

cinéfilo



CINÉFILO - REVISTA N° 10 | JULIO / AGOSTO 2012

Qué cosa rara *Spark of being*, la película de Bill Morrison que exhibimos el mes pasado. Aunque aclaremos rápidamente que tampoco tanto. Ya habíamos hecho algo parecido la vuelta que nuestro programador-DJ Mato Ludueña y su colega apodado Carpi musicalizaron en vivo *A propósito de Niza* de Jean Vigo. Fue como cierre de una de nuestras temporadas. O apertura, bah, ya no me acuerdo bien. La velada en sí consistió en la proyección de un largo –tampoco pregunten– y luego lo de Vigo + Ludueña y Carpi. No estoy seguro de que aquel haya sido un momento del todo estelarizado por el cine, sino que de a ratos parecía más una proyección de imágenes complementarias a lo que hacían las laptops. Si bien el origen tuvo más que ver con dos DJs preparando un set como fondo para la película, se me ocurren algunas razones por las que esos protagonismos pueden haberse invertido un poco. La primera es el sencillo hecho de que los músicos estaban presentes en la sala, apropiándose de un tiempo “vacío” para sus preparativos, ubicándose en una zona secundaria pero evidente, creando un contexto que les terminaba dando un lugar predominante en la escena. Segundo, la música en sí, un tipo de electrónica contemporánea cuya sonoridad no siempre dejaba paso a la antigua y sin embargo perenne película de Vigo (una salvedad: la pasábamos en DVD). Finalmente, y potenciando todo lo anterior, Cinéfilo es un bar y es bastante posible que las costumbres sociales asocien más el rubro a la música en vivo que a la exhibición de un film francés de 1930.

Esta nota llega así a un buen momento para decidir: “Ya basta con programar películas, pongamos una academia para conductores de camiones”. Antes de apagar las luces, hagamos un giro y volvamos a *Spark of being*. La película es un proyecto conjunto entre el cineasta Bill Morrison y el músico Dave Douglas en el que una laboriosa manipulación de imágenes de archivo a cargo del primero y una partitura musical ejecutada por la banda del segundo se unen para una interpretación libre del *Frankenstein* de Mary Shelley. Como se ve, cierta tendencia interdisciplinaria contemporánea está en el núcleo del proyecto. La imaginación se distrae con la escena en que un curador de museo reúne a dos artistas con cierto prestigio en el ámbito y les propone un trabajo a cuatro manos. La sensación de un momento de la historia de las artes en que la curaduría toma el centro de la escena se hace presente. La idea de reconstruir a Frankenstein con pedazos de celuloide se agrega como atractivo promocional. Todo parece apuntar a la manufactura de un evento llamativo y curioso para promover en catálogos.

Si bien es difícil ver *Spark of being* sin esta sensación de cosa falsa flotando en el aire, queda una segunda etapa que es descubrir si después de todo, Morrison y Douglas habrán hecho una película. La respuesta viene con el título: instantes de celuloide, *chispas de vida*. Desde su desmesurada manipulación del material fílmico, excusándose en la elemental base narrativa del mito literario, sobreponiéndose a la sofisticada banda sonora de Douglas, Morrison gana un mínimo de espacio por el cual se entreveran destellos de humanidad. Devela gestos. El film no importa tanto por su capacidad de trucar un relato sino por producir el deslumbrante acontecimiento en que la realidad es convocada por el cine.

Una última anécdota sobre la función ya que estamos cerca de las instalaciones. En una escena en que una mujer y un hombre corren desnudos al aire libre mientras Morrison introduce una serie de rayaduras, Fernando Pujato, al lado mío y seguramente entusiasmado por la aparición de una chica desnuda, gritó: “¿Y por qué carajo este tipo mete

esos rayones?”. Su enojo renueva la pregunta de qué pasa cuando una imagen sobreimprime una teoría, una idea sobre cómo verla, y hasta es posible que Pujato tenga razón. Lo que no quita que *Spark of being* pronuncie con nobleza un diagnóstico sencillo sobre el estado del cine: en medio de cierta impostura museística, cierta confusión interdisciplinaria y la fatal sensación de la muerte del celuloide, queda rastrear la vida remanente.

Necesidad de dar un nuevo rodeo y hacer una corrección: sí es posible ver *A propósito de Niza* con DJs tocando al lado. Quizá hasta sea posible hacerlo desde la pantalla de un I-Phone en medio de una obra de construcción ensordecedora, pero aun no hice el intento. Su impenesitividad vitalidad se conserva. Su frescura no ha disminuido en nada. Una larga historia de cineastas en busca del gesto llega hasta Vigo, recorre un largo camino y reaparece en *Spark of being*.

Entonces bien: vivimos en un mundo incierto en el que es difícil saber en qué se está convirtiendo el cine o si eso que llamamos cine permanecerá en pie tras los movimientos tectónicos. En una entrevista que compartimos hace poco en nuestro blog, Jean-Pierre Rehm planteaba que ser contemporáneo no es más que eso: estar ciego. Con cierta mezcla de preocupación y deseo de asombro nos sumergimos en el asunto. Paradójicamente, diera la impresión de que este mes hemos apostado por revolver el pasado: Jerry Lewis (pág. 2), Hitchcock “inusuales” (pág. 6), ejemplares singulares del western (págs. 11-12). Pero esto se completa con un deseo de “encuentros” (pág. 5) que surgen “un día de la vida” (pág. 4). Y no olvidarse del pulso anárquico de Alex Cox, revolviendo un poco todo (pág. 3). Pregunta: ¿qué películas pasar en un bar? Vaga respuesta a propósito de Niza: *chispas de vida*.

Martín Alvarez

CINÉFILO es un espacio de encuentro y comunicación a partir del cine. El cine que no se estrena, el cine olvidado e inolvidable, el cine nuestro y el cine de otros.

Bv. San Juan 1020 (casi esq. Mariano Moreno)

Consultá a: cinefilobar@gmail.com

Facebook: Cinéfilo Bar | Twitter: @cinefilobar

Programación: Martín Alvarez, Ramiro Sonzini, José Fuentes Navarro, Fernando Pujato, Mato Ludueña, Santiago Gonzalez, Alexis Cabrolie Cordi, Paúl y Gabriel Von Sprecher

Diseño: Ramiro Sonzini

Coordinación: Rosendo Ruiz

Prensa: Inés Moyano, Martín Emilio Campos, Florencia Bastida, Martín Alvarez

Fotograma de tapa: *Satantango* (Béla Tarr)

JUPITER

Libros nuevos y usados seleccionados
Vinilos



JUPITER LIBROS
CASEROS 261
Lunes a viernes
de 9:30 a 14 y de 16 a 20:30 hs.
Sábados de 10 a 13:30 hs.
Tel: 0351 4263275

EL REY DE LA COMEDIA. FOCO JERRY LEWIS

Lunes de Julio y Agosto 20.30 hs.

02/7 – **EL BOTONES** de Jerry Lewis (EEUU, 1960, 72 min.)

09/7 – **LOCO POR ANITA** de Frank Tashlin (EEUU, 1956, 95 min.)

16/7 – **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** de Jerry Lewis (EEUU, 1961, 92 min.)

23/7 – **ARTISTAS Y MODELOS** de Frank Tashlin (EEUU, 1955, 109 min.)

30/7 – **EL INGENUO** de Jerry Lewis (EEUU, 1964, 101 min.)

06/8 – **EL REY DE LA COMEDIA** de Martin Scorsese (EEUU, 1983, 109 min.)

13/8 – **EL PROFESOR CHIFLADO** de Jerry Lewis (EEUU, 1963, 107 min.)

20/8 – **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** de Frank Tashlin (EEUU, 1964, 89 min.)

27/8 – **EL TERROR DE LAS CHICAS** de Jerry Lewis (EEUU, 1961, 95 min.)

por **Gabriel Von Sprecher y Paúl Von Sprecher**

A pesar de la gran popularidad que Jerry Lewis tuvo como autor en los '50 y '60 en ciertos ámbitos como por ejemplo los "Cahiers du Cinema", también más recientemente en nuestra revista local "El Amante", parece ser que sus películas pocas veces son revisitadas o recordadas (excepto quizá por el *Profesor Chiflado*, que ha pasado a ser casi un ícono pop). Es más comentado que visto (también hay que tener en cuenta que gran parte de su obra no es tan fácil de conseguir en Argentina). Es quizás por esto que desde este espacio queríamos visitar varias de sus películas, no sólo sus grandes obras maestras sino también películas olvidadas, como la mayoría de sus colaboraciones con el director Frank Tashlin, junto a quien Lewis aprendió a hacer cine. De él hereda, también, varios de sus temas y conflictos recurrentes, ya sea evidenciar de distintas maneras, directas o indirectas, el artificio, o el afán por convertir a los personajes en *cartoons* a través de los trucos visuales o las exageradas iconizaciones. Pero en el trabajo de Lewis todos estos elementos estaban al servicio de su propio personaje. En consonancia con su egocentrismo, el mayor tema que recorre su obra es él mismo, al punto de que sus películas podrían ser simples representaciones de su propia vida y carrera: un tipo fracasado, considerado ingenuo, que de alguna manera logra el éxito (algo que deja de estar en sus últimas películas, más pesimistas). También en la cuestión de cómo su cuerpo entra en conflicto con el resto del mundo: no hay sincronía y por lo tanto todo deviene una serie de golpes, destrozos y caídas que no se pueden controlar. Hay, por así decirlo, una evolución de su conflicto con la realidad física que lo rodea, y que se vuelve tan grande llegando a un punto en que debe salirse de esa lógica y escoger la liberación del *cartoon*. O como dijo el escritor Andrés Caicedo sobre Lewis: "Cuando se llega a un punto ya totalmente irreconciliable con la realidad, empieza el suprarrealismo".

En el comienzo de *Un espía en Hollywood* se nos muestra Hollywood desde una vista aérea y se nos dice que no es muy una ciudad muy distinta a cualquier otra pero, ¿cómo podría usted saberlo si nunca ve su ciudad desde este punto de vista? Y durante el resto de la película (y continuando en *El ingenuo*), Lewis se dedica a mostrarnos la creación de lo artificial.

El terror de las chicas es una de las películas más sofisticadas de la historia de Hollywood. La mayoría de su metraje transcurre en -casi literalmente- una casa de muñecas. Es llamativo que sus dos primeras películas sean las más modernas.

Ya su primer película como director, *El botones* (estrenada en 1960), estaba en sintonía con la ópera prima de su admirador Godard (*Sin aliento*, también de 1960). Dejar de lado las convenciones del cine clásico y utilizar una narrativa descontracturada. En este sentido, Lewis no trabajaba en sus películas con una línea narrativa concisa sino a partir de la premisa de unir una serie de gags que pudieran funcionar por sí mismos. Así es que sus películas prácticamente carecen de trama.

Si bien Lewis más que un "director de actrices" (término utilizado para directores como George Cukor), es un director "de él mismo" (la única estrella que aparecería en una película dirigida por él fue Janet Leigh en *Tres en un*

sofá), las mujeres ocupan un lugar extraño en sus películas, pero central. En *El ingenuo* y *El terror de las chicas* es una chica la única que parece comprender y preocuparse por el torpe de Jerry. A pesar de estar lejos de ser la típica historia de muchacho torpe que (para sorpresa de todos) termina teniendo éxito, algunas de sus películas terminan con una especie de moraleja. Pero a diferencia de lo que suele ocurrir, esas moralejas no resultan traídas de los pelos, resultan sinceras. Es difícil explicar por qué, quizá porque no les da un marco grandilocuente, ni pomposo.

Frank Tashlin merecería un ciclo para él solo. Sus ideas sobre cine son muy interesantes y han tenido influencia sobre numerosos directores, pero como él mismo decía, sus películas con Lewis estaban regidas más que por lo que él planeaba por lo que terminaría haciendo Lewis en la filmación. Aún así, las colaboraciones Tashlin-Lewis tienen su marca de autor y adquieren un ritmo acelerado del que las películas de Lewis carecen.

En dos de las películas que pasamos de Tashlin (*Loco por Anita* y *Artistas y modelos*) el protagonista Lewis aparece acompañado de Dean Martin (dúo con el que ambos se hicieron famosos) y en las dos se repite el esquema del galán que se aprovecha del genio de Lewis. Algo que -se podría decir que como todo en la carrera de Lewis- era un paralelo de su vida o, por lo menos, de cómo entendía Lewis esa relación con Martin. Más allá de las peleas tremendas que supuestamente tuvieron, cada uno trascendió más allá de su dúo: Lewis con su carrera de autor y Martin con excelentes actuaciones en otro tipo de películas (*Río Bravo*, *Dios sabe cuánto amé*).

En *El profesor chiflado* Lewis interpreta su habitual papel de perdedor, pero se desdobra para hacer también el papel de galán que normalmente encarnaba Dean Martin, presentando el conflicto entre el genio y el éxito quizás de manera más clara (aunque en el final hay cierta ambigüedad que no define cuál era su posición). Además, la película tiene secuencias abstractas, extrañas y muy siniestras.

En *Caso clínico en la clínica*, Tashlin muestra su veta más *cartoon* y acelerada y por fin logra convencer a Lewis de seguirle por ese camino. Todo en esta película está muy desatado y pareciera ser un capítulo de algún viejo dibujito de la Warner.

Por último cabe agregar la enorme (pocas veces reconocida) influencia de Jerry Lewis sobre el cine en general y la comedia en particular, que se pueden ver fundamentalmente en algunos populares actores cómicos de los '90 en adelante, sobre todo en Jim Carrey (por el tipo de actuación), Will Ferrell, Ben Stiller y Adam Sandler (que también son los autores de la mayoría de sus películas). Pero también influencias menos directas, como en *El rey de la comedia*, película en que Scorsese combina sus propios rasgos autorales con un homenaje a Lewis, produciéndose una mezcla algo oscura y extraña (un Lewis crepuscular), y sumamente singular entre las películas del ciclo.

FOCO ALEX COX

Martes de Julio 20.30 hs.

03/7 – **REPO MAN** de Alex Cox (EEUU, 1984, 92 min.)

10/7 – **TRES HOMBRES DE NEGOCIOS** de Alex Cox (Inglaterra, 1998, 80 min.)

17/7 – **WALKER** de Alex Cox (EEUU/México/España, 1987, 94 min.)

24/7 – **EL PATRULLERO** de Alex Cox (EEUU/México, 1991, 104 min.)

31/7 – **TRAGEDIA DE VENGADORES** de Alex Cox (Inglaterra, 2002, 109 min.)

CUANDO EL PROFE SE HIZO PUNK

por **Mato Ludueña**

I.
Difícil resulta encasillar a Alex Cox dentro de un estilo de directores, aunque lo que sí sabemos con certeza es que es un director nato, piensa como director, entiende el lenguaje cinematográfico, y se apropia de él para reproducir su propio universo. También sabemos que cuida a los perros callejeros, que habla muy bien en español y que lleva puesta una remera con unas inscripciones que dicen "Punk is not dead".

II.
Alex Cox (Bebington, 1954) comenzó su vida universitaria en la Universidad de Bristol, en donde estudió Radio, TV y Cine, estudios que finalizó con todos los honores -como el cadete Rojas (*El Patrullero*, 1991)- y se mudó a EE.UU. en donde siguió con sus estudios de cine en la Universidad de Los Ángeles (UCLA). No es un dato menor ya que estos estudios y haber dirigido un interesantísimo medimetro llamado *Edge City/Sleep is for Sissies* -un surrealista viaje por la ciudad y un artista que se enemista con la sociedad- fue lo que le permitió empezar a filmar con los estudios Universal, claro que con un bajo presupuesto (algo que siempre caracterizó su cine).

III.
Cox filma su primer largometraje *Repo Man* (1984), una obra cercana al género fantástico, llena de subcultura punk y que iba a marcar a toda una generación, sobre todo por hacer de Emilio Estévez un personaje subversivo y rebelde, que identificaría a todo el *angst* adolescente que por aquella época abundaba, y que se dedica a "robar" autos como forma de pago a deudores morosos... Y se mete con los Autos (con mayúscula): esa casa rodante que representa status social, representa virilidad, representa el viaje iniciático. Es decir: un arma simbólica importante para la cultura yanqui. Harry Dean Stanton cómo líder y mentor de los "Recuperadores", rodando por todo Los Ángeles sin saber que unos extraterrestres tienen planeado hacer añicos la Costa Oeste estadounidense. Y ahí es donde empieza el autor.

IV.
Desde su primer película Cox nos otorga indicios de su cosmogonía. Aquella cinematografía colmada de incongruencias, anacronismo, absurdo, personajes renegados y estrambóticos pero necesarios en una cultura. Este parece ser su canal, su vehículo crítico, a la hora de mirar con la mayor objetividad posible, la idiosincrasia de sus lugares, por un lado Liverpool y por el otro Los Ángeles. Su mitad inglesa y su mitad estadounidense. En *Tres hombres de negocios* (1998), dos hombres de negocios (uno de ellos interpretado por Cox, y a los que se sumará un tercero) buscan un lugar para cenar y tomar algún trago en la noche de Liverpool. Mientras recorren toda la ciudad, tanto el diálogo como su recorrido se transforman en un *zapping* televisivo, en donde se emite un juicio sobre todos los temas hablados -principalmente de la ciudad inglesa- y casi sin darse cuenta, los personajes transitarán por las principales ciudades del mundo, terminando el periplo en México, ya de día, y por fin cumpliendo con sus ansias de cenar. Mientras que en *Walker* (1987)



-planteado como western-, la historia parece corresponderse con datos reales de William Walker, aquel político-militar y doctor norteamericano que termina siendo presidente en Nicaragua vía colonización e invasión a Centroamérica motivada por magnates capitalistas. (Un personaje de la historia mundial que fue considerado El Filibustero del siglo XIX). La diégesis se corrompe hacia el final, cuando Cox decide trazar un paralelismo entre esa acción del gobierno de EE.UU. y la situación política contemporánea al film (es decir: la década de los '80 bajo el régimen de Ronald Reagan), insertando en una narración situada en la segunda mitad del siglo XIX, elementos como un auto Mercedes Benz, un helicóptero, cigarrillos Marlboro y varios anacronismos que harán enfurecer no sólo a los espectadores yanquis sino también a la crítica especializada. Siendo ésta su crucifixión, terminando en la lista de personas *non grata* y que como resultado daría comienzo a una etapa de producción independiente que depuraría su excéntrico estilo narrativo. Como cola reverberante de esta situación, Cox deviene dos figuras posibles: por un lado director de culto, por otro presentador de películas de culto, en un programa semanal de la BBC2 titulado *Moviedrome*.

V.
Estamos frente a un director muy poco improvisado, cada decisión cinematográfica de Alex Cox parece resultar perjudicial para su prestigio, pero al contrario darnos cuenta de una persona convencida de sus ideales políticos y sociales, con un humor que se evidencia en cada uno de sus trabajos y con un *background* crítico que lo respalda. Entonces, ¿dónde radica el elemento atractivo, conquistador del universo Cox? Como todo director de culto eso es un misterio, pero quizás, de manera prematura, podemos deducir que inevitablemente Alex Cox nos induce a experiencias narrativas de lo más extrañas, y está en nosotros, como espectadores, permitirnos esa posibilidad.

UN DÍA EN LA VIDA

Martes de Agosto 20.30 hs.

07/8 – **FERRIS BUELLER'S DAY OFF** de John Hughes (EEUU, 1986, 103 min.)

14/8 – **BUCAREST 12:08** de Corneliu Porumboiu (Rumania, 2006, 89 min.)

21/8 – **ARSÉNICO Y ENCAJE ANTIGUO** de Frank Capra (EEUU, 1944, 118 min.)

28/8 – **OFFSIDE** de Jafar Panahi (Irán, 2006, 93 min.)

por Santiago González Cragnolino

¿Por qué acotar la duración de lo que se narra a un día? A partir de ese simple interrogante se hizo una selección de films que se pasea libremente por distintas latitudes, distintas épocas y estéticas heterodoxas entre sí. En el camino, si no nos perdemos, trataremos de ensayar diferentes hipótesis sobre la pregunta que sirve de disparador para este ciclo.

Un día en la vida de Ferris Bueller. Este muchacho es el maestro absoluto de hacerse la chupina. Para lograr su cometido utiliza todo tipo de técnicas y, sobre todo, hace un ingenioso uso de la tecnología, resignificando las funciones de distintos objetos para ponerlos al servicio de su antojo de desobediencia. La película replica el espíritu de su protagonista, en su uso del lenguaje cinematográfico y las convenciones del género. La tecnología al servicio del hombre, el lenguaje del cine al servicio del gag cómico. La película es una oda y una muestra del poder del ingenio, un homenaje a la inteligencia, tanto de su personaje principal, cómo del espectador atento a la enorme cantidad de chistes ocultos o sueltos dentro de la película.

En la película somos testigos de uno de los escapes de Ferris, junto a su novia y su mejor amigo. En su búsqueda de escapar de la rutina (y de la angustia adolescente, el trasfondo emocional que aleja a los personajes de la caricatura), Ferris es el motor de distintos acontecimientos, momentos fuera de lo reglamentado, momentos sublimes (la visita al museo, el desfile, la vuelta a casa, por nombrar algunos). El director John Hughes firma un relato que afirma que, en menos de veinticuatro horas, podemos presenciar y ser parte de tres o cuatro momentos/secuencias extraordinarias.

Un día en la vida de Virgil Jderescu. Todo transcurre en la víspera de navidad, en la ciudad de Bucarest. Pasaron 16 años desde los eventos que llevaron a la caída del régimen comunista rumano. Virgil es el conductor de un programa televisivo amateur. Para la emisión de ese 22 de diciembre, el presentador invita a dos particulares conciudadanos, presentes en las manifestaciones de aquel día de 1989 en el que se derrocó al gobierno del dictador Nicolás Ceaucescu. Para el conductor, todo el asunto se trata de responder a una pregunta: lo sucedido hace 16 años, ¿fue o no una revolución? Si acordamos con lo que escribe Jacques Rancière, lo real es siempre objeto de una ficción: "Es la ficción dominante, la ficción consensual, la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí" (*El espectador emancipado*, 2010). Es así cómo se escribe la historia, cómo se legitiman los discursos oficiales, cómo se afirma el Poder. En este caso lo que hace Virgil Jderescu (desde su ignorancia, desde sus ínfulas de erudición) es, inadvertidamente, construir una ficción televisiva en torno a lo real. Invita a un par de sujetos devenidos "panelistas"; toma llamados de la audiencia, qué, al modo del reality show, dan su voto sobre la cuestión a zanjar. Con la misma facilidad con la que se decide "quién sigue en La Casa" o "quién abandona el concurso de baile", se dirime la historia del país. El realizador Corneliu Porumboiu toma el punto de vista de la cámara televisiva. Camuflado en un aparente chiste sobre la impericia de un camarógrafo inexperto, con verdadero pulso cinematográfico, el realizador se adueña de la principal arma televisiva. Hace suya la cámara e impugna la mentira de la democracia televisada. Devela el ridículo de hacer de la historia un relato único y explicado con una precisión irreal: *Bucarest, 12:08*. No se trata de abordar un "día histórico". La historia se construye, y se construye todos los días.

Un día en la vida de la casa de la familia Brewster. En *Arsénico y encaje antiguo* la mayor parte del relato transcurre dentro de este espacio. Allí se encuentran y desencuentran los distintos miembros de la excéntrica familia: Mortimer (Cary Grant), el autor best seller de libros que pregonan en contra del matrimonio, el favorito de las aparentemente inofensivas tías Abby y Martha; el tío Teddy, quien cree ser el vigésimo sexto presidente de los Estados Unidos, Theodore Roosevelt; y siempre presente, el hermano perdido Jonathan, quien suscita recuerdos poco agradables en sus familiares.

La particularidad que tiene esta casa no es sólo que es habitada por esta colección de personas insólitas. El edificio no es el mero continente de los personajes. La casa parece tener vida propia. Parece, digo, porque no está dotada de una personalidad, ni está poseída por un espíritu. Es una entidad cambiante, maleable, reflectiva. La atmósfera que adquiere es siempre un reflejo del personaje que domina la escena, esto es, el que cumple el rol activo y dominante dentro de lo que son las disputas que se dan en el seno del hogar. Del clima apacible y ligero que experimentamos con las tías, a la oscuridad total de las apariciones de Jonathan, al descontrol inevitable que invocan las intervenciones de Teddy. En realidad, como ya verán, se trata todo de una representación. La casa es un estudio de filmación y detrás de la ilusión, detrás de la cámara está el gran Frank Capra. El trabajo de iluminación, que permite estos pasajes de un clima a otro; la cámara siempre ubicada de modo tal que podemos saber exactamente dónde se encuentra cada elemento y cada habitación, cómo si hubiéramos habitado la Mansión Brewster por años; el trabajo con cada uno de los actores, y un largo etcétera hacen de este uno de los mejores trabajos de una carrera ya destacada. Voy más allá, con *Arsénico...* Capra no hace una de las mejores comedias negras que se hayan filmado. Inaugura un género nuevo: la comedia tenebrosa.

No podemos dejar de mencionar a Cary Grant, esa criatura de la edad mitológica del cine, el Hollywood Clásico. Mitad galán, mitad payaso, puede manejar cualquiera de los dos registros a la perfección. Y siempre a gran velocidad. En este caso, la comedia le permite dar rienda suelta a toda su capacidad hiper-kinética. El tipo está desatado.

¿Por qué hacer una película que transcurre en un solo día? A veces es difícil seguirle el paso a Cary Grant.

Un día en la vida de Sima Mobarak. Sima es una de las tantas mujeres iraníes que quieren presenciar el partido que puede clasificar a su país a la copa del mundo del fútbol. Una vez que ingresa al estadio, es apresada por la policía que custodia el evento y escoltada a una especie de celda improvisada con vallas en la que se encuentra con mujeres en su misma situación. Es que, entre otras tantas prohibiciones y censuras, las mujeres no pueden presenciar un evento deportivo. Desde ese momento, vemos los intentos de las chicas por escaparse de su encierro y perderse entre el público asistente al encuentro. *Offside* es un fiel exponente de esas películas que borran la distinción entre documental y ficción. En este caso la modalidad adoptada es una postura frente al cine, pero es más una necesidad que una decisión estética. El final de la película fue rodado el mismo día en el que ocurrió el partido. Así, el director Jafar Panahi no sabía cual sería el resultado final de su film. *Offside* deja que el relato creado hasta el momento choque con los acontecimientos de ese día particular y Panahi se dedica a registrar lo sucedido en las calles después del partido. Decide incorporar a su film lo que la realidad le impone al libreto. El resultado final es tanto ficcional cómo documental. En otras palabras, el resultado final es cine.

ENCONTRAR(SE) EN EL CINE

Miércoles de Julio 20.30 hs.

04/7 – **LAKE TAHOE** de Fernando Eimbcke (México, 2008, 89 min.)

11/7 – **LAS HIERBAS SALVAJES** de Alain Resnais (Francia, 2009, 104 min.)

18/7 – **A TRAVÉS DE LOS OLIVOS** de Abbas Kiarostami (Irán, 1994, 103 min.)

25/7 – **LA BOCA DEL LOBO** de Pietro Marcello (Italia, 2009, 76 min.)

por **Fernando Pujato**

encontrar (del latín *in contra*): 1. Dar con una persona o cosa que se estaba buscando. // 2. Dar con alguna persona o cosa casualmente, sin buscarla.

Y sus derivaciones, que no son pocas, por cierto, y menos aún en el cine, que algunos creen ver como un lugar donde *todo* es un encuentro, un espacio donde las personas se cruzan y entrecruzan a lo largo de un poco más de cien años de arte y un tanto más de historias dentro de este arte. Tal vez así sea, pero un repaso no tan exhaustivo también podría arrojar un buen número de films donde no se produce ningún encuentro, mundos cerrados sobre sí mismos, clausurados en su devenir fílmico pero que, sin embargo, pueden expandir nuestra mirada tanto como aquellos otros en los que, se supone, reposa la tradición y la distinción del “arte de mostrar”, como lo señalaba Serge Daney, y no el arte de encontrar(se) como no lo señala nadie –al menos nadie que recuerde. Extraña presentación para un ciclo de films de encuentros, aunque no tan extraña como para reforzar la idea de que el cine no se trata de esto o de esto otro, o de aquello o de aquello de más allá, el cine se trata de un montón de cosas, entre ellas hay casuales encuentros.

No es otra cosa lo que ocurre en *Lake Tahoe*, donde un hecho totalmente fortuito es el que encadena a sus personajes: es necesario reparar el auto, es necesario buscar alguien que lo repare, y es necesario también establecer algún tipo de vínculo con las personas supuestamente idóneas para realizar el trabajo. Lo que le ocurre a Juan fuera de su casa, en el espacio público, es lo que va a terminar transformando no sólo su relación con aquellos con quien establece una conexión mientras deambula en busca de un repuesto para su auto, sino también con su familia, con el adentro de su vida presente señalada por una madre intentando sobrellevar la muerte de su marido como puede –y puede muy poco– y un hermano menor encerrado dentro de una carpa en el jardín de su casa. Esta construcción de un espacio discursivo social a partir del cual las acciones adquieren un sentido literalmente reparador, en cualquiera de las acepciones que posee esta palabra, es un progresivo ordenamiento escénico que posee la dinámica propia de un viaje iniciático, de un transcurrir público, de un devenir resolutivo. Y la amabilidad de unos encuentros.

No es precisamente cordial el que sostienen los dos personajes principales en la ficción que construye *A través de los olivos* y menos aún cuando el rodaje cotidiano finaliza. Y no es necesario haber visto *Y la vida continúa*, el film anterior de Kiarostami, para comprender y dimensionar lo que está ocurriendo en este otro porque, sencillamente, se trata de un pretendiente despechado por sus condiciones materiales de vida aún cuando no parece haber muchos, ni tan dispuestos como Hossein, en este lugar aislado por un terremoto reciente en el cual todo se sigue moviendo: el equipo de filmación apostado en un campamento improvisado donde Hossein hace las veces de cocinero y es aconsejado por el director del film acerca de sus aspiraciones para con Tahereh; la asistente de producción que debe pasar todos los días por la casa de ésta y discutir acerca de su vestimenta, su altanería y demás cuestiones adolescentes; la gente del poblado que vive “allá”, señalando un punto indefinido en la vastedad de un paisaje que excede cualquier dimensión humana; el film que se filma, la indeterminación de lo filmado. Y una tenue probabilidad: encontrarse, final y genuinamente, en el vórtice de un hacer cine.

Lo mismo que ese ¿documental acerca de los “modernos” habitantes de las cavernas?, que esa ¿ficción construida a partir de un trabajo documental?, que ese ¿jugar con y acerca del tiempo? Hay imágenes que son, claramente, de archivo pero otras (como la vista del barrio de travestis) que podrían no



serlo, podrían ser una elaboración de Marcello, como así también las del puerto y la de toda esa gente que habita en esas “cavernas”. Y todo esto no importa, no importa saber si son actores o no, o si es una película por encargo, si *En la boca del lobo* descubrió ese otro mundo y se dijo por qué no hacer un film sobre Enzo y María, sobre la esperanza de los que ya no la tienen, los sin futuro, los que han perdido lo único que tenían, su libertad, y siguen empeñados en permanecer en este mundo, pese a todo y, tal vez, contra todo. Y registrarlos sin nostalgia, sin el sempiterno rescate de los desposeídos, sin ese discurso tan burgués de que los marginados desde siempre (y los niños y los locos) tienen la clave del vivir. Y entonces pongo en la pantalla lo atroz y lo divino de ese vivir en esa Génova siempre histórica, y que todo ese amor y esa amistad y ese designio, toda esa porfía por permanecer en este mundo, sea un encuentro casi fuera de campo, rodeado por una ciudad.

O un encuentro merced al cine, literalmente. Ese es el lugar elegido por Resnais para que sus personajes finalmente se conozcan o, más exactamente, al terminar un film, en una calle desierta, con luces de neón y el cartel de una película de guerra como fondo. Es ese encuentro encantado entre Marguerite, que casi siempre viste como El Principito y es aviadora como Saint Exupéry, y Georges, del que se adivina un pasado tormentoso y un presente atormentado, el que sobrevuela la puesta de *Las hierbas salvajes* que parece planear como un vuelo, con suaves *travellings* descendiendo y ascendiendo por los planos, entre ellos, conectándolos entre *flashbacks*, cartas, llamadas telefónicas y temores a futuro. Y no es el caso de que es una película de alguien “libre” –una frase usada generalmente para decir que un director hace lo que quiere y está disculpado por su edad– sino un film absolutamente amable con lo que pretende retratar: dos subjetividades de vidas previsiblemente envueltas en el torbellino de un deseo que se creía olvidado. Sí, son burgueses cincuentones más o menos acomodados en el mundo de una burguesía más o menos acomodada, como para terminar con ese hipócrita discurso, tan pero tan burgués, de que los encuentros genuinos son una cuestión de clase. Lo son, pero de ninguna en particular.

Podría haber sido un ciclo de reencuentros, o de encuentros causales o fatales o terminales, el cine está plagado de films donde después de algunos años se vuelven a encontrar compañeros de secundaria, amores de adolescencia, amistades juveniles, o personas que se conocen en el medio del Apocalipsis, de un desastre, de una guerra, o en la cárcel, delinquiendo, estafando, aunados por un crimen propio o ajeno, o ayudando a los pobres del mundo, curando enfermos y conciencias, en contra o a favor de algo o de alguien, en cualquier situación, en cualquier lugar, en cualquier tiempo. Podrían ser crueles eventualidades o bonhomías instantáneas o efímeras coincidencias o hallazgos a futuro. Podrían. Son sólo cuatro films acerca del azar, acerca de una frágil posibilidad.

+ HITCHCOCK POR FAVOR

Miércoles de Agosto 20.30 hs.

01/8 – **¿QUIÉN MATÓ A HARRY?** de Alfred Hitchcock (EEUU, 1955, 99 min.)

08/8 – **INOCENCIA Y JUVENTUD** de Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1937, 80 min.)

15/8 – **FRENESÍ** de Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1972, 116 min.)

22/8 – **EL RING** de Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1927, 116 min.)

29/8 – **TRAMA MACABRA** de Alfred Hitchcock (EEUU, 1976, 121 min.)

por **José Fuentes Navarro**

Es difícil decir algo sobre Alfred Hitchcock sin caer en el lugar común, ríos de papel se han escrito sobre su obra desde casi todos los ángulos posibles. Desde la esencial entrevista de Francois Truffaut hasta artículos improbables estilo *El maestro del suspenso visto a través de fenomenología*. No es difícil adivinar el por qué: las películas de Hitchcock son como trucos de magia: el objeto está ahí, se nos revela, sólo para terminar asombrándonos.

¿Quién mató a Harry? (1955): El problema con Harry es que está muerto. Cada uno de los protagonistas de un pacífico pueblo de Nueva Inglaterra (extraordinariamente fotografiado por Robert Burks) creerá que lo ha asesinado. El pintor, la joven viuda, el capitán y la señora puritana tendrán ideas diversas sobre qué hacer con el cadáver del desconocido Harry que aparece en medio de un bosque. Es un film donde un pueblo se transforma en una comunidad y es la primera colaboración entre Hitch y Bernard Herrmann. Pero, sobre todo, Harry es la comedia *deadpan*, donde uno duda todo el tiempo cuándo y de qué reírse. Es como ver una foto de Bill Murray durante hora y media.

Inocencia y juventud (1937): Presenta al personaje hitchcockeano esencial, un hombre perseguido por un crimen que no cometió. A Robert Tisdall, acusado de matar a una estrella de cine, sólo le queda escapar para buscar al verdadero asesino acompañado de la hija del jefe de policía, Christine. Una road movie, ¿la primera road movie como tal de la historia del cine? Posiblemente. Siempre hay alguien huyendo en las películas de carretera. Tisdall se escapa a la vista de todos en el juicio, simétricamente, se escapa de la única persona que no puede ver, jugando al gallito ciego, en casa de la tía de Christine. Se escapa, incluso, de Christine para no incriminarla. Un vagabundo -un *comic relief*- se le une en su huida. Cuando se cansa de huir, don Alfred tira un plano secuencia que va de lo general a lo particular prefigurando el de la llave en *Notorious*. Sabemos algo -especialidad de la casa- que los protagonistas no saben y nos encontramos casi como al pasar con el film modélico de Hitchcock.

Frenesí (1972): Redescubriendo sus películas, esta es su penúltima y el retorno a Inglaterra. Podemos notar que el perfecto dispositivo narrativo tenía un objetivo que no era, solamente, saber contar con imágenes. Hitchcock no sólo dirigía películas: nos dirigía a los espectadores y trabajaba y hacia trabajar nuestra mirada. Su puesta en escena era el suspense, en su narración clásica nos decía "he aquí esta historia", pero en ciertos momentos suspendía el relato integrando momentos que escapan a lo puramente narrativo. El plano secuencia desde el departamento hacia la calle en el segundo asesinato es un buen ejemplo. Además, ¿dónde más verán un detective que resuelve los crímenes cenando los horribles platos de *nouvelle cuisine française* que le prepara su esposa, una perfecta Watson?

El ring (1927): Es la única película donde el guión pertenece totalmente a Hitchcock. No hay suspenso ni asesinatos. Es más bien un melodrama sobre un triángulo amoroso entre dos boxeadores y una muchacha. Extraño y poco considerado, es un film lleno de detalles visuales y simbólicos (*The ring* hace referencia no sólo al cuadrilátero de box sino a un brazalet y a la circularidad del relato) y si me permiten es una de las pocas películas donde



se nota la admiración de Hitchcock por F.W. Murnau, uno de los pocos referentes del inglés.

Trama macabra (1976): Cuya trama no tiene nada de macabra, que juega con el *nada es lo que parece* (y si lo es) haciendo equilibrio entre el thriller y la comedia. Todo esto, contado con una ligereza notable que la hace parecer filmada por un veinteañero (aunque ahora los veinteañeros tienden a filmar como viejos moribundos y viceversa, en fin). De todas maneras, hay directores de cine que en su última película hacen una especie de testamento fílmico como Akira Kurosawa en *Madadayo*, hay otros que hacen de sus últimas películas una reflexión, como John Ford. Y hay uno donde el testamento, la reflexión y la despedida duran literalmente un segundo. Es el último plano de su última película y está dirigida a ese ser despreciable que paga la entrada (bono contribución \$ 7).

A esta altura el lector sabe algo que los demás no saben: este es un ciclo con películas, digamos, periféricas del gordo, no grandes hits; también sabe que no he dicho nada original sobre ellas. Un amigo músico contaba que la salida de *Kind of Blue* de Miles Davies supuso una revolución en el jazz y su influencia fue tan vasta que al día de hoy, se escucha hasta en la música de los ascensores. Sin embargo, por mas asimilado que estuviera, cada vez que volvía a ese disco descubría alguna idea, un ángulo nuevo. Algo de eso sucede al volver a ver las películas de Alfred Hitchcock, inventor de formas.

PROGRAMACIÓN

JULIO | AGOSTO 2012

Lunes 2/7 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

EL BOTONES

Jerry Lewis (EEUU, 1960, 72 min.)

Martes 3/7 - 20.30 hs. | Foco Alex Cox

REPO MAN

Alex Cox (EEUU, 1984, 92 min.)

Miércoles 4/7 - 20.30 hs. | Encontrar(se) en el cine

LAKE TAHOE

Fernando Eimbcke (México, 2008, 89 min.)

Viernes 6/7 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

INFIERNO DE COBARDES

Clint Eastwood (EEUU, 1973, 105 min.)

Lunes 9/7 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

LOCO POR ANITA

Frank Tashlin (EEUU, 1956, 95 min.)

Martes 10/7 - 20.30 hs. | Foco Alex Cox

TRES HOMBRES DE NEGOCIOS

Alex Cox (Inglaterra, 1998, 80 min.)

Miércoles 11/7 - 20.30 hs. | Encontrar(se) en el cine

LAS HIERBAS SALVAJES

Alain Resnais (Francia, 2009, 104 min.)

Jueves 12/7 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

HACERME FERIAANTE

Julián D'Angiolillo (Argentina, 2010, 92 min.)

(Con la presencia del realizador)

Viernes 13/7 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

¡AGÁCHATE, MALDITO!

Sergio Leone (Italia, 1971, 157 min.)

Lunes 16/7 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

UN ESPÍA EN HOLLYWOOD

Jerry Lewis (EEUU, 1961, 92 min.)

Martes 10/7 - 20.30 hs. | Foco Alex Cox

WALKER

Alex Cox (EEUU/México/España, 1987, 94 min.)

Miércoles 18/7 - 20.30 hs. | Encontrar(se) en el cine

A TRAVÉS DE LOS OLIVOS

Abbas Kiarostami (Irán, 1994, 103 min.)

Jueves 19/7 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

HACERME FERIAANTE

Julián D'Angiolillo (Argentina, 2010, 92 min.)

Viernes 20/7 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

WHITY

Rainer Werner Fassbinder (Alemania Occ., 1971, 95 min.)

Lunes 23/7 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

ARTISTAS Y MODELOS

Frank Tashlin (EEUU, 1955, 109 min.)

Martes 24/7 - 20.30 hs. | Foco Alex Cox

EL PATRULLERO

Alex Cox (EEUU/México, 1991, 104 min.)

Miércoles 25/7 - 20.30 hs. | Encontrar(se) en el cine

LA BOCA DEL LOBO

Pietro Marcello (Italia, 2009, 76 min.)

Jueves 26/7 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

HACERME FERIAANTE

Julián D'Angiolillo (Argentina, 2010, 92 min.)

Viernes 27/7 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

CUARENTA PISTOLAS

Samuel Fuller (EEUU, 1957, 79 min.)

Lunes 30/7 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

EL INGENUO

Jerry Lewis (EEUU, 1964, 101 min.)

Martes 31/7 - 20.30 hs. | Foco Alex Cox

TRAGEDIA DE VENGADORES

Alex Cox (Inglaterra, 2002, 109 min.)

Miércoles 1/8 - 20.30 hs. | + Hitchcock por favor

¿QUIÉN MATÓ A HARRY?

Alfred Hitchcock (EEUU, 1955, 99 min.)

Jueves 2/8 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

HACERME FERIAANTE

Julián D'Angiolillo (Argentina, 2010, 92 min.)

Viernes 3/8 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

FORAJIDOS SALVAJES

Monte Hellman (EEUU, 1965, 82 min.)

Sábado 4/8 - 20.30 hs. | Trasnocche cinéfila

SATANTANGO

Béla Tarr (Hungria, 1994, 450 min.)

Lunes 6/8 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

EL REY DE LA COMEDIA

Martin Scorsese (EEUU, 1983, 109 min.)

Martes 7/8 - 20.30 hs. | Un día en la vida

FERRYS BUELLER'S DAY OFF

John Hughes (EEUU, 1986, 103 min.)

Miércoles 8/8 - 20.30 hs. | + Hitchcock por favor

INOCENCIA Y JUVENTUD

Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1937, 80 min.)

Jueves 9/8 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

EL PASANTE

Clara Picasso (Argentina, 2010, 64 min.)

(Con la presencia de la realizadora)

Viernes 10/8 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

ZACHARIAH

George Englund (EEUU, 1971, 93 min.)

Lunes 13/8 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

EL PROFESOR CHIFLADO

Jerry Lewis (EEUU, 1963, 107 min.)

Martes 14/8 - 20.30 hs. | Un día en la vida

BUCAREST 12:08

Corneliu Porumboiu (Rumania, 2006, 89 min.)

Miércoles 15/8 - 20.30 hs. | + Hitchcock por favor

FRENESÍ

Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1972, 116 min.)

Jueves 16/8 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

EL PASANTE

Clara Picasso (Argentina, 2010, 64 min.)

Viernes 17/8 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

LA BALADA DE CABLE HOGUE

Sam Peckinpah (EEUU, 1970, 121 min.)

Lunes 20/8 - 20.30 hs. | Foco Jerry Lewis

CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA

Frank Tashlin (EEUU, 1964, 89 min.)

Martes 21/8 - 20.30 hs. | Un día en la vida

ARSÉNICO Y ENCAJE ANTIGUO

Frank Capra (EEUU, 1944, 118 min.)

Miércoles 22/8 - 20.30 hs. | + Hitchcock por favor

EL RING

Alfred Hitchcock (Inglaterra, 1927, 116 min.)

Jueves 23/8 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

EL PASANTE

Clara Picasso (Argentina, 2010, 64 min.)

Viernes 24/8 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

TIERRA GENEROSA

Jacques Tourneur (EEUU, 1946, 92 min.)

Lunes 27/8 - 20.30 hs. | El rey de la comedia

EL TERROR DE LAS CHICAS

Jerry Lewis (EEUU, 1961, 95 min.)

Martes 28/8 - 20.30 hs. | Un día en la vida

OFFSIDE

Jafar Panahi (Irán, 2006, 93 min.)

Miércoles 29/8 - 20.30 hs. | + Hitchcock por favor

TRAMA MACABRA

Alfred Hitchcock (EEUU, 1976, 121 min.)

Jueves 30/8 - 20.30 hs. | Estrenos argentinos

EL PASANTE

Clara Picasso (Argentina, 2010, 64 min.)

Viernes 31/8 - 20.30 hs. | Westerns alucinados

SUKIYAKI WESTERN DJANGO

Takashi Miike (Japón, 2007, 120 min.)

ESTRENOS ARGENTINOS

Jueves 12, 19, 26 de Julio y 2 de Agosto 20.30 hs.

HACERME FERIAANTE

Julián D'Angiolillo (Argentina, 2010, 92 min.)



EL OTRO MUNDO

por **Fernando Pujato**

Un hombre que acaba de conocer a una mujer incidentalmente va a visitarla a su trabajo, él es guardia de seguridad en un parque temático y ella es comerciante, antes de encontrarse en el piso de arriba el hombre atraviesa unos talleres de costura donde, según le explica ella luego, se fabrican réplicas de cualquier marca que se desee. La secuencia pertenece a *El Mundo*, el gran film de Jia Zhang-Ke que pone en escena una gran ilusión: pasearse por las grandes maravillas del mundo "sin salir de Beijing". Pertenecer, distinguirse, aún sabiendo que ese parque es una réplica falaz, un engaño sustentado por cientos de trabajadores (del interior de China pero también de Rusia, por ejemplo) tratando de vivir sus vidas como pueden en el interior de esa fábrica de sueños hollywoodense. El film es algo más que esto pero es suficiente con esto.

Suficiente para homologar, en algún sentido, la ficción de Jia con el documental de D'Angiolillo, que si bien arranca con un recorrido histórico de la zona de La Salada, con sus playas y sus balnearios, sus paseos y sus modas, con esas fotos en blanco y negro de una época absolutamente irrepetible, y esos noticieros en blanco y negro de otra época más irrepetible aún, aunque un tanto más cerca en el tiempo, nos instala en un presente al parecer inmovible, a pesar de los esfuerzos de los políticos de (este) turno que con sus impecables trajes y promesas populistas a futuro no logran convencer a los incrédulos ciudadanos para mudar la feria o para formar cooperativas; para ordenar políticamente un caos que, en realidad, no lo es tanto. Porque hay días específicos de ferias, de tal a tal horario, porque todo se prepara con antelación a la hora de apertura, porque los feriantes saben lo que se debe hacer para que una feria funcione, y porque el problema que presenta el film no es tanto qué se debe hacer con eso sino más bien las

bases sobre lo que se sustenta lo ya hecho.

Y estas son, por supuesto, no ya el trabajo en sí mismo sino sus condiciones materiales: comer, dormir y trabajar en el mismo sitio, copiando cientos y cientos de dvd y cd, con sus respectivas carátulas, etiquetándolos, envasándolos, cortando metros y metros de tela, cosiendo, pegando las marcas, llevando la mercadería a otros talleres para su terminación, y trasladarse hasta la feria y acomodar el puesto y vender -intentar vender- y dormir en él y desarmarlo. Y decenas de colectivos en una playa de estacionamiento abarrotada, transitada por aquellos que aún no han terminado de llegar a sus puestos, y mientras tanto las puertas se abren y entra el público que compra, que come y duerme también en la feria. Es de noche. Es de día, estamos en otra feria, a la vera del río, en una precariedad que sólo hemos visto en algunos films africanos, y en otra más, casi sobre las vías del tren que avanza despaciosamente rozando los puestos de ropa y de comida, la misma precariedad. Y la gente que circula por un puente, que va y viene en fila de a uno, o de a dos, con sus grandes bolsas negras al hombro, arrastrándolas, y con cualquier cosa que se pueda cargar. Y entonces, mientras tanto, la vista de toda esa muchedumbre y toda esa mercadería y toda esa comida y todos esos puestos se va desvaneciendo porque todo se termina, quedan los restos, los esqueletos, la suciedad, algún que otro auto o colectivo que circula por las calles, ahora, casi desiertas; un espacio devastado, una zona de guerra fronteriza. El fantasma de una feria.

No debe haber muchos films que documenten -y este lo hace muy bien- no ya digamos, el trabajo, el proceso productivo, las maneras y las formas de vender, de comprar, y de vivir una experiencia conmovedora para los que están de uno u otro lado de un puesto de lo que sea, sino la sensación de que se está asistiendo a un fenómeno que un director chino imaginó poner en una pantalla: montar una apariencia. Y ya todos sabemos que las apariencias no engañan.

ESTRENOS NACIONALES

Jueves 9, 16, 23 y 30 de Agosto 20.30 hs.

EL PASANTE

Clara Picasso (Argentina, 2010, 64 min.)



por **Martín Alvarez**

Un joven con barba de dos días y sólo moderadamente tímido (Ignacio Rogers) toma una pasantía como conserje de hotel. Una recepcionista (Ana Scannapieco), dueña de una expresión inicialmente dura que muta instantáneamente en lista vivacidad, lo instruye con dos o tres consejos, lo aprueba sin exigencia alguna y ya reconvertida en buena compañera procede a distraerlo con –no contemos mucho- casi cualquier cosa. La condición de preservar unos mínimos superficiales para liberar subterráneamente otra vida más colorida parece ser un acuerdo compartido por todos los empleados. Aunque no sólo por ellos. Una pulsión cercana habita en las ansias detectivescas de la recepcionista o en el uso desvergonzado de la ropa de los huéspedes por otros empleados, pero también se sospecha en cierta actitud de esos huéspedes, cuyos *check-ins* sugieren algún tipo de secreto, quizá una sencilla salida extramarital, quizá otra cosa más oscura –tal vez (es otra opción) no sean más que empresarios. Una proliferación de la irresponsabilidad espontánea y un palpitante instinto de curiosidad animan el hotel de Clara Picasso. La directora y el talentoso fotógrafo Fernando Lockett también

imaginan usos alternativos para los espacios y las cosas: establecen puntos de observación urbana en ámbitos de relax, fundan clubes de lectura en comedores de servicio, reservan aire para ver películas (por más malas que sean) en cuartos de vigilancia de 2x2. Y cuando como espectadores vemos, por ejemplo, que la recepcionista decide qué bebida alcohólica tomar de un frigobar de una de las habitaciones, presentimos algunos renglones del reglamento de la empresa y experimentamos un contagioso placer por su transgresión. Este tipo singular de complicidad es la invitación que generosamente nos acerca el film. *El pasante* se apropia del aroma novelesco de los hoteles –potencial que podría deberse a la idea de que dormir en camas distintas favorece experiencias extraordinarias, o al menos algún evento interesante- y mientras lo hace, nos sumerge en un juego cinematográfico capaz de entusiasmarlos con un misterio acaso inexistente, de sugerirnos un vínculo algo más que laboral con unas pocas miradas, de seducirnos con la fantasía indiscreta de saber qué hay detrás de una nueva puerta. Al menos por un momento, Clara Picasso nos hospeda en la necesaria aventura de una existencia impulsada más allá de rutinas y horarios.

WESTERNS ALUCINADOS

Viernes de Julio y Agosto 20.30 hs.

06/7 – **INFIERNO DE COBARDES** de Clint Eastwood (EEUU, 1973, 105 min.)

13/7 – **¡AGÁCHATE, MALDITO!** de Sergio Leone (Italia, 1971, 157 min.)

20/7 – **WHITY** de Rainer Werner Fassbinder (Alemania Occ., 1971, 95 min.)

27/7 – **CUARENTA PISTOLAS** de Samuel Fuller (EEUU, 1957, 79 min.)

03/8 – **FORAJIDOS SALVAJES** de Monte Hellman (EEUU, 1965, 82 min.)

10/8 – **ZACHARIAH** de George Englund (EEUU, 1971, 93 min.)

17/8 – **LA BALADA DE CABLE HOGUE** de Sam Peckinpah (EEUU, 1970, 121 min.)

24/8 – **TIERRA GENEROSA** de Jacques Tourneur (EEUU, 1946, 92 min.)

31/8 – **SUKIYAKI WESTERN DJANGO** de Takashi Miike (Japón, 2007, 120 min.)

INFIERNO DE COBARDES de Clint Eastwood

Dicen que John Wayne le mandó una carta a Eastwood indignado porque echaba por tierra con la tradición del western, dicen que en el cementerio del pueblo se pueden ver lápidas con el nombre de Sergio Leone y Don Siegel, dicen que Eastwood dijo que, tal vez, si la rodara de nuevo, sacaría la escena de la violación, dicen que es una fábula acerca del eterno dominio machista, que es una estela de los films de Leone, que hay demasiada utilización del *zoom* (estamos en los '70), que Eastwood interpreta el papel del hermano del *sheriff* muerto, que en la versión original no se aclara esto, que es la antesala de lo que vendría después, que hay una secuencia que se repite en *Los imperdonables* y que fue un éxito comercial en su estreno. Tal vez haya algo de todo esto alrededor del film -sobre todo la carta de Wayne-, pero nadie dice que en los primeros minutos, en pleno día, en un pueblo a las orillas de un lago, Eastwood mata a tres pistoleros, viola a una mujer que se le insinúa, se toma media botella de whisky, se acuesta a dormir y un *flashback* nos anuncia la muerte de alguien que nunca sabremos, realmente, quién es. Después, Eastwood se relaja un poco y sólo instituye al enano del pueblo en *sheriff* y alcalde a la vez, confisca bienes muebles e inmuebles, se burla despiadadamente del párroco, se acuesta con la esposa del hotelero, mata a cuatro habitantes que le tienden una emboscada, hace pintar el pueblo de rojo y colocar un cartel de bienvenida y una mesa de picnic para los pistoleros que han jurado vengarse de los pobladores del lugar. No hay niños en *Infierno de cobardes*, ellos podrían ser los únicos inocentes de un lugar arrasado por la codicia y en el que un fantasma repara algo que ya no está en este mundo, pero sí en una tumba que al fin tiene un nombre. **Fernando Pujato**

¡AGACHATE, MALDITO! de Sergio Leone

Dos testigos, descarrilados de los rieles de la Historia, que por estar en el lugar equivocado en el momento equivocado, se involucran en la revolución un poco contra su voluntad. Esos son los protagonistas de *¡Agachate, maldito!*, último western de Sergio Leone, ambientado en la revolución mexicana liderada por Pancho Villa y Emiliano Zapata. John (James Coburn), inglés, ex anarquista, militante del I.R.A. y Juan (Rod Steiger), ladrón de gallinas, líder de la pandilla integrada por sus hijos, protagonizan una epopeya en la que demostrarán ser héroes (de la revolución y de los espectadores); pero lo que verdaderamente importa no es el rumbo que toma la Historia ni el lugar que ocupan los protagonistas en ella, sino la épica narración de una gran amistad. La película durará lo que dure este encuentro, ni un minuto más ni un minuto menos. Los mejores momentos son aquellos en los que el talento y la inteligencia del director se dedican a la consolidación de esta relación. A diferencia de los westerns clásicos en donde predominan las grandes panorámicas del virgen y salvaje territorio, Leone utiliza gran cantidad de primeros planos de rostros y los filma como si filmara un paisaje: detenidamente, como quien espera una aparición en la línea del horizonte. **Ramiro Sonzini**

WHITY de Rainer Werner Fassbinder

Podríamos decir que *Whity* es un anti-western. Fassbinder hace del género un telón de fondo para una historia de discriminación racial, abusos de poder y acoso sexual. El movimiento, la acción y los amplios paisajes, centrales en las películas del oeste, casi no existen aquí. En cambio, los escenarios son habitaciones cerradas en donde los personajes se mueven muy lentamente (o no se mueven), como si la carga que traen a cuestas fuera demasiado pesada. Incluso sus caras se van poniendo cada vez más blancas, verdes, como zombis en estado de putrefacción. La cámara se desliza marcando y acompañando la coreografía de los personajes y va registrando al pasar objetos del decorado que incrementan la sensación de extrañamiento: muñecas y angelitos de porcelana o ramos de flores que parecieran nunca marchitarse. Este movimiento, siempre parsimonioso, transmite pesadez y densidad, como si el tiempo se detuviera y la cámara explorara una escena congelada. En algunos casos, los personajes se detienen junto con la cámara, al terminar una acción, y el encuadre queda fijado como si se trataran de naturalezas muertas. El único escape posible de este universo será la muerte, escapar de la habitación, del decorado teatral, encontrarse con el paisaje, con un atardecer recortado contra el horizonte. Y así recuperar el western. **Ramiro Sonzini**

CUARENTA PISTOLAS de Samuel Fuller

¡El cine es el western! Y como no tengo mucho espacio para explicar esta afirmación categórica, la dejo impuesta como un axioma... ¡A fuerza de pistola! Como en el oeste. De esta manera todo cambio en la estructura de un western clásico es una modificación directa en la estructura mayor de la historia de las narraciones cinematográficas. Y por eso es significativa *Cuarenta pistolas*: porque determina una variante en el formato clásico que significa una reescritura moderna del lenguaje fílmico, desde el género cinematográfico por antonomasia. Sam Fuller, como todo gran director clásico (luego considerado premoderno en posteriores recategorizaciones teóricas *nouvellevaguistas*), hizo westerns. Por más que los *noirs* y las bélicas hayan sido su especialidad. Y con *Cuarenta pistolas* pasó lo mismo que ocurría con todo género con el que se metía: lo ponía patas para arriba. Si hay que definirlo como director habría que imponer otro axioma: el tipo se fue al carajo siempre en todo lo que hizo y quiso. Formal y temáticamente. Anarco de nacimiento más que de convencimiento, llevó su propia ley al oeste. E invirtió en *Cuarenta pistolas* las convenciones genéricas del western clásico: a) Si era propio de hombres, él lo hizo propio de mujeres y puso una mina al frente del reparto. ¿Cómo? ¿Cuando hablábamos de género nos referíamos a hombre/mujer? ¡Sí! ¡También! *Cuarenta pistolas* es un western travestido con faldas y a lo loco y con 40 pistoleros bien rudos detrás de los bucles de la mujer de más armas tomar del oeste (perdón Joan Crawford y Nick Ray; perdón Marlene Dietrich y Fritz Lang). Y b) Porque la filmó como se le cantó: a Barbara Stanwyck y a la película. Montando a troche y moche como tipo caprichoso que era, pero siguiendo un método que todo director quisiera poseer: el de confiar en sus instintos brutos pero con un sentido narrativo magnánimo, haciendo de su filmografía la mayor

cine, y una de las más influyentes. Si Godard detonó el cine moderno con *Sin aliento*, fue porque Sam Fuller le pasó la bomba un par de años antes con esta película. Si ven la escena del catalejo en ambos films, lo comprobarán de forma irrefutable. Capaz que algunos axiomas no sean sólo caprichos. **Ale Cozza**

FORAJIDOS SALVAJES de Monte Hellman

A primera vista, *Forajidos salvajes* puede parecer un western como cualquiera. Pero quien mire atentamente podrá notar que se trata de un objeto muy raro. La película participa de una variante del género que habría que denominar western "de casualidad" y que surge cuando un acontecimiento caído del cielo pone en situación de pistoleros a unos tipos que más bien *pasaban por ahí*. Así les ocurre a Jack Nicholson y a Cameron Mitchell, que por gracia del demonio y mientras empacan el cepillo de dientes pasan a cowboys perseguidos con serio peligro de muerte. Esta situación de héroes aparentemente inexpertos obligados a cuidar sus jugadas parece ser favorable al cine. Pensemos por ejemplo en *La noche del cazador* o en *Undertow*, películas que al igual que *Forajidos salvajes* retratan autodidactas en eso que los franceses llaman *misè-en-scene*, un concepto que nunca entendí pero que vagamente intuyo relacionado a una toma de conciencia respecto del espacio, la ubicación, la magnitud de los movimientos. Hellman equipara el relato con el poder encantador de los materiales. Parte de una estirpe de cineastas con fe en que *hay algo que está ahí*, una existencia concreta que se impregna en el celuloide y enriquece el plano, se nutre de la fuerza material de los caballos, el paisaje, el clima, los ruidos y hasta el horario, aunque también alcanza resultados notables entre cuatro paredes apostando todo al contagio físico de los actores y a desplazamientos medibles con regla de treinta centímetros. Mientras que hace ya un tiempo escucho que el futuro del cine de género dependerá de su capacidad para adosar accesorios o desarrollar inteligentes piruetas culturales, Monte Hellman nos visita desde el pasado y sugiere otra vía fructífera y muy placentera en la depuración, la economía y el gusto por la parte palpable del mundo. **Martín Alvarez**

ZACHARIAH de George Englund

La idea de *acid-western* desarrollada por Jonathan Rosenbaum a propósito de *Dead Man* se amolda bien a la película de George Englund: una adaptación libre en clave de western del *Siddhartha* de Hermann Hesse. Mediante el mito del pistolero se introduce una sensibilidad política y artística identificable con la contracultura americana de los años '60: el pacifismo, la contemplación, el amor libre, etc.. Zachariah y Matthew llevarán a cabo un viaje de iniciación como pistoleros en el que el destino los separará y finalmente los enfrentará. La película comienza con un gran plano general de un desierto por el que pasa galopando un jinete, mientras escuchamos los primeros rasguídos de una guitarra eléctrica. Lo siguiente que vemos es un trío (guitarra, batería y bajo) tocando en vivo, en ese mismo desierto, la melodía que escuchamos desde el plano anterior. Luego el jinete que cruzaba la llanura descubrirá, en una caja que recibió por correo, una pistola. El rock y la pistola son objetos que simbolizan un rito de iniciación, el comienzo de la adolescencia y el inicio de una carrera de pistolero. Durante el resto de la película el rock aparecerá en las escenas a través de la banda sonora o directamente en secuencias musicales, casi videoclips en los que la pandilla "The Crackers" (interpretada por la banda de rock psicodélico "Country Joe and The Fish") irrumpen en el espacio público e improvisa shows en que los jóvenes y las mujeres del pueblo bailan desafortunadamente. Con el paso de los años y el fin de las utopías hippies de los '60 y '70, lo que sobrevive de la película de Englund es su encanto y ligereza narrativa, la fusión alegre del mito del oeste y la cultura rock. Una extraña combinación entre el pistolero y el músico, conectados por la destreza física. **Ramiro Sonzini**

LA BALADA DE CABLE HOGUE de Sam Peckinpah

Cable Hogue encuentra agua donde no la hay y desde allí pone en marcha una utopía pequeña, posiblemente alucinada, decididamente capitalista. El plan de Hogue es vender agua a los viajeros a precios no muy generosos, ofrecerles una comida indigesta al paso y así pagarse la estadía en el desierto hasta el fin de los tiempos. Para fundar ese univer-

so a medida, se le plantea como única condición escriturar el terreno. Luego, sí, organiza la explotación del recurso, instala una cabaña e iza la bandera americana. Lo interesante de Hogue, además de su carácter tosco, casi grotesco, finalmente pícaro, que armoniza perfectamente con serpientes, sacos de arena alojados en las plantillas y demás prestaciones de un desierto de media estrella, está en que estaciona un foco de resistencia conservadora en una época seducida por la idea del progreso. Peckinpah presencia la génesis de este particular universo y se queda a contemplar su modernidad, que acontece como juego de entradas y salidas, o el western convertido en comedia de puertas. Entran y salen: un dudoso párroco, un inestable compañero, una prostituta tierna y enérgica, una novia abnegada, un especialista en bienes raíces, clientes asqueados, celosos competidores, antiguos enemigos, un repentino heredero. Varios son la misma persona. Es que en el medio ocurre, imperceptiblemente, el cambio. El encanto de Peckinpah está en recorrer el camino que va del nacimiento a la muerte de un mundo sin perder la vía de la libertad, un humor en estado bruto, estallidos de grosería y una alegría desenvuelta. Su forma de entrecollar el revolucionario invento del automóvil haciendo aparecer un cacharro horrible en el horizonte es un gruñido burlón y sin duda hermoso. Sus funerales a carcajada limpia contienen el secreto para sobrellevar la melancolía. Peckinpah, imprevistamente, nos prepara para el futuro, que es esto que ocurre ahora. **Martín Alvarez**

TIERRA GENEROSA de Jacques Tourneur

Era necesario incluir dentro de la selección un western clásico, que permitiera poner en perspectiva a los demás aunque *Tierra generosa* es un exponente bastante raro. Por un lado estamos ante una película en la que el protagonista indiscutible es la comunidad en su conjunto. Un tendido de relaciones entre individuos del que se desprenden cuestiones como la voluntad de civilizarse, instalarse (imponer una ley) y progresar, a la vez que aparecen los conflictos producidos por el choque de intereses entre la comunidad y el individuo. En la primer secuencia vemos cómo la cámara se desplaza en movimientos laterales por un espacio atestado de personas y va tomando pequeños fragmentos de conversaciones en torno al comercio, los bancos, las diligencias y las rutas. Con esta presentación Tourneur da cuenta de una preocupación central: la necesidad de orden y progreso. La cámara, al tomar por momentos una conversación y luego abandonarla por otra que se cruzó en su camino está emulando ese "tendido de relaciones" que constituyen la comunidad. Por otro lado, no nos encontramos ante los inmensos desiertos áridos y peñascales, de clima seco, típicos del western. Estamos en Portland, en un paisaje saturado de vegetación y agua: lluvia, ríos, lagos se entremezclan con grandes y frondosas coníferas de tonos verdes y rojizos. Los planos generales no se abren al horizonte sino que se sobresaturan de la vegetación que avanza sobre la cámara que, mientras, aprovecha los recovecos y senderos para desarrollar las escenas de mayor suspenso en profundidad. Por momentos la película pareciera ser un fresco impresionista en la que el espectador es tentado a escapar de la narración e instalarse en los paisajes y el clima del lugar. **Ramiro Sonzini**

SUKIYAKI WESTERN DJANGO de Takashi Miike

Por último llegamos al western más bizarro de la serie. Miike combina elementos del western con elementos del cine de samuráis. Aquí la pistola y el sable compiten por ver cuál de ellas será el arma más letal. Como en casi todas sus películas, todo está sobresaturado. Tanto las tonalidades rojas y blancas que identifican los bandos que están en conflicto, como los acrobáticos movimientos de cámara que utiliza para registrar los combates, las danzas y las escenas de sexo. La sobrecarga estilística es tan potente que por momentos se impone por sobre la trama y se vuelve una gran danza formal y visual similar a las películas de vanguardia de los años veinte y treinta. El mayor placer de *Sukiyaki Western Django* no está en su lectura del género, en su perfección narrativa, o en el guiño al *spaghetti western* (incluso el guiño al rey de los guiños: Quentin Tarantino haciendo de pistolero), sino en poder apreciar el goce que le produce a su director filmar y conseguir que lo físicamente imposible se exhiba en pantalla con suma elegancia y con un ápice de ironía. **Ramiro Sonzini**

TRASNOCHE CINÉFILA Función extraordinaria y eterna

Sábado 4 de Agosto 20.30 hs.

SATANTANGO

Béla Tarr (Hungria, 1994, 450 min.)



FILMAR EN EL PLANO

por **Fernando Pujato**

El conocimiento de que lo que está ante nosotros no tiene ninguna significación práctica en el mundo es lo que nos permite prestar atención a su apariencia como tal.

Susanne Langer, *Sentimiento y Forma*.

Si se ha visto uno de los mejores inicios de la historia del cine, ese fabuloso plano secuencia dentro de un bar que despliega la luz y las sombras del mundo anticipando gran parte de lo que encierra *Las armonías de Werckmeister*, si se ha visto, también, el fabuloso e inquietante plano secuencia que instala el clima de todo lo que va a suceder luego en *El hombre de Londres*, o presenciado el agobio de nuestra y otra especie en *Caballo de Turín*, o asistido al encierro ominoso de *Nido familiar*, se puede estar medianamente preparado para enfrentarse a *Satantango*, o mejor, a ciertas escenas, a ciertos ambientes, a ciertas atmósferas, a ciertos rostros y figuras. Se puede. ¿Y si no? ¿Qué ocurre? ¿Cómo situarse frente a eso? ¿Frente a más de siete horas de un film que bien podría compendiar todo lo que hizo antes y después Béla Tarr? También se puede.

Y no se trata de sentarse, paciente y un tanto resignadamente, ante planos que duran diez, quince, veinte minutos (algunos más pero ninguno menos) con la -no tanto- secreta esperanza de que pase algo más de lo que se está viendo, o asumir un estado contemplativo con la -de seguro- secreta esperanza de que este tipo de cine requiere de una suerte de arrobamiento secular que lo distingue de otro tipo de cine, o decirse, tal vez secretamente, que después de todo es una obra maestra, un film que ya se encuentra en el podio de la historia del cine y que verlo es la obligación de todo cinéfilo que se precie de serlo, o tratar de encontrar la puerta de acceso, el hilo conductor, la llave maestra, la idea que lo englobe, el *se trata de esto*; la síntesis. Nada de esto es necesario porque en *Satantango* pasa de todo, no hay nada sobre lo cual meditar y no tiene ningún sentido encerrarlo en un límite explicativo o en un análisis interpretativo. Y si hay algo que buscar en el film sin perderse en una vorágine comprensiva, ese algo está en los planos, en el *tempo* que los tensiona, en lo que ocurre en ellos, y no tanto en el montaje, ni en sus márgenes, ni en su encadenamiento. No es que todos los planos puedan verse como algo autónomo, una suerte de cortos que se explican por sí mismos y cuyo sentido global sólo se percibe al final, sino que cada uno lleva en sí el peso de todo el film aún cuando no todos ellos tengan el mismo significado para con su conjunto, para con su desarrollo, para con su finalidad, para con ese círculo que, final y oscuramente, se clausura sobre su principio.

Que es, por decirlo prontamente y más allá del tan citado plano secuencia de

las vacas como una metáfora situacional o una alegoría de vaya a saber qué, la instalación de un misterio y el inicio de una intriga, un sonido de campanas que se escuchan allí donde desde las invasiones turcas, no hay ni capilla ni campanario y un pacto, en principio más o menos secreto, para transformar el reparto de un dinero colectivo en una acotada confabulación. Ese ensueño y este complot permean, circundan y atraviesan *Satantango* como algo absoluto, unas coordenadas fantasmagóricas y terrenales que se apropian de las conductas de sus personajes e instalan una fantasía a futuro dentro de un presente en el que ninguno de ellos parece querer vivir. Tal vez por ésto, al igual que en *Alemania, año cero* aunque de una manera un tanto menos cruda y un tanto más poética, un niño decide abandonar este mundo, un doctor de profesión doctor toma nota de los acontecimientos que puede ver e idear desde su ventana sin salir de su casa, acumulando ingentes volúmenes acerca de sus vecinos y planos de sus viviendas, una mujer se prostituye por dinero y la otra por diversión, y todos los hombres todos se emborrachan al ritmo monocorde de un acordeón que también suelta un tango, y dos ex presidiarios, o algo por el estilo, se convierten en informantes de la policía, o algo por el estilo, y un grupo de aquellos a quienes aprendemos a conocer y, probablemente, a comprender sin apelar a una empatía facilitadora, aceptan un incierto destino fuera de esa granja y de esa lluvia perenne y de ese barro ominoso; de ese paisaje desolador. De esa vida que lo es aún más.

Todo este cuadro de voluntades aunadas por la enajenación, por esa cotidianeidad de engaños que bien pronto dejan de serlo cuando ya todos saben de qué se trata el engaño, cercados por una geografía en blanco y negro, que golpea, que moja, que entumece, atrapados por la conciente desesperación de que esa habitualidad pareciera ser la vida que se debe aceptar vivir y de que ese lugar pareciera ser el único albergue permitido o posible o llevadero, no es, sin embargo, la vista de las miserias del género humano -o de los actos miserables que se invocan en su nombre-, ni un muestrario de patologías más o menos reconocibles y mucho menos una inmersión en las profundidades del inconsciente. Ni un documento, ni un informe sociológico, ni un estudio psicológico, tan sólo el transcurrir de una corriente vivencial a través de las formas terrenas del cine. Que estas formas adopten distintos puntos de vista para con una misma secuencia, aunque no de forma progresiva sino más bien complementándolas, que por tramos (por planos, sería un tanto más exacto) nos encontremos ante una comedia de humor negro, un policial de ribetes un tanto absurdos y una sátira sobre la burocracia estatal, ante el fracaso de un sentir colectivo y el triunfo de una retórica del engaño, ante un éxodo expectante y la dispersión hacia la nada y, sobre todo, la idea de que la locura no es un estado excepcional sino que forma parte de nuestro acaecer en este mundo, es lo que convierte a *Satantango* en un film, en una *forma* maravillosa, con personajes maravillosos, con situaciones que maravillan.

Se puede o no haber visto algo de Béla Tarr antes de toparse con *Satantango*. No es necesario para maravillarse.

La Rueda

Bv. San Juan 1020
(0351) 4217180



film / video / tv

GVP Pro

rental lights and grips

servicio de alquiler de equipamiento
de iluminación, grips y estudio

351-4535967 - 351-152349376/3
gvpro.com.ar - info@gvpro.com.ar

iff INSTITUTO de FORMACIÓN
FOTOGRAFICA

TE DAMOS EL FOCO,
ELEGÍ EL ENCUADRE.

IFF. FOTOGRAFÍA A TU MEDIDA.

FOTOGRAFÍA PUBLICITARIA · DE EVENTOS · DE AUTOR · DOCUMENTAL

apoya
gamut.
GESTION DEL COLOR

miembro de
FPC

Bv. Illia 362 · Tel 0351 4218656
info@iffcordoba.com · www.iffcordoba.com

cinéfilo

Bv. San Juan 1020 (casi M. Moreno)

Tel: 0351 422 5525 / 153 879201

cinefilobar@gmail.com

www.cinefilobar.wordpress.com

Facebook: Cinéfilo Bar



Precios Especiales *
Estudiantes
Operas Primas

Edición Digital
Postproducción Imagen * Sonido
Efectos Especiales Digitales
Animación 3D * 2D
Renderfarm
Estereoscopia
Sonido 5.1 * Estereo
Diseño * Gráfico * Multimedial

Alquiler de Equipamientos
*Iluminación * Grips
*Cámaras
*Sonido
*VFX

Asesoramiento*

ilusiOn
imagesound

pre * pro * post
Soluciones Audiovisuales

0054 0351 4863468 (fijo)
54 351 2012412 (movil)

ilusionimagesound.com.ar
ilusionimagesound@hotmail.com