

CANNES 2008

EL INFORME MÁS COMPLETO
SOBRE EL CINE QUE VEREMOS

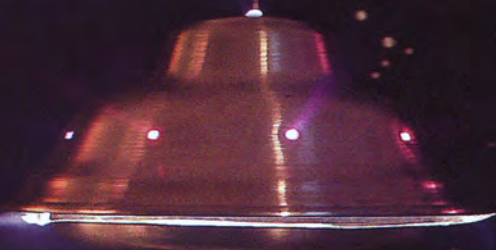


Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal Título largo, largas discusiones, largas peleas. ¿Aventuras clásicas o de computadora? ¿Una película valiosa o puras pavadas?

Sokurov Continúa la revolución rusa (digital)

Más estrenos **La ronda**, una buena película + **Tus santos y tus demonios**, ¿es posible irse del barrio?

DVD Un buen mes para alquilar: **El nombre de la venganza** de Park Chan-wook + **Joshua**: los juegos del miedo + **Contra el poder**: las Dixie Chicks vs. Bush + **Semi-Pro: El amateur**: comedia y básquet... y luego nos fuimos a los deportes en el cine + Clásicos



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



REVISTA **EL AMANTE CINE** PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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



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

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRITORES RESIDENTES EN ARGENTINA



sí, alguna vez iba a volver a pasar. Aumentó (otra vez) el papel y hemos aumentado el precio de la revista. No nos gusta aumentar de precio, pero sabemos que así son las cosas. De hecho, este aumento de *El Amante* es inferior a cualquiera de los aumentos de cualquier cosa en el último año (incluso del colectivo y el subte). Pero aumentar sigue poniéndonos quejumbrosos, apesadumbrados, etcétera, y nos lleva a pensar en viejos precios de *El Amante*. ¿Recuerda el lector veterano cuando durante casi toda la década del noventa esta revista costó \$7,50? ¿Recuerda también que en los cines más caros la entrada a precio completo costaba en esos tiempos \$7 o a lo sumo \$7,50? ¿Y que la entrada con descuento era al 50 por ciento? *El Amante* costaba entonces como una entrada de cine. Y si no compraba *El Amante* (¡horror!) podía invertir ese dinero en ir a ver dos películas un día miércoles.

Hoy, incluso con este nuevo aumento, nos hemos quedado atrás, bastante atrás, del precio de la entrada de cine. Por si usted no va mucho a las salas en la ciudad de Buenos Aires, le avisamos que en mayo ya debía pagar \$20 para entrar a ver **Indiana Jones, Retrato de amor** o alguna otra. Y que, salvo que consiga esas promociones de "dos por uno" o alguna otra formulación marketinero-tilinga, no va a obtener un descuento del 50 por ciento así vaya un miércoles o un lunes a la mañana. La entrada a "precio reducido" oscila entre 13 y 15 pesos, o sea que cuesta igual o más que esta revista. Sí, hay cines más baratos, pero la comparación de nuestro precio, el de antes y el actual, la hicimos en ambos casos con los cines "mainstream". En los últimos años, la entrada de cine se ha encarecido mucho más que las revistas, que los teatros, que los CD... Usted, querido lector, ¿ve las salas de cine llenas a toda hora? ¿A quién le convienen esas frecuentes funciones proyectadas para uno, dos o cero espectadores?

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

Colaboraron en este número
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Alberto Fuguet
Marcela Gamberini
Jorge García
Lilian Laura Ivachow
Fernando Juan Lima
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez

Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

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

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

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

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

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

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

SUMARIO

- 2 Cannes
- Estrenos**
- 12 Polémica: Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal
- 19 Aventuras recomendadas
- 20 Indiana Jones y el reino de las aventuras gráficas
- 23 Tus santos y tus demonios
- 24 La ronda
- 26 Polémica: El desierto negro
- 27 La casa de las alondras, S.O.S. Ex
- 28 Polémica: Meteoro
- 29 El sueño de Cassandra, Election
- 30 88 minutos, Los falsificadores, Una dama digna
- 31 Bajo anestesia; Locura de amor en Las Vegas; Odette, una comedia sobre la felicidad; Retrato de amor; Yo soy sola
- 32 De uno a diez
- 33 **Llego tarde**
2 días en París, Las horas perdidas, La desconocida
- 34 Más sobre el cine independiente
- 36 Libro Bafici 10 años
- 37 Gianikian y Ricci Lucchi
- 38 Sistiaga
- 39 Powell y Pressburger, Jacques Nolot, Julien Temple
- 40 Correo
- 43 Cine en TV
- DVD**
- 44 Semi-Pro: El amateur
- 46 Cine y boxeo
- 48 Deportes por Alberto Fuguet
- 49 Joshua
- 50 El nombre de la venganza
- 52 Contra el poder
- 53 Una noche en la ópera
- 54 Gran hotel
- 55 Siete novias para siete hermanos, La legión invencible
- 56 Éxtasis: Jóvenes perturbados, Romance criminal
- 57 Qué me alquilo, Qué me compro
- 58 Qué me bajo
- Obituarios**
- 59 Nicéforo Galván
- 60 Sydney Pollack, Hazel Court, John Phillip Law
- Presentes del cine**
- 61 Claves: Sokurov, video

CANNES
2008

LA VUELTA AL MUNDO EN 54 PELÍCULAS

por Jaime Pena



El cant dels ocells





Wendy and Lucy

Había cierto temor a la edición de este año de Cannes. Todo parecía conjurado para una selección particularmente nefasta. Los rumores sobre la falta de películas –o sobre el retraso de muchas de ellas que no estarían a tiempo para el festival– y un aplazamiento de última hora en el anuncio del *line-up* final constituían indicios suficientes para que todas las precauciones pareciesen pocas. Visto el resultado final, es lícito sospechar que se trató de una estrategia intencionada de Thierry Frémaux para que bajásemos la guardia y nos dejásemos sorprender. Si la selección final se anunció una semana después de la fecha tradicional –lo que a su vez condicionó el anuncio de la Quincena de los Realizadores y la Semana de la Crítica–, hubo que esperar aun varios días más para que la Competición se completase con la película inaugural y de clausura, así como otros dos títulos a competición. Y si la de inauguración, como luego se comprobó, bien se la podrían haber ahorrado, las otras dos no sólo se trataban de dos destacados títulos, sino que, además, entre ellas se encontraba la que a la postre sería la Palma de Oro.

Frente a la abundancia celebratoria del año anterior, Cannes 2008 se presentaba también con unas dimensiones más humanas. No faltaban los nombres importantes (es más, la mayoría de ellos sobraban), pero tampoco se acumulaban: daba la impresión de que, pese a todos los problemas iniciales para cerrar el programa, este año al menos sí se había hecho una selección. La edición 2007 seguro que fue mucho mejor que lo que nos pareció en aquel momento, cuando los actos del 60º aniversario lo empañaron todo. El año pasado volvimos de Cannes con la sensación de que había demasiadas películas, en particular fuera de concurso y en sesiones especiales. Echando cuentas, entre la Competición, Un Certain Regard, las películas fuera de concurso y las sesiones de medianoche –y sin sumar Cannes Classics, la Quincena ni la Semana de la Crítica– nos sale que este año sólo había cuatro películas menos (57 por 61). Y, sin embargo, la primera impresión es que Cannes 08 fue un festival más abaricable y, sobre todo, menos esquizofrénico, quizá porque a priori había menos “acontecimientos”, lo que facilitaba –hacía más directa– nuestra relación con las películas. Dicho lo cual, he de decir que Cannes 08 me pareció un buen festival en la medida en que hubo alguna que otra gran película, un nivel medio más que aceptable, pocos (y previsibles) bodrios –lo que redujo las potenciales decepciones–, además de que, por encima de cualquier otra considera-

ción, el festival supo transmitir una idea del cine muy particular, lo cual, en definitiva, es lo que importa. La mayor sorpresa la deparó *Un Certain Regard*, con una vitalidad desconocida incluso para los más veteranos del lugar y varios títulos notables, muchos de ellos merecedores de constituir las verdaderas apuestas de la competencia oficial o de ocupar el lugar de alguna que otra vieja gloria. ¿El palmarés? Discutible, como todos. Lo mejor de éste y de cualquier otro palmarés es que se anuncian el último día y a última hora, cuando casi todo el mundo ha abandonado Cannes y sus efectos están amortiguados por la distancia. No ganó la mejor película, la de Garrel, pero eso no es ninguna sorpresa. Y los principales disparates no afectaron a los dos principales premios. Creo sinceramente que *Entre les murs* es una más que digna Palma de Oro y que *Gomorra* es una de las mejores películas italianas que hemos visto en los últimos años (sí, ya sé que esto no significa mucho). No se puede decir lo mismo de los premios al director, guión o actriz, tampoco de ese premio especial concedido a toda la carrera de Clint Eastwood y Catherine Deneuve, premio que no logró contentar a nadie (ni a los propios galardonados), lo que demuestra su inutilidad.

El país de los ciegos

Si no recuerdo mal, la anécdota forma parte de una película *indie* de principios de los noventa que, por lo menos en España, conoció un modesto éxito. Hablo de *In the Soup*, de Alexander Rockwell, en la que un aspirante a director de cine interpretado por Steve Buscemi planea una película en la que su personaje protagonista se queda ciego, momento en el cual la pantalla debería de quedarse en negro durante unos veinte minutos. Este lejano recuerdo me viene a la cabeza mientras asisto a la proyección de *Blindness*, la película de Fernando Meirelles a la que le corresponde el honor de inaugurar el festival. Se trata de una adaptación de una novela por la que no tengo ningún aprecio, *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, lo que ya me predispone en su contra desde un primer momento. Lo peor de la novela está ahí –jodío este tipo de parábolas tan obvias!– y también lo peor de Meirelles (¿tiene algo bueno?). El proyecto en sí tenía todos los visos de fracasar; de ahí que en la opción de la pantalla en negro se adivine su única salvación. Cerramos los ojos, pero ni así: en un determinado momento, uno de los ciegos que ha sido encerrado en una especie de hospital-asilo, Gael García Bernal, comienza a cantar "I Just Called To Say I Love You" de Stevie Wonder. El festival no

puede empezar peor. Es un detalle de tan mal gusto que –triste consuelo– te hace sospechar que ni director, ni guionista, ni actor se creen lo que han rodado. Meirelles es un director muerto prematuramente. Las dimensiones de este fracaso nos traen a la memoria el de *La peste*, de Luis Puenzo. ¿Son necesarias estas películas? ¿Serán meros cebos para atrapar a cineastas en exceso ambiciosos y sin conciencia del riesgo? *Blindness* es el punto más bajo del festival, al menos hasta el penúltimo día en el que Wim Wenders nos ¿sorprende? con la peor película de su carrera (moraleja: uno siempre se puede hundir *todavía más* en el fango). Bien, la película de Meirelles puede tener justificada su inclusión en la Competición por estar protagonizada por una serie de estrellas menores encabezadas por Julianne Moore que harán su papel en la alfombra roja. No se puede decir lo mismo de una película como *Palermo Shooting*, que en lo único que supera a la adaptación de Saramago es en su banda sonora, especialmente en un par de momentos en los que suena "The Rip", del último disco de Portishead (sí, suena dos veces, Wenders ya no tiene imaginación ni para esto).

Tampoco nos esperábamos nada bueno del episodio de Michel Gondry para la película colectiva *Tokyo!* y nuestros peores augurios se confirman, aun a costa de reconocer que el suyo no es peor que los de Léos Carax y Bong Joon-ho. Pero este es el destino de casi todo este tipo de películas turísticas. Otros títulos similares, como *Paris je t'aime*, podían ser igual de aburridos, pero entre veinte cortometrajes, malo sería que no saltase algún feliz destello. *Tokyo!* es una triple tortura y debería de ser objeto de una denuncia por parte de las autoridades municipales de la capital nipona. No será el caso de la película de Woody Allen filmada en España. Si ya su rodaje constituyó toda una vergüenza nacional, con los políticos y los medios de comunicación peregrinando diariamente al set, entonces *Vicky Cristina Barcelona* es la penitencia que nos teníamos merecida. O no: para mucha gente Woody Allen está más allá del bien y el mal, así que el colmo del delirio llegó cuando una parte del público recibió con aplausos una película que, resumiendo, se puede decir que está a la altura de su título. Realizada a la mayor gloria de los departamentos de turismo de Barcelona y Oviedo, *Vicky Cristina Barcelona* sólo se salva si decidimos tomárnosla como una autoparodia, con Javier Bardem gritándole, cual ayudante de dirección, "Speak English!" a una Penélope Cruz recién salida de una película de Almodóvar

El cant dels ocells va mucho más allá de los logros de **Honor de cavalleria** y confirma a Serra como un cineasta mayor, un cineasta cuyos límites ya no nos atrevemos a predecir.

o con ésta, a su vez, llamándole a una perdida Scarlett Johanson "¡Niñata de mieerda!". No, no son éstos los diálogos por los que sus admiradores han entronizado a Allen, pero dudamos que, hoy por hoy, este señor sea algo más que una mera franquicia.

A su lado, películas como *Adoration*, pálido reflejo de lo que un día fue Atom Egoyan, o *Linha de pase*, nuevo sermón de Walter Salles y Daniela Thomas sobre las clases sociales menos favorecidas de San Pablo, cuyo único futuro es el fútbol o la religión (alguien se preguntaba por qué estos señores no filmaban el mundo que mejor conocen, el de la alta burguesía, y se dejaban de tonterías), tenían al menos la virtud de no molestar en su común mediocridad. Por su parte, *Synecdoche, New York* es de esas películas que irritan a cualquiera, pero el pobre de Charlie Kaufman parece haber encontrado la horma de su zapato. Si hasta ahora sus guiones podían ser maltratados por Gondry o Spike Jonze —que conste que tengo cierto aprecio por alguna de estas películas—, en este caso ha sido él mismo en su debut como director quien se ha ahogado en su juego de cajas chinas y autorreferencialidades. Nos lo podemos imaginar peleándose consigo mismo en algún oscuro rincón de su mente. Consigo mismo o con su alter ego Donald Kaufman, con el que había firmado el guión de *El ladrón de orquídeas*.

Los Ángeles-Ushuaia

Programadas en los primeros días, las dos películas de los dos directores brasileños más reputados arrojaron sendos jarros de agua fría sobre las esperanzas depositadas en la nutrida representación latinoamericana en las distintas secciones del festival. Si alguien confiaba en que el polo de atención mundial se desplazase de Asia a Latinoamérica, al final se confirmó que por el momento su peso es más cuantitativo que cualitativo. Y eso que la representación argentina salvó los muebles a todo un continente.

Una de las noticias más felices del último Bafici fue la vitalidad del cine mexicano. Si el argentino parece vivir un momento de consolidación industrial y artística que culmina el largo proceso de renovación que se inició hace diez años, la cinematografía mexicana parece adentrarse ahora por los mismos senderos. Hay una clara voluntad de prestar atención a lo que allí sucede. Sólo así se explica que en la Semana de la Crítica se recuperasen películas procedentes de otros festivales como el de Berlín (*Lake Tahoe*) y Guadalajara (*Desierto interior*). La presenta-

ción de la película de Fernando Eimbcke estaba plenamente justificada en la medida en que había sido considerada Revelación del Año por parte de la Fipresci. Una revelación que sólo puede ser tal para aquellos que no conozcan *Temporada de patos*. *Lake Tahoe* (me limito a reproducir un comentario que oí o leí durante el festival) es *Temporada de patos* en color y *scope*. Es el mismo modelo de 25 watts —otra vez—, tan simpático como inane. Aun así preferible al de Amat Escalante, el protegido de Reygadas, cuya película *Los bastardos* era en realidad la única novedad mexicana en la selección oficial (*Un Certain Regard*) y en ningún caso un paso adelante con respecto a su ópera prima, *Sangre*. Otra película de tiempos muertos, en este caso con ilegales mexicanos en California, si bien, a diferencia de Eimbcke, aquí todo tiene una intencionalidad: desarmar al espectador para impactarlo con el *shock* final, un estallido de violencia al estilo *The Great Ecstasy of Robert Carmichael*. Lo peor es que la película está muy bien rodada y en ningún momento deja traslucir hacia dónde quiere llevarnos. Lástima maniobras tan arteras.

En el fondo, la película de Escalante responde a lo que se espera en un festival de una película latinoamericana: unas pocas dosis de miserabilismo y otras pocas de tremendismo, traducido éste en violencia y sexo, si es posible explícito. De todo ello anda sobrada la chilena *Tony Manero*, unos de esos cócteles que aúnan lo anterior y mucho más: el trasfondo político de la dictadura de Pinochet, referencias culturales universales (el personaje de *Fiebre de sábado por la noche*)... Por momentos me recuerda a películas españolas como *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia) o *Las horas del día* (Jaime Rosales), pero Pablo Larraín se inspira claramente en el Reygadas de *Batalla en el cielo*.

De nada de ello podemos acusar al cine argentino, que parece navegar por otras aguas, quizá porque, como decíamos más arriba, pasó ya hace años por esa etapa adolescente en la que es necesario llamar la atención a toda costa. Si no deslumbrante, su amplísima representación mostró una solidez a prueba de bombas que confirma el gran momento que está viviendo y del que ya se hacía eco el número anterior de *El Amante*. Entre los aún no consagrados, Pablo Fendrik confirmó que es mucho mejor director que guionista, algo que ya podíamos intuir con *El asaltante*. Su segunda película, *La sangre brota*, un proyecto anterior a su ópera prima, intenta sostener una historia demasiado alambicada (o for-



24 City

zada e innecesariamente confusa). Una película que es mejor en sus partes, en la resolución de algunas de sus secuencias, que en su fallido conjunto. Pero es *Salamandra* la película que mejor marca las distancias con otros modelos latinoamericanos. Pablo Agüero relata la difícil relación entre una madre y un hijo —una historia demasiado manida— en una comuna hippie de la Patagonia. Lejos del exhibicionismo de otros, también de la conmiseración con la que muchos directores suelen tratar a sus personajes, Agüero se pone del lado del más débil (el niño) pero, como él, hace lo posible por intentar —por que intentemos— comprender a la madre. Hay una intervención estelar de John Cale, pero esto es lo de menos en uno de los más esperanzadores debuts de Cannes 08.

Creo que lo mejor de *Leonera* es comprobar cómo Pablo Trapero logra rehuir todos los tópicos del melodrama carcelario y también los de un subgénero mucho más peligroso, el de las cárceles de mujeres. No hay sentimentalismo; casi nos atreveríamos a decir que tampoco hay melodrama. La narración avanza sin nunca mirar atrás ni a los peajes que suelen imponer las convenciones genéricas, en especial las del cine de denuncia social, marcándose un objetivo que está en la cabeza de su personaje protagonista y, claro, de su director, pero que el espectador nunca comparte. Es así como una película cuya sinopsis parece anunciar una sucesión de lugares comunes nunca deja de sorprendernos. De ahí que a Trapero no le interese aclarar el suceso que lleva a Julia a la cárcel, o si su detención es justa o injusta. Lo señala Javier Porta Fouz en su crítica de la película y si ahora insisto de nuevo en este aspecto es porque éste es también el punto de partida de *La mujer sin cabeza*, la controvertida película de Lucrecia Martel. Si sus anteriores películas estaban construidas sobre la expectativa de lo que iba a pasar, en este caso asistiremos a las consecuencias de algo que ha ocurrido o que pudo haber ocurrido. Un asunto confuso, ahora el atropello de un perro, puede que también de un niño, que la autora material teme o no desea aclarar, como tampoco la directora, que recrea ese universo mental de turbación, sentimiento de culpa y miedo a la verdad en el que se sumerge su protagonista, Verónica. El *scope* le sirve a Martel para separar estos dos mundos: filma en primeros planos a Verónica y mantiene en un segundo plano, en un caos sonoro, al resto del mundo físico. Si Trapero lo resolvía por la vía narrativa y física, Martel se inclina por una traducción mucho más abstracta y psíquica, quizá con un exceso de virtuosismo formal,

que no conduce a ninguna resolución. Es por ello una película un tanto claustrofóbica, que no deja respirar ni a su protagonista ni al espectador, y no sé si también el motivo del fuerte rechazo que generó en buena parte de la crítica, que la recibió con un polémico abucheo (*La mujer sin cabeza* era, al final del festival, la película con peor puntuación en el panel de *Le Film Français*).

Al igual que con *Leonera*, cabe comparar la singularidad de la arriesgada propuesta de Martel con precedentes tan ilustres como los de *Cronaca di un amore* (Antonioni) o *Muerte de un ciclista* (Bardem), así como con otra película presente en la Competición, *Les Trois signes/Üç maymun*, de Nuri Bilge Ceylan. En este caso el atropello sí es la disculpa argumental a partir de la cual se propone un melodrama con mensaje social, una propuesta algo envejecida que le dio al cineasta turco un premio al mejor director un tanto excesivo, pero ya se sabe que hay nombres que un día alcanzan no se sabe muy bien cómo una reputación de la que nadie puede luego apearlos. En todo caso, *Les Trois signes* supera los resultados de su película anterior, *Climates*, en especial en su utilización del digital como medio expresivo.

No vamos a insistir con *Liverpool*, que ya comentamos tras su pase por el Bafici, si bien cabe reseñar que, a diferencia de *La mujer sin cabeza*, la película de Lisandro Alonso —no sólo un habitual, sino también una de las estrellas de la Quincena— fue recibida con estupendas críticas por parte de casi todos los medios, desde *Libération* a *Variety*. Siguiendo con los emparejamientos, *Liverpool* proponía una suerte de contraplano de la película que pasamos a comentar. En su plano final, un llavero evoca para el espectador —no para el personaje que lo recibe, para el que no significa nada, como me insistía Sergio Wolf— la ciudad del título, una ciudad que es a la vez, y entre otras muchas cosas, un puerto de mar, un equipo de fútbol y un grupo musical.

Europa no ha muerto

Terence Davies vuelve al cine y a su ciudad natal con *Of Time and the City*, un documental que conmemora la elección de Liverpool como Capital Europea de la Cultura. Nunca un encargo institucional dio tantas alegrías. No se trata tanto de un documental sobre Liverpool como sobre la relación de Davies con la ciudad que abandonó hace varias décadas, una relación perdida no por la nostalgia, sino por una ironía con la que el director de *Distant Voices*, *Still Lives* marca distancias con la evolución

de la ciudad. Davies habla de los cines y de los lugares en los que creció, de los campos de fútbol y de una música que, como siempre sospechamos, nunca compartió (The Beatles). Confiemos en que *Of Time and the City* marque el retorno definitivo de Davies al cine, un tesoro que el cine británico y el europeo no pueden dejar en el olvido.

Pocas veces en los últimos años asomaron tantos grandes nombres del cine europeo por Cannes. Jean-Marie Straub y Philippe Garrel suelen ser habituales de otros festivales, hasta el punto que la participación de Garrel en la Competición era la primera de su carrera (?). Había mucha curiosidad por comprobar los resultados del primer trabajo de Jean-Marie Straub tras la muerte de Danièle Huillet. *Le Genou d'Artemide* (26 minutos) adapta otro de los *Diálogos con Leucò* de Cesare Pavese, de nuevo con los actores del Teatro Comunale di Butti. Este diálogo podría haber formado parte de *Quei loro incontri* si no fuese porque Straub lo enmarca con un prólogo y un epílogo musicales (pantalla en negro, música de Mahler y Schütz) y lo prolonga con una serie de planos del bosque. *Le Genou d'Artemide* se programó acompañada de otra obra maestra, el auténtico testamento de la pareja Straub/Huillet, la póstuma *Itinéraire de Jean Bricard* (40 minutos). El cine debería de ser siempre así de sencillo: imágenes en blanco y negro de una isla y una voz (la de Jean Bricard) grabada presuntamente hacia 1994 y que evoca su infancia y la ocupación alemana cincuenta años atrás. La voz remite a la isla ahora deshabitada, paisaje fantasmagórico que Straub/Huillet convierten en escenario histórico.

Con *La Frontière de l'aube*, Garrel nos regaló la mejor película de la Competición, un film bellísimo y de un rigor inusual en semejantes escaparates que fue recibido con risas burlonas y un sonoro abucheo por parte de la crítica. Triste paradoja si tenemos en cuenta que en esta edición se conmemoraban los cuarenta años del Mayo del 68 y Garrel es uno de los pocos cineastas que se pueden considerar hijos de aquellos tiempos. Será que estos tiempos, los de 2008, están más cercanos a Sarkozy que a Garrel... Bien, esto no debería perturbar nuestra relación con otra de las películas en las que Garrel hurga en la herida de su biografía. No es difícil reconocer en el personaje de Louis Garrel a su propio padre o en el de Laura Smet a una mezcla de Nico y Jean Seberg, a quienes Garrel filmaba en la intimidad de las habitaciones de los hoteles en *Les Hautes solitudes*. También están aquí los electroshocks que él mismo sufrió en sus propias carnes o el personaje de

Clémentine Poidatz que bien podríamos identificar con Brigitte Sy, embarazada de un hijo que, en la realidad, no podría ser otro que el propio Louis. Pero, a diferencia de otras películas *familiares* de Garrel que actúan como exorcismos personales, ésta es una historia trágica, un historia de *amour fou* con un componente fantástico que Garrel dice tomar de Franju y el surrealismo y que fue lo que suscitó mayor recochino por parte de un público incapaz de entender una propuesta tan arrebatadoramente romántica, fotografiada en blanco y negro por William Lubtchansky y acompañada de un partitura de Jean-Claude Vannier que, literalmente, rasga la pantalla con las notas del violín de Didier Lockwood.

La suma de Jean-Marie Straub y Philippe Garrel da como resultado a Albert Serra. Su esperada *El cant dels ocells* tiene mucho de los dos. Los paisajes del primero y el estilo declamatorio del segundo. Serra revisa el mito de los Reyes Magos a partir de la gran tradición del cine europeo y lo popular. El resultado es divertidísimo, una suerte de reinterpretación naïf del mito bíblico por la vía del humor, del absurdo. Sólo que sus Reyes Magos son un mito cotidiano, esto es, la gente común que incorpora todos los años por la Navidad los papeles de los monarcas de Oriente que traen regalos a los niños. Así, sus diálogos acumulan reiteraciones y sentencias obvias porque su sabiduría es la sabiduría popular de la gente del campo; su esfuerzo físico es patente en las imágenes, un auténtico milagro: sabemos en todo momento que son sus amigos de Banyoles quienes están disfrazados de Reyes Magos, quienes ascienden por las montañas o por las dunas... *El cant dels ocells* va mucho más allá de los logros de *Honor de cavallería* y confirma a Serra como un cineasta mayor, un cineasta cuyos límites ya no nos atrevemos a predecir.

Si Serra da una nueva vuelta de tuerca a la representación tradicional de los mitos religiosos, acercándola a lo cotidiano y alejándola de cualquier misticismo, *Hunger*, del Turner Prize británico Steve McQueen, se sirve de la iconografía cristiana para poner en escena una huelga de hambre de unos presos del IRA –sucesos reales que tuvieron lugar en Maze, Irlanda del Norte, en 1981–, convertidos en mártires por una cámara que se recrea enfáticamente en unos cuerpos extremadamente delgados, en el sufrimiento y el dolor: lo que narra *Hunger* no es otra cosa que un calvario. McQueen no nos dice por qué están encarcelados los terroristas, pero sí nos muestra con todo detalle las torturas que sufren y

sólo se aventura fuera de la cárcel para mostrar –claramente inspirado por el Alan Clarke de *Elephant*– el asesinato de uno de los guardianes de la cárcel. Una película reaccionaria que se llevó la Cámara de Oro al mejor nuevo director.

Otro cuento de Navidad (aunque sin relación alguna con la mitología cristiana), *Un Conte de Noël* nos devuelve a Arnaud Desplechin en plena forma, si bien es probable que le falte algo de ese misterio que hacía de *Reyes y reina* una obra maestra. Por lo demás, estamos ante toda una saga concentrada en unos pocos días y en dos horas y media, un prodigio de síntesis y montaje que acumula historias y digresiones en torno a una reunión familiar suscitada por la repentina enfermedad de la madre (Catherine Deneuve). *Un Conte de Noël* convierte a su anterior *L'Aimée* en una suerte de borrador, confirmando una de las tendencias que se están consolidando entre muchos cineastas contemporáneos: la de servirse del documental como laboratorio de experimentación para sus ficciones, lo que no quiere decir –lo veremos luego con Jia Zhang-ke– que el documental sea siempre subsidiario de la ficción. Un breve inciso: en el Mercado se pudo ver también la nueva película de Olivier Assayas, *L'Heure d'été*, que tenía muchos puntos de contacto con Desplechin, en particular con *L'Aimée* y con la idea de proponer un espacio físico, el hogar familiar, como depositario de la memoria y la tradición que va pasando de generación a generación. Luego de sus *thrillers* transnacionales, *L'Heure d'été* es un Assayas *unplugged*, una especie de *back to basics*, de regreso a la tradición campestre y renoiriana del cine francés, con un final que parece tomado de *L'Eau froide*.

El cine francés no dejó de proporcionar buenas noticias a lo largo de casi todo el festival, lo que no impidió alguna que otra notable decepción, en particular el nuevo Bertrand Bonello, *De la guerre*, una extraña y descabellada propuesta sobre la búsqueda de la felicidad cuyo más que probable fracaso puede condicionar su carrera futura; o la de los hermanos Darrieu, *Le Voyage aux Pyrénées*, un más que predecible éxito popular aunque nos encontremos ante una comedia que ofrece poco más que una divertida situación de partida y que representa un considerable paso atrás con respecto a su anterior *Peindre ou faire l'amour*. Mientras, la coproducción franco-argelina *Dernier maquis* (Rabah Ameur-Zaïmeche) proponía una parábola sobre el islam y los sindicatos que quien esto firma no alcanzó a desentrañar.

Otros hermanos, los Dardenne, decepcionaron con *Le Silence de Lorna*, con la que

volvían a uno de sus temas favoritos, el del tráfico de inmigrantes clandestinos, aderezado aquí con los matrimonios de conveniencia para obtener la nacionalidad europea. Durante al menos una hora la película es magnífica, con una narración más elíptica que nunca: los Dardenne obvian las causas y sólo nos dejan asistir a sus consecuencias. En el tramo final, sin embargo, son incapaces de traducir visualmente las inquietudes de su protagonista y sus silencios se transforman en palabras explicativas de su deriva hacia la locura. Como los Dardenne están abonados a los premios, en esta ocasión tampoco se fueron de vacío, aunque se tuviesen que “contentar” con el de mejor guión. Tampoco se fue de vacío otro habitual de Cannes, Paolo Sorrentino, en esta ocasión con su parodia en torno a Giulio Andreotti *Il Divo*. Dejando las sutilezas para mejor ocasión, su película resulta insoportable más allá de sus primeros diez minutos. Por el contrario, *Gomorra*, de Matteo Garrone, resultó toda una sorpresa, al menos para quienes ya no esperábamos nada de *otra* película sobre la mafia. Conjugando distintas tramas paralelas, Garrone está más atento a mostrar desde adentro cómo se estructura la sociedad regida por la Camorra napolitana que en plantear el sempiterno enfrentamiento de la policía contra la mafia, decantándose por las pequeñas historias cotidianas antes que por los grandes relatos épicos. Más cerca de *The Wire* que de *El Padrino*, en definitiva.

Desplazándonos hacia el centro y el este de Europa nos encontramos con la mejor película alemana vista en Cannes, *Wolke 9*, obra de un director que no despierta grandes entusiasmos, si bien nunca defrauda: Andreas Dressen. Su película se centra en un peculiar triángulo amoroso protagonizado por septuagenarios en el que no están ausentes las escenas de sexo más insólitas vistas últimamente. Más al este, nos encontramos también con *Four Nights With Anna/Cztery noce z Anna*, el triple retorno de Jerzy Skolimowski: al cine tras un impasse de 17 años, a Polonia y a unos modelos narrativos que se quieren anclados en los temas y en las formas de sus inicios, allá por los años sesenta. No había mejor elección para inaugurar la cuadragésima edición de la Quincena de los Realizadores que con una película que podría haber sido realizada en 1969 y que, como el mejor cine de aquellos años, sigue manteniendo intacta su vigencia.

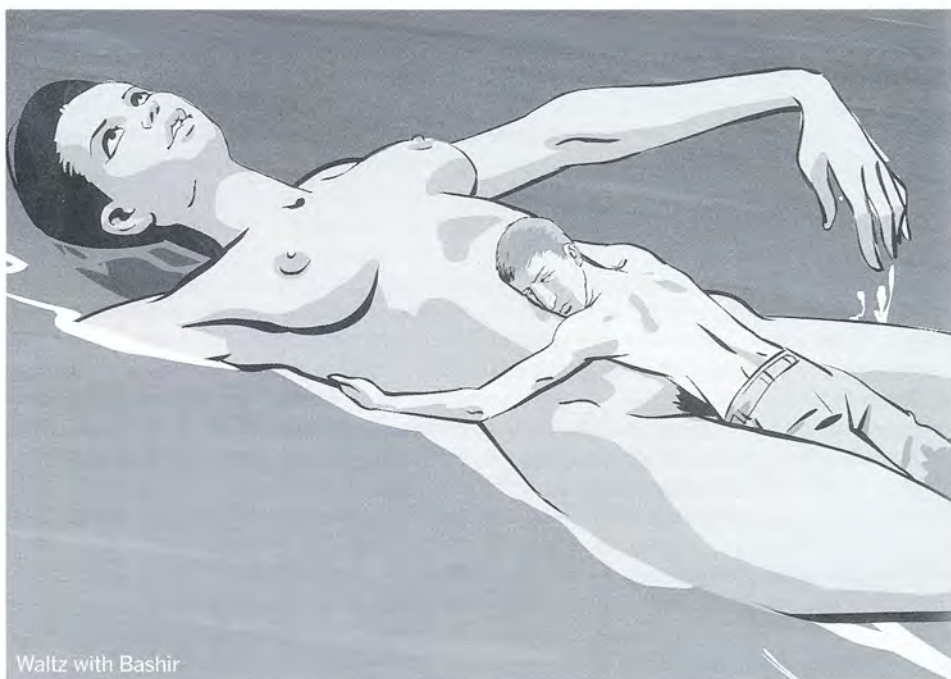
Pese a la Palma de Oro del año pasado a *4 meses, 3 semanas, 2 días*, el cine rumano tan sólo estuvo representado por *Boogie*, de Radu Muntean, también en la Quincena.

Muchas de las características del nuevo cine rumano están aquí presentes: desde su vocación realista al ya habitual arco temporal condensado en unas pocas horas. En este caso, la novedad surge de su apertura a modelos mucho más lejanos. Cuando en un determinado momento uno de los protagonistas llama la atención a uno de sus amigos sobre una emisión televisiva, "Mira, Seúl", somos conscientes de que estamos asistiendo a una traslación a Rumania de las típicas historias de Hong Sang-soo: ambientación en una ciudad de vacaciones en temporada baja, reencuentro de unos amigos al cabo de varios años, el peso del pasado que deja traslucir el desencanto del presente, largos planos secuencia... *Boogie* es una película que exige algo de paciencia pero que ofrece mucho más de lo que su plácida superficie sugiere en un primer momento. Hubiese merecido mejor suerte o más atención, al menos tanta como la que se le concedió a *Delta*, de Kornél Mundruczó, la producción húngara que tuvo el honor de representar a toda la Europa del Este en la Competición. No se me ocurre otra razón que justifique su elección como no sea su *digest* de personajes, ambientes y temas que hemos visto en distintas películas húngaras o rusas en las últimas temporadas.

... ¿y el documental?

Mentiría si respondiese a esta pregunta diciendo que el documental, bien, gracias. Si en el Bafici resultó vencedor por partida doble, en Cannes ha tenido una presencia muy problemática. Los documentales –o lo que siempre entendimos por documentales– estuvieron relegados a un segundo plano. Mientras, una extraña hibridación de documental y ficción que se ha venido consolidando en los últimos años gracias a la generalización de los medios digitales se convertía en la protagonista absoluta de Cannes 08. Si bien tampoco podemos proclamar la muerte del documental, sí podemos afirmar que el documental se ha convertido en otra cosa. ¿En qué? La respuesta en un buen ramillete de películas.

No quiero decir con esto que no hubiese documentales en Cannes, al contrario. Alguno de ellos tan incontestables como *La Vie moderne*, la tercera entrega de la serie *Profils Paysans* con la que Raymond Depardon retrata a un grupo de viejos campesinos en una región montañosa francesa, vestigios de un mundo en trance de desaparición. Otros tan discutibles como *Maradona by Kusturica*, un producto que sólo podrán disfrutar en su justa medida los fans del futbolista, que se supone se cuentan por millones, y los del cineasta, si



Waltz with Bashir

Terence Davies vuelve al cine y a su ciudad natal con **Of Time and the City**, un documental que conmemora la elección de Liverpool como Capital Europea de la Cultura. Nunca un encargo institucional dio tantas alegrías.

es que queda alguno. Tengo escaso aprecio por los futbolistas en tanto figuras públicas y nunca me ha interesado el culebrón Maradona, sus problemas con las drogas o sus declaraciones políticas. Como retrato de un "juguete roto", Maradona y Kusturica harían bien en aprender de Mike Tyson, otro deportista con un polémico final de carrera que se sirve del cine como medio de rehabilitación personal, gracias al modesto y honesto buen hacer de James Toback. *Tyson* puede que no sea una gran película, pero nadie le podrá achacar falta de sinceridad.

A partir de aquí, el concepto tradicional de "documental" se diluye y comienzan los problemas. *24 City* es, en apariencia, el nuevo documental de Jia Zhang-ke que sucede a *In Public*, *Dong* y *Useless*. Un documental sobre el desmantelamiento de una fábrica militar (la 420, en la ciudad de Chengdu) y la construcción en sus terrenos de un complejo de apartamentos de lujo, la *24 City* del título. Como podemos ver, un tema –el de las profundas transformaciones que está sufriendo China– muy querido por Jia, tanto en sus documentales como en sus ficciones. Estéticamente, *24 City* recuerda mucho a *Useless*, con esa luz y esos encadenados que no ocultan sus texturas vídeo. Asistimos así a ocho testimonios de trabajadores de la vieja fábrica que narran sus experiencias personales y anécdotas de su vida laboral mientras las máquinas desmantelan las instalaciones. Las dudas surgen cuando constatamos que no todos esos trabajadores son personajes reales y que entre ellos se hallan enmascaradas tres actrices, una de ellas perfectamente reconocible, Joan Chen. Los relatos de estas últimas son puras ficciones que, para la mayoría de los espectadores, pasarán por historias verdaderas. ¿Cuál es la finalidad de este tipo de dispositivo que rompe las reglas del juego con las que opera el documental? Creo que estamos asistiendo a un profundo cambio en los conceptos tradicionales del cine y la respuesta, hoy por hoy, debo reconocer que se me escapa. Podría aventurar que para determinados cineastas ni el documental ni la ficción son compartimentos estancos, por lo que sienten la necesidad de traspasar sus fronteras, pero reconozco que esto es algo obvio y que la verdadera cuestión es interrogarse precisamente por qué ya no son compartimentos estancos, por qué se rompe ese pacto con el espectador que le permitía a éste interpretar a priori como real o como ficción lo que acontecía en la pantalla.

Siempre supimos que los *fakes*, los falsos documentales, no eran otra cosa que ficciones que se servían de un metalenguaje. Esta

definición no es válida para este nuevo tipo de narrativa, que unas veces se sirve de los modos documentales para narrar una ficción y otras ficcionaliza el documental. O que crea esa nueva categoría del documental animado (o de animación). Si el año pasado Locarno presentó *Chicago 10*, documental de animación sobre el proceso contra los diez de Chicago, dirigido por Brett Morgen, este año Cannes se sacó de la manga una de las propuestas más singulares y fascinantes de la Competición, *Waltz With Bashir*, con la que el cineasta israelí Ari Folman reconstruye su (confusa) experiencia personal en la guerra del Líbano a comienzos de los ochenta, en particular las masacres de Sabra y Shatila. Si *Chicago 10* recurría a la animación dada la ausencia de imágenes del proceso judicial, *Waltz With Bashir* lo justifica por el carácter fragmentario, onírico e irreal de los sueños de su protagonista: ¿un documental surrealista?

Je veux voir se acerca también al Líbano. Joana Hadjithomas y Khalil Joreige se sirven de dos intermediarios, un ícono como Catherine Deneuve y el actor libanés Rabih Mroué, para una propuesta que recuerda tanto a *Y la vida continúa* de Kiarostami como a *Death in the Land of Encantos* de Lav Diaz: asistir en primera persona a un escenario devastado. Catherine Deneuve es Catherine Deneuve, que llega a Beirut para asistir a una gala benéfica y que manifiesta su deseo de "querer ver". *Je veux voir* es precisamente eso: el testimonio visual del paisaje en ruinas de Beirut y del sur del Líbano tras la guerra de 2006, un ejercicio metanarrativo en el que todos sus elementos emanan de la realidad –los personajes, los escenarios– aunque están organizados como una ficción, mínima, pero una ficción, como si Hadjithomas y Joreige desconfiasen de los recursos del documental. No creo que éste sea el caso de un documentalista tan avezado como el kazako Sergey Dvortsevov, cuyo primer largometraje veníamos esperando hace tiempo. La sorpresa vino porque éste no es un documental al uso, como sus cuatro anteriores medimétrajes, sino una película de ficción que integra con toda naturalidad elementos documentales. *Tulpan*, vencedora por aclamación en Un Certain Regard, puede recordar en parte a *La historia del camello que llora*, sólo que Dvortsevov no pretende ficcionalizar un documental, sino insertar escenas reales –el parto de una oveja, por ejemplo– en una ficción pura para dotarla de verosimilitud.

Este tránsito del documental a la ficción lo podemos ver con toda claridad en tres películas. La primera de ellas no oculta las costuras. *Aquele querido mês de agosto*, de

Miguel Gomes, comienza como un documental convencional sobre los veranos en una comarca rural portuguesa, unos veranos en los que las verbenas y el regreso de los naturales del lugar que ahora trabajan en Lisboa o Francia cobran un gran protagonismo. Poco a poco los personajes reales del documental se van transformando en personajes de ficción que interpretan un guión mientras asistimos al proceso de construcción de la película. El film de Gomes ilustra así, mejor que cualquier otro intento de explicación, este salto del documental a la ficción. Es cine dentro del cine o, si se quiere, el primer documental sobre el estado de las cosas del cine contemporáneo.

Les Bureaux de Dieu surge como un proyecto con el cual Claire Simon quiere retratar un centro de planificación familiar de Grenoble en el que se orienta a mujeres, especialmente adolescentes, sobre métodos anticonceptivos, enfermedades de transmisión sexual, etc. Simon investiga el tema y reúne la suficiente información no para un documental, sino para una ficción. Historias y diálogos tomados de la realidad e interpretados por actrices, reservando a rostros tan conocidos como los de Nathalie Baye, Nicole Garcia o Béatrice Dalle el papel de las doctoras y consejeras. Si no fuese por ello nunca podríamos asegurar con plena seguridad que nos encontramos ante una ficción. Las entrevistas se suceden, no hay una progresión dramática al uso, estamos en el terreno del documental, pero... Es en este terreno donde juega todas sus bazas *Entre les murs*, de Laurent Cantet, la inesperada aunque creo que no injusta Palma de Oro: un instituto real del distrito 20 de París, unos alumnos que estudian en ese mismo instituto, un profesor que ejerce o ha ejercido la docencia aunque ahora se trate de un reputado periodista y escritor en una de cuyas novelas, precisamente, se basa *Entre les murs*. La película no abandona nunca los muros del colegio, siguiendo el día a día de un curso escolar y de la asignatura de lengua francesa. Podría parecer *Ser y tener*, hasta que, en un determinado momento, salta el conflicto dramático, una disputa en torno al significado de una palabra ("*pedasses*") interpretada de manera muy diferente por uno (el profesor) y otros (el alumnado multirracial). *Entre les murs* es una película sobre la Francia multiétnica, y también sobre el lenguaje y su polisemia de origen racial y social. Como Claire Simon, Cantet filma con el estilo característico de un documental –dos cámaras atentas a la letra del guión, una tercera a la irrupción de lo azaroso–, pero la suya es una película argumental, con una progresión dramática, no una mera sucesión de (falsas) entrevistas.

Asia-Estados Unidos

A su modo, también Raya Martin participa en este debate sobre el realismo. *Now Showing* es la segunda parte de su trilogía *Box Office*, de la que pudo verse en el Bafici *Next Attraction*, todavía como *work in progress*. Pero aquella, como en el caso de *Possible Lovers*, se trataba de una propuesta conceptual en la línea de *Autohistoria*. *Now Showing* es un proyecto si se quiere más arriesgado, sobre todo si tenemos en cuenta que supuso su carta de presentación en Cannes: una película de casi cinco horas de duración esencialmente narrativa y que basa buena parte de su apuesta en las texturas de la imagen. El primer tercio se sirve de un vídeo de baja gama, mera película doméstica, no sólo por el soporte utilizado, sino también por su narrativa, como si esa fuese la única forma hiperrealista de filmar la intimidad cotidiana. A continuación recurre a la manipulación de una vieja película filipina –otra de sus constantes–, *Tunay na Ina* (Octavio Silos, 1939), para culminar con una continuación de la historia y los personajes iniciales con una narrativa de largos planos secuencia y acumulación de tiempos muertos que entronca con el más reciente cine asiático. Raya Martin parece avanzar a pasos agigantados –tres películas en un solo año– y quizá precisemos de algo más de distancia para juzgarlo. Algo similar es lo que ocurre con otro cineasta filipino, Brillante Mendoza, que nos interesa bastante menos. Pero este año tocaba cine filipino en la Competición y el afortunado fue Mendoza y una película que responde a la fórmula que ya puso en práctica con *Foster Child* y *Tirador*. *Serbis* parece rodada con la misma urgencia y la misma falta de cuidado en su puesta en escena que aquellas –en esto Mendoza es el opuesto a Martin–, pero supongo que su inclusión en la Competición obedecía a una apuesta no tanto por una película concreta como por un cineasta y la cinematografía que representa. Lo mismo podríamos decir con respecto a *My Magic*, de Eric Khoo, otro ascendido desde la Quincena, también con una película menor que muy probablemente hubiese sido mejor apreciada en otra sección.

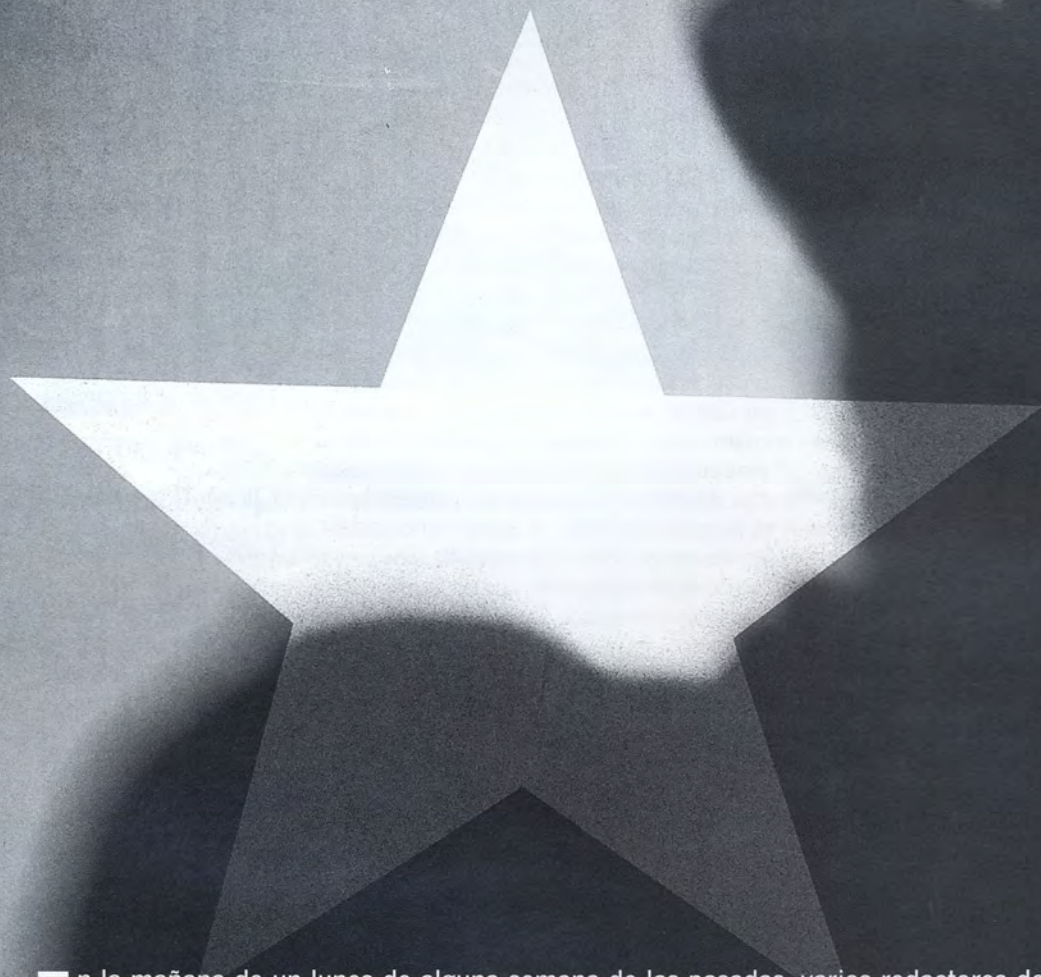
Así las cosas, el principal foco de interés del cine asiático lo representaron nombres consagrados como el del mencionado Jia Zhang-ke o el de Kiyoshi Kurosawa, cuya *Tokyo Sonata*, una extraña comedia familiar que enloquece en su parte final hasta culminar con una de las mejores secuencias vistas en todo el festival, fue de lo más destacable de *Un Certain Regard*. También Wong Kar-wai reapareció por Cannes para presentar *Ashes of Time Redux*, revisión de su conflictiva película de 1994, ahora (algo) más comprensible e igual de bella, algo así como el tarro de las esencias de su cine.

Si la presencia asiática tuvo algo de decepcionante, sobre todo en comparación con el protagonismo que asumió en años anteriores, otro tanto podría decirse del cine norteamericano. Tras la abundancia del año pasado, parece que en 2008 tocan vacas flacas. “Pues las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado / Y las palabras del año próximo aguardan otra voz”, dicen unos versos de Eliot que Philip Roth cita en su última novela traducida al castellano, *Sale el espectro*.

Junto a la nueva entrega de *Indiana Jones* que puede resultar ocioso comentar aquí, la presentación más aparatosa fue la del *Che* de Steven Soderbergh, en realidad una coproducción franco-española-estadounidense cuyo destino final se adivina incierto. Si el proyecto inicial sobre Ernesto “Che” Guevara consiste en dos películas, una centrada en Sierra Maestra y la otra en Bolivia, en Cannes se presentaron como una sola de cuatro horas y media. Un absurdo si tenemos en cuenta que se trata de dos películas con dos formas narrativas muy diferentes, la primera más física, al modo del cine de acción de los setenta, la segunda más introspectiva, inspirada por Richard Dindo y su *Diario de Bolivia*. Lo cierto es que, pese a todo el ruido, se trata de una(s) película(s) de escaso alcance que no creo que colme las expectativas de nadie: el típico producto de problemática comercialización, como apuntaba Todd McCarthy desde *Variety*, fuera de la televisión o el DVD. En mi opinión, éste debería ser también el destino de *Changelling* (o *The Exchange*), la película más convencional en años de Clint Eastwood, un producto al servicio exclusivo de su estrella, Angelina Jolie. Ambientada entre finales de los veinte y principios de los treinta, *Changelling* aborda muchos temas: el doble, el intercambio de personalidades, la corrupción policial en una ciudad como Los Ángeles, los asesinos en serie, el tráfico de niños, etcétera, etcétera, sin profundizar en ninguno de ellos, como cualquier *movie of the week*. Un cine tan previsible y correcto que algunos lo confundieron con clasicismo. Prefiero apostar por dos películas mucho más modestas como *Two Lovers*, melodrama romántico impregnado por el fatalismo de *Vértigo* –en realidad se trata (casi) de una remake del film de Hitchcock– con el que James Gray se aleja por primera vez de los ambientes policiales. O como *Wendy and Lucy*, de Kelly Reichardt, sin duda la mejor película norteamericana de Cannes 08, también la confirmación de que *Old Joy* no fue una casualidad y de que todavía podemos depositar alguna esperanza en el cine independiente americano. [A]



Con *La Frontière de l'aube*, Garrel nos regaló la mejor película de la Competición, un film bellísimo y de un rigor inusual en semejantes escaparates que fue recibido con risas burlonas y un sonoro abucheo por parte de la crítica.



En la mañana de un lunes de alguna semana de las pasadas, varios redactores de *El Amante* partieron desde sus respectivas moradas (o desde donde fuera) hacia la privada de **Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal**. Regresaron. Mandaron mails. Parecía haber un extraño consenso: todos decían que la película era entre buena y muy buena. ¿Todos? No, un hombrecillo cano y barbado, el venerable veterano cinéfilo, resistía, contrera como casi siempre, echándole cuatro frescas a **Indiana Jones**.

El día del estreno de la película, las altas esferas (¿?) de la redacción se aventuraron al cine a ver al Indiana ese. Y salieron despotricando y reivindicando al venerable veterano cinéfilo (desde ahora, VVC). A las altas esferas no les había gustado **Indiana Jones y el reino...** y decían que ni siquiera habían experimentado buenos momentos de aventura, como el de la gran bola (o gran esfera) que perseguía a Jones en **Los cazadores del arca perdida**. Regresaron a sus moradas con ganas de polemizar y recibieron largas misivas en defensa de la película dirigida por Spielberg, producida por Lucas, guionada por Koepp y protagonizada por Harrison Ford. Allí se dieron cuenta de que no había manera –que no fuera absolutamente dictatorial– de cubrir la película con notas exclusivamente en contra y en poco espacio. Luego aparecieron más defensores y hasta más detractores. Como diría *Ámbito Financiero*, “interesa regreso de arqueólogo veterano”. Y así fue como se generaron todas estas páginas sobre **Indiana Jones** y la calaverita reinante. Algunos a favor, otros en contra (incluido el VVC), una nota sobre aventuras gráficas (¿?), de esas de computadora, y una lista de recomendaciones de películas de aventuras añejas (por supuesto, hecha por el VVC). Pasen y lean, o agarren el repelente de mosquitos y vayan a la selva a ver si encuentran El Dorado. **Javier Porta Fouz**

U.S. A
1B71
FOR OFFICIAL

Indiana Jones
y el reino de la
calavera de
cristal

**Indiana Jones and
the Kingdom of the
Crystal Skull**

Estados Unidos,
2008, 124'

DIRECCIÓN

Steven Spielberg

GUIÓN David Koepp

sobre historia de
George Lucas y Jeff
Nathanson

PRODUCCIÓN

George Lucas,
Kathleen Kennedy,
Frank Marshall

MÚSICA John Williams

FOTOGRAFÍA

Janusz Kaminski

MONTAJE Michael Kahn

INTÉRPRETES

Harrison Ford, Shia
LaBeouf, Cate
Blanchett, Karen Allen,
Ray Winstone, John
Hurt, Jim Broadbent



Pasarla bomba

por **Mariano Kairuz**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

Veintisiete años atrás, Pauline Kael recibía el estreno de *Los cazadores del arca perdida* con una nota en la revista *The New Yorker* en la que diagnosticaba, con menos estupor que resignación, que los ejecutivos de marketing se habían apoderado de Hollywood y que el cine había entrado en una era en la que se ponía más esfuerzo en vender una película que en hacerla. Hoy parece una obviedad, pero hace casi tres décadas se registró el momento mismo del pasaje de lo que fuera que hubiera sido la “generación del 70” a lo que fuera que fuese a ser de ahí en adelante el cine multimillonario de los estudios. Son los años en los que Lucas y Spielberg terminaron de consolidar su posición en la industria. De esos años y de ese cine, Kael se quejaba diciendo que “no hay un solo ser humano en la pantalla”. Y a *Los cazadores del arca perdida*, en particular, la encontraba demasiado grande para su género y le achacaba que, “demasiado temerosa de no proveer suficientes emociones a su público como para mantenerlo contento todo el tiempo”, ni su guión ni su montaje le daban aire, y parecía

estar todo el tiempo pisándose a sí misma. Una decepción viniendo de Spielberg, que –al menos a esa altura de su filmografía– era para Kael un director “convencional pero capaz de filmar materiales convencionales mejor que nadie”.

Y veintisiete años después, acá estamos algunos pensando que *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* es, por lo menos en intenciones, una saludable vuelta atrás a un momento en que el cine de acción y aventuras era mucho más humano. No se trata de ponerlo en los términos de esa dicotomía un poco reaccionaria entre lo digital y lo analógico, porque Spielberg usa mayormente los efectos digitales como si fueran analógicos, y esta película no es la excepción (salvo en las inexplicables apariciones de esos castores dibujados, tan poco graciosos). En el largo anticipo publicado por la revista *Vanity Fair* hace varios meses, el periodista Jim Wolf se hacía una pregunta de puro sentido común: ¿cómo volver a Indiana Jones no sólo diecinueve años después, sino fundamentalmente después de *Matrix*, de *El Hombre Araña*, de la saga de Jason Bourne? Spielberg la contestaba con una expresión impecable: “I go for geography”. Básicamente, diseñar la puesta en escena y el montaje lo más cercanos posi-

ble a los de las películas originales, y que lo que importe, dice, siga siendo *la geografía*: saber dónde está el héroe y dónde está el villano, no sólo en qué lugar del mundo sino, y primero que nada, de qué lado de la pantalla. Que la acción se entienda, que el ritmo lo den las "peripecias" argumentales y no sólo el montaje. Y establecer desde ahí no tanto una confrontación como una convivencia con otras maneras de asaltar los sentidos del espectador. Si el texto de Kael puede sonar, casi tres décadas después, demasiado conservador, hoy lo mejor a lo que parece poder aspirar el seguidor de la saga es a que la nueva, demorada y hasta desfasada cuarta película se parezca más a aquella lejana trilogía de *blockbusters* que a *Meteoro* de los Wachowski. La oposición en juego, en todo caso, es *material versus virtual*, y los protagonistas de *Indiana Jones* son bien sólidos. De hecho envejecen; más o menos privilegiadamente, pero lo hacen: el pelo se decolora y la piel se arruga. Y eso ya los hace más humanos que buena parte de los personajes del cine de acción y aventuras de los últimos años.

Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal no es todo lo buena que uno podía esperar, pero, a la vez, la única cosa verdaderamente terrible que puede decirse de ella es que no siempre es divertida. Que es lo único que fueron sus antecesoras –la especialmente entretenida *Indiana Jones y el templo de la perdición*, a decir verdad, no tenía demasiado sentido con ese McGuffin absurdo de las piedras mágicas que protegen a un pueblo de la India, y toda esa subtrama de la liberación de los niñitos esclavos–. Lo que no era poco, tratándose de fantasías enormes que, como decía nuevamente Kael, reducían a los nazis a villanos de historieta. Y la verdad es que sería un poco esquizofrénico reclamarle a la nueva película que fuera como las anteriores, que "reprodujera su espíritu" y que a la vez fuera algo más que aquéllas; que fuera más inteligente o que contuviera comentarios más agudos o sagaces sobre el mundo real. Que de algún modo los tiene y los exhibe con habilidad en su primera media hora, la parte que hasta sus detractores más salvajes reconocen como la más explosivamente divertida del cine reciente. Indiana Jones ha sido trasladado de los años 30 a los 50, y ese artilugio le permite a la película tematizar el paso del tiempo en el protagonista, en el actor y en sus creadores, pero también en la historia y la cultura norteamericanas. Y si en los años 30, los de un enemigo distinguido con tanta precisión, Indy podía andar a sus anchas, en los tiempos de la Guerra Fría, la paranoia nuclear y la fiebre delatora, cuando el enemigo es quien una década antes era el aliado, el viejo héroe se convierte impunemente en víctima de la caza de brujas. En unos pocos minutos, Spielberg nos hace ingresar de cabeza en una época, un poco a la manera de *Volver al futuro*: apelando a sus *leitmotifs* más refulgentes –los autos pisteros, el rockabilly, el nihilismo cool modelo Dean-Brando– para revelar apenas un rato después que todo ese brillo es encantador pero falso. La imagen central de esta introducción violenta a un mundo del que Indiana Jones siente que se está quedando afuera es ésta en la que descubre, un poco confundido, como si recién se despertara, que se encuentra en un barrio suburbano artificial, un set con sus vecinos de mentira y sus casas y sus televisores de mentira, a punto de ser pulverizado en una prueba atómica, el verdadero *state of the art* del progreso tecnológico. Indy se salva refugiándose adentro de una heladera, icono de la industrialización pujante y la modernización doméstica.

La ironía es brutal: el doctor Jones sobrevive al hongo atómico pero no es seguro que vaya a sobrevivir a los nuevos avatares políticos de su país.

Haber estado ahí en el momento justo le valdrá las sospechas del gobierno. La ironía es brutal: el doctor Jones sobrevive al hongo atómico pero no es seguro que vaya a sobrevivir a los nuevos avatares políticos de su país.

Y así como ese prólogo fue celebrado hasta por los que salieron gruñendo del cine, el final decepcionó a sus adeptos más ciegos. Idea de Lucas resistida durante años por Spielberg y Ford, el argumento convierte a El Dorado en territorio extraterrestre, con los marcianos más "inmateriales" que ha dado el cine del director, bichos traslúcidos que parecen encarnar algún tipo de conciencia colectiva, una sabiduría superior y otros lugares comunes que conforman más una *idea*, un poco vaga, algo *new age*, que una resolución narrativa. Pero que no está nada mal en sí, ni es mucho más fantástica (como género) de lo que eran los poderes esotéricos del Arca de la Alianza, las piedras de Sankara o el Santo Grial en los capítulos anteriores. Si se le puede reclamar algo a ese final, es una falta de desarrollo y, sobre todo, su mesura, su falta de espectacularidad: la imagen sostenida de la partida de un plato volador –no un ovni sofisticado, sino un encantador plato bien años 50– evoca y hace extrañar aquellas desbordadas aspiraciones de grandeza con las que coronaba *Encuentros cercanos*. El efecto es tremendo: estamos presenciando la revelación de uno de los grandes secretos de la humanidad, pero ni siquiera el propio Indiana parece no ya fascinado, sino siquiera conmovido por la escena. Hay una tibieza distinta de la que le criticaba Kael a la primera película (que adjudicaba a su miedo a no mantener suficientemente estimulado al público), un punto medio, cuando lo que se necesitaba era que fuera –una de dos– raro y sofisticado, o muy emocionante.

Es en el epílogo donde se anuda de la peor manera posible lo peor de la película. En la nota ya mencionada de *Vanity Fair*, Lucas dice que un problema que había demorado la concreción de una cuarta película era que los McGuffin de la serie se habían ido debilitando con el correr de los capítulos, y que en su momento temieron tanto que el Santo Grial no funcionara que decidieron incorporar la dinámica padre-hijo (con Sean Connery) para asegurarse de sostenerla por otro lado. Con lo cual no se explica, habiendo insistido tanto con su historia de marcianos, qué necesidad sintió esta vez de incorporar al hijo de Indiana Jones en la historia. Peor aún: a toda la familia, apelando a la promocionada vuelta de Marion Ravenwood (Karen Allen), que es, de tan forzada y desdibujada y falta de química, sencillamente triste. Bienvenida por conservadora, por su decisión, hasta cierto punto, de no innovar, *El reino de la calavera de cristal* se desmorona en ese final con casamiento y consolidación automática de la familia, casi llamando al sexagenario pero activo doctor Jones a retiro. Y aun así, no hay que olvidar que antes de ese gesto además de reaccionario, innecesario, visualmente chato y hasta un poco traicionero hubo algo más de una hora con grandes momentos, como esa persecución en la selva con una villana mucho más digna que aquellos nazis de cartón de antes (Cate Blanchett, una vez más, poniéndole gracia infinita a su irresistible Irina Spalko, dama gélida del estalinismo que quiere calentar la guerra y ganarla de una vez, pero que ambiciona algo todavía más grande: el poder que otorga el conocimiento). Y tampoco hay que olvidar esos primeros 25, 30 minutos de cine radioactivo, de lo mejor, de lo más parecido a una aventura que haya dado una película cara de vacaciones en ya demasiadas vacaciones. **[A]**



Un indiscreto encanto de la digitalia

A favor **Leonardo M. D'Espósito**

Una de las discusiones que despertó *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* en la redacción venía por el lado de los efectos especiales. Spielberg había declarado que, en este episodio, optó por menos digital y más efecto físico, de doble de riesgo, algo menos manipulado y más tradicional. La cuestión es que varias críticas ponían el acento en ese aspecto de cosa física viva que tiene la película por encima de lo digital. Pero en algún momento de los mails cruzados entre detractores y defensores saltó la térmica, y al argumento que sostenía que “había poco digital” se lo rebatió con que, justamente, había mucho. Está el topo ese que aparece al principio, muchísimo del final (que no puedo contar acá, pero hay unos seres todos digitales más un artefacto todo digital), unas marabuntas maravillosas y algunos etcéteras. Sin embargo, como pasaba en *La guerra de los mundos*, de ninguna manera el peso está ahí: el digital está medio de adorno (salvo en el final, repitamos porque vamos a ir hacia eso) y sí hay menos digital que en la media del cine *mainstream* contemporáneo (de cuyas imágenes ya es hora de desconfiar). Ni *Meteoro* ni *Transformers* tienen un plano que no haya sido retocado computadora mediante (N.B.: *Meteoro* lo hace de manera ostensible y construye su discurso desde ahí, disculpen lo académico del término “discurso”). Pero lo mismo puede decirse de mucho cine estadounidense “realista”: si miran los títulos de crédito de cualquier film, incluso, qué sé yo, un James Ivory (en el caso de que no se hayan quedado dormidos; ya sé que es mucho pedir quedarse a los títulos de crédito de un film de Ivory), van a ver que, cómo no, hay empresas de efectos digitales que se encargan de crear escenarios virtuales para ahorrar en exteriores o en escenografías. Hay muchísimo más de lo que se puede



imaginar: como dije, hay que desconfiar de las imágenes.

Pero no en este cuarto film de *Indiana Jones*. En primer lugar, porque lo digital es tan ostensible, tan “clase B” (especialmente en la última secuencia: el diseño de, bueno, “lo que se ve” es demasiado parecido a lo de la misma clase en la década de los 50), que se puede pensar en una voluntad de homenaje levemente satírico, que se quiso que el efecto “se viera”.

Porque *Indiana Jones 4* es, en gran medida, una mirada hacia atrás, hacia la época anterior a los chiches digitales. Y una vuelta –imagino– que tiene mucho de despedida. Hay algo muy interesante en el cine de Spielberg antes y después de *Hook*, un film liminar en su filmografía. Hasta esa versión de *Peter Pan*, sus películas practicaban una especie de clausura de lo fantástico. Es decir: el elemento que, de continuar existiendo o en contacto con la Humanidad, no tendría más remedio que cambiar la Historia desaparecía. El camión del diablo, el tiburón, el Arca de la Alianza, los extraterrestres más E.T., las piedras del Templo de la Perdición y el Grial se perdían para siempre. No quedaba de ellos más que el recuerdo en los protagonistas de cada film; no había evidencia física que abonara la hipótesis de que esas criaturas y artefactos fuesen más que un sueño. Pero en *Hook* sucede que uno de los viejitos se vuelve a Nunca Jamás. Y a partir de ahí, lo irrealidad, lo fantástico, lo maravilloso comenzó a convivir en nuestro mundo (quizás porque antes de *Hook* apareció Tim Burton y abrió –con éxito– lo maravilloso al mundo cotidiano: tema de investigación posterior). Y sí, era enormemente digital (y Spielberg lo dejó claro en ese dibujo animado que aparece en *Jurassic Park*, toda una declaración de principios) y peligroso: los dinosaurios, el androide de *Inteligencia artificial* y su enorme furia infantil, las armas de *Minority Report* (y los avisos digitales, y los vehículos, y, especialmente, todo el lugar de confinamiento) y la maquinaria marciana de *La guerra de los mundos* permanecen. Después de pasear por los abismos de los campos de exterminio, ninguna anomalía era demasiado grande como para desaparecer del mundo. ¿Qué pasa con *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*? En primer lugar, lo digital ya hizo aparición. Pero, al mismo tiempo, Indiana Jones es un héroe –siempre lo fue– del pasado. No es posible que siga allí. Por lo tanto, en este film todo se vuelve ostensiblemente falso, lo único real son las patadas, los duelos con espadas, las corridas, los paseos en liana y las piñas. Lo demás es lo de menos y, para que cierre, debe desaparecer “entre universos”. No queda, pues, ni en ese mundo mimesis del real al que pertenecen los puños de Indiana Jones ni en el otro mundo, ese que quedó representado como País de Nunca Jamás –un nombre que es un destino y un programa estético–. Y por eso, también, Indiana Jones ya no tiene más razón de ser y sienta cabeza en un final que es un adiós. Esta película es sabia: juega, se divierte y nos hace divertir con limpieza, y deja que el artificio se vaya por su propio camino. El peso de lo humano supera cualquier otra cosa, cualquier interposición de la pura máquina. El doctor Jones fue testigo de cómo la maravilla alguna vez había existido y su conocimiento es el puro recuerdo, la virtualidad absoluta. Indiana siempre fue el nervio humano y la razón pragmática en mundos de locura irracional. Hoy que la razón puede hacernos creer de verdad en monstruos, vuelve a su despacho lo más tranquilo. Todo lo digital –como los topitos/testigos– siempre le será indiferente. [A]



Estado físico

En contra **Marcos Vieytes**

Esta temporada 2007/2008 será recordada por los espectadores como aquella en la que tres de los más grandes mitos de la historia del cine vieron extendidas sus sagas con la que acaso sea la última película protagonizada por los actores originales de las mismas. El futuro puede llegar a desmentirlo, pero cuesta pensar que veremos de nuevo a Sylvester Stallone calzándose los guantes de Rocky o la musculosa de Rambo, y a Harrison Ford empuñando el látigo de Indiana siempre con el sombrero puesto. Ambos actores han superado los sesenta años de edad y uno supone que estas últimas películas fueron incluso pensadas como una despedida de esos personajes ya mitológicos. Sabedora de que la vejez de los actores pondría en primer plano el paso del tiempo y sus efectos, *Rocky Balboa* encaró el asunto de lleno y así consiguió ser no sólo la más importante de las tres, sino también una de las mejores películas estrenadas durante el año pasado. Ni por asomo sucede lo mismo con *John Rambo*, a pesar de ese plano final que rescata Tomás Binder en su crítica a favor del número 190 de la revista, ni con esta cuarta parte de *Indiana Jones*, que se obstina en ignorar el mayor atractivo que posee la franquicia: su personaje y la relación con el tiempo biológico –no necesariamente con el histórico, aunque el uso de este último fue brillante en la anterior– que le toca vivir. Es cierto que aquí también hay un par de planos a los que nuestra generosidad puede acudir para edificar un recuerdo redentor de la película, como aquellos que logran transmitir el valor simbólico del sombrero, especialmente en la primera y un tanto menos en la última aparición de Harrison Ford, pero que no son otra cosa que partes dispersas del todo que no se atrevió a ser la película.

Otro desafío es saber qué función cumple el film dentro de una saga que había conseguido ser una trilogía compacta.

En uno de esos suplementos publicitarios que *La Nación* edita junto con FilmSuez para repartir en las salas de cine, puede leerse que “Harrison Ford se preparó para el papel con tres horas diarias de gimnasio y una dieta de pescado y vegetales”. Uno supone que esa información no tiene la más mínima importancia a la hora de ver la película, aunque vuelve a traer nuestra atención sobre la edad del protagonista. El asunto es que nada define mejor a la película que ese dato, y eso sí que es un problema. Porque el énfasis en la velocidad y en el despliegue espectacular gratuito de la imagen (digital o no), tanto como en el estado físico del actor, eclipsa la dimensión dramática y mítica del personaje. Salvo en el magnífico plano de presentación en el que vemos aparecer, antes que al propio Indiana, a su sombra poniéndose el sombrero mientras le da las espaldas al sol y hace frente al enemigo, el resto del film es puro vértigo tedioso, catálogo de contraseñas estériles y citas clásicas para fanáticos de la saga o cinéfilos enciclopédicos. El colmo de ese decorado semántico es la inacabable persecución a bordo de jeeps por la selva peruana, en el que se aglutinan situaciones típicas del cine de aventuras –duelo de espadas *alla* Errol Flynn o traslado en lianas a lo Tarzán– con ánimo meramente enumerativo. Es entonces cuando uno empieza a desesperar por huir de ese templo de la perdición serial en que se ha convertido este film-gimnasio, o por que llamen a los cazadores del alma perdida para que esta película a dieta de pescado y verduras nos empache con algo de carne. Pero nada, todo sigue igual de principio a fin, y encima el espíritu que sopla con gracia en *La última cruzada* acá se cristaliza en unos extraterrestres materiales en el sentido más frígido del término, salidos de ese sincretismo suyo llevado a cabo entre ufología y cristianismo cada vez más irrelevante y adolescente.

Otro desafío es saber qué función cumple el film dentro de una saga que había conseguido ser una trilogía compacta, que progresaba desde la presentación inicial de *Los cazadores del arca perdida* y la aventura total de *El templo de la perdición* hasta la madurez dinámica de *La última cruzada* y su doble juego de significados en torno a la aparición del padre. La respuesta más sensata parecía provenir de la promocionada inclusión de un personaje que pudiera tomar la posta de Harrison Ford en futuras entregas hipotéticas, con lo cual el film podía constituir algo así como un pase del testimonio de un personaje al otro –con todas las atractivas implicaciones rituales y emotivas que ello supone–, para lo cual hasta contaban con la estructura del último film, que giraba alrededor de la relación entre Indiana y su padre interpretado por Sean Connery, antes que en la naturaleza de los sucesos afrontados. Pero hasta aquellos, enmarcados en el contexto de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial, tenían un espesor extraordinario –por moral– del que carecen estos, cuyo dilema último y forzado sobre los límites del conocimiento no tienen carnadura alguna ni logran identificarnos por no rozar siquiera a los protagonistas. *El reino de la calavera de cristal* opta por restarle importancia a todo conflicto generacional entre padre e hijo, conyugal entre Ford y Karen Allen o sexual entre Ford y Cate Blanchett, posponiéndolos para una futura entrega que acaso no llegue nunca o que, si lo hace, llegue tarde y ya no tenga forma de borrar este paso en falso, esta operación innecesaria en el peor de los sentidos posibles de la palabra, que no deja –ni prueba su derecho legítimo a representar– legado legítimo alguno. **[A]**



En busca del cine perdido

En contra **Jorge García**

Posiblemente, si uno tuviera que elegir un género que defina al cine por excelencia, dicha elección recaería sobre las películas de aventuras. Es que, a diferencia de otros territorios que permiten al espectador identificarse con alguno de sus elementos –ya sea con situaciones que eventualmente puede haber vivido (como el melodrama y la comedia), con eventos que están instalados en la historia (pienso en el cine bélico, los biopics, el mismo western), con sus propios miedos y paranoias (los films de terror), con melodías conocidas (identificación que propone el cine musical) o con algunas de sus fantasías personales (que surgen de los relatos de ciencia ficción)–, las películas de aventuras lo colocan en contacto con universos maravillosos y con personajes enfrentados a situaciones que seguramente jamás vivirá. Y, por qué no, con una suerte de retorno a los años inocentes de la infancia. Esta predilección del público por mundos exóticos y por eventos en los que el héroe de turno se encuentra enfrentado constantemente a momentos de riesgo (y, paralelamente, a la perspectiva de un factible romance con la chica más bonita) ha provocado que, desde la época muda, el cine transitara este género con figuras emblemáticas de esos tiempos (como el ágil y atlético Douglas Fairbanks) y con alguna otra convertida en mito a partir de su prematura muerte (como es el caso de Rodolfo Valentino). La llegada del sonoro no modificó esta situación sino que, por el contrario, la incrementó: entre fines de los treinta y principios de los cincuenta, el género vivió su período de mayor esplendor, con la presencia de íconos tan importantes como Tyrone Power, Burt Lancaster y el máximo paradigma de ese cine, el incomparable Errol Flynn. Heroicos justicieros, espadachines invencibles,

El resultado, como no podía ser de otra manera, es un film absolutamente innecesario pero que, además, carece de las módicas virtudes de sus predecesoras.

piratas al servicio de las causas más nobles, buscadores de tesoros en los lugares más imprevisibles, investigadores de los secretos de la selva y del fondo del mar, sin olvidar a los personajes que alcanzaron la categoría de legendarios –como el invencible Tarzán–, proliferaron por esos años, otorgándoles a estas películas un justo lugar de preeminencia que, como todas las expresiones genéricas, fue extinguiéndose progresivamente, hasta su casi desaparición a principios de los años 60. Dicho lugar fue conseguido por estas películas a partir de relatos vibrantes y dinámicos en los que pasaba literalmente de todo, contruidos a partir de la presencia de personajes creíbles y de un ritmo narrativo que no daba respiro al espectador y que provocaba que jamás decajera su atención hacia lo que pasaba en la pantalla y que deseara que la película jamás terminara.

Este prolongado introito viene a cuento del estreno de la cuarta parte de la saga de *Indiana Jones* dirigida, desde luego, por Steven Spielberg. Antes de continuar, unas palabras sobre SS, un director que suscita, en varios lugares –incluida esta revista–, diversas controversias. Mi posición sobre él y su obra es que, más allá de que haya dirigido muy buenas películas (no muchas: *Reto a muerte*, *Tiburón*, *Atrápame si puedes*), está bien lejos de ser un director de la importancia que se le atribuye. No es para nada casual que sus mejores títulos sean aquellos en los que el placer de narrar una historia se antepone a sus intentos de ofrecer una visión del mundo que, en su caso, no excede a la de un preadolescente no demasiado inteligente, con una mirada en la que abunda el sentimentalismo facilista (que, claro está, en muchos casos bordea peligrosamente la ñoñería). Y no hablemos de cuando pretende discurrir sobre temas “importantes”, ya sean los problemas raciales, el Holocausto o los dilemas morales que plantea una contienda bélica. Lo cierto es que, como autor cinematográfico, SS es irrelevante, aunque cabe reconocerle su capacidad técnica y artesanal para ofrecer productos que, si bien son superficiales, están generalmente bien narrados. Esto último es algo que podía apreciarse en las tres primeras partes de la saga que, en mi opinión, si bien carecían de la frescura y espontaneidad de los grandes títulos del género, ofrecían una moderada dosis de entretenimiento y diversión. Pues bien: el amigo SS decidió que hacía falta, casi dos décadas después, darle una continuidad a una saga ya bien cerrada, recurriendo incluso al mismo intérprete, que ya está considerablemente entrado en años y sin las respuestas físicas –a todo nivel– de que disponía en sus mejores tiempos. El resultado, como no podía ser de otra manera, es un film absolutamente innecesario pero que, además, carece de las módicas virtudes de sus predecesoras. Desde la muy pobre construcción de los personajes (aquí el de la replotada Karen Allen y el del arqueólogo loco que interpreta John Hurt se llevan las palmas), pasando por los estereotipados soviéticos y por el muchacho que intenta emular al Marlon Brando de *El salvaje*, hasta la sorprendente ausencia de fluidez narrativa (el film está construido en una suerte de *sketches* sin el menor atisbo de hilación) que desemboca en un final muy próximo al ridículo, la película aparece como un rutinario catálogo de lugares comunes que carece del menor interés desde el punto de vista cinematográfico. En la página que sigue propongo una lista de títulos del cine clásico de aventuras mucho más placenteros de ver que esta cansada muestra de un director que, a estas alturas de su carrera y a juzgar por este film, sólo está en condiciones de ofrecer muy pobres copias de sí mismo. **[A]**

20 aventuras 20

Como promete en su nota contra **Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal**, el indómito Jorge García recomienda veinte títulos clásicos del género.

Robin Hood (1922, Allan Dwan)

Con un presupuesto enorme para la época y escrita e interpretada por Douglas Fairbanks –figura paradigmática del cine de aventuras de la época muda–, la película sigue siendo un muy entretenido espectáculo, con un imaginativo uso de los decorados y las escenografías.

El ladrón de Bagdad *The Thief of Bagdad* (1924, Raoul Walsh)

Otra con Fairbanks, quien vive aquí todo tipo de aventuras exóticas en Arabia, en un film de una electrizante energía y un asombroso diseño de producción del gran William Cameron Menzies.

El pirata negro *The Black Pirate* (1926, Albert Parker)

Nuevamente una de Fairbanks, más ágil y atlético que nunca, como un noble que se convierte en pirata para vengar su honor maltrecho, en un film que propuso un experimento innovador en el uso del technicolor.

El tiburón *Tiger Shark* (1932, Howard Hawks) Excelente film de Hawks ambientado en el mundo de los pescadores de atún, con un Edward Robinson en buena forma y en el papel de un hombre que ha sido mutilado por un tiburón y lucha por el amor de una dama. Formidables las escenas en el mar.

Tres lanceros de Bengala *The Lives of a Bengal Lancer* (1935, Henry Hathaway) Vibrante relato de acción ambientado en la India ocupada por los ingleses, donde un grupo de oficiales (colonialistas, desde luego) pasa por todo tipo de situaciones de riesgo.

El capitán Blood *Captain Blood* (1935, Michael Curtiz) Dinámica adaptación de la novela de Rafael Sabatini y uno de los primeros protagonistas de Errol Flynn en el papel de un médico devenido filibustero. Como decían los viejos programas de cine: ¡Acción! ¡Intriga! ¡Romance!

El prisionero de Zenda *The Prisoner of Zenda* (1937, John Cromwell) La mejor de las cinco versiones realizadas de esta historia, con gran actuación de Ronald Colman y notables escenas de acción.



Capitanes intrépidos *Captains Courageous* (1937, Victor Fleming)

Formidable adaptación de un relato de Rudyard Kipling que narra el aprendizaje de vida de un niño rico junto a un rudo pescador.

El hombre de la máscara de hierro *The Man in the Iron Mask* (1939, James Whale)

Historia de Alejandro Dumas rodada varias veces, ambientada en Francia en el siglo XVII, con los tres mosqueteros que ayudan a un hombre injustamente preso a recuperar el trono usurpado por su hermano.

Las cuatro plumas *The Four Feathers* (1939, Zoltan Korda)

La mejor de las versiones de esta historia de tintes proimperialistas, con soldados británicos combatiendo contra rebeldes sudaneses. Brillante uso del technicolor y gran partitura de Miklós Rózsa.

La marca del Zorro *The Mark of Zorro* (1940, Rouben Mamoulian) Tyrone Power le otorga un carácter marcadamente irónico y romántico a su aristócrata californiano enfrentado a un malévolo villano (como casi siempre, Basil Rathbone). Gran duelo final.

El capitán de Castilla *Captain from Castile* (1947, Henry King) Otra colorida y vívida película, con Power tratando de vengar las humillaciones sufridas por su familia a manos de un inquisidor que sirve a las órdenes de Hernán Cortés.

El tesoro de la Sierra Madre *The Treasure of the Sierra Madre* (1948, John Huston)

Un trío de perdedores típicamente hustoniano en búsqueda de un improbable tesoro, deja al desnudo sus vicios y miserias. Grandes trabajos de Humphrey Bogart y Walter Huston (padre del director).

La mujer pirata *Anne of the Indies* (1951, Jacques Tourneur)

Considerada por muchos una obra menor del director, en mi opinión una película maravillosa, de un desesperado romanticismo. El mejor film de piratas de todos los tiempos.

Scaramouche (1952, George Sidney)

Otro film basado en una novela de Sabatini, con Stewart Granger intentando vengar la muerte de un amigo y sosteniendo un romance de tintes incestuosos. El duelo final del protagonista con el villano Mel Ferrer debe ser el más largo de la historia del cine.

El mundo en sus brazos *The World in his Arms* (1952, Raoul Walsh)

Extraordinario film de Walsh ambientado en San Francisco en el siglo XIX, con Gregory Peck y Anthony Quinn peleándose a cada rato por una chica. Notables personajes secundarios y una increíble carrera de barcos en el final.

El pirata hidalgo *The Crimson Pirate* (1952, Robert Siodmak)

Burt Lancaster en su apogeo atlético, con su compañero de andanzas, el petiso Nick Cravat, en esta notable fusión de acción, romance y humor. Volviendo a los programas de los cines de barrio, “una película para grandes y chicos”.

Corrientes traicioneras *The River's Edge* (1957, Allan Dwan)

Dos hombres sin escrúpulos y una bella mujer detrás de un fajo de dinero intentan alcanzar la frontera mejicana. Gran uso del *scope* y Ray Milland en un papel atípico.

Infierno verde *Wind Across the Everglades* (1958, Nicholas Ray)

Bizarro y poco conocido film de Nick Ray ambientado en la Florida de principios del siglo XX, con varios personajes de ambiguas aristas viviendo diversas vicisitudes, que incluyen la de atravesar los peligrosos pantanos de la zona.

Hatari! (1962, Howard Hawks)

Quintaesencia del cine del director, el canto del cisne del género. “Una comedia de aventuras sobre hombres en peligro” vital y enérgica, filmada durante el auge del cine europeo sobre problemas existenciales. Una obra maestra absoluta. **[A]**



La aventura, por otros medios

por Agustín Masaedo

“Yo soy cola, tú pegamento”: si alguno de ustedes reconoce en esas cinco palabras el insulto más básico que un pirata puede dedicarle a otro, y además sabe que su autor es el antiheroico humor –que no terror– de los mares Guybrush Threepwood, bienvenido a bordo. Pero como lo más probable es que piensen que el autor de esta nota enloqueció o está hablando en lenguas, si no ambas cosas a la vez, lo que sigue es una necesaria introducción al fantástico mundo de las aventuras gráficas. O sea que para algunos cinéfilos ésta será una nota incomprensible. Para otros, de puro disfrute. Y a otros (a casi todos) les dará algunas herramientas para entender por qué –para bien o para mal– mucho cine de aventuras es como es hoy en día.

Allá en la prehistoria de la informática, en los años setenta, un programador aburrido de hacer rebotar una pelota blanca contra un rectángulo blanco como toda forma de entretenimiento virtual pergeñó una suerte de *Elige tu propia aventura*: un relato escrito que avanzaba en tal o cual sentido según las decisiones tecleadas por su lector/jugador. Una libertad sin duda limitada pero infinitamente mayor a la que tenía para ofrecer, de *Rayuela* en adelante, cualquier experimento parecido en soporte papel: en vez de un número finito de opciones, como “Si decides ir al norte, pasa a la página 7; si decides ir al sur, pasa a la 9”, un futuro clásico del subgénero “calabozos y dragones” como *Zork* daba la posibilidad de introducir los cuatro puntos cardinales y los cuatro rumbos laterales... o cualquier otra cosa, y aun así esperar una respuesta del juego.

Del lector al autor. A la par de la popularización de las computadoras hogareñas, las “aventuras de texto” o “ficciones interactivas” tuvieron su edad dorada. Con sus estilos y subgéneros, con sus autores y artesanos, con su *mainstream* y sus corrientes subterráneas... y con sus visionarios, como el matrimonio Williams. Tan tempranamente como en 1980, Ken y Roberta Williams habían tenido la feliz ocurrencia de agregar algunas ilustraciones (líneas monocromáticas y sin movimiento; no existía nada parecido a un programa de dibujo en esos tiempos) a su *agathacrística* aventura *Mystery House*. El éxito de esa cruza entre *Los diez indiecitos* y el juego de mesa *Clue* los sobrepasó (poner el número de teléfono de su casa en la bolsa ziplock donde venían los diskettes se reveló, a la luz de las 15 mil copias vendidas, como una idea especialmente poco brillante) y, un poco a su pesar, terminaron fundando la compañía Sierra On-Line, actriz principal en la revolución que se venía.

En 1985, Sierra lanzó al mercado un convencional cuento de hadas, sobre un caballero que debía recuperar tres tesoros para salvar al reino de la catástrofe. Y ahí se acababan las convenciones: gráficos animados a todo color, escenarios construidos en una perspectiva pseudo tridimensional que el personaje podía recorrer a sus anchas y música de fondo hicieron del *King's Quest* la primera “aventura gráfica”.

El quid de la cuestión. Antes de que sea demasiado tarde, intentemos una definición. Para eso sigamos a un especialista, el crítico David Tanguay. (Sí, las aventuras gráficas generaron también su propia crítica especializada, que a su vez desarrolló un marco teórico tan abstruso como simpático: “jugabilidad”, “linealidad estrecha”, “razonabilidad esporádica”, “tercera paneada”...) Tanguay dice:

Una aventura gráfica tiene tres elementos primarios que la definen: un mundo a explorar, un personaje explorador y un misterio (o rompecabezas; “puzzle” es la palabra) que el personaje debe resolver. El mundo, el personaje y el misterio están predeterminados: siempre se obtiene el mismo juego cada vez que se juega. Un juego de aventuras es determinista por principio, aunque muchos tengan elementos de azar secundarios. El misterio es intelectual, no físico: no hacen falta reflejos ni destreza. Aun así, el juego puede incluir algunos aspectos en tiempo real, pero el límite temporal debe ser lo suficientemente amplio para llevar a cabo la acción requerida una vez determinada por el jugador. Los juegos de aventuras también tienen una historia. Dos, en realidad: una historia de fondo, que describe y justifica al mundo y al personaje, y una trama, construida por el jugador a medida que juega. El mundo, el o los personaje/s y la historia de fondo, colectivamente, definen el escenario del juego.

Solución intelectual y determinista de problemas en el contexto de una historia, entonces. Pero esa definición, concentrada como está en el frío aspecto técnico, deja al margen lo que más nos interesa: las aventuras gráficas fueron, desde el principio, relatos audiovisuales. Con la particularidad de que ponen en nuestras manos –en nuestra mente– ciertas decisiones que suelen ser tomadas por directores o guionistas y que son las que hacen progresar la narración. Para saber cómo termina el cuento, primero hay que jugar. Y jugar implica explorar, pensar, descubrir, creer en lo que nos cuentan –tanto como para que parezca perfectamente lógico tener que usar un mono hipnotizado por un metrónomo, artefacto al que previamente habíamos *tuneado* con una banana, para abrir una canilla (los ingleses, se sabe, no llaman ni “llave inglesa” ni “llave de acá” a la herramienta, sino “llave de mono”)–, pensar un poco más, atar cabos sueltos, sorprenderse, vivir vidas ajenas, romperse la cabeza, disfrutar de las resoluciones felices tras horas de devaneos. Casi casi (salvo la parte del mono y la canilla) como en el cine. Universos multicromáticos –16 colores primero, 256 después– en glorioso 2D, fantasías animadas inmersivas, irresistibles objetos pop: ésas, si me preguntan, son definiciones más justas para la aventura gráfica.

Adumbrando la era clásica. Pero retome-mos. El *King's Quest*, igual que las primeras entregas de las múltiples sagas producidas por Sierra a ritmo fordiano (la sitcom galáctica *Space Quest*, la hiperrealista y reaccionaria *Police Quest*, la genial *Leisure Suit Larry*, sobre las desventuras de un antiplayboy buscando algo de amor “en muchos lugares equivocados”), mantenía la ya molesta interfaz de texto, algo que su archinémesis LucasArts iba a corregir.

¿LucasArts como en... George Lucas?



Exacto: desde su asociación con otro espíritu inquieto por lo que hoy llamaríamos “multimedia” (el autor de *La guía del viajero intergaláctico*, Douglas Adams) para un videojuego basado en la película *Laberinto*, Lucas venía dándole cada vez más importancia a la división informática de su imperio, a la que veía como un laboratorio para desarrollos tecnológicos destinados a la pantalla grande. La sociedad Lucas-Adams derivó, no en un pelado capaz de encender lamparitas con la boca, sino en una curiosa aventura en la que, tras un prólogo puro texto –el género todavía era popular en 1986– y el ingreso a una sala de cine, la cara de Bowie a todo color llenaba la pantalla y la cosa se volvía gráfica. Más curioso era el hecho de que, en vez del canónico cursor titilando a la espera de órdenes, había una lista de acciones (dar, hablar, abrir, etcétera) y otra de objetos (el “inventario”) que limitaban, ordenaban y simplificaban la intervención del jugador. Aunque para curiosidades, nada como la obsesión de Adams con el oscurísimo verbo “adumbrar” (prefigurar indistintamente, entrever por anticipado): de alguna forma, se las ingenió para incorporarlo a la lista de acciones y para que, en un punto del juego, con el protagonista encerrado en una celda, hubiese que “adumbrar al elefante” para que un paquidermo boquetero lo liberase. En fin. La cuestión es que el sistema prendió y creció hasta convertirse en el SCUMM, una interfaz visual y cómoda que, junto a la digitalización de las voces de los actores, marcó la ruptura definitiva de los juegos con su pasado textual.

Un buen nombre es lo mejor que uno puede tener. Sierra y LucasArts animaron el River-Boca de la aventura gráfica durante la década siguiente. Si Sierra marchaba a la cabeza en el aspecto tecnológico –incorporando antes que nadie los fondos dibujados a mano, la rotoscopia y, muy importante, el *in-game video*, cortometrajes renderizados (pasados de 3D a 2D, hablando mal y pronto) que aparecían en los momentos climáticos del juego–, fue la compañía del viejo George, quién lo diría, la que representó la

vanguardia artística de la aventura gráfica. Para eso tenía las ventajas estratégicas de siempre. ¿Derechos de autor? ¿Millones de dólares? ¿Los amigos correctos? Todo eso, seguro. Las estrellas de *Star Wars* tuvieron sus cameos bidimensionales en más de un juego en el que no les tocaba. Las interminables secuencias de créditos (tras media hora de nombres corriendo en la pantalla, el *Monkey Island 2* terminaba con un “Bueno. Ya basta. Apaga el ordenador y haz algo constructivo”) dan cuenta de lo costoso que terminó resultando el género, y que más a la corta que a la larga fue uno de los factores de su virtual extinción: alimentar ejércitos enteros de programadores, escritores, animadores, músicos, diseñadores de *packaging* (ríanse, pero a eso me refería con lo de “irresistibles objetos”: el arte de cajas y manuales, encarnaciones físicas de la aventura gráfica y tan parte de su mundo como cualquier píxel), *testers* o jugadores pagos para control de calidad, etcétera, etcétera, era cualquier cosa menos redituable. Y lo fue menos aún cuando aparecieron la nueva generación de consolas (la Playstation, bah) y los tiradores en primera persona (el *Doom*, bah) actualizando a toda espectacularidad el viejo y comparativamente económico “saltar con el A, disparar con el B”. En cuanto a los amigos correctos... un tal Steven Spielberg colaboró en *The Dig*, una aventura de ciencia ficción espacial que había imaginado, primero, como uno de sus *Cuentos asombrosos* y después como película (y que guarda semejanzas sorprendentes, en detalles del argumento y en su atmósfera opresiva, con los *Fantasma de Marte* de Carpenter). Pero las ventajas de Lucas eran, sobre todo, el dominio maestro de los resortes de la cultura popular, una ambición a la altura (estratosférica) de su ego y la capacidad de hacer de cada una de sus producciones una superproducción.

Los cuentos del Tío. Las escasas quince aventuras gráficas de LucasArts son memorables por todas las razones posibles. Para eliminar las posibilidades de que el protagonista muriese durante el juego o de que el jugador se atorase en callejones sin salida, claves de la ética *fair-play* de la compañía, los guiones se volvieron complejísima y perfectas piezas de relojería, desarrolladas en la forma de guiones cinematográficos a los que después se incorporaban los aspectos “jugables”. De nuevo en el *MI 2*, Guybrush Threepwood podía caer a una piletta de ácido, desencadenando un final abrupto, créditos incluidos, hasta que le hacían notar la paradoja de que todo el juego era un largo flashback contado por él mismo (a dos piratas de nombre *coeniano*: Bart & Fink). Entonces decía algo como “Claro, claro, lo que realmente ocurrió fue...” y regresaba al principio de la escena. El estilo visual entre caricaturesco y psicodélico encajaba natural-

mente con el predominante tono *slapstick* y de comedia verbal en la coctelera pop de relatos como *Day of the Tentacle* (un nerd, un metalero y una estudiante con problemas nerviosos interactuando en pasado, presente y futuro de la mansión de un científico loco, bajo la amenaza de la conquista mundial por parte de unos tentáculos violetas) o *Sam & Max: Hit the Road* (una *road movie*, ¿*road game*?, que iba del Ovillo de Lana Más Grande del Mundo al Museo de Elvis parodiando a las historias de detectives, protagonizada por un perro símil Marlowe y un conejo salvajísimo). A este costado de la obra de LucasArts, el más reconocible, se le aplica perfectamente aquello que Adrian Martin –en *Movie Mutations*– decía de ciertos films contemporáneos “que consisten enteramente en citas, clichés y estereotipos pop, y aun así [están] bendecidos por la voluntad y la capacidad creadora de ‘animar’ estos símbolos, de combinarlos, revivirlos y de hacerlos girar a un ritmo vertiginoso”. Aunque los dibujantes y escritores de LucasArts también podían ponerse más *noir* que Lang y Chandler juntos para pintar el inframundo tétrico, agobiante, anguloso de una obra maestra como *Grim Fandango*, o tejer, casi sin palabras, una mitología completa para el lírico *Loom*.

Indiana siempre estuvo cerca. No se necesitaba demasiado esfuerzo para extraer de la ecuación “aventura + George Lucas” el resultado “*Indiana Jones*”. De hecho, un personaje como el aspirante a pirata Threepwood estaba moldeado en buena medida según ciertos rasgos del carácter y el humor del arqueólogo (que a su vez toma de los seriales de los treinta y cuarenta... pero no nos pongamos recursivos), y una cantidad de citas, homenajes y tomaduras de pelo a *Jones* sobrevuelan la saga de *Monkey Island*. Solamente en el segundo –que sí, es el mejor de los cuatro, nada que hacerle–, Guybrush menciona cuánto odia a las serpientes, sopesa unos inofensivos libros que debe cambiar de estante como si se tratasen del ídolo y la arena de *Los cazadores del arca perdida*, cruza un precipicio descolgándose de un pseudolátigo mientras suena el consabido “tan-ta-ra-aaa”, y, si el jugador es lo bastante curioso, hasta puede encontrar en una biblioteca pública el libro *La X nunca marca el lugar*, firmado por I. Jones.

La mejor película jamás no filmada. El éxito de la versión jugable de *Indiana Jones y la última cruzada*, lanzada en simultáneo con la película (las tres pruebas que Indy debe atravesar para obtener el Grial al final del film son *tan* aventura gráfica que cabe preguntarse por el huevo y la gallina), condujo al desarrollo de un nuevo guión: por primera vez, un videojuego se basaba en una película que todavía no existía. Porque

la cuarta *Indiana Jones*, hasta las primeras noticias sobre el reino de la calavera de cristal, fue siempre *Indiana Jones and The Fate of Atlantis*. Desafíos de producción, como los más de doscientos escenarios en regiones tan disímiles como Tikal, Montecarlo, el Magreb y Creta –por supuesto, unidos unos a otros con las clásicas líneas rojas sobre el mapa–, pero sobre todo el hecho de que transcurriese a fines de la Segunda Guerra Mundial –lo que invalidaba a Harrison Ford como protagonista– fueron volviendo irrealizable esa posibilidad, aunque algunos fanáticos irreductibles no se resignen a perder la esperanza, como puede comprobarse en la página del videojuego que aparece en el sitio IMDb!

Diseñado por Hal Barwood, uno de los tres cracks de LucasArts junto a Ron Gilbert y Tim Schafer, el juego (que no el derivativo cómic publicado por Dark Horse a posteriori) tal vez sea la mejor de todas las historias sobre el arqueólogo con nombre de perro. Chiste, dicho sea de paso, que es uno de los pocos que se permite un relato por lo demás absolutamente serio en su compromiso con la aventura. No sólo la gráfica sino la cinematográfica, respirada y transpirada por cada escena (con especial preocupación por variar planos y perspectivas, algo inusual para el género, muchas veces condenado por presupuesto o limitaciones técnicas a ofrecer versiones pixeladas del cine preGriffith) mientras Indy lucha y piensa para impedir que los nazis encuentren el Orichalcum, una fuente de energía superpoderosa hundida junto a la Atlántida. Su interés romántico de rigor en el viaje es Sophia Hapgood, ex colega devenida mentalista, mujer de mundo y de carácter, y posiblemente el personaje femenino más interesante y multicapa del universo jonesiano, lo que es decir.

A la vista del naturalismo de sus paisajes hermosamente dibujados, de los diálogos y *one-liners* perfectos, de una partitura especialmente efectiva, que pasa de cien variaciones sobre el memorable tema de John Williams a un fado en las Azores o música de bazar en Argel (aunque, a diferencia de otras aventuras gráficas de LucasArts, la banda sonora nunca llegó a editarse en un CD autónomo), y de las subtramas hilvanadas con *timing* envidiable, sólo queda lamentarse por no tener *The Fate of Atlantis* en pantalla grande. Los que conozcan el final del juego (los tres finales posibles, para ser exactos), que resuelve el elemento místico/sobrenatural habitual desde *Los cazadores del arca perdida* en adelante con mil veces más inteligencia que la del disparate anodino de *El reino de la calavera de cristal*, sabrán que aunque la historia de la aventura gráfica, como tantos hallazgos del doctor Jones, parezca hoy puro cuento, por lo menos nos queda la evidencia: un montón de juegos maravillosos, de mundos por descubrir. [A]



Arrabal amargo

por Javier Porta Fouz

Hay algunas texturas obvias en *Tus santos y tus demonios*. La primera es *Calles peligrosas* (*Mean Streets*, 1973) de Martin Scorsese, que no es la primera y muy probablemente no sea la mejor película con toques autobiográficos sobre una pandilla de jóvenes predestinados a no salir de las coordenadas barriales, pero que con los años se ha convertido en un relato modélico. Otra es *Una luz en el infierno* (*A Bronx Tale*, 1993) del protagonista de *Calles peligrosas* Robert De Niro, sobre un chico que crecía en el barrio del título original y se debatía entre el mandato barrial (mafioso) y el mandato paterno. El padre estaba interpretado por Robert De Niro y el mafioso principal por Chazz Palmintieri, que pasaría a ser un actor reconocido gracias a esa película. En *Tus santos y tus demonios* Palmintieri interpreta a Monty, el padre del protagonista, y es él quien quiere que su hijo no se aparte del barrio trazado. Otra película, molde de muchas más, incluso molde de *Calles peligrosas*, a su vez influencia de *Una luz en el infierno*, resuena en *Tus santos y tus demonios*: *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953), de Federico Fellini. El propio Scorsese, en *Il mio viaggio in Italia* (2001), ha reconocido la influencia directa de la enorme película de Fellini en *Calles peligrosas*. En *Los inútiles*, el alter ego de Fellini (Moraldo Rubini, un alter ego sensible, buen mozo, etc.) es quien se va de Rímimi, quien deja a los demás, quien abandona su destino prefijado y toma la decisión de partir, consciente de su sensibilidad vital distinta, que lo lleva a buscar otros horizontes. Dito Montiel —que fue cantante y compositor y modelo—, autor de la novela *A Guide to Recognizing Your Saints* y director de esta película homónima basada en su libro, utiliza a dos actores para que interpreten al Dito Montiel de la película. Usa su propio nombre, no toma la distancia de Fellini: Dito Montiel es más directo, quizás más sincero. Pero la autobiografía, por más confesional y llana que sea, por sí sola no hace películas.

Tus santos y tus demonios tiene como director de

Tus santos y tus demonios

A Guide to Recognizing Your Saints

Estados Unidos, 2006, 98'

DIRECCIÓN Dito Montiel

GUIÓN Dito Montiel (basado en su propio libro)

PRODUCCIÓN

Charlie Corwin, Clara Markowicz, Trudie Styler, Travis Swords

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Amanda Mackey, Bobby Sager, Peter Sahagen, Sting

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Eric Gautier

MONTAJE

Jake Pushinsky, Christopher Tellefsen

MÚSICA Jonathan Elias

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Jody Asnes

INTÉRPRETES

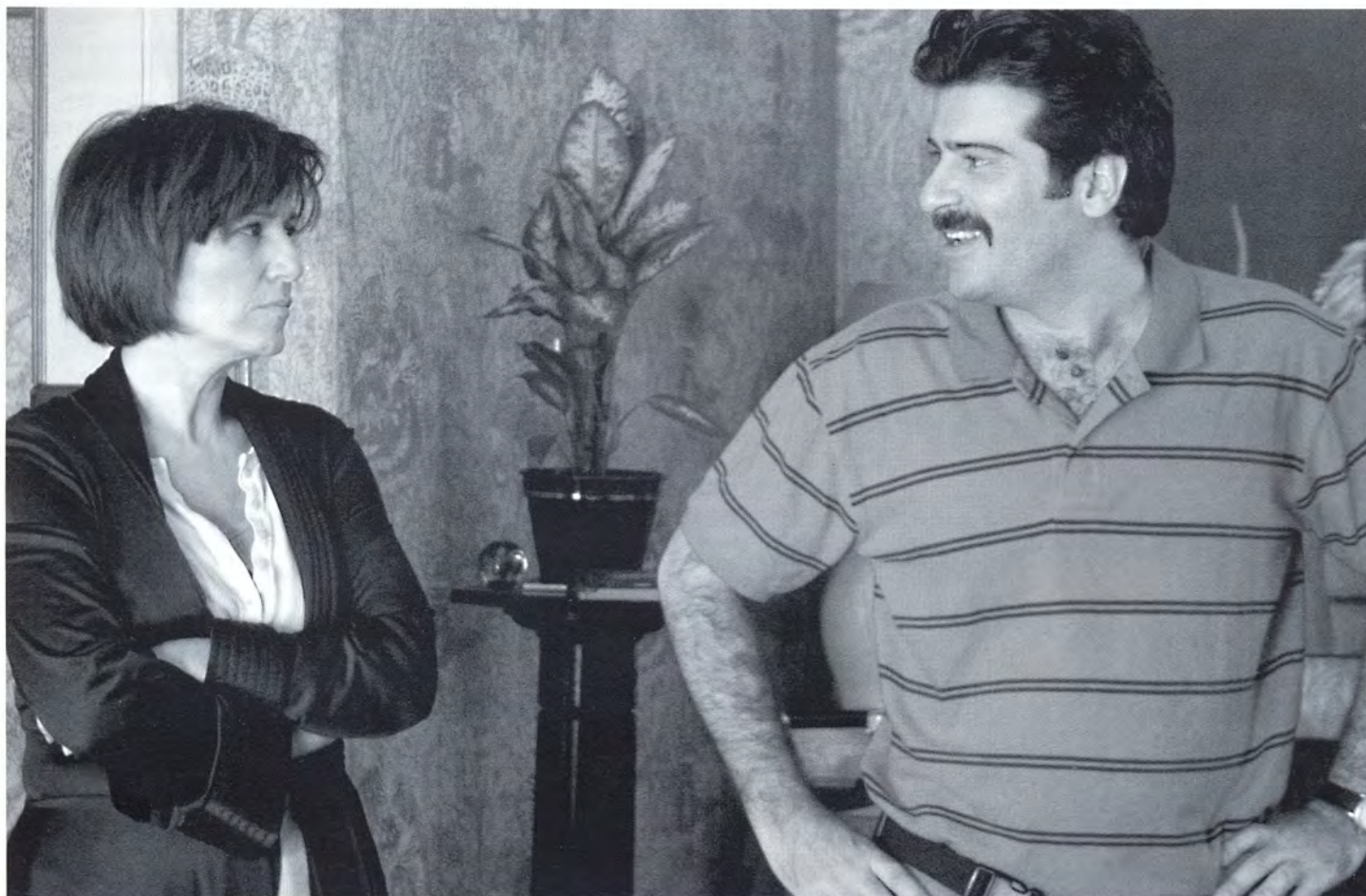
Dianne Wiest, Robert Downey Jr., Shia LaBeouf, Melonie Diaz, Julia Garro, Eleonore Hendricks, Adam Scarambolo, Peter Tambakis, Channing Tatum, Chazz Palminteri, Martin Compston, Scott Campbell, Rosario Dawson, Eric Roberts

ROBERT DOWNEY JR. SHIA LABEOUF
CHAZZ PALMINTERI DIANNE WIEST
CHANNING TATUM ROSARIO DAWSON



fotografía al muy experimentado Eric Gautier, que trabajó para Assayas, Desplechin, Carax y Resnais, entre otros. Las imágenes de la película son elaboradas, “contemporáneas”, esforzadas, profesionales, vistosas y autoconcientes. La luz de la acción que transcurre en los ochenta, en verano, recuerda por momentos a la de *Haz lo correcto* (Spike Lee, 1989). El montaje también es elaborado, “contemporáneo”, esforzado, profesional y vistoso. Así, las imágenes y su acoplamiento intentan que no decaiga el impacto narrativo. Y lo logran, pero al precio de esterilizar parcialmente la superficie de la película. La historia del que se fue y regresa al barrio a encontrarse con la casita de los viejos ha sido transitada por muchas películas y no pocos tangos. Y Montiel decidió usar un estilo de cine independiente demasiado probado, ya bastante impersonal, sobre todo para el tiempo dominante, el de los ochenta, cuando su personaje adolescente es interpretado por Shia LaBeouf (sí, el hijo de Indiana Jones). En la acción que transcurre en la década actual, el Dito Montiel adulto es interpretado por Robert Downey Jr., y tanto su actuación como las imágenes son reposadas, tranquilas, más confiadas.

La película empieza en 2005, con un llamado íntimo, sentido, trémulo, con uno de los planos que mejor laten de toda la película; en el presente del relato todo parece haber sedimentado. Pero, desde este presente, al personaje-escritor-director Montiel no le es fácil lidiar con el pasado. En esa aparente tranquilidad nada se ha resuelto: las conversaciones de Dito adulto con Laurie (Rosario Dawson) y de Dito con su madre (Dianne Wiest) son dos de las mejores escenas de la película, junto con la conversación que no escuchamos entre Dito adulto y Antonio (Eric Roberts). Son encuentros que fluyen en un aire cargado, pero sin excesos, y su función es la de decirnos, seca e inexorablemente, que aquí no se ha exorcizado ningún demonio. En esos momentos, Dito debe reconocer que el barrio abandonado lo sigue acechando. En esos minutos finales, al renunciar a los cielos, a clausuras más convencionales, la película gana espesor y resignifica lo contado. *Tus santos y tus demonios* termina sin soluciones, y un rato después (cuando la película sedimenta en nosotros) nos damos cuenta de que la agitación, la respiración entrecortada, los esplendores, las bellezas, las derrotas, las palizas, los errores y las tragedias con los que la película nos contó los años de adolescencia de Dito nos estaban diciendo que el adulto Montiel no puede dejar de pensar en que en esos años intensos se definió su vida (y la de los otros, los que él dejó en Queens para no ser como ellos). Los créditos finales comienzan con *New York Groove*, canción de Russ Ballard interpretada en los papeles por Kiss (1978). Sin embargo, la canción fue interpretada por uno de los integrantes del grupo, Ace Frehley, en uno de los cuatro discos solistas que, con el nombre de cada uno de los integrantes como título, decidieron sacar firmados por Kiss. Así como la canción esconde una interpretación solista bajo la etiqueta de un grupo, *Tus santos y tus demonios* se revela como un confesionario íntimo detrás de un relato de vida familiar y barrial, de amigos y primeros amores. La voz de Dito Montiel, que empieza contando su historia, termina apropiándose de todo, en una película que es “menos cine” que cualquiera de los títulos mencionados en esta crítica, pero que tiene un alto impacto emocional, proveniente de la decisión de un hombre de comenzar su carrera cinematográfica mostrando, casi en completa desnudez, sus propias heridas aún abiertas. [A]



Con luz propia

por
Gustavo Noriega

La ópera prima de Inés Braun es una de esas películas cuya suerte depende absolutamente de la forma en que es tratada por la crítica. Ligera y romántica, no tiene el perfil del circuito de los festivales; lo suyo se juega principalmente en la taquilla local. Sin embargo, a pesar de contar con actores de reconocimiento televisivo, como Mercedes Morán y Sofía Gala, tampoco parece ser un producto que extrapole la experiencia de la pantalla chica para prolongar su explotación. El perfil de *La ronda*, si bien propio y personal, tiene aires del Burman que se fue asentando de película en película: un costumbrismo depurado, despojado del grotesco y del comentario social demasiado remarcado, apoyado en la labor de los actores, en el humor y la fineza de los diálogos y en la justeza en la observación de sectores sociales inexplorados por el cine local. Pueden ser consideradas –las películas de Daniel Burman y *La ronda*– como mejores o peores, logradas o fallidas, más o menos convencionales, pero indudablemente necesitan y merecen una crítica que les preste atención seriamente, que no esté escrita en piloto automático y que reúna condiciones profesionales mínimas.

La ronda no tuvo la suerte de contar con esa mirada crítica, al menos en los dos diarios más importantes para su destino, *La Nación* y *Clarín*. (En *Página/12* y *Crítica* la recepción fue mucho mejor pero lo más importante es que las críticas, de Horacio Bernades y Marcelo Panozzo respectivamente, estaban escritas con seriedad y responsabilidad). En *La Nación* la película fue cubierta con su tradicional incapacidad profesional y su particular uso de las palabras por Adolfo Martínez. Comienza describiendo el argumento con la siguiente frase: “Una serie de personajes cotidianos...”. ¿Qué cosa es un personaje *cotidiano*? Cuando describe una salida del personaje interpretado por Rafael Spregelburd yendo al teatro y luego a tomar algo con gente del medio, escribe: “En una noche de juerga...”. ¿Juerga? El resto de la crítica es una recorrida incoherente por los distintos rubros, elogiando algunos y criticando otros, visitando los lugares comunes de rigor, donde los actores, por ejemplo, “salen airosos”, como si estuvieran en un examen de capacidades. Al final, pronostica inexplicablemente un venturoso futuro para Inés Braun como directora, siempre y cuando cuente con un “libreto sólido”.

do". La calificación es "regular": salvo raras excepciones, la más baja que otorga *La Nación*.

La misma calificación le puso *Clarín* en una crítica firmada por Miguel Frías (hay que recordar que unas semanas antes, en el mismo diario, Diego Lerer le había puesto "muy buena" al bodrio titulado *Yo soy sola*). Si bien esta crónica tiene el mérito, a diferencia de la de Martínez, de estar escrita en un castellano aceptable y desarrollar una idea, tiene la dificultad de que despacha fácilmente a la película con un truco retórico que pone en cuestión su estructura circular apoyándose más en el juego verbal que en argumentos. Frías invoca la versión de Max Ophüls de 1950. Sin embargo, diferencia una de otra señalando el punto débil de la película de Braun: "ceñirse demasiado a una estructura y perder, en su fragmentación, empatía, intensidad, intriga. [...] El problema es poner más foco en el punto de llegada o la dirección que en el viaje mismo. La gacetilla del filme asegura que 'el círculo se cierra de forma inesperada', pero los círculos suelen cerrarse, previsiblemente, en el punto de partida".

Por supuesto que este truco dialéctico no significa nada —de hecho, podría aplicarse a la película de Ophüls—, pero le permite al cronista resolver el problema de criticar una película —algo más difícil de hacer de lo que parece— sin tener mucha idea de qué decir.

La estructura circular de *La ronda* es una excusa para poner en escena seis actos, cada uno relacionado levemente, a través de uno de sus personajes, con el anterior. De esa manera, cada personaje aparece en dos actos. Algunos de ellos resignifican a los anteriores (los de Mercedes Morán demuestran que lo que mostraba en el primero se revelaba de otra manera en el segundo, cambiando totalmente su interpretación); otros son mucho más independientes. Todos, salvo el espectador final, muestran a parejas que se separan o no se concretan. Tienen, así, diversidad dentro de una idea común. No advierto cómo todos estos actos podrían estar poniendo el foco en el punto de partida, como se dice en *Clarín*: no lo entiendo y obviamente en la crítica esa idea está enunciada y no explicada.

La ronda no es una película perfecta ni mucho menos. Como tantas otras estructuradas en episodios, es irregular y desparea: algunas cosas funcionan muy bien y otras no. Pero al mismo tiempo muestra una gran cantidad de aciertos, e incluso muchos de sus momentos insatisfactorios tienen su origen en una voluntad de probar cosas, de desarrollar ideas, de arriesgar. Asimismo, las críticas negativas se han centrado mucho en elogiar al elenco, lo cual es totalmente justo. Pero en una película de estas características, es extraño considerar el logro actoral como algo aislado, que suma puntos para sí mismo pero no para la película. Las actuaciones de Mercedes Morán, Sofía Gala, Walter Jakob y especialmente Rafael Spregelburd son notables para el cine nacional, pero es muy raro pretender que la película esté en la escala más baja de la puntuación reconociendo la excelencia de esos trabajos que vertebran *La ronda* de punta a punta. No es que no se pueda imaginar una mala película bien actuada, pero *La ronda* parece estar fuertemente apoyada en sus interpretaciones, casi definida por ellas. Vamos a ellas y a su imbricación con la película.

En el primero de los episodios en los que participa, Mercedes Morán representa a una mujer enigmática, de recorrida inmobiliaria con un demasiado intenso Fernán Mirás. La película, en una muestra más del inte-

La ronda

Argentina, 2008, 95'

DIRECCIÓN Inés Braun

PRODUCCIÓN

Nathalie Cabiron

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Inés San Martín

FOTOGRAFÍA

Lucio Bonelli

DIRECCIÓN DE ARTE

Inés San Martín y Juan Cavia

MONTAJE Alex Zito

INTÉRPRETES

Mercedes Morán, Sofía

Gala Castiglione,

Fernán Mirás, Walter

Jakob, Rafael

Spregelburd, Leonora

Balcarce, Daniel

Hendler, Martín

Piroyansky.

resante uso que hace de las canciones, la celebra con *Sophisticated Lady* de Billie Holiday. En el segundo episodio, esa dama sofisticada se revela sola y aburrida, en un departamento chico, triste y abarrotado de cosas feas (en otro logro de la obra, que es el diseño de producción). Súbitamente, Mercedes sale de su agónica rutina por el arribo de un taxista-pintor de brocha gorda. El logro de Morán, y por ende de la película, es que esas dos personas, radicalmente distintas, sean verosímilmente la misma: la mujer más sexy de la pantalla argentina que puede ser, al mismo tiempo, la más frágil y sola, la más aburrida.

El taxista y pintor es Rafael Spregelburd, el autor teatral que los cinéfilos ahora aman amar. Su personaje era absolutamente riesgoso: la caricatura social estaba a la vuelta de la esquina, amenazante. Pero Spregelburd, como diría el poeta, "salió airoso". Y no sólo eso, sino que les da a sus dos episodios un encanto y una luminosidad que eclosionarán hacia el final, con la última de nuestras protagonistas. Volviendo al tachero, el chiste de confundir al pintor de brocha gorda con un pintor-artista es previsiblemente obvio. La gracia de *La ronda* es desarrollarlo sin groserías. Y más aún, la broma da lugar a la observación fina que es la convergencia estética entre las chicas palermitanas de teatro independiente y el cachivache del departamento de soltero de Spregelburd. El pintor tiene allí sillas de la década del 60 junto con cuadros de Gardel y uno heredado del capítulo anterior con la imagen de un tigre. Todos esos elementos, que podrían decorar un negocio *vintage*, están allí porque es lo que el personaje puede juntar con su cotidianeidad de buscavidas.

Walter Jakob, por su parte, es un caso singular. Hace pocos meses ignorábamos su existencia. Ahora, habiendo visto en el Bafici *Los paranoicos* e *Historias extraordinarias* y ahora *La ronda*, si alguien nos dijera que no lo conoce o no le parece un actor importante para el cine argentino lo miraríamos como a un loco. Su director de cine independiente, más riguroso con el llamado del amor que con los requerimientos del guión, es otro punto fuerte de la película. Jakob tiene una expresividad rara, muy austera: con pocos cambios en su rostro va relatando su encantamiento con Leonora Balcarce, su posterior decepción y el nuevo deslumbramiento con la camarera del bar La Ronda.

El principio y el final están consagrados a la luz y el encanto de Sofía Gala, que nos enternece el corazón con su frescura y sus ansias de amor. ¿Qué se puede decir de esta niña que no se haya dicho ya? Funciona, como dijera un grupo de cahieristas respecto de otro actor, como un axioma: algo que se acepta de entrada, una verdad evidente en sí misma. Su presencia ilumina la pantalla y no es mérito menor de la directora su elección y el darle en bandeja el prólogo y el epílogo, obligándonos a aceptar las características más ensoñadoras de la película. Si el futuro del cine argentino incluye una serie de comedias románticas con Sofía Gala de protagonista, allí estaré yo, despatarrado y sonriente en la primera fila, dispuesto a comprar todo lo que ella me venda.

Película de actores, con actores de película, *La ronda* merecía mejor suerte. No la suerte de los elogios sino la de ser tomada en serio, de ser considerada, de existir. Si hay vida después de los estrenos, le deseamos la mejor a esta obra simpática y esforzada, generosa y optimista, dignificada por sus habitantes, iluminada por sus propias estrellas. [A]

El desierto negro

Argentina, 2007, 91'

DIRECCIÓN

Gaspar Scheuer

GUIÓN Gaspar Scheuer

PRODUCCIÓN

Daniel Incalcaterra,

Pablo Dellamea

FOTOGRAFÍA

Jorge Crespo

MONTAJE

Eduardo López

MÚSICA

Ezequiel Menalled

SONIDO

Ricardo Sotosca

DIRECCIÓN DE ARTE

Roque Catania, Edna

Fernández Chajud

INTÉRPRETES

Guillermo Angelelli,

Mónica Lairana,

Guillermo Somogyi,

Mateo Deschutter,

Alberto Rognoni, Pablo

Almirón

Perseguido

A favor **Marcela Ojea**



El gaucho dodecafónico

(Este título está tomado de un chiste de Alejandro Ricagno, a quien así saludamos.)

En contra **Gustavo Noriega**



Una imagen que se incendia marca el inicio de *El desierto negro*. El fuego abre un espacio en el centro y vemos a un gaucho en sombras mientras unos acordes afilados anuncian tragedia. Una marca de origen, o dos claves que, desde el comienzo, sitúan la película en un terreno ya visitado por radioteatros y folletines. La historia lo confirma: Miguel Irusta escapa de la ley por haber vengado la muerte de su padre. Es un héroe *con causa justa*, como todos los que pueblan el universo trágico y altisonante del melodrama popular. Pero la película no sólo transita un territorio de géneros olvidados, transita también el terreno del mito. Miguel sobrevive a su propia muerte en el único instante que tiñe de rojo el impecable blanco y negro. Y sobrevive también en esa fuga que se extenderá más allá con ese otro niño llamado también Miguel, lanzado al desierto solo, lejos de la casa de su madre, como para perpetuar la leyenda. Un territorio mítico además, porque ese desierto es un espacio olvidado que es necesario recrear. Allí está la maleza que se mece con el viento, la lluvia inhóspita y torrencial, un frío tan intenso y una desolación tan palpable que la palabra "patria", las pocas veces que se la pronuncia, resuena abstracta. Si la acción por momentos parece estancarse, es porque todo lo que debía ocurrir ya ocurrió: el gaucho pasó a degüello a un pueblo entero. Un origen fatídico para un final cantado. Por eso, la narración suspendida y las actuaciones remarcadas son acá fibra de género, un tiempo de espera agazapado en el gesto trágico. Pero lo más interesante de *El desierto negro*, y lo que la aleja de las fórmulas de los seriales, es la figura, no menos trágica, del capitán que lo busca sin descanso; porque si su gloria es intangible (enfermo y solo en ese puesto de frontera), con Miguel vivo su gloria no vale nada. Entonces buenos y malos se confunden como en los mejores westerns. Y cansados de *andar durando*, perseguidor y perseguido compartirán un único destino. Porque, a pesar de los contrastes, es imposible distinguir contornos entre las sombras del desierto negro. **[A]**

Hay distintos acercamientos a la gauchesca. Está el de sus contemporáneos, como José Hernández, que desarrollan su literatura tomando como tema la vida en las pampas, antes del proceso civilizatorio. Luego está Borges, que a partir de esa literatura construye un espacio para algunas de sus obsesiones: el destino, la valentía y la traición. Y después viene *El desierto negro*, que junta todo eso, lo mezcla con el western, lo dota de una fotografía exquisita y ostentosa y una música agobiante, le agrega toneladas de solemnidad y lo convierte en una película. Mejor dicho, en un largometraje, una cosa que transcurre a lo largo de noventa minutos pero que se distancia de la experiencia cinematográfica, especialmente de la idea de fluidez. En *El desierto negro* el gaucho escapa a la partida. El origen del crimen por el cual es buscado es la venganza. Ecos del western, pero del reciclado por Sergio Leone, como *Érase una vez en el Oeste*. Si lo de Leone era el resultado de la evolución de un género, algo así como su culminación posclásica, en la película de Scheuer se trata de un gesto carente de todo linaje real, apenas un experimento grave forzado por la voluntad de su realizador y desprovisto de todo rasgo de humor o ironía. En *El desierto negro* hay una combinación muy poco feliz entre la austeridad y el barroquismo. La anécdota y los diálogos están llevados a su mínima expresión. Los personajes apenas musitan frases sueltas (mal dichas en un hablar urbano y actual). Si alguien hace una pregunta, su interlocutor no le contesta. El proceso narrativo es igualmente árido. A pesar de la simplicidad franciscana de los acontecimientos, no es fácil entenderlos. Hay enfrentamientos armados entre personajes que no queda claro cómo se resuelven. El obstinado silencio perjudica también la comprensión sobre lo que motiva a los personajes para comportarse de una u otra manera. El final, particularmente, está abierto a una serie de posibilidades, una de las cuales —no la menor— es el desinterés. Opuestos a todo este minimalismo, sobresaltan la fotografía preciosista y recargada y la música omnipresente. La experiencia global es contradictoria y angustiante. **[A]**

La casa de las alondras

La masseria delle allondole

Italia/Francia/
Bulgaria/España/
Inglaterra, 2007, 122'

DIRECCIÓN

Paolo y Vittorio Taviani

GUIÓN

Paolo y Vittorio Taviani
basado en la novela de
Antonia Arslan

PRODUCCIÓN

Grazia Volpi

MÚSICA

Giuliano Taviani

FOTOGRAFÍA

Giuseppe Lanci

MONTAJE

Roberto Perpignani

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Andrea Crisanti

INTÉRPRETES

Paz Vega, Moritz
Bleibtreu, Alessandro
Preziosi, Ángela
Molina, Arsinée
Khanjian, Mohammed
Bakri, Tchéky Karyo



Los Taviani son sobrevivientes de una época de certezas: contra los nazis, contra el Duce, por el reino de este mundo detrás de las banderas comunistas. Cine militante del esplendor de los sesenta. Luego, desde *Allonsanfans* (1973), se anticiparon al colapso del socialismo real, rescatándose de su desencanto mediante una búsqueda de sus propios orígenes en su trilogía maestra: *Padre Padrone*, *La noche de San Lorenzo*, *Kaos*; una búsqueda de sus raíces en lo mítico y lo primitivo. Las notables películas que siguieron a aquellas jamás volvieron a alcanzar esas alturas. *La casa de las alondras* tiene todos los elementos del cine de los Taviani, su corrección formal, el cuidado de su estructura narrativa; todo es inobjetable y predispone a favor. Pero esta historia tremenda, basada en una novela biográfica de Antonia Arslan que testimonia el genocidio armenio perpetrado por los turcos, nos pone de su lado sin emo-

cionarnos. Habrá que aceptar que los hermanos están en la meseta de su calidad artística; cercanos a los ochenta años y a diferencia de otros viejos nobles (Manoel De Oliveira el más notorio), parecen encaminados a repetir como tics los gestos que antes les emocionaban, primero a ellos, luego a sus espectadores. Un ejemplo: en todas sus grandes películas hay una escena de baile colectivo, como la danza utópica de campesinos y revolucionarios en *Allonsanfans* o la inolvidable escena del baile de los siervos en *La tinaja* (episodio de *Kaos*), modelo acaso inigualado del nacimiento de una forma artística, el calor de los cuerpos en los que brota como una necesidad primitiva la estilización del baile, forma salvaje de expresión de alegría ante el triunfo de la rebelión de los humillados. Ya en *Tu ridi* (1989), la danza mutaba en solitaria y grotesca, protagonizada por un sicario de la mafia pronto a asesinar a un niño; los Taviani se parodiaban a sí mismos conscientes del deterioro de cualquier utopía colectiva. En *La casa de las alondras* hay una corta escena en la que la familia Avakian baila una danza armenia, ignorante de la tragedia que los destruirá. Es nada más que un alegre baile, pero registrado por una cámara imparcial: ya no resuena aquel eco mítico de la danza dionisiaca. Y así la gran tragedia del pueblo armenio es un registro dolido visto desde una lejanía que no compromete. Nada está mal: ningún quiebre ideológico, la misma sólida honestidad estética y humana, sólo que esmerilada por la fatalidad biológica. Seguiremos viendo a los Taviani, compartiendo el ocaso de estos dos viejos caballeros dignos, pero su extraviada fuerza volcánica deberemos buscarla en alguna otra ebullición de celuloide. **EDUARDO ROJAS**

S.O.S. Ex

Argentina, 2008, 80'

DIRECCIÓN

Andrés Tambornino

DIRECCIÓN DE ARTE

Mariela Rípodas

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Alejandro Gruz y

Daniel Burak

GUIÓN

Andrés Tambornino

FOTOGRAFÍA

Iván Grodz
Santiago Furnagalli

MÚSICA

Catriel Vildosola,
Sergio Gruz, Pablo
Navarrete y Flor
Maleva

MONTAJE

Andrés Tambornino

INTÉRPRETES

Ana Celentano, Pablo
Ribba, Chang Sung-
kim y Camila Toker



En *El cazador oculto* (J. D. Salinger), un clásico de la novela de iniciación, Holden Caulfield, su protagonista adolescente, emprende un viaje que lo llevará de la niñez a la adultez. En *S.O.S. Ex*, el Puma (y, por aproximación, también los otros tres personajes de la película) se embarcan en la misma clase de periplo. El Puma es un Holden Caulfield mucho más modesto, pero un Holden Caulfield al fin, y si bien ronda la treintena de su vida, desde el principio se nos deja en claro que no es más que un adolescente aunque pretenda vivir como adulto y conviva con su novia. El Puma es juguetero, hinchapelotas, borracho, desordenado y, sobre todo, muy inmaduro. Ya en el comienzo de la película vemos que, pasado de alcohol, sale a los tumbores de un boliche y, creyendo ver a su ex novia, vocifera su nombre en plena calle.

Casi enteramente filmada a bordo de un velero, la

destreza técnica no opaca ni fosiliza el aire de libertad que respira la historia. El Chino invita al Puma a navegar por el Río de la Plata, aunque a su ex esposa y copiloto no le agrada demasiado la idea. Olvidándose de la novia que ha dejado en casa, el Puma rápidamente llama a Marina, su ex, para que se acople a la salida. Así, las dos antiguas parejas parten, en medio de tensiones y alivios sexuales, comentarios groseros y bromas tontas, a lo que por un breve momento representará el estado ideal: la recuperación de los juegos de la niñez y la despreocupación de la adolescencia; la suspensión falsamente indefinida del tiempo. El viaje que intentan es la negación del crecimiento. No en vano, una vez retornada la expedición, al Puma le cuesta salir del velero mientras se escucha, muy apropiadamente, la canción de Flor Maleva titulada *Inocencia*. Este ha sido el último intento de retener su adolescencia. Debe aceptar la imposibilidad de detener el tiempo: por mucho que se pierdan, volverán a puerto; por mucho que lo oculte, su inminente paternidad es irremediable. Este primer largometraje como solista de Andrés Tambornino —antes había dirigido *El descanso* junto a Ulises Rosell y Rodrigo Moreno— fue tildado de hueco, vacío de contenido y grosero en *La Nación*, pero *S.O.S. Ex* no pretende ser una obra sesuda sino una comedia fresca, con una idea sencilla e interesante y con un lenguaje sin pacatería. El humor, algunas veces más efectivo que otras, atraviesa todo el relato y se sostiene en la comicidad de los cuatro protagonistas, en especial en la de Chang Sung-kim, “el Chino”. *S.O.S. Ex* posee el desparpajo propio de algunas comedias y no por ello está vaciada de sentido.

MARINA LOCATELLI



Meteoro Speed Racer

Estados Unidos,
2008. 135'

DIRECCIÓN

Andy y Larry
Wachowski

GUIÓN

Andy y Larry
Wachowski (basado en
la serie animada de
Tatsuo Yoshida)

PRODUCCIÓN

Andy y Larry
Wachowski, Grant Hill,
Joel Silver

FOTOGRAFÍA

David Tattersall

MÚSICA

Michael Giacchino

INTÉRPRETES

Emile Hirsch, Christina
Ricci, John Goodman,
Susan Sarandon,
Matthew Fox, Benno
Fürmann, Richard
Roundtree

Dejen correr a los pibes

A favor **Marcelo Panozzo**



Los padres son una cosa seria. Complicada. Nos han puesto en el mundo y nos han dado (en el mejor de los casos; tampoco es ley, ni natural ni de ningún tipo) las herramientas para forjarnos un camino. Aunque casi siempre llega un momento en el que se impone la necesidad de darles a esas herramientas un uso diferente al del legado, o incluso buscar otras que nos permitan seguir un rumbo propio. La tensión que esto produce puede ir del guiño cómplice al parricidio, con infinidad de posibilidades intermedias. Pero incluso en los casos más extremos, los lazos filiales siguen allí, resistentes, duros de cortar. La versión de *Meteoro* que salió de las arrebataadas cabecitas de los hermanos Wachowski cuenta esa historia dos veces. Por un lado está la vida de una familia dedicada a los fierros, con una mamá comprensiva, un papá apasionado y anticorporativo y dos hijos amantes de la velocidad. Esos dos hijos, Rex y Meteoro, tendrán que contradecir en determinado momento los deseos paternos a fin de hacer su propia carrera. El enfrentamiento, brutal en el caso de Rex, es de menor intensidad en el de Meteoro, y al final la familia termina feliz tras una serie de aventuras vertiginosas, opulentas y coloridas. La segunda versión de la historia también involucra a dos hermanos, los Wachowski, quienes, teniendo en cuenta las críticas brutales que ha recibido *Meteoro* en todo el mundo, habrían traicionado a los padres fundadores del cine de un modo imperdonable. Lo que en la ficción no pasa de desavenencia, en la relación de la película con la historia del cine se parece bastante a un intento de asesinato. No es para tanto, pero si lo fuera, ¿qué? Va siendo hora de empezar a pensar desprejuiciadamente (como lo hacen los Wachowski en esta película, feliz por donde se la mire) nuevos caminos para el cine, que pueden pasar a 500 millones de kilómetros de los de toda la vida, y que aún lejos de la corrección patriarcal nos dejan también un *mood* de ligera melancolía, de familia numerosa, de final feliz. **[A]**

Todo mal

En contra **Hernán Schell**



Si hay algo que sorprende de *Meteoro*, es cómo los Wachowski, teniendo más de dos horas para contar un relato más que sencillo, se ven incapaces para delinear bien algunos personajes y resolver algunos conflictos. No se sabe, por ejemplo, por qué el oriental que comete la mayor traición de la película sonríe feliz cuando finalmente Meteoro gana la carrera. Mucho menos se entiende por qué el Corredor Enmascarado decide no revelar su identidad a su familia (él aduce, vaya a saber uno por qué, que "debe vivir con ese error"). Por otro lado, no emociona el beso que al final Meteoro le da a Trixie, debido a que la historia de amor entre ellos entra y sale de la trama con una arbitrariedad increíble, ni puede entenderse por qué Meteoro abraza a Bujía llamándolo su mejor amigo, si en ningún momento el film dejó en claro esa afinidad. En medio de esta cátedra de torpeza narrativa, los Wachowski exhiben su verdadera intención: demostrar, con el más extraño diseño de producción, todo lo que pueden hacer con sus raras ideas visuales, que se dividen entre atractivas (pocas), feísimas (muchas) y otras (el resto) que tienen la originalidad visual de un jueguito de Sacoa de principios de los noventa. Y, dentro de este espectáculo, los Wachowski manejan además la idea de que el cine infantil debe ser didáctico (toda idea sobre el valor de la familia, la maledicencia de la empresa y su rol en los deportes está dicho de manera obvia, sin dejar espacio a que las situaciones o las imágenes hablen por sí mismas) y poseer un humor que, por ser para niños, se sumerja en el terreno de lo más básico y rudimentario, a punto tal de tener, como mejores chistes, una patada en los testículos y un "fuck you". (Consejo para los Wachowski: vean esa maravilla que es *Bob Esponja* y observen cómo se puede hacer humor infantil sin caer en la más insultante estupidez.) En suma: cine infantil mal entendido, mal narrado y hecho por dos malos directores. Una basura. **[A]**

El sueño de Cassandra

Cassandra's Dream

Estados Unidos/Reino Unido/Francia, 2007, 108'

DIRECCIÓN Woody Allen

GUIÓN Woody Allen

MÚSICA Phillip Glass

PRODUCCIÓN

Letty Aronson, Charles H. Joffe

FOTOGRAFÍA

Vilmosz Zsigmond

MONTAJE

Alisa Lepseter

INTÉRPRETES

Colin Farrell, Ewan

McGregor, Tom

Wilkinson, Sally

Hawkins, Hayley Atwell



■ Ah, los azares de la distribución! Si las cosas tuvieran un mínimo de lógica, podríamos resolver esta crítica con la frase "Woody Allen hace una versión Billiken de *Antes que el diablo sepa que estás muerto*". Pero resulta que el film de Sydney Lumet todavía no se estrenó, y andá a saber si se estrena (ahora pasó para el 26 de junio), así que adiós *one-liner*. Woody Allen, en cambio, no dice "adiós *one-liner*" sino que simplemente los usa para lanzar verdades de a puño de Perogrullo sobre lo mal que va el mundo, ¿vivo, doña? Aquí habla de dos hermanos, uno jugador pero simpático (Farrell), otro más humilde en apariencia pero con ambiciones (McGregor). Uno necesita plata porque los corredores de apuestas lo quieren hacer puré, otro para impresionar a una chica de esas que acompañan ejecutivos. Aparece un tío de ellos (Wilkinson), rico y con problemas con la justicia. ¿Qué propone Tío Rico McWilki?

"Yo les doy la plata que necesitan y ustedes eliminan al viejo socio mío que me quiere mandar sobre." Después viene el crimen, y después, como no podía ser de otra manera, viene el tema de soportar la culpa, pelearse, pasarla mal para demostrar que el mundo es un lugar horrible (y que sus pocos buenos momentos son de una estética pequeño burguesa y provinciana apabullante). Y el final trágico de rigor, porque no hay esperanzas (salvo para el viejo Woody, que sigue filmando una película por año). Como Woody Allen hace mucho que viene aquejado por el "síndrome de la relevancia" (o sea, odia que una película sólo entretenga, aborrece la metáfora, cree a pies juntillas en el mensaje explícito como única justificación del arte; qué lejos estamos de los tiempos cuando glorificaba a los hermanos Marx), repetirá el ejercicio de *Match Point* fatigando la metafísica de la culpa y la misantropía de la sangre. De hecho, usa una cosa griega (el título alude al personaje que ve cómo Troya —o sea, nuestra civilización, oh— será finalmente destruida por un artificio y la estupidez de los troyanos) porque, loco, a diferencia de los que ven *10.000 A.C.*, es un tipo culto. Cultísimo, que dirían los chavales de Muchachada Nui. Encima pierde la posibilidad de hacer el buen thriller psicológico que con semejantes actores podría haber logrado. Allen no está ni cansado ni viejo: está demasiado confiado en que es un genio que todo lo puede y no duda ni en un plano ni en una frase. Probablemente esté desesperado por el estado del mundo, pero la forma en que lo dice es pura complicidad con los demagogos de la corrección política, ni más ni menos los que generaron a pura hipocresía el mundo donde vivimos. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Election

Hak se wui

Hong Kong, 2005, 100'

DIRECCIÓN Johnny To

PRODUCCIÓN

Johnny To y Dennis Law

GUIÓN Yip Tin-shing

y Yau Nai-hoi

MONTAJE Patrick Tam

FOTOGRAFÍA

Cheng Siu-keung

MÚSICA Lo Tayu

INTÉRPRETES

Simon Yang, Tony

Leung, Louis Koo, Nick

Cheung, Ka Tung-lam,

Cheung Siu-fai, Suez

Lam, Wang Tian-lin

Estreno en salas en formato DVD



A pesar de su breve, pequeño (por formato: DVD) y atípico (*Ayer otra vez* es un film relativamente marciano dentro de la vasta y siempre a los tiros filmografía del hongkonés Johnny To) paso por las carteleras porteñas, o de alguna que otra película directo a DVD (*Fulltime Killer*), la presencia de To en las pantallas locales se ha limitado a los festivales de cine, terreno donde, entre cientos de desconocidos, su nombre luce ese extraño rótulo de "director que nos sabemos todos". To, sus gangsters y sus salvajismos siempre a la misma velocidad que una bala (que pusieron al falsificador Tarantino, literalmente, de rodillas a la hora de entregarle un premio por *Election* en Sitges) son socios vitalicios de cualquier trasnoche que se pretenda cinéfila. Es que To, al igual que su cumpa generacional John Woo, se cargó sobre el lomo una tradición (la del cine de acción con motor a testosterona yakuza) y la usó como la mochila-jet de Rocketeer

para visitar los tiroteos más adrenalínicos y físicos de todo este asunto de andar a los tiros iluminado por el neón de Hong Kong. *Election*, la nueva To distribuida comercialmente en nuestro país, que visitó Mar del Plata y el Bafici 06, es otro de sus pocos films en los que la felicidad no es una pistola caliente. Lo cual no suena raro si hablamos de las esporádicas comedias filmadas por To, pero sí si hablamos de *Election*, una película sobre una trifulca dentro del gremio yakuza en la que hay tantas armas de fuego como dinosaurios en *Dogville*. La ausencia de pólvora (que no de violencia) y exceso de personajes y subtramas involucradas en la disputa por el trono de las triadas yakuza han condenado a *Election* al mote de "película menor". Un título que le corresponde, sin duda, pero con una salvedad: *Election* es una película menor, al igual que es menor el más pequeño de los hermanos Dalton, esos tipos todos iguales que peleaban en el *far west* contra Lucky Luke. Es alguien (o algo) que aprovecha su tamaño comprimido para demostrar su inteligencia y, en el proceso, dejar en evidencia la zoncera innata (y fascinante) de sus consanguíneos más grandes. Donde antes todo se reducía a una serie de viñetas aisladas (recordar películas de To es, muchas veces, recordar "tal" escena), *Election* utiliza las vueltas de tuerca y tensiones generadas por traiciones y fidelidades varias de la mafia para demostrar que lo importante no era el revólver, sino mantener el filo habitual para el montaje y la narración. Y así, utilizando a rajatabla las vías del guión y centrándose en el desarrollo del conflicto antes que en sus estallidos, To prefería hacer tres años, y antes de los excesos de *Exiled* (a editarse en DVD el próximo mes), apuntar sus cañones hacia una violencia más realista. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



88 minutos

88 Minutes

Estados Unidos/Alemania, 2007, 108', **DIRIGIDA POR** Jon Avnet, **CON** Al Pacino, Alicia Witt, Leelee Sobieski, Amy Brenneman, Deborah Kara Unger.

“Corre, Pacino, corre”. Eso debe de haber pensado el grupo de creativos detrás de la idea central de *88 minutos*, otro exponente del film de suspenso “en tiempo real”.

“Tenemos a Al Pacino, tenemos la premisa de un tipo que debe averiguar quién quiere acabar con su vida antes de ese breve lapso, el resto se arregla con los guionistas.” Lo arreglaron, por cierto, cortesía de Gary Scott Thompson, uno de los escritores detrás de *Rápido y furioso*. Claro que forzando al máximo la famosa suspensión de la credibilidad, ese proceso clásico que, dicen, permite que el espectador olvide toda clase de inverosimilitudes. Pacino encarna de taquito, casi casi haciendo de sí mismo, a un psicólogo forense que debe vérselas con la venganza de un asesino serial a punto de ser ejecutado, dando inicio a una veloz persecución de pistas y sospechosos varios, mientras los cadáveres de mujeres jóvenes comienzan a apilarse a su alrededor. Que pin que pan, dos docenas de vueltas de tuerca, un trauma del pasado que se resiste a ser olvidado, los botones generadores de suspenso automático presionados al máximo, bastante música tapa-baches dramáticos y a otra cosa. Pasó toda una década desde que Jon Avnet –alguna vez valorado por films como *Tomates verdes fritos* o *Algo muy personal*– encaró su último proyecto cinematográfico, y este regreso sin gloria lo encuentra perdido en un thriller armado a base de desperdicios de otras películas y series de televisión, un collage de retazos e ideas más memorables y saludables. La falta de aires de importancia del film podría haber jugado a su favor, de no ser por la total ineptitud para construir algo moderadamente estimulante. Cuando la identidad del criminal es anunciada con bombos y platillos, en el último acto llega el risible final de una película que, de tan rutinaria, semeja un trámite bancario en hora pico. Y con un solo empleado atendiendo. **DIEGO**

BRODERSEN



Los falsificadores

Die Fälscher

Austria/Alemania, 2007, 98', **DIRIGIDA POR** Stefan Ruzowitzky, **CON** Karl Markovics, August Diehl, Devid Striesow.

Última batalla, por ahora, de la contraofensiva fílmica tedesca en procura de evacuar la lombriz colectiva del totalitarismo que sigue carcomiendo sus intestinos. La purga de corrección cinematográfica (que incluye desde el nazismo de *La caída* o *Sophie Scholl* hasta el stalinismo de *La vida de los otros*), en el caso de *Los falsificadores* se compone de la receta habitual, es decir, un guión de acero al que no se le escapa un detalle que raye su fría superficie, más actuaciones impecables de impronta conductista. Esto es: reproducción virtuosa y detallada pero exterior de gestualidad propia de cada personaje. Toda esta mezcla se vierte sobre un colchón moral gelatinoso y uniforme destinado a diluir responsabilidades, diferenciando rotundamente a malos de buenos. Es en este punto donde se pierden las riquezas psicológicas de personajes como el falsificador judío Sorowitsch, siervo obligado de los nazis, apostador compulsivo, fanático del tango (vaya aquí nuestra autocrítica: la banda de sonido se basa en tangos interpretados por el armonicista Hugo Díaz, al que admiramos en vida y olvidamos post mortem, soslayando el documental de Alberto Larrán y Luis Cruz), mercenario devenido en héroe por osmótica influencia del comunista Burger. En este punto también se disimula una vez más la molesta realidad del nazismo, esa anomalía, esos locos aparecidos de contrabando en la historia con sus sonrisas mefistofélicas y su brutalidad. En este tipo de historias, por más autobiográfica que sea su base, los más o menos buenos siempre ganan y sólo queda apostar por quién de los malos zafará mediante engaños propios de su condición y cuáles de sus víctimas morirán. Este cine está en las antípodas del de Haneke, un dedo revuelto en el trasero culposo de la conciencia alemana y europea en general. Pero Haneke, apostamos como Sorowitsch, nunca ganará un Oscar.

EDUARDO ROJAS



Una dama digna

Mrs. Palfrey at the Claremont

Estados Unidos, 2005, 108', **DIRIGIDA POR** Dan Ireland, **CON** Rupert Friend, Joan Plowright, Zoe Tapper.

Basada en la novela homónima de Elizabeth Taylor (no la Liz Taylor), esta película narra el encuentro de una anciana y un muchacho. La anciana, la señora Palfrey, se muda a Londres, a un hotel, el Claremont, donde pasará sus últimos días. La convencionalidad de esta película pasa por el modo en que encara el tema de la vejez, mil veces ya visto en cine: ancianos que presienten la cercanía de la muerte y deciden vivir esos últimos días recordando y acomodando su vida (y sobre todo decidiendo dónde y con quién pasarán ese momento). La señora en cuestión se encuentra con un muchacho, aprendiz de escritor y de músico, al que hace pasar por su nieto, y con un conjunto de ancianos extraviados y tristes. Ellos son ahora su familia y serán su contención en la última hora. Al Claremont se lo define en la misma película como el lugar donde las personas no mueren. Obvio, sólo es un lugar de paso, como todos los hoteles; un espacio que supone una transición, un viaje. Ese hotel venido a menos –muy parecido a un geriátrico– guarda resabios de otra época: de la época en que la señora Palfrey era joven, casada y feliz. La película es un cúmulo de refranes sabidos, de escenas ya vistas, de paisajes previsible y de gestos austeros y contenidos. Además, cada tanto el director inserta arbitrariamente otros films, algunos poetas y otras tantas poesías, como queriendo fundamentar lo que la propia película no puede sostener. Personajes contenidos en una historia sin encanto, sin fluidez, sin emoción. El resultado es una película deslucida y vacía, demasiado explícito en el mensaje. Uno de esos feos films tranquilizadores. **MARCELA GAMBERINI**

Bajo anestesia

Awake

Estados Unidos, 2007, 84', **DIRIGIDA POR** Joby Harold, **CON** Hayden Christensen, Jessica Alba, Terrence Howard, Lena Olin, Christopher McDonald.

El punto de partida es una estadística (empezamos mal): un porcentaje de la gente que se somete a intervenciones quirúrgicas no pierde la conciencia al ser anestesiada sino que puede percibir toda la dimensión de la realidad a su alrededor, aunque no tiene capacidad de reacción porque su cuerpo está paralizado. *Bajo anestesia* es la historia de un personaje que, mientras es operado, asiste a una trama macabra con la desesperante sensación de no poder intervenir. Gran parte del relato transcurre en un hospital, entre el quirófano y la sala de espera, interrumpido por flashbacks explicativos. Todo narrativamente mecánico, y lo que parece un relato acotado termina siendo un *trip* miserable. Poca cosa y toda maquinada por el manual del *mainstream* más anodino, como si los anestesiados crónicos fuesen los realizadores. Y frente a un análisis de las ideas de clase, raza y género de los personajes, la película parece un catálogo cinematográfico estúpida y mustiamente republicano. **DIEGO TREROTOLA**

Locura de amor en Las Vegas

What Happens in Vegas

Estados Unidos, 2008, 99', **DIRIGIDA POR** Tom Vaughan, **CON** Cameron Diaz, Ashton Kutcher, Rob Corddry, Lake Bell.

Flaca, tensa, dinámica, electrificada, Cameron Diaz imita a Katharine Hepburn mejor que en *El descanso, el amor no se toma vacaciones (The Holiday)*. Ashton Kutcher es un mucho más hábil comediante que lo que indican los prejuicios. Y hay buenos actores secundarios: Lake Bell, Rob Corddry —que ocupan aquí el rol que Carrie Fisher y Bruno Kirby jugaban en *Cuando Harry conoció a Sally*— y Dennis Farina, en un personaje de los que suele hacer el bien añejado Alec Baldwin. Hay no pocos chistes y gags, y todo se narra con aceleración y disparate. Sí, hay notorios desniveles en la calidad de cada situación, algo de rutina industrial de calidad media (o sea, mediocridad) y un final medio pavote. Pero cuando los actores conectan con buena química y se tiene como norte un género como la *screwball comedy*, un par de apuntes certeros y la inercia de una industria experimentada hacen que un productito como *Locura de amor en Las Vegas* se vea con algo de placer.

JAVIER PORTA FOUZ

Odette, una historia sobre la felicidad

Odette Toulemonde

Francia, 2006, 100', **DIRIGIDA POR** Eric Emmanuele Schmitt, **CON** Catherine Frot, Albert Dupontel, Jacques Weber, Fabrice Murgia, Nina Drecq, Camille Japy.

Esta película pone como ejemplo de vida a una protagonista (la Odette del título) cuyas virtudes son creer que una esposa debe aceptar sumisamente cualquier infidelidad de su pareja, construirse mundos de fantasía que la evadan de cualquier realidad que le sea adversa y considerar que su intelecto sólo está capacitado para leer literatura de baja calidad (característica que, según la película, se extiende a toda peluquera, cajera y secretaria del planeta). A esta historia dueña de un machismo extremo se le suma el hecho de tener metáforas tan trilladas como espantosas, simbolismos religiosos de un trazo grueso insultante, chistes de cuarta, niveles de cursilería insoportables, el número musical más feo de la historia del cine y un plano final que es un robo al afiche de *Luna de papel* de Bogdanovich. En suma: cine sexista *alla* Sam Peckinpah, sólo que en versión color de rosa, con un mal gusto increíble y sin el menor gramo de talento. **HERNÁN SCHELL**

Retrato de amor

Silk

Canadá/Francia/Italia/Inglaterra/Japón, 2007, 110', **DIRIGIDA POR** François Girard, **CON** Michael Pitt, Keira Knightley, Koji Yakusho, Alfred Molina.

Después de terminar de ver esta adaptación de la novela *Seda* de Alessandro Baricco, nada queda tan claro como que asistimos a casi dos horas de insipidez constante. Hervé Joncour (Michael Pitt), un joven ex soldado francés casado recientemente con el amor de su vida, Hélène (Keira Knightley), empieza a viajar regularmente a Japón en busca de huevos de gusanos de seda y allí se apasiona por la concubina del jefe de un pequeño pueblo. Toda la película descansa —y se duerme— sobre un guión inconexo, que no ahorra ni en elipsis confusas ni en datos irrelevantes. Si el espectador no se aburrió con el primer viaje a Oriente del carilindo Pitt, para cuando va por el tercero las ganas de zamarrear al director y despertarlo son irrefrenables. El problema se agudiza cuando no sabemos por qué los personajes hacen lo que hacen: sus motivaciones están en las líneas de diálogo pero no en las imágenes. El director, abusando de los planos “bellos” y de las imágenes “poéticas”, sólo consigue alardear en el vacío. **MARINA LOCATELLI**

Yo soy sola

Argentina, 2007, 97', **DIRIGIDA POR** Tatiana Mereñuk, **CON** Moro Anghileri, Eugenia Tobal, Olivia Molina, Mara Bestelli, Damián De Santo, Pablo Rago.

Son tantas historias como amigas. Son cuatro, para hablar con precisión, aunque entre todas no hacen una, ni las historias ni las amigas. Una suerte de *Sex and the city* porteña *retro* y *entrañable*. Esta nostalgia *made in Palermo* diseñada para la ocasión se posa sobre todas las cosas y configura el espacio por el que transitan las amigas. Allí buscan y no encuentran, o al parecer encuentran algo distinto a lo que estaban buscando. Por ejemplo, a partir de observar a una vecina, una de ellas sufrirá una reconversión *místico-doméstica*, lo que la llevará a tejer al crochet sin descanso. Pero como es periodista, y por lo tanto *intelectual*, en el fondo odia esas tareas. Otra es muy de avanzada pero...; otra es muy feminista pero... y la otra está obsesionada con casarse. De trayectoria errática igual que las amigas, cuando la película busca el humor suscita el desconcierto y cuando busca conmovedor mueve a la risa. Y todas las historias tienen un final igualmente feliz pero *maduro*, lo que conlleva a un título aun más caprichoso, un título que parece evocar a mujeres de otra época, ¿no tan maduras? ¿no tan felices?

MARCELA OJEA

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	NAZARENO BREGA El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjativa, com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Election	8	8	7	7	9	8	9	8	7		7.89
Indiana Jones y el reino...	3	6	7	5	4		8	9	8		6.25
Los falsificadores	4	7	6	7	7		6		7	6	6.25
El sueño de Cassandra	8	7	4	5	5	5	5	6	7	7	5.90
El desierto negro		7			7	5	5	4	7	5	5.71
Meteoro		5		9		1	5	7	6		5.50
Tus santos y tus demonios	2	7			7	3	6	7			5.33
Locura de amor en Las Vegas		5	6					5	2		4.50
Odette, una comedia sobre...		4	4						5		4.33
S.O.S. Ex						1			7	5	4.33
La casa de las alondras	3	6								3	4.00
Una dama digna		6	3			3					4.00
Bajo anestesia		5	2					3			3.33
Retrato de amor	1	6	3								3.33
88 minutos		6	2	2	1	2		5	2		2.86



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico **Nº 1**,
de diciembre de
1991, a \$20.
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: \$9.

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.

Las dos vidas de Julie

por
Javier Porta Fouz



2 días en París
Deux jours à Paris

Francia/Alemania, 2006, 96'

DIRIGIDA POR Julie Delpy.

Julie Delpy fue coprotagonista y coguionista de *Antes del atardecer*, dirigida por Richard Linklater. Esa película, que tiende a convertirse en un pequeño clásico contemporáneo, transcurre durante un día, en París, y estaba centrada en la pareja que no había sido entre Delpy y Ethan Hawke. Inteligencia, sensibilidad y ecos de la película anterior (*Antes del amanecer*) y de un pasado no compartido dotaban a la francesa Céline y al americano Jesse de un espesor y un fulgor distintivos. Vaya uno a saber qué extraños motivos impulsaron a Delpy a hacer *2 días en París*, su segundo largometraje, al que es muy difícil evitarle la comparación con *Antes del atardecer*. Aquí, la pareja formada por un americano (Goldberg) y una francesa (Delpy) es una pareja que todavía es, y los días en París son, como dice el título, dos y no uno. Pero si en la película de Linklater los lugares comunes acerca de americanos y franceses eran conversados con distancia e ironía, aquí son usados en serio y en serie para generar humor fácil y demagógico. Los estereotipos se suceden, más bien se amontonan, y mientras tanto asistimos a un show berreta y deshilachado de miedos y taras sobre la pareja que tal vez pretenden exponer una "óptica femenina". Difícil que exista en esta película esa óptica, o mirada alguna, porque *2 días en París* no es más que una sucesión de *sketches* impersonales y vulgaridades; entiéndase "vulgaridad" en esta acepción de la Real Academia Española: "especie, dicho o hecho vulgar que carece de novedad e importancia, o de verdad y fundamento". En alguno de estos *sketches* incluso debemos asistir a temibles intensidades y catarsis de actores convencidos de que lo que están haciendo es "profundamente sensible". Y nosotros apenas vemos una serie de gestos vacuos que no logran disimular que para la comedia se necesita comprender el género cinematográfico, su estructura, sus recovecos, sus profundidades disfrazadas de superficies, y no solamente deslizar banalidades sobre los géneros masculino y femenino. [A]

Bajate del caballo, nene

por
Hernán Schell



Las horas perdidas
Southland Tales

Estados Unidos, 2006, 160'

DIRIGIDA POR Richard Kelly.

Las horas perdidas comienza con una bomba atómica en Texas filmada desde la perspectiva de un video case-ro, seguida por un comentario acerca de una tercera guerra mundial con Oriente Medio y sobre el descubrimiento de un combustible alternativo por parte de Estados Unidos. Lo que viene después de ese inicio es, sencillamente, un delirio, con tramas que no se entienden y personajes que entran y salen de la historia, muchas veces sin justificación. Esto no sería necesariamente malo si no fuese porque, en medio de ese delirio, Kelly se dedica a abor-dar con superficialidad cualquier tema que se le cruce (desde la figura de la policía, pasando por el dolor de los soldados americanos en guerra, hasta el mundo fashion), poblando la pantalla de estereotipos obvios y reflexiones que no pasan del lugar común, y porque todo ese delirio nunca deja de tener ese tufillo desagradable de autoindulgencia permanente. En efecto, daría la impresión de que en *Las horas...* todo el presupuesto se invirtió para que el director apenas aborde temas de índole social o política —con el fin de mostrar alguna que otra conciencia por el estado del mundo— y se dedique a su principal objetivo: mostrar su gusto por la cultura pop, la poesía de Robert Frost, *Bésame mortalmente* de Robert Aldrich y, sobre todo, lo ingenioso que puede ser en algunos chistes y lo virtuoso que puede ser en algunos planos secuencia. Todo esto hace de *Las horas...* un émulo de *Amélie*, otro film que esconde, dentro de su pretendida sensibilidad por la humanidad, una patética celebración masturbatoria de las supuestas capacidades del realizador. La diferencia entre un film y otro, sin embargo, es que ni siquiera *Amélie* llega tan lejos en su pedantería como Kelly: éste cita, hacia el final de *Las horas...*, a *Donnie Darko*, su único (¡único!) largometraje anterior, dando como resultado un film que empieza preocupado por el estado del mundo y termina mandando todo al diablo para homenajear a su propio director. Kelly, dejate de joder. [A]

Thriller basurero

por
Diego Trerotola



La desconocida
La sconosciuta

Italia, 2006, 118'

DIRIGIDA POR Giuseppe Tornatore.

La protagonista de *La desconocida* escarba furiosamente entre las montañas de un basural para finalmente encontrar el cuerpo muerto de su amante. Esto está contado de manera fragmentada a lo largo del trayecto de dos horas de la película de Giuseppe Tornatore. Y el problema general de *La desconocida* es que, desgraciadamente, uno se siente igual a la protagonista en esa escena: escarbó un basural cinematográfico para encontrarse finalmente con una película muerta. Tornatore machaca de nuevo con su falta de talento, su grotesco sin virtud y sus personajes arquetípicos hasta decir basta: acá hay un proxeneta pelado y lascivo más malo que Lex Luthor pero celoso, un matrimonio de clase alta con problemas, un romántico obrero más bueno que el pan, una puta tan inescrupulosa como tonta que tiene como único impulso su instinto maternal y que parece salida de una secuencia descartada de *Atrapadas* o cualquier otra *sexploitation* machista de cárceles de mujeres (de hecho, no sé por qué la película se llama "la desconocida", porque el retrato de esa mina tiene todos los rasgos conocidos que el sexismo asume como femeninos). A fuerza de golpes de montaje, Tornatore trata de convertir el relato en un thriller furioso y desarmado (en realidad, es un rompecabezas tramposo e injustificado para explicar la sorpresa final de que ella se equivocó) con secuencias de tensión idénticas entre sí, donde siempre la protagonista tiene un tiempo mínimo para hacer algo antes de que la descubran (entrar a una casa, abrir una caja fuerte, etcétera). Pocas ideas narrativas y muchas de ellas filmadas con un horrible estilo fotográfico sobreexplicativo: por ejemplo, las imágenes hiperluminosas de las escenas de "amor verdadero" entre la protagonista y el obrero. Bueno, es verdad que en dos horas hay cosas rescatables: la escena *voyeur* del comienzo y algún momento de espontaneidad de la niña (aunque una niña simpática es el cálculo perfecto para conmovir y dar un poco de vida a una película inerte). ¿Tornatore es o se hace? En realidad, me importa poco saberlo, porque lo que sé es que sus películas sí lo son. [A]

A propósito del décimo Bafici, en el número de abril de la revista se vuelve sobre un intento de acercamiento al enigmático y elusivo concepto de independencia. ¿Qué es lo que hace o define al cine independiente? Las ideas vertidas por Russo, Pena, D'Espósito y Vieytes remiten a la discusión que se planteaba en EA 86, el número que acompañó (el término es utilizado en el más abarcador de los sentidos) la realización del primer Bafici. Teniendo en consideración el universo del cine denominado "independiente" que se ha proyectado en los diez años que lleva el festival, ¿cuáles son los factores comunes y cuáles los diferenciales de las películas en cuestión? ¿Existe un único elemento que pueda unir el total de las películas proyectadas? ¿A qué efectos sirve la calificación de "independiente"? Éstos son los interrogantes que disparan las ideas que a continuación se comparten.



FOTO JAVIER PORTA FOUZ

Y, depende...

por **Fernando E. Juan Lima**

El carácter multívoco del término "independiente"

Ya se ha dicho antes (y posiblemente de mejor manera): el concepto de independencia es utilizado para significar cosas bien distintas. Así, por ejemplo:

- la independencia de Hollywood y de lo que representa en cuanto a vocación imperialista e intento de imposición de un discurso único;
- más sutilmente, independencia en relación con el modelo de representación hollywoodense (esto es, desde una postura más formalista, el explorar modelos alternativos de narrativa cinematográfica);
- independencia económica, ya sea respecto de los grandes estudios norteamericanos (lo que explicaría la inclusión de películas decididamente de estudio, comerciales y narrativamente convencionales como *The Show Must Go On*, de Han Jae-rim, exhibida en el último Bafici; así, parecería que el solo hecho de no ser estadounidense es ser independiente) o, derechamente, respecto de los estudios como tales;
- la independencia puede relacionarse con la trasgresión o con la modernidad. Y ello, a su vez, puede tener en consideración aspectos formales (estrictamente cinéticos) o sustanciales (de contenidos);
- la independencia, por lo demás, puede referirse a las diversas etapas del fenómeno cinematográfico (producción, distribución, exhibición). Vieytes, con agudeza y perspicacia, apunta a la distribución, destacando su interés por el cine comercial pero reclamando una mayor independencia (democracia) que posibilite el acceso a una mayor oferta cinematográfica. Así, se aparta de lo más usual, que es conectar la independencia con el momento de la producción; en consecuencia, independencia sería equivalente a pocos recursos, o más toscamente (como parece entenderlo *Clarín*) a lo decididamente berreta. Sin embargo,

también puede relacionarse la independencia con el momento de la exhibición: independiente sería lo no masivo. Y en este punto no puedo sino señalar una analogía que resulta muy sugerente e inquietante: la proyección en DVD (en muy pobres condiciones, por cierto) aúna el llamado cine arte y al cine pornográfico. Aun cuando las costumbres y motivaciones del consumo en salas de estos productos es bien diferente, no puede dejar de señalarse que existirían también coincidencias en lo que hace a los recursos de producción; sin embargo, tomando como base la cantidad de espectadores de uno y otro cine, parecería que la masividad (en este sentido, la "dependencia") estaría del lado del porno y no del arte;

– por último, no se puede dejar de lado que, usualmente, la independencia es también equiparada al cine de autor, al mentado cine arte, al experimental, al que trabaja por fuera de los géneros, al fuera de norma, etcétera.

La textura abierta del lenguaje

Al referido carácter proteico del término "independencia" se suma la propia textura abierta de nuestro lenguaje. No se descubre nada nuevo con esto. Pero no se puede dejar de llamar la atención sobre las propias mutaciones en la concepción sociológicamente vigente en las distintas épocas: independencia significaba una cosa para la generación de los sesenta, otra en la breve primavera democrática de los setenta continuada en el 83 y otra con el advenimiento del llamado Nuevo Cine Argentino. Es más, la independencia del primer Bafici es distinta de la del décimo Bafici (ejemplo sobre el que se volverá: Caetano filmando el corto de *Clarín*).

El concepto se ha ido modificando y cambia en razón de las variables indicadas en el acápite precedente. A medida que ganan aceptación, que se transforman en fenómenos de culto o son distribuidas por las *majors* –y que varían los cánones estético-culturales–, las películas saltan de uno a otro lado de la poco clara frontera que separa lo independiente de lo dependiente. Y esto aparece casi como un hecho incontestable. Es más: siendo una característica propia de cualquier intento de clasificación, la vaguedad, la ambigüedad, la mutación resultan inevitables. El asunto es, en este contexto, si este particular concepto sigue (Russo) o no (D'Espósito) resultando de utilidad.

La utilización descalificadora del término "independiente"

Si bien es un concepto caracterizado por su indeterminación, la independencia posee un núcleo duro, o área de certeza positiva, en el que no parece difícil ponerse de acuerdo. Que Tsai Ming-liang o Pere

Portabella encuadran en cualquiera de las definiciones de independencia referidas resulta bastante claro. Existe también, es cierto, una zona donde todas las certezas parecen difuminarse, una zona (posiblemente la más amplia) donde el elemento clasificador que se adopte determinará la calificación; es más, tomando la obra de diferentes autores, son muchos los que se mueven constantemente a uno y otro lado de la frontera (Gus Van Sant, David Lynch, Waters, el propio John Cassavetes).

Pero quizás el uso que reviste mayor interés es el que tiene que ver con la zona o área de certeza negativa en relación con el concepto de independencia. Esto es: la mayor parte del cine *mainstream* (en su mayoría proveniente de Hollywood) elude todos y cada uno de los criterios clasificatorios antes enunciados. La independencia sirve más para identificar lo que no es que lo que es. Así, la independencia como no dependencia, entiendo que sigue sirviendo a los efectos de identificar un universo compuesto de elementos sin duda muy disímiles, pero que comparte alguna de las características reseñadas.

La independencia no sólo tiene que ver con una estrategia de mercadeo. Así como la teoría de los géneros cinematográficos tuvo (y tiene) esta finalidad pero también es una herramienta útil para el estudio crítico o académico, la independencia constituye un factor que merece ser tenido en cuenta al momento de acercarse al examen de un fenómeno tan complejo como el que representa la industria y la cultura del cine.

No creo que dejar el uso exclusivo del término a Sundance, para que siga haciendo su negocio, sea una alternativa aceptable. Este intento de cooptación *cool* existirá con cualquier concepto que se intente utilizar (al menos una vez que éste logre cierta instalación). Si no lograron escapar de él las ideas de revolución, rebeldía o el propio rock and roll, ¿por qué habría de lograrlo el cine independiente?

La utilidad del concepto

En virtud de lo expresado, bastaría atender a los resquemores que sigue suscitando toda referencia a la independencia por parte de lo que constituye el *establishment* de la industria, de la crítica y del pensamiento para tomarse algo de tiempo antes de descartar sin más la utilización de este término. "Independientes, ¿y qué?" Asumir la diferencia, aun en la diversidad de contenidos, de miradas, de intereses o de fines puede servir como factor que aúna. Quizás podríamos convenir en qué es lo que no queremos, incluso no estando de acuerdo en qué es lo que sí queremos, o aun cuando no sepamos esto último. Podemos estar de acuerdo en que concebimos el cine como algo más que ese video-

juego que se proyecta mientras comemos pochoclo, charlamos, atendemos el celular o enviamos y recibimos mensajes de texto; podemos compartir la creencia de que el cine es más que un mero objeto de consumo; podemos intentar hacer algo para evitar la imposición de un discurso único. Y, en este sentido, quienes compartimos estos disgustos (aunque, seguramente, no los gustos) podemos servirnos de esta idea para contribuir a una visión más democrática, menos superficial, pacata y moralizante, que tienda a posibilitar el ejercicio efectivo de nuestras libertades en el ámbito de la cultura.

Disculpas por ponerme sentencioso. Es que, más allá de este intento de aporte al debate, me disgusta especialmente que termine reinando la teoría "*Clarín*" del cine independiente. Ya en 2006, en los cortos exhibidos antes de cada una de las proyecciones, el Gran Diario Argentino nos hacía llegar su idea de lo independiente como berreta. En 2007, el concepto se ligó a lo bizarro o lo *freak*. La idea era en ambos casos humorística, pero la falta de distanciamiento, la linealidad del planteo, parecían reflejar más un prejuicio que la cariñosa ironía que podría esperarse de quien participa de un determinado proyecto. Ahora bien, en este décimo Bafici, el corto que contiene los dos cortos pensados para celebrar la ocasión merece un último comentario que –a mi entender– avala algunas de las afirmaciones antes vertidas.

Clarín escribió "el guión de un corto que celebra la audacia de experimentar", según ponía en palabras, subrayaba, dejaba en claro antes de cada proyección. ¿Y cómo celebraba? Proponiendo a un director conocido (Israel Adrián Caetano) y a una persona de seguridad de una empresa que filmasen ese corto. Más allá de que, desde lo formal, no advertimos audacia o experimentación alguna, lo que resulta el colmo de la redundancia (superando incluso la frase transcripta con que se inicia este párrafo) es que, para que no pase inadvertido, el "señor de seguridad" aparece en el *making of* todo el tiempo de uniforme. ¿Y en qué consiste la audacia de experimentar? En que el guión decide la disyuntiva amorosa del protagonista sobre la base de un sueño en el que Marx se le aparece montado en una especie de monopatín. "¡Uy, qué jugado! No entendí nada." Por suerte, luego aparece un cura (sí, un cura) que nos explica que experimentar, salirse a veces del sendero trazado, "es bueno".

Desconozco las motivaciones que llevan a auspiciar y sostener algo que parece no entenderse (¡un cura a mi derecha!). De todos modos, si esto sirve para mantener un fenómeno como el Bafici, seguiremos soportando estoicamente los auspicios y cortos institucionales. Pero que quede dicho: *eso*, eso no es independencia. [A]

Cartografía de una relación

por Marcos Vieytes



Bafici 10 años: Cine argentino 99/08. Análisis, hitos, dilemas, logros, desafíos y (por qué no) varias cosas para celebrar

COORDINADO POR Marcelo Panozzo
Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente

Como la tipografía de cubierta deja ver con ese “Bafici 10 años” escrito en letras bastante más chicas que las de “Cine argentino 99/08” pero más compactas, este libro tiene al cine argentino como protagonista y al Bafici como actor de reparto, o más bien al cine argentino como película atravesada por el prisma de la mirada Bafici y buena parte de las personas que lo hicieron posible durante estos diez años de vida que lleva. Por eso mismo, hay películas y directores que quedaron afuera del libro, así como también faltan los testimonios de algunos de los responsables del propio festival (para ser más precisos, dos de los cuatro directores que tuvo hasta ahora). Las casi 200 páginas de este volumen proponen un recorrido por los hitos de la relación establecida entre el nuevo cine nacional y el festival que contribuyó a consolidarlo y difundirlo (de hecho, son muchas las películas que jamás se han proyectado fuera del Bafici), según el punto de vista de algunos de los directores y programadores, más el aporte de críticos extranjeros como Mark Peranson, Álvaro Arroba, Jaime Pena, Isaac León Frías y David Walsh, entre otros, y críticos nacionales de diversos medios. Este conjunto de miradas heterogéneas permite dirigir la del lector básicamente en dos direcciones distintas pero confluentes. La primera hace foco en las películas argentinas que marcaron —y fueron marcadas— por el Bafici, mientras que la segunda, menor en cuanto a espacio pero significativa por novedosa, deja pistas sobre el funcionamiento mismo del festival y el papel que ha jugado en el diseño del panorama cinematográfico argentino de la última década.

Casi la mitad del libro consta de textos

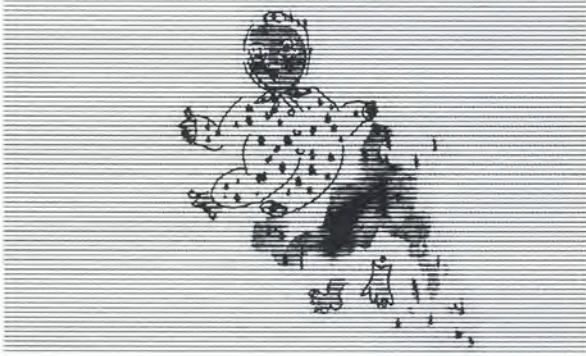
dedicados a películas proyectadas en alguna edición del Bafici. Si hacemos un relevo de esos textos encontraremos repeticiones que delatan la huella que ciertos filmes han dejando en la memoria crítica del festival. *Mundo grúa*, *Ana y los otros* y *Los rubios* son las únicas películas a las que el libro les dedica dos textos, además de las menciones que se hacen de ellas en los artículos globales, y junto al nombre de Lisandro Alonso constituyen algo así como la columna vertebral del cine argentino según la mirada del Bafici (afuera quedan Rejtman y Caetano, cuya aparición es previa a la creación del festival; Martel, que presentó su cine en festivales del exterior, y Burman, Bielinsky y Szifrón, cuya producción industrial incide en la fisonomía del cine argentino contemporáneo desde otro lugar). Pero la identidad del festival como promotor de propuestas cinematográficas novedosas, marginales y desamparadas de cualquier tipo de protección institucional queda expuesta aquí por la evocación repetida (y analítica en el caso de los textos de Pena y Noriega) de la secuencia de *Los rubios* en la que Albertina Carri y su equipo leen el fax que manda el INCAA proponiendo modificaciones para que el proyecto pueda ser considerado por el ente, como reivindicación de la necesidad de llevar a cabo un cine estética e ideológicamente independiente de cualquier condicionamiento oficial. Curiosamente, en el libro se da una situación lejanamente similar a esa, pero con la que guarda algún punto de contacto en lo que concierne a la exposición de un desacuerdo y sus efectos sobre un objeto cultural determinado.

En la página 50 del libro, su editor, Marcelo Panozzo, lamenta la negativa de Fernando Martín Peña a participar citando

su respuesta a la invitación que se le impartiera, en la que se expresa en contra de que el festival se autocelebre o se autoevalúe, para luego añadir: “Que Peña no esté en este libro es una pérdida. Primero, porque fue un brillante director del Bafici; luego, porque es un gran crítico de cine; y finalmente, porque el cruce entre ambas actividades, programar y analizar, adquiere en su labor un espesor político que no es común en el medio”. La realidad es que en este libro no hay autobombo ni publicidad, sino conciencia del logro que representa la continuidad de un evento como éste pese a la disparidad de criterios de los involucrados, desavenencias varias y la falta de respaldo político y legal que nunca termina de asegurarnos su continuidad. Si puede hacerse esta lectura al sesgo de la constitución interna del Bafici es justamente porque el libro no está concebido como un institucional abocado al maquillaje o el ocultamiento de las propias contradicciones. Más allá del repaso de la programación argentina de cada edición, la puesta en perspectiva de las películas más relevantes que se estrenaron en el Bafici o el artículo de Wolf sobre el documental argentino como otra forma de la ficción, algunas de las páginas más atractivas del libro corren por cuenta de aquellos que hicieron el festival y transmiten en ellas la experiencia vivida, como es el caso de Flavia de la Fuente y su texto sobre las dificultades organizativas que rodearon la edición del 2001, el de Violeta Bava y Eloísa Solaas sobre los criterios de selección puestos en práctica a la hora de programar cortometrajes o el de Quintín sobre las cambiantes relaciones entre el INCAA, el Bafici y el cine independiente nacional. [A]

Análisis y síntesis

por Eduardo A. Russo



En un difundido texto publicado hacia 1995 en *Trafic*, Gianikian y Ricci Lucchi describían su metodología cinematográfica como “cámara analítica”. Copiar imágenes de material de archivo, alterar el tiempo de proyección, reencuadrar; para ellos, se trata de operar (con precisión quirúrgica) sobre el tejido cinematográfico: el plano, incluso el fotograma. Tensionando la imagen de cine mediante aceleración y ralentización, quemándola o invirtiéndola en su negativo, aislando partes del fotograma o insistiendo en la repetición de un movimiento, volviendo a montar, Gianikian y Ricci Lucchi hallan nuevas revelaciones en las viejas imágenes. A veces, como en la reciente y minimalista *Ghiro ghiro tondo* (2007), buscan el registro obsesivo de todo un museo de juguetes tomándolos uno por uno –algunos sólo en su aspecto, otros en su funcionamiento– mediante una contemplación minuciosa que delata al ojo atento toda una historia de la infancia en la cultura del siglo XX, de la ideología en los objetos y de los destinos imaginados para los sujetos. Lo hacen sin comentarios y sin acompañamiento musical; en cambio, sí hay música –y de un grado extremo de sofisticación (a veces como para friccionar, desde un costado curiosamente esteticista, la precisión casi científica del tratamiento de la imagen)– en la mayor parte de sus films, de lo que es muestra cabal *Inventario balcanico* (2000).

La trilogía compuesta por *Prigioneri della guerra* (1996), *Su tutte le vette è pace* (1999) y *Oh! Uomo* (2004) tal vez sea, junto con la monumental *Dal polo all'Equatore* (1986), la obra maestra del dúo. En la primera se ve un complejo retrato, tan fascinante como estremecedor, del estado del mundo en torno a la Primera Guerra Mundial: desde el

registro de regimientos y prisioneros hasta las imágenes de propaganda y los archivos médico-militares sobre los estragos de las armas en los cuerpos y sus técnicas de reconstrucción. En *Dal polo...*, apelando a la descomunal cantera de archivos del olvidado documentalista Luca Comerio (1878-1940) –cineasta oficial del rey y luego de Mussolini, cuya filmografía Gianikian y Ricci Lucchi rescataron y restauraron décadas atrás–, ambos restituyen las paradojas de un mundo olvidado. El omnívoro coleccionista de imágenes que fue Comerio murió amnésico, y a él dedican su film los cineastas, haciendo de su proyecto también un estudio sobre la fragilidad y la pérdida consustancial a las imágenes de cine.

Gianikian y Ricci Lucchi muestran a la vez una concepción de la realización y una interrogación sobre la imagen tomada por una cámara, no importa si ésta es profesional o amateur, si proviene de archivos oficiales o de depósitos inciertos, si registra hechos considerados históricos o se detiene en minucias como una celebración familiar o el turismo de clases altas a lugares exóticos (como en la notable *Images d'Orient - Tourisme vandale*, de 2001, y su disección del eurocentrismo). Hay en ellos una deconstrucción de la mirada tanto como una reflexión sobre la imagen. Investigando, catalogando, interviniendo los planos, desmontan y remontan, exploran y descubren gérmenes de sentido y los cultivan en construcciones tan atípicas como perturbadoras. A esta altura, su trabajo con los archivos ya ha hecho escuela, traspasando una obsesión que puede detectarse en el trabajo de unos cuantos cineastas jóvenes, dispersos por el mundo, que hoy encuentran en el *found footage* –aunque aquí más bien habría que hablar de *searched*

footage: buscado e investigado, además de hallado– la materia prima de su producción.

La operación de Gianikian y Ricci Lucchi resulta tanto de análisis en la realización como de síntesis en el trabajo del espectador, que ante lo presenciado establece conexiones no narrativas, sino más bien categoriales. Ver uno de sus films es ir estableciendo hipótesis en su transcurso, construyendo ideas sobre el mundo de la representación y sobre la representación del mundo a través del cine. Espacios, objetos, cuerpos, tomados de otro tiempo y lugar, se ponen nuevamente en escena para trazar una apasionante cartografía humana, desvelada por el despliegue de la imagen.

En el cine de Gianikian y Ricci Lucchi se advierte una indudable conexión con el del gran –y aún poco conocido– Artavazd Peleshyan, quien en su tan breve como impresionante producción supo delinear, con su montaje “por contrapunto”, insólitos patrones tanto de sentido como de índole musical. En el horizonte de ambos trabajos, la sombra de Dziga Vertov se extiende sobre estas expresiones que ensanchan los límites y posibilidades del cine, dejando sospechar todo lo que queda aún por inventar.

Una vez visto, un cine como el de Gianikian y Ricci Lucchi no puede dejar de tener efectos sobre aquellos a quienes les importa el cine. A su vez, puede afirmarse que su producción también trabaja el cuerpo mismo del cine contemporáneo. En tiempos de una imagen espectacular que parece mostrar todo, sin fisuras ni pregunta alguna, este cine se convierte en un cine que nos *hace falta*, devolviéndonos el misterio que aguarda en cada lata de material fílmico, en cada imagen tomada por una cámara. [A]

Mancha venenosa

por Diego Trerotola



Ere erera baleibu izik subua aruaren

Europa, 1968, 75'.

DIRIGIDA POR

José Antonio Sistiaga.

En 1961, frente a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Alberto Greco definió su relación con la pintura a través de un texto que se extendía sobre eventos de su infancia y sobre la relación con su hermano mayor, Jorge Julio, y que terminaba así: "Pasé largos meses en cama. Perdí el habla... Pensaron que nunca más iba a hablar, pero no me desesperaba la idea; me gustaba. Pintaba todo el tiempo con los dedos. Eran manchas muy raras. Jorge Julio insistía en que yo explicara el sentido de esas manchas de colores, qué querían decir, por qué las había hecho. En qué pensaba mientras las estaba haciendo. Quería a toda costa una explicación. Pero yo nunca supe qué responderle, deseando continuar mudo toda mi vida para no tener que dar explicaciones nunca. Y también sordo, para no oírlas". A modo de síntesis, Greco definía con un pequeño suceso autobiográfico (verdadero o ficticio, poco importa) el *quid* de la cuestión de la ruptura que por aquellos años los pintores informalistas perpetraron con sus obras. En 1965, instalado hacía años en España, Greco se suicidó de sobredosis y escribió la palabra "fin" en la palma de su mano. Pero nada había acabado definitivamente; más bien, muchos empezaron a seguir los pasos de Greco para transformar en nuevas obras rupturistas su espíritu revolucionario.

Y un pintor vasco de vena puramente informalista, J. A. Sistiaga, fue el que llevó al cine las ideas del texto de Greco, seguramente sin haberlo escuchado nunca. En 1968, inspirado en obras de Norman McLaren que había visto diez años antes en su etapa formativa en París, Sistiaga inicia y termina su máxima cruzada como cineasta: *Ere erera baleibu izik subua aruaren*, primer y único largometraje de la historia del cine pintado enteramente sobre celuloide. El film de McLaren le había revelado la posibilidad de pintar directamente en película, pero no le interesaba el tipo de movimiento que impri-

mía ni la relación de la imagen con la música. Sistiaga buscaba un flujo visual pictórico silente, donde la imagen no estuviese subordinada ni acompañada por música pregrabada, donde la imagen se justificase por sí misma. Sus planteos, sin saberlo, estaban adelantados a la etapa de música visual que Stan Brakhage iniciaría varios años después. El germen plástico de Sistiaga en *Ere erera...* es la mancha, y está alejado del trazo o la pincelada propia del estilo pictórico más tradicional. Así, sus manchas se extienden en la superficie del fotograma de forma descentrada, creando una lógica secuencial principalmente por el uso del color. Su largometraje era climático, fue pintado enteramente por él mismo, en un sistema de azar y consecuencia, buscando en su propia experiencia con los elementos (la tinta, los colores, el fotograma) relaciones plásticas intrínsecas al movimiento. Si se quiere simplificar *Ere erera...* se puede decir que parte de una idea plástica dramática y sencilla: la película empieza con manchas que interrumpen la luz blanca del proyector y termina convertida en la lucha de los colores por quebrar la oscuridad del encuadre. Sin embargo, en el trayecto de lo luminoso a lo lúgubre se construye un circuito con matices, con zigzags desconcertantes que rehúyen una estructura tan lineal. Especialmente porque hay pocas películas "animadas" que presentan un movimiento tan extraño: las manchas se disparan en múltiples direcciones, de izquierda a derecha y viceversa, de arriba abajo y viceversa, de la pantalla hacia el espectador y viceversa. A veces, esos movimientos son simultáneos: las manchas azuladas van para un lado y las rojizas para el otro. El ojo se bifurca, la percepción se amplifica, y el cine triunfa como forma de buscar un movimiento nuevo que expanda la visión. Y si me refiero a las manchas como "azuladas" y "rojizas", es porque la experiencia del color es semejante a la expansión del movimiento: no hay colores primarios, secundarios, complementarios; no

hay amarillos, azules, rojos; hay, sí, colores de nombres futuros a establecer según de las intensidades únicas de las relaciones nuevas que se generan entre la luz y la pigmentación de las tintas, y de la velocidad con que el movimiento mezcla las manchas. Y si los colores no se pueden definir por una palabra preexistente, menos la película misma. Sistiaga, como buen informalista, iba a dejar la película sin título (como muchos pintores dejan sin bautizar lingüísticamente a sus cuadros). Pero se le ocurrió una idea mejor: pedirle a un amigo que inventara palabras. Así nació el título *Ere erera...*, que tiene la musicalidad del idioma euskera pero que no significa nada, son palabras que no preexisten. Aunque la película tuvo su origen en la experimentación plástica con el lenguaje del cine, Sistiaga se convirtió en un quijote de las manchas, un cruzado que puso en crisis la política: las instituciones, puestas en el rol de hermano mayor, vieron la película como una amenaza social a la lógica del cine y le negaron la financiación y el interés. Nadie podía entender la impronta antiindustrial (*¿cómo que esta película fue realizada por una sola persona?*), ni la lógica estética (*no tiene sentido esa sucesión infinita de manchas*), ni su falso título (*tiene que traducir el título al castellano, tal vez sea un mensaje secreto en euskera que ponga en peligro al Ser Español*). Distinto del cine abstracto anterior y futuro, ácrata por definición, Sistiaga creó con este largo la experiencia más anarquista de la historia del cine. Y, por si con esto no bastaba, dirigió tres cortos más (uno de ellos, en 70 milímetros, tiene una versión en IMAX) que extendieron las relaciones entre pintura, forma y cine a otros planetas aún inexplorados, sin seguir los parámetros estéticos comprometidos en *Ere erera...* Tal vez también se necesiten otros cuarenta años para entender esas intensas tres piezas recientes, también proyectadas en el Bafici: *Impresiones en la alta atmósfera* (1989), *En un jardín imaginado* (1991) y *Paisaje inquietante - Nocturno* (1991). [A]

Glastonbury

Reino Unido, 2006, 135'

Joe Strummer: The Future Is Unwritten

Irlanda/Reino Unido, 2007, 124'

DIRIGIDAS POR Julien Temple.

La gloriosa banda sonora de *Joe Strummer: The Future Is Unwritten* consiste en 25 tracks purasangre, desde el "White Riot" gritado y primal con que empieza la película hasta "To Love Somebody" de Nina Simone, parando en todas las bandas de Strummer y en todos los músicos que quiso ser o fue a la vez: Elvis y Dylan y el jamaíquino Ernest Ranglin y Woody Guthrie, el hombre de la guitarra que mataba fascistas y al que, como si fuese un personaje de *I'm Not There*, Strummer le robó el apodo. En el texto que acompaña a la edición del disco, Julien Temple escribió: "Básicamente, en su programa de radio Joe hacía de DJ de su propia vida, poniendo lo que quisiera, en el momento que quisiera, canciones que lo habían formado e inspirado y canciones propias que habían formado e inspirado a los demás". Y alcanza con permutar "su programa de radio" por "sus películas", "Joe" por "Julien" y "canciones" por "imágenes" para hacerse una idea de qué es esa cosa que hace Temple en sus rockumentales. Aunque el film sobre Strummer sea menos un rockumental que la biografía de alguien que tuvo que aprender a domesticar su (fu)ego sagrado para irse en paz de este *rockin' world*.

VJ de su propio trayecto vital, Temple cruzó con el ojo de su cámara bien abierto (por curiosidad pero también por pavor, como confesaría tras sobrevivir a *La gran estafa del rock n' roll*) la Londres que, desde el 77, ardió hasta convertirse en la capital de la anarquía (no sólo) del Reino Unido. Casi tres décadas más tarde, vuelto él mismo respetable leyenda punk y famoso estafador del *establishment* musical, se dedicó a reunir literalmente miles de horas de filmaciones amateur para mezclarlas con su archivo infinito en el megacollage de *Glastonbury*. Todas las locuras del mundo, y alguna extraterrestre (gente que monta alegremente puestos de venta de droga al costado de la ruta, por dar un solo ejemplo), se revuelcan en el barro de ese *trip* por 35 años de vida rockera: la del festival, la de Inglaterra, la de Julien Temple. **AGUSTÍN MASAEDO**



Powell y Pressburger

Entre la larga serie de *boutades* que se les atribuyen a los jóvenes críticos (luego cineastas) caheristas, está aquella que señala que los términos "cine" e "inglés" son absolutamente incompatibles. Seguramente al vertir ese concepto desconocían la obra desarrollada por Michael Powell y Emeric Pressburger. En la década del 30, Pressburger fue guionista de varios directores importantes y Powell –antes y después de su trabajo conjunto entre 1942 y 1957 en la productora *The Archers*, fundada por ambos– dirigió varios títulos de relevancia (para muestra alcanza con recordar *Peeping Tom*). Sin embargo, fue esa fecunda relación la que dio lugar a varias obras memorables –y no sólo dentro del cine británico–, la mayoría de las cuales pudieron, afortunadamente, verse en el Bafici. No es fácil detectar cuál es el aporte de cada uno en esos films, pero una aproximación muy gruesa indicaría que Powell predominaba en las temáticas elegidas y la estilización de la puesta en escena y Pressburger en la composición visual de cada plano y el tono de irrealidad que impregnaba muchos de esos films. Hay obras de la dupla relativamente conocidas, como las magníficas *Narciso negro* –un film enigmático e inclasificable– y *Las zapatillas rojas* –lúcida reflexión acerca de las relaciones entre el arte y la vida–, pero también pudieron verse títulos de sólo aparente simplicidad como *I Know Where I'm Going!*, una lírica mirada sobre la tierra escocesa, o *Escalera al cielo*, un film bélico rodado en la inmediata posguerra que desdén el realismo del género para transformarse en una obra maestra del fantástico (algo que provocó las iras del venerable Winston Churchill, quien propuso su prohibición). O su adaptación de *Los cuentos de Hoffmann*, la ópera de Offenbach, convertida en una auténtica orgía de luz y color. Lo cierto es que quienes se hayan perdido esta retrospectiva no aprovecharon la oportunidad de acceder (¡en fílmico!) a la obra de dos de los más grandes realizadores de la historia del cine. **JORGE GARCÍA**

Jacques Nolot

Seguramente más conocido como actor (participó en más de sesenta películas, algunas estrenadas en nuestro país) que como realizador, Jacques Nolot ha desarrollado en su breve filmografía (un corto y tres largos, todos interpretados por él) un itinerario de tintes autobiográficos en el que se entremezclan los recuerdos familiares, el regreso al pueblo natal, su asumida homosexualidad y el temor al envejecimiento y la decadencia física. *L'Arrière pays*, su ópera prima, narra su regreso, ya como un hombre maduro, a su pueblo natal y a la enfermedad terminal de su madre. Allí encontrará que casi nada ha cambiado, salvo que él, por su trabajo televisivo, es mucho más popular que en su juventud y que la vida transcurre tan apacible y tediosa como siempre. Un film de un austero rigor que lo acerca al cine de Maurice Pialat (el entierro de la madre es ejemplar), sólo perjudicado por algunos inoportunos *inserts* hacia el final, que recalcan innecesariamente el carácter gay del protagonista. *La Chatte à deux têtes* recurre al tiempo real para narrar los pequeños sucesos que ocurren en un cine porno. Utilizando cuatro espacios de representación (la entrada del cine frente a la boletería, la sala de proyección, la pantalla y el baño), Nolot ofrece un preciso retrato de un microcosmos de personajes –algunos frustrados, otros al borde de la degradación– en el que la boletería, la única mujer presente, actúa como una suerte de madre-hermana-confidente, aunque sin poder esconder sus propias carencias. Finalmente, *Avant que j'oublie*, su último trabajo, está centrado en la decadencia física del personaje principal, portador del virus HIV, y es también una mirada crítica y distanciada, aunque también compasiva, sobre el universo gay. La escena final, con el protagonista convertido en travesti estacionado en la puerta de un bar de mala muerte de Pigalle, está a la altura de los mejores momentos de Fassbinder. **JG**

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A

Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL

amantecine@interlink.com.ar

POR FAX

(011) 4952-1554

Sres. de *El Amante*:

"Tan joven y tan viejo / *like a Rolling Stone*" dice una canción de Joaquín Sabina. Y a simple vista el último film de Scorsese parece ser la celebración de la vitalidad de cuatro rockeros sexagenarios que aún siguen en la ruta; aunque, en realidad, los Stones son la excusa de Scorsese para explicarnos por qué él sigue filmando.

El prólogo de *Shine a Light* nos muestra a Scorsese dando indicaciones. Es decir, trabajando. El insistente interés en mostrarnos cómo él organiza cada aspecto del documental está lejos del narcisismo. Con semejante prólogo, somos conscientes de que el show puede entenderse como una puesta en escena, una ficción: la postura reventada del grupo (es llamativo el contraste entre el frenesí de la preproducción del documental y la parsimonia con la que Mick Jagger elige los temas); la supuesta rebeldía (el grupo que le saca la lengua al sistema toca para Clinton, se saca fotos con los invitados del ex presidente americano); la necesidad indisimulable de recibir sus aplausos para sentirse parte de la corte (¿metáfora de Hollywood?). Que ese Richards ajado por los años se mantenga igual de loco que cuando era joven; que Mick Jagger sea Su Majestad Satánica. Así, el gran paréntesis –el recital– es una película con un personaje central (Keith Richards), un compañero de correrías (Mick Jagger) y dos secundarios (Wood y Watts), que Scorsese utiliza para reflexionar sobre el paso del tiempo, el agotamiento de la vitalidad (los resoplidos de cansancio de Watts son elocuentes; el descanso de Richards en el hombro de Wood) y la relación ¿inevitable? con el poder. Scorsese cuenta, una vez más, la historia de un grupo de muchachos de barrio que llegaron a un nivel de vida alto. Pero, al intercalar las entrevistas a los Stones cuando eran jóvenes, también admite que él no puede ser otra cosa que director de cine y que va a seguir filmando hasta que no le den más las fuerzas, o hasta que se harte. Así Scorsese nos explica su vitalidad. No por nada reaparece al final, sonriéndole a la cámara

(podría decirse que feliz) y dando la última indicación; más frenético que Jagger, Richards, Wood y Watts juntos, que, cuando terminan el show (como quien termina de rellenar un formulario), se retiran con paso relajado para toparse con un Scorsese más vital y frenético, entusiasta e inteligente. Tan joven y tan viejo como esos personajes que dicen llamarse Rolling Stones.

LEONARDO VÉLEZ

Rancho aparte, malmirada por el señor Eduardo Rojas

Claro, "Dispares sobre *El Amante*" (total nosotros ponemos sólo las balas que nos benefician). Me cuesta creer que todas las misivas que reciben sean de alabanzas o neutras en cuanto a una crítica para vuestra revista... En fin, no me muero por ver mi nombre en letras de molde; me conformo con que la presente sea leída por el señor Eduardo Rojas en referencia a su crítica desconsiderada para con la película *Rancho aparte*. Desconsiderada no por la crítica en sí, a la cual le asiste el derecho y además cobra por ello. Más bien por la liviandad de sus conceptos. O nunca fue más lejos de la General Paz, o en todo caso más allá de la provincia de La Pampa, o no se adentró en sus viajes en otra aventura que no fuese la de la holgura del hotel o de algún que otro "city tour" de esos preparados para turistas cómodos y sin ansias de investigar por sus medios. Señor Rojas: ante todo, a mí tampoco me gustó demasiado la película. Pero me gusta mucho menos su soberbia al llamar "esquicio de rancho pampeano" a una morada como la que se muestra en la película, afirmando sin ningún pudor que ya no quedan ranchos en la pampa, definiendo además al que se ve como una entelequia, una irrealdad. Para empezar, la locación no es en ningún lugar pampeano, y hago hincapié en su gesto. Ni siquiera se molestó por averiguar dónde queda Nogolí. Le informo: se trata de una localidad puntana que se ubica a 49 kilómetros al norte de la San Luis capital. Y para su conocimiento, sí existen ranchos de gente

humilde que vive en ellas. Y además viven del modo que se representa. Otro sí digo: hablan de un modo seco y escueto muy parecido al que logra Leandro Castello. Ojo, digo "parecido", pero alcanza para caracterizar el diálogo que tienen entre sí dos personas que han vivido juntas mucho tiempo y en esas condiciones. Y ya que estamos en confianza, Eduardo, ¿por qué no me explica esa inclinación de los periodistas críticos a utilizar palabras fuera del uso corriente, "esquicio" por ejemplo? ¿Por qué no poner esbozo, apunte, si lo que se quiere decir es algo referido al dibujo? De no ser ése el destino de esa palabra, permítame decirle que ha sido una metáfora desacertada, un equívoco (por usar un giro suyo) como el de mencionar una cámara autista... ¿a qué se refiere? ¿Al síndrome infantil, al repliegue patológico de la personalidad sobre sí misma o al síntoma esquizofrénico? ¿A cuál de las tres acepciones que me brinda la RAE? Entiendo que no quiere nivelar para abajo, pero tampoco tiene derecho de escribir sólo para un determinado nivel de intelectualidad que lo va a entender y asentir gravemente con gesto adusto y ceño fruncido. ¿Por qué no nos dejamos de joder y nos bajamos del pedestal de intelectuales al que nos hemos subido para poder, desde allí, criticar sin interiorizarnos y escribir sin que se nos entienda demasiado? En cuanto a si la película es o no correcta desde su punto de vista especializado, no me voy a poner a discutir. Pero no me niegue que sus palabras hacen agua y pierden credibilidad cuando uno descubre que la película ha sido vista sin la profesionalidad (ya ha sido mencionada por usted) que su oficio requiere –aunque no le guste lo que ve– y que la crónica ha sido escrita a las apuradas. Sólo para cumplir.

Quedo a su entera disposición. Atentamente,

ALFIO ARAUJO

PD: Un párrafo aparte se merece ese giro, "platonismo de pescadería". Espantoso y estéril: no quiere decir nada.

Sres. de *El Amante*:

Vi el 16.33% del Bafici 10 y el humo del la big-cápital lo puso el campo pero el encargado de arrastrarlo hasta adentro de las salas fue Lee Kang-sheng con su *Help Me Eros*, guau, "bajón" copado si los hay, todo lo descrito hasta aquí pareciera que es una oda al colirio, ¿no? Y si de ojos rojos hablamos, *Once* nos arrebató a toda la sala del Cosmos un domingo a la noche, creo, un montón de lagrimitas, como un montón también fueron las cuabras que me caminé desde el teatro 25 de Mayo (un poco lejos de todo) después de ver lo mejor que vi del festival, *Die stille vor Bach* del bueno de Portabella, hasta la zona de Congreso; igual, camino a casa (Tucumán) iba reflexionando sobre: la dimensión de la panza de Trerotola (¡¡¡te quiero, Diego!!! por recomendarle a un viejo que iba caminando delante mío en los pasillos del Hoyts *Flowers in the Pocket*), lo elegante que es Quintín y no por sus atuendos y qué bien hice en preferir la sonrisa de Coni del stand del Abasto a otro par de pelis que me ayudaran a redondear un redondo 17%, ¡qué desgracia hubiera sido!

Mi-primera-vez-Bafici agradece al Bafici 10.

MARTÍN CERRIZUELA

Margot, Ángela y yo

La presente es para quejarme de la crítica de Ángela Trivelli sobre la película *Margot at the Wedding*. No importa acá si la película es buena, mala o pési-

ma; si me gustó a mí o si le gustó a Trivelli. Me parece que la crítica es redundante, estirada y sin sentido. A ver: empieza hablando del trabajo anterior de Baumbach (*Historias de familia*) y la describe con un "era linda esa" (!). Un párrafo más adelante, cuando finalmente llega a *MATW*, describe el *cast* (¡y menciona exactamente los mismos nombres que están en la ficha de arriba!), para luego aclarar que "por separado me caen bien" (!). A continuación, dice que la película "no me movió un pelo" (!?!). A esta altura, además de sentir que me toman por pelotudo, empiezo a creer que me hacen perder el tiempo. Este tipo de comentario podría esperarlo de un amigo o familiar que no tiene ganas o tiempo de comentar la película, pero en una (voz de locutor de la *guarner*) "revista de crítica especializada en cine" es un insulto o una cargada. Me esfuerzo por continuar. Ahora le pega a Jack Black, ahora a Nicole Kidman, a quien "no le da el piné para esta clase de películas" (¿que qué? ¿qué quiere decir con "esta clase de películas"?); ahora dice "medio me cansan ya las familias disfuncionales..." (!); "¿cuál no lo es aunque sea un poco?" (¡wow, información útil que jamás habría descubierto si no leía esta crítica!). Lo mío ya pasa de estoico: soy el Azumi de la lectura de críticas. Ahora está hablando de *Petróleo sangriento*... Ya me parecía que *PS* era ideal para comparar con *MATW*; sí, *Petróleo* y *El halcón maltés* te faltó. Ya está, me cansé. Espero que Ángela y la

persona que leyó esa crítica (¿leen las críticas antes de mandarlas a la imprenta?) se pongan un poco más las pilas y hablen de las películas, ampliándolas, en lugar de comentarlas como a una carrera de turf.

F. CANE, ESPECTADOR

PD: Más allá de esta película, de si acá y allá actúa bien o mal, creo que Nicole Kidman tiene suficiente piné.

Sres. de *El Amante*:

Yo soy el que, entusiasmadísimo con *We Own The Night*, escribió hace unos días. Ustedes publicaron mi carta, un texto que por momentos me da mucha vergüenza haber escrito, pero no por mi posición acerca de la película sino por algunas formas poco afortunadas de expresarla, estéticamente digo.

Yo veo en sus reseñas, la de Diego Brodersen, la de Manuel Trancón, que se decepcionaron mucho con la segunda mitad de la película, esa que cuenta la absurda confirmación de los lazos familiares de Joaquín Phoenix. Creo que cometen el error de tomárselo en serio. Yo veo la película como una gran sátira solapada, un ejercicio de estilo sobre "películas pedorras de acción de los ochenta" *meet* "melodramas de los domingos por canal 9". Para empezar, el final en que los hermanos se dicen el uno al otro "te amo" no puede ser en serio. El tono conservador de la película se da porque se están satirizando películas conservadoras, pero yo creo que la enunciación está

puesta desde otro lado; no dice "lo primero es la familia", sino que se burla de eso. Las cosas que suceden están más cerca de una telenovela que del cine policial, tal su inverosimilitud (como la forma estúpida en que los narcos dejan entrar a Phoenix en su laboratorio). Es una broma. A la escena de la persecución me gustaría agregar otra favorita: aquella justamente en el laboratorio de los narcos, cuando le dan la cana a Phoenix con el micrófono oculto.

Saludos.

PATRICIO GARCÍA

Esta fue la respuesta de Porta Fouz a la carta de un lector que salió publicada en el número pasado, el de la tapa doble:

Hola Leandro:

Gracias por escribir. En primer lugar, te aviso que tu carta no entró en este número de abril (faltó espacio y fue la última en llegar), pero saldrá en mayo. En segundo lugar, acuso el recibo de las críticas; estoy de acuerdo con algunas cuestiones y estamos trabajando para corregirlas. En ese sentido, te propongo que leas este número de abril (que sale el miércoles 9) y, si tenés ganas, opines a ver si te parece un poco mejor (o incluso peor) que otros de los últimos tiempos.

En lo que no estoy de acuerdo es en "no es lo mismo *A Mighty Wind* que *Honor de cavallería*". O sí, estoy de acuerdo en lo obvio, no es lo

tipeá

WWW. ESTO ES CÍNERAMMA. COM. AR

mismo una película que otra. Pero no puedo estar de acuerdo con lo que creo que hay detrás de esa afirmación, en la noción de que una pertenece a un cine de una jerarquía incomparable con la de la otra. Por otro lado, no entiendo cómo pasás de *Las invasiones bárbaras* a *Happy Gilmore* y *Supercool* para después pegar el salto a *Guest* y *Honor de cavallería*: ¿cuál sería la relación entre *Las invasiones bárbaras* y *Honor de cavallería*? ¿Yo opuse *Guest* a *Honor de cavallería*? ¿Dije que eran lo mismo? Al citar a Ricagno en su frase arbitraria, otra vez, las cosas quedan sin explicar.

Saludos,

JAVIER PORTA FOUZ

Y el lector respondió:

Hola Javier, ¿cómo estás?

Antes que nada, me disculpo por la demora de esta respuesta. Algunos percances con mi cuenta de mail me obligaron a olvidarme de ella por un tiempo, para luego descubrir también algunos errores groseros, como verás más abajo.

En segundo lugar, quiero aprovechar para decirte que sí, he comprado el último número de *El Amante* y de hecho lo hice con una enorme expectativa. Este último Bafici fue una de mis más gratas experiencias cinéfilas en mucho tiempo: sin ceder a la compulsión de ver más de lo que uno puede disfrutar o pensar, pude encontrarme con grandes películas, muchas de ellas presentes en su último número, y con lectu-

ras (y algunas declaraciones de amor) que comparto plenamente. Por esta razón, mi ánimo de discusión cinéfila me llevó a sentir, frente a este nuevo número, la ansiedad del pequeño Daney ante la aparición de cada entrega de *Cahiers*. Pero claro, no pude ver *Historias extraordinarias*, cosa que ahora siento como una enorme cuenta pendiente, considerando mi absoluta defensa del cine de Llinás y compañía y, sobre todo, conociendo el fervor que este estreno causó entre los redactores y colaboradores que han escrito sobre la película en la revista, como también el entusiasmo de muchos espectadores. Esta vez, la ansiedad se canaliza leyendo sobre lo no visto, del mismo modo que a veces compramos películas deseando vivir en ellas o por lo menos haberlas filmado.

Ahora bien, volviendo sobre nuestra discusión, concuerdo con vos en no determinar que hay géneros que se imponen sobre otros y que decir cosas sobre LA CONCIENCIA no necesariamente es más interesante que hablar sobre la primera experiencia en la cama (en realidad, cualquier mayúscula probablemente siempre diga menos que cualquier minúscula). Una de las frases surgidas de *El Amante* que más recuerdo y esgrimo (creo que pronunciada por Noriega pero defendida por todos) es aquella que sostiene que "todas las películas nacen iguales". Sin embargo, creo que la valoración desmedida no conduce a nada, y sí hay diferencias en cuanto a sensibili-

dad, construcción de personajes, sutilezas y demás. Estas diferencias, insisto, bien pueden jugar a favor de una comedia y estar ausentes en un drama; personalmente prefiero la gran *Ayuno de amor*, de Hawks, a la lacrimógena *Mientras estés conmigo*, de Robbins, en sus consideraciones sobre la pena de muerte, por ejemplo.

A veces leo críticas que parecen haber descubierto al nuevo Welles y luego me pregunto cuál es el motivo de tanta alharaca. No es sólo una cuestión de apreciación personal, sino que esa efusividad (ya fuere por *Supercool* o incluso por *Honor de cavallería*) también sienta las bases de una nueva generación de espectadores, críticos y/o realizadores. Esto no implica replegar la alegría que pueda generar una u otra película, pero sí se trata de encabezar una política a favor de un cine ajeno a los vicios que nos enferman, también hay que medir los límites que tienen algunas películas y, sobre todo, los elogios desmedidos. De otra manera, se corre el peligro de que las fuerzas renovadoras se conviertan en nuevos parásitos y, con ellas, las críticas que las reivindican tan gratuitamente (y en eso, creo que la experiencia con el Nuevo Cine Argentino me da la razón). A veces parecería que el fastidio producido por películas como *Las invasiones bárbaras* determina una efusividad caprichosa en contestación, a favor de películas que pueden ser mejores pero que tampoco son gran cosa.

Y en el caso particular de la mención a ese engrudo de imá-

genes que se llama *Las invasiones bárbaras*, se trató más bien de hacer saber mi desacuerdo con la soberbia que destilaban algunas de sus críticas en contra. Por más acuerdo que pueda tener con apreciar ese cine, no me cae bien la soberbia con que se atacó a sus defensores o a quienes la han apreciado. En todo caso, nada mejor que actuar como Daney y considerar que nada se tiene para compartir con esa persona.

Espero haber aclarado un poco mejor mi punto de vista sobre esta discusión en particular. Y espero también más debates en el futuro.

Te mando un abrazo,

LEANDRO OLGATI (ÉSTE ES MI VERDADERO NOMBRE; EN EL MAIL ANTERIOR ME DESCUIDÉ Y TERMINÉ FIRMANDO CON UN ANTIGUO SEUDÓNIMO. TE PIDO DISCULPAS POR ELLO.)

PD: Sobre *Las invasiones bárbaras*, creo que *Escuela de rock* de Linklater sí es gran cosa y sí merece el elogio y la campaña. Otras no.

Una buena película o un buen libro. Por la segunda opción pasá primero por El Astillero.



Los mejores títulos en literatura, teatro, filosofía, psicología, historia, política, comunicación, sociología, arte. Además, asesoramiento personalizado, rastreo de libros, entrega a domicilio.

Presentando este aviso obtené un 15% de descuento, sólo en efectivo.

EL ASTILLERO
LIBROS

Scalabrini Ortiz 2518 (1425) C. A. de Buenos Aires - Tel: 4115 5812 / 4115 5817 www.elastillero.com.ar

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

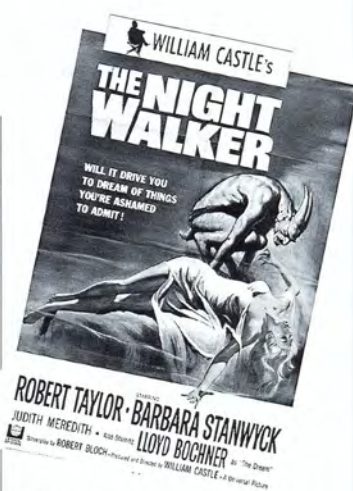
CINE EN TV

William Castle: terror con algo de humor

A pesar de ser rigurosamente despreciado por gran parte de la crítica "seria", William Castle ha conseguido ganarse con sus películas de terror, que oscilan entre cierto grado de originalidad y el más absoluto berretismo, el estatus de cineasta de "culto" entre algunos sectores de la cinefilia. Nacido en Nueva York en 1914 y muerto repentinamente en 1977, debutó a los 15 años en un show de Broadway, y desarrolló varios trabajos previos a su ingreso en Hollywood como actor secundario en 1937. También fue director de diálogos antes de debutar en la dirección en 1943, y durante los siguientes quince años realizó numerosos films de acción poco recordados, entre los cuales se destacan *Cuando un extraño se casa* (1944), que significó el primer protagónico de Robert Mitchum, y *El americano* (1955), un curioso western con bandidos brasileños protagonizado por Glenn Ford. En 1958 empezó a producir sus películas, y hasta el final de su carrera, en 1974, se especializó en los relatos de terror rociados por cierta dosis de humor, finalmente el rasgo más distintivo de sus obras, aunque también fue productor de un título muy exitoso no dirigido por él: *El bebé de Rosemary*, de Roman Polanski. Experto en la creación de diversos efectismos para promocionar sus películas, no vaciló en asegurar a todos los espectadores de su film *Macabro* (1958), por si alguno muriera de miedo durante la proyección, o en colocar en las butacas aparatos que provocaban ligeros electroshocks sobre el público presente durante la exhibición de *El agujón de la muerte*. También produjo varios shows de televisión, y en sus últimos años interpretó pequeños papeles en *Shampoo*, de Hal Ashby, y *El día de la langosta*, de John Schlesinger. Corresponde señalar que el personaje interpretado por John Goodman en *Matinee*, de Joe Dante, está claramente inspi-

rado en su figura: es un director de películas de terror clase B que recorre pequeños poblados americanos para exhibir sus películas. Seguramente William Castle no dirigió ninguna gran película, pero varios de los films que realizó entre 1958 y 1966 son muy divertidos y han alcanzado, como dijimos, la categoría de pequeños títulos de "culto". El canal Retro ofrecerá en el mes de junio ocho de sus películas, entre las que se encuentran varias de las más representativas de su filmografía. Los films a exhibirse son:

- *13 fantasmas* (1960), en el que una familia que hereda una vieja mansión se ve sometida a la constante presencia de espíritus juguetones y malignos. Margaret Hamilton, como la siniestra ama de llaves, es un auténtico hallazgo.
- *El agujón de la muerte* (1959), su film más logrado, en el que un delirante médico forense (nada menos que Vincent Price) sostiene que el miedo está provocado por un bicho que crece en la columna vertebral. Además fue la primera película que propuso un viaje bajo los efectos del LSD, rodado en colores, dentro de un film en *black & white*.
- *Homicida* (1961), bizarra parodia de *Psicosis* presentada por el mismo Castle, quien juega con varios de los lugares comunes de los films del género, aunque revirtiendo muchos de los clisés conocidos.
- *La casa de la montaña embrujada* (1958), otro macabro juego del director en un relato en el que un millonario (otra vez el inimitable Price) ofrece una importante suma de dinero a un grupo de personas si logran pasar una noche completa en una siniestra mansión.
- *El barón sardónico* (1961), ambientada en un gótico castillo donde vive recluso un noble con el rostro deformado y monstruoso, quien se ofrece a curar a la mujer de un amigo de su enfermedad.



- *Amor entre sombras* (1965), con un excelente guión de Robert Bloch (*Psicosis*) y los ya maduros Barbara Stanwyck y Robert Taylor. Otro logrado relato en el que una viuda rica intenta descubrir las causas de las pesadillas que sufre.
- *Camisa de fuerza* (1964), otro atractivo guión de Bloch, con una veterana Joan Crawford que, luego de salir de la cárcel por ser una presunta asesina, ve cómo los crímenes de los que fue acusada se repiten veinte años después.
- Finalmente, *Zotz, la moneda mágica* (1962), un film en el que el humor está por encima del suspenso y que sigue los misteriosos efectos de una moneda sobre las personas que la poseen. **Jorge García**

William Castle por TV
por canal Retro

- 13 fantasmas** (1960)
2/6 a las 22; 8/6 a las 18
- El agujón de la muerte** (1959)
2/6 a las 23.55; 11/6 a las 3
- Homicida** (1961)
9/6 a las 22; 15/6 a las 18
- La casa de la montaña embrujada** (1958)
9/6 a las 23.40; 18/6 a las 3
- El barón sardónico** (1961)
16/6 a las 22; 22/6 a las 18
- Amor entre sombras** (1965)
23/6 a las 22; 29/6 a las 18
- Camisa de fuerza** (1964)
30/6 a las 22
- Zotz, la moneda mágica** (1962)
30/6 a las 23.40

I love this game!

por Nazareno Brega

Semi-Pro: El amateur

Estados Unidos, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Kent Alterman. **CON** Will Ferrell, Woody Harrelson, André Benjamin, Maura Tierney, Will Arnett y Andy Richter. (AVH)

Pateando y gritando

Más de una vez se ha hablado maravillas de Will Ferrell en esta revista. La virtud más saliente de Ferrell, la que más se destacó en *EA*, es el trabajo físico del actor, la manera en que se mueve dentro de cada plano. A simple vista, Will Ferrell puede parecer un actor especialista en personajes con trastornos hiperquinéticos, siempre caracterizados como personas distraídas, con períodos de atención muy breves, su ya típica inquietud motora y las muy frecuentes conductas impulsivas e inestabilidad emocional. El Frank *The Tank* de *Old School* tal vez sea el mejor ejemplo de todas estas características, y encima le plantea al espectador un desafío: encontrar al menos un plano en la hora y media de película en el que Will Ferrell aparezca y no haga ningún chiste, por más que su presencia aparente ser decorativa.

Suele decirse, medio a las apuradas, que Ferrell hace siempre de Ferrell; pero Frank *The Tank* no tiene mucho en común con el Steve Butabi de *El triunfo de los nerds*; ninguno de los dos tiene nada que ver con Buddy de *Elf, el duende*, y no hay personaje como Ricky Bobby. Todos comparten el histrionismo ("Estoy tan feliz que no puedo sentir los brazos", dice en *Semi-Pro*, y se engrandece mientras los sacude), la inocencia casi infantil, los gritos desaforados de algu-

na palabra o frase peculiar ("*Spumoni!*" es el nuevo "*Shake & bake*") y cierto fanatismo desmedido por algo (caramelos, cerveza, algún hit de Haddaway o crêpes, según la ocasión). Pero Ferrell siempre se pone picante, combina esos ingredientes de diversas maneras y logra un plato distinto con cada uno de sus personajes. No es fácil poner el cuerpo, lograr semejante intensidad y transmitir todo eso que logra Ferrell.

El reportero

No debería sorprender a nadie el despliegue físico de todo personaje que encarna Will Ferrell, actor-atleta por excelencia. Nadie más apto para cualquier tipo de competencia que alguien que demuestra en cada película una capacidad física muy superior a la media de cualquier otro actor. Los deportes tienen una presencia muy fuerte en la carrera de Will Ferrell en Hollywood, pero no se incorporaron a su vida gracias al cine, sino todo lo contrario. Ferrell estudió periodismo deportivo en la Universidad del Sur de California y se especializó en estadísticas deportivas, tarea muy poco habitual fuera de Estados Unidos. En lugar de la frecuente formación en la comedia *stand up* que tuvieron casi todos sus compañeros de *Saturday Night Live*, Ferrell recién se acercó al humor durante sus prácticas como presentador deportivo, gracias a las improvisaciones constantes que realizaba cada vez que se encendía una cámara.

El deporte no es puro chamocho para Ferrell. El comediante aún ostenta el récord de su universidad como el jugador de fútbol americano que convirtió mayor cantidad de goles de campo; corrió más de cuarenta kilómetros en las populares maratones de Boston, Nueva York y Estocolmo; juega algunos

picaditos en una liga de fútbol de Santa Mónica y, como si todo esto fuera poco, cuando hace un par de años se difundió su supuesta muerte en varios *sites* (Google News incluido), se dijo que había tenido un accidente practicando parapente.

Más extraño que la ficción

Nadie mejor que Will Ferrell, entonces, para meterse de lleno con el básquet, deporte cinematográfico por excelencia o al menos uno mucho más interesante de ver en pantalla gigante que el fútbol. La cantidad de títulos que potenció sus virtudes o logró momentos de tensión extrema gracias al básquet es larga. *El juego sagrado*, *Los blancos no la saben meter*, *Buscando a Forrester*, *Carne trémula*, *Olvídate de París* y *Cómo perder un chico en diez días* son algunas películas que aprovechan esa intensidad innata del básquet. Es curioso que los títulos que avergüenzan al deporte toman todos un aspecto irreal del juego: *Muchacho lobo*, *Baseketball*, *Space Jam*, *Minicampeones* o las dos *Flubber* convierten el básquet en una actividad física aburrida y rutinaria, por más lobisones o voligomas que se le quieran agregar al juego.

Will Ferrell redobla la apuesta en *Semi-Pro*, con la invaluable ayuda de Scot Armstrong –guionista de Todd Phillips y de *La mujer de mis pesadillas*–, y convierte al juego en algo lúdico, donde realidad y ficción (o disparates y verosimilitud) conviven en armonía. *Semi-Pro* narra la última temporada de vida de la American Basketball Association (ABA), que durante casi una década buscó hacerle sombra a la poderosa NBA hasta esa dolorosa fusión de 1976 que cuenta la película. Tal vez el máximo exponente del paradigma "basado en hechos reales", *Semi-Pro* se acerca a esa historia

verdadera con un enfoque descabellado. La gran virtud de Jackie Moon y sus Trópicos de Flint, el ficticio equipo que lucha por ese cuarto lugar en la liga que los llevaría directo a la NBA, reside en el desparpajo contagioso del grupo, responsable máximo de que el espectador sin conocimiento alguno de la verdadera existencia de la ABA crea que la película completa es un disparate total.

Imposible no desconfiar del film cuando el alegre equipo quiere "volverse tropical" en cada partido (tal el lema de la franquicia) y es oriundo del oscuro y frío pueblito de Michigan, allí donde el lugareño Michael Moore filmó, en *Roger & Me*, cómo el cierre de una planta de General Motors dejó a 30.000 empleados en la calle y a una ciudad en la ruina total.

Ferrell ya demostró más de una vez que a la hora de jugar no tiene pudor o escrúpulo alguno. Ya sea en el intento de levantarse a alguna flamante viuda, como el descarado Chazz de *Los rompebaldas*, o delinearse los ojos para espantar rivales y jugar a una imprevista ruleta rusa entre amigos, dos de las más grandes secuencias de *Semi-Pro*: todo vale para Ferrell en la búsqueda de la carcajada perfecta. Dentro del universo Will Ferrell todo se convierte en un juego y es susceptible de algún chiste o burla, con la particularidad de que uno de los pocos lugares donde todo era serio y no se podía jugar dentro de su filmografía era ni más ni menos que en la fábrica de juguetes de *Elf, el duende* que Santa tenía en el Polo Norte.

Aquellos viejos tiempos

La ABA era una liga que, a diferencia de la profesional hasta la médula NBA, buscaba la diversión del espectador (y, por qué no, también de sus jugadores) a



partir de un estilo de juego mucho más ofensivo, relajado y farolero que el de su poderosa competidora. Ese espíritu espontáneo y libre de ataduras de la ABA consiguió que, después de muchos años de arduo trabajo, el público terminara por apoyar a la liga. Pero hace tiempo ya que no hay deporte alguno que viva de (o demuestra interés alguno por) sus fanáticos. La ABA desapareció en 1976 frente a las pérdidas proyectadas que suscitaba la falta de apoyo de una cadena nacional de televisión. En el intento desesperado por volver a la liga más atractiva, la ABA inventó en esa última temporada el hoy popular concurso de volcadas durante el juego de las estrellas. *Semi-Pro* narra un punto de inflexión importante entre el deporte y el entretenimiento, y capta ese último chispazo de deporte genuino. La película se mete de lleno en esa búsqueda desesperada de algún atractivo que prenda la salvadora mecha del show deportivo y se consiga así, cueste lo que cueste, la supervivencia. Jackie Moon, dueño, entrenador, promotor y ala pivot de los Trópicos de Flint, hará lo imposible para que su equipo sobreviva. No

importa si tiene que prometerle al público los dólares y las salchichas empanizadas que no tiene o si debe boxearse con algún oso furibundo o con el resto de los equipos de la liga. La brecha que en ese preciso momento dividió al disfrute amateur que producían los Trópicos del entretenimiento profesional que buscaba la NBA se volvió insoslayable por más que Jackie Moon buscara dar ese gran salto que achicara diferencias en patines y a lo Evel Knievel.

No se le atribuirán aquí a *Semi-Pro* ambiciones que no tiene ni necesita, pero los males que relata el film son extensivos a cualquier otro universo donde el entretenimiento mete la cola cada vez con mayor vehemencia, ya sea el deporte, el cine o la política. *Semi-Pro* es una comedia triste sobre un universo que hace tiempo está regido por la tiranía de la mercadotecnia y el mundo del espectáculo.

Superstar

Will Ferrell es una de las pocas estrellas de Hollywood generosas, que en cada una de sus películas demuestra cómo se juega en equipo al darles espacio a sus coprotagonistas. En

casi todas sus comedias, los personajes secundarios logran un brillo inusitado, producto de ese enorme espacio de lucimiento con el que son beneficiados. *Semi-Pro*, en cambio, sigue la lógica del básquet, deporte en que la mayoría de las jugadas están diseñadas para que las defina el mejor jugador y recién se piensa en pasarle la pelota a una segunda o tercera opción de tiro cuando la superestrella del equipo no está en una buena posición. Jackie Moon encuentra a Ferrell en llamas, con la mano caliente, y el comediante se muestra a lo largo de toda la película como el único dueño de la pelota. No es casualidad que Jackie sea al mismo tiempo dueño, promotor, entrenador y jugador de su equipo, además de una multimillonaria estrella de la música disco. Los secundarios Ed Monix y *Coffee Black Downtown* Malone, en la piel de los efectivos Woody Harrelson y André Benjamin, esperan la pelota a un costado y sin entrar demasiado en juego, pero los dos aciertan cada vez que Ferrell los asiste, ya sea pegando alguna necesaria piña en el yeyuno, preguntando quién carajos es Bambi o

uniendo fuerzas para el *alley oop*, la jugada más bella y con mayor autoridad del deporte.

Ferrell se pone el equipo al hombro a lo largo de toda la película y así consigue dejar atrás una nueva prueba en pos de convertirse en el atleta más grande del mundo (del cine, como mínimo). Ese honor exclusivo de quien gana el decatlón está cada día más cerca de Ferrell, aunque hasta ahora sus competencias sólo hayan sido *Semi-Pro*, *Deslizando a la gloria*, *La balada de Ricky Bobby* y *Pateando y gritando* (*El reportero* y *Más extraño que la ficción* son películas ajenas al deporte pero que ofrecen alguna lectura cercana a las competiciones). De cualquier forma, Ferrell parece haber tocado un techo deportivo en *Semi-Pro*. En pos de superar esta marca, sólo parece quedarle protagonizar una película donde consiga convertir el ajedrez en un deporte físico, lúdico y excitante. Que no le extrañe a nadie que logre también eso. Ferrell ya demostró que ama cualquier tipo de juego y a él no le falta capacidad atlética para sortear semejante desafío deportivo. **[A]**

La edición de **Semi-Pro: El amateur** en DVD nos hizo intercambiar ideas por mail sobre la relación entre el deporte y el cine. Uno de los resultados fue esta magnífica nota.

Cine y boxeo: dos cabalgan juntos

por Eduardo Rojas

1. La relación del cine con el deporte es antigua y mayormente ajena (¿por qué el cine argentino tiene un registro tan breve sobre el fútbol, el automovilismo, todo el deporte?). Hollywood, como siempre, toma la delantera: béisbol, fútbol americano, automovilismo, tenis, golf, básquet, polo, hockey (preferentemente sobre hielo), todo deporte es buena materia para un cine desprejuiciado que ama el espectáculo sin complejos y busca la vitalidad allí donde ella esté. En los últimos años, un nombre se destaca como el especialista en deportes del cine americano: Ron Shelton, director de dos grandes películas que, desde el ámbito del béisbol (*La bella y el campeón*, 1988) y del golf (*Juegos de pasión*, 1996), discurren en tono de comedia sobre el amor, el éxito, el fracaso y otras relatividades. Shelton también hizo una comedia sobre básquet (*Los blancos no la saben meter*, 1992, con Woody Harrelson) y otra sobre boxeo (*Hasta el último round*, 1992), también con Harrelson y Antonio Banderas, la menos lograda de todas. Curioso, el mejor director de películas sobre deportes tira la toalla frente al deporte que mejor se lleva con el cine. Porque el box es el más cinematográfico de los deportes. ¿Y por qué lo es? Cuestión de geometrías y pasiones, afinidades secretas de matrimonios felices.

2. Rectángulos y cuadriláteros. Pantallas de cine, rings de box. Figuras geométricas emparentadas que, cuando encierran dentro de sus límites a otras figuras, las huma-



La caída de un ídolo



Ciudad dorada



nas, estrechan sus vínculos, encuentro de amigos con historia común. Historia antigua, el rectángulo de la pantalla iluminado por el blanco y negro de las primeras épocas abrazaba el cuadrilátero del ring, y entre ambos espacios geométricos nacían otras historias en cualquier formato: el *slapstick* –atávicamente asociado al box en su ímpetu primitivo de combate y destrucción– sublimado en danza del débil por Chaplin (*Carlitos boxeador*) y Keaton. La comedia clásica: una tarde solitaria de domingo en televisión monocromática vi *El difunto protesta* (*Here Comes Mr. Jordan*, de Alexander Hall) y nunca he vuelto a verla. Era un modelo de comedia, de suspense, de boxeo; toda la vida estaba allí, aun lo que está más allá de ella en su fantástico ir y venir desde la muerte a la coronación en el deporte y el amor. Cada noche, cuando sintonizo Turner Classics, *El difunto protesta* es una de las películas con las que espero encontrarme. Tal vez los años hayan agrandado su dimensión en mi memoria, pero esta comedia fantástica con boxeo (y no “sobre” o “de”) integra mi elástica lista de las mejores películas de la historia y es un perfecto ejemplo de la feliz relación que el cine y el box supieron tener.

Esta relación abarcó también al drama y al melodrama. Encerrados entre un encordado, en los escasos metros de un piso cubierto de lona, historias moralizantes, ascensos y caídas, orígenes oscuros, fulgores de fama, derrumbes y redenciones, traiciones y lealtades en el límite: *La caída de un ídolo* (Mark Robson, 1956). Último trabajo de Humphrey Bogart como un periodista deportivo asociado a

unos rufianes que explotan a un *paquete*, el Toro Moreno, un argentino destinado al matadero, inflando su figura y especulando con las apuestas para ganar con su caída final. Esta vez es Bogart quien se redime; el Toro es un salvaje inocente a quien Humphrey salva y manda de regreso a casa con un buen fajo de dólares en el bolsillo, el que le correspondía al periodista en la trama de la estafa (pobre Toro, esperemos que no los haya puesto a plazo fijo en algún banco local).

Buenos tiempos aquellos de las piñas en blanco y negro, Tony Curtis donando su bolsa para la cura de un rival comatoso por sus golpes. Apoteosis de los buenos sentimientos que, como decía Godard, son propios del cine.

¿Y *El campeón* (King Vidor, 1931)? Un melodrama de aquellos. Ex campeón mundial en caída libre, alcohólico y jugador, abandonado por su mujer, a cargo de su hijito que lo idolatra. La vuelta al ring corrido por la miseria, golpizas de ida y vuelta, vida y muerte arriba y abajo del cuadrilátero, el llanto final de Jackie Cooper y la dignidad última de Wallace Beery, su padre. De llorar, a moco tendido y sin vergüenza. ¿El melodrama es un género femenino? Vean a este hombre rudo y a su hijo sufrir de amor filial, marital, de humillación, pobreza y muerte (hay también, apenas recuerdo, una mujer gravitante en los afectos, pero ausente). Eviten si pueden la remake de Franco Zeffirelli (1979) con Jon Voight como el campeón. Zeffirelli, el octogenario neofascista, no entiende de box ni tampoco de melodramas. En verdad no entiende de nada que guarde relación con el cine.

Y el boxeo como una forma de nostalgia tanguera. ¿Qué otra cosa es *Ciudad dorada*, la mejor película de John Huston? (Salvada la sabia opinión de Adolfo Aristarain, que pone en ese lugar a *Sangre sabia*, inédita en Argentina.) Crónica de fracasos melancólicos en el deporte y en el amor, apología de la amistad hecha a los golpes y fortalecida en la barra de los bares entre bourbon, blues y aserrines embebidos de alcoholes, redentores de toda suciedad de madrugadas. El mejor trabajo del gran Stacy Keach como veterano decadente, y una sorprendente presencia de Curtis Cokes, ex campeón mundial welter que ganó una de sus defensas frente al argentino Ramón La Cruz en 1968, una semana antes de que Nicolino Locche, el Buster Keaton del box a quien el cine le debe su película, ganara su título mundial welter junior en Tokio. Curiosamente, Cokes no hace de boxeador sino de un oscuro trabajador golondrina enredado con la mujer de Keach.

3. El box es una utopía, en tanto pretende domesticar los más primitivos impulsos del hombre. No se lo puede defender desde ninguna concepción humanista; en cambio es posible entenderlo como una de las más simples expresiones de lo humano: golpear y defenderse, acechar y esquivar, hábitos inscriptos en nuestra ancestral e

inevitable memoria de manada. Su reglamentación fue un intento de civilizar los impulsos violentos, una catarsis como el teatro para los griegos. Hijo de un tiempo optimista, el positivismo quiso establecer límites al impulso destructor. No debe ser casual que ello ocurriera en la misma época en que nacía el cine, también un híbrido de positivismo, industria y la atemporal facultad de soñar. Por eso estaban destinados a crecer juntos. Por eso, fatalmente, el negocio lo alcanzó a los dos. Hollywood está en manos de mercachifles a los que sólo les importa la ganancia así venga del cine, el boxeo o de los bonos de la deuda de Krakozia. El box es manejado por personajes parecidos. Uno y otro son cada vez más parásitos de la televisión y necesitan de estímulos cada vez más fuertes para atrapar a un espectador cómodo. Por eso el cine y el boxeo ya no son lo que eran, y las más grandes películas sobre boxeo de las últimas décadas, *Toro salvaje* (Martin Scorsese, 1980) y *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2006), son conscientes de ello. *Toro salvaje* porque elige como protagonista a una figura del pasado, Jake La Motta; porque lo hace en un emblemático blanco y negro y porque es la crónica del salvajismo en estado puro. El La Motta de Scorsese es una fuerza mitológica (el emblemático toro) que va hacia adelante

tirando y recibiendo ("ni un paso atrás, ni para tomar impulso", sería su lema) como testimonio de que, para ser tal, el humano necesita de su componente salvaje; la turbulencia del instinto primario es condición necesaria de la vitalidad. No hay bello sin bestia. La cara tumefacta de De Niro disimula, debajo de las heridas, una mueca de satisfacción, la sonrisa triunfal del perdedor que queda en pie.

4. *Million Dollar Baby* es el lamento del anciano ante las trampas de la muerte; el maldito destino que se lleva al hijo antes que al padre. Y este lamento abarca en su canto la pérdida del hijo, el tema recurrente del último Eastwood, el fantasma apocalíptico de la época, el adiós a un mundo capaz de cobijar a un tiempo y desde la ficción al amor filial y al simple arte de golpear. Los hijos desdennan a los padres o se mueren. Las mujeres boxean. ¿Las mujeres boxean? Sí, constancia final de la decadencia: el box, quiéranlo o no, sométame al tribunal que condene al machismo, es cosa de hombres. Los fanáticos de la primera hora nos espantamos ante el espectáculo de dos mujeres moliéndose a golpes. Nuestro rechazo es el mismo de los tantos detractores del boxeo tradicional entre hombres. No me pregunten por qué. No podría justificarlo. Tampoco podría hacerlo con el boxeo masculi-

no. Tanto como soy incapaz de justificar la pasión por el cine. Las pasiones se viven, no se explican. No es justo que un hombre machaque a golpes, y con su consentimiento, las irremplazables células cerebrales del rival. Simplemente es. Y muchos, salvajes camuflados, torpes para embocar un golpe y cobardes para recibirlo, disfrutamos vicariamente del sacrificio ajeno. Mecanismo parecido al del espectador de cine que sublima sus instintos de todo orden a través de la ficción. Espectáculos decadentes ambos, propios de una cultura en extinción. Los fanáticos del box son como los cinéfilos, tribus urbanas soterradas, pálidos sobrevivientes de un mundo que nunca existió.

Ahora todo, el boxeo unisex, el cine *mainstream*, es parte de un proceso de mercantilización y consumo. *Fast food show*. Toda pasión se extinguirá frente a la pantalla del *home theatre*.

Deberíamos hablar también de *Gatica, el mono*, la gran película de boxeo del cine argentino. Otro réquiem pero de distinta índole que merece su propia crónica. No la habrá en esta fría noche de sábado en la que en el Luna Park hay un espectáculo musical, y yo he elegido no ir al cine y quedarme en mi casa, viendo una película en DVD y después alguna pelea por televisión. **[A]**

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



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

Le pedimos a nuestro colaborador chileno –escritor, director y megaultracinéfilo– que nos dijera qué pensaba/recordaba/rescataba sobre las películas “de deportes”. Y resultó ser todo un experto. Aquí, algunas vibrantes reflexiones.

Más que ganar, escapar

por **Alberto Fuguet**

Es curioso, pero las películas acerca de deportes tienen un serio problema a la hora de viajar. Uno pensaría que, tal como las de acción, un filme que se mueve y que se tensa, que no abusa del diálogo sino de los músculos y las pantorrillas no tendría problema alguno para cruzar fronteras. No es así. La mayor parte del cine deportivo, por llamarlo de una manera, es norteamericano o es en inglés (¿alguien ha visto la cinta de surf *Puberty Blues*, de Bruce Beresford?). No tengo claro por qué, pero pareciera que así es. Cuando este cine logra llegar a las pantallas, su paso era fugaz. Quizás por eso tengo un lazo especial con aquellas cintas de jugadores que fueron triunfos norteamericanos y que yo vi, rodeado de dos o tres despistados, en un cine moribundo de Santiago hace diez o quince años.

Ahora simplemente no llegan.

Son lanzadas directamente en DVD.

O son comedias de camarín (que es otro género, supongo).

En mi memoria cinéfila tengo recuerdos de un adolorido y machucado Nick Nolte en *North Dallas Forty* de Ted Kotcheff; del trío de surfistas rubios en *Big Wednesday* de John Milius, y, una tarde fría en un cine más frío, de encontrarme a Kevin Costner, Burt Lancaster y James Earl Jones en medio de un campo de maíz celebrando el béisbol, la paternidad y a Salinger en *El campo de los sueños*, el *one-hit-wonder* de Phil Alden Robinson, cinta que todos



mis amigos norteamericanos tienen en el altar y que ninguno de mis amigos cinéfilos (y no cinéfilos) siquiera conoce.

La cinta deportiva que me interesa, que juega limpio y que sigue las reglas, no es aquella en la que el chico gana sino la que a fin de cuentas, luego de saltarse y trascender todos los clichés, apuesta más por la cancha (el barrio, el pequeño pueblo, el vestuario, el salón de pool) que por el juego (*El color del dinero* y *El audaz*, sin ir más lejos; *All The Right Moves* de Michael Chapman; *Junior Bonner* de Peckinpah, y la sublime *Ciudad dorada* de John Huston). En la cinta deportiva pareciera que el protagonista juega primero y

piensa después, y quizás por eso es ideal para poder hacer un filme inteligente acerca de personas poco ilustradas y hacerlo con la camiseta del/de los protagonista/s puesta y sudada arriba del cuerpo de aquel director que quizás no sea un campeón pero puede sentir como uno. Donde hay una pelota, hay un pueblo. Y en estos pueblos perdidos la idea de la victoria tiene más que ver con poder escapar que con ganar.

Porque en esas películas siempre había un pueblo y el entrenador era el padre en un mundo de padres ausentes. Para mí *La última película* de Peter Bogdanovich no es la gran cinta cinéfila-nostálgica que todos citan, sino la mejor película de deportes que no necesita usar el juego para ser una de las más grandes exponentes del género. En ese pueblo polvoriento de Texas, el básquetbol es tan importante como el cine. Y la esposa del entrenador decide entrenar al chico en aquella área donde la competencia siempre es feroz: el sexo y las relaciones amorosas. El *coach* de *The Last Picture Show* (que tiende a ser la figura con la que el director se identifica, puesto que dirigir acaso no sea más que sacar lo mejor de los demás para que el equipo triunfe) no es capaz de liderar o inspirar porque una era está llegando a su fin, y los chicos son capaces de jugar bien pero saben que no ganarán, tal como saben que *Red River* será la última que exhiban en el cine antes de que lo cierren.

Los entrenadores, por lo general, han ido reflejando los tiempos y casi siempre, en las peores cintas del género, son

una suerte de gurúes todopoderosos, duros pero con corazón de oro. Tabulando cintas en mi mente capto que algunas de las que más me gustan tienen un lazo entrenador-atleta en su centro, pero el entrenador es algo más complejo que aquel que sabe más. Me gusta Walter Matthau insultando a garabato limpio a los prepúberes de *Los osos de la mala suerte* de Michael Ritchie; un cínico y acabado Peter Falk explotando a sus rubias luchadoras libres en *Las muñecas de California*, la última de Robert Aldrich; Paul Newman en *Todo vale* de George Roy Hill a cargo de un equipo de hockey de tercera entendiendo que ya no es uno de los jóvenes y, quizás mi entrenador favorito de todos, Scott Glenn en *Personal Best*, el curioso y contradictorio debut de Robert Towne (un filme mitad setentas, mitad ochentas, con más cámara lenta de lo aconsejado). En *Personal Best*, Glenn es un solitario entrenador de corredoras de fondo que por un lado lamenta ser sólo un entrenador de chicas y por otro las envidia porque no tiene ni la vida ni la complicidad que ellas tienen entre sí.

Me acuerdo también de *Los muchachos del verano*, una cinta muy nominada al Oscar sobre ciclistas de Peter Yates, que aun así se estrenó escuálidamente en un cine del centro y no alcanzó a durar una semana. Recuerdo también que después de esa cinta empecé a andar en bicicleta. Dios, cómo quiero esas cintas que no duraban una semana a fines de los setenta y comienzos de los ochenta. A veces pienso que nunca las vi, que me las contaron, que las soñé. [A]

Joshua

Estados Unidos. 2007. 106'. DIRIGIDA POR George Ratliff. CON Sam Rockwell, Vera Farmiga, Celia Weston, Jacob Kogan. (Gativideo)

Si usted va al videoclub, no sabe qué llevarse y alquila, sin mayores referencias, *Joshua*, se felicitará por la elección. Es una de esas películas de producción independiente, sin grandes estrellas, de director todavía no muy conocido y que no pasó por el cine en este país. Que desorienta, asusta, divierte y asusta. Y sorprende. Y asusta. Parte del susto está en la sorpresa, así que si no quiere perderla, vaya y alquile *Joshua*, y felicítense igualmente por la elección, que por estas pocas líneas que ya lleva leídas no va a restarse méritos: usted ha encontrado una película estadounidense de terror buena, actual y adulta.

¿Ya la vio? Podemos hablar, entonces, de la película, y no cuidarnos de revelar ciertos aspectos del argumento. Coincidirá en que asusta, ¿no? ¿Recordó *La profecía*? (la de Donner de 1976, no la cosa que se hizo treinta años después para honrar al dios del marketing). El chico este, Joshua (Jacob Kogan), también da miedo. Y *Joshua*, también con sobriedad triste, con malicia, nos enfrenta a nosotros —y a los padres del nene protagonista— a una de esas revelaciones terribles que tenía *La profecía*: los niños también pueden ser malos. Y asustan, ahí parados en los pasillos, de noche, silenciosos, tengan o no relación con el demonio. (Confesión a título personal: los demonios cinematográficos me asustan mucho menos que los niños filmados para asustar; y si el niño maltrata animales con frialdad y crueldad, el miedo aumenta.) *Joshua*, además, es brillante. Bah, es muy inteligente, pero la luz que emana no brilla diáfana; más bien es una luz dura y, podría decirse, opaca. *Joshua* es malo. O tal vez no, quizás simple-



mente no sea bueno. Una de las inteligencias de esta película es mostrar a Joshua, niño neoyorquino de clase recién acomodada, formalito y sericito, como alguien que no tiene noción del bien, como un ser gélido y vacío. Un ser, pequeño, que no se guía por las nociones trilladas del cine trillado. ¿Quién dijo que todos los niños son adorables? ¿Y quién aseguró que todos quieren a sus padres? ¿Y que sus padres deben quererlos simplemente porque los engendran? “Claro que te quiero, si sos mi hijo”, le dice a Joshua su padre (Sam Rockwell), alguien demasiado indefenso intelectualmente como para reaccionar con mayor velocidad ante este hijo. Pero volviendo al demonio, no a Joshua sino al de *La profecía* o *El exorcista*... bueno, ese de tridente y cola roja no está en *Joshua*. Es decir, esta película no apela a explicaciones sobrenaturales ni religiosas, ni nadie sale volando, ni levita, ni habla en lenguas.

Si uno acepta la inteligencia en frasco chico de Joshua, *Joshua* se resuelve —tal vez de forma un poco apresurada— sin apelar más que a juegos de poder psicológicos, a los planes urdidos por una mente de nueve años. (Paréntesis: si le

interesan películas de niños geniales o demasiado geniales, la suiza *Vitus*, que se estrenó el año pasado, es un poco anodina pero no está del todo mal. Y el nene del título —misma aplastante ocurrencia que en *Joshua*— también, como Joshua, es un genio del piano; después volveremos al asunto del piano.)

“Sí, no hay demonio, pero *Joshua* me hizo acordar mucho a *El bebé de Rosemary*”, dirá usted. Sí; evidentemente, se trata de otra película sobre maternidad agotadora, enloquecedora, asfixiante. Y hay más, ese ambiente de terror arquitectónico que tenía —¿o que generó?— la enorme película de Polanski junto al edificio Dakota está otra vez: *Joshua* transcurre en espacios que dan miedo. Y no sólo da miedo ese departamento del piso superior en arreglo, oscuro, deshabitado. La casa de la familia Cairn también da miedo, tan pulcra, tan falta de calor y color, tan llana: a diferencia del terror gótico y sus pliegues, hoy el terror edilicio tiene más que ver con la ausencia de recovecos, con casas carentes de telarañas. ¿La familia Cairn? Sí, con una “r” de diferencia con Cain, Caín en castellano. Y la historia que nos cuenta la película comienza el día en que nace la hermana de Joshua.

No, la película no es así de obvia, de directa (aclaramos por si usted es un lector rebelde que no vio *Joshua* y siguió leyendo este artículo después de las primeras líneas). *Joshua* es una película de clima progresivamente enrarecido, al que ayuda en no poca medida la música, compuesta por el joven Nico Muhly (nacido en 1981), y que la película dosifica para escalofríos sin chantajos. Pero más miedo da escuchar (y ver) a Joshua tocar el piano en una fiesta escolar, y darnos cuenta de que en esa deconstrucción de *Twinkle Twinkle Little Star* están las claves para asustarnos: el fin de la infancia que decreta Joshua para sí mismo se vuelve más peligroso aún porque sus padres no prevén lo que esto significa y lo que planea su hijo.

Digresión final: a Joshua no lo quieren mirar mucho más allá de los lugares comunes con los que se mira a los niños (y a los adultos considerados como niños) en algunas películas mediocres que hoy ocupan el lugar del éxito que le correspondería a *Joshua*, pero que no hay manera de que pueda lograr. ¿O ustedes creen que *El bebé de Rosemary* hoy sería exitosa? **Javier Porta Fouz**

Síndrome de Seúl

por Marcos Vieytes

El nombre de la venganza

Boksuneun naui geot
Corea del Sur, 2002, 129',
DIRIGIDA POR Park Chan-wook.
(SBP)

Godard escribió alguna vez que "grosso modo, hay dos tipos de cineastas: los que ven lo que ocurre a su alrededor y los que miran fijando su atención en el punto preciso que les interesa. Cuando ruedan un film, el encuadre de los primeros es aireado, fluido, y el de los segundos, ajustado al milímetro. En los primeros se encuentra un tipo de desglose sensible a la tentación del azar, y en los segundos, movimientos de cámara no sólo de una inaudita precisión, sino dueños de su propio valor abstracto de movimiento en el espacio"¹. Según esta clasificación, Park Chan-wook pertenecería al segundo grupo (el del cine riguroso), más que al primero (el del cine libre). Es posible encontrar evidencias de esta fascinación suya por el control absoluto del plano y de la mirada del espectador en casi toda su filmografía. En *Joint Security Area* montaba dos series distintas de tiempos y espacios, las del crimen y las de su investigación, mientras jugaba con lo que ni una ni otra línea narrativa revelaba nunca del todo, en armonía con la escenografía fronteriza de las dos Coreas donde transcurría la acción. En *Oldboy* permanecemos desde un principio y durante años encerrados junto con el protagonista en una habitación sin saber por qué, para aparecer de buenas a primeras en



la calle y tener que averiguar en lo que resta del film las razones de tanta arbitrariedad. Pero quizás la imagen más explícita –y también la más irritante– de ese tipo de juego que tanto le gusta establecer al director coreano con su público se encuentre en el episodio que filmó para el film *Three...*

Extremes (los otros dos fueron rodados por Takashi Miike y Fruit Chan), en el que vemos a la mujer de un director de cine secuestrada por un extra resentido y atada a decenas de cables de acero de los que dependen su vida. Un solo movimiento fuera de lugar y no (se nos) cuenta el cuento

(ni cómo hay que contarlo, que al fin y al cabo es lo que a este tipo de directores les fascina contarnos bajo cualquier excusa argumental).

La historia de *Sympathy for Mr. Vengeance* es muy sencilla, por lo menos para quien haya visto melodramas (¿o se trataba de un policial?), pero como no

hay goce mayor que el de contar siempre la misma historia, sólo que adornándola cada vez un poco más, que se abstenga de leer este párrafo quien no haya visto la película o no desee saber lo que pasa en ella al menos en un principio. Ryu (Ha-kyun Shin, protagonista de *¡Salven al planeta verde!* y *No Mercy For the Rude*) es un chico sordomudo que vive atendiendo a su hermana, quien necesita con urgencia un trasplante de riñón. Como acceder al órgano por las vías oficiales implica una demora desesperante, decide gastar los diez millones de won que ahorró con su trabajo en una siderúrgica acudiendo al mercado negro de venta de órganos, donde no hacen más que robarle la plata, anestesiarlo y extirparle uno de los suyos. Pocos días más tarde, le avisan que por fin tiene acceso legal al riñón tanto tiempo postergado, siempre y cuando pueda pagarlo. Sin dinero y superado por la situación, no se le ocurre mejor idea que secuestrar a la hija del señor Park (Song Kang-ho, protagonista de *Memories of Murder* y *Secret Sunshine*), el dueño de la empresa en la que trabaja, junto con la ayuda de su novia Cha Yeong-mi (Bae Du-na, la protagonista de *Linda, linda, linda* y *The Host*), activista de izquierda que dice pertenecer a un grupo terrorista y reparte volantes contra el neoliberalismo y la presencia de tropas estadounidenses en Corea. Todo va bien hasta que tienen que devolver a la nena, que siempre estuvo en perfectas condiciones y creyó que sus secuestradores eran algo así como unos tíos suyos. Para ese entonces, el señor Park ya les ha entregado el dinero y la policía ni siquiera se ha enterado del asunto. Entonces, la hermana de Ryu se entera de lo que están haciendo por ella y se suicida. Esa misma noche, Ryu toma a la nena y al cadáver de su hermana, los sube al auto y viaja con ellos hasta el río donde esta última quería que la enterrasen cuando muriera. Mientras está cubriéndola con las últimas piedras, la

nena se baja del auto, intenta cruzar un puente para llegar hasta él y se ahoga en el río a espaldas de su hermano, quien debido a su sordera no puede escuchar el pedido de auxilio. Ante la muerte de su hija, el señor Park emprende entonces la venganza del título. Allí comienza la segunda hora de película, que no contaré por razones de extensión más que por resguardar una zona de misterio narrativo que el propio film no quiere para sí.

Sucede que esta película es una tragedia y, como tal, no pretende generar suspenso sobre cuál será el destino último de sus personajes. El destino de todos ellos es fatal —la misma palabra lo anuncia—, y sabemos de antemano lo que va a sucederles finalmente. Ya el primer parlamento del film augura la cadena de infortunios que habrá de regirlo. Pero resulta que a esa omnisciencia terrible compartida por director, espectadores y también personajes, se le agrega la imposibilidad de catarsis alguna que conlleve la idea de un sentido aunque más no sea consolador ante la brutalidad del orden establecido. No es que las imágenes del film no sean excesivas, aunque fríamente premeditadas, sino que su exceso no estimula la identificación emocional inmediata. En lugar de prepararnos para las escenas sacrificiales, Park Chan-wook hace que éstas sucedan bruscamente, hayan sido precedidas por otras que resultan inesperadas o sean anticlimáticas, prescindiendo de música funcional a la situación o progresión dramática ortodoxa, desbaratando su *crescendo* ritual con algún toque de humor inesperado o distanciándonos con acotaciones que relativizan el carácter absoluto y trascendente que intentáramos darle. Tragedia fisiológica, entonces, hecha de cuerpos, órganos y fluidos que circulan a lo largo y a lo ancho de la película para mantener un funcionamiento una maquinaria de dolor apenas soportable para el espectador gracias a una puesta en escena altamente

estilizada que puebla al film de simetrías y delata, de ese modo, la existencia de un orden estético distinto del de la realidad.

En el cine coreano industrial de los últimos quince años es posible encontrar un agudo contraste entre las depuradas texturas visual y sonora de sus películas (resultado de la avanzada tecnología nacional aplicada a ellas y de las exitosas políticas de inversión en el sector) y la crispación física de las conductas de los personajes. En cineastas como Park Chan-wook, que planifican la puesta en escena con ostentosa meticulosidad, esa sensación se acrecienta hasta límites insospechados. El chiste convive con la mutilación, la ingenuidad con el espanto, el espasmo con la panorámica serena, en un desfile de signos dispares organizados para escenificar las consecuencias de un vasto malentendido. Uno de los primeros *travellings* del film expone esa situación cuando muestra los ambientes contiguos pero ajenos de varios departamentos y la incomunicación que los une. La cámara nos muestra a cuatro chicos masturbándose junto a la pared que los separa del cuerpo de la vecina pero que no les impide escuchar sus gemidos, con los cuales se excitan sin saber que no obedecen al placer sino al dolor físico, ignorado a su vez por el hermano sordo de ésta y protagonista de la película. Mientras aquella se retuerce en el piso, él sigue preparando la comida, ignorando lo que la aqueja, aunque el hecho de saberlo tampoco garantizaría la posibilidad de impedirlo. De hecho, al momento de concretarse la venganza del título, el victimario es plenamente consciente de las circunstancias que atenúan la culpabilidad de la víctima, pero no es capaz de salirse del rol que siente como propio. Cada uno vive en su mundo y la relación que establecen con los otros es exclusivamente jerárquica, sin posibilidad de intercambio igualitario alguno; la disposición del

espacio en la película revela ese autismo gracias a la utilización brillante del ancho de pantalla. Cuando se vale del recurso en interiores, parcela el campo visual separando a los hablantes con objetos que hacen las veces de fronteras infranqueables o situando a uno de ellos pegado a la pantalla y al otro en el fondo del cuadro (cuando las conversaciones incluyen al personaje mudo, los intertítulos mismos interrumpen el montaje de la secuencia); cuando lo usa en exteriores, enfatiza el automatismo físico de los personajes impidiendo su libre desplazamiento por el plano, consiguiendo, de ese modo, sustituir la sensación de libertad física que transmite el plano ancho por una de restricción y soledad inalterables, encarnada en las esporádicas apariciones del discapacitado (pariente de los personajes extremos de Lee Chang-dong). En un momento dado del film, la novia de Ryu, tratando de justificar lo que harán, dice que hay secuestros buenos y secuestros malos. Esta idea del secuestro o rapto, con su carga simultánea de violencia y planificación, puede que sea una buena imagen del cine coreano industrial contemporáneo y de esta película en particular, capaz de provocar el síndrome de Estocolmo en más de un espectador. [A]

¹ Godard ponía a Hitchcock como ejemplo máximo de esa segunda clase de cineastas. Según Park Chan-wook, fue *Vértigo* la película que lo decidió a dedicarse al cine. Hay quienes, de entre las obras maestras de AH, preferimos otras apenas un poco menos manieristas, como *La ventana indiscreta* o *Los pájaros*. Para quien comparta nuestro gusto en lo que al maestro inglés concierne, puede que *Sympathy for Mr. Vengeance* sea la película del director coreano que más placer le depare.

Contra el poder

Shut Up and Sing

Estados Unidos, 2006, 91', DIRIGIDA POR Barbara Kopple y Cecilia Peck CON las Dixie Chicks. (AVH)

El caso de las Dixie Chicks y su polémica confrontación con George W. Bush es uno de los episodios más interesantes acaecidos en los últimos años en los Estados Unidos. Ciertamente, involucra la política y el derecho a expresarse libremente, pero también el funcionamiento de la industria discográfica. *Contra el poder* cuenta esa historia manteniendo al mismo tiempo el tono elegíaco de la mayoría de los documentales sobre grupos musicales.

Las Dixie Chicks, casi desconocidas en la Argentina, son un grupo *mainstream* de música country integrado por tres mujeres texanas. En 2003, cuando su fama ya había alcanzado niveles internacionales, realizaron una gira mundial. Pocos días antes de que se produjera la invasión a Irak, cuando en Europa arreciaban las manifestaciones antibélicas, las DC dieron un concierto en Londres. Entre una canción y otra, la cantante Natalie Maines, la chica más carismática del grupo, se refirió a la guerra y dijo, adhiriendo a los manifestantes pacifistas: "Estamos todos del mismo lado". Inmediatamente agregó: "Nos avergüenza que Bush sea del estado de Texas". Maines miró a sus compañeras, se rió y puso cara de: "¡Uh! Me fui a la mierda".

La reacción de los grupos de derecha en Estados Unidos no se hizo esperar y tomó cuerpo en el boicot realizado por las radios country, que se negaron a pasar sus canciones. Los seguidores más conservadores destruían los CD y pedían la devolución de las entradas de los conciertos. La controversia fue nacional y mediática y tuvo graves consecuencias inmediatas para la carrera del grupo.

Una de las características del episodio que lo hacen singular es que no se trata de artistas comprometidas políticamente. La frase de Maines no provenía de una cantante como Joan Baez, con una agenda política concreta que enmarca y trasciende su actividad artística. El título de la edición nacional, *Contra el poder*, resulta entonces especialmente desafortunado, ya que no se trataba de acciones de un grupo contestatario que desafiaba sistemáticamente a las autoridades sino que eran manifestaciones que provenían del corazón mismo de la industria del entretenimiento. Para entender su ubicación en el panorama musical de los Estados Unidos, basta saber que, dos meses antes del episodio londinense, las Dixie Chicks habían cantado el himno norteamericano en la apertura del Super Bowl. El título original, *¡Cállense y canten!*, una de las diatribas exclamadas contra el grupo y luego retomada en una de sus canciones, es mucho más descriptiva de la situación. Por otra parte, su expresión pública fue días antes del comienzo de la invasión, con el presidente norteamericano en su momento de más alta popularidad. Lo que las chicas texanas pusieron



en juego con esa declaración fue nada menos que toda su base de sustentación, desde el apoyo de los fans hasta el inevitable respaldo de las radios country. Es por todo esto que la decisión —registrada en la película— de no echarse atrás, de mantener la afirmación, de sustentarse en la libertad de prensa y de enfrentar a sus detractores es de un coraje cívico notable.

Shut Up and Sing muestra algunas de las escaramuzas de la batalla: la tapa de la revista *Entertainment Weekly*, donde aparecen desnudas con frases hirientes escritas en sus cuerpos ("Dixie Sluts", "Big Mouth", "Saddams Angels", etcétera); la polémica con el cantante country de ultraderecha Toby Keith que termina con Nathalie en un show con una remera que dice FUTK (*Fuck You Toby Keith*), las discusiones con la discográfica, con los DJs de las radios, etcétera. Paralelamente, se muestran las vidas personales de las tres, una de las cuales da a luz a mellizos. Es interesante

la relación entre Nathalie, la encantadora bocona, que claramente tiene un rol de líder en el grupo, y las otras dos, hermanas entre sí, que la respaldan y la admiran. Otro personaje notable de la película es del de Simon Renshaw, su simpatiquísimo manager, encargado de poner en la balanza los pro y contra de cada una de las decisiones a tomar.

La película culmina de forma triunfal. Por un lado, los eventos de la guerra en Irak les dan la razón y la popularidad del presidente de Estados Unidos cae a pique. Por el otro, el grupo deja de depender de las estaciones radiales de country y se siente más libre. El cierre cronológico de la película coincide con la salida de *Taking the Long Way Home*, un álbum más moderno y global, con algunas canciones, como la que le da título al film y "Not Ready To Make Nice" ("No estoy lista para hacerme la buena"), que hablan despojada y desafiadamente del conflicto.

Las Dixie Chicks lograron al mismo tiempo mantener su integridad personal y dar un vuelco en sus carreras. Mantuvieron la cohesión interna y se mostraron unidas y provocadoras. Convirtieron una decisión arriesgada en un éxito personal, tanto moral como comercial. Son excelentes cantantes y muy buenas intérpretes de los instrumentos más clásicos del country: banjo, guitarra y violín. Para el oído argentino, no acostumbrado a este tipo de música, esta película es una puerta de entrada excelente a un género que ha demostrado ser valioso en más de un sentido. **Gustavo Noriega**

HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM



**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

**SERVICIO
DE CONSULTA**
CINEMANIA
EN CD-ROM

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

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

Una noche en la ópera

A Night at the Opera

Estados Unidos, 1935, 96', DIRIGIDA POR Sam Wood, CON Groucho, Chico y Harpo Marx, Margaret Dumont, Kitty Carlisle, Allan Jones, Walter King, Sig Ruman. (AVH)

Para los puristas, para los que buscan la anarquía absoluta y la originalidad sin pausa de los hermanos Marx, *Una noche en la ópera* no será nunca su mejor película. Porque es posterior a *Sopa de ganso* y porque entre ambas pasó el huracán Irving Thalberg. La leyenda –creada o narrada, que para el caso es lo mismo, por el propio Groucho en *Groucho y yo*– dice que Thalberg apostó a los hermanos que iba a hacer con ellos una “verdadera película con la mitad de risas” que las anteriores y que iban a recaudar el doble. Lo hizo, obviamente, y es cierto que *Una noche...* provoca la mitad de las risas que podría. Es cierto que sus números musicales son de una trivialidad exasperante –y sospechamos que ya lo eran cuando su estreno–, que la trama romántica es pavorosa, que las canciones son pésimas. Todo eso es tan cierto que, por eso mismo, *Una noche en la ópera* es de las mejores películas de los hermanos Marx, incluso la mejor y la más original.

En las películas anteriores, todo funcionaba en el universo de los hermanos Marx. Ese mundo era la parodia feroz del nuestro, pero construido totalmente desde el propio delirio del sistema anárquico (que los Marx sean anarquistas cómicos es una de las grandes ironías en la historia del pensamiento humano), que así estaba premoldeado para contenerlos. Sí, por supuesto, esas películas son mucho más cómicas y más libres formalmente que las que realizaron junto a Thalberg, pero lo imprevisible es previsible. En *Una noche...* estamos en terreno inestable. No necesariamente porque el



mundo de la ópera –largamente satirizado en el cine estadounidense, desde Orson Welles a Chuck Jones, que no eran hermanos pero podrían haberlo sido– no sea campo natural para las épicas demoliciones del sentido que ejercía el trío fraternal, sino porque era una invención de los estudios de Hollywood donde se inserta a los Marx. La genialidad de Thalberg, pues, no consiste en encontrar una fórmula más comercial para el talento de los Bros., sino en prever que el desquicio marxista en un mundo al que el espectador ya está acostumbrado es una fuente de sorpresa constante. Se podría llamar a esta película “Cuando los mundos chocan”; el choque da risa.

Vean si no lo que sucede arriba del barco. Mientras un muchacho canta una cosa italiana a la yanqui, hay bailes que están entre lo más aburrido que podía producir –caramba– la Metro (pero años antes, claro, de que el Technicolor le diera su razón de ser). Acto seguido, Chico hace un número en el piano y Harpo en el arpa. Ambos están rodeados de chicos, y su comportamiento, su universo, rompe con el marco tradicional de comedias con música. Vean, luego, lo que

sucede en la ópera. Podemos esperar toda clase de cosas allí, pero tenemos que esperar a que la trama nos lleve al momento que obliga a abrir la jaula marxiana. O escuchen cada frase de Groucho, que esta vez no ocurren en la de por sí ridícula Freedonia sino en medio de los adocenados guiones de un producto en serie. El efecto subversivo es mucho mayor, y las explosiones de libertad, incluso si parecen controladas, no hacen más que acentuar la tragedia del cliché. Los Marx estaban arrojando sus bombas en medio de un universo que les era total y absolutamente ajeno.

La edición en DVD que distribuye AVH contiene otras cositas, como una entrevista a Groucho a fines de los sesenta en la que aclara la anécdota de los Marx desnudos en el despacho de Thalberg mientras hacían una hoguera con sus muebles. Es impresionante escuchar a don Julius más viejo, digno, tranquilo, hablando pausado, sin la obligación del *one-liner*. Ese estilo de conversador de tertulia le da a la anécdota un peso que narrada “a la manera Groucho” no tendría (o sea, entra en la lógica del film). Y además se incluyen dos cortos que valen la pena. Uno es

un musical “de relleno”, una película de dos rollos con artistas de variedades en un club nocturno hollywoodense que nos permite pensar cómo eran, realmente, las sesiones cinematográficas de los treinta. Vale como perfecto documental. Otro, mucho más interesante, es el corto de Robert Benchley *Cómo dormir*. Benchley era un gran humorista literario, de la camada de Ben Hetch o Dorothy Parker, y protagonizó varios de estos cortos en los que simulaba ser un conferencista hablando de algún tema importante o trivial hasta deshacer toda su lógica. De hecho, se ganó un Oscar por *La vida sexual del Pólipo*. En *Cómo dormir* trata de explicarle al insomne impenitente cómo vencer la dolencia y, por supuesto, no lo logra. Ambas pequeñas películas parecen –Benchley era amigo de Groucho y colaborador oficial de los Marx– remedos de esos mundos que, decimos, colisionan en *Una noche en la ópera*, el mejor film de los Marx o, por lo menos, el mayor acierto de la cómica guerrilla marxista contra el conformismo formal del cine *mainstream*.

Leonardo M. D'Espósito

Gran Hotel

Grand Hotel

Estados Unidos, 1932, 113'. **DIRIGIDA POR** Edmund Goulding. **CON** Greta Garbo, John Barrymore, Wallace Beery, Lionel Barrymore, Joan Crawford. (AVH)

Si algún lector de esta revista se ha preguntado de qué diablos hablamos cuando hablamos de la era dorada de Hollywood... bueno, no hay más que hacerse de una copia de la recientemente editada *Gran Hotel* –el súmmum de una manera de entender, realizar, promover y consumir el cine– para arribar a una comprensión cabal del concepto. El film fue dirigido por Edmund Goulding, uno de esos confiables hacedores de películas hoy en día injustamente olvidados; de su filmografía es posible destacar más de un título relevante, entre ellos el *actioner* bélico *La escuadrilla de la aurora* (*The Dawn Patrol*, 1938), con Errol Flynn, el melodrama con Bette Davis *Amarga victoria* (*Dark Victory*, 1939) y el oscurísimo *film noir* *El callejón de las almas perdidas* (*Nightmare Alley*, 1947). Pero antes de mudarse a la Warner y, más tarde, a la 20th Century Fox –y de suicidarse en su casa de Los Ángeles–, este director de origen inglés supo disfrutar de las mieles de la casa del león en sus mejores épocas. A comienzos de los años 30, la Metro Goldwyn Mayer era la fábrica de sueños personificada, el estudio que se jactaba de poseer “más estrellas que el cielo”. Las películas realizadas en su seno eran la mejor publicidad que la marca podía producir, un vómito de fantasías lujosas en un país severamente averiado por la crisis financiera.

Hechas las aclaraciones pertinentes sobre Goulding, es el momento de afirmar –disculpas a los “autoristas”– que *Gran Hotel* es, antes que nada y por sobre todas las cosas, la creación colectiva de dos per-



sonajes detrás de las cámaras y un ensamble de estrellas delante de ella. 1) Irving Thalberg, factótum de la MGM, tomó este proyecto como un desafío personal, aplicando todo su empeño en obtener la mejor *moving picture* posible. Lo logró con creces, eso y algo más: el film se llevó el Oscar a la Mejor Película y Thalberg, en plena Navidad, se ganó su primer ataque cardíaco, a los 33 años de edad. 2) El incansable Cedric Gibbons, responsable del diseño de arte del hotel berlinés, puso todo su empeño y sensibilidad *art déco* en el desarrollo de una escenografía grandilocuente y abigarrada, sin lugar a dudas el personaje principal de la película. 3) Lejos de ser una película de Greta Garbo –aunque aquí se pronuncie su famosa frase “*I want to be alone*”– el reparto incluye a Joan Crawford, John Barrymore, su hermano Lionel y Wallace Beery, todos ellos figuras centrales del film. En otras palabras, un verdadero combinado de personalidades reconocidas por el gran público, toda una novedad en una época donde la regla de “una estrella por película” era seguida casi al pie de la letra.

¿Que si se trata de una anti-gualla sólo apta para cinéfilos necrófilos? Muy por el contrario, *Gran Hotel* sobrevive como

un film moderno, casi un antecedente de los films “corales” que invaden las salas de cine hoy en día. Varios elementos contribuyen a esa sensación, en particular el tono *risqué* pre código Hays de las subtramas amorosas, con el personaje interpretado por Joan Crawford –una estenógrafa con corazón de oro y alma de *gold digger*– a punto de vender su cuerpo a cambio de un buen pasar económico. Ése es, por cierto, el tema central del film: en este hotel todo el mundo anda preocupado por el dinero (cómo conseguirlo, cómo evitar perderlo, cómo gastarlo apropiadamente). El barón venido a menos debe robar un collar de perlas para saldar una deuda, el magnate de Berlín necesita fusionar su empresa para evitar la bancarrota, el empleado de clase media disfruta de sus últimos días de vida dándose todos los lujos que parecían inalcanzables. El único personaje al que estas cuestiones mundanas no le hacen mella es la depresiva bailarina Grusinskaya, que en la piel de Greta Garbo se transforma en una insoportable niña rica en busca de alguna emoción que dé sentido a su vida. La de la Garbo es, no casualmente, la única personificación que hoy en día hace algo de ruido; en contraste con las

actuaciones medidas del resto del reparto, sus mohínes de diva parecen correr en una pista paralela de gestualidad sobredimensionada.

La edición local de *Gran Hotel* no contiene subtítulos para el cuarteto de extras que acompaña al film. Una pena, realmente: aquellos que manejen el inglés podrán disfrutar de un breve pero jugoso documental que traza la historia de *Grand Hotel*, la novela original de la austríaca Vicky Baum, su adaptación a las reglas del musical de Broadway y su desembarco en Hollywood. De todas formas, lo mejor llega bajo la forma de un cortometraje que detalla la *première* del film en el Grauman's Chinese Theatre de Los Ángeles, disfrazado para la ocasión de hotel en el cual las estrellas y empleados de la MGM dejan su firma antes de ingresar a la sala (¿otro método de Louis B. Mayer para controlar a sus empleados?). Aquellos que recuerden la escena climática de *El día de la langosta* reconocerán aquí la locura de los espectadores ante las celebridades, esas fulgurantes, inalcanzables figuras. El trailer original y una parodia del film realizada un año más tarde completan la sesión de material adicional de esta edición indispensable.

Diego Brodersen

Siete novias para siete hermanos

Seven Brides for Seven Brothers

Estados Unidos, 1954, 102', **DIRIGIDA** POR Stanley Donen. **CON** Howard Keel, Jane Powell, Jeff Richards, Ruta Lee, Russ Tamblyn, Julie Newmar. (AVH)



La verdad es que los amantes del musical no podemos quejarnos. En los últimos años han salido al mercado, en DVD, varios de los títulos más representativos del género, en ediciones bastante respetables. Y para seguir completando la colección, este mes llega, de la mano de AVH, uno de los clásicos de Stanley Donen, aquel de la dupla con Gene Kelly en la famosa *Cantando bajo la lluvia*.

Ambientada en el Oeste americano de mediados del siglo XIX, *Siete novias para siete hermanos* reconstruye los escenarios del western en clave musical. Cuando un musical clásico –del que ya hemos hablado en EA 185– toma prestados elementos de otros géneros, los presenta siempre de forma ligera, abstracta, casi como telón de fondo del universo artificial y colorido que impregna la trama. Según la clasificación que desarrolla Rick Altman (*The American Film Musical*), el musical “de la

gente” transforma la memoria del pasado en la visión del sueño americano, poniendo énfasis en la familia extendida como representación de la comunidad originaria. Aquí la historia comienza cuando el bruto pero simpático Adam Pontipee (Howard Keel) llega a un pueblo en el condado de Oregón con el propósito de comprar provisiones para su casa en el monte y, de paso, buscar una esposa que cocine y limpie para él y sus siete hermanos. Claro que este pequeño detalle no le queda muy claro a la ingenua Milly (Jane Powell) cuando le canta al amor camino a su nuevo hogar como la señora Pontipee.

Basada en el relato “The Sobbin’ Women” del poeta y escritor americano Stephen Benét, la película consigue transformar esta convivencia forzada entre la frágil Jane Powell y la turba pelirroja de los Pontipee en una especie de revés del mito del Pigmalión: a fuerza de paciencia y ternura, ella intenta convertir a

los toscos hermanos del título en verdaderos caballeros, hasta que el pragmático Howard Keel decide organizar un secuestro femenino masivo para que sus hermanos no ignoren los placeres del matrimonio.

Ya para mediados de los años 50, el musical anticipaba la tendencia a las superproducciones en pantalla ancha que dominaría en la década siguiente y mostraba el desarrollo de una danza moderna, que organiza este nuevo espacio a partir del despliegue frenético del cuerpo de bailarines. Los números acrobáticos, coreografiados por Michael Kidd (coreógrafo de *Brindis al amor* y de *Ellas y ellos*), se trasladan a exteriores en algunas de las escenas más espectaculares de la película.

La edición es la misma que salió en EE. UU., con los trailers del estreno y del reestreno de 1968. Lástima que los comentarios del director vienen sin subtítulos en español. **Paula Vazquez Prieto**

La legión invencible

She Wore a Yellow Ribbon

Estados Unidos, 1949, 103', **DIRIGIDA** POR John Ford. **CON** John Wayne, Joanne Dru, John Agar, Ben Johnson, Harry Carey Jr., Victor McLaglen. (AVH)

No todos los peloteros son iguales. Algunos son meramente un espacio en donde se juntan las pelotitas en cuestión. Otros amplían el concepto, hacen que el nombre “pelotero” les quede chico y proponen una aventura a pequeña escala.

John Ford –sobre todo en sus películas de 1946 en adelante– es uno de esos directores que proponen películas-pelotero. Pensemos la figura del pelotero como juegos interconectados sin solución de continuidad con la fluidez que sólo tiene el espacio arbitrario de lo lúdico –fluidez que no tiene el mundo real–, justamente porque su ley es la de la

ética y épica y no la de la burocracia y la moral. Aventura a pequeña escala, los peloteros interconectan cosas distintas: el espacio de las pelotas, las sogas, el puente, la cama elástica, el colchón inflable, el trepador, el tobogán, todo en un circuito interminable. ¿Cómo no encandilarse cuando un director logra esa sensación en una película, esa embriaguez de los juegos de la infancia?

Las películas-pelotero de JF mezclaban géneros, tonos, estilos, formas, estructuras narrativas, tipos de personajes y tipos de conflictos. Una de las cúspides de ese sistema es *La legión invencible* y su libertad envidiable: pasa del western al melodrama, de ahí al film bélico de caballerías, luego a la comedia romántica, luego al film épico de aventuras, luego a la comedia física. ¿Conocen muchos directores, de los últimos cuarenta años, que puedan pasar de un género y un tono a otro distinto sin despeinarse y con un registro y un sentido de la narración tan relajado? Yo no. Bienvenida la edición de *La*



legión invencible, y esa nueva costumbre de reeditar en DVD las obras maestras de Ford.

Aquí el antibelicismo es la excusa (moral) para narrar situaciones y decisiones (éticas). La historia es muy simple: Nathan Brittles (John Wayne), a una semana de jubilarse de su cargo de capitán en la caballería, debe evitar el avance de las distintas

tribus indias, envalentonadas con el triunfo en la batalla de Little Big Horn, batalla que puso en riesgo la conquista del Oeste, es decir, la apropiación (blanca) de los territorios aborígenes. En medio del conflicto de avance y retroceso de la tropa por la planicie, Ford dispone cartas: amores, heroísmo poético, la herida abierta de la soledad y la vejez, la solemnidad de la vida castrense, la represión de las emociones, la última misión y el retiro como fantasma social, el aprendizaje de los jóvenes, la camaradería. Y transmite emoción pura y genuina. **Federico Karstulovich**

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 llámalo al 4326-4845.

Éxtasis: Jóvenes perturbados

The Great Ecstasy of Robert Carmichael

Reino Unido, 2005, 96', **DIRIGIDA POR** Thomas Clay. **CON** Daniel Spencer, Zoey Campbell, Anne Devlin, Rob Dixon, Danny Dyer. (Transeuropa)

La tentación del piloto automático es grande e invade al ejercicio de la crítica invariablemente. Al mismo tiempo, toda película –aun la peor– tiene derecho a ser polemizada, a ser pensada, a no ser ninguneada. Esa tentación aparece con películas como *Éxtasis: Jóvenes perturbados*, cuyo título local (creatividad 100%) deriva de una vinculación moralista *in extremis* entre drogas sintéticas y crimen. Ojo, el título original remite al éxtasis como la necesidad de una experiencia nueva para un personaje sumido en la pacífica calma de un



pueblo costero. Digamos, entonces, que al menos el punto de partida planteaba una (cuando menos una) idea sobre el mundo. Pero el resultado se parece a lo que su traducción local vende: adolescencia alocada, droga, violencia, marginalidad como una línea de puntos, un vector sin vuelta atrás.

Básicamente estamos ante un engendro que bate-que-bate en la multiprocesadora al Michael Haneke de *Funny Games* (pero sin un ápice de talento) con las preocupaciones sociales de un

Ken Loach lavado (¡tan preocupado el cine inglés por el desempleo!) y con *Trainspotting* (en versión culposa y sin viajes lisérgicos). A eso suma el espíritu moralista de padre preocupado de *A los trece*, pero todo narrado por una ingenuidad propia de Fleco y Male, esos dos personajes de las campañas antidrogas del gobierno de Menem.

¿Resultado? Esperpento filmado sin convicción (la cámara se mueve en *travellings* interminables, feos e inútiles), pretendidamente provocador (un par

de escenas de violaciones y consumo de éxtasis en paralelo que desembocan en situaciones criminales), exasperante por su moralismo (el protagonista, ejecutante de cello y “de buena familia”, se ve tironado por la vida marginal del grupo de drogones de poca monta) que parece una perversión de ese cortometraje notable que cerraba la película *Amazon Women on the Moon* (Landis & Dante, 1986), cuyo nombre era *Juventud descarriada* y que se parecía bastante a las propagandas de educación pública del EE. UU. de Eisenhower, con su aleccionamiento y moraleja final. Lo único que puede decirse a favor de *Éxtasis* es que el final al menos incomoda un poquitín.

Conservadora en lo estético y en lo ideológico (porque parece que no, pero en el fondo es una denuncia “social”), es un cine sin consumidores posibles. O, en todo caso, sus consumidores potenciales pueden encontrar la síntesis argumental en esos panfletos de autoayuda que se reparten por la calle, es decir: arrúguese y arrójese al tacho. **Federico Karstulovich**

Romance criminal

Romanzo criminale

Italia/Francia/Reino Unido, 2005, 147', **DIRIGIDA POR** Michele Placido, **CON** Kim Rossi Stuart, Pierfrancesco Favino, Claudio Santamaria, Stefano Accorsi. (Transeuropa)

Michele Placido es un completo desconocido en la Argentina. Se impone, en consecuencia, la necesidad de una breve introducción. Al hombre puede vérselo todavía en las salas de cine en un papel secundario de *La desconocida*, en la piel de un villano de guardarropía tan pelado como pérfido. Mucho más atrás en el tiempo, allá por el año 1981, Placido supo interpretar a uno de los tres hermanos del film de Francesco Rosi. En el medio, su incansa-

ble carrera en Italia como actor de cine, teatro y televisión lo transformó en una de las figuras más reconocidas de su país, con un pico máximo de popularidad luego de que su rol protagónico en *La piovra* (“el pulpo”) –una serie de televisión de mediados de los ochenta– mantuviera en vilo a los italianos durante más de cuatro años. Allí interpretaba al comisario Corrado Cattani, un hombre de ley enfrentado mortalmente a la mafia romana.

Casi como una contracara de ese retrato, el séptimo largometraje de Placido como realizador –lo dicho: un completo desconocido en nuestro país– lo encuentra al frente de una saga criminal de aliento épico y extensa duración (150 minutos) que sigue el ascenso y la posterior caída de un grupo de criminales a lo largo de tres décadas. Con el trasfondo de una Italia en constante cambio social y político, la historia de



Freddo, Libano y Dandi arranca de manera similar a su referente e influencia más directa, los *Buenos muchachos* de Scorsese, con los jóvenes protagonistas que se enfrentan por primera vez a la policía luego de robar un auto. El tiempo los transforma en mafiosos profesionales metidos a fondo en el negocio del narcotráfico, siempre protegidos por un par de “amigos del Estado Italiano” que trabajan en las sombras. Los contactos con el terrorismo son visibles y el asesinato de Aldo

Moro toma especial relevancia en una escena significativa del film.

Aquellos pasajes en los cuales el realizador intenta entrelazar la historia particular de la película con la historia italiana son indudablemente los menos interesantes de *Romance criminal*, que se presenta a sí misma como un producto de género sin demasiadas pretensiones (el título original no remite a ningún romance, sino a la idea de “novela criminal”, “fantasía criminal” incluso). Cuando Michele Placido –que aquí no actúa, a excepción de un breve cameo– abandona esas ambiciones y se centra en sus *buoni ragazzi*, la película se deja ver como un placentero y clásico relato de ascenso y caída criminal. Nada más y, tampoco, nada menos. Algo es cierto, de todas formas: el *mainstream* italiano no está pasando por su mejor momento. **Diego Brodersen**

MEALQUILO

por Juan P. Martínez

Hermanos & detectives

Argentina, 2006. 580' en tres discos.

CREADA POR

Damián Sziffrón.
(Transeuropa)

Mientras esperamos que salga la segunda, extraordinaria temporada de *Los simuladores*, acá tenemos algo todavía mejor, el trabajo más redondo de la carrera de Damián Sziffrón hasta la fecha: una serie que, con sólo diez episodios, logró transformarse en un momento único en la historia de la TV local. Al igual que con la edición de *Los simuladores*, aquí se extraña un cuarto disco, que hubiese mejorado la calidad de imagen de los episodios mediante un menor grado de compresión. Pero igualmente se ve bien y se trata de un objeto, digamos, de colección. O sea: no la alquilen, cómprenla.

El halcón y la flecha

The Flame and the Arrow

Estados Unidos, 1950. 88'.

DIRIGIDA POR

Jacques Tourneur.
(Emerald)

¡El halcón y la flecha de Tourneur en DVD! Un Tourneur en DVD es siempre una buena noticia. Si encima se trata de un film de Tourneur que nunca obtuvo el respeto que se merece, entonces es, además, una buena oportunidad de reverlo en buena copia, rescatarlo del olvido y darse cuenta –de una vez por todas– de que se trata, sí, de una obra maestra. Y si, como si esto fuera poco, se trata de una edición con subtítulos en castellano –al contrario de la americana, que sólo tiene subtítulos en inglés y francés– termina convirtiéndose en otra razón para empezar a perdonarle cosas a Emerald. Si tan sólo cuidaran un poco más el arte de tapa, como sí hicieron con las de Argento...

El gato de las nueve colas

Il gatto a nove code
Italia/Francia/
Alemania, 1971. 112'.

DIRIGIDA POR

Dario Argento.
(Emerald)

Si bien siempre tuve reparos con Emerald y sus ediciones mediocres de grandes películas, debo decir que, con esta colección de películas de Argento que comenzó un mes atrás con el lanzamiento de *El pájaro de las plumas de cristal* –en buena copia, con el formato respetado, con mejor arte de tapa y sin el subtítulo espantoso de las ediciones SBP de películas del gran Dario–, las cosas han mejorado mucho. Acá tenemos la segunda película de la “trilogía de los animales”, una gran película bastante subvalorada por todo el mundo y en una copia de similares características a la anterior. Un aplauso a Emerald, que nos está demostrando que a veces se preocupan.

La sogá/ El hombre de Man Rope/ The Manxman

Estados Unidos/Reino Unido, 1948/1929, 80'/90'.

DIRIGIDAS POR

Alfred Hitchcock.
(Emerald)

Sí, a veces se preocupan, pero desafortunadamente de tanto en tanto siguen pifiándola, como es el caso de esta edición de dos películas que no tienen nada que ver una con la otra (¿a quién se le ocurre hacer un doble programa con una película del período inglés de Hitch y otra del período americano, a no ser que sean ambas versiones de *El hombre que sabía demasiado?*) en un solo disco de una sola capa. ¡170 minutos cuando en una capa deberían ser como máximo unos 130! Pero basta de malas noticias, que el hecho de tener una edición local de *La sogá*, el experimento *hitchcockiano* por excelencia, es razón de festejo. Y encima viene acompañada por una buena película poco vista.

MECOMPRO

por Diego Brodersen

Desde hace ya unos cuatro años, y a un promedio de tres lanzamientos anuales, el Korean Film Archive viene editando una serie de largometrajes clásicos, títulos fundamentales de los años 50 y 60 de una cinematografía conocida en Occidente sólo a partir de la explosión creativa y comercial de la última década. Los historiadores del cine coreano saben, de todas formas, que durante los años inmediatamente posteriores a la guerra que dividió al país en dos gobiernos independientes, el cine surcoreano atravesó su primer período de oro, antes de que las malas políticas proteccionistas y la censura transformaran esa cinematografía



pujante en un universo cerrado sobre sí mismo, poco innovador y marcado por el más absoluto provincianismo. Pero si los años 70 y 80 se destacan precisamente por su falta de vuelo creativo, las dos décadas anteriores supieron ofrecer películas de gran alcance artístico y comercial.

A la fecha, las ediciones de films imprescindibles como *The Hand of Fate* (1954) y *Madame Freedom* (1956) –ambas de Han Hyung-mo, un realizador a des-

cubrir–, *The Wedding Day* (1956), de Lee Byeong-il, y la pionera *Hurrah! For Freedom* (1946), dirigida por Choe In-kyu, sólo podían ser disfrutadas por aquellas personas con un manejo razonable del inglés. La excelente novedad, un tanto inexplicable pero no por ello menos bienvenida, es que las últimas dos entregas de la colección incluyen subtítulos en español en las películas, aunque no en los saludables extras (que suelen incluir entrevistas iluminadoras sobre los procesos de realización y el contexto histórico que rodea a cada film), subtítulos únicamente en inglés. Es el caso de *Mr. Park* (1960) y *Petty Middle Manager* (1961), respectivamente un melodrama y una comedia satíri-

ca protagonizadas por Kim Seong-ho, uno de los actores más populares y prolíficos (150 títulos en quince años) del cine coreano de los años 50 y 60. En el primero de ellos, Kim interpreta a un viudo y padre de familia a punto de ingresar en la tercera edad (las referencias al cine de Ozu no terminan allí). En la segunda, el actor encarna al leal empleado de una empresa que se mete en serios problemas matrimoniales por seguir al pie de la letra las órdenes de su jefe. No se trata de obras maestras, pero sí de dos grandes éxitos de público que permiten encontrar filiaciones con el cine coreano contemporáneo. Se consiguen en sitios de venta de DVD asiáticos a unos 20 dólares por título. [A]

Juventud

Advertencia: nota altamente digresiva

Todos cometemos locuras en nuestra juventud. Yo cometí exactamente dos. La primera fue ir con unos amigos, unos aerosoles y unos *walkie talkies* a una escuela llamada Colegio Jesús en el Huerto de los Olivos y tachar las letras "l" y "e" de la palabra "colegio" transformando el nombre de la escuela religiosa en una verdadera guarangada profana. Las autoridades tardaron menos de 24 horas en borrar la herejía y restituir el orden natural de las cosas, alabado sea el Señor. La segunda locura la cometí solo. Allá lejos y hace tiempo me compré un libro (¡por Amazon y en dólares!) titulado *Los Simpson y la filosofía*, probablemente el peor libro que tengo en mi biblioteca. ¿Cuál fue la locura? Bueno, creer que ese libro podía tener algún interés. Tardé tres o cuatro ensayos en darme cuenta de que me habían embaucado con vileza, de que no había manera de hacer encajar el sistema moral kantiano con Homero Simpson. Sin embargo, entre los ensayos del libro encontré una frase que me quedó rebotando en la cabeza durante años: "El humor es esencialmente cruel". No es que esté de acuerdo con la idea, y de hecho se me ocurren miles de contraejemplos, pero la frase tiene cierta fuerza, como aque-



lla de Adorno de que no hay poesía después de Auschwitz o la de Sontag de que sacar una foto es aceptar el *status quo*. Indudablemente hay una relación entre humor y crueldad, en el sentido de que las comedias tienden a exagerar tipos y comportamientos sociales, ridiculizándolos, y en esa operación siempre hay algo de crueldad. Pero también es cierto que en las mejores comedias esa crueldad convive con una buena dosis de ternura y de empatía, como en los *mockumentaries* de Christopher Guest.

Crueldad, ternura y empatía: he ahí tres de los atributos de *Clark and Michael*, una serie realizada especialmente para internet (clarkandmichael.com) y que, justamente, gira en torno a las "locuras cometidas durante la juventud". Son diez capítulos de aproximadamente diez minutos. Michael es Michael Cera, el rubiecito de *Superbad* y el novio de Juno en *La joven vida de Juno*. Clark es Clark Duke, un actor poco conocido de series televisivas estadounidenses. Juntos escribieron, dirigieron, produjeron y protagonizaron este *mockumentary*

(Christopher Guest de nuevo) por entregas. La idea es sencilla: Michael y Clark son dos chicos de veinte años o menos, de clase alta, cuya máxima aspiración en la vida es escribir una serie para la televisión y venderse a alguna gran cadena. Primer capítulo. Clark: "¿Y si escribimos una serie policial, como *CSI*?". Michael: "Es que eso ya se hizo". Clark: "Pero sería nuestra perspectiva del asunto". Michael: "Sí, pero nosotros no sabemos nada de policías". Clark: "¿Y vos te pensás que la gente que escribe series de policías sabe algo? Además, mi tío es comisario". *Clark and Michael* retoma de forma trastocada e insólita la tradición de las *screwball comedies*: los dos personajes hablan hasta por los codos, las conversaciones se pisan constantemente, los chistes se acumulan a gran velocidad. La serie funciona, en buena medida, gracias al ingenio y la rapidez de los diálogos, la tensión homoerótica entre los protagonistas, la agudeza *southparkniana* para retratar personajes medio garcas y la enorme actuación de Michael Cera, que recita con gran sensibilidad, convencimiento y seriedad las líneas de diálogo más ridículas y groseras de la serie. Mi ejemplo favorito: "¡Hijos de puta! Nos cepillaron los dientes con sus pijas".

Pero volvamos por tercera y última vez a Christopher Guest. En todas sus películas hay una distancia entre lo que los personajes *piensan* y lo que el espectador *sabe*. Ejemplo: el grupo de teatro improvisado de *Waiting for Guffman* piensa que la obra que está preparando puede llegar a Broadway. El espectador y

el director de la película saben que no, que lo que hacen tiene el nivel de una obra escolar. Esa distancia genera una mezcla perfecta de gracia, crueldad, tristeza y cariño que reaparece prácticamente en todas las comedias de Guest. Esa distancia también es uno de los motores de *Clark and Michael*. Los protagonistas se toman en serio a sí mismos y el espectador no. La serie que están escribiendo es mediocre; su intransigencia frente a los productores, irrisoria; sus peleas, absurdas. Pero nada de lo que vemos nos resulta demasiado cruel ni demasiado grave porque sabemos que los protagonistas están atravesando una etapa muy particular de la vida (la frontera entre la adolescencia y la adultez) signada por la arrogancia, la desmesura y el autoengaño. Y si bien la visión completamente distorsionada del mundo que tienen Clark and Michael es hilarante, también hay algo entrañable y hasta heroico en la libertad y la obstinación con la que llevan adelante su proyecto. Por ejemplo, si un productor les rechaza la serie, a modo de venganza van y le tiran una bolsa con hielo a la casa (porque así se derrite la evidencia). Su actitud justamente nos retrotrae a, ¡oh!, esa época de nuestra vida en la que creíamos que el mundo se podía adaptar a nuestra voluntad. Época en la que nos creíamos capaces de cualquier cosa: escribir y vender series de televisión, arrojarles bolsas con hielo a grandes empresarios, vandalizar escuelas... ¡Éramos tan jóvenes! [A]

¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

EL AMANTE/ESCUELA AUSPICIA:

PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 5031-3216

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

NICÉFORO GALVÁN

1919-2008

Inocencia y experiencia

Algunas actuaciones del cine argentino se vinculan más con la inocencia y otras con la experiencia. Esto no tiene que ver necesariamente con la edad, pero sí con cierto plus de conciencia que adquiere quien somete la facultad de actuar a una formación o hace de ese impulso natural una profesión. Rápidamente incluyo –sin deseo ni necesidad de armar sistemas– del lado de las buenas actuaciones ligadas a la experiencia a Arturo Goetz, Julio Chávez, Daniel Hendler y Ricardo Darín. Del lado de la inocencia, los ejemplos de no actores proliferaron en los últimos años: Misael Saavedra, Antonio Benedictis, Luis Margani, Graciana Chironi, Héctor Anglada, Argentino Vargas.

Con Olav, un alumno noruego, hablábamos algunas veces del amor por la propia lengua. Ignorar las resonancias o posibilidades lúdicas de ese idioma específico que se nos viene encima apenas llegamos al mundo es perderse una dimensión valiosa y placentera. De igual manera, podría considerarse capital el amor por las propias imágenes. El cine argentino es pródigo y generoso, y entre sus películas se filtran espacios y etapas de nuestra vida, cuando no de la de nuestros padres y abuelos. Dentro de su legado actoral, cada uno se arma su álbum de preferencias personal. El mío, atravesado por una debilidad militante por la inocencia, incluye al Rulo de *Mundo grúa*, a Medio Pollo de *La Raulito* y a una jovencísima Ana María Picchio en *Breve cielo*. A esta inocencia legítima hay que sumarle la de Nicéforo Galván, un no actor cuyo potencial descubriera y desplegara Raúl Perrone (vale aclarar: para Perrone, toda persona adquiere el estatuto de actor por enfrentar ficcionalmente una cámara).

La primera participación de Galván fue en *Peluca y Marisita* (2001). En una escena que se abre del hilo narrativo principal, el viejo se escabulle a una habitación con un disco. El momento genera interés y atención pura. De este descubrimiento durante el azar de un rodaje pasaría a una película no estrenada comercialmente llamada *Late un corazón* (2002). Filmada con el consentimiento de la familia Galván, la película reproduce fragmentos de la realidad coti-



diana de los integrantes de esa casa suburbana. Mucho del Galván que va a venir se vislumbra en esta película: los movimientos lentos y concentrados, la amabilidad en el azaroso trato con las personas, el bigote, el bastón. Pero en donde su imagen se consolida con más definición narrativa es en *La mecha* (2003), una película de mayor alcance y que lo tiene por protagonista absoluto. Aquí Galván, con bastón y sin bigote, se mueve por Ituzaingó y Morón como un ciempiés. En el largo, manso y perseverante periplo en busca de una mecha para su calentador, se entrega a la charla con los otros, desplegando un candor irresistible. La cuarta y última película fue *La Navidad de Ofelia y Galván* (2007), un film que por su factura técnica –se hizo con una cámara de fotos digital sobre copas a modo de trípode– genera, sin escalas, adhesión o desapego. El pixelado de la cámara fotográfica crea una textura particular, poco intrusiva, que facilita la aproximación a esa realidad familiar dinámica y cambiante. En los cuatro años transcurridos desde *La mecha*, Galván ha envejecido visiblemente: tienen que afeitarlo y se duerme antes del momento del

brindis. Como en *Late un corazón*, lo vemos con sus hijos, nietos y su compañera Ofelia –un hermoso plano los muestra a la distancia sentados en la vereda entre las luces del atardecer– esperando una nochebuena sin papás noeles ni estruendos. Los pocos detalles son significativos: el del tinteante arbolito de Navidad y el de la tortuga, metáfora de la lentitud y el envejecimiento de los protagonistas.

Con sólo cuatro películas, Nicéforo Galván no pasó desapercibido. Su potencial como actor –¡descubierto después de los 80 años de edad!– destila frescura y tiene el gusto de un plato de sopa de cabellos de ángel. Su noble estampa se viste con la ropa de la inocencia, pero con el contrapeso de un interior rebosante de experiencia de vida. Y aquí hay que destacar el mérito de Perrone, que le sumó a esa facultad de dejarse moldear por la cámara sin resistencias una distancia que nos permitió escuchar su propia lengua. Una relación actor-cámara que también parecería hecha a la medida de las reflexiones Bresson: “Respetar la naturaleza del hombre sin quererla más palpable de lo que ella es”. [A]



SYDNEY POLLACK

1934-2008

La crítica lo ha sobrevalorado, posiblemente a partir de varias nominaciones al Oscar; otras lo han denostado, acusándolo de ser un artesano carente de interés. Pero lo más probable es que Sydney Pollack se encuentre en un estadio intermedio entre esas dos opciones. Nacido en Indiana e hijo de una familia de inmigrantes rusos judíos, realizó estudios como actor a partir de 1952 y, luego de servir dos años en el ejército, comenzó a interpretar algunos papeles en televisión. Un fortuito trabajo como dialoguista en *Young Innocents*, de John Frankenheimer, provocó que se interesara en la dirección y así fue como debutó en ese rubro en 1963, para luego desarrollar una prolongada carrera como realizador, productor y actor ocasional hasta poco antes de su muerte. Una rápida recorrida por su filmografía muestra a un director relativamente impersonal y –más allá del tono liberal de la mayoría de sus películas– sin un punto de vista vigoroso y definido, dependiente en buena medida de la calidad de los guiones que esco-

gía. En *Una mujer sin horizontes* (1966, sobre Tennessee Williams) logró un relato de cierto interés sobre los Estados Unidos rurales; *Camino de la venganza* (1968) y *Los temerarios* (1969) fueron incursiones genéricas –en el primer caso en el western y, en el segundo, dentro del film bélico– relativamente atípicas; pero enseguida llamó la atención con *Baile de ilusiones*, decorosa adaptación de una genial novela de Horace McCoy ambientada en los años de la Depresión. Su siguiente film, *La ley del talión* –un extraño western con un gran guión de John Milius– fue su mejor película, aunque el resultado no se repitió en la fallida *Nuestros años felices*. Pero su siguiente trabajo, *El yakuza*, esta vez escrito por Paul Schrader, volvió a despertar interés, ratificando que era un director que dependía, en gran parte, de los guiones que tenía entre manos. Su carrera ulterior –más allá del suceso comercial de *Tootsie* y de haber conseguido un Oscar con la sobrevalorada *África mía*– continuó mostrando a un realizador con notorios altibajos, más preocupado a partir de 1980 por su tarea como productor que por los films que dirigía, aunque sus dos últimos trabajos, *La intérprete* y *Sketches of Frank Gehry* –un docu-

mental sobre un arquitecto de renombre– lo mostraron en relativa buena forma. Lo que sí cabe resaltar es que, en algunas apariciones como actor, Sidney Pollack se mostró realmente efectivo (vale recordar sus trabajos en *Maridos y esposas*, de Woody Allen, y en *Ojos bien cerrados*, el último film de Stanley Kubrick).

HAZEL COURT

1926-2008

Retirada prematuramente de la pantalla en 1964, aunque trabajó durante una década más en televisión, Hazel Court apareció en los años 40 y principios de los 50 en una serie de films hoy olvidados. Para su primer trabajo recordable hay que remontarse a *La maldición de Frankenstein* (1957), el primero de la saga del monstruo que dirigió Terence Fisher. Luego apareció en papeles protagónicos en tres de los relatos de Roger Corman inspirados en Edgar Allan Poe: *El entierro prematuro*, acerca de un hombre obsesionado por la posibilidad de ser enterrado vivo, *El cuervo*, inspirado en el famoso poema del escritor, con guión de Richard Matheson, y *La máscara de la muerte roja*, el film más delirante de la saga, con inesperados ecos bergmanianos. Esos tres papeles le reservan a esta pelirroja inglesa un modesto lugar en la memoria cinéfila.

JOHN PHILLIP LAW

1937-2008

Nacido en Hollywood, estudió ingeniería pero pronto se sintió atraído por la actuación y debutó en teatro en Nueva York. Antes de aparecer en películas americanas realizó algunos films en Italia. Rubio y longuilíneo, su primer papel importante fue en *¡Ahí vienen los rusos!* (1966), de Norman Jewison, para luego desarrollar, hasta su muerte, una muy prolífica carrera en cine y televisión con escasos títulos recordables. Entre ellos cabría mencionar *Primera victoria*, de Otto Preminger; *Barbarella*, de Roger Vadim; el protagónico de *Diabolik*, de Mario Bava y, en mi opinión, su trabajo más importante: el del alemán Manfred von Richtofen –un especialista en duelos aéreos durante la Primera Guerra– en *El barón rojo*, un apreciable y muy poco conocido film de Roger Corman. [A]

La Sala Lugones del Teatro San Martín acaba de proyectar dos películas de Sokurov –**Voces espirituales** y **Confesión**– a la vez íntimas y monumentales. Esa naturaleza dual y aparentemente contradictoria de su cine se debe en parte al cruce entre cultura con mayúsculas –pintura del siglo XVIII, literatura decimonónica– y registro en video. A partir de **Elegía de un viaje**, un mediometraje suyo de 2001, esta nota habla de la relación entre el soporte tecnológico y la puesta en escena en su obra, pero también en las últimas películas de Romero, De Palma y Llinás.

A través del video: viaje al otro lado del cine

por Marcos Vieytes

1. Recuerdo una noche en la que sentí el deseo, complejo como para ser explicado en pocas líneas pero imperiosamente veraz como todo deseo, de habitar una música. Voy a ser más concreto: el efecto de la canción que estaba escuchando fue tan poderoso que quise vivir en ella, entrar a uno de los parlantes que la amplificaban, fugarme de este mundo, y vivir para siempre en ese microcosmos –en ese orden– de creciente intensidad que me llegaba desde otro espacio y otro tiempo con tanta fuerza como para poner en duda la validez del de todos los días. Quince años después, encuentro que *Elegía de un viaje*, de Aleksandr Sokurov, es la puesta en escena de un apetito similar, sólo que referido al ámbito general de la pintura y al objeto particular llamado cuadro. Que Sokurov viene trabajando desde hace tiempo sobre la relación entre cine y artes plásticas no es ninguna novedad. Ahí está *El arca rusa*, por citar su película de mayor difusión comer-





cial, en la que el entero Museo del Hermitage, además de buena parte de la cultura europea y de la historia rusa, cobra vida en el que debe ser el plano secuencia más largo de la historia del cine (tanto que dura lo que dura la película misma sin que su extensión se revele arbitraria) y, a la vez, uno de los más placenteros.

Sin embargo, esta película, como intuyo que toda su obra en video, es importante porque alumbrá muchas de las posibilidades expresivas que se le abren al cine más allá del cine, vale decir después del celuloide y ante(s) de la imposición total de la imagen electrónica y la combinatoria digital. En el curso de estos últimos meses, he visto otras tres rodadas con tecnología similar a la de ésta, y las cuatro comparten la palabra como un elemento preponderante, omnipresente en todas ellas. Sin entrar en detalles sobre la naturaleza del uso de los parlamentos que hacen Romero, De Palma y Llinás en *Diario de los muertos*, *Redacted* e *Historias extraordinarias* respectivamente, la abundancia de texto en forma de diálogo o pronunciado en off ya estaba presente en este medimetraje de Sokurov de 2001 y nos hace pensar en los cambios habidos y por haber en la relación entre imagen y sonido a partir de la popularización de las nuevas tecnologías. ¿Será simplemente que abunda la palabra en ellas tanto como suelen abundar en las grabaciones domésticas o en esa falsa glorificación de lo real como instantáneo que es la televisión en directo? ¿Vendrá a ocupar un lugar distinto del que tuvo hasta ahora como complemento de la imagen? ¿Deberemos considerarla incluso como un suplemento imprescindible de la misma? Esta proliferación de imágenes causada por el cada vez más fácil acceso a las

tecnologías de registro, ¿implica una inflación compensatoria de la palabra como resultado de la escasa planificación visual alentada por la inmediatez como atributo primario del nuevo soporte? ¿Es un signo de la desconfianza hacia el medio por parte de directores que han sabido sacarle el jugo como pocos al filmico y ahora deben enfrentarse a su caducidad?

2. Así como *Elegía de un viaje* es un testimonio más de la mutación que el cine está experimentando, el mismo Sokurov es protagonista del viaje simultáneamente real, imaginario y estético que propone el film, aunque siempre lo veamos dándonos la espalda, ofreciéndole a la cámara nada más que una silueta y un perfil. Su voz se oye todo el tiempo, pero es una voz cadenciosa que no cansa, tristonera como una de esas curiosas letras de tangos ambientados a orillas del Volga, pero no patética. Ríos y mares abundan en la película, así como esa forma sólida del agua y agresiva de la nostalgia que es la nieve. Hay un viaje en barco, varios en automóvil y alguno a lomo de nube casi cenital, a juzgar por la posición de una cámara que arranca su registro nocturno del paisaje urbano desde la cubierta de un barco y luego se eleva por encima de la ciudad, “escenario montado para que la divinidad piense que todo está tranquilo aquí abajo”, según declara el narrador. Ese cabalgar de la película entre el sueño y la vigilia, entre la prosa y la introspección lírica de los textos, la luz natural y la del alumbrado público, el reflejo de un sol oculto refractándose en la nieve y la sombra de noches alucinadas por una luna intermitente nos inducen a un estado de hipnotismo perpetuo. No es que las imáge-

nes nos aletarguen, sino que nos sentimos fluir *dentro* de ellas, entregados a su ficticio encadenarse. “Me hundo en mis pensamientos”, dice Sokurov mirando las olas, y nos hundimos también nosotros en ese transcurrir de su monólogo interior hecho mirada.

Ya en el primer plano del film, y varias veces más durante los escasos 50 minutos que dura, la pantalla se vuelve superficie líquida por obra y gracia de un recurso parecido al del difuminado característico del cine clásico, que anunciaba el pasaje de la vigilia al sueño u otro estado de la conciencia que no fuese el diurno. Dicha inmersión en una especie de onirismo acuático alcanza su clímax en la llegada al museo y la observación de las pinturas, paredes y muebles. Sokurov deliberadamente escoge cuadros figurativos y de ese modo potencia el efecto transformador del truco. Los claros contornos, los espesos colores y las concretas figuras cobran vida, se mueven, laten y deforman al compás de las sombras cambiantes arrojadas sobre ellos por la mano del observador, el tratamiento digital del plano y los efectos sonoros realistas que añaden ruidos de viento donde hay árboles, de agua donde hay lagos, de voces humanas donde hay gente. Como sucedía en el libro de Carroll con los espejos, aquí cada cuadro, pero también cada marco sin tela y cada abertura del edificio en penumbras, es una entrada potencial a otro universo. La mismísima pantalla de cine –y más aún la de la computadora– parece un espejo ondulado, insinuante, que sólo requiere de nuestra entrega y acercamiento para engullirnos y arrojarnos al otro lado con una intensidad ritual parecida a la de la secuencia de *El príncipe de las tinieblas* de Carpenter.

3. La pantalla como superficie táctil, temblorosa, es la verdadera causa de conmoción del film. Si hubo algo eterno, dado, una apariencia todavía más arquetípica en el celuloide desde la llegada del color que acaso le daba excusas al espectador para negar la conciencia de su condición perecedera, hoy cada vez más expuesta en los trabajos de *found footage*, Sokurov derrite la frialdad inicial de la imagen electrónica hasta hacerla tan palpable, untuosa, palpitante y corruptible como la carne. El encuentro casual (o no) con un automovilista en una estación de servicio (lugar de paso si los hay) y la relativa comunión de la cámara –vale decir del cineasta, del cuerpo mismo del cineasta o de quien lo representa– y de nosotros con ese desconocido a través de ella es, quizás, la cifra secreta del encantamiento melancólico que la película provoca, y el significado mismo del carácter elegíaco del film. Si la elegía es una composición que le canta a lo muerto, obstinándose en recuperarlo o, al menos, posponer su olvido, ¿significa el título de esta película que para Sokurov ha fracasado la posibilidad del viaje? Pero entonces, ¿qué clase de travesía pretérita, irrecuperable y para nada turística es ésta que propone, habida cuenta de que jamás nos suministra datos espaciales irrefutables que permitan saber dónde estamos y, cuando lo hace, no nos da motivos para que importe ni vectores socioeconómicos que habiliten algún tipo de lectura política inmediata?

Spiritual Voices es el título de una de sus obras fundamentales, y el adjetivo sirve para caracterizar la naturaleza del viaje propuesto aparentemente como irrealizable, aunque realizado por la propia película. Sólo que este trayecto en busca de la espiritualidad perdida descrea de la religión como vía institucional para el encuentro con Dios –éste es nombrado varias a veces a lo largo del film, pero su filiación cristiana está refutada durante el episodio en el que se inquiera al monje ortodoxo sobre el sentido de la Pasión– y no tiene fe en salvación alguna que no sea la metáfora del arte. Entonces, lo que más se acerca a una experiencia religiosa –entendida como la posibilidad de reconciliarse con un poder superior definitivamente despersonalizado– es el contacto estrecho con la materialidad de la obra de arte. Una comunión tal entre ella y el espectador que casi nos obliga a hablar de misticismo en el sentido más sensual y físico del término, y que Sokurov expone en la parte final de la película cuando la hace dialogar con las pinturas, se exhibe permanentemente entre la cámara y los cuadros, los recorre con su mano como si acariciara la materia prima a la que un arte-

sano diera forma y, finalmente, los anima valiéndose de la iluminación y del montaje.

4. Religiosidad, museos y olvidadas pinturas figurativas de artistas con escaso renombre mediático hacen un combo que puede sonar a rancio, elitista y hasta retrógrado. ¿Como si asistiéramos al duelo de una viuda inconsolable por la pérdida de formas artísticas ya decretadas por nuestra cultura como anacrónicas? El mismo Sokurov parece abonar esa figura con parlamentos como el siguiente, pronunciados por su propia voz en off en *Hubert Robert, una vida afortunada* mientras recorre, de nuevo, los pasillos vacíos del Hermitage: “Sí, no hay duda de que mis preferencias artísticas también me acercan al siglo XVIII. Cuadros, muebles, porcelana, libros, paisajes románticos, cielos infinitos, ruinas clásicas, el mármol de las esculturas, la grandiosidad de los museos, el triunfo del virtuosismo clásico”. En otro momento añadirá que “para el arte es imprescindible su relación con una cultura religiosa estable, que hasta es crucial ese cierto conservadurismo” y que toda la capacidad y el genio de Picasso, por ejemplo, no pueden igualar la relevancia de la obra de Turner. Sin embargo, su filmografía, edificada en buena medida y desde hace varios años sobre un soporte técnico tan innovador como el del video, sólo superficialmente podría ser acusada de reaccionaria. En todo caso, hay en ella ese cierto conservadurismo que él mismo admite, pero entendido como ánimo restaurador de la minuciosidad artesanal concreta, del artefacto cuyo sentido evidencia la condición del hombre en tanto creador y criatura, de las posibilidades fantásticas de la imagen, que lo vincula directamente con la esfera de la animación (tanto en sentido cinematográfico como religioso).

En el universo fílmico de Sokurov, el museo no es un templo mortuario donde se exhibe la antigüedad embalsamada, sino un espacio donde la imagen puede ser reanimada. Es una usina de recursos visuales, una caverna de sombras significativas: cámara oscura, linterna mágica, sala de cine. Así como sucedía con el Hermitage en *El arca rusa* y *Hubert Robert*, aquí el Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam es filmado vacío y por las noches pobladas de sombras, y las pinturas son iluminadas parcial y gradualmente por un haz de luz que nos hace recordar al que proyecta un film sobre la pantalla de cine. Sólo que aquí la tela blanca que sirve de superficie reflectora es sustituida por otra tela, esta vez pintada, que vuelve a ser blanca porque Sokurov hace *tabula rasa* y nos induce a ver de nuevo lo que ya ha sido visto hasta el cansancio, renovando así el objeto mismo y

nuestro propio punto de vista sobre ese objeto, a causa de lo cual se le otorga una nueva singularidad que no prescinde de su contenido pasado sino que lo resignifica. Con la cámara trabajando sobre la superficie plana de esos cuadros aparentemente dedicados a reproducir la realidad hasta el más mínimo detalle, y aplicando sobre ellos nada más que las posibilidades básicas, manuales si se quiere, del lenguaje cinematográfico –travellings, planos detalle, picados y contrapicados, uso expresivo de la luz–, Sokurov alumbraba y rescata la naturaleza artificial explícita del arte cinematográfico o pictórico y ataca la supuesta garantía realista que propone la masificación televisiva y doméstica del video tanto como la trascendencia hueca del fantástico digital que agota su posibilidad de asombro al seriar la maravilla: dos formas distintas de consumir la misma banalización de la experiencia vital o estética.

5. La imagen televisiva ha llevado a cabo la glorificación de la toma directa, sancionando la creencia generalizada en la fidelidad reproductiva de la realidad hasta el punto de que hoy cumple un papel más cercano al de la radio que al del cine. En vez de prender el televisor para ver un programa específico, un objeto visual autónomo que se asuma sin vueltas como representación, se lo enciende para que su rumor llene los ambientes y acompañe las tareas cotidianas, confundiendo con –y avanzando viscosamente sobre– la realidad casi sin que nos demos cuenta. Vale decir que el televisor le ha dado al caótico sonido ambiente una preponderancia mayor que a la imagen, a punto tal de que podría prescindir casi por completo de ella. Entonces, si nadie mira lo transmitido –con toda la carga de reproducción improductiva que tiene el término– por TV, tampoco parece necesario organizar en modo alguno las imágenes, sino limitarse a plantar cámaras y distribuir lo filmado, incluso sin necesidad de conservar el registro original debido a su carácter desechable. Y si todo el mundo tiene (o se pretende que tenga), no digo ya una cámara, sino un celular capaz de capturar, grabar y reproducir imágenes, la devaluación de las mismas se intensifica, así como la jerarquía del autor. Es en este punto donde el análisis de la facilidad operativa del video pasa a jugar un papel fundamental. Es que ahora todos pueden hacer una película en el sentido –peyorativo, como lo aplicaría Sokurov– de que cualquiera tiene los medios técnicos para hacerlo y porque ha sido acostumbrado a la idea de que el audiovisual es un reflejo automático de la realidad, cuando sucede exactamente

lo contrario.

La movilidad es un atributo tan inherente al video que en el "especial cámara en mano" del número 190 de esta revista prácticamente la totalidad de los artículos se concentraron en películas no filmadas en filmico, aún cuando el cine viene valiéndose de este recurso con cierta regularidad desde la invención de la steady-cam en adelante. Por lo tanto, es cada vez mayor la tentación de registrar lo que pasa en vivo y en directo y suponerlo verdadero en tanto no intervenido estéticamente. Claro que este pensamiento es ingenuo, pero su ingenuidad es de la misma naturaleza que aquella que nos hace creer que todo sucede únicamente tal y como lo vemos cuando no tenemos una cámara y somos espectadores de un hecho imprevisto. Como no lo hemos provocado ni tuvimos participación directa en el mismo, nos parece total y completamente verdadero. Podríamos decir que esa clase de ingenuidad es una con la que nacemos por defecto, pero si ese objetivismo ilusorio además es reforzado –y no refutado, como en principio podría creerse– por el movimiento nervioso, continuo y casi orgánico de la cámara en muchas de las películas filmadas en video (que en lugar de hacernos tomar conciencia de la arbitrariedad de lo filmado se vuelve un falso sucedáneo de nuestra mirada, naturalizando la subjetividad y disimulando el artificio al situarlo en primer plano como la carta robada de Poe que nadie encuentra porque está a la vista de todos), la ingenuidad primera se multiplica hasta límites indiscernibles y nos expone a todo tipo de manipulación mediática disfrazada de realismo.

6. En oposición a ese movimiento exclusivamente físico, pero estático y reaccionario en cuanto a la unilateralidad de la mirada que alienta, las películas de Sokurov, Romero, De Palma y Llinás proponen una movilidad mucho más radical detrás de la aparente quietud clásica manifiesta en las preferencias estéticas o en la importancia dada a la narración, que está relacionada con la noción de traslado. En *Elegía de un viaje* es el del relator a Holanda; en *Diario de los muertos*, el de los protagonistas a través de un país devastado, en lo que constituye algo así como, si se me permite el teratológico neologismo, una *horroad-movie*; en *Redacted*, el de los hacedores de la propia película desde los Estados Unidos a Irak, representado por la existencia del falso documental francés, y en *Historias extraordinarias* es el de los tres diferentes personajes a través de la llanura bonaerense. Pero en todos los casos ese traslado es la evidencia de la puesta en escena, del ojo constructor,

de la conciencia clara que tienen cada uno de esos autores de la enorme distancia que hay entre la realidad y todo registro que se haga de ella, por más casual que éste parezca o pretenda ser. Mientras otros films propagan la idea de objetividad a partir, paradójicamente, de la inmediatez física y la movilidad descentrada de las nuevas tecnologías, éstos se obstinan en interponer toda clase de filtros entre lo filmado y el espectador para enfatizar la naturaleza deliberada –y sólo entonces verdadera– del discurso cinematográfico.

Nada (ni nadie) es inocente en *Redacted*, y la multiplicación de registros audiovisuales ficticios que conforman la estructura del film –grabaciones de soldados, cámaras de seguridad, falsos documentales, videos subidos a la web, fotografías– nos obliga a diversificar la mirada, seleccionar entre todo el material expuesto y armar, a partir de esa edición multiplicada a la enésima potencia (la del director y la nuestra, pero también la de agencias gubernamentales, medios de prensa, etcétera), un criterio propio de cuya precariedad esencial deberemos hacernos cargo ante la ausencia en el film de un punto de vista oficial que sancione de forma explícita nuestra elección. Lo mismo hace Romero en aquella secuencia de *Diario de los muertos* en la que el seguimiento del relato es interrumpido porque el espectador debe esperar que se carguen las baterías de la cámara mientras todos los personajes siguen solos película adentro, obligándonos a tomar conciencia de nuestra complicidad autoral. Y toda la película funciona, a su vez, como una antología de las diversas estéticas históricas del cine de horror, poniendo en primer plano la existencia de una tradición y de un lenguaje que puede ser *aggiornado*, pero no desechado en función de las nuevas tecnologías. Finalmente, *Historias extraordinarias* hace ostensible la presencia de un organizador apelando al relato oral omnipresente de la voz en off que, más de una vez, anticipa lo que luego veremos sin por ello anular el asombro ante lo representado.

7. Es que el goce que estos filmes producen –que disponen deliberadamente en la escena– no es hijo bastardo del impacto sensorial incesante propuesto como fotocopia de la realidad o inflación de la experiencia física, sino de la construcción de un mundo paralelo al cotidiano que juega a traslaparse con el mismo, pero que jamás pretende sustituirlo, por más conveniente que esta opción nos parezca en muchas ocasiones. Partiendo de la conciencia moderna de la fragmentación, cada uno de ellos restituye la fe –aunque más no sea desesperada (las fotos finales y, en especial, el

último plano de *Redacted*), excesiva (las cuatro horas y medias de duración de *Historias extraordinarias*) o dramáticamente terminal (el fin del mundo en el argumento mismo de la de Romero)– en el valor, el sentido y la funcionalidad del relato, ya sin la ingenuidad de suponerlo natural pero tampoco obsoleto. Si el cine moderno expuso la arbitrariedad hasta entonces disimulada de la narrativa clásica poniendo en primer plano los procedimientos cinematográficos y el soporte material que lo hacía posible pagando, a su vez, el precio de reducir la anécdota a cero y sacrificar volumen de comunicación, cada uno de los filmes citados hacen lo posible por suturar la herida abierta desde entonces volviendo la atención al poder encantatorio de la historia sin olvidarse por ello de revelar la existencia, desbaratando la disposición tradicional del lenguaje, de esa autoridad que la organiza (tanto como a su ausencia), pero evitando que esta operación se transforme en la razón única o preponderante del film.

Como la llegada del video y su condición de instrumento manual, sencillo, accesible y precario tornó evidente la condición fabricada de toda imagen, en la actualidad el gesto verdaderamente necesario consiste en ejercer de nuevo ese poder para reconstruir un discurso consistente, consciente de los riesgos inherentes a toda manipulación pero no temeroso de ejercerla. Teniendo en cuenta que el *mainstream* y la televisión han banalizado el potencial simbólico de las imágenes naturalizando la maravilla, y que han neutralizado la denuncia de su utilización política haciéndonos creer que ahora todos somos autores porque tenemos autoridad –desde el momento en que nos apropiamos de un aparato, hayamos o no desarrollado un punto de vista– sobre cada uno de los cortometrajes espontáneos que filmamos, se impone renunciar tanto a la espectacularidad insignificante como al hermetismo confortable. Pero volvamos a *El príncipe de las tinieblas*, ese rito de pasaje que ya en 1987 hizo coexistir video y filmico, puro relato y reflexión sesgada sobre la impureza del mismo, narración lineal clásica y disrupción moderna. Allí podemos encontrar una especie de síntesis o juicio para nada salomónico de la cuestión. Que el video sería –de hecho, ya lo es– el soporte predominante, queda claro en el film de Carpenter porque las imágenes registradas de ese modo provienen del futuro –al tiempo que están destinadas a mostrarnos el fin del mundo o el del cine tal y como lo conocimos–, pero también que es el único capaz de revelar los contornos del mal, ese que emite señales a un ejército de autómatas inmóviles exclusivamente reunidos alrededor de la Saint Godard's Church. [A]

**bolsas
de viaje**

\$120

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

EL AMANTE CINE

LLEGARON LOS BOLSOS EL AMANTE CINE

OFERTA ESPECIAL

SUSCRIBIENDOTE A LA REVISTA
EL AMANTE/CINE AGREGANDO

50 PESOS MÁS TE LLEVAS

UN BOLSO DE NUESTRA
COLECCIÓN.*

ADEMÁS DE LA COLECCIÓN DE BOLSAS DE VIAJE / POLAR 08

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

INFORMES Y VENTAS

TEL: 49516352



WWW.BOLSASDEVIAJE.COM.AR

CURSOS DE INVIERNO - JULIO/AGOSTO

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

Vacantes limitadas

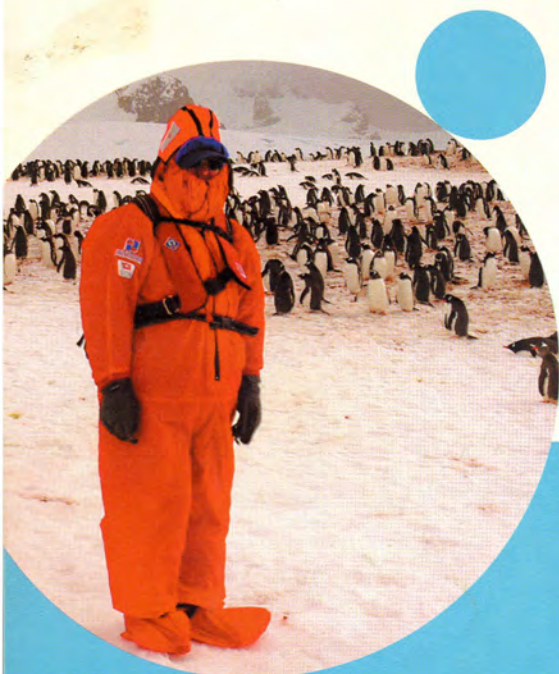


Foto: Marcelo Rosental

Informes:

elamanteescuela@fibertel.com.ar

o llamar al 4951-6352

Dirección y programas en www.elamante.com

Spaghetti Horror: cine de terror italiano desde sus comienzos hasta hoy por Juan Pablo Martínez

Lunes 21, 28 de julio y 4, 11 de agosto de 19 a 22 hs.

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

Martes 22, 29 de julio y 5, 12 de agosto de 19 a 22 hs.

François Truffaut, el hombre que amaba a las mujeres por Eduardo Rojas

Martes 22, 29 de julio y 5, 12 de agosto de 19 a 22 hs.

Cine coreano industrial: del autor al consumidor por Marcos Vieytes y Fabián Roberti

Miércoles 23, 30 de julio y 6, 13 de agosto de 19 a 22 hs.

John Cassavetes, la verdadera independencia por Gustavo J. Castagna

Miércoles 23, 30 de julio y 6, 13 de agosto de 19 a 22 hs.

Cine y rock por Ezequiel Acuña

Jueves 24, 31 de julio y 7, 14 de agosto de 19 a 22 hs.

La puesta en escena cinematográfica: cuatro formas del ritual por Marcos Vieytes

Viernes 25 de julio y 1, 8, 15 de agosto de 19 a 22 hs.

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

Arancel: \$130 cada curso. Promociones por más de un curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: \$100 por curso.