados) a seguir sus reglas a pesar de que el entorno les indica su inadecuación e impertinencia.

Al ver *El ave negra* recordé las películas en VHS de mi adolescencia (por esas cosas de la sinapsis, vinieron a mi cabeza *Zona caliente* y *Vivir y morir en Los Ángeles*) y disfruté especialmente poder verla en el cine, con el ancho formato respetado. Es claro que ya no somos los que éramos entonces, pero Diane Lane sigue justificando una entrada aunque ahora pida que se apague la luz para quitarse la ropa. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Hace mucho que te quiero

Il y a longtemps que je t'aime

Francia/Alemania,
2008, 117'

DIRECCIÓN

Philippe Claudel

FOTOGRAFÍA

Jérôme Alméras

MÚSICA

Jean-Louis Aubert

MONTAJE

Virginie Bruant

INTÉRPRETES

Kristin Scott Thomas, Elsa Zylberstein, Serge Hazanavicius, Laurent Gréville, Frédéric Pierrot.



Claudel es –cronológicamente– literato antes que cineasta. Narrador él, sabe que para hacer interesante una historia debe haber algo que la distinga de otras. Singularidades, que le dicen. Y vaya si su película las tiene: tras haber asesinado a su hijo y cumplir 15 años de condena, Juliette sale de la cárcel; los años de ausencia la han convertido en una suerte de extranjera, y el inicio de la historia la encuentra en el aeropuerto –zona de pasaje por excelencia–, esperando que su hermana menor Léa la recoja. La información sobre el pasado se dosifica, y la apuesta parece inclinarse hacia el silencio y el detalle cotidiano, interesante elección por la reconstrucción en tiempo presente. El corazón del relato, su núcleo más profundo, es la relación de las hermanas quebrada por el terrible asesinato y el destierro decretado hacia Juliette, “borrada del mundo” por sus padres. Léa carga con el peso de aquellos años, y se ofre-

ce generosa –aunque inevitablemente curiosa– a servir de puente y sostén. Hasta aquí no puedo más que coincidir con el tono y las decisiones narrativas de *Hace mucho...* Entonces, ¿estamos frente a una gran película? Un par de decisiones parecen decir que, por ahora, el Claudel literato se niega a dar paso al Claudel cineasta. La mayor indicación para K.S. Thomas parece ser: personaje con terrible pasado = personaje con permanente cara de culo que lo certifique. Y ante la menor inquisición sobre el pasado (hijos, amigos), Léa y su marido Luc saltan como leche hervida, destacados en anémico plano-contraplano que aniquila sutilezas. Se trata de perfectas situaciones de guión; perfectas en el papel pero necesariamente traicionables para que se conviertan en emoción verdadera a 24 cuadros por segundo. Entonces, ¿Claudel la pifió con tanta rigidez? A veces. Cuando se centra en las hermanas “en busca del tiempo perdido”, el barco se endereza. Y la mayor verdad de un relato que apuesta por el hiperrealismo aparece en el lugar menos pensado. ¿Cuál?, me dirán. En el pelo de Léa y Juliette. ¿Cómo? Repito, en el pelo de Léa y Juliette. Vean si no ese momento diáfano que las encuentra en el baño, duplicadas por el espejo: entre la exacta composición del peinado de Juliette y el contrastante cabello corto de la menor, aparece un destello de verdad liberado de cualquier intención actoral (diría Bresson: “aquello que no sospechan que está en ellos”). ¿Al final en qué quedamos? Claudel me simplifica el trabajo: cuando se descubran torpemente los motivos de Juliette, el efecto tranquilizador anula la pulsión. Explica. Gracias, Mr. Claudel, pero prefería no saber, la autoindulgencia nunca es buena consejera. **IGNACIO VERGUILLA**



La zona

México, 2007, 97', **DIRIGIDA POR** Rodrigo Plá, **CON** Daniel Tovar, Maribel Verdú, Daniel Giménez Cacho.

Estreno en salas en formato DVD

Cual antigua ciudad amurallada, hoy el barrio cerrado tiene cercos (o incluso paredes) que delimitan un área para protegerla de los de afuera. Adentro, barreras, portones y cámaras de vigilancia forman parte de un panóptico circense que da seguridad a los "vecinos" (el entrecomillado es puramente intencional). Y entonces llega esta película a mostrarnos todo eso con mucha cámara en mano, pésimas actuaciones, diálogos horribles y planos (algunos, inexplicables) desde cámaras de vigilancia. Y, mientras tanto, Rodrigo Plá le da forma al cuento que su esposa, y aquí coguionista, Laura Santullo publicó en *El otro lado*. Entonces nos cuenta que los habitantes del barrio privado "La zona" tienen un problema con los pobres de afuera y que deciden resolverlo a los golpes y a los tiros, con mano dura y coimas a la policía. Asqueroso, sí, pero lo más asqueroso acá no es el grupo de personajes cercados sino el propio relato, que sólo parece un vehículo para expurgar cierta culpa de clase. Quizás por eso la película muestra la hilacha y, de a ratos, se une al fascismo que tanto denuncia. Porque intentando mostrar cierta indulgencia hacia la decisión de vivir tras un muro, Plá esboza algunas zonas grises que desembocan en punzantes justificaciones de la justicia por mano propia (como el diálogo en el que Daniel cuenta cómo asesinaron a su hermano). Eso repercute en la generalidad de este relato que alecciona pero se contradice, porque no es consciente de la relación entre lo que intenta mostrar y lo que muestra. Además, en casi todos los personajes y situaciones de *La zona* hay un tono demasiado artificial, un aire demasiado inverosímil, una estupidez demasiado fácil. Todo eso construye un relato de plástico, una película un poco cínica, algo mentirosa y bastante deplorable. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Miedo al amanecer

Solstice

Estados Unidos, 2008, 87', **DIRIGIDA POR** Dan Myrick, **CON** Elisabeth Harnois, Shawn Ashmore, Hilarie Burton, Amanda Seyfried.

En *La profecía del no nacido* no había profecía. En *Miedo al amanecer* no hay miedo. No puede endilgarse el engaño a las películas sino a los iluminados que las titulan en nuestro país, pero cabe decir que esta última tiene el dudoso mérito de ser aún peor que aquélla. Si Myrick, con la debatida *El proyecto Blair Witch*, había sugerido poseer algún dominio de ciertas herramientas cinemáticas (particularmente, el uso del fuera de campo, quizás el medio más idóneo para generar genuinamente terror), este estreno parece dar la razón a sus detractores. Aquí arremete con un grupo de jóvenes adinerados que van a la mansión de vacaciones de los padres de una de ellos, con la idea de preparar su venta ya que allí había tenido lugar poco tiempo antes el suicidio de la hermana gemela de la protagonista. Que ocurra durante el solsticio del título original explicaría la especial propensión para comunicarse con los espíritus del más allá... Pero mejor no avanzar con la ¿trama?; aunque parezca difícil de imaginar, quizás alguien se enganche con ella. Lo que llama la atención es justamente lo deshilachado de la narración, la falta siquiera de búsqueda de un mínimo de verosímil. Es que Myrick no parece confiar en la típica historia del muerto que no descansa en paz porque necesita que se aclare alguna oscura circunstancia, por lo que introduce caprichosamente elementos de la mitología de Louisiana y pistas falsas que hacen pensar en un asesino desequilibrado, y coquetea con la idea de que creamos que en cualquier momento puede desatarse una *slasher movie*. Si las actuaciones son chatas y televisivas, la puesta en escena parece pensada para realzar la inanidad de la película, y resaltan especialmente por su fealdad y torpeza los flashbacks que van develando la historia de la gemela muerta. **FERNANDO E.**

JUAN LIMA



Penélope

Penelope

Reino Unido/Estados Unidos, 2006, 104', **DIRIGIDA POR** Mark Palansky, **CON** Christina Ricci, James McAvoy, Reese Witherspoon, Catherine O'Hara.

Penélope es un cuento de hadas con algunas actualizaciones para los tiempos modernos. El personaje principal (Christina Ricci) ostenta una nariz porcina producto de una maldición familiar ancestral, y, según parece, la única forma de deshacer el hechizo es casándose con algún muchacho de alcurnia. Con tal fin, sus padres convierten la biblioteca familiar en una especie de cámara Gesell en la que la muchacha se relaciona, sin ser vista, con sus potenciales consortes. Pero al momento del cara a cara todos huyen locamente, hasta que aparece el insolente Max (James McAvoy) y algo cambia. Obviamente, no todo es lo que parece, y esto promueve las peripecias de rigor hasta la redención final simultánea (aunque no recíproca).

Entre los reajustes mencionados aparecen algunos interesantes: por ejemplo, al ser descubierta por los medios de comunicación, la chica no se transforma en un objeto de caza para los intolerantes o supersticiosos sino en un fenómeno de moda presa de los paparazzis. También es sugestiva la analogía entre la forma en que conoce Penélope a Max y la manera en que muchas personas se relacionan hoy día a través de los distintos medios sociales de Internet (Messenger, Facebook, etcétera). Aunque, como es habitual, la hipotética moraleja del film (la de aceptarse tal cual es) es negada sobre el final ya que Penélope se transforma no sólo en una chica normal, sino en una con plata y que está bastante fuerte.

Extrínsecamente, lo bueno de la película viene al final, cuando todo es irremediablemente feliz y comienza a sonar, a modo de corolario de tal dicha, el tema "Hoppipolla" de Sigur Rós. Se podrá decir que como mérito es bastante modesto, pero no importa, porque el tema en cuestión representa perfectamente lo apoteótico, y quizás eso explique por qué a uno le surgen unas tremendas ganas de imitar a Roberto Quenedi y ponerse a cantar en un inevitable islandés de mierda. **RODRIGO ARÁOZ**



100% lucha, el amo de los clones

Argentina, 2009, 80'. **DIRIGIDA POR** Paulo Soria y Pablo Parés, **CON** Vicente Viloni, La Masa.

La franquicia *100% lucha* en el cine no podía decir basta con una sola entrega porque habría deshonrado a la tradición del *catchploitation* latinoamericano, que dio sagas memorables y multigénero; incluso en Argentina engendró productos como *Titanes en el ring* y subproductos como *El hombre invisible ataca*. Esta nueva función de los púgiles de Husni & Príncipi se fue para el lado de la profesionalidad del cine de género B (de Berreta en mayúscula) de la factoría Farsa, gestora de revuelos de VHS como *Plaga Zombie* y de la épica fantástica local *Filmatrón*, siempre con tripas y corazón *ultralow budget*, autogestión con tufo orgulloso de adolescente suburbial. Farsa dio su impronta a la segunda parte, subtitulada *El amo de los clones*, y el resultado es consistencia indie-pop-sci-fi (perdón por la taxonomía tilinga cuádruple) en plan de cartoon infantil. A vuelo de patada voladora todo funciona compacta y efectivamente. Pero se redujo el lujo de la vulgaridad: a diferencia de la anterior, no hay irresponsabilidad argumental, ni praxis atrofiada e ingenua que daba una apariencia de juguete golpeado que supera sus defectos. Ahora las dos potencias del programa televisivo, La Masa y Viloni, están duplicados y se comen el protagonismo, dejando casi fuera de campo de batalla argumental a los demás personajes, reduciendo el bufo casting de luchadores inverosímiles (¿cómo puede ser que Torticolis no tenga la importancia que merece?!). Por otro lado, filmar las peleas con cámara en mano y estilo semidocumental se justifica en parte, porque el movimiento del encuadre muchas veces quita impacto y potencia al golpe y la caída. Igual hay una mirada lo suficiente empática con la trama y los personajes que logra la intimidad necesaria con ese mundo estropeado y simplista, de reglas y sentimientos pueriles pero coherentes, que pocos directores como los de Farsa pueden llegar a estampar en una película de raíz televisiva. Y si no, vean *El hombre largo*, tal vez el capítulo genérico más inspirado de la TV local, dirigido hace unos años por Farsa para Canal 7. **DIEGO TREROTOLA**



La era del hielo 3

Ice Age: Dawn of the Dinosaurs
Estados Unidos, 2009, 94', **DIRIGIDA POR** Carlos Saldanha y Mike Thurmeier.

El chiche reciclado del 3D en su versión 2.1 le sienta como sol caliente a la franquicia más gélida y más exitosa desde que la animación digital dejó de ser excepción para hacerse cajita feliz. Es que la idea mercachifle, descartable a sabiendas y pirata de subir a volumen 11 la veta "montaña rusa", de explotar de forma primaria y pomposa la profundidad del plano (bien a la Cinerama del Itaipark) transforma al ya viejo chascarrillo de la ardilla persiguiendo su nuez en, bueno, no algo nuevo, pero sí salvaje. De esas películas que en su velocidad, en su torpeza, en su superficie dan pista (y pistas) para que uno —un chico como uno, claro está— quiera patinar un rato por el cine. Es verdad que todavía anda por ahí y en primera plana ese zoológico prehistórico con sus dramitas sacados de la cubetera del peor Disney ("ay, el miedo a estar solo", "ay, el mamut no me quiere", "ay, las responsabilidades de ser papucho"). Y que los primeros 20 minutos dominados por el síndrome sitcom activan la alarma, hace rato detonada por las dos primeras partes de la saga. Pero entre el absurdo bien distribuido de cada episodio de "el de la nuez", que se pasea hiperactivo y en celo hasta lograr su punto caramelo (una cita, otra, pero sentida y rápida al "Frankly, my dear, I don't give a damn" de *Lo que el viento se llevó*), más la energética introducción de un personaje cargado de calorías metatextuales (*Moby Dick* + Jack Sparrow + Tarzán), *La era del hielo 3* parece borrar con el 3D lo que sus predecesoras no pudieron ni bocetar en 2D. Cine de aventuras XS, objeto megamillonario de feria de entretenimientos, juguetería decimonónica: *La era del hielo 3* es todo eso y, muy a su pesar, mucho menos. **JUAN**

MANUEL DOMÍNGUEZ



Harry Potter y el misterio del príncipe

Harry Potter and the Half-Blood Prince
Estados Unidos/Reino Unido, 2009, 153'.
DIRIGIDA POR David Yates, **CON** Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Michael Gambon, Alan Rickman.

Una fotografía decididamente oscura y una paleta cromática que utiliza todos los azules y grises metalizados posibles no hacen per se a un largometraje ni más profundo, ni más intrigante, ni más elaborado, ni siquiera algo interesante. Me atrevo a decir que directores de consabida pericia lo encontrarían simplemente mal filmado. Aunque algunas opiniones tratan de emparentar por su negrura esta sexta entrega con *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (hasta ahora el mejor traspaso del papel al film), poco tienen en común. Alfonso Cuarón no necesitó quitar luz a las escenas para mantener un ritmo y una intriga constantes en aquella tercera película. A diferencia de éste, la oscuridad de Yates es superficial y efímera. El argumento no sostiene al film, y la planificación de la puesta en escena mucho menos. Sospecho que, en el afán de no defraudar a los lectores, se intentó incluir en el relato todo lo que las casi 700 páginas de la novela ofrecían, pero, a fuerza de apretujamiento y de escaso oficio, de cine se consiguió bien poco y el producto obtenido sólo resultó ser una pobre ilustración del mejor de los siete libros de J.K. Rowling. La intriga, las aventuras, los enfrentamientos y la tensión de la sexta parte de la saga quedaron reducidos a una única secuencia de escasa acción y a forzadas emociones en los protagonistas que no son el resultado del desarrollo de sus personajes, sino que están puestas ahí, a presión, por la poco habilidosa mano del director. En la primera mitad de la película no pasa nada, pues los descubrimientos y vaivenes amorosos de los magos adolescentes están mal narrados. Y a falta de pulsión cinematográfica, en la segunda mitad lo que sucede ya no le interesa a nadie, llegando al final sin rastros del dramatismo y del clímax que el libro supo tener. **MARINA LOCATELLI**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ El Amante	HERNÁN FERREIROS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	HUGO SÁNCHEZ subjectiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
El Sol	10	9	10	7			8	7	7	8.29
Enemigos públicos	9	9	7	7	7	10	9	8	5	7.89
Arrástrame al infierno	6	8	8	8	7	8				7.50
¿Qué pasó ayer?		8	7	8		5				7.00
Rescate del metro 1 2 3	6	7	8	7	5		7	6		6.57
Harry Potter y el misterio del príncipe		5	7	5	6	8		6		6.17
La era del hielo 3		6	6	6				5		5.75
Hace mucho tiempo que te quiero		5	5						7	5.67
Aliento	3	6	6	5					6	5.20
Sonrisas y lágrimas		5	5	4			5	6	6	5.17
Penélope		5	4	6			5			5.00
El ave negra		6	4	4	4			5		4.60
100% lucha, el amo de los clones				4				5		4.50
La zona		4	2			5	5	6	5	4.50
La propuesta		5	5	5		2				4.25
El precio de la libertad		5	3				4			4.00
Miedo al amanecer		5		2	3		4	2		3.20



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.



El precio de la libertad

Goodbye Bafana

Alemania/Francia/Bélgica, 2007, 140', **DIRIGIDA POR** Bille August, **CON** Dennis Haysbert, Joseph Fiennes, Diane Kruger, Patrick Lyster.

Es así: Nelson Mandela está preso, uno de los que lo vigilan es un alcahuete del gobierno sudafricano, en un momento empieza a entender al prisionero y tenemos que pensar que bueno, los seres humanos son así y los blancos y los negros son iguales. Todo dirigido por ese director en estado de coma permanente llamado Bille August, que tanto te hace *La casa de los espíritus* (película pésima basada en un best seller hoy irrelevante) como una versión anémica de *Los miserables* (y mirá que hay que ser comatoso para no sacar al menos una película que no te duerma de ese libro). Uno puede pensar muchas cosas mientras mira esta película, especialmente aquéllas que se perdió de hacer las dos horas veinte que dura. Porque, en serio, no pasa nada. O, mejor dicho, pasa un poco de todo y a veces con una crueldad rayana en la caradurez. Pero ni un fotograma está cargado de emoción: vemos a Haysbert

ser un Mandela tan superficial como cualquier tipo conocido de la serie *Sin condena*, de Rodolfo Ledo (¿se acuerdan?). El otro Fiennes, por lo demás, tiene menos carisma que una cáscara de huevo, lo que complica aún más las cosas. Pura superficie, contada sin ganas ni convicción; el equivalente cinematográfico de la pintura de brocha gorda.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Sonrisas y lágrimas

Giorni e nuvole

Italia/Suiza, 2007, 118', **DIRIGIDA POR** Silvio Soldini, **CON** Margherita Buy, Antonio Albanese, Giuseppe Battiston, Alba Rohrwacher.

Elsa y Michele son una acomodada pareja italiana. Tienen una hija ya crecida, un hermoso piso con una vista magnífica y un velero. Ella trabaja ad honorem restaurando un antiguo fresco. Él es uno de los dueños de una empresa náutica. Cenar con amigos en buenos restaurantes y viajan frecuentemente al exterior en sofisticadas vacaciones. Todo muy lindo hasta que a Michele lo echan de su propia empresa y comienza la debacle de un hombre maduro que trata, primero, de

ocultar su desempleo y, luego, de reinserirse en el mercado laboral. Casi dos horas de película relatan los cambios y trastornos que sufre día a día el matrimonio cuando los roles de quién es el que provee y quién es el mantenido se invierten. Si este argumento, que ha sido visto infinidad de veces, algunas de ellas con mejores ideas, no pierde el interés del espectador a los veinte minutos de comenzada la película, es gracias a las buenas actuaciones de los protagonistas, quienes le insuflan a uno ganas de quedarse viendo un poco más (aunque no mucho). **MARINA**

LOCATELLI

Anita

Argentina, 2009, **DIRIGIDA POR** Marcos Carnevale, **CON** Alejandra Manzo, Norma Aleandro, Leonor Manso, Luis Luque, Peto Menahem, Mercedes Scapola.

Esperpento cinematográfico sobre una nena con síndrome de Down que pierde a su madre en el atentado a la AMIA. Film dueño de una estética televisiva que mete, de vez en cuando, algún que otro plano publicitario espantoso y cuyos "chistes" desparramados en medio del metraje pasan por poner a la protagonista puteando. Película, además, incapacitada de construir una trama medianamente verosímil, sobreactuada hasta lo insostenible, con algunas líneas de diálogo imposibles ("vos te caíste de la escalera, yo me caí de la vida" quizás sea la frase más representativa de esta tara) y que parece hecha para que cierta crítica de cine exalte esta película como "necesaria" por su relación con el tristemente célebre atentado. Lo cierto es que la única "necesidad" que tiene el caso AMIA es que se haga justicia y que no se olvide nunca lo que pasó. Este film no le hace ni bien ni mal a la tragedia sucedida en los noventa. A lo sumo, a lo único que perjudica esta película es al cine en general y al desgraciado espectador que la vea en particular. **HERNÁN SCHELL**

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



KARL MALDEN
1912-2009

No extraña demasiado que Karl Malden viviera 97 años si se tiene cuenta que su padre murió a los 96 y su madre a los 104. Nacido en Chicago como Mladen George Sekulovich, de padre serbio y madre checa, desarrolló diversos trabajos antes de comenzar a estudiar Arte Dramático en su ciudad natal. Debutó en Broadway en 1937 y pronto llamó la atención –más allá de su nariz achatada y su mirada permanentemente sobreexcitada– por sus composiciones en roles de carácter. Su debut en cine se produjo en 1940, pero recién a comienzos de los cincuenta su nombre adquirió notoriedad, principalmente por los papeles que desarrolló de la mano de Elia Kazan (quien fue, además, el que le cambió el nombre). En esa década y la siguiente ofreció sus interpretaciones más notorias, mostrándose como un actor dúctil y de gran vigor expresivo. A partir de los años 70 sus apariciones en la pantalla comenzaron a ralear al mismo tiempo que aparecía con frecuencia en la televisión. En este medio interpretó en la exitosa serie *Las calles de San Francisco* (1972-1977) al veterano policía compañero de Michael Douglas, y en 1984 ganó un Emmy por su interpretación en *Fatal Vision*, una película para televisión de David Greene. Casado durante más de 70 años con la actriz Mona Graham, fue presidente entre 1989 y 1993 de la Academia de Actores, escribió un libro de memorias y dirigió una película (*Time Limits*, 1957), de la que hay interesantes referencias. Si tuviera que destacar algunos de los papeles de Karl Malden (fuera de los muy conocidos con Kazan), me quedaría con el del ladino personaje de *El árbol de la horca*, un muy buen western de Delmer Daves en el que, se dice, dirigió algunas escenas; el viscoso militar de *El ocaso de los cheyennes*, de John Ford, y, sobre todo, su actuación en *El rostro impenetrable*, la película dirigida e interpretada por Marlon Brando en la que –además de opacar al divo– Malden tiene dos escenas memorables: aquélla en la que baila, totalmente sacado, una danza folclórica y la otra –inolvidable– en la que sin contemplaciones revienta a latigazos al divo. **JORGE GARCÍA**

FARRAH FAWCETT
1947-2009

Su denodada lucha contra su enfermedad fue en los últimos años la noticia principal de la carrera de esta bella actriz nacida en Texas, que luego de graduarse en microbiología, y a partir de sus deseos de ser actriz, adquirió popularidad en comerciales para la televisión y tapas de revistas, antes de convertirse en una de las protagonistas de la exitosa serie *Los ángeles de Charlie* (1976-77). Generalmente considerada una actriz de limitados recursos, mostró, sin embargo, en algunos de sus trabajos posteriores para el cine o la televisión una impensada garra dramática, bastante por encima de lo que se le reconoce. Entre estas actuaciones conviene recordar el film *Acorralada*, de Robert M. Young, en el que, luego de ser vejada por un delincuente, lograba revertir la situación y someter a su verdugo, y las películas para televisión *Entre dos mujeres*, en la que debía competir pantalla nada menos que con Colleen Dewhurst; *La cazadora de nazis*, en la que interpretaba a Beate Klarsfeld (la protagonista del título), y, sobre todo, *La cama ardiente*, de Robert Greenwald, en la que interpretaba a una mujer que sufría toda clase de humillaciones y golpizas por parte de su marido antes de tomar su cumplida venganza. **JG**

OSCAR FERREIRO
1945-2009

¿Cómo se escribe un obituario? Me lo pregunto porque ésta es la primera vez que debo escribir uno, pero no uno cualquiera sino el de alguien cuya muerte me sorprendió días más tarde de que sucediera y no me fue indiferente como otras. Hasta hace un rato me parecía que redactarlo en primera persona era casi un sacrilegio, una intromisión desubicada del ego. Redactarlo en tercera, sin embargo, me suena a trámite aún más indecoroso. Lo cierto es que no estoy seguro de cómo hacerlo, a quién dirigirlo, qué tono escoger, cómo dar cuenta apropiadamente de quien ya no está o del volumen de su falta. No sé casi nada de la vida de Oscar Ferreiro, pero deduzco que su participación en *Operación Masacre*, de Juan Cedrón, allá por 1972, es una decisión que excede la dimensión del espectáculo y me inspira las más respetuosas deducciones. De su carrera (que se despliega en el cine, el teatro, la televisión e incluye pelí-

culas como *El pibe cabeza* de Torre Nilsson, la novela *Ricos y famosos*, que fue vehículo para uno de sus villanos arraigados en la memoria popular, y puestas teatrales de obras de Miller, Ibsen y otros) tengo muy presentes los roles que asumiera en *Tiempo de valientes* y en *Montecristo*, que me puse a ver contra mi voluntad y no pude abandonar debido al magnetismo de su presencia. Algo de imponente raíz welliesiana había tanto en su figura como en la convincente modulación de su voz, que hizo de sus villanos entes ambiguos tanto más temibles cuanto que seductores. Solía llevarse uno de los dedos de su mano a la comisura del labio en un gesto cuya genealogía se remonta al de Brando en *El padrino*, y Damián Szifrón contó con él en la citada *Tiempo de valientes* para revisar una secuencia de *Los intocables* de Brian De Palma, propiciando una performance suya perturbadora que superó por sobria a la del propio De Niro en la secuencia de aquella película homenajeada por el director de *El fondo del mar*. Fue uno de esos actores que sabían el inestimable valor de ser una máscara, y ese saber implica una generosidad extraordinaria. **MARCOS VIEYTES**

JUAN CARLOS FRUGONE
1938-2009

Frugone ejerció la crítica cinematográfica en la Argentina en el diario *Clarín* en una época (los años 60 y 70) en que los grandes medios contaban en sus planteles con críticos idóneos y –más allá de la ideología claramente reaccionaria de algunos de ellos– con una sólida formación cinéfila (estoy pensando en Jorge Miguel Couselo, Carlos Burone y Jaime Potenze, entre otros). En el año 1976, luego del golpe militar de marzo de ese año, decidió irse a vivir a España, y allí desarrolló múltiples actividades como crítico, guionista de televisión y traductor. También fue durante doce años director adjunto del Festival de Valladolid y luego, en el 2005, director general. Fue allí donde lo conocí y me llamó inmediatamente la atención su cáustico humor, siempre a flor de labios. También fue autor de varios libros, entre ellos uno dedicado a Stanley Donen, que yo sepa el único publicado en castellano sobre este director. **JG**

Si existe algo parecido al paraíso en el cine contemporáneo, una de las locaciones posibles debe ser ese lugar donde se cruzaron, hace ya más de veinte años, John Carpenter y Jean-Luc Godard. A partir de este y otros cruces, como el de Godard con Wenders y una pelotita de tenis durante el festival de Cannes de 1982, estas notas exploran otros cortocircuitos: los provocados por JLG en la historia del cine, en el devenir del espectáculo, en la percepción de los espectadores y en la del propio crítico, feliz y finalmente alcanzado por la fastidiosa cesura de su cine, por su poesía de la desintegración. Ah, el motivo de la nota... parafraseando a Godard: cuando uno quiere decir algo, lo mejor es decirlo.

El ojo de la interrupción

por **Marcos Vieytes**

En *Habitación 666*, Wenders le propone a unos cuantos cineastas (entre ellos, Herzog y Fassbinder) y a algún que otro director (Steven Spielberg) que hablen, solos frente a una cámara y con un televisor detrás, sobre cine y televisión. O sobre la agonía del cine, y la TV como Mal que el número bíblico del título invoca y Wenders enfatiza de un modo melodramático y más bien banal que luego sería santo y seña de su cine post *París, Texas*. ¿Qué hace Godard cuando le llega su turno? Sintoniza un partido de tenis y dice que su participación en la película es comparable a la de la pelotita. Vale decir, un objeto que va de un lado a otro interminablemente, lo cual es una precisa metáfora de su vaivén cinematográfico entre filmico y video. Dada su posición en el plano, sentado entre la cámara y el televisor, también podría haberse pensado a sí mismo como red, pero entonces la idea de movimiento no se produciría en la mente del espectador. Y es justamente la movilidad, la inquietud (incluso en el sentido moral de preocupación) por evitar todo tipo de cristalización intelectual, rutina emotiva o banalidad estética ("la belleza es frecuente", dijo Borges; "demasiado", agregaría Godard) lo que lo hacen único.

Justo en el momento en que comienza su participación en *Habitación 666* (que es la primera: Wenders por entonces sabía a quién darle –o de quién venía– la Palabra cinematográfica), Godard pregunta cuánto

tiempo tiene y le responden que los diez minutos de una bobina, duración que completará con un silencio envuelto en humo denso de habano una vez emitida su opinión sobre el tema, a menudo expresada en el lenguaje paradójico de la poesía, pero no marchándose del lugar como harán otros entrevistados. La conciencia del tiempo y la duración involucrada recuerdan la carrera que emprende el trío protagónico de *Bande à part* (1964) en el Louvre para superar el récord de algo más de nueve minutos ostentado por un norteamericano que tardó ese tiempo en atravesar el museo. Libertad y control cifrados en un mismo movimiento. Conciencia y manejo de la técnica cinematográfica, a la par que voluntad formal liberadora. Godard va y viene, y que eso pase significa que (no) todo va bien. Eso sí, cuando la pelotita quede definitivamente en la red, todo será peor, nada irá ni vendrá de la misma manera en el mundo (del cine), interpelado desde hace cincuenta años por su cine/mundo concentrado, casi siempre, en un plano, en una toma, en un corte o en la simultaneidad del collage.

Porque Godard ha procurado ser energía cinematográfica pura, a su modo anónima, auto(des)autorizada por fragmentación o simultaneidad; generador cuya importancia se evidencia en la interrupción del suministro, en el parpadeo, en el

corte, en un montaje que –como dice Bergala– exhibe el intervalo en lugar de suturarlo, y transformador de corrientes estéticas que opera de modo similar al marco-vestidor de *Una mujer es una mujer*, que cambia el vestuario de –o desnuda a– quienes lo atraviesan. Por eso, no sorprende que en *El príncipe de las tinieblas* John Carpenter filme la base de una estatua en la que puede leerse San Godard, justo antes de que el ángel del mal, la sombra negra luciferina del título, se manifiesta en el pórtico de una iglesia que ha ocupado en el futuro y desde la que manda mensajes/sueños/visiones en formato video a quienes anunciarán su advenimiento. La mención alcanza para demostrar que es imposible eludir a Godard, incluso si uno sólo quiso alguna vez pasarse la vida mirando tranquilamente en VHS películas de terror símil clase B alquiladas en un videoclub del conurbano bonaerense a fines de los ochenta.

Godard es el rito de pasaje obligado entre el cine clásico y el moderno, pero también el profeta de su mutación contemporánea desde que a mediados de la década del 70 comenzó a trabajar con el video. Lo interesante de esta labor –su cine no es otra cosa que un laboratorio incansable de imágenes– es que su caso no parece enmarcarse en la concepción vanguardista puramente abstracta del videoarte, sino como devenir/crítica/réquiem del

cine. El video, para Godard, es la continuación (¿imposible? ¿indeseable? ¿inevitable?) del cine por otros medios. Una manera de prolongar la discusión, acaso un epitafio que, de tan vasto/extenso/fértil/concentrado de sentidos, suspende la despedida lo suficiente como para alimentar la esperanza de su resurrección, mientras trabaja en ella con algo así como flashbacks de la fe, que no es lo mismo que la fe en el flashback, ni fe en un sentido religioso institucional, sino creencia en la trascendencia material del cine (intención a la que podríamos bautizar, si nos ponemos ceremoniales, como *fleshback*: imposible regreso carnal de los muertos que el cine conserva y recuperación de la función activa del cine como transformador social cuyo fracaso e irrepetibilidad lo acucian), en lo sagrado (etimológicamente: "apartado, separado") de su gesto que desliga o recorta un trozo de realidad del espacio-tiempo al que pertenecía originalmente. La resistencia godardiana contra la disolución del cine es resistencia contra toda disolución, pero también contra el propio impulso de fijación posesiva que casi todo amor o creencia comporta. Por eso la unidad central de su cine es la pareja amorosa aislada del mundo (en un departamento recorrido por el aburrimiento, punto muerto del amor pero también partida hacia otra cosa, o en un auto siempre en marcha) y la imposibilidad de prolongar indefinidamente ese trance, esa fuga, ese movimiento perpetuo hacia delante, esa escapada hasta el final.

A Godard lo entristece no que el cine cambie, sino que el cine no haya podido cambiar el mundo. No son pocas las figuras bíblicas con que suele confrontarse a través de su filmografía, y en esta idea del "fracaso del cine" que lo ronda, particularmente vinculada a la parte que le toca de complicidad con los totalitarismos del poder, creo ver un sucedáneo del pecado original judeocristiano ya presente en esa fuga a la manera de Caín de los delincuentes clase B, o en esa variante de la expulsión del Edén de las parejas aisladas del mundo de sus primeras películas, que parecen reflejar la nostalgia de un paraíso

perdido incluso antes de haber creído en su existencia. Saben, como todos los amantes, que su abrazo es a la vez su cárcel, y viven en la paradoja de querer estar juntos y abandonarse simultáneamente, como queda expuesto en labios de la chica del episodio que filmó para *Amor y rabia* (1969), al que sólo le falta esa letra de Homero Expósito que dice "Amor, la vida se nos va/quedémonos aquí/ya es hora de llegar" para ser un tango. Si aquellos primeros héroes suyos eran todos Adanes y Evas fugazmente instalados en el Paraíso, de los ochenta para acá –y especialmente en las *Histoire(s) du Cinema*– Godard es Adán bautizando el cine cada vez que rueda o edita, renombrándolo en cada pequeña película, inquirendo en cada plano por *le shot juste*, por el nombre que está incluso antes del nombre, por el prenombre que busca Marushka Detmers en *Prénom Carmen*, por lo que está antes de que la imagen pueda ser categorizada, definida, dada por hecha, asimilada como paso previo a la invisibilidad.

De allí la sensación de inacabado que transmite su cine, de orgulloso, desafiante, diabólico fracaso. Pero un inacabado –bambuceo, torpeza de recién nacido según, de nuevo, *Amor y rabia*– que no proviene del abandono, por falta de voluntad o limitaciones, sino del obstáculo como recurso dialéctico. Godard no permite que disfrutemos nunca del todo, que nos distendamos en la rutina del placer espectacular, que descansen la mirada en el sentido de excitarla banalmente. Su cine es un cine en el que no podemos –porque no se nos permite– estar o permanecer, sino entrar y salir permanentemente, corriendo siempre el riesgo de quedarnos afuera o cansarnos tal vez demasiado pronto. Y en ese continuo rever que propone a cada paso/plano, como única manera lícita de ser espectador/testigo/observador/participante, todo está comenzando hoy. Entonces, más que cine inacabado, nonato. Cine siempre por venir. Antes que comprometido, tierra prometida del cine, pero también cine interruptus, frustración deliberada del reflejo convencional para no reducir jamás el deseo a convención. [A]



PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

www.puntomedioguión.com.ar

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

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

Sres. de *El Amante*

He terminado de ver la película *Los paranoicos*, y me permito enviarles algunos comentarios:

1. He notado en muchas de las películas argentinas recientes lo que se podría denominar una tendencia "endogámica", es decir, parece como si fueran hechas por un grupo etario (y hasta sociocultural) determinado, y destinadas exclusivamente a ser apreciadas por espectadores de similares características. Esto no es necesariamente inevitable: pueden mencionarse numerosos ejemplos en los que, independientemente de la edad de los actores y realizadores y de la relación con la llamada "industria", parece primar una visión más abierta e inclusiva: *Pizza, birra, faso*; *Mundo grúa*; *Bolivia*; *La ciénaga*; la trilogía de Burman con Hendler; *El fondo del mar*; *Nueve reinas*, y un largo etcétera. Creo que los realizadores jóvenes deberían levantar la cabeza y mirar más allá de las aparentemente impermeables paredes de la FUC. No casualmente, desde hace algún tiempo vengo pensando que, entre los cambios que han ocurrido en *El Amante* con el recambio generacional, esta endogamia no es menor. Recuerdo que, en una crítica, un redactor (creo que JPF) daba por sentado, y así lo transmitía explícitamente, que TODOS los lectores sabíamos qué era Coldplay, y basaba en eso gran parte de su comentario. En resumen, muchas veces, con las películas y las notas, siento que "me quedo afuera"; quizás esto explique la posición cada vez más solitaria en que va quedando Jorge García, por ejemplo, en cuanto a la Nueva Comedia Americana; como le ocurre a él, veo ensalzadas películas y comediantes que no me provocan el más mínimo rictus facial (dicho sea de paso, creo que este género adolece con frecuencia del mismo defecto enunciado al comienzo).

2. El personaje de Luciano Gauna: tengo para mí que, lamentablemente, la composición de Hendler (o el guión, o la dirección) se acerca peligrosamente a la caricatura. He leído algunos comentarios en los que se compara a Luciano Gauna

con el personaje del escritor de *Mejor, imposible*, pero Jack Nicholson nos permitía pasar de la irritación inicial a una especie de simpatía compasiva por su patología, como entrañablemente lo describió Flavia de la Fuente en ocasión de su estreno. Gauna no nos deja pasar de la irritación (en la escena de la borrachera, donde se le hace mencionar la palabra "digo..." chiquientas veces, estuve a punto de tirarle un zapatazo al televisor). Está bien, pueden decirme que se planteó así adrede, con el objeto de no generar la menor empatía del espectador hacia el personaje, pero entonces está de más la escena final, escena que, como la película toda, no me provocó emoción alguna.

3. Llegamos al punto más espinoso: cuando se estrenó *Patoruzito*, además de su nulo valor estético, se resaltó especialmente la transgresión ética que representaba la aparición en primer plano de marcas específicas de productos; sin embargo, no he leído objeciones similares hacia *Los paranoicos*, en la cual se mencionan por su nombre comercial no galletitas, yerba mate o automóviles, sino nada menos que psicofármacos. De hecho, uno de ellos es nombrado por lo menos cinco veces; en nuestro país, donde el uso indiscriminado y la automedicación de psicofármacos alcanza niveles alarmantes, esta actitud es por lo menos irresponsable, además de que es imposible no pensar que se trata simplemente de un "chivo" descarado (por no mencionar que el protagonista compra un tranquilizante para otra persona, y lo zarandea en cámara en su envase original). La escena con el médico no habría perdido un ápice de su significado si Gauna hubiera dicho: "tomo un antidepresivo a la mañana, y 10 gotas de un ansiolítico a la noche" en vez de utilizar las marcas. Quizás sea deformación profesional (soy médico) o hilar muy fino, pero no veo por qué debemos perdonarle esto a *Los paranoicos* cuando hace exactamente lo mismo que tan acremente se criticó en *Patoruzito*.

ATTE.,
ALBERTO ZINNERMAN

Déjalo correr

Un textito más sobre *Marley y yo*. Unas palabras en su honor y en honor a las lágrimas que tomaron por asalto todas aquellas miradas dispuestas y entregadas al cuento del perro que un día se fue. Ya sabíamos que así sería, incluso desde los primeros minutos. El tono con que se cuenta la historia sostiene esa incomodidad, nos hace sentir que algo está por explotar todo el tiempo. Como si de un resabio hitchcockiano se tratase, la película se ve con la sensación de que el destino final del Labrador nos tendrá como espectadores. *We've got information!* Lo que sucede (y lo que hace a la película, digámoslo, de verdad entrañable) es que a esa información/intuición (el perro muere) la tenemos como la tienen los personajes, que son los actores, que son los personajes. Así como también la tiene el boletero del cine, el chofer de la línea 59, mi abuela, y sí, podemos decir, todos nosotros aquí, en el mundo. Esto ocurre, siento, porque se trata de datos que no se descifran sino que se viven (se perciben) como el correlato lógico de esa fuerza incesante que intentamos (quizás en vano, quizás no) significar a lo largo de la vida. Una fuerza del orden de lo inevitable que de algún modo nos constituye. *Marley* crecerá, romperá todo, será la mejor niñera (y la pesadilla de su propia niñera) y con la sabiduría de un viejo cacique avisará antes de partir. Todo para decir que nada mejor que la conexión con un perro para sentirnos extraordinarios. Pero también para hablar del paso de los tiempos, de la aceptación de ese transcurrir y de nosotros como almas en tránsito.

Marley y yo muestra la convivencia con un perro en un fragmento cronológico (unos centímetros en el "metro" de Moretti) de la vida de una pareja, el proceso de construcción de la familia, un especie de *coming of age* reforzado y vertiginoso del personaje de Wilson, y la llegada a la madurez como inicio de una etapa de mayor templanza y experiencia. Camino, en principio, no demasiado novedoso que, sin embargo, termina emocionando por la sensibilidad y el respeto con que es recorrido.

Es que la película, aun con

su estructura “de tradición”, respira un aire de franca distinción. Dicho esto en el sentido de que hace uso pero nunca abuso de subgéneros amarillentos como, por ejemplo, la comedia “románticodramática” de las últimas tres décadas (sin regodearse nunca con la muerte, pero sí tomándola para el placer de la reflexión) y la “película con animales” (sin desviarse nunca de su cauce en pos del numerito canino). Se posa en esos imaginarios, en esos códigos, para transformarlos en algo nuevo.

Para ser franco, mi afinidad con los perros es nula. Jamás tuve mascota salvo una vez, a los ocho años, cuando mi padre nos regaló a mi hermano y a mí un perro callejero llamado Gastón cuya estadía en nuestra casa (en rigor, entre las hojas secas de nuestra pileta vacía) duró apenas unas horas: Gastón se fue a seguir su vida. Marley no se va nunca de la vida de la familia de la película, se queda hasta el final, muere en pantalla y nosotros lloramos como si no hubiésemos quedado sin guía y sin bastón. Porque además de lo que un perro es (el que lo probó lo sabe), *Marley y yo* nos muestra lo que un perro representa: el contraste entre dos tipos de lenguaje, el escape de ese don-prisión lingüístico con el que fuimos dotados los humanos, la posibilidad de conectar con el silencio como sólo el amor más profundo hacia otra persona nos permite. El problema es que “otra persona” es, siempre, nuestro reflejo; un perro, en cambio, nos deja mudos y nos habilita la observación hacia otra dimensión. De un perro sabemos que siempre nos estará mirando, en un mismo vistazo, con ojos íntimos y extraños.

Se me ocurre todo lo que no es *Marley y yo*. Ni Nueva Comedia Americana, ni “cine shampoo”, ni oportunismo mercachifle, ni guión testeado, ni locaciones impecables, ni sutiles novedades en el modo de usar la cámara, ni un vehículo para el lucimiento de sus protagonistas. No es nada de eso porque es todo junto y, por ende, algo diferente. Es una película que, frente al riesgo de ser híbrida, se transforma en algo original, casi por definición. Como si tomase piezas de estilos de producción

maltrechos (un guión de encastre, una selección de locaciones “al uso” y un uso “revitalizador” de las canciones) no para malgastarlas sino para ensamblarlas en una narración adulta que, si lo es, se debe más a las miradas que despliega que a la gravedad a la que habitualmente remite la noción de adultez. Miradas que no se enfocan en el conocido “todos llevamos un niño adentro”, pero tampoco en eso de que “a todos nos llega la hora de dejarnos de joder”. En todo caso, ambas se funden y se dirigen hacia un perro que las recibe y las devuelve en otro idioma. Uno que sólo existe si es compartido. Y que fluye en el tiempo alejado del discurso, arrojado a una extraña comunión.

ESTEBAN COLETTI

Sobre *Happy Go Lucky*

O yo estoy loca, o todo lo que voy a decir a continuación es cierto. Que la protagonista de *Happy Go Lucky* sea insoportable es lo de menos, me pudrí de leer comentarios negativos sobre la película a partir de ese criterio. Que la película se trate de una chica que enfrenta la vida con una sonrisa también es un poco lo de menos, aunque un poco menos menos. ¿A alguien le interesa detenerse sobre algunos planos, pensar algo? La crítica de cine parece una picadora de carne, se trabaja con tanta velocidad que no se piensa nada fuera de lo que ya estaba pensado.

¿Por qué uno de los primeros planos de *Happy Go Lucky* nos muestra a la protagonista en una madrugada de resaca, boludeando con las amigas después de una salida al boliche? Se hacen chistes, se pellizcan, se matan de la risa. Ese plano está ahí porque parecen estúpidas, eso es lo que tenemos que pensar. “Qué estúpidas. Qué pavas. Parecen adolescentes.” Da un poco de vergüenza ajena toda la situación, que solamente se puede soportar cuando es uno mismo el que está de resaca y con amigos.

¿Por qué de repente, en el medio de la película, sin ningún tipo de justificación, hay un plano de Poppy caminando por un jardín de un verde exagerado, seguido sin razón aparente y sin continuidad por uno de ella

metiéndose en un baldío de noche para charlar con un cirujano? Porque con el primero, que es lindísimo y brillante, decimos “Ah, qué placidez, qué felicidad, así es el mundo visto por esta chica”, pero con el segundo nos preguntamos cómo puede ser que sea tan imbécil como para meterse en un lugar peligroso y exponerse a que la viole un *homeless*. Todo el fragmento de la película es raro, no tiene nada que ver con la historia central y de hecho podría no estar, pero está por una cosa. Lo que se quiere establecer con el contraste entre el jardín y el baldío es que Poppy vive en el mundo, el mismo que nosotros. Bueno, le roban la bicicleta ni bien empieza la película, pero no es lo mismo. Ahí no hay un momento de peligro. La escena del cirujano es mucho más interesante. Desde el principio nos irrita la inutilidad del gesto de Poppy con ese tipo balbuceante que no puede ni hablar y que claramente es peligroso. Después un poco nos encariñamos, cuando la chica intenta comunicarse con él y hay un momento en que parece estar ofreciéndole al tipo la posibilidad de hablar con alguien. Pero estamos en guardia, en realidad pensamos que Poppy es una lisa por meterse en esa situación y que el optimismo es lindo pero no se puede ser tan ingenuo. Y finalmente, cuando el cirujano se da vuelta y se baja los pantalones, decimos “Claro, ahora la viola, ¿no ves que no se puede?”. Ese plano está ahí para que sintamos todo eso, para que nos demos cuenta de que el profesor de manejo será irritante y asqueroso y tendrá los dientes podridos para reforzar la idea, pero en un montón de sentidos estamos más cerca de él que de Poppy. Por todo esto es importante que la chica nos irrite, que no nos banquemos su felicidad.

Pero la película no se trata de nada de eso. Hay otras cosas. Vuelvo al principio: Poppy sale al boliche, se emborracha con amigas, vive con una amiga, se ríe como una boluda cuando le atienden una contractura, el mismo personaje que le enseña a manejar le dice que debe tener 23 ó 24 años, ella se mata de risa y dice que tiene 30. Es muy probable que alguien piense que esta chica es una adolescente,

¿no pensaron en eso? Hasta que empiezan los problemas.

Porque estoy convencida de que lo que nos quiere mostrar Mike Leigh es que Poppy parecerá una lisa pero cuando se tiene que poner seria se pone seria y reacciona como una adulta a los problemas, tanto con el alumnito violento como con el profesor de manejo violento. Ella sabe que vive en el mundo y sabe cómo lidiar con él, cuando se tiene que poner seria se pone seria, cuando se tiene que preocupar por el alumnito se preocupa y cuando se tiene que poner triste por la escena que le hizo pasar el profesor de manejo se pone triste: plano de la cara de ella mirando seria y melancólica por la ventana, plano del cielo que está mirando Poppy, un cielo simple, nubes apacibles que ocupan toda la pantalla, para nosotros. Existe el mundo y existe la violencia, también existe la risa y la evasión, por momentos, y saber todo eso implica cierto dolor y tiene que ver con ser adulto. Solamente por eso, en una de esas, es demasiado explícita la escena final en la que Poppy y la chica que vive con ella se preguntan si serán adultas, si ya habrán llegado, si se darán cuenta cuando lleguen (pero que hace juego con la conversación entre las chicas y la hermana embarazada, que tiene casa y muebles nuevos y les pregunta “¿No me tienen un poco de envidia?”).

Es todo eso, y también una película en que dos chicas inglesas se babeaban con un negro (pero no como en la fantasía porno, sino que se dicen entre ellas “¿No es re lindo?”) justo en el momento en que varios países de Europa están tratando de convertir cierto tipo de inmigración en un delito. Esto como comentario al margen, o no, o tal vez no, es lo que tendrá que pensar el espectador.

El mundo está cambiando, no en todas partes y no de la misma manera, pero la verdad es que en la clase media y alta de ciertos países hay nuevas maneras de vivir la juventud y de ser, o no ser, adulto. Está bueno que el cine se ocupe de eso.

MARINA YUSZCZUK

La pantalla global - Cultura mediática y cine en la era hipermoderna

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy

Barcelona, Anagrama, 2009.

Todo es cine, nada es cine

por **Eduardo A. Russo**

Como Serge Daney designó con certeza, vivimos desde hace un buen tiempo, más que en una civilización de la imagen, en un mundo de pantallas.

El sociólogo Gilles Lipovetsky, ampliamente difundido, comentado y citado hace casi dos décadas por hits culturales como *La era del vacío* o *El imperio de lo efímero*, ha venido publicando sucesivos diagnósticos del mundo actual desde entonces, aunque no haya reiterado aquellas repercusiones. Esta vez eligió un nuevo ángulo para estudiar la experiencia global que describe como hipermodernidad: el de las pantallas. Para ello contó con la colaboración de Jean Serroy, cuya trayectoria curiosa lo trasladó de la literatura francesa del siglo XVII a la crítica de cine: es el autor de un voluminoso compendio, *Entre deux siècles: 20 ans de cinéma contemporain*, cuyas casi novecientas páginas intentan comentar lo más destacado del cine global entre 1985 y 2005.

Tal vez por propensión de Serroy a ocuparse de las últimas dos décadas, acaso por idéntica preocupación de Lipovetsky por advertir los signos de hipermodernidad, a menudo el libro pretende que ciertos asuntos en el cine, como la hibridación de géneros o la reflexividad, arrancan a mitad de los ochenta. Proponen periodizaciones al menos arbitrarias, como la de indicar el arranque del cine clásico a partir del sonoro, si bien acertadamente lo consideran como una experiencia moderna de punta a punta. Pero más problemática es su equiparación entre cine y

espectáculo narrativo de masas. Si es altamente atendible que el cine ha sido el arte de masas por excelencia, no siempre lo ha sido por participar de la lógica del espectáculo, sino en una relación bien compleja y en tensión con ésta. Más convincente resulta su examen de la relación entre cine y vanguardias, y el modo en que el cine ha logrado integrar las preocupaciones formales y la tensión hacia el futuro de las vanguardias, rechazando el gesto elitista, la preferencia por la capilla.

Pese a lo que cabría suponer en su inicial atención al cine hiperespectacular y de difusión masiva a escala planetaria, *La pantalla global* no desdeña referirse a numerosos films minoritarios o procedentes de países no centrales. Sus autores pueden de pronto aludir a Pedro Costa, Lucrecia Martel o Rithy Panh. De todos modos es el cine que se amplifica en el discurso mediático el protagonista que insiste en este panorama. Es así como un Luc Besson vuelve una y otra vez en los ejemplos ilustrando uno u otro aspecto de esta pantalla global. Cuando de documental se trata, Michael Moore comparte relevancia con Luc Jacquet y *La marcha de los pingüinos*.

No es que no aparezcan Kiarostami o Haneke; en ese sentido las referencias del libro se suman en una cantidad inusual. Pero a no esperar que en la idea del cine que proponen aparezca demasiada diferencia entre Gus Van Sant, Michael Bay, David Lynch o González Inárritu. Es que para los autores las películas dicen cosas. Y lo que les interesa es aquello que las películas (les) dicen. Por ejemplo, en el caso del cine latinoamericano, se



preguntan: "¿de qué habla este cine?". Y allí viene la enumeración del problema relevante que a su juicio cada film plantea. La agrupación continua por el hilo conductor del tema es lo que permite unirlos en una categoría y despacharlos en dos o tres renglones concluyentes. Dejando de lado la tendencia a las lecturas sucintas de películas en hilera, el libro se hace más sólido cuando (¿el costado Lipovetsky?) describe la complejización de lo audiovisual como síndrome de una hipermodernidad que acaso no necesita semejante catálogo de films, sino una lectura más detenida, atenta a algo más que a su reducción a píldoras narrativas.

La hipótesis central del libro, en oposición a una presunta muerte del cine —que a esta altura nadie sostiene con la insistencia de hace un par de décadas pero que los autores toman como referencia a combatir—, es que éste no ha muerto sino que abarca todo el mundo de pantallas. Para ello, Lipovetsky y Serroy acuden a complicadas maniobras argumentativas que parten de la igualdad entre cine y visualización espectacular, para concluir que la televisión, con sus dos pinzas de tele-espectáculo deportivo y telerrealidad, es en verdad una extensión del cine por otros medios. Por lo visto, nada aparece aquí de las diferencias que el cine implanta

como práctica de la mirada o apertura de un mundo distinto al del espectáculo omniabarcativo.

De su examen del mundo de pantallas, los autores concluyen que nos hemos desplazado a una pantalla-mundo. La guionización y espectacularización extrema son para L&S, recordemos, sinónimo de cine. De allí deriva el triunfo, porque hoy, a escala global y de acuerdo a este criterio, todo es cine. En su elogio del mundo sometido a lo que llaman cinevisión, Lipovetsky y Serroy hacen bien en oponerse a los ánimos crepusculares, pero se arman de una sospechosa fe en la conciencia crítica del espectador que se derivaría de su cultivo como consumidor refinado de las innumerables alternativas de la pantalla-mundo. El problema es que, al postular que todo es cine, resulta que nada en particular es cine. El riesgo de una afirmación semejante no es otro que el de la entropía.

A su manera, el libro despliega una percepción de lo global que, en lugar de la normalización igualadora, se orienta por una selectividad regulada, tejedora de distinciones que no construyen sentido, sino que por acumulación se disuelven en una extraña mezcla de comprensión superficial y ansiedad por la percepción de matices. ¿Ejercicio de libertad y asunción de lo complejo o propuesta de un turismo cultural por el *World Cinema* para espectadores esclarecidos, tanto como para jugar a la crítica de eso mismo? En esa ambivalencia el libro deja a su lector. Una situación, como dice el viejo chiste, que no es ni buena ni mala, sino todo lo contrario. [A]

El tren de la medianoche

The Midnight Meat Train
Estados Unidos, 2008, 103', DIRIGIDA
POR Ryûhei Kitamura, CON Bradley
Cooper, Leslie Bibb, Vinnie Jones,
Roger Bart, Brooke Shields. (AVH)

No soy lo que se dice un tipo impresionable. El gore no es algo que me afecte demasiado; más bien me divierte. Te puedo ver una de esas escenas de violencia extremísima y gratuita de las películas de Fulci, con cuerpos que son golpeados una y otra vez hasta que la víctima queda con los sesos al aire, sin inmutarme. *El tren de la medianoche* tiene una enorme profusión de gore, no guarda casi nada para la imaginación (lo cual no tiene por qué estar mal si se lo hace bien, como ocurre aquí; ya volveremos a esto). Pero hay una escena en la película que simplemente no pude mirar. Porque involucra dientes. Y, como si eso fuera poco, ¡uña! Resulta que Mahogany, el asesino de esta historia, interpretado por Vinnie Jones, aquí enorme en todos los sentidos posibles, no mata a sus víctimas: las carnea. Este señor, carnicero él, ataca en el último subte de la noche a la última persona o grupo de personas que quedan en el tren, moliéndolos a mazazos. Luego, se nos revela en una escena, antes de colgarlos con un gancho al pasamanos del subte cual reses, el buen Mahogany pela pincita y empieza a sacarles, primero, los dientes, uno por uno. Ouch si uno odia ir al dentista. Pero luego... ¡uña! No hay absolutamente nada peor que eso. ¡Kitamura y la puta madre que te parió! Listo, ya está, ahora hablemos un poco más en serio.

El tren de la medianoche, o *The Midnight Meat Train*, está basada en un cuento homónimo de Clive Barker, alguien que debería ser reivindicado ya mismo como escritor y como cineasta. El cuento está incluido en el primer volumen de sus *Books of Blood*, conocidos aquí como *Libros de sangre 1 y 2*. La película



es bastante fiel al cuento, a pesar de que le agrega alguna que otra cosa por razones de duración. Pero, y esto es lo importante, también es fiel al espíritu del cuento, que ya de por sí es muy cinematográfico. Igualmente, la película trasciende a su cuento original por el lado de la puesta en escena. Hay cosas en el estilo de la película que hacen recordar a exponentes recientes del peor cine de terror. De *El juego del miedo* tenemos algunos planos acelerados, unos recorridos con *steadycam* a toda velocidad (algo que los directores de aquella saga infame robaron de Fincher, quien tampoco lo hacía muy bien que digamos) y, en la manera en que Mahogany cuelga a los cadáveres en el pasamanos del subte, hay rastros de la manera que tenían —¿o tienen? ¿se vendrán más?— *Saw* y sus secuelas de

mostrar los cuerpos. Y eso del gore megaextremo se encuentra últimamente en aquel invento que es el nuevo terror francés, con esa cosa horrible llamada *A l'interieur*, de Alexandre Bustillo y Julien Maury, a la cabeza. Pero todo lo que estas películas hacen mal, a Kitamura, director de *Versus*, *Azumi* y *Godzilla: Final Wars*, le sale de maravillas. Principalmente porque su estetización de los asesinatos remite más al mejor Argento que a *Saw* y el nuevo terror francés. Kitamura no se guarda nada, pero todo lo muestra a fuerza de grandes ideas visuales, como aquel plano en que todo lo que vemos termina siendo un reflejo en el ojo de una de las víctimas. Y los planos acelerados, al contrario de las otras, donde suelen estar “porque queda cool”, tienen aquí fines puramente narrativos, ya sea para establecer elip-

sis o para mostrar los túneles del subte y el mismo subte recorriéndolos, algo que tomará un significado extra sobre el final, que incluye vuelta de tuerca que resignifica absolutamente todo lo que vimos. Aquí tenemos otro elemento bastante común en los bodrios antes mencionados. Pero si en esos casos la “revelación final” suele ser una estupidez, una canchereada de guionista piola que no cierra por ningún lado (la más alarmante de todas es la resolución imposible de la primera *Saw*, que, encima, luego intentan justificar de manera aún más atolondrada en la tercera parte), aquí es algo completamente diferente. Sin revelar nada, se puede decir que el final de *The Midnight Meat Train* es toda una declaración de amor al género, y a un exponente del género en particular. En sus últimos minutos, la película se vuelve casi épica, rindiéndose ante lo maravilloso, aunque, claro, de manera bien retorcida.

Por último, la película triunfa en buena parte porque tiene a una pareja protagónica que realmente nos importa, compuesta por un fotógrafo que empieza a perseguir a Mahogany y se obsesiona con él, interpretado por Bradley Cooper, uno de los protagonistas de *¿Qué pasó ayer?*, y su novia (Leslie Bibb, la mujer de Ricky Bobby en la película del dúo McKay-Ferrell), que lo banca en todas. Esto también pone a la película en la vereda opuesta de aquéllas, donde solemos tener personajes poco atractivos y más bien descerebrados (los policías de *A l'interieur* son un caso muy representativo en relación a esto último). Aquí los protagonistas se meten en millones de problemas, pero no lo hacen por estúpidos sino por curiosos y osados, por el clásico “espíritu aventurero”, algo de lo que hay de sobra en esta película chiquita, noble y mucho más importante para el cine de terror que la mayoría de las porquerías que se estrenan. A pesar de las uñas ésas del horror. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

Recuperar el mutismo

por Diego Trerotola

Colección Mosaico Criollo. Primera Antología del Cine Mudo Argentino.

Argentina, 2009.

IDEA Y COORDINACIÓN GENERAL DEL

PROYECTO Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña

PRODUCCIÓN DVD Evangelina Loguercio **MÚSICA** Fernando Kabusacki y Matías Mango

Incaa y Museo del Cine (Gobierno de la Ciudad) con el apoyo de Cinecolor, Dynamopost y Universidad del Cine.

Parece una paradoja ingeniosa pero es verdad: de todo el período de cine mudo argentino, hasta hace poco más de una década, quedaban casi sólo palabras. Y no muchas. Se podían leer algunos intentos de historizar la producción cinematográfica argentina, la más importante de Sudamérica, en algunos pocos libros y revistas a partir de investigaciones basadas en los diarios de la época, y en unos pocos testimonios, pero las imágenes que se conservaron eran más bien pocas. Y de películas completas ni hablemos. Como suplencia quedaron afiches tipográficos, programas de mano, publicida-

des y artículos de la época que se reproducían y citaban en cuanto libro y nota monográfica que intentara mostrar algún souvenir del pasado que podía funcionar como fuente histórica de las invenciones de los primitivos hacedores del prolífico movimiento filmico local apareciera. Por eso, los últimos años dieron un vuelco a la ceguera con que se emprendía cualquier aproximación a este período, por lo cual la "Primera Antología del Cine Mudo Argentino", recientemente editada en un pack de tres dvd y un libro-dossier, más el ciclo del Malba de agosto, son un paso fundamental para entender el avance que permite vislumbrar un rostro más nítido del mutismo del pasado. Gracias a APRO-CINAIN (Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual y Cinemateca Nacional), principalmente impulsado por el trabajo de Fernando Martín Peña, al que se suma la tarea de Paula Félix-Didier, que actualmente lleva adelante el Museo del Cine, se logró esta edición de los últimos hallazgos en este período. Coordinando esfuerzos con un equipo de gente e instituciones, la luz que sus trabajos echaron sobre la oscuridad no fue poca, y deja lugar a conjeturas, más que a certezas, porque lo que todavía

se encuentra perdido es tanto, que cualquier afirmación general sobre el cine mudo argentino aún tiene carácter de totalmente provisoria. Por ejemplo, aunque la calidad de las películas descubiertas habla de un vigor creativo bastante infrecuente, no se puede decir que hayan sobrevivido las mejores ni las peores, ni las más originales o las más insignificantes, porque eso es casi todo lo que hay. Sin embargo, si se las consideran ejemplares de la producción, el cine mudo argentino germinó ideas bastante arriesgadas, algunas libertinas y sublimes para los parámetros estéticos del cine mudo en general.

La película más antigua del pack es *Hasta después de muerta* (1916), que muestra el potencial del ya legendario Florencio Parravicini, no sólo como actor protagonista y guionista sino también como codirector junto a Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. La película se anunciaba como una "comedia dramática", y quería seguir el éxito que Martínez & Gunche obtuvieron con *Nobleza gaucha* (1915). No tuvo tanta repercusión popular como aquella: tal vez, la mezcla narrativa un poco incorrecta y veloz de comedia de gags y drama lúgubre (la película empieza en la tumba de una mujer y es todo un flashback centrado en los disparates y vilezas de dos estudiantes de medicina) la convirtieron en una película más impopular. Hay cierta convivencia omnipresente y melodramática con la muerte que contamina toda la película, y que parece ser una característica de gran parte de la producción del cine argentino mudo.

En *El último malón* (1918), de Alcides Greca, hay una inmersión en una comunidad de indios mocovíes que atacan al pueblo santafesino de San Javier. Esta película había sido originalmente rescatada por Fernando Birri en su etapa de fundación de

la Escuela Documental de Santa Fe, y si repercutió en el cine que se gestó en ese momento, por la influencia de la Escuela Documental en los noventa, bien se puede pensar que el efecto inspirador de *El último malón* aún tiene eco en la actualidad. Por ejemplo, si bien las escenas de la caza de yacarés prefiguran el estilo de registro con duración y aproximación realista del Flaherty de *Nanook el esquimal*, tal vez Greca sea un primer eslabón perdido en la cadena del cruce indefinible entre ficción y documental que llega a tocar incluso a parte del cine de Lisandro Alonso. Lo cierto es que si a esos apuntes realistas, interpretados por los mismos indios, se les suma la fragosa batalla final del malón con los blancos del pueblo, esta película es una pequeña obra maestra.

Tanto *Mi alazán tostao* (1923) como *La quena de la muerte* (1929) son dos intentos de Nelo Cosimi de crear relatos guiados por las tensiones sociales en pequeñas comunidades. A partir de historias de amor obsesivo, el díptico parece una suerte de micromelodramas disparados por los efectos colaterales del avance de la modernización de la sociedad argentina: el hijo de un juez que quiere imponer criterios de propiedad a los dueños de ranchos y caballos en *Mi alazán tostao*, o una pareja de clase alta en veraneo por las sierras cordobesas que acosa a una pareja de hermanos indios. Cosimi también es intérprete, pero las historias parecen más bien volcadas a crear ambiente narrativo que al lucimiento actoral, logrando películas de clima, donde una taberna o una sierra rocosa, o cualquier paisaje, parecen funcionar como un vivo entorno rústico que extiende el estado de los personajes. Incluso cuando aparece la ciudad moderna en el pensamiento de un personaje se muestra como un espa-

EN MATIENZO Y CLUB DEFENSORES DE BRAVARD

CURSO DE CINE MODERNO

De Antonioni a Tsai Ming Liang
dictado por Ivan Wolovik

* LAS CLASES COMIENZAN EN AGOSTO

Inscripciones y Programa

CURSOCINEMODERNO@GMAIL.COM - 48626758

cursocinemoderno.blogspot.com

cio vital, de personalidad vertiginosa. Esto se crea por una justeza en cada encuadre, que saca el potencial del paisaje, sin adornos ni estilización, porque hay un uso expresivo del plano en dosis de dramatismo sintético por medio de un montaje sustractivo: la secuencia que mejor ilustra esta virtud es el asesinato del Mestizo en *La quena de la muerte*.

El valor de *En el infierno del Chaco* (1932), de Roque Funes, es incalculable. Una de las mejores copias de entre las películas recuperadas, el documento dirigido por el fotógrafo Funes explora flancos inusuales del documental bélico. No sólo es un testimonio único y exhaustivo del inicio de la guerra que enfrentó a Paraguay y Bolivia durante alrededor de tres años, sino que su estructura expositiva es de una maestría modélica para el documental moderno. El desglose de instancias del conflicto, la exposición de sus nudos conflictivos por medio de la acción visual y de intertítulos breves y precisos tienen algo de fuerza estética pero también un realismo de expresividad monumental: miles de soldados por las rutas, sobre trenes, en el frente de batalla, campos con nidos de ametralladoras, perspectivas de una estampa en ebullición. Paisaje y acción registrada con ojo maestro para capturar como trofeo de guerra todo el patetismo, la banalidad, la oscuridad, la cotidianidad, incluso los apuntes humorísticos, como el soldado paraguayo liliputiense, de 27 años y 1,20 de altura. Gianikian y Ricci Lucci, especialistas en epifánicos documentales bélicos de compilación, se deleitarían con las posibilidades visuales y narrativas de las imágenes urgentes de esta película.

Una serie de films breves,



como variedades, acompañan los dvd. Además de algunos noticieros hay dos cortos ligados a personalidades de la época. *La vuelta al bulín* (1926) está dirigida por José A. Ferreyra, pero es un vehículo para el despliegue cómico de Álvaro Escobar, quien hace las veces de opa con aires de guapo y malandra, tratando de sacarle partido a cierto valor de los arquetipos orilleros en un barrio de la Boca muy pintoresco. *Mosaico Criollo* es una de las primeras experiencias sonoras con discos sincronizados en cuatro cuadros de cantantes, músicos y bailarines locales. Pero es *La mosca y sus peligros* (1920), la obra cumbre entre el paquete de pequeñas variedades. También dirigido por Martínez & Gunche, el film didáctico apunta al sentido higienista de alertar sobre los peligros del "díptero universal" que jaquea la vida humana, a través de un estudio entomológico de la vida y obra de las moscas con una nítida microfotografía del insecto, ampliando cada uno de sus rasgos a niveles monstruosos. La película pertenece al subgénero de *classroom films*, documentales para la educación de estu-

diantes, pero hoy no se puede dejar de recepcionar irónicamente su retórica apocalíptica y escatológica, a pesar suyo. Si la música compuesta por Fernando Kabusacki y Matías Mango y su National Film Chamber Orchestra tiene un nivel muy parejo en todas las bandas sonoras creadas para el dvd, en el caso de la partitura de *La mosca y sus peligros* le da una carga de dramatismo ficcional que la acerca a una alucinación cronenbergiana.

Quedando fuera del pack de dvd, por ser una descubrimiento todavía más reciente, está *Afrodita* (1928), de un tal Pierre Marchal, que Fernando M. Peña encontró bajo el título de *Los amores de una cortesana* y que es, a mi entender, la máxima revolución entre el material recuperado del cine mudo argentino. Y realmente es una rareza de la más alta densidad: una película falsaria, fingida como producción francesa pero creada localmente y dirigida con seudónimo por Luis Moglia Barth, director de *Tango!*, uno de los primeros ejemplares de cine con sonido óptico de Argentina. *Afrodita* está basada en la novela homónima de Pierre Louÿs, muy conocido

entre los cinéfilos por ser el autor de *La dama y el pelele*, adaptado varias veces al cine; la más artísticamente célebre versión es *Ese oscuro objeto del deseo*, de Buñuel. Moglia Barth crea una *sexploitation arty*, tal vez la primera de la historia del cine, creando el nudismo artístico en su veta muy incómoda, porque respeta cierta amoralidad de Louÿs. La película se propone como un relato anti-platónico desde el cartel inicial, ubicando la acción en una Alejandría donde el amor físico y el cuerpo humano son la más sublime aspiración estética y sentimental. Sin embargo, Demetrio y Chrysis no seguirán necesariamente las premisas de su tiempo, sino que explorarán deseos oscuros, libertinos, con sexo sádico y alucinaciones eróticas masturbatorias, entre otras cosas. La escena en la que la película sintetiza toda su dimensión plástica y narrativa perturbadora es el sacrificio de Afrodisia, con primeros planos gore que todavía tienen un alto valor de shock. La imaginación plástica de Moglia Barth sortea el problema de contar con pocos decorados y recursos, y la interpretación (posiblemente la mayoría ni siquiera sean actores) es de una gran expresividad pétrea, minimalista en su gestualidad, muy alejada de la teatralidad propia de los intérpretes del cine mudo, dándole una gelidez a la película que la hace más aberrante en su perversidad antisentimental.

Junto con las otras pocas películas mudas que ya estaban circulando, el contenido del pack y *Afrodita* tendrán su proyección en agosto en un ciclo del Malba (www.malba.org.ar). [A]

~

LAS NINAS
PRODUCTORA

~

LAS NINAS
PRODUCTORA

Funny Games U.S.

Estados Unidos/Francia/Gran Bretaña, 2007. 111'. **DIRIGIDA POR** Michael Haneke. **CON** Naomi Watts. Tim Roth, Michael Pitt, Brady Corbet. (Gativideo)

“La remake americana de Michael Haneke de *Funny Games* no le agrega nada a la original”, protesta ya en la baja de su crítica J.R. Jones, editor del semanario alternativo *Chicago Reader*, en uno de los tantos textos que defenestraron a *Funny Games U.S.* por esas mismas razones. El crítico americano cuenta que le molesta sentir que Michael Haneke no decidió revisar su obra, como por ejemplo hizo Alfred Hitchcock al trasladar *El hombre que sabía demasiado* a la lógica de Hollywood, sino que reprodujo toma por toma esta reversión de su film austríaco de 1997. “Los diálogos están traducidos al inglés y los actores fueron reemplazados por estrellas de cine, pero casi todo lo demás es exactamente igual”, refunfuña Jones y marca diferencias entre esta *Funny Games U.S.* y la *Psicosis* de Gus Van Sant, a la que considera “una valoración experimental del cine de Hitchcock”.

Esta duplicación de Haneke no es vana, como se busca dar a entender en el texto aquí citado. Esa reproducción cuadro por cuadro le da más fuerza a la idea de loop infinito dentro de un círculo de violencia, premisa fundacional y fundamental en las dos películas. La violencia se repite por siempre, una y otra vez, dentro del universo *Funny Games*, en cualquiera de sus versiones, del sensacionalista Haneke. Y el director austríaco se toma muy en serio toda esa cuestión de calcar una vez más su declaración moralista, según sus propias palabras, “sobre la influencia en la sociedad que produce la violencia en los medios”.

Los diálogos son los mismos, los planos son casi iguales y hasta se repiten los mismos



gimmicks, como el rebobinado de la trama o el quiebre de la cuarta pared en el film, los dos elementos de ruptura más faroleros de la película. Haneke ni siquiera cambia los símbolos de la película y una vez más el burguesísimo palo de golf se transforma en el arma más peligrosa de *Funny Games*. ¡El plano de la casa donde se filmó la original se volvió a usar en la nueva versión y los escenarios interiores de las dos películas son idénticos! A esta altura ya no debería sorprender a nadie que los afiches de las dos películas sean casi iguales, con el mismo plano de un rostro temeroso, pero con dos pequeñas aunque sustanciales diferencias: en lugar de Ulrich Mühe, ahora se puede ver a Naomi Watts, una famosísima estrella de Hollywood, y ella derrama una lágrima que la hace parecer todavía más asustada que el alemán. Sorprende tamaña obsesión en reproducir tal cual cada uno de los elementos del film original. Ese detallismo no puede tener como único objetivo “hacer la más fácil” para buscar el éxito en Hollywood con una fórmula ya probada. No importa que la tortura física y, sobre todo, psicológica sea la moda que se impuso en el cine no ATP de Hollywood poco tiempo después de aquel 97 de *Funny Games* y la tendencia todavía perdure dentro de la industria. Salta a la vista que el sucio lucro no es razón suficiente para ser tan meticuloso, y todo

indica que Haneke esconde algún tipo de experimento detrás de todo esto.

La única manera de descular qué busca disimular Haneke con tanta repetición es, ni más ni menos, prestarle un poco más de atención a esas cosas que el cineasta decidió cambiar de una película a otra. Las más salientes saltan a la vista sin necesidad de romperse demasiado la cabeza. Como rezongaba J.R. Jones, y perdón por la repetición de la cita, “los diálogos están traducidos al inglés y los actores fueron reemplazados por estrellas de cine, pero casi todo lo demás es exactamente igual”. Hay un detalle más, que en esa referencia a Jones todavía se le escapa y sin embargo puede llegar a justificar los dos cambios recién enunciados. *Funny Games U.S.*, como su nombre bien da a entender (¡epa! otro ¿pequeñísimo? cambio más con respecto a la original), transcurre en Estados Unidos. No se necesita demasiada brillantez para darse cuenta de que en Estados Unidos se habla en inglés y que buena parte de las estrellas de Hollywood son de esa nacionalidad, y son ellos quienes protagonizan las películas importantes que transcurren en ese país. Sin lugar a dudas, la clave de esos cambios parece estar en la geografía.

Michael Haneke trasladó la acción a Long Island, la isla al este de Manhattan desde donde se puede ver el más bello *skyline*

de Midtown, el distrito comercial más importante de Nueva York. No parece casual en una reconstrucción tan minuciosa que, entre tanto puntillismo, la pregunta “¿por qué nos están haciendo esto a nosotros?” ante un ataque resuene con mucha más fuerza en la versión americana que en la europea y también transmita algún eco de nuevos significados en esas mismas palabras. Parece mucho mayor en esta segunda versión el miedo que produce un ataque tan violento a un lugar determinado sin que los dueños de casa encuentren razón u origen alguno para tanta animosidad. Tal vez aquí estén las razones de esa desconsoledadora lágrima de Naomi Watts que muestra el afiche.

El siempre ególatra Haneke se comporta cual Zeus, que desde su Monte Olimpo lanza esos poderosos rayos que son las dos versiones de *Funny Games*. Y Hollywood parece el conductor ideal para que la descarga eléctrica *Funny Games U.S.* tenga su cable a la tierra donde Haneke quiere hacer sentir su furia. Un rayo no puede caer dos veces en el mismo lugar, pero eso pasa porque el terreno ya cambió de lugar antes de la segunda caída del mismo rayo. Haneke es un perversito talentoso que parece tener siempre lista una *Funny Games* bajo el brazo para arrojarla donde sienta que se merecen que los parta un rayo. **NAZARENO BREGA**

La edición en DVD de La discoteca del amor después de 29 años del estreno es un acontecimiento. ¿Cómo ves la película después de tanto tiempo?

Yo no la veo. Sólo revisé los fragmentos que vimos en el programa (*El Amante TV*). Creo que está bien, la hice dignamente aportando todo lo que tenía. Se prestaba para hacerla rapidito y chanteando, y yo elegí hacerla tan complicada como una película "en serio". Me divertí mucho con *La Playa del amor* y con *La discoteca...* El guión también era mío en ambas, pero creo que en *La discoteca...* encontré una vuelta más apropiada para meter canciones integradas a la historia: se trata de tipos que iban a los teatros para piratear y grabar a cantantes. Eso justificaba también que hubiera acción. Las reglas del juego eran que había que meter unas doce canciones, y creo que lo conseguí. Para mí fue una muy buena experiencia que le debo íntegramente a Olivera, porque no fue un productor que me dijera "haceme este producto rapidito y sin joder".

Te dio total libertad.

Absoluta. Filmé como ahora. Repetí cada escena cuanto necesitara y sin interferencias de Héctor. Cuando hacés las cosas con todo, te sentís bien; que la película sea buena o mala es al margen.

Al verla uno puede recordar Targets, en la que Corman le hizo a Bogdanovich un planteo parecido: usar metraje de una película anterior con Boris Karloff e incluir en la trama principal al propio Karloff.

Sí, además en ese momento mi ambición era la de entrar a formar parte de una industria, que entonces existía y ahora se fue a la mierda. Me servía filmar canciones y playbacks; a partir de ahí empecé a animarme a hacer la puesta en escena más compleja, a usar más actores, y llegué a tener diez personajes en el mismo plano. El saber cómo moverlos, cómo ir de uno a otro en el mismo plano es algo que sólo aprendés en la práctica.

“La buena literatura y el buen cine ponen en orden algo que uno lleva adentro de una forma anárquica”

por Eduardo Rojas

Ante la feliz salida en DVD de *La discoteca del amor*, volvimos a entrevistar a Adolfo Aristarain. Hace más de diecisiete años empezamos a entrevistarlo, y siempre es un placer. De hecho, es nuestro entrevistado récord. Esperamos que pueda filmar *La muerta lenta de Luciana B*, no sólo para que haga una nueva película luego de cinco años, sino también para volver a charlar con él.



Era tu tercera película. ¿Nunca habías manejado tantos personajes en un mismo plano?

No. En *La parte del león* había tres, cuatro como mucho; en *La playa...* ya eran un poquito más y aquí eran muchísimos.

La escena cuando todos entran a la pista de Rollers.

Sí, los contamos ahora en el programa de TV y eran como diez. Había que moverlos; no se trataba de hacer la pared egipcia, meterlos estáticos, que se vean todos y punto, sino de que aparecieran y tuvieran acciones. A mí todo esto me sirvió mucho como aprendizaje, como oficio.

En esa época hacías el mismo planteo de profesionalidad en el cual encajaba La discoteca..., pero tu carrera después se fue para otro lado.

Mi carrera después fue moviéndose conforme a los vaivenes de la industria. Es algo que no podés controlar. Lo que buscaba se perdió en todos lados pero especialmente acá. Después de *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima* hice la serie de Pepe Carvalho en España, que fue mi escuela de cine. Ocho películas seguidas, parando sólo los fines de semana y planteándome un género y un tratamiento distinto para cada una, otra vez sin chantear diciendo "vamos a hacerla rápido". Cuando pedí pautas de tiempo por episodio a Televisión Española, me dijeron: "El que haga falta". Salió un promedio de veinte días cada capítulo, y pude filmarlos con total libertad, pedía una grúa y la tenía, cualquier cosa. Por eso me propuse no repetir puestas similares en ningún capítulo, ir hasta donde me diera la imaginación. Esa experiencia fue maravillosa. Después vino el intento en Estados Unidos. En principio fue bien, conseguí hacer una película, *Deadly* (o *The Stranger*), pero finalmente resultó una cagada. Yo no me llevo bien con la manera de laborar yanqui. Tendría que haberme quedado a vivir ahí y

no aguantaba Los Ángeles ni todo el mecanismo de relaciones públicas para hacer una película. Estoy acostumbrado a llevarle una historia al productor, gusta o no, ya me conocés, la hacemos o no, pero no le encontraba el sentido a tener que tomar copas para caer simpático, así que aguanté poco tiempo.

Además ya te habías acostumbrado a la libertad creativa.

En el rodaje la tuve pero la perdí en el montaje. Yo ya lo había hecho, pero ellos tenían el derecho al corte final. El error tal vez fue mío, tenía un crédito de tres millones de dólares otorgado para cuando estuviera el contrato de compra de negativo. Los tipos me decían que todo iba bien, que enseguida filmaba una versión de *La tía Julia y el escribidor*, pero no me firmaban la compra del negativo; mientras tanto yo estaba en Los Ángeles con mi mujer y mi hijo. En realidad estaban esperando que asumiera el nuevo director de la Columbia. Cuando llega quiere hacer una película política y me proponen agregados mezclándola con el Irangate. La película era un thriller ingenioso y nada más. Yo me opuse, los personajes estaban contruidos de una manera y no se podía relacionarlos con eso, entonces dije: "Ustedes tienen el derecho de hacer cualquier cosa pero esto es un delirio, no cuenten conmigo". Los agregados la destrozaron y yo me fui a la mierda.

¿No apareciste en los títulos?

Sí. No como "Una película de Adolfo Aristarain", que era lo arreglado. Decía: "Dirección: Adolfo Aristarain". Después de eso me di cuenta de que Estados Unidos no iba para mí, volví para acá y se empezó a gestar *Un lugar en el mundo*, ya en una época muy mala; tuvimos que trabajar en cooperativa, sin cobrar un mango. Nos habíamos fijado sueldos si la película tenía resultados. Por suerte fue un éxito, cobramos sueldo y ganamos guita. Pero al mismo tiempo ya había empezado la debacle que terminó definitivamente con ese esquema indus-

trial en el que yo había soñado insertarme. Con Mario Camus siempre jodíamos con que nacimos quince años más tarde. Nosotros soñábamos con ser empleados de la Warner; te tiraban un guión, vos lo hacías en poco tiempo y listo. Un verdadero esquema industrial.

Esa atracción por el cine industrial tiene que ver, supongo, con una formación como espectador muy notoria en La discoteca..., poblada de esas situaciones que algunos llaman homenajes pero no son tales por estar perfectamente integrados a la acción.

No son homenajes porque yo no tengo memoria, no hago cosas iguales a películas que haya visto. Están incorporados aunque resulten parecidos a películas de otra época.

Por ejemplo a Tito Mendoza, notable haciendo de James Cagney. ¿Vos lo marcaste así, él conocía bien a Cagney?

Sí, lo conocía, pero el papel estaba muy marcado, limitado en cosas que no se podían hacer porque la película era apta para todo público. Por ejemplo: el papel del maniquí al que siempre golpeaba debió hacerlo una mina. Tito estaba fenomenal.

Yo creo que el hecho de que fuera un maniquí le hacía mejor al personaje.

Sí, es posible. Lo hacía más loco todavía, totalmente rayado.

Viendo ahora esas primeras películas tuyas uno encuentra un clima de época que, en mi criterio, remite a la dictadura, algo opresivo, persecutorio que en La parte del león estaba siempre fuera de cuadro, las sirenas policiales por ejemplo. En La discoteca... está esa primera escena con un plano detalle de las piernas del tipo corriendo, y enseguida en el corte lo vemos de espaldas desde una subjetiva muy amenazadora. Toda la película está llena de hombres que van siguiendo a otros, de autos que rondan a los personajes, se ve un Falcon por ahí.

Eso fue casual, pero el Falcon

de *Tiempo de revancha* sí fue deliberado.

No sería deliberado pero sí reproducía el clima de época en una forma imposible para otras películas.

Esas cosas salieron así, los personajes eran todos marginales que no podían recurrir a la policía, por lo que tenías que mostrar ese ambiente sin ley o con una ley privada, de grupos mafiosos, gente que mataba o lo que fuera necesario, lo cual reflejaba, sí, un poco lo que pasaba en el país. No nos propusimos eso, pero por vivir lo que vivíamos aparecía inevitablemente. En *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima* sí fue consciente.

¿Para la época de Tiempo... habían cambiado las condiciones?

No, pero yo estaba con mucha bronca y me planteé hacerla como fuera. Y Olivera se jugó mucho también, apenas leyó la sinopsis dijo: "Esto hay que hacerlo".

Y pasó.

Sí, con algunas pequeñas trampas. Los milicos estaban jugando un poco a la apertura y yo no me metí con ellos, que en ese momento eran los representantes del sistema capitalista; entonces eran ellos, mañana otros y la cosa seguirá igual; mientras no cambie el sistema la explotación va a existir. En este caso el ataque a fondo al sistema fue lo que paradójicamente salvó a la película de la censura, porque yo no iba a la coyuntura, iba contra un sistema que siempre es corrupto y opresivo y que se caga en la gente. Al no hablar de los milicos nos salvamos de la censura. Además la mandamos a calificación a último momento. El lunes previo al jueves de estreno; si la prohibían era un escándalo.

Era la época de Viola.

Claro. Estaban tratando de formar un partido cívico militar, se estaban haciendo los buenos y habría sido una vergüenza. Además, decíamos con Olivera que no le podían cortar esta

escena o este diálogo porque estaba todo muy ajustado. Si la cortaban tenían que hacerlo a lo largo. Ésa fue la jugada.

Pero era un riesgo a dos puntas, porque si la prohibían ustedes habrían apostado todo.

Sí, los huevos que tuvo Olivera fueron notables. Para sorpresa nuestra el lunes a las siete de la tarde llamaron de la censura diciendo que estaban encantados con la película, nos felicitaron. Después del estreno les tiraron la bronca, que quién había sido el pelotudo que había autorizado esa película, amenazas de bombas en los cines, en casa, en la de Olivera. Y medios de prensa que la denunciaban. Como Alfredo Serra, que dijo en *Somos*: "¿Qué pasa con la censura que ve el mosquito de los escotes pero no el elefante de la ideología?". Ese tipo leyó bien la película. Y esas denuncias no eran joda, porque en ese momento ponían en peligro tu vida. Pero la película pasó y el éxito que tuvo nos ayudó. Las colas en los cines daban la vuelta a la manzana. Y fue la primera película que en la época de los milicos consiguió salir del país y ser admitida en festivales. Ganó en seis o siete lugares, Cartagena, Cuba, Montreal, Biarritz. Pero salía a escondidas porque el Instituto no la mandaba. Olivera tenía un contacto en Cancillería y la sacaba por valija diplomática. Ni a mí me decían a qué festivales iba.

Volvamos a la cinefilia ¿Cuándo empezó tu gusto por el cine americano?

De chiquito. Antes de saber leer yo iba al cine con mi vieja, a la que le gustaba mucho; después iba solo en los dobles y triples programas. Y el gusto por el cine americano también vino solo. Al principio no sabés de dónde es la película que ves, elegís por descarte: "Me gusta esto y esto no". Cuando ya fui un cinéfilo en serio, en la época del Lorraine ya era un defensor del cine americano, lo que producía grandes broncas porque era el tiempo de Bergman y todo eso y el cine americano era despreciado.

Debía ser muy solitario lo tuyo.

Había dos o tres amigos que lo compartían. En *El desierto rojo* de Antonioni me fui a la mitad. En cambio iba a ver películas de Walsh y me puteaban: "¿Quién carajo es Walsh?", decían. Eras un pelotudo con un cerebro infantil que veía películas intrascendentes frente a las otras que trataban los problemas del ser humano.

¿Fuiste lector de Cahiers?

No, entre otras cosas porque leo poco el francés. Compraba revistas usadas en inglés y leía *Tiempo de cine*, la revista del Cine Club Núcleo.

Y el gusto por este cine marcó el que vos hiciste luego.

Sin duda. Yo creo que en realidad lo que te gusta es lo que llevás adentro. Te encontrás a vos mismo en eso que mirás y eso se refleja en lo que hacés, aun inconscientemente. Pasa lo mismo en la literatura. Cuando encontrás un libro que te gusta te descubre cosas, pero el descubrimiento no aparece de la nada; lo que la buena literatura y el buen cine hacen es poner en orden algo que vos llevabas adentro de una forma anárquica. Lees a Conrad, por ejemplo, y decís "la puta madre, aquí hay alguien que dice lo que yo pensaba", pero lo hace dentro de un orden y lo integra a una cosa dramática. Con el cine pasa lo mismo, no creo que te descubra nada, pero revela cosas tuyas que te muestra con claridad. Son cosas que llevás adentro, si querés chupar de algo que no es propio, no hay manera.

Siempre nombrás a Conrad.

Todo está en Conrad. Una vez fui jurado en un festival con una mexicana muy simpática que enseñaba guión en su país; ella les decía a los alumnos que si querían aprender estructuras de guión leyeran a Conrad y después charlamos. Conrad era un genio de la estructura. Y es totalmente cinematográfico.

¿Seguís siendo espectador de cine?

Absolutamente. Con excepción de mis películas sigo viendo

todo lo posible.

¿No volvés a ver tus películas?

No puedo. Me pongo tenso, las analizo y puteo todo el tiempo encontrando cosas que están mal.

En tu cine parece ir creciendo película a película el uso de la elipsis. La manejas cada vez más y con mayor maestría.

Pareciera ya no sólo un recurso narrativo sino además una parte de la ética del relato.

Puede ser. La elipsis es fundamental porque es lo mejor para ahorrar tiempo. Yo la uso aun dentro de la misma escena. Tiene otra gran ventaja: obliga a la participación del espectador, que frente a ella debe reconstruir lo faltante.

Y en tu caso parece que la emoción se expande cuando eliminás partes importantes de la historia. En Lugares comunes no está la muerte de Fernando, como tampoco la de Mario en Un lugar en el mundo, ni la de la madre en Roma.

Yo no soy consciente de eso. Sí en cambio de que me gusta mucho usarla y es muy importante narrativamente.

¿Qué te interesa del último cine que viste?

En principio me interesa todo, veo todo lo que puedo. *Gran Torino* me pareció un pelicolón. La vi dos veces. Es cierto que cada vez hay menos películas buenas, pero siempre encontrás alguien interesante. *Orgullo y prejuicio*, de Joe Wright. En cambio, la segunda, *Expiación*, ya era más floja. También tipos que empezaron mal, como Tony Scott, que a partir de *Hombre en llamas* y *Deja Vu* se ha vuelto muy interesante. Hay cosas muy buenas de Michael Mann. Otros más jóvenes y desparejos como P.T. Anderson. O los viejos que mantienen cierto nivel, Scorsese que hizo cosas flojas como *Pandillas de Nueva York*, pero que en *Los infiltrados* hizo una gran película. Lo cierto es que hay cada vez menos.

¿Y con respecto a tu carrera inmediata?

Mi carrera está parada. Tengo pendiente el proyecto de *La muerta lenta de Luciana B*, con un guión que le encantó a todo el mundo pero que está postergado sin fecha por problemas financieros. Es una coproducción con España, y Gerardo Herrero, mi coproductor habitual por la parte española, no consigue la guita. Influye la crisis financiera, los bancos no financian más a los inversores que conseguían desgravaciones impositivas; justamente eran todas empresas constructoras.

¿Qué te interesó de la novela de Guillermo Martínez?

Sin revelar el final, esa intriga que queda pendiente; el hecho de que sean pocos personajes con abundante diálogo. Elementos que además concentré en el guión hasta llegar a un suspenso muy sostenido.

Si se concreta sería un giro en relación a tus últimas películas.

No especialmente; yo no trabajo con un criterio de obra ni me interesan en particular los géneros. Leo muchas novelas que me mandan, y si alguna me interesa trato de hacerla. Pero todo el negocio del cine está muy raro, están desapareciendo las formas de producción habituales. Los españoles, con los que he trabajado tantos años, se vuelcan hacia su propio cine a partir de la crisis, "vamos a darles trabajo a los españoles y olvidémonos del puto cine latinoamericano", dicen. Yo, como tengo la ciudadanía española, podría irme a vivir allá y convertirme en un cineasta español, pero pese a haber vivido tanto en España no es fácil pescar la idiosincrasia y el idioma, a menos que meta un personaje extranjero. Tengo una historia de ese tipo dando vueltas; también contactos con Estados Unidos y con gente que trabaja con productores de toda Europa en películas más grandes, de tipo histórico. Ésas son mis alternativas en este momento en que todo el negocio del cine está muy jodido. [A]

La discoteca del amor

Argentina, 1980, 90'. **DIRIGIDA POR** Adolfo Aristarain, **CON** Cacho Castaña, Mónica Gonzaga, Ricardo Darín, Stella Maris Lanzani, Tincho Zabala, Carlos del Burgo, Silvia Pérez, Sergio Velazco Ferrero, Arturo Maly, Tito Mendoza, Marcos Woinski. (Emerald)

1. Al fin. Una de las grandes películas argentinas de los ochenta sale en DVD, para que la vean quienes nunca la vieron, para que la vuelvan a ver los que no la ven desde hace décadas. Para que podamos discutir con los que fruncen la nariz porque se trata de una "película comercial". Es más, démosles argumentos: *La discoteca del amor*, junto con las otras "del amor" (*Los éxitos...*, *La carpa...*, *La playa...*, esta última también dirigida por Aristarain), fueron películas mandadas a hacer por las discográficas como vehículo de promoción de discos y casetes que compilaban éxitos de la canción, mayormente melódicos y algunos de algo que podría llamarse "estilo disco de segunda mano". En estas películas por encargo, la exigencia era poner canciones. Sí, así como bajo la demanda de Roger Corman de incluir sexo y violencia se generaron algunas muy buenas películas (*Boxcar Bertha* de Scorsese, por ejemplo), el clasicista Aristarain hace una gran película con esas exigencias.

El guión, del propio Aristarain, logra en primer

lugar utilizar las canciones como parte de la trama: una trama de... piratería, en 1980. Piratería de casetes y, como objetivo mayor, piratería de long plays. Las canciones de estos intérpretes (presentados como actores-estrella en los títulos iniciales) pueden utilizarse entonces como momentos de investigación y sospecha. Es decir, Aristarain no detiene la narración, integra las canciones a la intriga.

Además, las canciones son el objeto del crimen que se está investigando. Ése es uno de los triunfos de Aristarain. Otro son los diálogos, filosos, secos, con humor: ver, por ejemplo, los diálogos entre el detective Guillermo Beaudine (Tincho Zabala) y su ayudante Romeo Pérez (Carlos del Burgo, un comediante que podría haber dado mucho más en un país en donde la media del cine industrial se pareciera más al cine de Aristarain y menos al de Enrique Carreras). Y construye personajes de moral de cine clásico americano, como el de Lucas Echeverry (Cacho Castaña, que usa este nombre como "nombre artístico" para el personaje de la película), tironeado entre la comodidad y el deber moral. Y, claro, hay referencias cinéfilas: el estrafulario malvado interpretado por Tito Mendoza se llama Lugosi y tiene ínfulas de James Cagney, el personaje interpretado por Ricardo Darín se llama Eddie Ulmer, la radio se llama El Dorado... Aristarain pone los nombres y referencias clásicas como parte de un juego, el de creer que hacer gran cine por encargo, y de narrativa clásica, es (o era) posible en la Argentina. **JAVIER**

PORTA FOUZ

2. No soy capaz de transmitir la intensa fascinación que me produce la adoración desmesurada del fan, la entrega hacia su ídolo, la histeria colectiva, pero sobre todo el sufrimiento callado del que mira a la distancia, relegado al culto lateral y silencioso. La conmoción de ver a una de esas chicas llorando fuera de sí porque su cantante preferido la ha mirado al pasar, y ni hablar si la tocó aunque más no sea por casualidad, es terriblemente embriagadora (el ataque de nervios es ya una manifestación de índole mística). Conozco el goce doliente de esa imperiosa necesidad de absoluto encarnado que no cesa nunca, derivación laica de varias y antiquísimas idolatrías. Ah, la bendita, la blanda, la esponjosa sensación de que el yo se disuelve junto con el entero universo en la melodía de una canción, en el aura contenedora del ícono. *La discoteca del amor*, pese a toda su autoconciencia, consigue revivir eso en los segmentos cantados por Franco Simone merced a la pericia cinematográfica de Aristarain a la hora de filmarlo, de sublimarlo con la cámara circulando alrededor suyo hasta abstraerlo de todo contexto y situarlo en el paraíso de los arquetipos. No puede hacer lo mismo con Camilo Sesto porque evidentemente se vio restringido a filmarlo en un concierto público y sin permiso para diseñar su puesta en escena. Pero en esas intervenciones se destaca la cultivada apariencia femenina, sentimental, del cantante melódico masculino, la puesta en escena homoerótica cuya excepción, entre los cantantes, es la de Cacho Castaña. En otro orden de cosas (o de sexos), Aristarain

inmortaliza a Mónica Gonzaga como sólo Hollywood lo hiciera con las más grandes estrellas de su firmamento clásico, en un plano falsamente distraído que cumple con la belleza de esa mujer (y cumplir con la belleza circunstancial de los cuerpos es uno de los deberes cinematográficos elementales, cumplido en el cine argentino mucho menos de lo que cabría esperar). Que no haya optado por subestimar ninguno de los materiales que cayeron en sus manos es la mejor demostración de la estatura moral de Aristarain. ¿No hay nadie capaz de pedirle plata a Tinelli para hacer una versión cinéfila de *Bailando por un sueño*? O imagínense una adaptación del *Freaks* de Browning que comience con Polino, los Suller, Oggie Junco, la Pradón, Zulma Lobato y demás miembros de la des(ventura)da fauna televisiva vespertina asistiendo a *El rincón de la cultura* para ser entrevistados por Osvaldo Quiroga, sobre quien se abalanzan repentinamente y devoran en cámara, iniciando un brote de canibalismo general en el que los fenómenos de la baja cultura dan cuenta del medio pelo intelectual progresista.

MARCOS VIEYTES

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com



No dejes de empujar Adolfo (Llamen a Thomas Gómez)

La tercera obra de Aristarain, *La discoteca del amor*, es la expresión totalmente opuesta al cine falso, vacío, que proponen *Los miedos* y *El infierno...* Film clásico, exponente de un placer de hacer cine, y de haberlo visto, utiliza la memoria, pero afortunadamente no es para nada nostálgico.

Con el mismo ritmo, con la misma capacidad desenvuelta para la aventura, con los toques "negros" que manejara en *La parte del león*, *La discoteca...* es una fiesta ineludible que "Cachorro" hubiera saludado con toda la pasión y el éxtasis que un cinéfilo puede poner.

Aquí también hay dos gru-

pos rivales: el de los piratas de casetes y el formado por un veterano detective privado, un aprendiz ayudante de éste, una pareja de disc-jockeys (la radio se llama El Dorado), una "rubia tonta" y su tío protector. El "asunto" es lo de menos, lo importante, como se sabe, es "cómo está hecho". Aristarain ha recurrido a una situación parecida a la de los primeros films de Richard Quine (*Sunny Side of the Street*, *Rainbow 'Round My Shoulder*) de principios de los años 50 con actores en estudios de radio, y canciones, pero convirtiéndola en un homenaje a la Warner de los años 40, James Cagney incluido. El que recorra esta discoteca podrá

encontrar muchas otras referencias. Uno puede abstraerse o meditar en cualquier cosa mientras José José, Camilo Sesto o Ángela Carrasco cumplen sus rutinas, luego vuelve el juego renovado con intrigas inesperadas, personajes grabando en los baños, Tincho Zabala en el papel de su vida: el detective Guillermo Beaudine. Hay también escenas de homenajes al burlesque americano, a Laurel & Hardy, a Harold Lloyd una presencia omnipresente, la de la hermana gemela del cine: la historieta. Si hay un cineasta capaz de recrear el mundo del gran Chester Gould, ése es Aristarain. En cuanto a Marcos Woinski, uno de los descubri-

mientos de *La discoteca...*, nos recuerda a un personaje de Gould tanto como uno de *Terry y los piratas*.

La entrada de todo el clan en la pista de patinaje, con el acompañamiento musical de rigor, una de las escenas más impresionantes de la historia del cine argentino, nos está alertando sobre quién es hoy nuestro mayor cineasta en actividad. "Llamen a Thomas Gómez." "Llamen a Adolfo Aristarain." **RODRIGO TARRUELLA**

En *El Amigo americano*, número 1, 1980. Publicado en *Jugar (La luz de otra cosa)* - Textos críticos de Rodrigo Tarruella. Bafici, 2009.

DVD LA DISCOTECA DEL AMOR



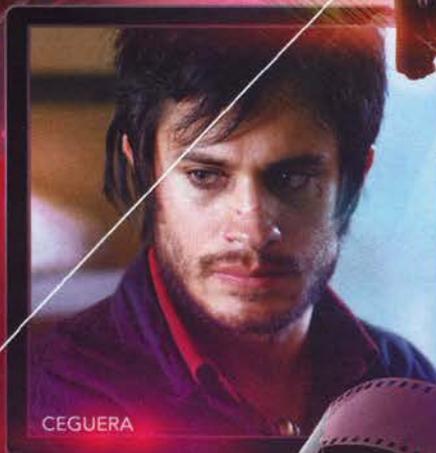
La secuencia del autocine. Un auto llega al autocine vacío, como llegará quince años después en **Fuego contra fuego** de Mann. También pensamos en **Targets**, de Bogdanovich, hecha doce años antes. También llega una camioneta. Dos bandos. Los malos, de traje, comandados por Tito Mendoza a la James Cagney. Los buenos, de civil. Plano de los malos caminando. Planos de los buenos caminando. Se viene el enfrentamiento. La cámara, en contrapicado. Una película plagada de canciones para venta inmediata parece un western. Un western de planicie, de llanura, sin montañas próximas. Las imágenes son amplias, pampeanas, como lo serán en **Historias extraordinarias** de Llinás casi treinta años después. Parece gran cine, lo es. **JPF**

LLEGO

CABLEVISION PPV

AHORA LOS ESTRENOS, EN TU CASA, ANTES

CON CABLEVISION PPV, PODES ALQUILAR PELICULAS COMODAMENTE DESDE TU CASA Y VERLAS EN EL DIA, LAS VECES QUE QUIERAS, SIN PREOCUPARTE POR DEVOLVERLAS.



007 QUANTUM OF SOLACE

SI SOS CLIENTE DE CABLEVISION DIGITAL, PODES ALQUILAR TU PRIMERA PELICULA SIN CARGO.

CANALES PARA DISFRUTAR:
LAS MEJORES PELICULAS, CONTENIDO ADULTO Y LOS PARTIDOS DEL TORNEO CABLEVISION APERTURA.

Mirá los avances de las películas en el canal 162 Digital. Conocé todo acerca de CableVisión PPV en el canal 160 Digital y en www.cablevision.com.ar.

ALQUILAR ES MUY FACIL



POR SMS

Enviando un sms al **11211** con el canal que querés ver y tu número de cliente



POR INTERNET

Entrando en www.cablevision.com.ar



POR TELEFONO

Llamando al **0810.122.2778**

PARA DISFRUTAR DE CABLEVISION PPV, TENES QUE SER CLIENTE DE CABLEVISION DIGITAL

CON CABLEVISION PPV, ELEGIS VERLO ANTES

CableVisión PPV

PRODUCTO SUJETO A DISPONIBILIDAD TECNICA Y GEOGRAFICA SOLO PARA CLIENTES DEL SERVICIO DIGITAL. DECODIFICADOR EN COMODATO CONSULTAR COSTO DEL SMS CORTO EN SU COMPAÑIA CELULAR. COSTO DE LA OPERACION TELEFONICA ASISTIDA POR OPERADOR \$2 +IVA, BONIFICADO PARA LOS CLIENTES QUE LO SOLICITEN ANTES DEL 22/09/2009. 1°PELICULA SIN CARGO HASTA EL 31/08/2009. CONSULTAR PRECIOS, CONDICIONES Y REQUISITOS DE CONTRATACION EN WWW.CABLEVISION.COM.AR -CABLEVISION S.A. HORNOS 690-CABA. CP 1272. CUIT 30-57365208-4.

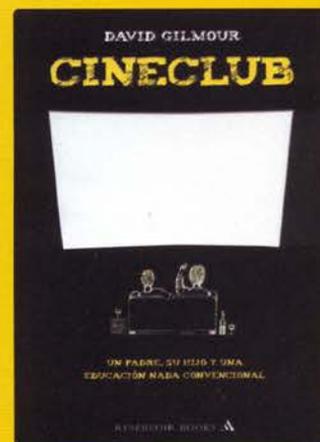
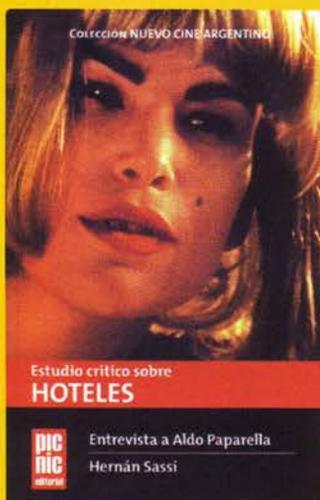
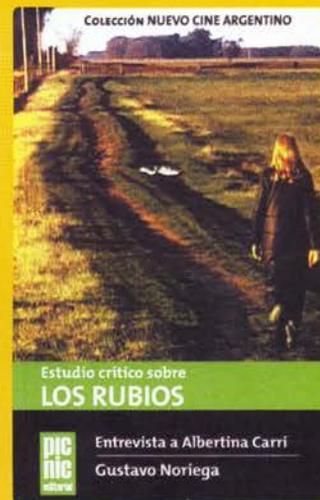
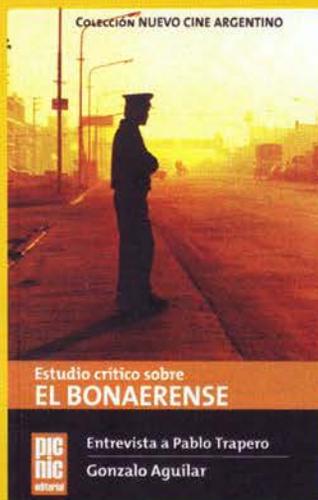
REVISTA **EL AMANTE CINE**

NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

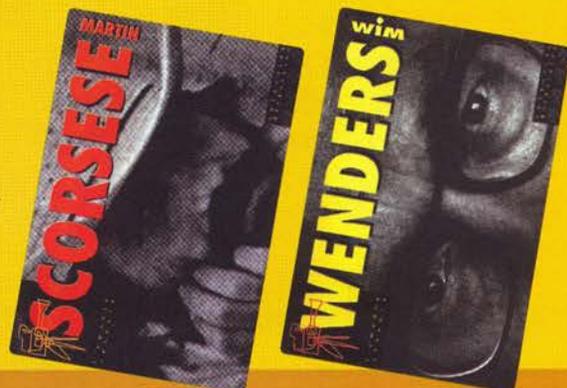
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos libros de regalo** y los **próximos doce números de EL AMANTE** por un único pago de \$160.

1 Con el primer número de la suscripción te enviamos **un libro** de la **Colección Nuevo Cine Argentino** de Editorial Picnic o **el libro Cineclub** de la Editorial Random House Mondadori.



2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).



Escribinos a amantecine@interlink.com.ar o llámanos al **(011) 4952-1554** para averiguar las formas de pago. 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

Un evento diferente

por Jorge García

FESTIVAL DE GRANADA 2009



Festival. Ya caracterizamos el Festival de Granada Cines del Sur, en ocasión de sus dos ediciones anteriores, como muy original y bastante diferente a la media de lo que proponen los centenares de eventos de este tipo que proliferan por el mundo. Dedicadas a cinematografías provenientes de Asia, África y, en menor medida, América Latina, tanto la programación de la competencia oficial como las distintas secciones y retrospectivas se apartan de los títulos que circulan de manera más o menos permanente por los diferentes festivales para ofrecer, en cambio, películas de cinematografías poco conocidas, retrospectivas de directores escasamente transitados y muestras de temáticas muy alejadas de lo convencional. Así fue que en esta tercera edición pudieron verse, por ejemplo, una muestra dedicada al director africano Souleymane Cissé y otra –en una suerte de homenaje al medio siglo de la Revolución Cubana– compuesta por films rodados en la isla entre 1958 y 1969 dirigidos por, o con la participación de, figuras provenientes de otros países. Y no quiero dejar de mencionar las exhibiciones en versiones restauradas de algunos títulos clásicos, como el documental *Come Back Africa*, del norteamericano Lionel

Rogosin, y los films africanos *Harvest*, *3000 Years*, del gran realizador etíope Haile Gerima, y *El día de la hiena*, del director senegalés prematuramente fallecido Djibril Diop Mambéty. Si a ello le sumamos que la Sección Oficial fue la mejor de las vistas hasta ahora, que también se realizaron –como actividades paralelas– una serie de encuentros, talleres, exposiciones y exhibiciones al aire libre que mostraron una muy buena respuesta del público, además de la edición de dos interesantes libros dedicados a las retrospectivas, no hay duda de que nos encontramos frente a un evento más que satisfactorio para cualquier cinéfilo.

Oficial y premios. En la competencia oficial fueron premiadas, con justicia, *La otra orilla*, primer largometraje del georgiano George Ovashbili, y *Antes del entierro*, ópera prima del iraní Behnam Behzadi. A la segunda nos hemos referido en ocasión de su exhibición en el FICCO de este año, y en cuanto a la primera cabe decir que es una cruda mirada, despojada de cualquier atisbo de sensiblería, sobre la vida cotidiana en el contexto de una guerra civil vista por un niño de 12 años. Sin recurrir a ningún ternurismo ni chantaje emocional, el

director consigue ofrecer un ajustado retrato, duro y sin concesiones pero no exento de compasión por los personajes. También recibió un premio la china *Jalainur*, debut del director Zhao Ye, un film que transcurre en una mina de carbón, de un estilizado refinamiento visual que, por momentos, roza el esteticismo algo gratuito. Otros títulos destacados de la competencia fueron la turca *Leche*, de Semih Kaplanoglu, segunda parte de una trilogía sobre los cambios que se producen en algunas zonas rurales de Turquía, *Canciones de los mares del Sur* (del director Marat Sarulu, nacido en Kirguizistán), un film que narra los enfrentamientos entre rusos y kazajos que se producen en un pequeño poblado, narrados con un estilo rústico y primitivo (aunque no carente de fuerza), y *Gatos buenos*, un film chino independiente de Ying Liang, rodado con escasísimo presupuesto y al que su mirada sombría y desencantada sobre los cambios producidos en la sociedad china le provocaron problemas con la censura en su país.

Cuba vista por... Como mencionamos antes, la muestra "Intrusos en el paraíso", dedicada a películas rodadas en Cuba por cineastas extranjeros en la primera década


L'essentiel
Estética, Spa & Salón

Hortiguera 423
44319164 - 44326487 - 44336122
info@lessentiel.com.ar - www.lessentiel.com.ar

de la Revolución, ofreció los títulos más bizarros del festival. Así pudieron verse, entre otras, *Cuban Rebel Girls*, de Barry Mahon, que ofrece la última aparición en pantalla de Errol Flynn (poco tiempo antes de su muerte), en un film que lo tiene como guionista e intérprete y que culmina con un sorprendente llamado del actor a la lucha de los pueblos latinoamericanos contra el imperialismo yanqui, y *La vida de Juanita Castro*, de Andy Warhol, con guión de Ronald Tavel, un prolongado plano fijo de más de una hora de duración en el cual el guionista, sentado en unas gradas con los actores, indica los movimientos de éstos, y en el que Fidel Castro, su hermano Raúl y el Che Guevara son interpretados por mujeres (!). También, entre las rarezas de la retrospectiva, se pudieron ver *La novia de Cuba*, del japonés Kazuo Kuroki, que narra el romance entre un marinero nipón (que habla un dificultoso castellano) con una miliciana cubana, y *We Shall Return*, un drama político realizado desde el punto de vista "gusano". Entre los nombres consagrados se vio *El joven rebelde*, de Julio García Espinosa, con guión de Cesare Zavattini; *Salut les cubains*, brillante montaje fotográfico de Agnès Varda; *Cuba, pueblo armado*, de Joris Ivens, y la legendaria *Soy Cuba*, del ruso Mijaíl Kalatozov, con el virtuosismo casi empalagoso del trabajo de cámara de Sergei Urusevsky. Éstos fueron sólo algunos de los títulos de una muestra tan insólita como rara y difícil de ver.

¿El cine africano tiene una historia? ¿Hay precedentes de su obra, la de Ousmane Sembène y algunos otros directores?

Sí, hay una serie de directores que constituyen la historia del cine africano, como Momar Thiam, Mamadou Sarr y Paulin Soumanou Vieyra, quienes con sus películas sentaron los cimientos de un auténtico cine africano.

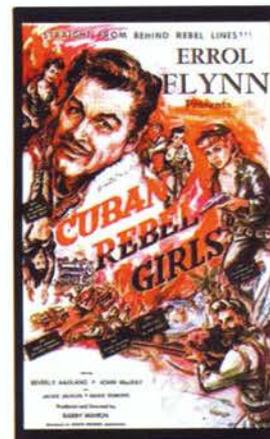
Cuando se recorre la trayectoria de los cineastas africanos uno ve que casi todos han realizado sus estudios cinematográficos en Francia. ¿Qué lo llevó a realizarlos en la ex U.R.S.S.?

Se debió a que obtuve una beca en mi país, Mali, que había logrado su independencia, y en ese momento el bloque socialista ofrecía becas a países del Tercer Mundo para realizar estudios allí. Aceptar una de esas becas fue una decisión del gobierno y no mía. Por cierto que creo que esa decisión a mí me favoreció mucho, ya que me permitió perfeccionarme en todos los aspectos técnicos.

Viendo el documental que realizó el cambo-

África: Cissé

Uno de los nombres más importantes del cine africano actual es el del realizador Souleymane Cissé, nacido en Mali. Con una fuerte vocación cinéfila desde adolescente, a la que se le suma el impacto que le provocó el apresamiento del líder congolés Patrice Lumumba en 1962, se le presentó la oportunidad de una beca en la ex U.R.S.S. para estudiar cine (ver entrevista). Realizó algunos cortos antes de hacer su primer medimetro, *Cinco días de una vida*, en 1972. Sus primeros largos, *La joven* y *El trabajo*, son relatos de tono más bien intimista en los que se describen –con gran potencia dramática– las condiciones de vida de la mujer y las difíciles relaciones laborales en su país. En su tercer largo, *El viento*, aparece ya de manera clara la incorporación de elementos mitológicos y culturales que, sumados a los de tipo político-social, definirán los rasgos esenciales de su cine. En 1987, con su film *La luz* –posiblemente el más bello de su filmografía desde el punto de vista formal–, conseguirá por primera vez para un realizador africano un premio en el Festival de Cannes. Esa simbiosis de elementos realistas y simbólicos se prolongará en su siguiente trabajo, *El tiempo*, ambientado en Sudáfrica. Luego de este film, por varios años Cissé se dedicaría a la lucha por conseguir una auténtica industria dentro del cine africano; reapareció este año en el último Festival de Cannes con *Dime quién eres*, un film que



no llegó a verse en esta retrospectiva. Como dijera el realizador en el documental de Rithy Panh dedicado a su obra, su intención es siempre la de hacer un cine cuyas imágenes perduren en los ojos, el corazón y el espíritu. Una valiosa retrospectiva de un director desconocido en nuestro país. [A]

ENTREVISTA CON SOULEYMANE CISSÉ

“Los cineastas blancos muestran a los africanos como insectos”

por **Jorge García**



yano Rithy Panh sobre su obra, me llamaron la atención un par de declaraciones tuyas. La primera es acerca de la necesidad de dar una visión del África diferente a la que ofrecen los cineastas blancos, quienes, según usted, les dan un tratamiento más “humano” a las fieras que a las personas.

En todas las películas sobre África realizadas por directores no africanos hay una suerte de racismo, que nunca proviene de la cámara, sino de quien la maneja. Hay que recalcar que estas imágenes se han proyectado duran-

te más de medio siglo en el mundo entero, y en ellas se muestran a las personas más como insectos que como seres humanos. Estas películas son las que se proyectan en los países occidentales, y por eso considero necesario luchar por difundir un cine hecho por directores africanos.

En ese mismo documental, usted plantea que su cine se origina en la violencia, tanto física como económica, que se ejerce sobre los africanos.

Sí, es cierto. La vida cotidiana en África refleja esa violencia, y, sin embargo, no hay una conciencia clara de ello y se la percibe como algo natural. Lo que ocurre es que, expresada a través del cine, logra un impacto mucho mayor.

Su primera película, Cinco días de una vida, realizada con medios muy precarios, ofrece un registro casi documental de la vida cotidiana en su país.

Esto es normal, ya que para estar más cerca de la historia es necesario mirar hacia la realidad del día a día. Creo que la película tiene fuerza por ese registro documental de una historia de ficción.

Hay dos elementos que aparecen de manera

constante en sus películas: las relaciones laborales y las condiciones de vida de la mujer...

La condición de la mujer es para mí un tema muy preocupante, y en cuanto a las relaciones laborales, la desocupación es tan alta en el continente que conseguir un trabajo se convierte prácticamente en el sueño de los africanos.

Otro aspecto que me llama la atención en sus películas es la fusión de los elementos sociopolíticos con los culturales y mitológicos, algo que, creo, aparece de manera bastante clara en su obra a partir de La luz.

Sí, efectivamente. Siempre –y no sólo en esas películas– trato de fusionar ambos elementos y de que ellos sean percibidos por los espectadores.

¿Encuentra relación entre su obra y la de otros realizadores africanos contemporáneos?

Creo que la respuesta a esa pregunta es un trabajo para los críticos. Me parece que somos todos realizadores con estilos diferentes. Además, en varios casos ellos son amigos míos, por lo que prefiero no emitir opiniones sobre su obra.

¿Cómo ve la situación actual del cine africano?

Me parece catastrófica. No hay políticas cinematográficas ni las ha habido en los últimos 40 años. Por el momento existen directores que realizan obras a partir de esfuerzos individuales, pero no existe una industria, y hasta que ella aparezca seguiremos dependiendo, para realizar nuestros films, de la ayuda extranjera. Yo, a lo largo de cuatro décadas, he realizado seis películas a través de mi propio esfuerzo personal. Para tratar de revertir esa situación es que hemos creado el UCECAO, que es una organización que nuclea a los creadores de 16 países del África subsahariana con la intención de tender puentes entre los políticos y los productores interesados en el cine, para que aparezca finalmente una industria y lograr que el cine se integre en el desarrollo de la cultura del continente.

¿Ha visto alguna vez alguna película argentina?

No, no he tenido oportunidad, y es una pena, porque ya es hora de que exista un contacto más fluido entre Latinoamérica y África. Creo que este festival es una buena oportunidad para ello, aunque lo ideal sería que no se necesitara la intermediación europea para que este contacto se efectúe. [A]

AGOSTO en malba.cine

RETROSPECTIVA

Cine Argentino Mudo

Del jueves 6 al domingo 30. Entrada libre y gratuita
Con la colaboración del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken"

CICLO

Clásicos de estreno XIV

Durante todo el mes

ESTRENO NACIONAL

Imagen final

(Argentina, Chile, Suecia y Dinamarca, 2008), de Andrés Habegger
Sábados a las 22:00 y domingos a las 17:30

FILM DEL MES XLIII

La asamblea

(Argentina, 2008), de Galel Maidana
Viernes a las 20:00 y sábados a las 17:00

Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Recortá este cupón y canjealo en la recepción del museo.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante.
Vigente desde el jueves 6 al domingo 31 de agosto de 2009.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

LA NUEVA TEMPORADA DE EL AMANTE

El Amante presenta la nueva temporada de su programa de televisión emitido por Canal (á), denominado, muy adecuadamente, *El Amante*.

Como en las dos temporadas anteriores, hemos buscado un formato a través del cual podamos reproducir el espíritu de la revista, respetando, al mismo tiempo, los códigos particulares de la televisión. Aprovechando la libertad con que se puede trabajar en el cable, intentamos, además, ser originales y graciosos, profundos y divertidos. Dios y los espectadores, en ese orden, dirán si lo hemos logrado manteniendo la misma eficacia con que lo pudimos hacer anteriormente. Por lo menos eso nos hicieron sentir los televidentes a través de mails y comentarios de todo tipo. Dios no se pronunció, pero APTRA nos honró el año pasado al nominarnos al Martín Fierro como mejor programa cultural de cable.

El hilo conductor en esta tercera temporada son las películas. La idea es juntarnos en una casa imaginaria –una cabaña con listones de madera en las paredes, la cabeza de un ciervo colgada y un diminuto sillón– con amigos a repasar películas en DVD y comentarlas. Javier Porta Fouz, Marcelo Panozzo y Gustavo Noriega reciben a otros redactores de *El Amante* para hacer lo que

más les gusta hacer si no hay comida.

Siendo entonces las películas el eje del programa, lo más importante fue elegir las. Quisimos que fueran películas coloridas, impactantes visualmente, que no hubieran sido canonizadas por la crítica y que preferiblemente tuvieran cierta sombra vergonzante sobre sus espaldas. Vamos, que no se trata de las “obras maestras” que a veces nos hacen tan difícil esa costumbre relajada y juguetona que es ver cine. Nuestro objetivo final, además de divertirnos, es que el televidente tenga ganas de ver completas estas películas que aquí mostramos y comentamos.

De la elección salieron muchas obras realizadas en la década del setenta, un período que cada vez nos gusta más revisar y para el que el DVD resulta una herramienta muy útil. Otras son más recientes. Hay muchas comedias, otras de terror, alguna pretenciosa, muchas simples, caricaturescas, una hechas con plastilina y las otras con personas; hay coreanas, inglesas, suecas, españolas, argentinas y, claro, norteamericanas. La lista de películas es la siguiente: *El insostenible*, *El amanecer de los muertos*, *Badlands*, *The Host*, *Descubriendo el amor*, *La discoteca del amor*, *Pat Garrett y Billy the Kid*, *Gremlins 2*, *Tiro al blanco*, *Deliverance*, *Boogie Nights*, *El milagro de P. Tinto* y *Wallace &*

Gromit, la batalla de los vegetales. Atención con *La discoteca del amor*, ya celebrada en este número de *El Amante*: el amigo que nos viene a visitar y a comentar la película no es otro que el querido Adolfo Aristarain. Adolfo, Panozzo y Noriega sentados en nuestro pequeño sillón: ese plano vale la temporada completa.

Cerrando esto hay que decir que no podemos dejar de agradecer el talento de Gastón Duprat y Mariano Cohn, los realizadores, que, además de ser nuestros amigos y soberbios cocineros, tienen un talento que excede demasiado la media televisiva. A Deborah Gornitz, el huracán de la Docta, por su energía inacabable. A nuestras chicas, Paula Vazquez Prieto y Mariela Sexer, encargadas de la producción periodística. Al Chivas Argüello, *frontman* del conjunto normaA, protagonista de la movida platense, que es quien llevó a cabo la realización de esta noble empresa, y al simpatiquísimo Joaquín Burgos, que lo secundó. Por último, como siempre, el más especial agradecimiento a nuestro querido amigo Luis Majul, y a todo el equipo de La Cornisa, productores de todo eso. Y al gran pueblo argentino, salud.

EL AMANTE estrena el 13 de agosto. Se emite los jueves a las 22 hs y repeticiones.

EL AMANTE Tercera temporada
Desde el 13 de agosto todos los jueves a las 22 hs.
por **Canal (á)**
13 películas



The image shows three men sitting on a green couch in a rustic, wood-paneled room. They are dressed in casual attire. The man on the left has long hair and glasses. The man in the middle is wearing a dark sweater. The man on the right is wearing a blue sweater and blue pants. They appear to be in a relaxed conversation. The background features wooden walls and a floor, with a lamp visible on the right side.

LARGOS DIGITAL

Res. 1887/08, modif. Res. 1888/08 y 2022/08

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su largometraje a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Primer llamado a concurso - Fecha de recepción 01/06/09 al 01/09/09
- Segundo llamado a concurso - Fecha de recepción 06/10/09 al 08/01/10
- 5 Premios tope 70% c/u (hasta \$ 400.000)

PROYECTOS DOCUMENTALES EN DIGITAL

Res. 632/2007, modif. Res. 18857/08

- Tercer llamado a presentación para la producción, desarrollo y finalización de largometrajes documentales con terminación en Digital (beta calidad Broad Casting Internacional)
- Fecha de recepción 01/09/09 al 15/09/09
- Premios (montos máximos):
Para Producción de \$ 140.000
Para finalización de documentales con rodaje terminado \$ 30.000
Para el desarrollo de proyectos \$ 5.000

CORTOS DIGITAL

Res. 1894/08, modif. Res. 1888/08

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su cortometraje (10') a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 09/06/09 al 27/08/09
- 10 Premios de \$ 25.000

CORTOS TERMINADOS

Res. 1892/08

- Llamado a concurso para realizadores que hayan terminado sus cortos del género ficción, documental, animación o experimental (8') en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 22/07/09 al 15/09/09
- 10 Premios de \$ 5.000 c/u

Historias Breves 2009

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

- Segundo llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir cortos (10') a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 28/10/09 al 22/02/10
- 5 Premios de \$100.000 c/u

1º y 2º LARGOS EN 35mm

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

- Segundo llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su 1º o 2º largometraje de 90' a 120' a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 26/10/09 al 15/02/10
- 2 Premios tope 80% c/u (39% del costo medio de Film Nacional)

Ver más información en www.incaa.gov.ar

EL AMANTE CINE

Nº 207
AGOSTO
2009

Arrástrame al infierno de Sam Raimi es el puntapié inicial para un...

Especial sustos y terrores

+
Polémicas
**Enemigos
públicos /
Rescate del
metro 1 2 3**

La discoteca del amor salió en DVD + Entrevista con Aristarain +
¿Qué pasó ayer?, una comedia sorprendente + **El Sol** y la trilogía del
poder de Sokurov + Cine mudo argentino + Godard + Robin Wood y el
american horror film + 40 películas de terror recomendadas

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636



00207

9770329260003