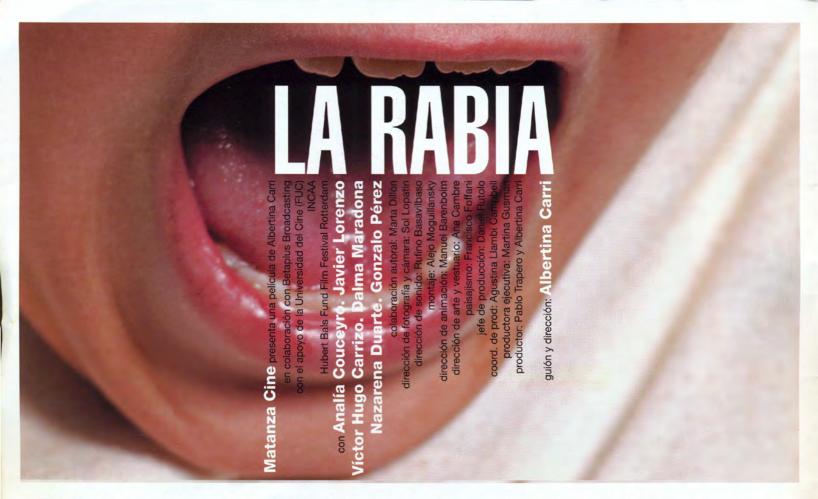
La Rabia de Albertina Carri 🛨 La orilla que se abisma de Gustavo Fontán 🛨 Construcción de una ciudad de Néstor Frenkel 🛨 El nido vacío de Daniel Burman (polémica) - La cuestión humana de Nicolas Klotz - I'm Not There de Todd Haynes (polémica)

🛨 El sabor de la noche de Wong Kar-wai 🛨 El secreto del bosque de Naomi Kawase 🛨 Entrevistas con Trapero y Frenkel

Leonera: gran película de Pablo Trapero



FMATANZA ESTRENO 2 DE MAYO MALBA - HOYTS ABASTO BAYARIA FILM

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 \$130.













- 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

ELAMANTE CINE N°192

MAYO 2008



os tapas dos. Ambas dedicadas a películas argentinas. **Leonera**, de Pablo Trapero, se estrenará a fines de mayo luego de competir en el festival de Cannes. Y no estará solo Trapero en la sección oficial del festival más famoso del mundo: **La mujer sin cabeza**, la tercera película de Lucrecia Martel, también estará ahí, marcando una presencia argentina muy importante. Y hay más películas argentinas en otras secciones de Cannes. Pero lo de Cannes es, en un punto, anecdótico, y no garantiza mucho: como prueba, **Babel** compitió ahí y hasta rascó premios y todo. Lo importante es otra cosa: **Leonera** es una gran película que incluso gusta a quienes decían que después de **Mundo grúa** Trapero no había logrado volver al nivel de su primera película.

Historias extraordinarias, de Mariano Llinás, se presentó en el Bafici y fue –según el público y la crítica argentinos– la mejor película nacional. Acá en **El Amante** (y algunas otras gentes) decimos que es una de las películas más importantes del cine argentino, que su irrupción marca un punto insoslayable no sólo a la hora de discutir y pensar el cine nacional sino también a la hora de hacerlo.

Cada una de esas películas se lleva su propia tapa y cada una da comienzo a una parte de esta edición especial de **El Amante**. Especial porque -ya se habrán dado cuenta- se la puede empezar a leer al derecho desde cualquiera de esas dos tapas. Es decir que en las páginas centrales -una para cada lado- terminan ambas partes, la de los estrenos como la del Bafici. Había tanto material que nos quedó afuera la sección DVD, que volverá el número que viene. Y habrá algunas páginas más sobre el X Bafici.

¿Qué decir del título de las tapas? ¿Será una exageración? No nos parece. Además de las de Trapero y Llinás, varias películas argentinas vistas en el Bafici, otras que se estrenaron e incluso otras que llegarán en las próximas semanas parecen indicar que para el cine argentino éste es un año no sólo de grandes confirmaciones sino de sorpresas y alta calidad. Esperemos que el público apoye este cine vital, variado y que, a juzgar por este magnífico 2008, está lejos de agotarse.

Director Gustavo Noriega Jefe de redacción / Editor Javier Porta Fouz Productora general Mariela Sexer Disefio

Mariana Marx Corrección Eugenia Saúl Mariana Saúl

Colaboraron en este número

Nazareno Brega Agustín Campero Gustavo J. Castagna Leonardo M. D'Espósito Juan Manuel Domínguez Fabiana Ferraz Rafael Filippelli Marcela Gamberini Jorge García Josefina García Pullés Roberto Gargarella Lilian Laura Ivachow Mariano Kairuz Federico Karstulovich Marina Locatelli Agustín Masaedo Marcela Ojea David Oubiña Santiago Palavecino Jaime Pena Guillermo Piro Eduardo Rojas Eduardo A. Russo Natalí Schejtman Hernán Schell Guido Segal Manuel Trancón Diego Trerotola Marcos Vievtes

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

| | F gp | | |
|--|------|--|--|
| | | | |
| | | | |

2 Leonera6 Entrevista con PabloTrapero

8 La Rabia

La orilla que se abismaConstrucción de una ciudad

12 Entrevista con Néstor Frenkel

Polémica: El nido vacío
La cuestión humana

18 Polémica: I'm Not There

21 Cordero de Dios22 El sabor de la noche

24 Iron Man: El hombre de hierro

25 El secreto del bosque26 La desconocida

27 Jumper, Crimen y lujuria,

Los crímenes de Oxford El inadaptado. El diario de la niñera. Corazón de

fábrica 29 21 Blackjack Propiedad

privada, El Rey de California, El jardinero Son Evita, otra mirada: La familia Savage: Imágenes del más allá: Olga, Victoria, Olga: Reyes de la calle:

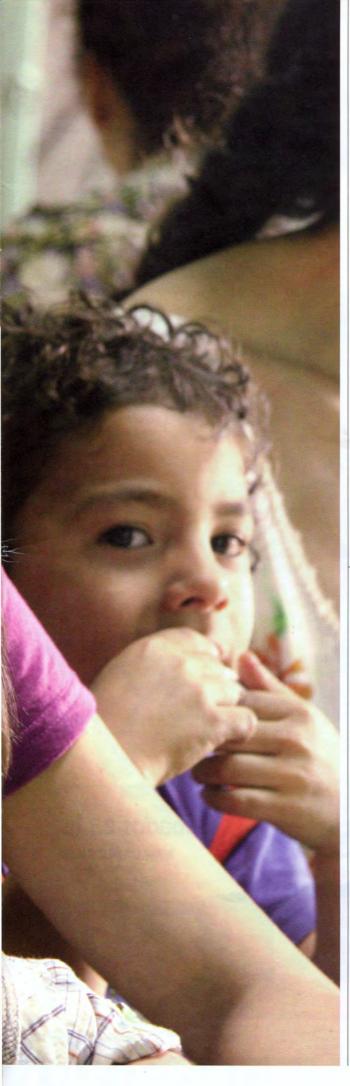
Sin rastros

De uno a diez

32 Obituarios

Éste es el último número con Cecilia Vera como secretaria de la revista. Te vamos a extrañar, Schiaffo. Suerte.





Inmersión, inversión, emoción

por Javier Porta Fouz



Argentina/ Corea del Sur/Brasil, 2008, 113'

DIRECCIÓN

Pablo Trapero **GUIÓN** Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre, Pablo Trapero

PRODUCCIÓN

Pablo Trapero, Youngioo Suh

COPRODUCCIÓN

Walter Salles

PRODUCCIÓN EJECUTIVA Martina Gusmán

DIRECCIÓN DE **FOTOGRAFÍA Y CÁMARA**

Bill Nieto

DIRECCIÓN DE SONIDO

Federico Esquerro

MONTAJE

Ezeguiel Borovinsky. Pablo Trapero

DIRECCIÓN DE ARTE

Coca Oderigo

INTÉRPRETES

Martina Gusmán, Elli Medeiros, Rodrigo Santoro, Laura García. Tomás Plotinsky.

l quinto largometraje de Pablo Trapero es su segunda gran película, un acto de autoafirmación artística y, nueve años después, un logro cinematográfico a la altura de Mundo grúa. En el medio, Trapero se convirtió en productor y actuó como un extraño cineasta a la deriva. La todavía potente El bonaerense mostraba comprensibles problemas de crecimiento, pero Familia rodante fue un extravío fallido que pocos se resignaron a aceptar como tal en su momento, y Nacido y criado, aun con zonas de intensidad, era un borrador que se terminaba desdibujando. Hoy, sin embargo, esos tres films ganan espesor como experiencias útiles para llegar a Leonera. Si Mundo grúa y el corto Negocios eran obras de un director incipiente que observaba su mundo cercano para procesarlo con una sensibilidad personal, los tres largometrajes subsiguientes ponían en evidencia la mano de un director asentado, capaz de filmar con brillo, pero que había perdido la capacidad para sorprender porque al momento de narrar parecía desinteresarse total o parcialmente del material que él mismo ponía entre sus manos: el "gatillo fácil" injertado en El bonaerense; la acumulación de situaciones banales que fermentaban en Familia rodante; los primeros minutos de vida familiar en Nacido y criado, filmados de manera vacía, eran el principio muerto para un protagonista que, de tan yermo y absorto, no encarnaba en ninguna de las peripecias –varias de ellas grandilocuentes y forzadas- que le imponía el guión.

Leonera plantea, como El bonaerense y sobre todo como Nacido y criado, el traslado de un personaje a un mundo con otras reglas, ante las cuales debe apren-





der, crecer y/o hacerse fuerte. En Nacido y criado, el protagonista se iba de su mundo por elección y no lograba recomenzar. En Leonera no hay tal elección: alguien va a la cárcel luego de un ínfimo prólogo. En Leonera, además, hay una inversión. Dejando de lado Familia rodante (sin protagonista individual excluyente), las películas de Trapero eran historias de hombres. Leonera, en cambio, es la historia de una mujer, llamada Julia Zárate y llamada a convertirse en uno de los grandes personajes femeninos del cine argentino. Luego de un confuso episodio -que la película mantiene en la confusión con justeza y plena conciencia- en el que muere uno de los dos hombres que vive con ella, Julia es encarcelada. Y va a parar al pabellón de madres, porque está embarazada. A partir de ese momento, Trapero desarma las expectativas comunes ante las más trilladas de las películas de cárceles de mujeres, rompe con las estaciones típicas de estos calvarios e incluso abandona la idea de "cárcelcalvario". A los pocos minutos, Julia vive el acoso sexual de una compañera reclusa, una situación que

opera como descarga, como si Trapero y sus guionistas Fadel, Mauregui y Mitre -tres de los cuatro directores de El amor (primera parte)- nos estuvieran diciendo "ya sabemos que esto es un film carcelario y que tiene sus lugares comunes, y de éste nos libramos pronto". Ese momento, nada gratuito, sirve para establecer el tono de la película y también para que empiece a desarrollarse la relación entre Julia y Marta (Laura García, una revelación en un personaje entrañable), un vínculo que pasa del materno-filial al compañerismo y al amor, la amistad y la lealtad. En la lealtad entre Julia y Marta, en la confianza que construven, Leonera ubica buena parte de su peso emocional. Y en ese vínculo está la contracara de la relación entre Julia y su madre. En Leonera tampoco habrá "guardiacárceles buenos y malos" ni nada que se le parezca, ni los típicos momentos y tópicos de un thriller carcelario. Leonera es una película que va más allá de la codificación genérica: antes que con estereotipos, busca trabajar explorando, y a partir de ahí dotar de libertad y espesor a los personajes. ¿Realismo? Con mayor precisión, habría que hablar de veracidad. Leonera tiene momentos que, tomados de manera aislada, atentan contra cualquier realismo, como los encuentros entre Julia y Ramiro. Hay algunos otros detalles que podrían reprocharse, pero en Leonera se aplica realmente la máxima kafkiana de "No me haga creer en lo que dice sino en su decisión de decirlo". Mediante un estilo de alta veracidad, de alta pasión, creemos en lo que nos cuenta Trapero. Y, sobre todo, en cómo lo cuenta.

Allí donde *Nacido y criado* fallaba y *El bonaerense* acertaba a medias, *Leonera* triunfa con creces: la ambición de la película, el personaje, el nuevo mundo y la exploración encuentran una actriz a la altura de las circunstancias. Martina Gusmán, productora ejecutiva de *Leonera* y mujer de Trapero, se entrega al personaje y a la película con un arrojo encomiable, y así su Julia es uno de los aspectos sobresalientes del relato. En una entrevista que le hicieron Ezequiel Luka y Fernando Martín Peña para el libro *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, decía Trapero sobre Luis Margani, el Rulo: "Ningún actor me iba a poder dar eso que a él le salía espontáneamente". La declaración es aplicable a *Leonera* y a Martina. Tal vez no el adver-



bio "espontáneamente", pero sí puede decirse que ninguna otra actriz podría haberle proporcionado a Leonera una entrega equivalente. Es llamativa -tanto para una película que consigue tanta impresión directa como para una actriz que se enfrenta a su primer protagónico- la cantidad de peripecias de raigambre melodramática que le suceden a Julia, y que en cuanto a intensidad y desbordes podrían haber sido trampas mortales. Julia Zárate (y Martina Gusmán) deben hacer frente a cimbronazos que para otras actrices y otras narrativas hubieran sido naufragios. En Leonera, los momentos de mayor intensidad no solamente funcionan sino que son los mejores. Y funcionan desde las entrañas, desde la potencia aluvional que Trapero y su equipo logran con un cine evidentemente planificado pero no calculado con frialdad. El ejemplo definitivo, el centro gravitacional de la intensidad de Leonera es el momento en que Julia se desangra emocionalmente reclamando a su hijo. En cómo filmar a Julia, la película se jugaba la mayor parte de su carga emocional y hasta moral. Julia es la extraña en la cárcel, la que pertenece a una clase social distinta de la del resto de las reclusas. La película logra que eso esté presente pero que no se convierta en algo dicho con equivocada y redundante vehemencia. Para lograr la inmersión embriagadora en el ambiente, para meterse de lleno en la cárcel de mujeres, Trapero debía acercarse al personaje central, debía lograr intimidad, algo que en esta película estaba en estrecha relación con los cuerpos y con la desnudez. Ahí Martina Gusmán y Trapero apuestan al desnudo, sin alardes pero sin falsedad. La exposición del cuerpo de la actriz protagónica es un tema que muchas veces se ve como menor, pero suele tener una gran importancia para la moral de las películas. No en pocas ocasiones películas que apuestan a ser realistas o veraces fallan por no desnudar a la protagonista, mientras que sí desnudan al reparto secundario. La cámara, por su parte, persigue a Julia, se acerca a su piel, la oye respirar, desgañitarse, transpirar, la sigue en planos secuencia que describen no solamente la determinación, la tozudez y la fuerza del personaje sino también los espacios laberínticos del encierro carcelario. En las fuertes elipsis por corte directo, la altura de la cámara baja al nivel de la cintura, y al rato vemos que está de vuelta a la altura de los ojos de Julia, como si dijera que nuevamente ella se pone de pie ante los desafíos, que logra cambiar en función de los nuevos desafíos, que puede mejorarse, que vuelve a poder mirar. Leonera mira, y muestra, y dice mucho mostrando, y no declama. Por ejemplo, el plano de los pies policialmente entintados de Tomás recién nacido -nacido y criado en la cárcel- tiene una enorme fuerza política, sin necesidad de retórica pesada.

Se podrán objetar ciertos errores en *Leonera*. Los hay. En primer lugar, dos pequeños problemas que ya señalábamos en 2002 en *El bonaerense*: el cameo del sonidista (y actor) Federico Esquerro; y no porque Esquerro actúe mal, sino porque su presencia fugaz, sin poder construir un personaje, actúa como elemento distractor para quienes lo reconocen. Y, sobre todo, la aparición de Trapero, cual Hitchcock, sobre el final de la película (es quien sube al micro antes que Marta). Hitchcock sabía que eso podía distraer y por eso aparecía al principio de sus films. Acá, Trapero aparece cuando falta poco para el final. Igualmente, la película logra sobreponerse a estas máculas porque, con generosidad, nos propone dejarnos llevar por la

Fn Leonera. OS momentos de mayor intensidad no solamente funcionan sino que son los mejores. Y funcionan desde las entrañas. desde la potencia aluvional aue Trapero y su equipo logran con un cine evidentemente planificado pero no calculado con frialdad.

embriaguez v el movimiento del relato. E incluso también se sobrepone a su mayor error, que es el desarrollo del personaje de Ramiro, interpretado por el internacionalizado brasileño Rodrigo Santoro. Probablemente este personaje y su exposición en demasía tengan que ver con el proceso de coproducción. Entonces, uno podría oponerse a cualquier consecuencia de la coproducción... Sin embargo, probablemente la coproducción haya permitido que veamos a Elli Medeiros en el papel de Sofía, la madre de Julia. Medeiros, uruguaya-francesa-actriz-punk-cantante de mirada fulminante, es uno de los puntos altos de Leonera. De atenuar o disimular ciertos problemas y de aprovechar determinadas posibilidades del modo de producción se deriva un resultado que no habría que soslayar, y que le da a Trapero una especie de mayoría de edad: la capacidad de hacer una película "grande", producida por Patagonik en coproducción con Cineclick de Corea del Sur y Walter Salles, y salir airoso. Leonera también sale airosa y, en relación con lo antedicho, lleva a pensar en Leonardo Favio. Principalmente por la intensidad, por la falta de miedo para incluir situaciones extremas, manejar un rodaje complejo v acumular tensiones melodramáticas. También por utilizar diversas músicas con impacto, seguridad y talento, como en el hermoso final con Spasiuk, en la inclusión de "Duérmete niño" de Intoxicados o en el sorprendente principio con "Ora bolas" en una versión distinta de la de Piojos y piojitos 2. E incluso por detalles menores como el bebé cuyo llanto (doblado) no se corresponde con sus acciones, y también por lograr que eso no nos importe, porque la verdad emocional de la escena (y del film) es mayor, y trasciende ese y otros pequeños errores. Trapero, como Favio, es ahora un director de orquesta, y si hay alguna nota falsa, será tapada por un sonido robusto, convencido. Es el sonido de directores que quieren, pueden y están orgullosos de hacer un cine con y de sangre, sudor y lágrimas. En Nazareno Cruz y el lobo, en Juan Moreira y en Gatica, el mono Favio nos presenta personajes más grandes que la vida mediante relatos míticos. ¿Y los personajes de Soñar, soñar? ¿Y el Rulo en Mundo grúa? ¿Y Julia en Leonera? Es demasiado pronto para saber cuánto de nuestra historia, cuántas de nuestras explicaciones como sociedad seguirán proveyendo eficazmente estos personajes de Trapero y Margani y de Trapero y Gusmán. Pero ya sabemos que con ellos Trapero ha sabido conmover, un verbo que Favio, como nadie en el cine argentino, supo llevar a la categoría de arte perdurable. Por su parte, el Rulo parece haber mantenido y profundizado su lugar en la historia de la Argentina y de su cine.

Pero volvamos a Julia Zárate, que llora desconsoladamente a la noche cuando no puede calmar a su bebé recién nacido. Luego vendrán los cambios: Julia aprenderá a ser madre, descubrirá que puede empezar—parafraseando a Homero Expósito— a pintar sobre el paisaje muerto del pasado. Leonera nos muestra cómo Julia aprende primero a sobrevivir y luego a vivir. Pero Leonera también evidencia los cambios en Trapero, que en sus películas ha tenido como un tema central el aprendizaje y ha hecho foco sobre aprender a vivir de diversas maneras, incluso a los golpes. Y es ahora, frente a su quinto largometraje, cuando al fin puede decirse que Trapero ha aprendido a hacer un cine grande sin resignar grandeza. [A]



Cómo se te ocurrió tocar el tema de las cárceles de mujeres, que en el cine argentino fue una suerte de subgénero en la década del ochenta?

No hubo un hecho inicial que diera origen a todo. Es decir, fue una sucesión de ideas que me hicieron decidir, tanto a mí como al equipo con el que trabajé, esa idea de locación. Yo por ejemplo tengo un proyecto -o tenía un proyecto, ya no sé- que se llama "El hijo rehén" en el cual hay una pareja que se separa y el niño es el objeto a disputarse que está en medio de un tironeo legal. Este fue un poco también uno de los hilos conductores que llevó a que quisiera hacer Leonera: preguntarse cómo puede entender un chico no sólo una realidad adulta sino además una realidad judicial que hasta a los mismos adultos nos desconcierta. En el caso de Leonera me dio la curiosidad de poner a este chico en una situación así, sumada a una madre que vivió un triángulo amoroso y que fue partícipe de una tragedia que nadie imaginaba que iba a suceder. De todas maneras, si bien yo acá te estoy dando varios ejes narrativos, lo que sin duda terminó uniendo todo para que me terminara de convencer el proyecto fue el hecho de que Leonera utilizara el tema de la cárcel de mujeres para hacer un film diferente sobre la maternidad. Porque al fin y al cabo, de lo que termina hablando Leonera

no es sobre la cárcel, sino sobre la maternidad. También *Leonera* es una película sobre la feminidad, un film donde la mujer está en el centro de todo el relato, cosa que a mí, que hacía mayormente películas en las que el eje era masculino, también me despertó curiosidad.

De todas maneras también parece haber (quizás me equivoque) una suerte de desmitificación de lo que el cine argentino mostraba en las películas de cárceles de mujeres.

Ah, sí, así como en su momento podías encontrar (tanto en *Mundo grúa*, como en *Familia rodante*, como en *Nacido y criado*) un enlace con algún tipo de género argentino en particular, como las películas de familia, como la policial u otro tipo de género, en *Leonera* se toma el género de cárcel de mujeres, y lo que trato de hacer con ese ícono es dialogar con él, mostrar lo que esas películas quizás no mostraron.

Bueno, justamente uno de los temas con los que la película parece contrastar mucho es el tema del sexo. En los films argentinos de cárceles la lógica era la de un film sexploitation en el que el lesbianismo era mostrado con cierto morbo y al mismo tiempo con cierta fascinación para generar excitación. En Leonera el sexo es

sumamente tierno.

Sí, bueno, ésa es una de las diferencias importantes entre *Leonera* y esos films. También está el tema de los niños en las cárceles. Mucha gente no sabe por ejemplo que efectivamente se crían chicos en ambientes como los carcelarios.

¿Cómo fue el tema de la investigación previa a Leonera con respecto al tema de las cárceles de mujeres? ¿Hubo entrevistas? Porque en verdad el clima de realismo de las cárceles es bastante impresionante.

Fue una investigación de meses, tanto la situación de los chicos como la de las mujeres en las cárceles. Conocimos presos, escuchamos anécdotas que luego plasmamos en la película, etcétera. Fue un trabajo que nos llevó un buen tiempo.

¿Te cambió mucho tu propia perspectiva durante la investigación de la cárcel?

Y sí, el mundo de la cárcel genera mucha fascinación porque gira alrededor del tema de la falta de libertad. Hay muchas formas de falta de libertad, y la cárcel es sin lugar a dudas su símbolo más concreto. Esto genera un montón de fantasías con respecto a la sordidez de la cárcel: uno se lo imagina como un infierno en el que no hay espacio para nada feliz y, como pasa en casi todos los ámbitos de la vida, una cosa es lo que se mira de afuera y otra lo que se ve en la realidad. Y la realidad es que en una cárcel se terminan formando reglas diferentes, espacios diferentes, y en el día a día estos presos no son gente que sufre las 24 horas sino que es gente que se quiere, se odia, siente placer, gana amistades. Una de las cosas que Leonera quiso mostrar es justamente eso.

Bueno, también causan curiosidad las escenas de comunión entre la policía y los presidiarios, como que de vez en cuando puede haber una convivencia de lo más feliz entre dos sectores que uno pensaría antagónicos.

Ah, sí, hay de todo y pasa de todo en una cárcel, incluso entre los presos y la policía. La idea de una guerra permanente es falsa. Además tampoco es algo que me hubiera interesado plantear, porque plantear un enfrentamiento es muchas veces dividir entre buenos y malos, y eso es algo que no me interesa. Eso tiene que ver mucho con estar en contra de algo que a mí siempre me molestó como espectador de cine, esto de que un director te diga qué está bien y qué está mal. Yo pretendo que la gente que se acerca a ver Leonera tenga la amplitud como para decidir ellos de qué lado quieren ponerse o, mejor aún, que incluso no sepan ni quieran ponerse a favor o en contra de algún personaje. Te doy un ejemplo central en la película: si uno piensa que el derecho de la madre es criar a su hijo y criar a su hijo cerca suyo, nadie te puede negar que

ese derecho está bien, pero por otro lado también está el derecho de un chico de crecer en un ámbito mejor que el de la cárcel, un crecimiento en libertad. ¿Quién puede estar en contra de estas dos verdades? Y sin embargo estas dos verdades se interponen en un momento de la película que es cuando Julia, presa, reclama tener a su hijo. Es un momento que genera una disyuntiva bastante grande. ¿Qué sería lo mejor en estos casos? ¿Quién tiene la razón acá? El límite entre lo que está bien y lo que está mal, acá es muy difuso. A mí me gustaría que el público pudiera debatir sobre temas como éstos, que son tan comunes acá como en otras sociedades y que no se abordan muy seguido.

Hablás justamente de temas que no se abordan seguido y de desconcertar al espectador, y pienso que si hay algo que muestra la película y muchas veces ni siquiera se concibe es ver un chico adaptándose lo más bien a un ámbito carcelario.

Claro, lo primero que pensás cuando escuchás que un chico puede ser criado en una cárcel es que es una aberración porque no puede ser que un niño esté preso. Pero después de varias horas o días de compartir tu tiempo con los chicos en la cárcel te das cuenta de que los chicos tienen la mayoría de los comportamientos que otros chicos tienen fuera de la cárcel, en parte gracias a que el universo mágico que se crean en cualquier situación les permite afrontar esas cosas de la manera más normal. Parece una contradicción que algo tan tierno como un chico esté en un lugar tan sórdido, pero lo increíble es que esos chicos, encerrados en esas cuatro paredes, pueden sentirse bien, jugar y todo.

Bueno, hay una escena que es clave en eso que vos decís, que es cuando el chico utiliza la puerta de la celda como una suerte de hamaca, divirtiéndose con algo que cualquiera asociaría con lo terrible. Al mismo tiempo, asombra ver al pibe asustándose con los elefantes cuando está fuera de la cárcel.

Bueno, ésa es una de las propuestas básicas de la película, digamos el extrañamiento que nos produce lo diferente y cómo nos cambia la percepción de las cosas el día a día. A ese chico los elefantes le daban miedo porque no eran parte de su vida cotidiana, porque para él la normalidad era esa cárcel, del mismo modo en que cualquiera de nosotros pensaría que vivir en la cárcel es vivir en peligro permanente, cuando en realidad no es así.

Si hay algo que llama la atención de Leonera es que es la primera vez que tenés un personaje que puede ir contra el contexto que la oprime, algo que la opone

totalmente a personajes como el Zapa de El bonaerense o el Rulo de Mundo grúa, que en alguna medida no podían dejar de verse arrastrados por el entorno.

No te creas, donde hay un ejercicio similar de un personaje que puede independizarse finalmente de un entorno de opresión es en Familia rodante, sólo que está mucho menos explícito: allí la abuela logra terminar afuera de ese entorno endogámico en el que está metida. De todas maneras, eso que me estás preguntando tiene mucho que ver con el final, y es algo que prefiero no contar demasiado porque el público se lleva una verdadera sorpresa con lo que pasa, a mí me alegra mucho saber, por lo que pude averiguar por la respuesta del público, que la gente se queda muy emocionada con lo que pasa en los últimos minutos, no se lo espera, y una vez que termina la película comienza a entenderla y empieza a verlo como algo orgánico dentro del film. Como un final que al fin y al cabo era inminente, así que no quiero anticiparlo.

Hay toda una defensa del juego y el espíritu de jugar que ya empieza en la secuencia de títulos y que se ve sutilmente en muchos pasajes de la película. Cierta idea de que a través de algo tan asociado a lo infantil, como jugar, cualquiera puede terminar por transformar cualquier contexto.

Esto tiene mucho que ver con mi propia idea de hacer cine. Que para mí podrá ser una profesión pero también una oportunidad para crear un espacio lúdico. En cierta medida, organizar una puesta en escena implica hacer un juego en el que vos movés a tus actores casi como si fuesen muñecos. Me resulta interesante pensarlo así, y creo que lo hago justamente para disimular quizás el hecho de lo caótico y muchas veces agotador que resulta todo rodaje. Pienso que lo que le pasa a Julia en la película no es muy diferente: es una mujer que entra en un contexto terriblemente insatisfactorio que le exige muchísimas cosas, pero que puede salir muchas veces gracias a que adopta un espíritu de juego con sus compañeras de celda o con su hijo y así encuentra un espacio de ternura en un lugar donde todo eso pareciera estar vedado.

Vos tendés a jugar entre los límites de lo documental y lo ficticio tal como lo hiciste en tu corto Negocios y en Mundo grúa. Quería preguntarte si utilizaste ex presidiarios como actores en tu película.

No sólo hay ex presidiarios; hay presidiarios reales, así como celadores y celadoras que trabajan ahí en serio y familiares de presos. Todo está filmado en cárceles reales de Olmos en Hornos. Toda la película, en suma, está atravesada por ese límite entre lo real y lo ficticio.

De hecho hay algunos pasajes del film que

yo, al menos, creo que habrán sucedido en serio, como el caso de la mujer que se corta las venas.

Eso es una práctica común en las cárceles. Se hace como forma de protesta o como flagelación o como forma de llamar la atención; tiene muchos significados distintos a los dados fuera de la cárcel.

¿Por qué decidieron titular al film Leonera?

La leonera es el lugar de tránsito de una cárcel. Cuando ella va hacia los abogados y hay unos presos hombres de un lado y unas mujeres del otro, ahí tenés una leonera. En los juzgados, por ejemplo, hay leoneras, que son los espacios donde la gente está esperando ser llamada para hacer una declaración. Son lugares que muchas veces son utilizados para socializar. La razón por la cual decidimos titular al film de esa manera reside en el hecho de que justamente nuestro personaje se encuentra en una etapa de transición permanente en el film.

Hablando de Julia, hay algo que la película deja deliberadamente sin explicar demasiado, que es el tema de su inocencia o culpabilidad. A uno le gustaría que la mujer fuera inocente, por una cuestión de que es un personaje querible, pero en realidad no queda muy claro qué es lo que pasó.

En realidad no se explica demasíado porque el film tiene la perspectiva de la protagonista, y la idea es que al público le quede tan claro como le queda a Julia. Yo no estoy tan seguro de que ella sea inocente; cuando transita el careo con Ramiro, ella dice un montón de cosas que la dejan expuesta; ella nunca dice "yo no fui".

Bueno, de hecho su relación con Ramiro durante todo el proceso es también bastante rara. O sea, lo trata de una manera demasiado cariñosa para que él sea alguien que supuestamente la trató como la trató.

Justamente lo que pone en evidencia todo eso es la fragilidad del proceso judicial en general. No por nada una de las cosas que le dice el abogado a Julia en un momento del film es que no importa lo que pasó, sino lo que digamos que pasó. Eso es algo que dice la mayoría de los abogados sobre la mayoría de los casos. También suceden casos como el de Julia, en que una persona confiesa que cometió un delito y hace la declaración pero luego la cambia, porque esa declaración no tiene ninguna validez hasta no estar en un juzgado. Miles de casos suceden así y en otros miles de casos los crímenes quedan difusos. Sin embargo se termina dictando igual una sentencia porque en realidad un proceso judicial no es una hipótesis sobre la realidad, sino una hipótesis sobre la culpabilidad. [A]

La Rabia

Argentina, 2008, 83' DIRECCIÓN Albertina Carri **GUIÓN** Albertina Carri PRODUCCIÓN

Pablo Trapero, Albertina Carri

FOTOGRAFÍA Sol Lopatin MONTAJE

Alejo Moguillansky

MÚSICA

Gustavo Semmartin

INTÉRPRETES

Víctor Hugo Carrizo, Analía Couceyro, Javier Lorenzo, Nazarena Duarte, Dalma Maradona



Profundidad de campo

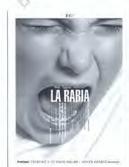
Diego Trerotola

En una de las mejores novelas de Fredric Brown, 1. The Dead Ringer, un personaje trata de contradecir la fórmula que aprendió en geometría plana: el todo es igual a la suma de las partes. Y sostiene que "todo lo que vale la pena equivale a más que la suma de las partes. Como la música. ¿Oíste alguna vez a un gran violinista y pensaste en lo que estaba haciendo? Rascando la tripa seca de un cordero con los pelos de una cola de caballo". La comparación, el personaje mismo lo admite, es burda, aunque también clara y efectiva. Pero lo que el personaje no dice es que el violín oculta su cualidad de desecho animal reciclado con su aspecto elegante, y por eso nadie se imagina, mientras escucha la música, a alguien frotando tripas y pelos. La Rabia es una película radicalmente fragmentada, una serie de registros diversos, incluso opuestos entre sí, pero también es más que la suma de sus partes sobreexpuestas, y nunca disimula su origen obsceno, fiero, grotesco. Es más: si me permiten seguir con la comparación, se podría decir que la cuarta película de Albertina Carri es el violín más visceral que pueda existir en el cine argentino y la película que menos oculta el origen bestial de esa música que ejecuta. Y esto le da una identidad específica, una forma narrativa muy particular: cada fragmento evidencia su intensidad animal al tocar una cuerda feroz. Por eso, cada fracción de la película contagia a todas las otras, que echan espuma con el mismo vigor. De esta manera, la progresión tradicional de la historia no existe, hay una suerte de narrativa de acumulación de intensidades, de una furia que se dispara en cada plano, en cada situación, hasta que se revela como una escalada de violencia. Es un relato donde el conflicto estalla en pedazos para diseminarse en un recorrido de pedazos superpuestos en profundidad. Es, por eso, una película difícil de soportar porque sostiene un mismo estado en todo su trayecto. Por su voluptuosidad, por su vehemencia, a simple vista parece una piedra arrojada por mera provocación, pero en realidad hay ahí un proyectil de mecanismo intrincado y sutil.

2 Y Carri ya había demostrado ser una especialista en relatos estallados desde su ópera prima, *No quie*ro volver a casa, donde la rayuela narrativa le sirve para que cada casilla señale distintas cifras del mismo enrevesado conflicto sombrío. Y su segundo largo, Los rubios, también explota en varias dimensiones: un documental político autobiográfico se duplica en ficción y se triplica en animación; tres capas que van por caminos impensados, siempre valientes y nuevos para sondear las consecuencias de la última dictadura y configurar una forma de resistencia. Esos meandros, esas multiplicidades convierten a Carri en una directora con el máximo desprejuicio sobre las formas expresivas del cine, responsable de una mirada que trasciende los modelos de lo narrativo-literario que perpetúan las películas más anquilosadas. Así, Carri encarna una libertad particular y concreta para atravesar la variedad de experiencias audiovisuales, transitando desde la animación

al documental, pasando por la ficción, en larga y corta duración. Ninguna forma, formato, estilo o género detienen su pupila voraz; no hay expresiones más o menos profesionales, descree de la supremacía de una forma sobre otra (para ella, pareciera, todas las formas son iguales y libres). Así, en su obra, pero también en el interior de la mayoría de sus películas, Carri crea sintaxis extrañas entre estilos y formas como una marca personal, como la huella de su ojo autoral que no se cierra a la experimentación, una mirada sin párpados que obturen las posibilidades diversas de captar la luz (tal vez, esta amplitud de la visión es mayor que en cualquier cineasta nacional). Es probable que dentro de este perfil de su obra, Géminis, su película más lineal, quede un poco afuera. Pero, Carri no es una cineasta dogmática, y hacer películas fuera de su registro autoral también es un modo de experimentación. Si Géminis es un melodrama con una narración subordinada al estudio de un caso incestuoso que conduce linealmente a la locura, entonces, vista en perspectiva, esa película funciona como el reverso de La Rabia: un melodrama carneado hasta el descuartizamiento.

Y, sin duda, La Rabia tiene una secuencia clave de 3. su propio plan narrativo: la matanza y la carneada de un cerdo, el momento más polémico y shockeante de la película. Porque no hay instante desde que se decide carnear un cerdo que no resulte terrible, desde el primer segundo hasta el final, desde el mero hecho de inmovilizar al animal hasta que se limpian las vísceras interiores; esa faena es completa e imbancablemente horrible. No hay sosiego para el horror, no hay descanso de la mirada. Y en el campo, ese hábitat donde vivir y morir implica esa convivencia implacable con lo horrible, con el eco interminable del rugido del animal sacrificado, no hay coartada para la violencia. Así, ese sacrificio en tiempo real no es una escena gratuita, un truco de provocación visual, sino que es un documental de la estrategia narrativa de La Rabia: carnear la violencia, hacerla pedazos. Así, Carri, como punto de partida, encuentra el molde de su película en el ritual más enraizado en ese mundo rural que representa, no lo extrapola de una forma narrativa ajena. Como sostiene Noël Burch del corte del ojo de El perro andaluz de Buñuel, este gesto no es mero shock gráfico sino un método: es el signo de una fractura que abre una nueva percepción del mundo representado. No es casual la cita a Buñuel, que es un antecedente en una idea central de La Rabia: darle un giro a la repetida representación bucólica, miserabilista y/o nacionalista de la vida rural y marginal, creando un retrato complejo que incluye personajes con un erotismo, un deseo y un mundo interior inéditos en el cine. De este modo, más cerca del Buñuel mexicano de lo que parece a simple vista, Carri divide su melodrama extremista y sexual en viñetas esenciales, filmadas desde ángulos atípicos o miradas desde ventanas que evidencian la disección, en un juego donde el voyeurismo se despliega inquietante, con una vibración cinematográfica patente. Esos cuerpos humanos y animales en éxtasis, espiados, fragmentados con una visión frontal y cercana, crean un analítico realismo de las acciones de los personajes. Pero Carri avanza y no se queda en esa mirada rigurosa exterior, sino que la confronta, la contrasta, con una inmersión en la interioridad. En versión más zoológica que entomológica, Carri se vuelve un Buñuel que explora tanto la



densidad física del mundo rural como el exhibicionismo intimista onírico.

Así, al abandonar las leyes narrativas de manual, la Asi, al abandonar las leyes las estructuras convencionales para buscar una sucesión de intensidades, La Rabia se entrega primero a la dramaturgia del cuerpo, de la carne salvaje, del furor físico. Pero tampoco se estanca ahí, no se conforma con tan poco. Porque a partir de Nati, el personaje central del relato, se abre una superficie onírica en la película. Hija de dos peones, Nati no desarrolló la capacidad de hablar sino que emite gritos primarios, como una serie de quejidos animales. Y es un personaje eminentemente físico: se expresa con todo su cuerpo a partir de una compulsión a desnudarse que sus padres quieren corregir. Pero también se comunica con dibujos, imágenes más o menos naíf, algo concretas, algo vagas. A partir de esos dibujos, convertidos en manchas animadas que la película desarrolla en secuencias que fracturan aún más el relato, se abre la escotilla de la interioridad de la niña. De esta manera, además de un estudio físico del ambiente rural y sus personajes, La Rabia se instala en la fantasía más intima y bestial de Nati, y lo hace por medio de la animación experimental. Aunque es una constante en la obra de la directora, la animación adquiere aquí una forma nueva, una ruta inédita (hasta ahora Carri usaba animación con objetos, juguetes; acá son imágenes bidimensionales que zigzaguean entre la figuración y la abstracción). Estas secuencias son la imaginación pesadillesca de una niña, pero también son un flujo onírico-musical, un ruido visual que aturde con su extrañeza estilística, con su trazo impúdico. Ya alejada decididamente de modelos literarios-narrativos, la película busca y encuentra un mecanismo ajeno a representaciones trilladas, convencionales, profesionales. Y esa mezcla milagrosa, esa informe fusión de partes que va del realismo analítico a la animación vacilante, termina convirtiendo a La Rabia tanto en una película de superficie y profundidad inclasificables, como en uno de los máximos estandartes por un cine más libertario.

5 El director de cine de guerrilla de *Cecil B*. *Demented*, película de John Waters citada en un afiche en Los rubios, sostiene que el cine mainstream le quitó al cine independiente su patrimonio sobre el sexo y la violencia. Y ese mismo director de esa comedia anarquista de Waters propone que el cine independiente debe recuperar el sueño perdido, su agresivo impulso onírico. La rabia de Carri, muy parecida a la de esos personajes de Waters, se propone restituir una forma radical de violencia y de sexo que deja atrás las repetidas ficciones estandarizadas del cine mainstream actual (como muestra basta ver, por estos días, al Ang Lee de Crimen y lujuria, un kamasutra de sexo pacato diseñado con un software para fabricación industrial de ropa interior de-sastre qualité). En el camino de restituir el valor crítico del sexo y la violencia, Carri también se hunde en la experiencia onírica que el cine libre debe recuperar. Gracias a La Rabia, los sueños que dan razón al cine producen monstruos. Esos monstruos que horrorizan sólo porque habitan en nuestro interior y que sólo algunos reconocen como parte de nuestra cultura y nuestra barbarie. Aunque los sigan evitando, siempre hay un bisturí inteligente, como el de Carri, que nos extirpa y nos enfrenta a toda la primitiva densidad de nuestros sueños más monstruosos. [A]

Fui al río



por Eduardo A. Russo

ustavo Fontán viene realizando desde hace tiempo, tanto en el cine como en la escritura, un trabajo riguroso e inclinado a la contemplación respetuosa de algunos misterios que reposan en lo más cercano, incluso en esa dimensión de lo íntimo que a menudo se escapa por cotidiana. En otra oportunidad nos ocupamos de su largometraje anterior, El árbol, filmado con sus padres como protagonistas y en su casa natal. Allí Fontán conseguía el nada pequeño prodigio de hacer partícipe al espectador de una historia privada, aunque ubicada en las antípodas de toda espectacularización. Apelando al uso de la cámara como instrumento o, más sencillo aún, como herramienta entre la lapicera y el pincel, Fontán obtuvo entonces un bello ensayo sobre el tiempo que pasa y la vida que resiste. Registró gestos que se enfrentan a los desafíos de cada día y se inclinó ante un par de misterios: de los humanos, de la naturaleza y de esa rara actividad que llamamos cine. El árbol resistía las clasificaciones: entre la descripción y la narración, el documento y la ficción, resultó ser una de las películas cruciales, aunque casi secreta, del cine argentino reciente. Ahora, con La orilla que se abisma, Fontán redobla su apuesta hacia un cine personal y de una intransigencia que va a la par de una extrema ternura. Uno tal vez esté acostumbrado a ligar las propuestas intransigentes con cierta categoría de gestos que van de la ampulosidad a la aspereza o que, incluso, incursionan en alguna forma de arbitrariedad o desdén. Actitudes aptas, sin duda, para propiciar algunas de las formas disponibles para el culto a la personalidad bajo la figura de una autoría imperiosa. Nada más lejano a lo cultivado por este cineasta, que en todo caso no hace concesión alguna, pero en beneficio de su exigencia y sinceridad para sí mismo. El mandato no es otro que el de un trabajo por hacer, pero del que se sabe que la recompensa -para autor y espectador- vale sobre todo por el trabajo encarado.

Quienes sabían del proyecto de Fontán sobre Juan L. Ortiz podían imaginar dos cosas. Primero, que se trataría de un documental; segundo –y esto para quienes hubieran mantenido un acercamiento aunque fuera mínimo con la producción de Ortiz–, que la película en cuestión manifestaría una notoria corriente de correspondencias entre poeta y director. Si bien lo segundo es algo resaltante en *La orilla que se abisma*, lo hace por caminos insospechados, que llaman al despojamiento de toda presunción ante "una película sobre Juan L. Ortiz". Ante

La orilla que se abisma

Argentina, 2008, 64'

DIRECCIÓN

Gustavo Fontán Guión Gustavo Fontán

EDICIÓN

Mario Bocchicchio y Gustavo Schiaffino SONIDO Abel Tortorelli

FOTOGRAFÍA

Luis Cámara
PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Stella Maris Czerniakiewicz

COMPAÑÍA PRODUCTORA

Tercera Orilla

todo, el film de Fontán evita esa falsa familiaridad que ha afectado a tanto frecuentador, o que pretenda parecerlo, de la obra de Ortiz: la de la afección sentimental hacia la entrañable figura del poeta anciano, recóndito y sapiente. Esto es, le escapa a ese pegoteo que acecha en tanta evocación de "Juanele". Ajeno a ese vicio confianzudo, Fontán explora la poesía de Ortiz a partir de la mirada y la escucha. Pocas palabras del poeta se leen o escuchan; sólo un par de placas y unas frases provenientes de un distante documental filmado en los setenta. Fontán no filma un film sobre, sino a partir, de Juan L. Ortiz. Construye de a poco una propuesta entre el filmpoema y el film-ensayo, siguiendo la lección de Ortiz, que no es otra que la de una depuración de los sentidos para hacerlos capaces de apresar la vida.

La orilla que se abisma, título de una obra de Ortiz, deja comprobar que la estrategia del trabajo poético aquí presente destaca aquel procedimiento que los formalistas rusos bautizaron ostranenie, a veces traducido como "extrañamiento" pero que podría designarse como "desfamiliarización", esto es, aquello que reclamaba poéticamente Ortiz al recomendarle al cansado y apurado lector que se detuviera en las florcitas salvajes. Fontán está atento a las posibilidades de la desfamiliarización y destila su potencial en extremo. Pero también acude a otro recurso destacado por los formalistas: zatrudnenie, o "enrarecimiento de la percepción". Así, su film ingresa durante varios pasajes en el terreno de la abstracción y el paisaje del litoral, fenomenológicamente, se convierte en una corriente perceptiva poblada de luces y sombras, formas y colores, sonidos y silencios que son tanto del mundo como de su representación.

Resulta interesante el detalle de que una película con tan audaz vocación de riesgo haya sido apoyada por el INCAA, y más notable aún es el decisivo apoyo que tuvo de la Dirección Audiovisual de la Provincia de Entre Ríos. Datos que demuestran de qué modo el cine puede abrirse (y abrir) caminos cuando es movido por esa fuerza sutil y paciente que suele atribuirse al agua. La orilla que se abisma tiene la virtud de la persistencia; permite que el espectador afecto a saborear largamente las películas pueda volver sobre ella días después, extrayendo alguna iluminación demorada y madurada. Pero también es propicia para el impacto de la experiencia inmediata. Que bien podría resumir, a la salida de la sala, con el título de otra obra de Juan L. Ortiz: "Fui al río". [A]



Fantasmas en el paraíso

por Agustín Masaedo

"La expulsión del Paraíso debe ser, según su significado principal, eterna. En consecuencia, la expulsión del Paraíso es final, y la vida en este mundo inapelable, pero la naturaleza eterna del evento (o, para expresarlo en términos de temporalidad, la repetición eterna del evento) hace posible que no sólo podamos estar viviendo continuamente en el Paraíso, sino que en la práctica estemos en él permanentemente, sin que tenga la menor importancia el hecho de que sepamos o no que nos encontramos en el Paraíso."

Franz Kafka, Parábolas y paradojas

ederación está poblada por metáforas demasiado fáciles. La primera, la central, es su desaparición durante la última dictadura. ¿Hace falta señalar además la crueldad de ese paralelo? Tras él vienen otros, en los que pueden leerse, como en el reflejo quebradizo de las aguas, los signos claros de la tragicomedia argentina de los últimos treinta años, del trauma por el exilio forzoso y la consiguiente búsqueda de la memoria a la fiesta desatada por un chorro (de agua termal) en los noventa. Néstor Frenkel, con conciencia plena de esas tentaciones metafóricas (lo dice en la entrevista de aquí al lado), eligió dejarlas en la banquina del camino que traza su Construcción de una ciudad. Por las historias privadas que dan forma al documental desfilan ganadores y excluidos del nuevo orden, vecinos que no saben cuál es su casa, un algarrobo que se resiste al desarraigo, un viejo que resistió pero sólo para quedarse sin recuerdos. Pero "desfilan" del modo en que se desarrolla un paisaje a medida que transitamos una ruta: lateralmente, ampliando la perspectiva y no obturando la visión. Las metáforas están ahí, qué reme-

Construcción de una ciudad

Argentina, 2007, 95°

DIRECCIÓN

Néstor Frenkel **guión** Néstor Frenkel **FOTOGRAFÍA**

Diego Poleri

MONTAJE

Néstor Frenkel

SONIDO Javier Farina **MÚSICA** Javier Ntaca dio, para quien quiera interpretarlas, pero la forma que toma la película como un todo es la de la paradoja. Empezando por su título, en el que la palabra construcción toma el lugar de la más pertinente destrucción, siguiendo por las imágenes en blanco y negro del dictador Videla -el agente de esa destrucción que es, a la vez, el fundador-, acabando por los desquiciados y desquiciantes resultados de la "planificación" urbanística milica: una ciudad tan pero tan moderna que hasta contaba con llaves para puertas inexistentes, con calles pero sin veredas ni luces, con habitantes pero sin espacios públicos.

Federación está poblada por fantasmas. La cámara de Frenkel lo muestra cada vez que filma las calles, y los federaenses se corporizan y se evaporan al compás de una música juguetona. Como si fueran playmóbiles, o los extras de The Truman Show, participan de una puesta en escena, de un decorado que los preexiste y en el que tuvieron que encajar. Podría decirse que esas apariciones y desapariciones (no hay metáfora tampoco acá) tienen tanto de lúdico como de cinematográfico, si para Frenkel ambas cualidades no fueran la misma. Cuando se habla de la crónica falta de humor en el cine argentino, se acostumbra descontar para el cálculo a los documentales: Construcción de una ciudad es la prueba viviente -acento en viviente- de que algo así como una comedia documental es posible. El material que proporciona la realidad argentina, huelga decirlo, se presta especialmente a ello. Horacio Bernades en Página/12 sostiene que Construcción de una ciudad satiriza a esa realidad, como si en Federación "se cifrara algo de lo argentino, y frente a eso no cupiera otra cosa que una sonrisa burlona". Pero la sátira exige un ataque a su objeto, desde el planteo de una superioridad intelectual o moral, que en la película de Frenkel está absolutamente ausente: no hace falta remontarse a Vida en Marte o Buscando a Reynols para ver que el humor, para el director, es un fin y no un medio. Y, más importante, que surge de la verdad misma: una cosa es que en la historia de Federación se cifre algo de lo argentino (que lo hace, como quedó dicho) y que esa argentinidad (disculpas por la bersuitez del término) tenga su gracia, y otra muy distinta es que la "sonrisa burlona" sea la única reacción posible frente a esos datos. En vez de superioridad o cancherismo, Frenkel demuestra una empatía y un respeto extraordinarios hacia los federaenses. Lo hace cuando, en medio del horroroso ataque de tos de un entrevistado, se ofrece a buscarle un vaso de agua. Y cuando hace retroceder a la cámara ante la desmemoria de Félix Matiazzi, el viejo resistente. Y lo hace, sobre todo, a través de la selección, el montaje y el corte, que son las herramientas del documentalista para alterar o cambiar de signo el sentido de lo real (por lo menos cuando no se emplean medios más directos como la voz en off). La escena de la obra de teatro es reveladora del equilibrio entre humor y respeto que consigue Construcción de una ciudad. Mientras se desarrolla una representación del pasado federaense que orilla el patetismo ("¿Los recuerdos me van a pagar?", directo al podio de las frases del año), la cámara de Frenkel se vuelve una y otra vez sobre los rostros llorosos de la platea, cada vez en planos más largos, subrayando que, aunque en el centro del escenario quede siempre el absurdo cotidiano, ahí hay también sentimientos genuinos que se manifiestan inesperada, sorprendentemente. Porque Federación está poblada, ante todo, por la sorpresa y la emoción. [A]

"Tuve muchas películas posibles"

por Juan Manuel Domínguez

¿Cómo llegaste a la idea de la película?

Fue instantánea, digamos. ¿Cómo llegué a Federación? En 2004 andaba con el Bafici itinerante; no estaba en Federación pero estaba haciendo el paseo por el interior con *Buscando a Reynols*. Antes de volver a Buenos Aires, me fui una semana a Federación. Tenía un año difícil y me dijeron: "Andá ahí, hay termas, te vas a relajar y qué sé yo...". Me llevé un cuadernito a ver si me sentaba a escribir algo, una idea para una película, y al quinto día me entero de la historia de Federación. Y dije: "Ésta es la película".

¿Cómo te enteraste ahí de la historia de Federación?

En realidad, estaba aburrido y me tomé el barquito. "A ver qué es esto del barco, flotar un poco, mirar el horizonte." De golpe me entero de todo esto. Bueno, lo que aparece en la película es así, autobiográfico: me contaron la historia del héroe que resistió y dije "¿No será ésta la película?". Me bajé del barco ahí mismo, tomé un remís y fui a verlo a Félix Matiassi. Estuve charlando un rato con él (que todavía no estaba tan mal como se lo ve en la película). Le dije que capaz que volvía más adelante con una cámara, me dijo que no había problema. Y ahí me volví para Federación y me contacté con Dina Burna, un personaje de la ciudad que está involucrada en todo tipo de comisiones culturales y que es la que juntaba documentos, comprobantes (además había sido la directora de la escuela). Ella me empezó a abrir puertas. Desde ahí fueron dos años de ir y volver, de hacer varios viajes cortos. A veces fui solo, a veces con otras personas y otras con Sofía Mora, la productora de la película y mi persona de consulta absoluta

Debés tener mucho archivo.

No, de eso no filmaba tanto. Era más mirar,

charlar. Aunque debo tener más o menos veinte horas. Pero nunca pensé en usarlo en la película. Eran pruebas, testeos de personajes, cómo daban en cámara, cómo se relacionaban con el hecho de hablar. Pero realizados bastante desprolijamente, sabiendo que era un material de uso personal. Dos años y medio fui y vine; después dejé de ir un mes y volví para filmar la película con un plan símil ficción, es decir, con un plan de rodaje, guión hasta donde podía haber guión, media jornada para meterme en la casa de y con tal y capturar lo que surgiera ahí.

Más allá de ese chequeo, ¿cómo llegaste a los que terminaste eligiendo para la película, como Perro Verde, Cabeza de Trapo o el Presidente?

En el tiempo de investigación entrevisté a muchísimos más. Incluso, de lo que sería el rodaje de la película, quedaron diez o doce entrevistas afuera. Las dos variables que más me interesaban era, por un lado, si tenían algo interesante, su forma de hablar, qué tipo de carisma pelaban frente a la cámara; y, por otro lado, lo que más buscaba era si tenían algo propio, personal, donde se pudiera leer una huella clara de que habían sido atravesados por esta historia. Como pasa con el tipo que construye la glorieta de su casa y está preocupado por que esa glorieta sea igual a la que tenía en la vieja Federación. Está todo ahí. Más allá de si ese personaje hizo algo por la historia de Federación, o si es un personaje muy carismático, lo que dice es muy sintomático: yo le pregunto "Cuando la tengas lista ¿qué vas a hacer?" y me responde "Sentarme debajo de la glorieta a tomar mate y recordar los recuerdos de cuando tomaba mate debajo de la otra glorieta".

También es impresionante, por ejemplo, Cabeza de Trapo, que se hace el indiferente con la situación pero es capaz de decir

"Los muertos se quedaron allá".

Empieza a hablar de los muertos, del cementerio que quedó en la vieja Federación, y se pone a toser de una forma que no sabés si se va a morir ahí. Intentando hacerse el que ya no le interesa (hasta hace un falso bostezo mientras su mujer habla) y, bueno, casi se muere ahí en cámara.

Otro momento muy impresionante es cuando la persona que está realizando el curso de primeros auxilios habla sobre la reacción de su madre frente al traslado y casi se quiebra.

Es fuerte lo que le pasa a él delante de cámara. Quedó muy bien como escena porque está llena de paralelismos: la vieja y la nueva, la madre y la hija, el agua y él que camina alrededor del lago donde está la vieja ciudad, y después alrededor de la pileta. O como cuando está lloriqueando y la nena dice que el perro está lloriqueando.

En cierto sentido, todo parece muy ficcionalizado por la cantidad de casualidades que se dan en escena.

La verdad que sí. Busqué, busqué y busqué y encontré. Además tuve suerte con esas cosas que pasaron, como en esa escena tan potente: que la hija quiera entrar, que golpee la puerta, que él que esté llorando y que después termine con una sonrisa de oreja a oreja porque ella entró y pudo atarle los cordones. Yo podría haber dicho "Entró la nena, ya tengo la parte en que habla, cortemos ahí". Pero decidí seguir.

Muchos sostienen que la película tiene cierto tonito, ya sea por el uso de la música o por cierta explotación de determinados personajes o situaciones, como la escena de la obra de teatro.

Aparte de la necesidad de contarse, necesitan empaquetar un poco este cuento y ofrecerlo

y venderlo. Por eso hay tantos museos, por eso la obra. Con lo de la crítica estoy muy contento, la verdad que hay muchas críticas excelentes, muy buenas; y la otra verdad es que las críticas malas (por decirles así) me tienen como sorprendido. Está raro el tema, está divertido. Por ejemplo, hoy [viernes 2 de mayo] leí una que creí la iba a encontrar en los diarios más conservadores y la encontré en los diarios, si querés, más progres. La argumentación que encontré en esa crítica en contra me la esperaba, es entendible. Pero hubo una "inteligente" que dice como que yo elijo festejar la nueva ciudad. Ahora, por ejemplo, en el caso de "De película" y sus fotos a la Bond, elegí reírme, me permití ciertas patinadas y estaba consciente de ello.

Pero para mí, vos estás del lado del Perro Verde, que es algo así como el descastado del lugar.

Y sí, por algo tiene más tiempo en pantalla que los demás. Igual empatizo con casi todos. El camino fue evitar las cabezas parlantes y convertir los testimonios en personajes, darles entidad de personajes. Que esté ahí, que sea por algo y uno lo vea y termine viendo a esa persona, no simplemente un vínculo para contarme un cuento. La voz en off no se me ocurrió, soy muy pudoroso con el tema del documental en primera persona. Es una tendencia que está bien vista, que incluso la entiendo en algunos casos muy puntuales, pero a mí por lo menos no me llama.

Más allá de la capacidad de la cámara para dar cuenta de esos objetos tan comunes a la vida en el interior (fotografías, muebles, televisores viejos, glorietas), supongo que durante la preparación, la recolección del material de archivo debía ser algo así como una búsqueda del tesoro.

Todo lo familiar, los cortos en video, en Súper 8, la gran mayoría fue cedido por los vecinos que andaban por ahí. Lo que se ve por televisión al comienzo, que es como un institucional del Gobierno, lo saqué del Museo de Salto Grande. En un momento en la represa (que filmé y no usé), me dan estos documentales de obra que son impresionantes. El gobierno militar, cuando contrataba, exigía que en cada pliego de licitación además de la oferta concreta se presentara un proyecto para una especie de documental de la obra. O sea, por ejemplo, vos eras los rusos que venían a hacer los tableros eléctricos y además tenías que hacer la película: un seguimiento del trabajo, pero hecho en 16 milímetros. Muy gracioso el material: hay un locutor ruso hablando en español, "Turrrbinas para la Dalto Grande". Eso lo pongo en el material extra del DVD. Casi todo lo que usé y edité proviene de

Energía para dos naciones, un gran institucional hecho con cada uno de estos pequeños documentales de obra. En algún momento pensé "hago una de found footage". Tuve muchas películas posibles. Pero al final quedó reducida a esa nota de color, una idea de la megalomanía, sobre todo viéndolo a Videla inaugurando la ciudad.

Bueno, ahí hay otra de las películas de las que hablabas: la relación con la dictadura. ¿Por qué decidiste no hacerla?

Fundamentalmente porque me interesaba más lo otro. Para mí la potencia estaba en la cuestión local, en la problemática concreta de Federación. La dictadura está, no la quise saltar (en el material de archivo pasan los tanques), pero tampoco voy a estarle encima porque me voy a parecer a una historia ya contada y voy a perder potencia al focalizarme en eso. El tema es más complicado de lo que te podés imaginar. En Federación, por su fuerte problema local, no vivieron la historia del país. El recuerdo que tienen de esos años y del gobierno es raro: Videla es el único presidente que los fue a ver y que les construyó la ciudad (porque en el proyecto inicial, que era de Perón, no se sabía si se iba a construir o no). Hubo festejos ante el sí de Videla, hubo una votación previa al golpe sobre dónde iba a estar la ciudad, que se respetó posteriormente. Cosas muy raras y muy a trasmano. Si me metía en ese tema, me tenía que meter muy a fondo. Imaginate que en el museo está la foto de Videla. Si no trabajo ese tema bien, quedan ellos como unos hijos de puta, o yo como un hijo de puta, o la película del pueblo donde tienen la foto de Videla. Me parece que era otra película.

Pero aun así, mostrás el tipo de vida que les dio la dictadura.

Todo el tiempo está sobrevolando qué tipo de ciudad les dieron: esta especie de toque de queda virtual que existía debido a la ausencia de luz a la noche. No había sombra durante el día. Prácticamente los tipos estuvieron encerrados diez años ahí, la opresión de esos años se nota en el hecho de que no hayan construido un centro cultural, no haya bares, no se construyó una plaza, todo lo que no se hizo para que no haya reunión de la gente.

Entonces, ¿qué fue lo que te hizo inclinarte por la película que es hoy Construcción de una ciudad?

Tengo los sobrevivientes, vivos, en edad joven, y están casi todos bien como para contarlo. Tienen cincuenta y pico de años y vivieron tres vidas: en un pueblito ribereño, en una ciudad fantasma-maqueta y ahora en un paraíso termal. Quiero que me lo cuenten



y ver las huellas a nivel humano. Y tengo un pueblo que sufrió dos grandísimos cambios a espaldas, si querés, de la voluntad de esta gente. Entonces vamos a hacer la película de cara a la gente. Me quiero meter adentro de estas casas y ver cómo sobrevivieron.

¿Y el tratamiento cómico no era una decisión arriesgada, entonces?

Hay una decisión de apostar a eso, también el tema lo da. Construcción de una ciudad se permite la comedia porque fue un drama, fue una tragedia, pero no fue Hiroshima. Fue una locura, un gran absurdo. La posibilidad de la comedia me la dan también la distancia en el tiempo y el hecho de que viven bien, están todos tranquilos, y de alguna manera, muy entre comillas, reconstruyeron su memoria. La película es de emociones mezcladas porque Federación es de emociones mezcladas.

¿La película la vieron en Federación?

¡Claro! La vieron los que trabajaron y muchos otros, y la recepción fue muy cálida. Tampoco yo hice una película para Federación. Hay un punto en el que me olvido de todo y para mí son personajes de una película. Pero hay otro punto en que no. Estaban sorprendidos de que el documental se centrara en pequeñas anécdotas personales. El día que iba para allá me lo encuentro al Perro Verde en el micro y me pregunta el título. Construcción de una Ciudad. "Un título ambiguo", me dice. "Sí", le digo. Después apareció cuando la película empezaba a proyectarse, la vio y antes de que prendieran la luz, ya se había ido. Y al otro día lo único que me dijo fue "Está bien la película". Ahora casi ni voy a Federación, no me puedo sacar los ojos de cámara cada vez que la piso: la última vez que fui el trencito que recorría la ciudad lo habían cambiado por un barquito. [A]

Cine de superación



A favor www Natalí Schejtman

l tema de la crisis de la mediana edad es grande, la partida de los hijos, ni hablar, y la apuesta por los dos actores que encabezan el casting de El nido vacío (Oscar Martínez y Cecilia Roth) podría haberse convertido en una zambullida a una película inquietante, sobre todo si se tiene en cuenta que ya fueron pareja en una novela "seria" sobre "cosas de la vida" (a saber, Nueve lunas, donde interpretaban a una pareja de médicos ginecólogos y obstetras). Pero obviar, ningunear, hacer desaparecer ese pasado como pareja establecida en la televisión argentina tampoco hubiera sido correcto.

Burman probablemente lo ignore casi todo sobre ese programa de TV que trataba temas más y menos problemáticos en relación con la sexualidad, la maternidad y la salud, pero logra que un dato del pasado, como lo es éste para actores -y acaso espectadores-, se cuele en la película de una manera admirable. Porque El nido vacío es una película sobre superaciones, y acá entra todo: los actores ya no son quienes eran a comienzos de los noventa; Oscar Martínez ya no podrá ser galán multitarget; la pareja a los cincuenta y pico no es la pareja a los cuarenta; Burman dejó de filmar a Daniel Hendler después de tres películas al hilo, abandonó cierto grado de linealidad temporal y narrativa y, de paso, el rigor estrictamente realista. Claro, los chicos se fueron de casa y hay que ver qué hacemos ahora, pero flotar en el Mar Muerto juntos los dos, en un estado alfa al que era imposible llegar cuando ellos revoloteaban y exigían atención constante, parece un buen objetivo, una hermosa y saludable manera de empezar a vivir sin hijos a la vista. O sea, de superarlo.

Con un apoyo de pensamientos nítidos y sentimientos justamente conmovidos sobre un momento de la vida que se presume crítico, Burman desarrolla cada una de estas instancias de progresión de una manera sobria, cotidiana y amable, y hace de esto su película: Oscar Martínez o Leonardo no sólo ya no es el pintón que une a madres e hijas, sino que la historia lo lleva al dentista (situación antiglam por excelencia), lo muestra en cueros, egocéntrico y lindante con el patetismo en cada muestra de intolerancia, muy

como el Bill Murray de Perdidos en Tokio (ambos casi ex famosos, ambos cayendo en la temible sospecha de que su mejor momento ya es carne de biografías póstumas o rescates). Cecilia Roth (Marta) es una persona tan corriente y agraciada, tan centrada y tan poco ochentosa, resacosa o heroína, como lo es una señora de clase media que hubiera querido ser socióloga y hubiera desistido tironeada entre sus tres hijos y su marido dramaturgo. Burman, por su parte, filma ensoñaciones, filma fantasías y también mitologías, todo engranado en un camino lleno de recovecos. Miedos fantasmáticos y mundanidades. Vuelve a hurgar en las intrincadas redes emocionales y existenciales que se ocultan detrás de un diálogo preciso, un gesto de hastío o una preocupación hipocondríaca, pero esta vez no lo hace en un joven que está creciendo, sino en un adulto que está envejeciendo, y ese terreno movedizo (como los dientes o la flaccidez en la vejez) es el que da a la película una especie de incerteza que agradecemos en cada escena.

A diferencia de sus películas anteriores, *El nido vacío* deja más lugar a las abstracciones y a las huellas (hay algo vacío, para empezar). Eso también hace que sea una película más arriesgada y disruptiva, aunque en una dirección evidentemente común.

Además de estos rayos de novedad fantasiosa (que se van colando en una historia reconocible), un humor muy Burman suma puntos a la hora de consolidarlo como un director importante para el cine argentino. En ese tipo de guiños sobrios, cotidianos e hilarantes, hay una economía para celebrar. ¿Qué es, si no, un escritor que después de una enfermedad cerebral muy severa nada como pez en el agua en el mundo de la publicidad?

Digamos que *El nido vacío* ratifica, por un lado, características que ya veníamos observando en el cine de Burman: buen timing para las emociones y los chistes, buen diagnóstico íntimo y buena dosificación cinematográfica. Le suma a eso un giro de imprevistos –visuales, conceptuales– y plantea también un vacío que viene de la mano de la incertidumbre, un nido que estos personajes saben muy bien que no hay Mesías que vaya a llenar. [A]

8

El nido vacío

Argentina/España/ Italia/Francia, 2008, 90'

DIRECCIÓN

Daniel Burman GUIÓN Daniel Burman

FOTOGRAFÍA Hugo Colace

música Nicolás Cota CANCIONES

César Lerner y Jorge Drexler

DIRECCIÓN DE ARTE

Ailí Chen VESTUARIO

Roberta Pesce

sonido Juan Ferro

INTÉRPRETES
Oscar Martír

Oscar Martínez, Cecilia Roth, Arturo Goetz, Eugenia Capizzano, Jean Pierre Noher, Osmar Núñez, Inés Efrón, Roxana Berco y Fabián Arenillas

Las medialunas en el freezer



En contra por Federico Karstulovich

erfección, valga aclarar, no sólo es sinónimo de grandeza, excelencia, de superlativo. También es sinónimo de agobio, encierro, autocensura, temor al error, ausencia de exceso; de cristalización, en suma. Algo se cristaliza en El nido vacío, básicamente la idea de que el cine debe cerrar sobre sus personajes un universo moral, determinante, reclusivo, tranquilizador, algo que Burman no hizo jamás en la trilogía formada por Esperando al Mesías, El abrazo partido y Derecho de familia. Si las películas mencionadas -sobre todo El abrazo partido- formaban parte de un cine inquieto, asistemático, El nido vacío hace ingresar, en ese contexto, la comodidad, el ingrediente ausente.

El nido vacío sostiene ese viraje a partir de un cambio en lo narrativo que opta por lo seguro, valiéndose, irónicamente, de un procedimiento novedoso (la mezcla de registros entre lo costumbrista y lo imaginario), lo cual supone una paradoja: lo nuevo no significa crecimiento, sino pavor a la experiencia real.

Hubo siempre algo encantador en los personajes de las películas de Daniel Burman. Ese encanto tenía que ver con aquello que muy bien mencionaba Diego Trerotola en su crítica en EA en el momento del estreno de El abrazo partido: "Los personajes siempre están empezando cosas, no las están terminando". Una especie de cine anti-Buildungsroman (novela de formación o de educación).

Aquí el director hace un desplazamiento no sólo de registro sino de generación. Y el terreno generacional que no se domina (como director estaba más cerca de las edades de los protagonistas de las tres películas mencionadas, y en alguna medida podría hablar desde un lugar más cercano a sus personajes) se convierte aquí en la exposición de la fantasía del autor bloqueado, una perfecta excusa para hacer todo lo que antes nunca se había hecho: bajar línea, ir a lo seguro, ser pretensioso, encerrar a los personajes en trazos superficiales, presuponer lugares comunes sobre el arte y la creación como reflexiones sesudas y no, en tal caso, insertas en la trama.

La historia es simple: una noche, luego de una desafortunada cena con viejos amigos y compañeros de la universidad de su mujer, Leonardo (un dramaturgo famoso) vuelve a casa. Consternado, ya que es la primera noche en que su hija duerme junto con su novio, se

problema de El nido vacío es. sobre todo, de coherencia con el punto de vista y valentía para sostenerlo. queda despierto hasta altas horas. A partir del incidente y la preocupación -que derivan en una breve discusión marital- hacemos una elipsis al futuro, donde los hijos del matrimonio viven fuera de casa (en el exterior) y el mismo Leonardo sufre un bloqueo creativo. ¿Hay un cambio mayor en el universo costumbrista del director? No, ya que sigue contando historias que indagan el lugar de sus protagonistas en el mundo, su identidad y su lugar en la familia (aquí como padre, esposo y otros). Sí, hay cambio: la película se convierte en una indagación inconsciente por los vericuetos de la fantasía de su protagonista. Y eso supone la novedad, pero... ¿acaso Las puertitas del señor López se convertía en una película interesante porque su protagonista fantaseaba?

En películas anteriores, el director tomaba riesgos al quedarse con los personajes; aquí los abandona o los sumerge en la liberación de la fantasía al invertir, hacia el final, los términos de todo lo narrado. Ojo, no confundirse: fantasía no tendría por qué significar ausencia de riesgos, ni costumbrismo compromiso. El problema de El nido vacío es, sobre todo, de coherencia con el punto de vista y valentía para sostenerlo. No hay una verdadera exposición del personaje ante la experiencia, sino una mera fabulación de ella. En el cambio de registro, en los últimos minutos, aquello que era fresco, liberador, disruptivo en las películas anteriores -y que en ésta no estaba del todo logrado- se vuelve calculado, apático, terrenal, funcional a una tesis. En ese punto, incluso, el director pareciera decir que, sobre lo que no se pude hablar (por cercanía generacional), mejor no arriesgarse a emitir palabra. Esa falta de riesgo convierte a El nido vacío en un gran mecanismo tranquilizador. Concluyendo: antes, cuando el cine de Burman se preguntaba algo, se insertaba en el problema y muchas veces (la mayoría) no lo resolvía. Ahora el director ha optado por regalarnos un final pacífico, una experiencia que nunca sucedió, una paz burguesa, como la de ese domingo a la mañana, con medialunas y el sol entrando por la ventana, todo igual. Todo puede mantenerse un poquito más tal cual está. Y pareciera que la película no ve con ojos críticos esa paz recuperada; por el contrario, es el mejor anestésico contra los vaivenes de la vida, la cristalización cíclica de una experiencia banal y familiar. ¿Esto es novedoso? [A]



por Eduardo Rojas Li tiempo debería detenerse. Ya no tenemos derecho a creer que su avance acompasará el progreso de la historia. Los viejos ideales de libertad, igualdad y fraternidad o, después, las rosas rojas del socialismo que instalaría la justicia sobre la Tierra han caducado. La historia no ha sido benigna con esas aspiraciones y ha disuelto el tiempo en un presente continuo en el cual la esperanza ha sido abolida y en el que las palabras de ayer –justicia, hermandad, solidaridadson anatemas. No hay futuro; sólo presente ingrato, tan obtuso que si abrimos desde él la puerta al pasado sólo encontraremos lo peor, la raíz del mal hoy hecha árbol. Y únicamente nos servirá para comprobar que ese mal ha triunfado.

Si éste ha sido el resultado de la historia, lo que venga sólo puede ser peor. Presente perpetuo y canallesco, un futuro en el que la cuestión humana haya desaparecido será aún más vil. Por eso, el tiempo debería detenerse.

Este ánimo sombrío, esta advertencia son formulados por Nicolas Klotz y Elisabeth Perceval, su guionista y esposa. Es la cuestión humana la que está en

juego en este momento. La de la supervivencia del hombre como tal. No la de la especie, amenazada por otros apocalipsis, sino la del concepto de hombre acuñado por el humanismo: un individuo, alguien consciente de sus actos y elecciones, capaz de vivir armónicamente con los otros y de utilizar sus capacidades no sólo en su propio beneficio, sino en el del conjunto. Un proyecto de vida que, Klotz nos dice, está muerto en las propias sociedades que lo generaron. La pátina democrática de ese mundo es sólo eso: una película delgada y engañosa que encubre a una sociedad totalitaria y rapaz. Desde el corazón de ese mundo opulento y egoísta, esta película, rama desgajada del tronco del viejo humanismo, viene a descorrer ese moderno velo de Maya, esa apariencia.

2 Como una imagen. Pero ni siquiera la apariencia es grata; apenas una imagen, falsa, del mundo de orden y eficiencia en el que vive Simon (el notable Mathieu Amalric), psicólogo a cargo de las relaciones humanas de una empresa alemana asentada en Francia, una imagen que enseguida se disipa; él es uno

de los apóstoles de la excelencia, un modismo al uso para suavizar las salvajes prácticas empresariales modernas: despiadados tests de selección de empleados, prácticas paramilitares de despersonalización para el entrenamiento del personal, una racionalización que prescinde de miles de trabajadores son la verdad detrás de la apariencia. Fuera del trabajo su vida transcurre en la penumbra de un departamento ambientado con esterilidad posmoderna y sus neuróticas relaciones con dos mujeres. Cuando le encomiendan indagar sobre el equilibrio psicológico del señor Just, director de la empresa, los engranajes que mueven la maquinaria de ambos -la empresa y Simon- se hacen autónomos y en su girar emancipado van desarmando todo sentido: el de las vidas de Simon, del director y de quienes los rodean, y el de la propia narración que se quiebra y reconstruye con cada espasmo de la monstruosa maquinaria corporativa.

La cuestión humana es desde ese momento una investigación sobre la verdad y la apariencia, un viaje a un pasado tenebroso en el que como última ratio se agazapa la bestia nazi; también la constatación de que ese pasado se reproduce en el presente y se propone como modelo de futuro. Como en un relato chestertoniano, todos son investigados e investigan a los otros, las certezas se van disolviendo y son reemplazadas por los dolores íntimos y las miserias públicas, escondidas en algún archivo de la historia.

La propuesta de Klotz no es nueva y hasta tendría algo de lugar común si la formulara de otra manera, eligiendo un camino distinto al de este relato quebrado, que nunca se rinde al descanso de lo lineal en su búsqueda de la verdad oculta detrás de la apariencia: la dinámica del capitalismo necesita en su avance de formas de producción y control cada vez más totalitarias. No es necesario un imaginativo Simon que las desarrolle; mucho más simple es que aplique, sin saberlo al principio, las de la vieja maquinaria nazi, siempre disponible. A medida que Simon descubre la raíz de los métodos que aplica y la red de ocultamientos y genocidio que están en la génesis de la empresa, su vida se transforma en un viaje vertiginoso hacia el pasado y la desintegración (como en La flecha del tiempo, novela de Martin Amis en que la razón de su protagonista se disolvía acompañando su regreso a un pasado concentracionario). Ese viaje es, en la pantalla, la explosión de un espejo; fragmentos girando en el espacio que arrojan imágenes parciales, encuadres expresionistas que parecen desgajados del tronco narrativo central pero que terminan esclareciéndolo; al mismo tiempo son la expresión del ánimo disociado de Simon, o del señor Just y de todos los habitantes de ese mundo en que lo humano es una estrella menguante.

Juegos de gatos y ratones. La cuestión humana deviene en una especie de policial en donde el investigador es víctima y victimario, un juego perverso en el que todos irán ocupando esos mismos roles; al comienzo Simon somete a su novia a un vaivén histérico de seducción y abandono, pero ella lo desarma con su voz (en La cuestión humana, volveremos sobre ello, la música actúa como una herramienta de desguace de la personalidad). El señor Rose desconcierta a Simon al revelarle los desequilibrios psíquicos de Just. Éste a su vez personifica a la



La cuestión humana La Question humaine

Francia, 2007, 143

DIRECCIÓN Nicolas Klotz PRODUCCIÓN

Sophie Dulac, Michel Zana

GUIÓN

Elisabeth Perceval sobre novela de François Emmanuel

FOTOGRAFÍA

Josée Deshaces

MONTAJE

Rose-Marie Lausson **MÚSICA** Syd Matters

INTÉRPRETES

Mathieu Amalric, Michel Lonsdale, Laetitia Spigarelli, Jean Pierre Kalfon, Lou Castel, Valérie Dréville, Edith Scob

aflicción en su forma más primaria. La extraordinaria máscara de Michael Lonsdale, las pausas de su discurso, el aura de ausencia que es capaz de generar, la manera en que parece desarticular cada uno de sus músculos faciales y cargarlos de pesadumbre terminan componiendo la imagen de un ser víctima de una tristeza y un desconcierto terminales, pero que conserva reflejos de lo que fue: un ejecutivo feroz y eficiente. Su dolor en estado puro, el peso de su pasado, interpelan a Simon y lo desnudan de su ciencia pragmática; ese dolor y esa culpa echan sombra a su vez sobre el implacable Rose, y así sucesiva o simultáneamente, todos caen como palos de bowling ante el golpe de una arrasadora bola fétida, hasta dejar a la vista la ligazón del pasado totalitario con el presente de apariencia civilizada. La progresiva toma de conciencia del protagonista de Recursos Humanos, la noble película de Laurent Cantet, parece al lado de la radicalidad de la película de Klotz un trabajo voluntarioso y bienpensante.

Lo que se ve y lo que se oye. ¿Cuál es el punto de vista de *La cuestión humana*? Sin duda el del psicólogo Simon, pero la multiplicidad de sus ángulos, sus bruscos cortes que interrumpen la continuidad de las escenas que llevan el hilo narrativo, espejan también la totalidad del mundo que malamente lo contiene. *La cuestión humana* es un big bang narrativo, una explosión desde la oscuridad en camino a resumirse otra vez en ella.

La música subvierte, altera el orden y vuelca de adentro hacia afuera las grietas humanas de todos los agonistas de la película. Si, como dijimos, Simon es subyugado por el canto de su novia, más adelante la música electrónica de la disco propiciará paupérrimas ceremonias colectivas que descargan la angustia y el aturdimiento de Simon y de las sombras que bailan a su lado, todos solos y cercados por una escenografía de rejas y alambres tejidos. Esas escenas se cargan de un clima carcelario que los personajes, digitados por el diapasón hipnotizante de la música, asediados por una cámara asfixiante, bailarines autistas, poseídos por un frenesí de zombis, jamás advierten.

La música incidental comenta dialécticamente, discordando o armonizando, las acciones de los protagonistas. La música llamada clásica es la que acompaña la pasión del señor Just, modelo tardío de aquel romanticismo que se pervirtió en nazismo, sensibilidad en estado puro; su nervadura es acariciada o golpeada (para sus nervios expuestos el resultado es el mismo) por las notas musicales que lo arrojan al grado primario de la sensibilidad, más allá del bien y del mal pero consciente de cada uno de los extremos; la música es para él, a diferencia del resto, una herramienta de conciencia, un recordatorio de que el infierno existe y el cielo está perdido.

Pero también está Arie Neumann, el sobreviviente, el que desde el anonimato parece manejar los hilos que podrían desatar esta madeja maligna. Su presencia en el final es el testimonio de un pasado que quizá tenga un resquicio de futuro. Un testigo de otro tiempo y otros valores que nos recuerda que *La cuestión humana* es, en palabras de Nicolas Klotz, un homenaje a *Tiempos modernos*, aquellos de Chaplin en los que los engranajes de la máquina, en plena aceleración, todavía permitían la fuga hacia una modesta felicidad. [A]



Bootleg film

A favor

Jaime Pena

erá mejor empezar por lo obvio, por las características del proyecto de Todd Haynes sobre Dylan ampliamente difundidas desde el mismo momento en que la producción de I'm Not There se puso en marcha. Se dice ya en los créditos: una película inspirada en "the music and many lives of Bob Dylan". No estamos ante una biografía apócrifa, pese a que tenga mucho de roman à clé. Por supuesto, tal y como se ha destacado repetidamente, tampoco se trata de una biopic al uso. El nombre de Bob Dylan no vuelve a salir hasta los créditos finales de las canciones, luego de que havamos visto por vez primera imágenes de su verdadero rostro y, sobre todo, hayamos escuchado su voz a lo largo de toda una película en la que suenan varias docenas de canciones de su autoría. Un proyecto contradictorio, entonces, o que hace de la contradicción su verdadera razón de ser.

Aunque en sí misma sea una propuesta original y cuanto menos sorprendente, a estas alturas ya no sorprenderá a nadie que el Dylan de Haynes esté conformado en realidad por muchos Dylan. Este detalle ha sido sobradamente publicitado, también desde el mismo inicio de la producción, cuando se anunció que uno de esos *dylanes* iba a ser interpretado por una mujer, Cate Blanchett. Y así es: en *I'm Not There* nos encontramos con al menos siete *dylanes* interpretados por seis actores. Bien, no son exactamente siete retratos

de Dylan; quizá tan sólo se trate de otros tantos personajes, encarnaciones o, quién sabe, meras imitaciones o proyecciones. Tenemos entonces al niño negro que idolatra a Woody Guthrie (Marcus Carl Franklin), el poeta Arthur Rimbaud (Ben Whishaw), el cantautor del Village, Jack Rollins (Christian Bale), el actor Robbie Clark, una especie de nuevo James Dean marcado por su interpretación de Jack Rollins (Heath Ledger), el cantante folk convertido al rock Jude Quinn (Cate Blanchett), el viejo mito del western, Billy The Kid (Richard Gere) v de nuevo a Jack Rollins, el cantautor convertido al cristianismo. Por si fueran pocos, también tenemos la voz narradora de Kris Kristofferson, el Billy de Pat Garrett and Billy The Kid, la película de Peckinpah a la que Dylan puso música. Un juego de espejos, por lo tanto, que no cabe reducir al mero retrato poliédrico de una figura inasible con múltiples caras. Eso es lo obvio, lo menos que se puede decir de I'm Not There. Para ello no es necesario ni siquiera ver la película: basta con haber seguido atentamente todo su proceso de producción. Ése es su punto de partida y no puede ser, en consecuencia, nuestra conclusión.

La banda sonora de la película define mejor que nada las intenciones de Haynes. Digo la banda sonora y no el magnífico *soundtrack* que de ella se ha editado. Éste está compuesto por una treintena de versiones de temas de Dylan interpretados por gente como Sonic



Youth, Cat Power, Tom Verlaine, Calexico, Stephen Malkmus, Yo La Tengo y Antony and the Johnsons. Muchas de estas versiones, no todas, hacen acto de presencia en la película junto a las interpretaciones clásicas de Dylan para allí confundirse del mismo modo en que lo hacen las imágenes: las anécdotas, la historia oficial, la ficticia y la legendaria del propio protagonista. Hay demasiadas cosas que se me escapan en una película que parece hecha a la medida del más conspicuo de los seguidores de Dylan, no sólo el que se conoce todas y cada una de las canciones que ha grabado o tocado alguna vez, sino también el que se lo ha leído todo sobre su héroe, el que conoce los aspectos más recónditos de su biografía -hasta Greil Marcus (luego volveremos sobre él) ha disfrutado con sus propuestas-. Que nadie se acerque a I'm Not There esperando encontrarse un nuevo capítulo de la Historia Secreta del Rock después de Walk The Line. Aunque hasta nosotros llegarán ecos de la vida de Dylan desde finales de los cincuenta hasta mediados de los setenta, no serán más que simples retazos, piezas de un puzzle manifiestamente incompleto e incomprensible para el dylaniano neófito: las visitas a Woody Guthrie al hospital de las que habla en sus Crónicas, los conciertos-escándalo en Newport y en el Royal Albert Hall, el accidente en motocicleta, sus tormentosos matrimonios, etcétera, etcétera, etcétera. Todo está puesto ahí por Haynes para que no tengamos ninguna duda de que I'm Not There nos habla de Bob Dylan, aunque tan falsamente camuflado que más que filmar la Historia, Haynes filma su parodia.

Privilegiar el retrato por sobre el relato impone también sus peajes, en particular la renuncia al desarrollo cronológico, algo que I'm Not There lleva hasta sus últimas consecuencias. Cada uno de las personalidades/ actores representa, con matices, una época determinada; claro está, con la excepción de las partes correspondientes a Rimbaud y Billy The Kid. Sin embargo, aunque vayamos saltando de una a otra, no existe continuidad entre cada una de estas partes, pues puede decirse que ninguna de ellas va más allá de la mera exposición de una personalidad o una circunstancia vital concreta en la vida de Dylan. La narración tradicional está ausente no sólo del conjunto, sino también de cada una de sus partes, lo que seguramente es el aspecto más problemático de una película que intenta importar los modelos de escritura del propio Dylan en sus letras al relato cinematográfico: lo elusivo, lo derivativo, lo críptico y lo metafórico se dan la mano en episodios como el protagonizado por Richard Gere o en momentos concretos como esa puesta en imágenes de la interpretación de Ballad of a Thin Man por Blanchett/Malkmus que comporta también una suerte de "interpretación" de la propia letra.

Al igual que esos aspectos de la mítica dylaniana que I'm Not There no deja de lado, hay otros momentos en los que la Historia lo impregna todo, por mucho que estemos asistiendo a un baile de máscaras. El joven admirador de Woody Guthrie que porta una guitarra con la inscripción "This Machine Kills Fascists" se tropieza con una noticia en un diario sobre el ingreso en el hospital del verdadero Guthrie. También el viejo Billy The Kid leerá en otro diario una noticia sobre Pat Garrett, "famed captor of outlaw Billy The Kid", instantes antes de encontrarse en un vagón de tren con la guitarra de Woody Guthrie. La historia como un bucle, la historia mítica de la América profunda que se configura como inspiración para Dylan y que Haynes confron-

I'm Not There

Estados Unidos 2007, 135

DIRECCIÓN Todd Haynes **GUIÓN** Todd Havnes v Oren Moverman

PRODUCCIÓN

Christine Vachon, John Goldwyn, Jeff Rosen, John Sloss, James D. Stern

FOTOGRAFÍA

Edward Lachman

MONTAJE

Jay Rabinowitz MÚSICA Bob Dylan

INTÉRPRETES

Cate Blanchett, Ben Whishaw, Christian Bale, Richard Gere. Marcus Carl Franklin, Kris Kristofferson. Julianne Moore, Charlotte Gainsbourg ta con la Historia política de los años sesenta. Richard Gere mira hacia la lejanía y el contraplano nos muestra los bombardeos de Vietnam, una guerra que constituve el trasfondo de la vida de Bob Dylan. Tanto que el propio personaje de Claire (Charlotte Gainsbourg), la esposa de Robbie Clark, reconoce que su matrimonio ha terminado al ver por televisión el anuncio de la retirada de Vietnam por parte de Nixon. I'm Not There, creo que no lo había dicho, es una película sobre una época determinada, esos años sesenta entendidos de un modo muy amplio, al menos hasta mediados de la década siguiente con el fin de Vietnam -si bien la música cubre un espectro más amplio- y de un periodo de importantes cambios sociales y culturales, cambios en la música y el cine, que estarían representados en una figura como Dylan. Si alguien buscaba a Robert Allen Zimmerman en I'm Not There y no lo encuentra, que no se preocupe: Dylan no está en esta película, tan sólo era un mero cebo para atraer la atención de algún que otro incauto.

Haynes no engaña a nadie, al menos a nadie que conozca sus películas anteriores. Gran maestro del palimpsesto, cada una de sus películas conlleva un estilo diferente que no es otro que el de la época que retrata. No es nostalgia; tan sólo el convencimiento profundo de que el presente se construye a partir de la puesta al día de la tradición. Así, del mismo modo en que se reinterpretan las canciones de Dylan, Haynes "versiona" el cine de los sesenta. Larry Gross (Film Comment) menciona entre las citas explícitas Masculin-Féminin, Petulia, A Hard Day's Night, 8? y Darling. Jonathan Rosenbaum (Chicago Reader) añade también A Face In the Crowd, Les parapluies de Cherbourg y, claro, Pat Garrett and Billy The Kid. Don't Look Back planea a lo largo de todo el segmento de Cate Blanchett, pero ya digo que Haynes no teme mirar atrás. La reescritura, el pastiche, el fake, todas las formas posibles de impostura están presentes en su cine, como lo están en la obra de sus dos grandes maestros, Jean-Luc Godard y Orson Welles. Si Velvet Goldmine era tanto una revisión de las distintas vidas de David Bowie como una remake glam de Citizen Kane, I'm Not There vuelve a inspirarse en la opera prima de Welles en el sentido de servirse de varias voces y varios modelos narrativos para acercarse a la compleja personalidad de una figura pública que se oculta detrás de varias máscaras (Gross habla de avatars). Su propio título es también, en realidad, su rosebud. Una canción procedente de las míticas sesiones que en 1967 dieron lugar a The Basement Tapes (1975) y que sólo ha podido ver la luz de manera oficial en el soundtrack de la película. Aquellas sesiones fueron estudiadas con detenimiento por Greil Marcus en Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes (retitulado en una edición posterior The Old, Weird America), un libro -y un discoque Haynes confiesa que está en el origen de su película. Marcus subraya en su estudio la íntima relación de las composiciones de aquellas sesiones junto a los miembros de The Band con toda la tradición de la música popular americana, en especial con las grabaciones que formaron parte de la Anthology of American Folk Music recopiladas por Harry Smith. Si Dylan buscó la inspiración en la música de cuarenta años atrás, Haynes vuelve su mirada al cine de los sesenta. Es su manera de reivindicar su filiación, el legado que un cine americano demasiado deudor de la tradición narrativa clásica parece haber olvidado. [A]



El estado absoluto de la ausencia

En contra por Leonardo M. D'Espósito

a cuestión pasa por la consistencia. Es más o menos así: cuando uno ve una película del género que fuere, lo que busca es que el universo que se despliega ante sus ojos sea eso, consistente. Que incluso si refiere a lo que existe fuera de la sala, tenga una existencia propia. Esto se aplica tanto a La guerra de las galaxias como a Titicut Follies. Desde su glorioso y prohibido film Superstar-The Karen Carpenter Story, Todd Haynes había aplicado esta máxima de manera precisa. Uno veía Velvet Goldmine y, si bien incrementaban su encanto el uso de El ciudadano como esquema y el aspecto de film à clef (donde un personaje era Bowie, otro Iggy Pop, otro Marc Bolan, otro Bryan Ferry, pero ninguno se llamaba así), podía desconocerse completamente la historia del glam rock para disfrutar el film. Con Lejos del paraíso pasaba lo mismo: la fuerza del mundo americano pintado por Haynes, si bien utilizaba el molde de los melodramas coloridos de Douglas Sirk, no requería la familiaridad con el cine del germano para comprender qué le pasaba a esa mujer con esposo homosexual y enamorada de un negro en plena década de los 50.

Con *I'm Not There* pasa exactamente lo contrario. Es necesario que les diga que yo no soy ni dylanófilo ni dylanófobo, que apenas conozco algunas anécdotas de la vida del juglar y poeta, que sí, sé qué implica el grito de "¡Judas!", pero no necesariamente todas las idas y vueltas de su vida. Habré escuchado unos seis discos; algunos me encantan, otros me son indiferentes. Lo que me atrajo del film fue, justamente, lo que me llevó a ver *Velvet...*: pisar terreno no seguro y de la mano de Haynes para crear mundos con la materia popular. Me encuentro ante el film y me doy cuenta de que si uno no conoce –sobre todo– los lugares



comunes de la vida de Dylan, no hay manera de comprender lo que pasa en la película. O sí, pero el problema es que no es demasiado interesante. La idea de disgregar la persona Dylan en seis personajes con nombres arquetípicos (el cowboy se llama Billy the Kid, el poeta Arthur Rimbaud, qué pereza) es más bien ramplona. La otra idea, la de señalar cierta ambigüedad sexual en el Dylan de los 60 usando a Cate Blanchett, casi cretina. Y cuando nos empezamos a dar cuenta de qué es lo que este ir y venir implica, también nos damos cuenta de que en realidad el proyecto de Haynes es más bien la construcción de algo así como el bronce que no sonríe (salvo cuando ve a Allen Ginsberg para decir "Hey, man, Allen Ginsberg!"), un poco a la manera de John Carpenter con su Elvis televisivo. Pero resulta que Carpenter tenía varias disculpas. Por un lado, la televisión: después de todo era un telefilm donde Carpenter jugaba bastante. Por otro, el tono a veces paródico de ciertas formas populares de los cincuenta que campea toda la película; como si el realizador hablara más del cine que lo nutrió que de Elvis. Igual, y dado que adolece del mismo problema que I'm Not There, no resulta muchísimo mejor. Lo único que uno puede decir es que Elvis carece de la pedantería intelectual que lastra las imágenes de Haynes, cuya admiración por Dylan lo enceguece. Lo más extraño es que hay dos elementos que han desaparecido en este film respecto de la obra previa de Haynes: el plano compuesto de manera musical, estático o móvil pero lleno de capas que se responden las unas a las otras, y la belleza plástica que conllevaba ese procedimiento. La razón principal de estas desapariciones es simple: se trata de un film diletante.

El lector atento y quizás dylanófilo argüirá que el propio Dylan es una especie de diletante (en realidad es más un vagabundo; no una persona indecisa entre varios sentidos posibles para su vida y obra sino alguien que no deja de moverse aunque no tenga pensado un lugar adonde llegar) y la única forma de retratarlo, de introducirse en la experiencia de ser o haber sido Dylan es ésta, tan fragmentaria como las propias encarnaciones del personaje. Salvo porque la vida de Dylan no es una continua creación de alias, sino más bien una línea zigzagueante. Sin ser genial, aunque sí muy bueno, No Direction Home, de Martin Scorsese, es mucho más preciso incluso en el retrato de las contradicciones. Está bien, es un documental, pero también una reconstrucción y una búsqueda de sentido. En el caso de Haynes, todo parece regido por el solo deseo de darles un marco de imágenes a las canciones de Dylan, de que queden fijadas por una miríada de imágenes y de que uno diga "Ahhhh... laicarrolinguestón es por eeeeso...", como si realmente importara. Justamente, las canciones de Dylan son más importantes que sus comportamientos porque vibran más allá de la letra, de la música o del momento en que se cantaron por primera vez. Paradójicamente, al fijar los gestos dylanianos y sus temas, sus diferentes comportamientos como rocker, bluesman, star, poeta, cowboy o tilingo, cada capa y cada personaje-dylan se desconecta de los demás y de la obra. En lugar de ser un continuo y un paisaje sobre lo humano, I'm Not There genera una ausencia tanto de peso como de sentido. Ninguna capa es consistente con la otra y la personalidad a recrear se disuelve. Y también de otras ausencias: ni Dylan ni Haynes estuvieron alguna vez en este film. [A]



Aquí, el Mal

por Agustín Campero

i en algo el "paradigma" Nuevo Cine Argentino significó una evolución respecto del cine anterior, ese algo gira alrededor de los problemas de la construcción de la(s) memoria(s) y su representación, sobre todo en lo relacionado con la desaparición de personas durante la última dictadura militar, la dictadura en sí misma y sus huellas en el pasado y en el presente. En sus mejores ejemplos (para citar sus extremos: Los rubios y Crónica de una fuga) existió una vocación por la construcción de una voz propia, fue muy consciente respecto de la moral subyacente a los procedimientos y los efectos del lenguaje cinematográfico y deconstruyó y desnaturalizó, mediante esos procedimientos, las macro y micro relaciones sociales que sustentaron el golpe y la dictadura, que se potenciaron con ella. Esas películas fueron audaces y tuvieron una noción de la vergüenza.

El cine anterior al NCA que trataba el problema de la dictadura se desenvolvía en catárticas y monocordes explicaciones verbales, simplificaba en extremo, hacía evolucionar las historias a partir de las revelaciones que superaban los conflictos psicológicos y trabajaba con personajes que en sí mismos resumían los estereotipos sociales más comunes. Pretendían hablar de la sociedad. A lo largo de las historias, el recorrido de estos personajes-estereotipos terminaba tranquilizando a la audiencia. Los dramas solían ocurrir en familias patriarcales, que en cierta forma resumían o alegorizaban al país. Con todo esto, no hay que olvidar que el cine era funcional al entendimiento inicial y a la superación del horror de la dictadura, a los primeros pasos del recorrido democrático.

Cordero de Dios toma lo peor de los dos cines y se propone un horizonte con fines repudiables. De uno, la estilización en sí misma, el regodeo en la habilidad visual y la búsqueda del efecto. Del otro, los estereotipos explicativos



Cordero de Dios

Argentina, 2008, 99'

DIRECCIÓN Lucía

Cedrón

PRODUCCIÓN

Lita Stantic **GUIÓN** Lucía Cedrón,

Santiago Giralt y

Thomas PhilipponAginski

FOTOGRAFÍA

Guillermo Nieto

MÚSICA Sabasti

Sebastián Escofet

MONTAJE

Rosario Suárez

INTÉRPRETES

Mercedes Morán, Juan Minujín, Jorge Marrale, Leonora Balcarce, Malena Solda, María Izquierdo, Ariana Moroni, Manuel Vignau, Horacio Peña, Luis Sabatini y naturalizados, la ausencia de noción moral de las imágenes, la banalización del horror a partir de la mentira que surge de la explicación por trasposición forzada de problemas actuales que se explican por problemas pasados, eliminando dimensiones, complejidades e igualando todo. Su horizonte: los festivales internacionales deseosos de una mirada catártica que relacione, en este caso, el horror de la dictadura y el sacudón social del 2001/2002.

La historia se impulsa a partir del secuestro de Arturo (Marrale), con la crisis 01/02 de fondo y mediante un operativo con estética "parapolicial". La nieta de Arturo, Guillermina (Balcarce), se entera del secuestro cuando recibe el llamado para pedir el rescate. Un secuestro extorsivo con fines económicos, situado en un momento en que la clase media se veía muy amenazada por fantasmas varios (saqueos, inestabilidad económica, inseguridad). Para contribuir a la solución del problema, Teresa (Morán) vuelve temporariamente de París, donde se había instalado desde que escapó de la dictadura militar, luego de haber estado "chupada" y después de la desaparición de su esposo, Paco (Minujín). Ellos compartían no sólo el núcleo familiar, sino también el ambiente político. Paco era un militante activo y Teresa, una militante periférica. El nudo del asunto, el supuesto dilema moral al que se enfrentan Teresa y Guillermina (madre-hijas-nieta) es que el secuestrado durante 01/02 (Arturo) había entregado al secuestrado durante la dictadura (Paco). Y, tal como queda expuesto, lo entregó -muy a su pesar, se subraya que lo entrega llorando- para intercambiarlo por su hija, quien hasta entonces había estado desaparecida. ¿Con quién se produjo la negociación para el intercambio? Con un general muy activo, a la sazón millonario, terrateniente y oligarca. El mismo general que siguió siendo amigo del padre entregador/secuestrado y que, ante el secuestro de 2002, se ofrece a poner la plata para pagarles a los secuestradores, a cambio de que Teresa no testimonie en la reapertura de los juicios a los militares. Sí, además del telón de fondo de la crisis, aparece también la reapertura de los juicios. La familia del entregador/secuestrado termina consiguiendo la plata, lo recuperan sano y salvo, y al final la historia consigue unir nueva y felizmente a la familia. Felizmente quiere decir al menos superando el dilema respecto del trato que tienen que tener para con el entregador/secuestrado y conviviendo en paz con el recuerdo del padre desaparecido. Resumo el combo: secuestro de la dictadura, secuestro de "la crisis", asimilación de ambos secuestros (igualación histórica, imposibilidad de discernir en su esencial diferencia, ausencia total de los trasfondos políticos, anulación, por lo tanto, de la diferencia esencial del papel del Estado en ambas épocas), entregador/secuestrado, exilios, militantes y militares estereotipados, reapertura de los juicios, dilema moral, habilidosos flashbacks, una imagen redundante y explicativa de un centro de detención clandestino puesto de modo casi icónico (no se explica cuál es el punto de vista desde el cual se toma semejante imagen) y un corderito de peluche alegórico. Cordero de Dios enfrenta al espectador a un dilema moral históricamente imposible, pero valiéndose como un parásito de la historia concreta, con toda la carga dramática que significa el recuerdo de la dictadura.

Pensada a sí misma como producto y multipremiada desde su forma guión, para esta película nada de lo descrito es un problema mayor. Qué le importa. Accedió a diversos financiamientos –entre ellos del Estado argentino–, la antecede un abrumador reconocimiento en festivales y se aseguró en los medios masivos un prestigio de pompa y circunstancia. [A]



por Marcela Gamberini "A veces la distancia tangible entre dos personas puede ser corta pero la emocional puede ser enorme. *My Blueberry Nights* es una mirada a esas distancias desde varios ángulos. Quería explorar esas extensiones, tanto figurada como literalmente, y el esfuerzo que cuesta salvarlas." **Wong Kar-wai**

l sabor de la noche le propone al espectador un viaje, como casi todas las películas de Wong Kar-wai. Un viaje a través del amor plagado de encuentros y desencuentros, un recorrido melancólico y profundo acondicionado por una música que acompaña el transcurso del film con coherencia y belleza. La película podría haber sido una canción cantada por Norah Jones, quien a la vez la protagoniza. Reflejos en espejos, cristales, vidrios empañados, que dan cuenta de un juego de representaciones que deja ver el acontecimiento, lo que sucede, siempre "a través de", nunca directamente.

Obvio es que el cine es movimiento. Y en esta película el movimiento es central. Todo y todos se mueven constantemente, dibujando una cadencia hipnótica que no sólo apela al puro goce sensorial sino que apuesta a una narración también en movimiento. La cámara de Wong Kar-wai siempre es móvil, ya sea dentro del mismo encuadre o en el proceso del montaje. Las imágenes se fugan todo el tiempo hacia afuera, en un movimiento cadencioso, en las idas y venidas de una cámara que registra a través de vidrios empañados, escritos, sucios, una cámara que

busca su eje, su centro, y no lo encuentra hasta el final. Estos encuadres móviles justamente no oprimen a sus personajes, sino que los liberan haciendo que en la historia que se cuenta estén en constante viaje, alargando u acortando distancias, entrando y saliendo. Encuadres que permiten que sus personajes respiren, desdibujando contornos y límites, yendo siempre un poco más allá.

El viaje de la protagonista, Elizabeth -encarnada por la bella Norah Jones-, a través de Nueva York buscando y buscándose está registrado casi magistralmente por WKW. Es un viaje también de las imágenes que, dinámicas, todo el tiempo se mueven cruzando espacios y franqueando límites. Las fronteras se quiebran, las de las imágenes de la película y las de la protagonista. Las distancias se acortan o se hacen cada vez más profundas. Elizabeth se fuga todo el tiempo y las imágenes que la acompañan también. Una imagen que busca su centro tal como su protagonista, ambas en constante vaivén. Este vaivén es el vaivén de la historia que se cuenta, nada más ni nada menos que una historia de amor, de pérdidas y de búsquedas, de encuentros, desencuentros, canciones y comidas. Una historia donde el placer de lo inmediato está puesto en primer plano. El gusto de saborear ahora esa torta que nadie come y que ella se anima a probar, el placer de un cigarrillo convidado y fumado en un atardecer, la seducción que ejercen las miradas entre sí cuando de veras se encuentran, la atracción de las apuestas en ese vértigo que propone el juego de cartas donde se gana o se pierde todo, el reencuentro con el alcohol



El sabor de la noche My Blueberry Nights

Hong Kong/China/ Francia, 2007, 111

DIRECCIÓN

Wong Kar-wai **GUIÓN** Wong Kar-wai, Lawrence Block

PRODUCCIÓN Stéphane Kooshmanian, Jean-Louis Piel, Jacky Pang Yee Wah, Wang Wei, Wong Kar-wai

MÚSICA Ry Cooder FOTOGRAFÍA

Darius Khondji

MONTAJE

William Chang
DISEÑO DE PRODUCCIÓN

William Chang INTÉRPRETES

Norah Jones, Jude Law, David Strathairn, Rachel Weisz, Natalie Portman, Tim Roth después de años de abstinencia y el gusto que baja fuerte por la garganta ya desacostumbrada.

En ese viaje Elizabeth se encuentra con un hombre que ha perdido a su esposa, con una mujer que ha perdido a su marido, con otra mujer que juega a las cartas y en ese jugar se le va la vida y pierde no sólo dinero sino al padre. Claro, Elizabeth ve, registra, intercede, se involucra, gana y pierde, como en un juego de azar. Los personajes, todos, tienen el corazón roto, víctimas de amores que frustran el alma y carcomen el cuerpo. De víctimas pasan a victimarios, como si fuera un juego de roles donde cada uno va ocupando sucesivamente el lugar del otro. El amor como una fuerza centrífuga arroja a los protagonistas fuera de la historia, los abandona en la ruta, en un bar, en el casino para que encuentren o se encuentren ellos mismos. Son cuerpos solitarios en constante movimiento que nos recuerdan el ir y venir del personaje femenino de Con ánimo de amar por esas calles laberínticas y fantásticas.

Es interesante ver cómo son los personajes femeninos los que se mueven todo el tiempo. Mujeres nómades y hombres más bien sedentarios. Un universo de mujeres que buscan y recorren territorios, mujeres que apuestan y ganan o pierden, mujeres que engañan y son engañadas. Ellas encarnan el deseo como detonante del devenir. Desean viajar, amar, ganar, apostar y se juegan por y en ese deseo. Estas mujeres de alguna manera rompen con la cadena de la tradición, con el lugar que socialmente tienen establecido. En este caso la mirada del director deja entrever cierta apuesta ideológica interesante. Las mujeres contra lo socialmente establecido. Ellas son las que abandonan el matrimonio, las que juegan a las cartas, las que viajan solas en carreteras perdidas y desoladas. WKW sugiere una preeminencia del universo femenino sobre el masculino, a contrapelo de la tradición. En cambio los hombres aparecen como más quietos. El personaje masculino de Jeremy, encarnado por un lindo Jude Law, es el dueño del bar, está allí y ve y escucha historias, y las vive a través de los otros, de las llaves que sus clientes se olvidan, pero lo cierto es que no se mueve de ese lugar; tampoco se mueve el personaje de Arnie (David Strathairn) que es abandonado por su mujer, se emborracha y después muere. Las mujeres bailan alrededor de los hombres en una melodía sutil y desgarradora. Los hombres quietos esperan que ellas vuelvan, toman alcohol o fuman un cigarrillo.

Dice Wong Kar-wai en una entrevista: "Escribo con imágenes. Y para mí, lo más importante de un guión es saber en qué lugar va a desarrollarse; porque si ya sabes eso puedes decidir lo que hacen los personajes en ese espacio. El espacio incluso te dice quiénes son los personajes, por qué están allí". Efectivamente, en El sabor de la noche los lugares definen a los personajes que los contienen. Bares, carreteras y casinos son los espacios elegidos en esta película. No aparecen casas, no hay interiores, nada que se pueda asociar a la idea de pertenencia, de identidad. Los espacios son públicos, son transitados, recorridos; espacios que imponen distancias, que no permiten la intimidad. Los personajes hacen el espacio, no al revés. No pertenecen a ningún lugar, no tienen nada, son solitarios y desposeídos y esos son los espacios que ellos construyen, lugares de paso, espacios de tránsito, como sus propias identidades. Tampoco hay claras referencias temporales. No se sabe si es de día o de noche, si transcurrió mucho o poco tiempo. El tiempo y el espacio en WKW son subjetivos, se construyen o se recorren, no se habitan. Los personajes son como los espacios, buscan una identidad y una entidad que aún no tienen.

La música es, en casi todas las películas de WKW, visual; acompaña el movimiento de las imágenes y además está en completa consonancia con lo que se cuenta. Dice WKW que "la música es como un color, es como un filtro que tiñe todo de un tono diferente". En este caso la música, melancólica y bella, refuerza el tono rojizo que atraviesa la pantalla volviendo la historia más perturbadora y profunda. Un detalle interesante es que en alguna secuencia y sobre el final del film, se escuchan los acordes de la inolvidable canción que se interpretaba en Con ánimo de amar. Parece que WKW retomara aquella historia filmada ocho años atrás para resignificarla en este nuevo film. De hecho, si aquélla terminaba con los amantes separados, en ésta, encarnando una mirada tal vez más esperanzadora, los amantes no sólo terminan descubriéndose juntos sino que directamente, a través de la voz en off de la protagonista, nos invita a cruzar del otro lado de la calle, a encontrarnos y a identificarnos. Nos invita a acortar distancias, a estrecharlas, a descansar -como Elizabeth dormida con la cabeza sobre el mostrador- y disfrutar de aquello que se nos presenta en ese momento.

En El sabor de la noche Wong Kar-wai pone las imágenes en crisis, imágenes sucias, fragmentadas, imágenes de video que se reflejan en la cámara de seguridad del bar, imágenes que se ven a través de vidrios escritos, empañados. En las secuencias en el bar casi nunca vemos a Elizabeth y a Jeremy directamente, sino a través de espejos, reflejados en cristales borrosos. También aparecen planos de tortas que se funden con helado, de amaneceres, de trenes; estos planos cruzan y rompen no sólo la ya arcaica pureza de las imágenes sino el hilo de la historia. Como pequeños guiños, pensados como ingredientes que perturban, estos encuadres invaden la cabeza del espectador sugiriendo otras historias, como un juego de muñecas rusas, una dentro de la otra. Pareciera decir WKW que los reflejos son siempre insuficientes y que nunca vemos la realidad directamente, que siempre tenemos la mirada y la voz mediatizada. Que el cine debe reflejar la realidad directamente es lo que está en crisis en el cine de WKW; sus imágenes móviles y sucias lo testifican. La puesta en crisis es, para este autor, uno de los modos posibles de estar en el mundo. En su cine, y particularmente en El sabor de la noche, no sólo su sistema de representación está en crisis sino también su concepción acerca del amor, de la vida, del destino.

El sabor de la noche es la primera película de WKW en Estados Unidos, con escenarios y actores americanos. Y también hay una apropiación de un género que es esencialmente americano como la road movie. WKW se inserta en el cine occidental, desde la elección de sus actores, de su música, y también desde una concepción del cine netamente norteamericana; la búsqueda de uno mismo, del destino, de la identidad representado por el viaje en esa ruta. Sin embargo, las marcas de autor de WKW, que vienen mostrándose desde sus primeras películas, son muchas y particulares; su individual manera de filmar atestada por primeros planos y encuadres repletos de objetos sigue vigente en esta película. WKW no invade el cine de Hollywood, sino que lo visita, se apropia de algunos de sus elementos pero con la mirada puesta en sí mismo y en su personalísima manera de filmar y de ver este mundo en crisis. [A]



Hombre de hojalata encuentra corazón

por Mariano Kairuz

1. Hay que empezar por el final, que es donde todo cobra sentido (y aquél que no quiera saber de antemano qué pasa en la última escena de la película, que abandone esta página ahora mismo): Tony Stark, playboy multimillonario y fanfarrón, ex wunderkind de la ingeniería y principal fabricante de armas de los Estados Unidos devenido –golpe de conciencia mediante– activo súpermilitante antibelicista, libera su álter ego en multitudinaria conferencia de prensa. "Yo soy Iron Man", dice, canchero, incontinente. Y estallan los créditos, y Black Sabbath, y cualquiera sale eufórico del cine, como si toda la película hubiera sido así de potente.

Este efecto proviene de la combinación afortunada de dos cosas. Por un lado, el carácter liberador de la salida del clóset del súper héroe, que desdramatiza algo de ese angst desproporcionado con el que los paladines de historietas llevados al cine en los últimos años intentaron convencernos de que pueden, si quieren, ser cosa seria. Su "humanización". Liberador y terapéutico, no sólo para los héroes de la ficción sino para nosotros, sus espectadores: sin dudas la mejor de las tres Hombre Araña de Sam Raimi es ésa (la segunda) en la que Peter Parker expone no menos de dos veces (primero entre los pasajeros de un tren y finalmente para su novia) su rostro aniñado bajo su máscara desgarrada, descomprimiendo para el final esa sobrecarga de tragedia adolescente que ya se estaba volviendo molesta. Algo de ese mismo orden pasaba en Batman vuelve una vez que Bruno Díaz y Celina "Gatúbela" Kyle veían develadas simultánea y mutuamente sus personalidades nocturnas, y el violento flirteo entre ellos cobraba una nueva dimensión. Y,



Iron Man: El hombre de hierro Iron Man

Estados Unidos, 2008,

DIRECCIÓN Jon Favreau GUIÓN Mark Fergus, Hawk Ostby, Art Marcum Y Matt Holloway sobre la historieta creada por Stan Lee, Larry Lieber, Don Heck Y Jack Kirby

PRODUCCIÓN Avi Arad, Peter Billingsley, Louis D'Esposito, Favreau, Stan Lee y otros

MÚSICA Ramin Djawadi FOTOGRAFÍA

Matthew Libatique MONTAJE Dan Lebental DISEÑO DE PRODUCCIÓN

J. Michael Riva

DIRECCIÓN DE ARTE

David S. Klassen Y Suzan Wexler

INTÉRPRETES

Robert Downey Jr., Jeff Bridges, Gwyneth Paltrow, Terrence Howard, Shaun Toub, Leslie Bibb no es lo mismo pero por ahí va, esa secuencia en la que el hombre de acero hacía las paces consigo mismo surtiendo a bifes a Clark Kent en *Superman III*. Si uno padece de semejante patología (¿personalidad dividida?), tarde o temprano tiene que lidiar con ello de alguna manera. Eso, y no otra cosa, es humanizar a un superhéroe de historieta.

El otro factor es fundamental, y tiene que ver con el éxito general de la película, con que uno llegue a *ese* final *creyéndose* a su personaje protagónico. O, en otras palabras, que el de Robert Downey Jr. es el mejor y más saludablemente improbable casting para una película de superpaladines desde nuestro amigo Michael Keaton.

- 2. No es un detalle: las últimas batallas de popularidad entre Superman (extraterrestre con superpoderes) y Batman (un tipo común al que, fuera del batimóvil y debajo del batitraje, se lo puede bajar de un tiro) las viene ganando el segundo, ya que el hecho de que el héroe tenga cierta vulnerabilidad vale, y mucho, a la hora de identificarnos con él desde nuestra butaca inmóvil. El Hombre Araña, en ese sentido, es un híbrido, como también lo es Iron Man, que en el interior de ese mastodonte de aleaciones metálicas indestructibles y sus aparatejos hi-tech aloja al hedonista convertido, al cretino carismático al que deberíamos odiar pero envidiamos. Robert Downey Jr. es un especialista en vulnerabilidades y sensibilidades extrañas (hay algo de su vida fuera del cine que juega su papel en todo esto), y Jon Favreau y sus cuatro guionistas saben explotarlo, limitando hasta cierto punto las apariciones digitales del robotejo rojo y dorado.
- **3.** El guión no se limita a trasladar la acción de la historieta original de los sesenta de Vietnam a Medio Oriente, sino que realmente "actualiza" su premisa argumental, disponiendo a su protagonista para que la gran "ironía" de la política exterior norteamericana le pegue de lleno en la jeta: los terroristas árabes que lo secuestran apenas empieza la película lo atacan con las armas que él mismo ha creado. De vuelta en Estados Unidos, su archinémesis, el gran villano, no será el terrorista extranjero sino la megacorporación, su propia empresa, su socio. Nada de explicaciones galácticas ni radioactivas; tan solo un pequeño golpe de realidad en baño pop.
- **4.** Y si Robert Downey Jr. encarna al superhéroe más humano de los últimos tiempos, al progre forzoso, la película decae precisamente cuando lo abandona un poco en su segunda mitad y se deja llevar por las imágenes CGI de muñecotes superpoderosos capaces de cualquier cosa. Iron Man es menos divertido cuando vuela que cuando es Tony Stark y se hacen chistes con su computadora, que es más inteligente que la de Calculín, o cuando se levanta a la periodista "aguda" de *Vanity Fair* o histeriquea con la Gwyneth Paltrow pelirroja en la que todo el mundo vio a una encantadora Girl Friday salida de otra época.

Durante mucho tiempo, el proyecto *Iron Man* estuvo en manos de Tom Cruise, que quería producirlo y protagonizarlo. Una suerte que no haya sido así: el cine de súper héroes está necesitando más tipos como Keaton o Downey Jr., tipos que son demasiado *cool* casi a su pesar, menos capaces de parecer verdaderos que de hacernos creer sus personajes imposibles. Tipos así, para devolverle algo de pulso a un género cada vez más multimillonario pero (*Superman regresa*, *Spider Man 3*) agónico en ideas. [A]

Luces, sombras, encrucijadas



omo en un haiku, la primera imagen de *El secreto* del bosque esplende de sentido, se habla a sí misma sin explicaciones: un bosque, enorme y silencioso, moviéndose apenas según el viento, ocupa toda la pantalla; sus verdes relucientes y el sonido lejano de algún canto ritual persisten el tiempo necesario como para dar cuenta de que será protagonista de la historia por venir.

La joven Masako comienza a trabajar en un asilo de ancianos vecino al bosque. Entre los internos está Shigeki, un viejo que oscila entre una benigna demencia senil y una cordura reticente. La relación que se establece entre ambos tiene, como siempre en Kawase, la marca de las carencias recíprocas. Shigeki recuerda con pasión vertiginosa (de Vértigo) a su esposa Mako, muerta hace treinta y tres años (un número significativo en la cosmogonía budista). Shigeki y Masako están juntos dibujando, Masako escribe su propio nombre en ideogramas, Shigeki tacha algunas de las imágenes hasta que el nombre de la joven deja lugar al de su mujer: Mako. Así, la supresión busca llenar la ausencia: Masako como Mako. Masako, por su parte, ha perdido a su hijo pequeño en un accidente. Kawase nos hace saber de estos traumas con una discreción que aleja cualquier desborde emotivo, mediante breves secuencias que nos acercan a los hechos: la recriminación y el dolor del esposo de Masako; la distinción entre el vacío y la nada o la diferencia entre el estar muerto y el estar vivo con las que una especie de maestro de autoayuda budista ilustra a los internos; o el azar de una conversación que pone en contacto a los dos carecientes. Lo demás: la vida en el asilo, las fugaces visiones de una ciudad nocturna que indican que Masako, su marido y alguna amiga vienen de otro ámbito, tienen el tiempo y el engarce justos para completar sus historias. Desde aquella imagen primera sabemos que todo lo que importa ocurrirá entre la joven acompañante, el anciano y el bosque. No interesa el accidente por el cual aquellos llegan a éste y se pierden en la espesura que, de tan inmensa, parece ser todo un mundo y no, como lo es, un lunar incrustado en las cercanías de alguna ciudad. Ahora, en esta encrucijada geográfica, de destinos y de dolores, los tres protagonistas están juntos; y es ahora, luego de esta reunión, cuando el viaje incierto del viejo y la joven se transforma en una



El secreto del bosque

Magari no more – The Mourning Forest

Japón/Francia. 2007, 97'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Naomi Kawase

FOTOGRAFÍA

Hideyo Nakano

MONTAJE Yuji Oshige. Tina Baz

MÚSICA

Masamichi Shigeno

INTÉRPRETES

Shigeki Uda, Machito Ono, Makiko Watanabe, Kanako Masuda, Yohichiro Saito

Estreno en salas en formato DVD extraña *road movie* en la que no importan los obstáculos que debe enfrentar el frágil dúo, sino la aceptación del dolor íntimo como una parte de la propia vida, la purificación de esa pena y el renacimiento que los espera al final del camino. Un ascenso literal hasta la cumbre de la cima boscosa en donde los encontrará el ruido civilizado de los helicópteros (salvamento que no salvación), y a la vez una inmersión en el dolor de las ausencias que la muerte dispuso para cada uno.

Kawase filma desentendiéndose de estilos y escuelas. Su notable manejo de las elipsis, la ausencia de énfasis que, a diferencia de la genial Shara, caracterizan a Hotaru y El secreto del bosque, pueden deberle tanto a Ozu como a la Nouvelle Vague. Kawase, como el Japón de posguerra, asimila todo v todo lo hace suvo; ni clásica ni cercana a cualquier forma de la modernidad cinematográfica, filma desde su propia historia y su propia estética. Aposentada en las oscuridades (la casa de los amantes en Hotaru, la de la familia de Taku en Shara, el bosque en El secreto...), encuentra en ellas los destellos del dolor y del amor que emergen como soles fugaces (Masako empapada por la lluvia, angustiada por el empeño de Shigeki en continuar su ascensión, rompe en un llanto que, desde su profundidad, revela con una elocuencia que no necesita de otros subrayados que en ese momento su cuerpo ha vuelto a ser habitado por el dolor de la muerte de su hijo).

Junichirö Tanizaki, uno de los maestros de la literatura japonesa del siglo XX, se lamentaba en El elogio de la sombra, ensayo escrito antes de la Segunda Guerra, de los brillos con que la modernidad igualaba a Japón con el resto del mundo, y añoraba, entre otras pérdidas, la atención que el Japón clásico ponía en los matices de la opacidad, madre de belleza y conocimiento. Kawase rescata aquellas tradiciones y se instituye, aun en forma involuntaria, en su heredera. El trabajo de su fotógrafo con la semipenumbra del bosque, las luces entrevistas entre las copas de los árboles son, como lo quería Tanizaki, una forma de conocimiento. Conocimiento que en el cine de Kawase se propaga a través de los cuerpos, sus proximidades y contactos. En la noche, después de la lluvia, hambrientos y debilitados, el viejo Shigeki tiembla tendido en el piso; Masako se desnuda y lo abraza dándole calor entre sus pechos; como una madre a su hijo, es claro, pero ningún énfasis nos impone esta conclusión; nos basta con percibir desde la pantalla la calidez y la urgencia maternal del cuerpo fresco frotándose a la piel arrugada del viejo tornado en hijo. Alguna memoria arquetípica nos devuelve por un instante el recuerdo imposible de bosques primitivos, amenazas nocturnas y el calor y la primaria sensualidad nutriente de un pecho materno.

Si hasta entonces Shigeki es quien ha tenido un objetivo claro (rendir el último tributo a Mako, necesario para que su espíritu llegue al Buda), Masako ha ido aprendiendo en el camino (otra vez la *road movie* y su pedagogía itinerante) y arribará al final ofrendando su último tributo al sujeto de su dolor: la ínfima cajita de música que contiene la memoria de Mako y que, sonriendo, ella eleva al cielo, a la luz, guarda en su sonido infantil la memoria de otra alma que se libera y libera del luto a los que quedan. Una leyenda final informa, tal vez sobreabundante, sobre el *mogari*, palabra que designa el sitio en donde se practica el luto, pero también el tiempo de su fin.

No encontraremos en *El secreto del bosque* las explosiones de lujuria y vitalidad de *Shara*. No extrañemos lo irrepetible. En todo caso, démosle a esta película el tiempo y la serenidad que reclama para transmitirnos el consuelo de su sabiduría, su belleza sosegada y atemporal. [A]

Placeres culposos, placeres sencillos



por Guido Segal

iuseppe Tornatore no es un nombre famoso: el público en general no reconoce su estilo, su marca ni sus preferencias. Sin embargo, uno dice "Es el tipo que hizo Cinema Paradiso" y todos dicen "Ahhh", en señal de reverencia, de admiración y de añoranza. El público argentino, de neta herencia siciliana-napolitana, se vio cautivado por ese relato de educación sentimental, de nostalgia cinematográfica y de emociones desbordadas italian style. Tornatore no escapó jamás a ese estigma autoimpuesto de hacer películas que apelan a la emotividad gesticulante, a la lágrima tendida, a la memoria emotiva del espectador reflejada en las vivencias de los personajes. Eso que cierta crítica especializada denuesta bajo el mote de sensiblería y que, en el manual del crítico riguroso, se opone a la sensibilidad y la versión sutil y más externa del torrentoso mundo de los sentimientos.

Cinema Paradiso, La leyenda de 1900 y Malena fueron, a su modo, películas sensibleras y sin embargo inmensamente disfrutables, a la manera de un placer culposo. Son películas que, más allá de cierto trazo grueso y de cierto empuje constante del espectador hacia el abismo de las pasiones -apoyado en música de foso cuyos decibeles suben hasta arrancarnos el corazón del pecho y en una construcción psicológica simplista, ligada a los idílicos recuerdos infantiles-, exhiben una artesanía amable, unas buenas intenciones innegables y un amor sincero por lo que cuentan, por sus personajes; un amor sencillo y melancólico, muy de pueblo a pesar del contexto industrial de las producciones. Tornatore conoce sus limitaciones y no le molestan; sus películas pueden ser emocionalmente desmedidas, pero jamás serán rimbombantes.

¿Y todo este largo preámbulo para qué? Para llegar a su última película, *La desconocida*, y para decir que en nada se parece a lo que venimos diciendo. Primero, porque es un thriller más bien frío; segundo, porque el valor de la memoria ya no tiene que ver con la distorsión amorosa de un pasado, sino con traumas violentos que deben ser resueltos para poder vivir; y tercero, porque la mujer no es ya el centro de un erotismo etéreo, sino el cuerpo de una sexualidad agresiva, que deja secuelas. El Tornatore amable deja paso al



La desconocida La sconosciuta

2006, Italia, 118'

DIRECCIÓN Giuseppe

Tornatore

GUIÓN Giuseppe Tornatore

MÚSICA

Ennio Morricone

PRODUCCIÓN

Laura Fattori

FOTOGRAFÍA

Fabio Zamarion EDICIÓN

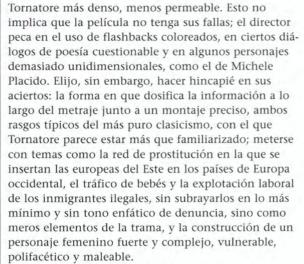
Máximo Quaglia

SONIDO

Davide Palmiotto y Angelo Raguseo

INTÉRPRETES

Xenia Rappoport, Michele Placido, Pierfrancesco Favino, Clara Dossena



En el elenco, que incluye al *impertérrito-cara-de-Grinch-símil-Tim-Curry* Pierfrancesco Favino, se destaca la actuación de Clara Dossena (Tea), una niña de cabellos rizados con una admirable naturalidad para pronunciar las líneas que le han destinado. Los parlamentos de la pequeña Tea Adacher dan cuenta de uno de esos niños que hablan como adultos enlatados en gnomos y es la inconsciente pericia de la niña la que convierte al personaje en algo vivo. Lo menciono porque las mejores secuencias de la película se dan entre Xenia Rappoport y la niña, cuando Irena entrena a Tea para que aprenda a defenderse, golpeándola y arrojándola al piso, emulando el modelo de *sensei* que educa a inexperto y díscolo alumno a base de golpes y humillación.

Volvamos entonces a la cuestión de la sensiblería, de la nostalgia, de la italianeidad pasional, gritona, entrañable. Aquí no hay nada de eso, aquí apenas se vislumbran los *trademarks* del director, aquí se busca otra cosa. Creo que allí se puede ver el mayor triunfo de Tornatore contra sus detractores: más allá de ser un thriller prolijo y cuidado en los detalles, es una demostración de versatilidad y, sobre todo, un riesgo bien asumido. Tal vez sea hora de que las películas del siciliano dejen de ser placeres culposos para convertirse en placeres sencillos, que son los mejores. [A]





Jumper

Estados Unidos, 2008, 90', DIRIGIDA POR Doug Liman, con Hayden Christensen, Samuel L. Jackson, Diane Lane y Jamie Bell.

Para mí, el sueño del pibe era tener un televisor portátil lo suficientemente pequeño como para seguir mirando partidos de fútbol y películas una vez que mis viejos me mandaban a la cama, o teletransportarme como lo hacía la tripulación del Enterprise en Viaje a las estrellas. Ahora lo primero es posible gracias a los celulares, pero la ausencia de prohibición paterna le ha quitado todo sentido a ese deseo. En cuanto a lo segundo, a juzgar por lo visto en Jumper espero que nunca se haga realidad. Los sueños, sueños son, y como tales deberían permanecer. La película de Liman (Mr. and Mrs. Smith) es el mainstream insignificante por excelencia, despreocupado por darle sentido a la anécdota, presentar personajes que faciliten la identificación del espectador, siquiera explicar a partir de la lógica de los superhéroes (lo que significaría adscribir a una tradición) cuál es el origen, la razón y el propósito de la situación de David, capaz de teletransportarse de buenas a primeras de un extremo a otro del planeta a gusto y piacere, sin otro tipo de consecuencias para sí que las ocasionadas por un personaje externo sólo pensado como coartada para eliminar todo tipo de complicidad psicológica o moral. Jumper no hace más que mostrarnos esa rutina maravillosa durante hora y media sin asomo de culpa, ambición dramática ni densidad simbólica (la figura del perseguidor no encarna discurso alguno, sino el eco de ahuecadas categorías legales y religiosas), lo que acaba por transmitirnos, en el mejor de los casos, una juguetona sensación de intrascendencia, de vanguardia formal industrializada casi un siglo después de su aparición, de experimentación inocua, de vuelta en calesita a la edad del pavo. En el peor de los casos, viene a constatar el desprecio por el relato del que hace gala este neohollywood cada vez más informatizado, infantil y reaccionario. Marcos Vieytes



Crimen y lujuria

Lust. Caution

Estados Unidos/China, 157', DIRIGIDA POR Ang Lee. CON Tony Leung, Wei Tang, Joan Chen, Lee-Hom Wang, Chung Hua Tou y Anupam Kher.

o bueno de la revolución sexual, amiga, es que ahora algunos directores han incorporado el asunto a la vieja qualité para parecer que son tipos jodidos, insobornables, "independientes". Es lo que demuestra esta película del diletante Ang Lee, en la que vemos a una joven actriz comprometida con unos altos ideales, que se hace pasar por amante de un chino malo. El chino malo es, en plena Segunda Guerra Mundial, el jefe del Servicio Secreto del gobierno que colabora con los japoneses: Tony Leung en plan "hago lo mismo que con Wong Karwai pero sin gestos". Bueno, la china buena e idealista descubre que el sexo violento con el chino malo es lo mejor que le puede pasar en la vida, cosa que Ang Lee se preocupa por subrayar utilizando una coreografía del coito que andá a pedírsela a Maurice Béjart. Todo prolijito: da la impresión de que los productores tienen amaestradas hasta las gotas de sudor. Tanto como la reconstrucción de época, los peinados, los vestidos y hasta el momento "tremendo" en que jóvenes resistentes deben debutar como asesinos, una secuencia que está colocada para despertar nuestra molestia pero resulta tan construida que pierde cualquier fuerza. Mejor no decir que las escenas de miseria en plena guerra son apenas una cola donde racionan arroz de manera tal que a ningún espectador debería ocurrírsele ligar guerra con miseria. Bueno, no importa, después de todo, Crimen y lujuria no es más que un chantaje estético de la nueva era. Un film que afirma ser "artístico" por tener secuencias de sexo (no tan realistas) y gastar dinero en decorados, en el fondo sólo tilinguería para la hora del té. De paso, Lee se autocopia en la última secuencia, tan parecida -pero más explícita y hétero- a la de Secreto en la montaña, que semeja un pedido de perdón por haber filmado el amor gay. Ángela Trivelli



Los crímenes de Oxford

España/Francia, 2008, 107', DIRIGIDA POR Álex de la Iglesia, con Elijah Wood, John Hurt y Lenor

Un thriller filosófico-académico en Inglaterra dirigido por Álex de la Iglesia olía a nihilismo por el camino de Hitchcock, a desmadre de ideas, a la aventura de un croto visceral en el país de la ley y el orden. Finalmente, enfrentarse a Los crímenes de Oxford es comprobar una extraña sensación, al menos al final de la película. Porque al principio la cosa viene bien, viene por el lado del frenesí: De la Iglesia hace una remake con ínfulas hammerianas a velocidad de cover punk, con el montaje furioso que primero se puede interpretar como convencional (primeros planos cortos), para después comprender que es una forma de avanzar frenéticamente como un camión sin acoplado por una ruta jabonosa, sin el pasado como carga sino como turbina. Si los personajes tienen una afectación retro, si la música usurpa acordes a Bernard Hermann, si todo se mueve por sendas previsibles de lo británico es porque la película usa el mejor trampolín para lanzarse a su propia pileta: convertir el whodunit (el perimido desfile de posibles culpables del policial) en un show con el beat sorpresivo de un circo freak. Transformar lo solemne de películas como El código Da Vinci en una cañita voladora de fogonazos que aturde y, al mismo tiempo, ilumina la oscuridad. Eso dura, claro, hasta la aparición de los últimos sospechosos de siempre: Dominique Pinon y Alex Cox en plan superfreak. Pero el resto de la película remeda a cosas como Los ríos de color púrpura, a los thrillers sobreexplicativos con poca destreza para retratar la acción: las secuencias de la fiesta de disfraces y la persecución en la terraza son un retroceso en la obra del director, y ni hablar del cuestionable y tramposo montaje a lo El silencio de los inocentes. Aclaro que una mitad buena de Álex de la Iglesia vale más que una docena de películas que aturden de idiotez cada semana. Diego Trerotola



El inadaptado

Den brysomme mannen

Noruega/Islandia, 2006, 91', **DIRIGIDA POR** Jens Lien, **CON** Trond Fausa Aurvaag, Petronella Barker, Per Schaaning, Birgitte Larsen, Johannes Joner y Fllen Horri

n muerto llega al más allá, que es mucho más acá que allá. De allí en más, este film ejerce de manera más o menos desafortunada la crítica social. El problema es el siguiente: es tan fuerte el trabajo del realizador por impedirnos cualquier clase de empatía por los personajes que pueblan el film -especialmente el protagonista-, es tanto el énfasis colocado en la frialdad del entorno, que la angustia existencial que lleva al personaje a buscar una imposible salida carece de potencia emocional. Digamos: el film se contagia de la abulia que rodea a todos y cada uno de sus habitantes. Evidentemente hay un error de cálculo, en este caso por exceso. Aquí estamos hablando de una película que muestra una sociedad geométrica, superficialmente afable, anodinamente bella. Y resulta que la película es exactamente eso. Incluso en sus excesos -no falta algo de sangre aquí y acullá-, El inadaptado parece excesivamente pensada para que cada imagen cause en el espectador la misma repulsión fría que sufre el personaje. Mientras tanto, surge la sospecha de si este film no estará diseñado también para satisfacer el cada vez más homogéneo gusto de la crítica consagrada internacional. Porque en el fondo, se trata de un film de una sola idea explotada de manera casi ínfima, sólo fotográfica, que voluntariamente reniega de la empatía -es su tema, básicamente- y que, incluso intentando ser una comedia, lo que tiene como máxima pretensión es sostener una enseñanza filosófica. Otro tema es que los problemas que viven las sociedades abúlicas e hiperdesarrolladas que el film ostensiblemente pinta quedan descritos de manera bastante superficial. La pregunta es si este enorme control sobre los materiales no es una construcción del guión, ese terrible mal que desgraciadamente azota a gran parte del cine contemporáneo. La rareza del film, su módica originalidad, no alcanza para sostener la curiosidad del espectador hasta el final de su desarrollo. Leonardo M.

D'Espósito



El diario de la niñera

The Nanny Diaries

Estados Unidos, 2007, 106°, **DIRIGIDA POR** Shari Springer Berman y Robert Pulcini, **con** Scarlett Johansson, Nicholas Art, Laura Linney, Chris Evans y Paul Giamatti.

En 2003, los hasta ese entonces documentalistas Shari Spinger Bermann y Robert Pulcini sorprendieron con su adaptación cinematográfica del cómic autobiográfico Esplendor americano. Ahora, su esperada nueva película venía mal desde el principio: la Weinstein Co. atrasó su estreno en dos ocasiones (se comenta incluso que se reescribieron v filmaron nuevas escenas) v el material de base (un best seller que narraba en primera persona y desde la óptica de una niñera de clase baja las miserias de los ABC 1 de Manhattan) no inspiraba el interés ni el respeto del cómic de Harvey Pekar. En su nuevo film, la dupla trasladó desde Esplendor americano dos ideas que no siempre cierran con la subcultura registrada y el relato de redención con motor a base de caricaturas. Por un lado, hay un uso constante de la voz en off de la niñera Scarlett Johansson (siempre utilizando la metodología descriptiva que brinda la orientación en antropología de la recién egresada, devenida nodriza). El otro factor "importado" son las ideas visuales poco comunes. A contramano de Esplendor americano, donde se las justificaba como reflejo de Pekar, sus épocas y sus cómics, los pequeños quiebres visuales de El diario de la niñera pierden fuerza y ganan en capricho al carecer, dentro de la lógica del film, de una justificación que no las reduzca a gesto cool utilizado para ilustrar una escena mil veces vista (como la madre rica que descubre por el grito de un tercero la maternidad que se estaba perdiendo). Establecido el terreno para la sátira, los directores y la Johansson (y la breve aparición de Giamatti) logran que cada estereotipo funcione a rajatabla y que la crítica social, básica, quede eclipsada por las obvias aunque adictivas rutinas de la niñera que no quiere serlo. Sobre todo si esa niñera tiene la calidez de la Johansson, actriz que hasta veríamos limpiando cloacas durante cinco horas. Juan Manuel Domínguez



Corazón de fábrica

Argentina, 2008, 129', **DIRIGIDA POR** Virna Molina v Ernesto Ardito.

on una nueva metodología de exhibi-Ción se proyecta en el auditorio del Hotel Bauen, los jueves y sábados, en una única función por día, el nuevo largometraje de la dupla formada por Virna Molina y Ernesto Ardito. En 2002 la pareja había estrenado Raymundo, un documental dedicado a la figura del cineasta Raymundo Glevzer, referente del cine político y de denuncia social desaparecido durante la última dictadura. Empadronados bajo esta misma tradición cinematográfica, Ardito y Molina militan por un cine combativo y con función social. Corazón de fábrica es temáticamente muy similar a la película de Marcelo Goveneche Carne viva, estrenada el año pasado: ambas obras tratan sobre una fábrica tomada v recuperada por sus obreros. La diferencia entre ellas reside en que la primera parece tener una puesta en escena más pensada, que por breves momentos resulta más próxima al cine que a la mera denuncia política.

La fábrica recuperada en la película de Molina y Ardito es FASINPAT (Fábrica Sin Patrones), ex Cerámica Zanon, situada en la provincia de Neuquén y perteneciente a Luis Zanon, quien también fuera dueño del Italpark y amigo personal del ex presidente Menem. Los directores dejan al descubierto las relaciones entre estas dos figuras, la sanción de la ley de flexibilización laboral, Sobisch y la concesión de un crédito de cinco millones de dólares a Zanon, así como el paulatino vaciamiento de la fábrica.

Ante el inminente cierre y la huida de autoridades, 160 trabajadores decidieron poner a producir la fábrica. Cuando la película se atiene a esta gestión obrera (hoy ya son 470 los puestos de trabajos creados) la narración cobra fuerza. La inclusión de otros muchos temas, como los reclamos laborales de docentes y personal aeroportuario, los fusilamientos de huelguistas a principios del siglo XX, las luchas socialistas y anarquistas o el Cordobazo sólo logran sumar minutos y restar intensidad. **Marina Locatelli**

21 Blackjack

21

Estados Unidos, 2008, 123', **DIRIGIDA POR** Robert Luketic, **CON** Kevin Spacey, Jim Sturges, Kate Bosworth, Lawrence Fishbourne, Aaron Yoo y Liza Sapira.

contramano del breve entusiasmo de la A crítica online en el sitio de El Amante, en los papeles 21 Blackjack se va al mazo. Que el director de Legalmente rubia sabe contar no es ninguna novedad. Pero como el protagonista de 21 Blackjack (un genio en matemáticas y menor de edad que se une por necesidades económicas a la pandilla de cuentacartas con la cual el profesor Spacey saquea cada fin de semana Las Vegas), Luketic ya sabe el resultado y no logra cargarlo de nervio. No sólo hay aquí una película donde la tensión del montaje que podría brindar el juego del título es llevada a los básicos vericuetos del guión "pibe de bien descubre la noche, cae en desgracia y vuelve, humilde y con la lección aprendida a la cima". También hay un abuso cuasipublicitario de la canchereada estilo Las Vegas (cobarde: los excesos de los chicos no pasan de ir de shopping o al cabarulo), otra vez Spacey jugando al bipolar y el error de transformar en vuelta de tuerca la tremenda historia de un seguridad que a punto de ser reemplazado por tecnología grita cuando pega: "Yo soy el sistema". Juan Manuel Domínguez

Propiedad privada

Nue propriété

Luxemburgo/Bélgica/Francia, 2006, 95', **DIRIGIDA POR** Joachim Lafosse, **con** Isabelle Huppert, Jérémie Renier y Yannick Renier.

S e ha dicho que Lafosse es el nuevo Chabrol. Pero más que "gracias por el chocolate", aquí (a pesar de la impecable Huppert) al joven director más le vale decir "gracias por el travelling": Lafosse deja su cámara fija y en plano general casi todo el tiempo y así cuenta la historia de una madre divorciada en pésimos términos del padre de sus hijos. Pero eso no es todo y, cual revista Gente en épocas de seguía noticiosa, esta película debe su nombre a su personaje más problemático: la propiedad privada, protagonista que pertenece a la farándula del capitalismo y carga con el escándalo de convertir todo en mercancía. Justamente, aquí la vida afectiva es retratada en términos de posesión (para estos hijos, su madre es una propiedad) y ese planteo parece interesante hasta que se llena de clichés y desemboca en una empalagosa escena: juntos, los enemistados padres recogen los vidrios con que se ha lastimado uno de sus hijos. Sí, es necesario irse de allí y rápido. Entonces llega un travelling, EL travelling. Gracias, gracias por ese travelling que nos rescata de ahí. Josefina García Pullés

El rey de California

King of California

Estados Unidos, 2007, 96', **DIRIGIDA POR** Mike Cahill, **CON** Michael Douglas, Evan Rachel Wood, Willis Burk II, Laura Kachergus, Paul Lieber y Kathleen Wilhoite.

Nueva versión de *La tempestad, El rey de California* le permite a Michael Douglas abandonar su prisión con barrotes de thrillers descartables y comedias ATP para interpretar a un lunático recién salido del asilo. Todo el carisma y el cancherismo que un Douglas barbudo transmite tanto al nalguear a la policía con la que pasó la noche como al cavar en busca de un tesoro (el argumento del film) con una palita de jardinería, deja en offside lo gélido de Evan Rachel Wood, la actriz que interpreta a la hija que sufre con los delirios de papá. Considerando que el eje de la película está establecido en torno al vínculo entre ambos, no hay clip de animación o firulete del loco lindo que tape la nula química entre los supuestos consanguíneos. Frente a esa ausencia, cada travesura del loquillo termina girando en el aire, convertida en un gesto más cercano a un absurdo y aislado sketch de Saturday Nigh Live que a la construcción real de un conflicto que justifique tanta canción linda (por ejemplo, la tremenda *California Stars* de Billy Bragg y Wilco) y tanta lágrima apenas soltadita. **JMD**

El jardinero

Dialogue avec mon jardinier

Francia, 2007, 109', **DIRIGIDA POR** Jean Becker, **CON** Daniel Auteuil, Jean-Pierre Darroussin, Fanny Cottençon y Alexia Barlier.

e fondo, la campiña francesa con su Calma belleza y su verdor añejo. La música clásica, siempre presente, acrecienta su volumen en los momentos "significativos". Un pintor (Auteuil), en vías de separarse de su mujer por escarceos amorosos con sus modelos, vuelve al abandonado hogar de su infancia. Un ferroviario jubilado (Darroussin) devenido jardinero, amigo del colegio y secuaz de travesuras, que nunca ha salido de su pueblo natal pero que, sin embargo, ha encontrado placer y realización personal en las pequeñas cosas. Éste será de aquí en más conocido como Dujardin; el primero como Dupinceau. Acompañados de una buena copa de vino francés, entre los dos comienza una serie de diálogos (que por momentos parece interminable) sobre las mujeres, los hijos, los logros profesionales, los fracasos. Charlas todas ellas en las que quien parece ser el menos afortunado de los dos (es una obviedad aclarar que se trata del ferroviario) funciona como maestro del otro, enseñándole qué es lo realmente importante y regalándole una nueva mirada, más simple y auténtica, sobre aquello que nos rodea y que, finalmente, le servirá al pintor para concretar una nueva etapa, llena de vida y color, en su arte. Entre salidas a pescar y siembras de lechuga, esta película, basada en la novela de Henri Cueco, no agrega nada nuevo a toda esa tradición de obras bienpensantes y prácticamente de fórmula en las que lo importante son las "enseñanzas de vida". Las imágenes están puestas con la única función de decorar los diálogos, correctamente sostenidos por dos

tipea'
NNN. FGINEBANNA. GON. AR

VOLANTE ENTREGADO EN MANO. NO ARROJAR A LA VÍA PÚBLICA. LEY 260

actores protagonistas con mucho oficio. Y si bien hay que agradecer el escape al golpe bajo, es prácticamente ineludible en estos casos la aparición del lugar común de la mano de una enfermedad terminal que les haga y nos haga revalorar todo lo que la vida nos ha dado. **Marina Locatelli**

Evita, otra mirada

Argentina, 2005, 52°, **DIRIGIDA POR** María Teresa Mazzorotolo y Manuel Gómez.

Ifredo Mazzorotolo, el padre de la pro-Aductora y directora de este documental pensado y realizado para televisión (de más está decir que está separado en bloques para que entre la tanda publicitaria), fue uno de los cuatro fotógrafos personales de Eva Perón desde su asunción como primera dama hasta su muerte. Luego de la destitución del general Perón, Mazzorotolo ocultó por aproximadamente veinte años, enterrado en un campo, su archivo personal de fotografías de Evita. Que alguien entierre documentos históricos durante dos décadas para salvaguardarlos, hecho que sólo es una pequeña anécdota dentro de la película, es mucho más interesante que este documental acartonado, donde las frases "significativas" son resaltadas con un eco, donde se acompañan con música exacerbada y altisonante las imágenes del velorio de Eva Perón, donde se nos promete una visión distinta del personaje pero resulta ser la misma de siempre y donde se usa más el material de archivo que las fotos de Mazzorotolo. ML

La familia Savage

The Savages

Estados Unidos, 2007, 114°, **DIRIGIDA POR** Tamara Jenkins, **con** Philip Seymour Hoffman, Laura Linney, Philip Bosco, Peter Friedman y David Zayas.

Ay, patria mía. Qué cosa ésta, por favor. Cuando uno pensaba que alguien se iba a dar cuenta, ¡zas!, otra vez sopa. Laura Linney y Philip Seymour Hoffman (estrellas "independientes") son dos hermanos que sufrieron a su padre. El padre está ahora demente, hace veinte años que ninguno de los dos le habla y tienen que ocuparse de él. De paso, por si no queda claro, todos se apellidan "Salvaje". Cuidado: familia disfuncional. En fin, todos los lugares comunes del cine falsamente independiente de los Estados Unidos, juntos en un film lleno de énfasis, de frases demasiado escritas, de un humor negro que se borra rápidamente para dejar en claro que lo primero, siempre, es la familia aunque nos toque el clan Manson. Bueno, no, no es el clan Manson, pero pega en el poste. Las imágenes, de paso, son de una rutina gris y convencional que hacen parecer las polkomedias de la factoría Suar -hablando de historias de familia- algo así como El ciudadano. Los dos actores, a quienes suele guerer quien esto firma, están absolutamente insufribles.

Gracias, Tamara Jenkins, por recordarnos por qué odiamos este tipo de cine. **Leonardo M. D'Espósito**

Imágenes del más allá

Shutter

Estados Unidos, 2007, 85°, **DIRIGIDA POR** Masayuki Ochiai, **CON** Joshua Jackson, Rachael Taylor, Megumi Okina, David Denman, John Hensley y Maya Hazen.

ver: los fantasmas pueden dar miedo, ser Atristes, ser perturbadores, ser protectores, estar confundidos, ser crueles, ser ingenuos. No sé, un montón de cosas posibles. Al menos los fantasmas cinematográficos. Delinear la forma de un fantasma parece haber llegado a su límite cinematográfico, lo que multiplicó en los últimos años un interés, ya no por el espectro en sí, sino por sus mecanismos de percepción. Y ahí se acaba el interés de una película como Imágenes del más allá (mala remake de una película interesante, la tailandesa Shutter). Luego de los quince primeros e inquietantes (bueno, no tanto) minutos, el cuentito nos toma... ¡el cuero cabelludo! (no será una expresión muy académica, pero...) y desbarranca en el catálogo: fantasma triste, perturbador, protector, confundido, cruel e ingenuo en el contexto de una parejita de viaje de negocios aterrorizada por un espectro justiciero. Fin del asunto. Recomendado: "disfrútese" el film en un buen home theatre o en un cine a solas con sonido envolvente, lo único que levanta un poco el asunto. Federico Karstulovich

Olga, Victoria Olga

Argentina, 2006, 87', **DIRIGIDA POR** Mercedes Farriols, **CON** Juana Hidalgo, Beatriz Spelzini, Mariana Levy, Pepe Novoa, Adriana Salonia y José Manuel Espech.

Una adolescente con problemas sufre un accidente automovilístico y viene la alegoría, cuidado. Que la sabiduría de la vejez, que la incomprensión, que el esfuerzo, que la vida, que la muerte, que las relaciones filiales, que la condición femenina, que un puente. En fin, una cantidad inmensa de temas importantes que requieren por lo menos rigor en la puesta en escena. Sin embargo, este film tiene el defecto de pensar el cine como una especie de teatro televisado con exteriores vistosos. Y en ese rubro, más allá de algunas buenas actuaciones o de las correctas intenciones, falla en consolidarse como algo que pertenezca a la patria del cinematógrafo o, para ser preciso en este caso, el biógrafo. Porque en este film todas las imágenes están tomadas -o más bien, planeadas- con un énfasis que les quita la respiración de lo vivo, la huella de lo real. Todo debe significar más de lo que se muestra, lo que a veces -de manera contradictoria- lleva a caer en simplificaciones, en personajes estereotipados que aparecen

caracterizados en lugar de construidos. Es evidente que hay una intención poética en el film, pero también que se trata de una poesía mal entendida, casí lindante con el terreno de lo cursi. **LMD'E**

Reyes de la calle

Street Kings

Estados Unidos, 2008, 109', **DIRIGIDA POR** David Ayer. **CON** Keanu Reeves, Hugh Laurie, Chris Evans, Forest Whitaker y Jay Mohr.

66 Policía sucio quiere limpiarse y de paso combatir toda la mugre que ve en el resto del cuerpo" es la premisa de este policial de David Ayer, que ya había escrito Día de entrenamiento, uno de los exponentes más dignos del género en la última década. Reyes de la calle parece haberle caído de rebote a Ayer, porque la producción se venía atrasando desde 2004 y se dice que primero Spike Lee y luego Oliver Stone bocharon el proyecto. Ayer hace lo que puede, que no es demasiado, frente a un policial de denuncia que encuentra sus mejores momentos en la mirada pesimista del director y guionista. Todo está mal en las fuerzas del orden, todos están comprados o responden a algún interés turbio. El problema es que Reyes de la calle se cierra en esa denuncia y muestra este universo de corrupción a fuerza bruta de lugares comunes, que se acumulan uno tras otro y transforman esa mirada oscura en un reducido "Y qué querés, si al final son todos chorros", digno de doña Rosa. Keanu Reeves y Forest Whitaker hacen lo imposible para que todo se sienta un poquito peor. Nazareno Brega

Sin rastros

Untraceable

Estados Unidos, 2008, 100°, **DIRIGIDA POR** Gregory Hoblit, **CON** Diane Lane, Billy Burke, Colin Hanks, Joseph Cross y Mary Beth Hurt.

tro asesino serial sádico y moralista como los que hace rato vienen aburriendo en *El* juego del miedo. Pero esta copia berreta de la saga redobla la apuesta: la condena moral del asesino no está dirigida tanto hacia el torturado en cuestión como hacia el mismísimo espectador de turno. La cosa es así: un tipo se calienta por la trivialización que hacen los medios de las desgracias ajenas y, fastidiado por el consumo masivo de esas imágenes morbosas, un día decide empezar a secuestrar gente y transmitir online las torturas. Cuanta más gente se conecta a www.killwithme.com, mayor es el sadismo del asesino y más rápida la muerte del torturado. Lo más curioso del asunto es que la película vende esas imágenes abyectas como su mayor atractivo, junto al protagonismo de la veterana Diane Lane. "Haz lo que digo, pero no lo que hago" es la consigna que proclama esta fulera cruza entre las pretensiones tecnológicas de La red y el peor costado de la franquicia El juego del miedo. NB

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 subjetiva .com.ar | JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique | PROMEDIO |
|--------------------------------|---|---|--------------------------------|---|---|--|-----------------------|--|---|---|----------|
| La cuestión humana | 9 | 7 | | | 9 | 9 | 9 | | 8 | 7 | 8,29 |
| Leonera | | | | | | | 9 | | 8 | 7 | 8,00 |
| La orilla que se abisma | | | 8 | | | 9 | 7 | | 7 | 8 | 7,80 |
| El secreto del bosque | 7 | 8 | 7 | | 7 | 8 | 8 | | | 7 | 7,43 |
| La Rabia | | | 6 | | | 9 | 6 | | 9 | 7 | 7,40 |
| I'm Not There | 5 | 6 | | 7 | 8 | 7 | 8 | 8 | | 8 | 7,13 |
| Construcción de una ciudad | | | 10 | | | 5 | 6 | | 7 | 7 | 7,00 |
| Iron Man - El hombre de hierro | | 6 | 6 | 6 | 7 | 6 | 7 | 8 | 7 | | 6,63 |
| La familia Savage | | 8 | 4 | | 9 | 6 | 7 | 6 | 6 | 7 | 6,63 |
| El nido vacío | | | 5 | | | 5 | 8 | | 8 | 6 | 6,40 |
| Cordero de Dios | | | | | | | 7 | | 7 | 5 | 6,33 |
| Propiedad privada | 3 | 7 | | | | 8 | | | | 7 | 6,25 |
| El inadaptado | | 5 | 6 | | | 7 | | | | 5 | 5,75 |
| Crimen y lujuria | 8 | 6 | 5 | 5 | 4 | 3 | 6 | 7 | 4 | 5 | 5,30 |
| El jardinero | | 6 | 7 | | | | 4 | | | 4 | 5,25 |
| 21 Blackjack | | 5 | | | | | | 5 | | | 5,00 |
| Reyes de la calle | | 5 | 4 | 5 | | | | 7 | 4 | | 5,00 |
| El sabor de la noche | 4 | 8 | 6 | 4 | 2 | 1 | 6 | 6 | | 6 | 4,78 |
| El rey de California | | 5 | 6 | | 4 | 2 | 5 | 6 | 5 | | 4,71 |
| Jumper | 8 | 5 | 6 | 3 | 1 | | | 6 | 4 | | 4,71 |
| Los crímenes de Oxford | 1 | 6 | 5 | 5 | | | 5 | | 6 | | 4,67 |
| Sin rastros | | 7 | 2 | | 3 | | | | | | 4,00 |
| lmágenes del más allá | | 5 | 3 | | | | | 2 | | | 3,33 |
| La desconocida | | 6 | | | 1 | 1 | 5 | | | | 3,25 |



OBITUARIOS

JULES DASSIN 1911-2008

Bastante extraño es el caso de Jules Dassin, un director que habiendo realizado más de una veintena de películas sólo tiene un pequeño puñado (cuatro, con buena voluntad cinco) de películas recordables, curiosamente todas realizadas de manera consecutiva entre 1947 y 1954. Nacido en Connecticut, uno de los ocho hijos de un peluquero ruso judío, vivió desde niño en Harlem y el Bronx, dos distritos neovorquinos signados por los enfrentamientos sociales y raciales. Luego de realizar estudios actorales en Europa. debutó en 1936 con el New York Yiddish Theatre y su contacto con el cine se produjo en 1940; fue entonces cuando entró como asistente de dirección de la RKO, donde debutó como realizador en 1942. Sus primeros títulos fueron obras intrascendentes y olvidables, pero en 1947 sorprendió con Entre rejas, un drama carcelario de inusitada violencia que recoge las variables del film noir, con algún personaje inolvidable como el sádico carcelero que interpretaba Hume Cronyn. A continuación dirigió La ciudad desnuda, un film más importante por la influencia posterior de su estilo semidocumental (que, vale decirlo, ya había utilizado antes Henry Hathaway) que por sus valores intrínsecos, y Mercado de ladrones, un potente relato -lastrado por un final blando- en el que se manifiestan claramente sus preocupaciones sociales, que le valieron ser denunciado ante el macartismo imperante por su colega (y ex izquierdista) Edward Dmytryk. Exilado en Inglaterra, rodó allí su último gran film, La noche y la ciudad, una cruda visión de la vida nocturna londinense. Tras un intervalo de cuatro años realizó la sobrevalorada Rififi, claramente influenciado por Mientras la ciudad duerme, de John Huston, y, en 1957, una fallida adaptación de El que debe morir, la novela de Nikos Kazantzakis. En 1960, luego de su casamiento con la actriz griega Melina Mercouri, comenzó su irreversible decadencia, alternando productos comerciales al servicio de la diva con frustrados intentos de retomar las preocupaciones políticas y sociales de su juventud. En ellos, a pesar de rodar historias escritas por él mismo, jamás volvió a mostrar el nervio ni la intensidad de sus meiores películas. Retirado de la pantalla en 1980, su obra sólo será recordada por el puñado de películas antes señaladas. Jorge García

CHARLTON HESTON 1923-2008

No hay duda de que este actor de físico imponente y rostro pétreo será recordado por su interpretación de figuras míticas de la historia, sean estas Moisés, Julio César o el pintor Miguel Ángel, o por haber sido -ya viejo y enfermo- víctima de los dardos facilistas de Michael Moore en Bowling for Columbine. Sin embargo, hay en su carrera algunos otros trabajos -posiblemente sólo presentes en la memoria de algunos cinéfilos- que si bien no lo mostraban como un ejemplo de ductilidad interpretativa permitían percibir que, si se aprovechaban algunas de sus características, podía ofrecer actuaciones decorosas. Nacido Charles Carter, antes de servir tres años en la fuerza aérea (entre 1942 y 1945)

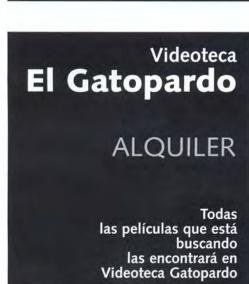
realizó estudios teatrales y participó en algunos programas radiales. En 1947 debutó en Broadway (¡quién lo diría!) con *Antonio y Cleopatra*, como anticipando los papeles que lo harían famoso. De gran pre-

RANGEST

PLANNED

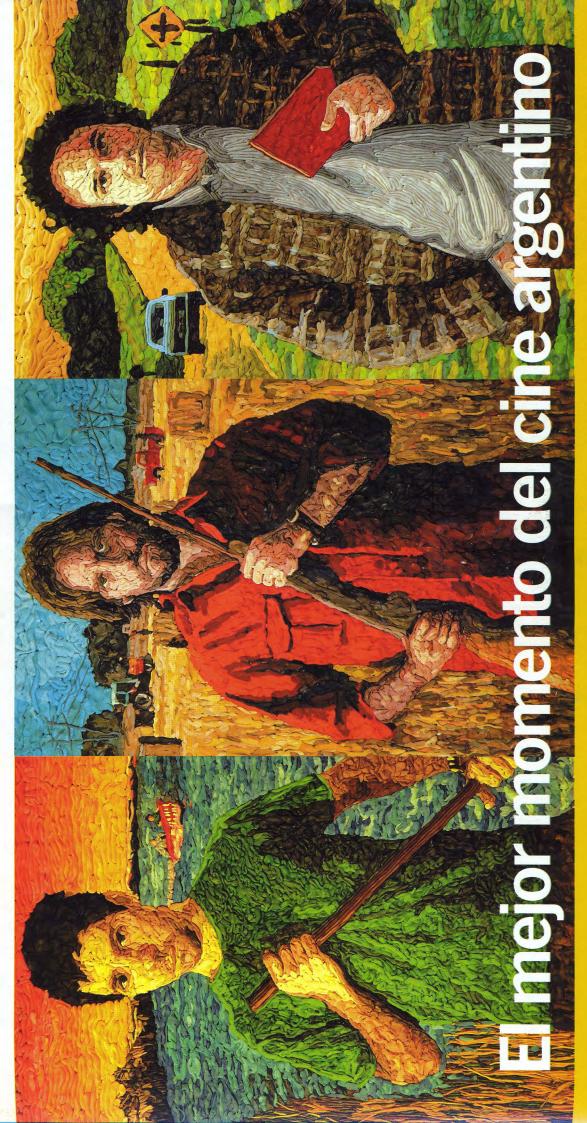
VENGEANCE

sencia física, rostro duro y anguloso, trasmitía para el gran público una imagen de dignidad v nobleza que poco tenía que ver con sus dotes actorales. Llegó incluso a ganar el Oscar en 1959 por su actuación en la multipremiada Ben Hur, de William Wyler. Presidente durante mucho tiempo de la Screen Actors Guild de su país, partidario contumaz de las causas más conservadoras y reaccionarias, fueron famosos sus enfrentamientos con colegas de posturas más liberales. Firme defensor también de la portación de armas de fuego, fue presidente de la asociación que propugnaba su libre utilización. Pero decía que también Charlton Heston ofreció algunas buenas interpretaciones a lo largo de su carrera; entre ellas cabría destacar la de El vengador invisible (1950), de William Dieterle, su debut en la pantalla; Sed de mal (1958), de Orson Welles, en la que se veía opacado por los monstruos que compartían reparto con él (el propio Welles, Dietrich, Akim Tamiroff); Horizontes de grandeza (1958), también de Wyler: El señor de la guerra (1965), de Franklin Schaffner, y la que posiblemente sea la mejor interpretación de su carrera: la del militar endurecido y obsesivo de Juramento de venganza (1965), posible obra maestra -mutilada por los productores- de Sam Peckinpah. JG





O AÑO 17 ARG \$ 11,50 ISSN 150636 URU \$ 95



Historias extraordinarias: gran película de Mariano Llinás

Bafici 2008: Extraordinaria cobertura de Historias extraordinarias + Entrevista con Llinás + Entrevista con José Luis Guerin

+ Un montón de películas, varias argentinas + Unas cuantas polémicas



DEL GORRION DE BARRIO"



SUSCRIBIENDOTE A LA REVISTA EL AMANTE/CINE AGREGANDO 50 PESOS MÁS TE LLEVAS

UN BOLSO DE NUESTRA COLECCIÓN.*

EL AMANTE CI

ADEMÁS DE LA COLECCIÓN DE BOLSAS DE VIAJE / POLAR 08

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

INFORMES Y VENTAS AL: 49516352

WWW.BOLSASDEVIAIE.COM.AR

BAFICI [10] 2008

asó otro Bafici, el décimo. Uno de los más importantes, no por su programación ni por la mística del sistema decimal sino por ser el primero que se produce bajo una administración que no se reivindica progresista. Nada cambió para mal, lo cual no sólo habla bien del nuevo gobierno, que luego de algunas inquietantes vacilaciones comprendió que lo que no está roto no se debe arreglar, sino también del propio Bafici. El festival ha demostrado con esta edición una madurez importante, que ya en la práctica se ha evidenciado independiente de los cambios de sus directores y signos políticos de quienes los designan.

Esa autarquía en la práctica, un logro extraordinario, debe acompañarse de otra formal, prevista en la ley que anunció Sergio Wolf que se presentaría en poco tiempo. El Amante va a acompañar, en la medida de sus posibilidades, la presentación, discusión y sanción de esta ley necesaria.

Hace ya varias ediciones que venimos hablando de la inutilidad del balance final. El catálogo está bien, el periódico Sin aliento también, los avisos de los patrocinadores son insufribles, varios de los institucionales también, los empleados del Hoyts peor todavía y la programación es inabarcable para una persona que sólo puede juzgar una parcela. Es inútil repetirse. Hace bastante, también, que nos resistimos a juzgar al festival por sus premios, que en definitiva es el criterio de un reducido grupo de personas. En las próximas páginas encontrarán volcado todo el entusiasmo (y el enojo, en un par de casos) que nos provocaron muchas de las más de cuatrocientas películas exhibidas. El lector evaluará qué significa en términos comparativos con ediciones anteriores. Tenemos el orgullo y la alegría, además, de que en esta cobertura nos acompañen algunos amigos: Roberto Gargarella, David Oubiña, Rafael Filippelli, Santiago Palavecino y Guillermo Piro han tenido la generosidad de poner a disposición de nuestra revista sus textos sobre distintas facetas del festival.

De lo que no quedan dudas es de que se trató de una edición beneficiada por un año particularmente creativo y feliz del cine nacional. Se mostraron en carácter especial las nuevas obras de Albertina Carri y Lisandro Alonso; estuvieron en competencia Gabriel Medina, con una interesante ópera prima, y Celina Murga, superando el desafío de la segunda película; deslumbró la nueva y desbordante obra de Mariano Llinás, a la cual le dedicamos una parte importante de este número; llamaron también la atención las películas de Néstor Frenkel, Gustavo Fontán, Manuel Ferrari y otros. Todo este paquete es cuantitativa y cualitativamente el más llamativo de las diez ediciones del festival. Si se le suman otras películas que no pasaron por sus salas (Trapero, Burman, Martel, entre otros) estamos ante un annus mirabili para nuestro cine, impensado pocos meses atrás.

La mitad de esta revista y una de sus dos tapas están dedicadas a la cobertura del X Bafici. Que la disfruten. GUSTAVO NORIEGA

SUMARIO

Bafici 2008

II Historias extraordinarias: entrevista con Mariano Llinás y un montón de notas

XIII Los paranoicos XIV Una semana solos. Liverpool

Cómo estar muerto /
Como estar muerto

XVII Entrevista con José Lu

XVII Entrevista con José Luis Guerin

XIX En la ciudad de Sylvia, Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo XX Go go tales: dos miradas

XX Go go tales: dos miradas
XXI The Revue, The Mosquito
Problem and Other Stories,
La desazón suprema:
retrato incesante de
Fernando Vallejo, Un tigre

de papel
Polémica: The Rebirth
Crime and Punishment,

XXIV Night Train, Little Moth Paranoid Park, Together, Milky Way

XXV Ballast Profit motive and the whispering wind

Death in the Land of Encantos, Box Office: Next Attraction, Possible Lovers,

XXVII Ploy, Contactos, Le cèdre penché

Polémica: Le Voyage du ballon rouge

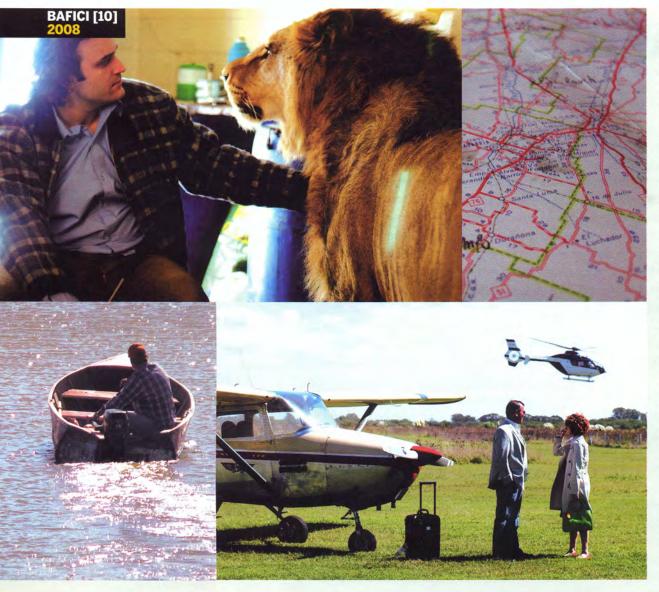
XXIX L'Avocat de la terreur.
La France. My Winnipeg
XXX Morceaux de conversations

avec Jean-Luc Godard, Useless, Once

XXXI Correct

XXXII Desde España

El afiche de **Historias** extraordinarias (a partir del cual armamos la tapa) fue realizado por Mondongo.



Historias extraordinarias: primeras exploraciones

I. Fascinación por los mapas. Por los viajes. Por descubrir. Un paisaje siempre atravesado y ahora explorado. Una película que solamente puede hacerse en estas pampas. Buenos Aires. Vitalidad. Un león. Recuerdos del oso amigo de Paul Newman en El juez del patíbulo. Tradición. Borges. Modernidad. Literatura. Cine. Aventuras. Cine. Historietas. Música. Cine. El increíble, incansable Gabriel Chwojnik invoca a Morricone. Morricone trae humor y más aventuras. Explosiones. Ríos. Policías. Ladrones. Un helicóptero. Hoteles. Plazas. Arquitectura. Imágenes. Fuego. Grandes imágenes. Grandes actores. Amistad. Lealtades. Juegos. Personajes nuevos. Desvíos. Romanticismo. Los géneros. Más juegos. Y volver a empezar. Y sorpresas. ¿Sorpresas? Llinás ya había avisado. Con Balnearios. Con La más bella niña. Había avisado que podía seguir sorprendiendo. Que sabía mirar y crear historias y mundos, y que tenía múltiples mecanismos para explorarlos.

II. 2006. El humor (pequeña enciclopedia ilustrada), dirigida por Mariano Llinás e Ignacio Masllorens. Capítulo "El viaje de R.". El magnífico historietista Liniers es llevado a la Península de Valdés por el equipo de la película para filmar el segmento que lo tiene por protagonista. 2008. Liniers publica Conejo de viaje, su diario-historieta de viajes. En la página 54, aparece dibujado Mariano Llinás. Viajes. Liniers, Llinás y los viajes. Liniers y Macanudo, Llinás e Historias extraordinarias. Creación de mundos, habitables, apasionantes. Maitena en el prólogo al primer Macanudo: "Cualquier cosa puede pasar en Macanudo. (...) Liniers dibuja un mundo duro con absoluta delicadeza. Una alegría melancólica en las antípodas de la felicidad idiota". Aplíquese a Llinás e Historias extraordinarias.

III. Es tiempo de comenzar a hablar de *Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás. "El futuro es muy largo", dijo, dice Borges. Dichosos nosotros que tenemos esta película para ver hoy y mañana. Felicidades. JAVIER PORTA FOUZ

Historias extraordinarias

DIRECCIÓN Y GUIÓN Mariano Llinás

PRODUCCIÓN

Laura Citarella

Agustín Mendilaharzu

Alejo Moguillansky,

Agustín Rolandelli **MÚSICA**

Gabriel Chwojnik SONIDO

Rodrigo Sánchez Mariño Nicolás

Mariño, Nicolás Torchinsky DIRECCIÓN DE ARTE

Laura Caligiuri

IMÁGENES DEL EPISODIO DEL RÍO

Ignacio Masllorens

DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA INVITADOS

Soledad Abot Glenz, Soledad Rodríguez, Lucio Bonelli, Martín Mohadeb, Julián Apezteguía

TÍTULOS Y DISEÑO

gráfico Paula Erre, Andrés Mendilaharzu

ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Alejandro Fadel, Laura Citarella, Tomás Binder

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN

Juan Schnitman, Santiago Esteves, Tomás Fadel

INTÉRPRETES

Walter Jakob, Agustín Mendilaharzu. Mariano Llinás, Klaus Dietze. Horacio Marassi, Eduardo lacono, Mariana Chaud, Lola Arias, Fernando Llosa, Julio Citarella, Germán De Silva, Ana Livingston, Alberto Suárez. Esteban Lamothe, Edmundo Lavalle, Oscar Mauregui, Leandro Ibarra, Héctor Bordoni, Gerardo Naumann, Willy Prociuk, Andrés Toro, Lila Monti, Gerardo S. García. Marcelo Mariño, Emma Rivera. Santiago Gobernori, Matías Feldman, Soledad Cagnoni, Mara Guerra, Ignacio Masllorens, Juan Schnitman

NARRADA POR

Daniel Hendler, Juan Minujín, Verónica Llinás



I. Palabras, clasicismo, modernidad, intensidad

JPF: Evidentemente Historias extraordinarias es una película llena de palabras, ¿no?
En Balnearios también estaba eso. Ese respeto por cómo se habla, como si hubiera un
pensamiento en toda esa voz que narra o
que describe o que incluso juega con la
imagen en algunos momentos...

MLL: Se me da la escritura fácil y entonces aprovecho. Me resulta difícil imaginar las cosas sin... Lo que quiero decir es que lo que a ustedes les parece algo bueno yo lo vivo casi como un límite. Como algo que hasta me pesa por momentos. A la vez me doy cuenta de que hay cierta eficacia. Yo siento que ésta es la última película que voy a hacer con voz en off. No estoy orgulloso de eso porque pienso que esto es un sistema mío;

de verdad, creo que esta película no hubiera podido hacerse sin la voz en off; no creo que una película donde hay tantas cosas y tanta variedad que tiene algunas cosas tan laberínticas y todo eso hubiera podido hacerse sin el elemento del off; yo siento que puedo manejarme bien, entonces aprovecho que puedo escribir. Pero no es que yo haga una militancia de mi relación con la palabra, de ninguna manera lo siento así. Siento que en este caso era necesario, nada más.

JPF: Se te da fácilmente, pero ¿de dónde viene? ¿Cuál es tu formación?

MLL: Mi viejo es escritor. Yo me crié toda la vida leyendo y entre libros. Es como un panadero, como un artesano, hijo de un artesano, entonces uno se cría en ese medio. No es algo extraño para mí la relación con las palabras. Yo no soy una persona... no soy tan lector –de hecho desde que me dedico al

cine no leo tanto—, pero ya es habitual para mí, no tiene ningún grado de extrañeza, por el hecho de que el viejo era escritor y la vieja fue muy lectora también y toda la vida se compró libros y además hay algo mío de movida también. Yo aprendí a hablar antes que caminar, entonces es algo que me... Soy muy hablador yo y siempre escribí bien, no sé cómo decirte. Evidentemente está el antecedente del viejo, que toda la vida fue un tipo que hizo culto de la palabra, del lenguaje, del idioma, todo eso. Toda la vida nos quemó el cerebro sobre cómo hablar y todas esas cosas. No sé, es algo constitutivo mío.

GN: Con respecto a la recepción de la película, ¿vos no te preparaste para la crítica convencional de que tenía demasiada voz en off (cosa que no sucedió)?

MLL: No, no, milagrosamente no sucedió. Estoy tan convencido de que la película no

GANADORA DE 1 GLOBO DE ORO NOMINADA AL OSCAR® 2008 Mejor Actriz - Cate Blanchett

PMOTTHER

DIRIGIDA POR TODD HAYNES (Lejos del Paraíso)

Christian Bale Cate Blanchett Marcus Carl Franklin Richard Gere Heath Ledger Ben Whishaw



AVANT-PREMIÈRE

EXCLUSIVA PARA LOS LECTORES DE EL AMANTE/CINE

Pachamama y EL AMANTE/CINE

te invitan a la avant-première exclusiva para sus lectores de la película l'm Not There de Todd Haynes, el martes 27 de mayo a las 20 (comienzo de la proyección) en el Hoyts Abasto. Corrientes 3200.

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODRÁS ASISTIR A LA FUNCIÓN. VÁLIDO POR DOS PERSONAS HASTA AGOTAR LOCALIDADES.

UNO DE LOS MEJORES FILMS DEL AÑO

The New York Times **Los Angeles Times The Washington Post Entertainment Weekly Rolling Stone**

"No hay nada más estable que el cambio" Bob Dylan

SÓLO EN CINES

podría haber existido sin ese procedimiento... Si a la gente la película le interesaba, la tenía que comprar con ese procedimiento incluido, porque no se podía emplear otro procedimiento para resumir o manejar la información de una manera tal que una película así fuera posible. Es la condición de posibilidad absoluta de la película, no es un capricho, no había manera de hacer una película así donde la voz en off no estuviese regulando lo que uno sabe, y regulando los tiempos, que no hubiera un narrador que evidentemente está disponiendo las cosas a su arbitrio y manejándola a la manera de los cuentos de Borges donde esto no, o todavía no sabemos bien esto, o creo que no sé qué, o hasta ahora lo que importa es esto. Sin ese procedimiento, una película que tuviera esta especie de cosmos narrativo tan grande no se podía hacer. Entonces nunca existió la duda "le pongo voz en off o no le pongo voz en off". Sí había que ver cómo manejar la voz en off para que no fuera una especie de monodia intolerable. Entonces eso fue una cosa más técnica: escribir las escena de forma tal que hubiese momentos de sonido directo, que hubiese respiros a la voz en off. Sí me planteé conceptualmente cómo responder a la habitual crítica de la voz en off: un argumento baziniano en ese sentido. Lo que siempre se dice es que la voz en off les niega a las imágenes la posibilidad de la libertad, que coarta al personaje, no sé qué. Me parece que en este caso no es así. Yo siento -para darte si querés un argumento cahierista- que acá la voz en off libera a las imágenes de los personajes, de la obligación de narrar. En ese sentido, me gusta el ejemplo donde están los personajes descansando y la voz en off trabaja.

GN: Es muy interesante en ese sentido la primera escena, porque uno no sabe (por lo menos a la altura en que la vimos nosotros, no sabíamos) que está ese procedimiento, y se encuentra con una escena que es muy visual y en la que se escucha una voz en off que en un momento parece que va a ser redundante. Pero de repente se anticipa a lo que va a pasar, dándole a la imagen, en vez de expectativa, otro interés.

MLL: Y de repente no sabe algo que después sabe el plano más cercano. Medio tramposa. ¿Qué sabe? ¿Sabía? Viste que en el medio hay un montón de cosas. Al principio parece que no sabe nada de lo que está pasando y en el medio...

GN: Claro, en el medio parece la voz de la cámara que ve las cosas de lejos y tiene que adivinar.

MLL: Y después se empieza a ver más. ¡¿Averiguó?! (Risas.) Mientras se veían las otras historias, el narrador averiguó. Sí, el momento en que el procedimiento empieza a funcionar es cuando anticipo: "Ahora el gordo...". Ahí arranca, cuando puse la escena me di cuenta de que tardaba una eterni-

dad el gordo en ir hasta la camioneta.

GN: Y quisiste acelerar el proceso.

LL: ¿Qué hago? Están hablando, hablando. Al decir que algo "está pasando", un tiempo muerto se carga de tensión.

JPF: Te preocupaba que tardaran ¿no? Había un mínimo tiempo muerto y lo eliminaste.

MLL: No estoy hablando mal de los tiempos muertos. Quiero decir, en esta película no puede haber tiempos muertos. Hay películas que están armadas en función de los tiempos muertos, el tiempo muerto está bien, pero acá no podía haber tiempos muertos. Todo el tiempo muerto que tenés está en el plano mío caminando como un bólido, ahí tenés el tiempo muerto; pero en esta película los tiempos muertos son inadmisibles... Imaginate cuatro horas con tiempos muertos... nos queman la sala.

JPF: Pero en Balnearios no había tampoco tiempos muertos.

MLL: No será tanto lo mío, pero no me parece... Digamos, yo soy muy consciente, muy ansioso, pero no te voy a hacer una condena del tiempo muerto.

JPF: No, no era una condena, no era para que condenaras nada.

MLL: Además me gustan más las películas con tiempos muertos que las que no tienen tiempos muertos. Pero, para decirte algo, no siento que la idea de la reivindicación del tiempo muerto en sí sea algo bueno, y sobre todo no siento que el tiempo muerto sea una garantía de modernidad ni el único camino a la modernidad. Yo no siento que a esta película le falte modernidad, pero a la vez creo que evita los tiempos muertos. Tal vez haya una especie de casi sinónimo "tiempo muerto"-"algo moderno", pero me parece que no, me parece que está bueno en este caso explorar cierta forma de modernidad que no vaya a los íconos clásicos de Deleuze (la ruptura de los nexos, etcétera, etcétera, etcétera), sin por eso volverse una especie de cosa arcaica y una grasada clásica. Me parece que es una película donde están los procedimientos muy al frente (lo cual es una característica por ahí de la modernidad), o sea es más procedimental que argumental, pero que a la vez trabaja con el argumento como elemento central. Por eso: sí, hay algo distinto de ciertas cosas; creo que la película es consciente de la modernidad, pero elige trabajar con el procedimiento y el argumento como pregunta. Y por eso por ahí a la gente le gusta más. Pero no creo que ésta sea una película (al menos no me sentiría identificado con una película) que se quiere oponer a cierto trabajo de experimentación. Yo no creo que esto sea así.

GN: Pero lo quieras o no lo quieras, se opone a quien, defendiendo este tipo de películas contemplativas, piensa que el relato ya no interesa. Que ya está muerto, que no hay que contar nada.

MLL: Yo no sé si se opone. Yo siento que prueba. Para mí la película es más una prueba y una pregunta que un manifiesto. Tengo que ser honesto y creo que esto es así. Yo no siento que esto es como decir "¡Miren!". Para mí es una prueba. Es un experimento que creo que salió bien. A mí desde siempre me gusta la novela, la idea de la novela y la de la novela del siglo XIX. En este caso me parece que es el género que la película trabaja, me gusta mucho, la siento muy cercana y muy próxima, y mi pregunta era en qué medida se puede hacer una película que trabaje en esa línea sin ser una pelotudez, sin ser una película nostálgica. En qué medida esos elementos de la novela clásica pueden volver al cine y adquirir una vitalidad novedosa. Me parece que tiene más que ver con el procedimiento borgeano de actuar como si las historias ya existieran y uno estuviera ofreciendo un resumen. Sobre todo, ése es el procedimiento básico de la película, como si fuera una película tres veces más grande y vos simplemente estuvieras ordenando y dirigiendo eso. Eso es el procedimiento central de todo.

JPF: En ese sentido lo de Salamone es muy fuerte. Es un pequeño documental que se resuelve en minutos.

MLL: Y la posibilidad incluso de narrar esas biografías de las personas. Y se va probando una y otra vez. Está el sueño, que es como la famosa frase de Rohmer que dice que en lugar de filmar sueños hay que contar los sueños mientras la persona duerme. Probamos eso, pero no estoy de acuerdo con el jurado del Bafici que me premió por el ancestral poder de contar historias.

JPF: "Poder redentor"...

MLL: Lo de contar historias alrededor del fuego. Todas esas cosas no me interesan tanto, porque -digo- no es que el procedimiento de esta película sea el mismo que el de La momia: una especie de volver al encanto. No, no, no. A mí (estoy diciendo esto de verdad, te cuento) me gusta que la película sea emotiva, que la gente llore; te estoy hablando de una versión más cerebral, casi de laboratorio, casi un experimento pensado en un laboratorio; y tampoco es del todo así, porque después a mí lo que me gusta de la película es ese puente de la provincia de Buenos Aires, y que haya aventura, que haya emoción y terminar a los besos. Evidentemente yo soy director de cine y me gusta el cine en ese sentido, eso no hay ni que decirlo, pero no, para mí, si tengo que definir la película, te la tengo que definir de ese lado, más del procedimiento.

GN: En esta combinación de clásica y moderna que tenía la película, ¿a vos te parecía que tenía más de moderna que de clásica?

MLL: Yo siento que sí. O al menos yo me pienso así... Yo no creo que la película sea en absoluto clásica. Creo que tal vez logra recuperar cierto espíritu clásico o ciertas conse-



cuencias que tiene lo clásico, como la emoción, todo eso, pero creo que lo hace (o yo intenté que lo hiciera) a partir de un punto de partida muy moderno. Por lo menos es mi manera de pensar el cine.

JPF: Otra característica típica que se asocia a la modernidad es la ausencia de música, por lo menos de música extradiegética, ¿no? En tu película hay más presencia de música por minuto que en casi cualquiera.

MLL: Sí, eso es cierto. Pero eso, nuevamente, lo considero una debilidad emotiva. Yo necesito estar siempre muy al taco. Eso tiene que ver con mi gusto. Te digo la verdad. Lo considero una debilidad. Si yo pudiera hacer una película contemplativa estaría más orgulloso de mí, pero no puedo, necesito estar todo el tiempo muy pendiente de todo, estar ahí. Es una cuestión de ansiedad. Si querés, ese sentido es el aspecto menos moderno de la concepción de la película, que es que hay algo de cierto último cine moderno que trabaja determinada distancia y en el que el espectador tiene que trabajar más. Yo no puedo sentir eso. No es una cosa conceptual, pero yo siento que tengo que trabajar yo para el espectador, siento que tengo que lograr algo. Que hay algo de la fascinación y del interés del espectador que a mí como narrador me ha tocado. Yo lo siento así. No digo que sea el lugar del director de cine, porque me parece que no, pero yo en ese sentido me siento como un narrador cuya obligación es mantener el interés del espectador en todo

momento. Eso es algo que yo tengo y necesito que el espectador esté viviendo en todo momento una experiencia intensa. Es algo que no puedo manejar y no puedo evitar. No puedo dejar solo al espectador. Necesito estar ahí todo el tiempo, dirigiéndolo o interesándolo. Me parece admirable que un tipo logre hacer eso sin contar con herramientas exteriores como la música y todo eso. Pero también hay cineastas que trabajan con todas esas herramientas. Y los cineastas que más disfruto son aquellos que me producen ese tipo de intensidad permanente: Fellini, por ejemplo. Que es como incesante, en el sentido de que viene con todas esas cuestiones del circo y todo eso. Bueno, tal vez ahí esté la noción de espectáculo permanente, una especie de espectáculo incesante, hipnótico. Y también usa mucha música. Por eso, me parece que lo que vos decís de la música tiene que ver con eso. Con una especie de intensidad permanente.

JPF: Me parece rarísimo un cineasta argentino actual hablando de Fellini, parece algo más típico de décadas pasadas.

MLL: Puede ser. Pero sin embargo vos pensá que en la historia del cine argentino Fellini es un cineasta muy poco influyente. No hay tipos que hayan pensado en él a la hora de filmar. Me parece que ha influido mucho más Visconti en todos los cineastas caretas de la década del setenta, todo eso, en todas las películas de los seguidores de Torre Nilsson, Raúl de la Torre... tienen más de Visconti que de Fellini.

JPF: Podría decirse que Favio...

MLL: Bueno, Favio, Sí, sí, es verdad.

JPF: Que también pone música, personajes varios, narra intensamente, colores, situaciones...

MLL: Sí, sí, absolutamente. Es verdad.

JPF: Gatica es también una película que tiene una cantidad de música, es un aluvión de cosas...

MLL: A mí Favio no me gusta mucho.

JPF: Pero está la relación.

MLL: Es verdad, es verdad. Me gusta mucho más Fellini que Favio. Pero puedo decir que sí, Favio... Lo que yo te estoy diciendo con respecto a Fellini sirve para explicar esa necesidad permanente de estar ahí moviendo la cola y me parece que Favio podría decir lo mismo. También tiene una especie de compulsión a trabajar a niveles de intensidad muy alta.

II. Modos de producción

GN: Si vos hubieras ido al Instituto, ¿qué problemas hubiera tenido la película? MLL: Bueno, eso... no te lo respondo.

GN: Juguemos a que yo te hago una pregunta y vos me la contestás en lugar de evaluarla. (Risas.)

MLL: ¡Dejame manifestar! ¡No me hagas

hablar otra vez del Instituto!

GN: Pero justamente lo interesante del asunto es que antes era una cosa casi en abstracto y ahora hay un ejemplo muy claro.

MLL: Siempre hubo un ejemplo claro. Si querés que te diga, con Balnearios yo no sabía si iba a ir al Instituto o no, no conocía lo que era el Instituto, no conocía nada. Y después ya El amor (primera parte) fue pensada para no ir al Instituto; fue ideada como una película en la que se tomó la decisión de hacer las cosas para demostrar que no había sido de carambola, que se podía hacer por fuera del INCAA, que podía hacer una película que estuviera por fuera de eso y que igual le fuera bien y todo y que no tuviera nada que pedirle al cine industrial y estándar, y fue una película que se hizo... Por supuesto que siempre te van a decir: "Bueno, pero ¿qué pasa con los costos de bla, bla, bla?". Pero la cuestión es que se hizo con cuatro mil dólares. Entonces, ésa fue como la película política en el sentido de decir "No vamos al Instituto". Y después la de Donoso (Opus) fue otra cosa, porque para mí lo divertido era hacer una película del interior, refutar que no se podían hacer películas del interior. La novedad en este caso es que ya a nosotros ni se nos planteó el problema del Instituto, no fue ni una duda. Digo: ésta es una película en un formato de producción que ya veníamos ensayando desde hace tiempo, y con Historias extraordinarias quisimos dar la batalla final. Decir "¡Bueno! Vamos a hacer esta especie de superproducción en la que vamos a probar cuál es nuestro límite a la hora de producir". Yo te digo que tengo pensado seguir haciendo películas, y en ningún caso el INCAA forma parte de esta ecuación. Sería bueno que en algún momento pudiera serlo, pero para serlo, el cambio lo tiene que dar el INCAA y no uno.

JPF: Y si el INCAA te ofreciera apoyo ahora para terminarla...

MLL: No es una cuestión de apoyo. Hoy, que a mí me ofrezcan apoyo, que digan "Bueno, es muy buena tu película porque les gustó a los críticos, entonces recién ahora tiene que ir el INCAA"... No, eso es absurdo. Lo que debería hacer el INCAA, finalmente, después de diez años de ver una nueva forma de producir, es abrir los ojos y darse cuenta de que están ciegos a cierto fenómeno que está sucediendo y que no solamente están ciegos sino ciegos agresivos, como los que tenía Buñuel, o sea, ciegos que están ahogando un tipo de producción y que están conspirando contra un tipo de producción. Por eso, me parece que el caso sería que el INCAA empezara a revisar sus cimientos v sus bases v se diera cuenta de que hay cierto tipo de película que no debe ser juzgada por un comité de la industria con criterios de la industria. En el Instituto no hay nadie que abra su cabeza

para decir "Bueno, existen las películas chicas, las películas chicas se hacen de otra manera que las películas industriales, tienen otros objetivos que las películas industriales y tienen otros tiempos y otras necesidades económicas". Nadie hace eso. Por eso, a menos que ellos abran los ojos y promuevan un debate... Fijate en el Bafici, que funciona muy bien. Que es la única institución que se pone del lado de las películas chicas, que las toma como bandera; si hubiera una parte del INCAA que actuara de la misma manera y que decidiera consagrarse a controlar el inmenso presupuesto que maneja el INCAA y a defender las películas chicas y a promoverlas, ahí, bueno, habría que pensar y habría que ver. Vos pensá que después de todas las cosas que hicimos, después de que vo hice Balnearios, después de que hicimos El amor (primera parte), nadie del Instituto fue capaz de llamar y decir: "¡Che, bueno, vení!". No, más bien la reacción fue hostil. La única pronunciación oficial del Instituto sobre cualquiera de las cosas que nosotros hicimos o cualquiera de las cosas que haya hecho nadie más fue una nota que dio Jorge Coscia en la revista del INCAA diciendo que volvía la polémica Boedo y Florida.

III. Actores

MLL: Una cosa que a mí me pone muy contento de la película es la relación con los actores. Cómo se trabaja con los actores en la película. O sea, esta película tiene para mí como novedad que incorpora, por primera vez, en una película argentina, a la mejor generación de actores que hay en la Argentina y que hasta ahora no ha sido transitada por el cine, gente que está haciendo unas cosas impresionantes en el teatro. Yo el otro día le dediqué la función a Spregelburd. Para mí es, de las personas vivas, la influencia más grande que tuvo la película. Cuando lo fui a ver en La estupidez me di cuenta verdaderamente de cuál era la película que yo quería hacer. Yo tenía la tradicional manía cinéfila contra el teatro (supongo que ustedes todavía la deben tener también), una especie de prejuicio hacia el mundo del teatro, y entonces en un momento dado me metí en el mundo del teatro y empecé a ver obras y a sacarme los prejuicios. Más vitales, más inteligentes, con gente más dueña de su arte, más divertidas. Cuando vi La estupidez, de Spregelburd, verdaderamente me abrió la cabeza. Si vo puedo acercarme a esto... Ahí me abrió la cabeza de una manera nueva. Dura mil años, con intervalos. Bueno, entonces a partir de ahí empecé a ir mucho más al teatro. Con los chicos empezamos a trabajar mucho con directores de teatro. Para mí es un orgullo que la película la protagonicen varios de ellos. Por eso había un punto en esta película donde todas las personas que

aparecieran tenían que ser imágenes nuevas. Para mí la película no resistía que vos en un momento dijeras "Éste es el que trabaja en". Tenía que ser un universo totalmente nuevo, tenía que inaugurar -yo ese objetivo lo tenía-, tenía que inaugurar... Que todo el panorama que vos vieras fuera nuevo y que todas las personas que vieras fueran nuevas. En ese sentido, que en la película esté la generación de actores que para mí son los mejores que hay en la Argentina me enorgullece mucho. Un poco la película está hecha en colaboración con un grupo de gente que hasta ahora estaba alejada del cine. Si participaba del cine lo hacía de manera general. Y varios actores son directores de teatro. Otra cosa divertida también es que todo el equipo técnico estaba compuesto por varios directores de cine. Por eso, es como hecha entre nosotros. Implica un primer paso de alianza con gente que está trabajando en teatro, con quienes me siento infinitamente más afín que con cualquiera de los de cine. Y a los que admiro mucho más. O sea, me parece que por primera vez nos encontramos nosotros, que venimos trabajando juntos desde hace mucho, con un grupo de gente de otra disciplina, con la cual existe un diálogo posible y un terreno muy fértil. Una especie de terreno infinito. Si vo tuviera que decir en qué estoy de acuerdo con esas exageraciones de que la película plantea un cambio, en qué yo siento que planteo un cambio, a mí me gustaría que ese cambio existiera en la relación de la película con sus actores. Son parte de lo que están haciendo, entienden lo que están haciendo, se divierten... Bueno, para eso fue una película construida así; fue pensada como una película que admitiera eso. Un esquema de rodaje tradicional donde el actor se aburre o no tiene nada que hacer, donde lo llaman o va a hablar con la peinadora mal de no sé quién... eso no puede pasar.

IV. Finales (el que no vio Historias extraordinarias y no quiere enterarse de detalles del final, no lea este punto)

JPF: Yo estoy en desacuerdo con que las historias de tu película no terminan.

MLL: ¿Sí? ¿Por qué?

JPF: Porque tienen un cierre. No una clausura, pero sí un cierre.

MLL: No desde lo argumental, pero sí desde el *mood*.

JPF: Desde el mood y desde la moral. MLL: Bueeeno...

JPF: Tu personaje está en un hotel, estancado, no sabe qué hacer con lo que tiene entre manos. Termina haciendo lo justo.

MLL: Igual había una escena que saqué en la que estaba un poco apaciguado eso. Estaba filmado cuando salía el chileno. Era un poco más extraño porque el chileno salía y era

Historietas extraordinarias

En un texto previo al estreno en el X Bafici de Historias extraordinarias, su director, Mariano Llinás, suscribía que una de las influencias para su film fue la obra del historietista Hergé, papá de Tintin. La aventura que adquieren en las más de cuatro horas de Historias extraordinarias cada uno de los relatos aparecidos rinden honor, y con creces, al belga y al del jopo (sobre todo la que desemboca en un vuelo internacional). Pero es otro recurso el que permite establecer más vínculos. caprichosos si se quiere (¿cómo no serlo frente a la tan inusitadamente caprichosa Historias extraordinarias?), con el reino de las viñetas. La omnipresente voz en off que va y viene en el tiempo del relato, que describe a rajatabla aquello que estamos viendo en el plano, que sabe qué piensan, qué temen y qué fascina a sus historias extraordinarias, que es consciente de ser cine y relato y que nos pide que esperemos, que lo mejor está por venir, puede ser leída como un nexo con la literatura. Pero si activamos el capricho y los límites personales (no tanto de Llinás sino de quien esto escribe), Historias extraordinarias se asemeja como casi ninguna película (local, internacional, de otras galaxias) a las características narrativas exclusivas del medio de las historietas. No simplemente porque algunos aspectos, como la aventura símil cacería del tesoro. respiren Hergé v lancen, como llama, cine. O porque el recurso de descubrir un film en cada persona y paisaje que cruzan los héroes (iqué tanto!) recuerde al democrático uso que hace Will Eisner de su capacidad narrativa, leyenda del medio con documental sobre su legado y obra en el Bafici 08. No importan tanto la conexión con tal o cual autor. En su uso de la voz en off, en ese establecer la palabra como principal señal del paso del tiempo (en el cómic, el tiempo está medido en palabras ya que el reloj avanza a medida que se lee) y en su fuerte uso de los vacíos entre imágenes (como en la historia del hotel y sus "viñetas", la contada con fotografías), Llinás reconoce y explota una tradición en un medio donde la influencia se suele medir visualmente, y la transforma en una maravilla, simplemente una más, de su increíble castillo/película vagabunda, esto último en el sentido y sentimiento más Hergé de la palabra. JUAN MANUEL DOMINGUEZ



una escena de liberación y caminaba unos metros fuera de la cárcel y se afanaba una moto y salía y era un poco más...

JPF: Bueno, pero la sacaste. MLL: Ajá.

JPF: Hay una moral en la película. No una moralina. Hay una moral. El personaje de Jakob que va hasta África nunca se preocupa por las libras esas.

MLL: Yo creo que va porque quiere ver cómo termina la película, quiere ir a ver qué pasa. Yo no sé si puedo decir que los personajes tienen moral. Para mí la idea de procedimiento era que partieran como personajes completamente vaciados, personajes que no tuvieran ninguna característica real, más allá de las características que se definen al principio, y que sobre el final la película los hubiera cargado ya de sentimientos y casi de cierta identidad. Si eso incluye cierta moral, yo ya no lo sé; en todo caso si la tienen no creo que la tengan al principio de la película. Creo que hay algo del movimiento que tiene la película, me parece que los personajes son como espectadores de la película, los tres personajes principales: les van pasando las cosas y en ese sentido la película los va llenando y cuando uno va al África, va al África para ver qué pasa, para ver cómo termina. No creo que ellos tengan poder de decisión respecto de lo que hacen. ¿Por qué va al África? Realmente, si le querés encontrar una justificación real, va para que la película termine, para ver, para encontrar una calma, pero no creo que el personaje francamente en ningún momento esté interesado en conseguir dinero, ninguno de ellos.

JPF: Bueno, es también una manera de ser. MLL: No me parece que tenga que ver con que los personajes sean morales.

JPF: Tienen una moral. Tienen una manera de tomar decisiones.

MLL: Yo creo que no, yo creo que ellos toman muy pocas decisiones. Yo no creo que haya un solo momento en el cual los personajes tomen decisiones. En todo caso la película toma decisiones por ellos. Si hay alguien que tiene una moral es la película. JPF: Pero la película construye a los personajes. Los hace hacer una cosa u otra.

GN: A Walter le resultan atractivas cosas que en algún sentido son como nobles, como la vida de las hermanas... Hay cierta nobleza en las cosas por las cuales él se deja arrastrar. Si bien es cierto que él se deja arrastrar, no se deja arrastrar por el tesoro.

MLL: ¿Sabés qué es lo que me hace ruido de lo que me están diciendo? Que la película toma una decisión, y ésta sí es una decisión consciente: prescinde del mal. Para mí en la película no hay mal. No está retratado el mal, entonces al no estar retratado el mal me cuesta pensar la moral en ese sentido. El dinero no está puesto en términos morales. El dinero es una mentira, una excusa. El otro día hablaba con alguien y me decía "¿Y el oro?". ¡Qué sé yo, no sé, no existe! Es todo tan mentira... Si querés, el rasgo más moral, un rasgo de bondad, o de simpatía, para mí está en darle al personaje de Cuevas la posibilidad de la redención antes de la muerte. Que antes de morir el personaje más sórdido y más triste de todos se haya dado cuenta... Al final lo que se encuentra, el tesoro, si vos querés, es una carta donde él habla, descubre... Conozco personajes así de solitarios, y en ese sentido el hecho de que lo que se encuentra es una carta, al final, muestra que tiene su propia voz y puede hablar y decir que su vida fue pasajera. Para mí eso es como lo optimista que tiene la película sobre el final. Más que el expediente famoso que decís. Pero bueno, también el expediente, y también el tema de que termine con Klaus cantando, en ese sentido hay una idea de optimismo donde no se propone. Tenemos como una genealogía clásica. Eso es así. Y todos hemos visto las películas en las que esa genealogía clásica se establece. Yo nunca voy a terminar una película castigando a uno de los personajes. Sí hay algo del entusiasmo y del optimismo del cine clásico donde esas

cuestiones son íconos y no lo voy a desconocer, por supuesto.

Luego, por mall, le preguntamos esto a Llinás (ojo, seguimos en el punto IV, "Finales")

En la entrevista no te preguntamos lo siguiente y nos parece importante: ¿por qué ir a hasta Mozambique a filmar un par de planos?

MLL: Creo que tiene que ver con el sistema del film y con sus bases (por decirlo de algún modo) "éticas". Me parece que el film construye un sistema, una maquinaria mediante la cual es posible narrarlo todo. Es como si fuera un invento de una novela de Wells: cualquier cosa, tratada por esa máquina, se vuelve verosímil, susceptible de ser narrada. Una vez construida nuestra provincia de Buenos Aires de ficción, no hay cosa que no pueda suceder allí; esa provincia equivale al universo. Cuando llega el momento del África, ese procedimiento ya se ha probado sobradamente. Ya todo ha sucedido frente a los ojos de nuestros espectadores; no hay cosa que ellos no vayan a aceptar. Bastaba con ponerlo a Walter en cualquier callejuela de Zárate para que eso se tornase en un lugar que el espectador automáticamente asumiría como africano. Sin embargo, el film asume como única posición ideológica la defensa del viaje y de la aventura como formas aún posibles para el cine. El cine aún puede ser un hecho épico, no ya desde sus temas sino desde su misma factura. Entonces, teníamos que viajar al África; teníamos que probar con el cuerpo que asumíamos ese viaje como propio hasta las ultimas consecuencias. Si terminaba en África, terminaba en África, y nosotros con él. De hecho, allí fue oficialmente el fin de rodaje: en un restaurante de Maputo donde Laura, Walter y yo finalmente brindamos por haber terminado de filmar la película. Creo que, en un film que miente a lo largo de sus cuatro horas, ése era el momento en que no había que mentir, en que había que ser baziniano hasta la médula. El viaje del personaje no hubiera tenido sentido sin la gratuidad de nuestro viaje. En cuanto a lo de los dos planos, allí pesa una vez mas, creo yo, la ética cinematográfica. Estando en África, no podíamos saturar el film de gratuitos planos africanos simplemente para aprovechar el haber estado allí. Había que proceder como caballeros y filmar simplemente los planos necesarios, los planos que le convenían al relato. Creo que el plano final de la historia, en el que Walter se pierde entre la muchedumbre por la avenida Guerra Popular de Maputo, es suficiente; no hace falta mostrar más África que ésa. Incorporar al relato un clip en el que se vieran cebras, impalas y facoceros hubiera sido una mera fanfarronería, una vulgaridad. [A]

Regresando a las fuentes

Jorge García

a exhibición en el Bafici de Historias extraordinarias, la última película de Mariano Llinás, provocó, entre quienes tuvieron la suerte de verla, la sensación bastante generalizada -aunque por diversas razones- de que algo fuera de lo común había aparecido en el horizonte actual del cine nacional. Es mucho lo que se ha discutido en los últimos tiempos (en El Amante y otros lugares) sobre la situación del llamado Nuevo Cine Argentino, su posible agotamiento, la tendencia a la reiteración de clisés estilísticos y narrativos, su falta de un auténtico contacto con el público, la ausencia -pese a la creciente proliferación de nuevas figuras- de realizadores en los que se pueda atisbar un auténtico talento y varios ítems más. Pues bien, la exuberante película de Llinás, a partir de la ruptura que propone con varios de los clisés antes mencionados, es un muy estimulante punto de partida para continuar el debate desde perspectivas bastante diferentes, dado que es una obra que propone opciones novedosas en varios aspectos. Sin intención de ser exhaustivos, a algunas de dichas opciones pasaremos a referirnos brevemente.

DURACIÓN. Más allá de que la duración promedio de las películas ha cambiado en los últimos lustros y de que la vieja idea inculcada en los espectadores -esencialmente por el cine clásico americano- de que la atención sobre lo que ocurre en una pantalla no puede exceder los 90 minutos ha quedado casi en desuso, hay todavía consenso en que una película debe tener una extensión de límites más o menos precisos, un hecho en el que confluyen lo señalado pero también -seguramente en mayor medida- la necesidad de garantizar una cantidad determinada de pasadas diarias de cada título. Desde luego, a lo largo de la historia del cine ha habido excepciones a estos presupuestos (de Eric von Stroheim en adelante), pero -y acá pasamos a referirnos específicamente al cine argentino- existe una suerte de consenso acerca de que una película no puede exceder determinada duración. Llinás ha decidido romper drásticamente esa regla no escrita y ha rodado un film de más de cuatro horas, a exhibirse con dos intervalos. Desde ya que habrá quienes piensen que

esta extensión es innecesaria y que el film podría ser más corto; sin embargo, me atrevería a afirmar que la discusión se convierte en irrelevante, ya que el film, a partir de su estructura narrativa absolutamente abierta, podría durar perfectamente menos tiempo, pero también mucho más. En todo caso, lo importante es que Llinás ha eliminado de un plumazo la idea de la necesidad de una duración estándar indiscutible.

VOZ EN OFF. Si hay un elemento narrativo que está prácticamente ausente en la casi totalidad del cine argentino contemporáneo es la utilización de la voz en off. Existe una suerte de tácito convencimiento acerca de que si alguien (un personaje, el director) fuera comentando los hechos que se suceden, éste sería un elemento tautológico que nada agregaría a lo que trasmiten -o no- las imágenes. Por cierto, en muchos casos esto es así y esta convicción ha llevado a que en el cine nacional actual directamente no se utilice la voz en off (a lo que debe sumarse la aparición de películas en los que los diálogos son casi inexistentes), algo que provoca que un elemento esencial del cine sonoro, la palabra, aparezca en muchos casos decididamente acotado. También aquí Llinás patea el tablero: en Historias extraordinarias la voz en off es omnipresente y omnipotente, y se convierte en un elemento esencial del film. Pero hete aquí que esa voz está utilizada con un criterio absolutamente novedoso, va que, aunque en ocasiones comenta lo que sucede, en muchas otras se adelanta a los hechos, varias veces sustituye los elementos visuales de la narración y en otras también desaparece, dejando que sean éstos los que hagan avanzar el relato. En fin, un uso de un elemento narrativo polémico absolutamente original y novedoso, por otra parte bien alejado del carácter literario que algún comentario inoportuno le pretendió endilgar a la salida de la proyección.

GÉNEROS. Una de las características de gran parte de NCA es su rechazo a expresarse a través de películas de género. Salvo excepciones puntuales como el Fabián Bielinski de *Nueve reinas*, algunas películas de Caetano y ocasionales títulos aislados no

siempre felices (Taratuto, Szifrón), las posibilidades que ofrecen los distintos géneros cinematográficos son minuciosamente desaprovechadas por la casi totalidad de los directores del cine nacional. Aquí también la película de Llinás aparece formulando una apuesta arriesgada ya que, con infinita audacia y lejos de centrarse en alguno de los géneros cinematográficos, se sirve de todos ellos y así vemos a lo largo del film pasajes que podrían pertenecer al western, otros perfectamente encuadrados dentro del cine de aventuras, momentos de comedia, ocasionales acercamientos al thriller y hasta un postrer homenaje al cine musical en la última escena. Tal vez una manera del director de decir que todavía es perfectamente posible filmar a partir de esas premisas y que ese territorio parece muy lejos de estar agotado.

HISTORIAS. Hay otro tabú dentro del NCA contra el que Llinás arremete a fondo y es el de que no es necesario contar historias, sino que es preferible recurrir a narraciones de tono minimalista en las que muy poco ocurre y donde lo determinante es el estado de ánimo de los protagonistas. Aquí, en cambio, y partiendo de tres historias básicas, el director desarrolla una enorme cantidad de bifurcaciones y repliegues, que en algunos casos se van diluyendo y en otros retornan a la idea matriz, pero que siempre colocan en primer plano el placer que proporciona, tanto al espectador como al director, la narración cinematográfica. Sin mayores preocupaciones por cerrar cada uno de los relatos propuestos, Llinás construye un film que va creciendo como una espiral hacia el infinito, dejando a criterio del espectador la resolución de cada una de las historias, ya sean éstas principales o secundarias.

Estos son apenas algunos desordenados apuntes sobre un film que, utilizando el cada vez más difundido concepto de "avanzar retrocediendo", abreva en varias de las fuentes más antiguas y primitivas del cine para ofrecer, como resultado final, una de las películas más estimulantes y personales que nos haya dado el cine (no sólo el argentino) en los últimos tiempos. [A]

La huella de Welles en la llanura bonaerense

por Marcos Vieytes

xuberante, voraz. La película de Mariano Llinás rima con todo: es un mundo, un universo en permanente expansión, descomunal y habitable a la vez. ¿La película de Llinás rima con todos? Pregunta incorrecta, innecesaria quizás. Primero, porque no se lo propone, y ésa es una de sus más grandes virtudes. Segundo, porque vivimos en tiempos en los que todos se arriman a la TV, no al cine, en busca de imágenes nucleares o, más bien, de un tumulto audiovisual que disimule la disgregación. No es poca la gente que llega a su casa y enciende el televisor tan sólo para oírlo, como antes se hacía con la radio, para sentirse acompañada por un rumor e iluminada por una masa de luz, más que para concentrarse en un objeto cultural concreto. Entonces, ¿por qué me pregunto esto?

Primera tentativa de respuesta: antes de que comenzara la segunda función de la película programada en el Bafici, dos espectadores se sientan a mi lado y se ponen a conversar animadamente. Para mi asombro, no hacen otra cosa que hablar maravillas de las actuaciones y los travellings de Rancho aparte, esa cosa recién estrenada que nada tiene que ver con el cine. Mi cabeza empieza a preguntarse qué hacen en una sala donde sí van a dar una película, además tan radical como para durar cuatro horas y saber las diferencias entre una puesta en escena teatral y otra cinematográfica. En eso aparece Llinás y, antes de que la proyección comience, se dedica a hablar de la duración del film, de su división en tres partes y de los dos intervalos de diez minutos, con los cuales la película alcanza casi cuatro horas y media de extensión. Uno de ellos se da vuelta y le dice al otro, entre risas nerviosas y un tono demasiado alto como para ser ignorado: "Yo no sabía nada de esto, pensé que duraba dos horas, ¿qué hacemos?". Lo que hicieron fue quedarse, pero lo más increíble de todo es que, además, se callaron o, para ser más precisos, fueron callados por una película que se les impuso como se nos imponen las cosas más grandes que la vida, que son también las más elementales y universales.

Segunda tentativa de respuesta a ya no recuerdo qué cuestión: no sé si fue Daney o Deleuze, pero alguno de ellos dijo o escribió por ahí que "el video lo enfría todo". Cuando leí esa frase pensé en cuánto me cuesta ir al cine a ver una película que no ha sido filmada en celuloide, lo cual es un serio problema, habida cuenta de que éste se extingue (nada mejor que las películas de Gianikian y Ricci-Lucchi realizadas con found footage de principios del siglo XX, e incluso previo, para reflexionar sobre la caducidad material del film) y de que las nuevas tecnologías abaratan los costos y facilitan la realización de un modo nunca antes visto, lo cual no es necesariamente bueno, sino radicalmente distinto de todo lo conocido con el nombre de cine. Se sabe: el cine está cambiando y nosotros con él, pero, ¿quién es este "nosotros"? ¿A quiénes abarca? ¿Al público, a los críticos, a los realizadores? En una época en la que todas estas categorías están siendo reformuladas y se habla permanentemente de la "democratización de las imágenes", es grato encontrarse con una película como ésta, diferente de todas no sólo en lo que al cine nacional concierne, sino tan autosuficiente, eficaz y excesiva como para no pasar desapercibida para nadie, la vean cien o cien mil personas.

Recién hablé del exceso para referirme a la película, pero mejor sería aplicarle el adjetivo a lo que la película representa, a la ambición del gesto de Llinás, quien encuentra la huella de Welles en la llanura bonaerense y la transforma en un camino posible, transitable para todos aquellos que conciban el cine como un arte de la grandeza. La estructura del film, sin embargo, no revela desequilibrios ni falta de balance: es una toma gradual, planeada y exitosa de la atención del espectador que prepara el terreno durante el primer tercio, se permite la digresión recién en el segundo (magistral e inolvidable episodio amoroso al compás de El gato que está triste y azul, de Roberto Carlos) y se abre a la posibilidad del cine como viaje infinito en el tercero, sin negarse por ello al cierre provisional de las tres historias principales



pero dramáticamente concreto del film, recuperando esa capacidad que tiene el cine de provocar emociones universales y accesibles a todo tipo de espectador.

Historias extraordinarias es una película que nos deja con la sensación de que podría haber durado el doble sin dejar de interesarnos. Lo que es más importante: nos transmite la certeza de que el soporte escogido era el imprescindible, el único con el que se podría haber filmado la película, y ello a pesar de que el aprovechamiento del ancho de pantalla y la precisa composición del plano hacen pensar en la aplastante belleza que destilaría de haber sido filmada en 35 mm. Pero pensar así es un error, proceder de ese modo equivaldría a reducir una película verdadera a otra apenas linda, que se perdería entre el cúmulo de imágenes confortables y vistosas que aplastan nuestra percepción. Llinás, en cambio, se vale de un medio cuya textura y definición parecen, en principio, menos atractivas que las del celuloide, para hacer una película más valiosa que la mayoría de las filmadas en el formato tradicional, gracias a eso que llamamos puesta en escena y que demuestra la preponderancia que sigue teniendo, a la hora de hacer películas, la rigurosa construcción de una mirada. [A]

Llinás tiene la palabra

Por Roberto Gargarella

omienzo por un punto apenas filosófico. Hay una reflexión importante, nacida en el Eutifrón y formulada por Sócrates, que cuestiona si "algo es correcto porque Dios lo ordena, o si Dios lo ordena porque es correcto". Un riesgo que a veces enfrentan los realizadores argentinos (sólo para hablar de cine, y sólo para hablar de la Argentina) es el de concebir la creación artística a partir de la respuesta menos atractiva posible a preguntas como la de Sócrates, esto es, la que dice que un hecho deviene en artístico porque es uno quien lo realiza. El riesgo en cuestión se relaciona con una convicción común y más bien excesiva acerca de las propias capacidades; una convicción que suele contradecir la idea de que uno necesita, imperiosamente, poner todo el esfuerzo y talento propios al servicio de la difícil búsqueda del momento creativo. Finalmente, una mayoría de nosotros contamos con capacidades y talentos limitados, que no niegan la posibilidad de que produzcamos objetos (literarios, cinematográficos) bellos, pero que exigen de nuestra parte un esfuerzo creativo muy especial.

En este contexto, marcado por una exagerada autoconfianza y, quizás también, poca prepotencia de trabajo, la aparición de un film como el de Llinás resulta una novedad, digámoslo así, extraordinaria. Una novedad que vuelve a llevar sangre a las venas de una producción local algo anémica, y que permite llenar de contenido lo que estaba resultando vacuo. Son muchas las cosas que merecerían decirse de la película de Llinás, pero sólo me siento habilitado para señalar un par de ellas.

La primera es felicitarlo por la recuperación del lenguaje. Desde que vi la película, no me he cansado de agradecerle, íntimamente, por la vuelta de la palabra al cine argentino. Es un placer –que he experimentado en este film, pero también en *Balnearios*, y asimismo en las notas periodísticas que le he leído– reconocer de qué modo sus dichos aparecen como litros de agua pura que se vuelcan, calmos, sobre la tierra seca de la filmografía local. No se trata, simplemente, del hablar bonito o del hablar de corrido (aunque ello tam-

bién, ¡ay!, se ha ido convirtiendo en un mérito). Se trata de hilar oraciones con sentido y contenido, oraciones que surgen de cierta reflexión previa, antes que de esa amenazadora confusión entre la propia vida y el arte. El retorno de la palabra resulta notable, por lo demás, cuando reconocemos la tan problemática relación que se ha ido estableciendo, en nuestro país, en estas últimas décadas, entre cine y lenguaje.

En efecto, desde hace tiempo, el cine de producción local viene llevándose mal con las palabras. Hay cineastas del mutismo (Alonso, Fontán), cineastas que no tienen mucho para decir en palabras (Moscoso, Ortega, Rotter), cineastas del hablar abúlico (Rejtman, Acuña), cineastas del lenguaje machista (Bernard/Nardini), cineastas del lenguaje barrial (Caetano, Perrone), cineastas del lenguaje demagógico (Campanella), cineastas del lenguaje pretencioso (Ferrari y la reciente Cómo estar muerto), cineastas de la inescrutabilidad por la inescrutabilidad misma (Matías Piñeiro v El hombre robado, el colectivo de la FUC y A propósito de Buenos Aires), o (lo que es tal vez más habitual en los últimos tiempos) cineastas del "comiencen a hablar a partir de este hecho" (Giralt/Toker/Garateguy y Upa!, tal vez la propia Opus, seguramente Gonzalo Castro y Resfriada -película ésta que, caramba, recibió el premio a la mejor dirección en

Frente a dicho panorama, el aporte de Llinás no podía ser más saludable: sólo por eso, sólo por permitir que volvamos a escuchar a la pantalla hablando un castellano limpio, divertido, rico, irreverente, Llinás merece nuestro reconocimiento y aplauso. Si Lucrecia Martel había recuperado el oído, Llinás hace ahora lo propio con el lenguaje.

El otro punto que quería marcar se relaciona con el festival de historias que nos ofrece la película. La obra arranca con tres pequeñas anécdotas, tres comienzos más bien clásicos, que parecen escogidos casi al azar y que de inmediato explotan en un aluvión de subtramas sorprenden-

tes, que el director deja bien en claro que puede desarrollar y desarrollar y desarrollar tanto como se le ocurra v tanto cuanto lo desee. Una verdadera provocación a los numerosos compañeros de camada que articulan una película a partir de una única, modesta, y muy pequeñita idea; cineastas de "situaciones" o "climas", o más bien de "sensaciones", cineastas sin mayor pensamiento, cineastas sin mayor esfuerzo. Es como si Llinás les dijera: "¿Están buscando historias? Díganme por dónde les parece que empiece y sigo hasta donde haga falta". Y allí va Llinás, diseminando historias intrigantes, atrapantes, graciosas, algo ridículas, misteriosas, irónicas, desopilantes. Hay historias para todos los gustos, y el sabor de que puede haber, fácilmente, todavía más historias. En esa serena libertad y capacidad creadora, Llinás me recuerda a un psicólogo amigo que, en lugar de comenzar sus sesiones preguntándole a su paciente por la infancia o la relación con su padre, prefería partir de cualquier hecho menor que apareciera en el camino (el viento, un detalle en la ropa, la revista que el paciente llevaba en la mano), con la absoluta certeza de que a los pocos segundos, y desde allí, ya iban a estar nadando, juntos, en aguas profundas. Se trata de esa maravillosa certeza de que todo el mundo se encierra en una nuez, y en nuestra relación con la nuez, y que basta con prestar atención a cada una de esas porciones del mundo para descubrir la riqueza infinita que ese mundo nos esconde apenas, incitándonos secretamente a que rompamos la cáscara y nos sorprendamos con él (algo tan hermoso y que, ¡ay! tan raramente hacemos). Llinás nos muestra eso, que hay un fascinante mundo por contar y que está ahí, a nuestro alcance. Pero con una advertencia: se trata de un mundo que hay que mirar y en el que hay que hurgar, en lugar de simplemente asumir que ya lo conocemos o es nuestro. Llinás terminó a las cuatro horas y cinco, no para no asustar a los espectadores, sino por modestia, para evitar el riesgo de seguir humillando a los jóvenes de su generación. [A]

Ficciones

Santiago Palavecino

istorias extraordinarias me recordó un libro que le gustaba mucho a Borges: Los tres impostores, de Arthur Machen. En él, dos personajes van envolviéndose en una red de relatos urdidos por otros tres (los impostores del título). Hechos de acontecimientos atroces, estos relatos tienen marcos precisos, son siempre referidos: hay alguien que los cuenta, o un volumen que los contiene. Sin embargo, contaminada por esas escuchas y lecturas, Londres empieza a devenir un territorio poroso, fronterizo, siempre crepuscular. En algún momento su carácter de falsificaciones se vuelve manifiesto, pero nada de su eficacia desaparece. Doble ausencia (de los acontecimientos fantásticos, de la credibilidad de los narradores) que lejos de disolver el efecto seductor lo refuerza, al presentar una suerte de ficción al desnudo. Borges: "El hecho de saber que los relatos de los tres personajes son imposturas no disminuye el buen horror que sus fábulas comunican. Por lo demás toda ficción es una impostura, lo que importa es sentir que ha sido soñada sinceramente".

Los tres personajes que apuntalan Historias extraordinarias pueden no ser impostores, pero la apuesta del film por examinar los mecanismos de la ficción es análoga. Claro que el punto de partida acá es la relación entre imágenes y sonidos. Y, antes que los tres personajes, existe un narrador omnipresente y con pretensiones de omnisciencia. Narrador (triple a su vez, en tanto se dispersa en las voces de tres actores) que refiere casi todo el film en un sutilísimo juego dialógico, entablando con la imagen relaciones de énfasis, de anticipación, de síncopa, de suplemento. Y que es siempre extremadamente asertivo.

Por otra parte, están las imágenes. Llinás ha optado por el mini DV y ha construido una puesta en escena muy sensible a la textura del video y a las restricciones expresivas que este impone. Privilegiando lentes cerrados, y sin perder nunca de vista que la imagen digital remite casi fatalmente al registro, logra planos que son a la vez precisos técnicamente y



ambiguos en su significación. Tanto es así que, confrontada con ellas, la asertividad de la voice-over se adelgaza (se vuelve impostura en el sentido borgeano). Durante la secuencia con Lola Arias y Mariana Chaud, por ejemplo, oímos definiciones inequívocas acerca de la personalidad de las dos hermanas, de sus roles en la economía familiar, de su pasado y de sus expectativas. Tan seguro está el narrador de lo que enuncia que es inevitable ver en las imágenes otra cosa, distinta de lo que se nos dice, aunque oblicuamente solidaria. Esa otra cosa inefable es la irrupción de otro orden, el de la imagen cinematográfica. Los pequeños gestos, las pieles, el instante insignificante, el despilfarro de materialidad que comporta cada bloque de tiempo filmado se vuelven más presentes. Esa brecha entre imagen y sonido también hace crecer la densidad del fuera de campo, que Llinás explota con inteligencia poética.

Hay entonces un discurso omnisciente mostrándose en su precariedad, y unas imágenes que por su cualidad de documentos se nos hacen más ficcionales. Sistema paradójico de relaciones que tiene como objetivo declarado contar unas historias que son extraordinarias.

Historias en plural, no sólo por su profusión, sino por la reticencia a totalizar. Hay una delicada pulseada con las expectativas. Se nos plantean tres historias, y nuestro reflejo de espectador tiene preparada la posibilidad de un cruce que no sucederá nunca. Llinás se instala en lo múltiple y prefiere desviar cada línea en lugar de ligarlas entre sí. Así como no se nos pide permiso para saltar de una historia a la otra, el pulso interno de cada una de ellas es parcialmente imprevisible. Si la historia de X, el inopinado homicida, parece prometer un thriller, pronto pasará a tenerlo como voyeur en un hotel de Azul durante semanas para finalizar con un encuentro romántico y la anónima reparación de una injusticia: su trayectoria no da exactamente aquello que promete, pero tampoco lo olvida. Explorar caminos laterales no implica ignorar la ruta principal. Se trata, una vez más, de matices.

Porque también es cuestión de matices la discriminación entre lo ordinario y lo extraordinario. En la historia de Y, por ejemplo, la vida del burócrata traficante de animales salvajes es extraordinaria. Pero no solamente por sus años nómades, sino también por los veinte años postreros, grises sólo en apariencia. "Apariencia" es la palabra clave: sustancia misma de la imagen cinematográfica, es la tierra que Llinás elige excavar para encontrar las riquezas que esconde. Ordinario/extraordinario es a la vez el espacio, la provincia de Buenos Aires. Como la Londres de Machen, pero acá con documentada irrealidad, se vuelve hospitalaria al misterio.

Después de esta película, habrá que filmar mejor y pensar mejor. Pero sus fórmulas no pueden ni deben copiarse. Más que sus procedimientos concretos, es la transparencia de su apuesta la que interpela a todos los films argentinos que le sigan, tanto a los industriales como a los artesanales, a los masivos como a los más resistentes. Porque la historia más extraordinaria de todas tal vez sea la de un film en el que cada obstáculo (o ventaja) material es un problema formal, de modo tal que podemos ver los resortes de la ficción y pese a eso (o precisamente por eso) fascinarnos. Supongo que es lo que Borges llamaría "soñar sinceramente". [A]



Los paranoicos

Argentina, 2008, 98', DIRIGIDA POR Gabriel Medina.

El ímpetu soñado

Se puede. Terminamos de ver *Los paranoicos* y creo que todos los que estábamos en la sala pensamos: "Se puede". Tanto ver como hacer un cine dramáticamente poderoso en Argentina. Después vendrían las *Historias extraordinarias* y la constatación de esa posibilidad concretada con la salvedad de su duración, que no es defecto pero sí obstáculo a la hora de pensar en su exhibición comercial. Contra las más de cuatro horas de la película-novela de Llinás, la escasa hora cuarenta del film-cuento de Medina –conciso y épico como *El sur* de Borges o como *El sueño de los héroes* de Bioy Casares, de la que toma el apellido del protagonista– cuenta la historia de un hombre apocado que descubre su valor una vez que se abre al mundo, allí donde lo espera la vida, la muerte (no ya el miedo a ella) y, por sobre todas las cosas, el amor.

"A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos." Al cine argentino cosecha 2008 también, y esta película, junto con otras dos o tres presentadas en este festival, lo demuestra. Tendiendo puentes entre los rasgos más originales del Nuevo Cine Argentino, algunos de ellos encarnados en la representativa figura de Daniel Hendler, y la capacidad de generar emociones universales del mejor cine industrial, Los paranoicos se dedica a narrar sin culpa ni afeites la historia de cómo Luciano Gauna deja de ser "el maldito cobarde que ha sido durante toda su vida". Esa frase decididamente literaria no es pronunciada por ningún personaje de la película en conversación alguna, sino leída por el protagonista en el guión de una serie de factura industrial exitosa, en la que su autor describe a un personaje cuyo nombre y atributos coinciden con los suyos, recurso utilizado a su vez por Medina para materializar en Hendler los dilemas de identidad enfrentados por su propio proyecto a la hora de insertarse en el presente del cine nacional.

"Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren."

El personaje de Hendler también es guionista, pero su guión amenaza con permanecer inconcluso a perpetuidad. Su forma de ser parece replicar la introversión apática de tantos otros vistos en demasiadas películas durante los últimos años; vive de animar disfrazado de muñeco fiestas de cumpleaños infantiles en las que repentinamente se duerme; no deja de perseguirse por cualquier cosa o se deja avasallar por todo el mundo; no tiene pareja y, de buenas a primeras, debe lidiar con un conocido (Walter Jakob, también presente en Historias extraordinarias, con la que esta película comparte, además, a Hendler -uno de los narradores de la de Llinás- y más de una fuente literaria y cinematográfica) que ha triunfado allí donde él no ha podido hacerlo. El otro ha creado un personaje a imagen y semejanza de Gauna, protagonista de una serie cuyo nombre da título a la película que vemos y cuyas características (cuenta con el protagonismo coral de cuatro personajes que trabajan en grupo y responden a un modelo de producción clásico) nos permiten asociarla sin demasiado margen de error a *Los simuladores*. Claro que Gauna, a diferencia de esas otras criaturas de ficción, no parece capaz de acto heroico alguno salvo cuando cierra las persianas de su departamento, prende un porro, se pone a escuchar música y su cuerpo se descontractura en una especie de *trip* electrónico liberador.

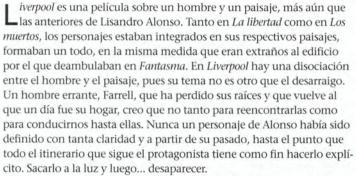
"Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia", y así como en El sur se trataba de la llanura bonaerense y en El sueño de los héroes la ciudad carnavalizada pero en ambos casos, antes que nada, de una iniciación, para Gauna la posibilidad de ser otro reside en el traslado primero mental y luego espacial. La película, simultáneamente, duplica el recorrido de Gauna viajando desde el absurdo rejtmaniano inicial hasta el gesto épico último, atravesando la frontera que divide a uno y otro registro con la libertad que la mejor comedia puede concebir (la lengua como código de incomunicación opera aquí como una inversión análoga de su función en la screwball comedy; el episodio del supermercado chino y su correspondencia onírica desatan al film del realismo y lo transportan a otro estadio) y trazando así una parábola que desentumece al cine nacional y restablece la fe en el valor comunicativo singular de las convenciones narrativas.

"Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto." El final de *Los paranoicos* es ejemplar; ocurre en la calle como apertura a la aventura física, como contacto con el escenario social por excelencia, y alcanza una dimensión mítica ausente desde hace mucho tiempo en nuestro cine; pero ojo que con mítica no queremos decir espectacular. Nada más lejos de las fuentes clásicas de una película como ésta que la exhibición impúdica de gestos vistosos. Uno espera, sin embargo, que tan firme austeridad estilística se vea acompañada por decisiones de distribución y publicidad que aseguren la más óptima y extensa de las visibilidades. No queremos otro milagro secreto sino el reconocimiento –si no masivo, al menos cómplice como la mirada de Jazmín Stuart– para una película que está orgullosa de contarle al espectador una historia y que establece, aun involuntariamente, un modelo a seguir. MARCOS VIETES

BAFICI [10] 2008



Liverpool
Argentina/Francia/Holanda, 2008, 80°, DIRIGIDA POR Lisandro Alonso.



Podría verse también como una síntesis de todas sus películas, con un planteamiento que remite a *Los muertos* y una resolución más cercana a *La libertad*. A su vez, muchos de sus interiores confirman que la experiencia de *Fantasma* no fue en vano. Esta síntesis parece anunciar el camino que ha decidido seguir el propio Alonso. Sus películas mantienen bien visibles los lazos con su filmografía anterior, al tiempo que dejan entrever cuáles serán sus pasos siguientes. Y los indicios que apunta *Liverpool* pueden ser interpretados como los de una progresiva inclinación a estructuras propias del western. Los nombres de John Ford –en especial *The Searchers*– y Nicholas Ray *–The Lusty Men*– se repetían en todas las conversaciones a la salida del pase del Bafici. Dos películas sobre sendos personajes que retornan a su hogar luego de largas ausencias.

Alonso toma del western los elementos que le interesan, el cowboy –para él, un marino– y el paisaje, para construir un relato sólo a base de resonancias, de lo que uno y otro significan. Ecos de otras películas y géneros, ecos de otros mundos. La elección de Ushuaia no es casual: al fin y al cabo estamos en un fin del mundo que no es tal, pues *Liverpool* lo presenta como su origen. En uno de los planos más bellos de todo el cine de Lisandro Alonso, vemos a Farrell alejarse por la nieve hasta desaparecer. Es el momento central de la película, su punto de inflexión. Sabemos que ya sólo nos queda el paisaje –el verdadero protagonista– del que forman parte inseparable los personajes que allí viven. Así, una película que se había iniciado en la inmensidad del mar abierto concluye con un plano detalle que, no adelantamos nada, es el testimonio de una errancia y, también, la promesa de todo un mundo (un cine) desconocido.



Una semana solos Argentina, 2008, 109', DIRIGIDA POR Celina Murga.

La segunda película de Celina Murga -áspera y por momentos incómoda- muestra un cambio en el tono que la aleja de la más bucólica Ana y los otros. La directora hace gala así de una amplitud de rango que contrasta con la costumbre de varios de los nuevos realizadores, que suelen instalarse en un único registro en el que se sienten cómodos. Una semana solos describe la vida cotidiana de un grupo de chicos de country que queda a cargo de la mucama durante unos días. La soledad y la falta de presencia paternal son una representación simbólica de una orfandad que se prolonga a lo largo del año, como si los padres sintieran que esa cáscara protectora de la seguridad interior pudiera reemplazar el cuidado familiar. Los chicos -pequeños vándalos de clase alta- se desplazan a lo largo y ancho de su mundo cerrado, rodeado de alambres y guardias de seguridad, funcionando como una suerte de pandilla salvaje soft, ingresando en las casas vacías, hurgando, robando y, en el último caso, destrozando a gusto.

Murga toma el riesgo de incorporar del mundo exterior dos personajes de otra clase social: la mucama y su hermano, que viene a pasar unos días con ella. La tentación al apunte grueso de las diferencias sociales es evitado por la directora (salvo en la escena de las latitas de Coca), que logra representar las distancia de manera precisa y delicada. Lo que estos personajes aportan a la película no es tanto un vehículo para la denuncia social sino una forma de mostrar las abiertas posibilidades del exterior. En un momento, una de las niñas, la más pequeña e inocente, le pide a Esther, la mucama, que cante. Esther, mientras lava los platos, entona suavemente una canción folclórica. Su voz dulce y melódica funciona como una epifanía: hay un mundo afuera del enrejado del country, un mundo rico y vibrante, digno de ser apreciado y vivido. La película muestra así, de manera sutil, la locura de encerrar a los jóvenes, de tenerlos internados en un universo artificial, aparentemente a salvo de los peligros de la "inseguridad" pero también alejados de toda la riqueza cultural

Esa escena conecta con otra posterior. La niña menos contaminada por el universo concentracionario canta una canción en italiano en una fiesta en el country. Canta con más entusiasmo y sensibilidad que afinación. Es irresistiblemente simpática, demostrando un encanto que es afín con la mayor parte de sus actitudes a lo largo de la película. Su conexión con Esther, tanto en el trato como en el hecho de que a las dos se les da la posibilidad del canto en la película, habla de una vida posible, distinta a que la que parece diseñar implacablemente la vida en el encierro.

GUSTAVO NORIEGA



Dos viejos amigos de la casa acercaron este texto como reacción a algunas críticas recibidas por la película de Manuel Ferrari. La idea de que hay que "entender" una película es puesta en cuestión mientras se defiende un film heredero de la Nouvelle Vague.

Una mirada distante

Rafael Filippelli David Oubiña

Cómo estar muerto / Como estar muerto Argentina, 2008, 80', DIRIGIDA POR Manuel Ferrari.

I

Cómo estar muerto / Como estar muerto, de Manuel Ferrari, se acaba de estrenar en el último Bafici. Llamó la atención que personas ligadas al cine, sobre todo críticos, dijeran que no la habían entendido. La frase, "no la entendí", hacía recordar a otra: "es muy lenta". La comparación es pertinente porque detrás de la supuesta inocencia de la afirmación se esconde un juicio de valor: las películas no deben ser lentas y se deben entender.

La elusiva categoría de lo que *no se* entiende posee, inevitablemente, un valor provisorio. Cuando alguien dice que no ha comprendido, en cierto modo confiesa una incapacidad personal y, por lo tanto, es un caso distinto al de acusar a la película de incomprensible, ya que aquí se denunciaría un error de composición. El primer caso siempre deja abierta la posibilidad de que, en algún momento, eso incomprensible pueda llegar a comprenderse. Si alguien no entiende, puede hacer un aprendizaje al final del cual adquiere los

elementos que le permitirán (ahora sí) entender. Pero cuando un crítico dice que no entiende y tampoco se toma el trabajo de entender, lejos está de admitir una incapacidad personal; más bien, parecería hacer culpable al film por haberle provocado eso. De manera tal que el oficio, la profesión o la especialización funcionan aquí como formas de autorización y de legitimación que resultan sospechosas.

En caso de que algo no se entienda, ¿de quién es la responsabilidad? ¿Del que dice no entender, del que hizo la película? ¿Qué hay que entender en una sonata de Mozart o en un tango de Troilo? Se dirá: la música y la pintura son otra cosa. Entonces, ¿qué hay que entender en una novela de César Aira? Podríamos decir: ¿por qué la obligación ineludible de las películas debería consistir en hacerles las cosas fáciles a los espectadores? Pero incluso si todo pudiera reducirse a una supuesta traducción en términos más claros y más amables, la cuestión persiste: ¿qué hay que entender? ¿El argumento? ¿Se trata enton-

ces de entender lo que sucede en la película? Es muy sencillo. Ahí va. A oscuras, de noche, la voz de un joven le cuenta a su novia una anécdota acerca de alguien perdido en la ciudad durante un corte de luz. El cuerpo del joven yace encorvado sobre sí mismo, inmóvil, casi como un muerto. Las manos de su novia lo sacuden. A la mañana se separan y un poco más tarde el joven escapa del colegio para volver a verla. Se despiden porque la chica parte de viaje. Él se encuentra con dos amigos. Juntos, emprenden una caminata por la zona del colegio (el centro de la ciudad). Repentinamente, el joven se desvía y pierde a sus amigos. Luego los reencuentra en un bar y cuenta que ha estado con su padre para reclamar su mensualidad. Relata, entonces, que lo acompañó al banco a depositar una suma grande y que el padre le pidió que él llevara el dinero porque así sería más fácil pasar inadvertido. Los tres amigos deambulan y el día termina en la avenida Corrientes. En el camino, persiguen a tres extranjeras y parecen

enamorase de ellas. En otro bar, el joven se aparta y frente a un teléfono público ensaya un llamado. Cambiando el tono de su voz, reclama a alguien el cobro de un dinero que acaba de depositar. Amenazante, dice: "Su hijo está secuestrado, si quiere volver a verlo...". Los tres amigos continúan, errantes, su trayecto nocturno por la ciudad. Toman un tren y, durante el viaje, el joven abandona a los otros dos mientras duermen. Baja en la estación Retiro. Se pelea con un teléfono y, simultáneamente, denuncia un incendio y una violación inexistentes. Se interna en una serie de pasajes, túneles y calles misteriosas. Intenta dormir. Continúa avanzando en la ciudad. Amanece. Ha pasado un día.

¿Ahora se entiende? ¿Era esto lo que había que entender? ¿Esto era lo críptico de la película? Queda claro, entonces, que las quejas por lo que no se entiende no están referidas a lo que pasa sino a cómo pasa. O dicho de otro modo: a cómo se ve lo que pasa. Indudablemente, hay algo perturbador en el film. Esto, que no tiene por qué ser aceptado acríticamente como un valor positivo, tampoco es necesariamente malo. En todo caso, sería prudente indagar sus causas. ¿Qué es lo perturbador?, ¿qué es lo incómodo?, ¿qué es lo que descoloca las expectativas?

Ferrari construye un personaje absolutamente opaco. No sabemos casi nada de él, no sabemos qué piensa, no sabemos por qué actúa así. Imposible identificarse con sus conflictos porque no parece responder más que a impulsos inmotivados, siempre arbitrarios, siempre imprevisibles. En este sentido, el film practica un rigor notable: nunca cede a la explicación, nunca proporciona un motivo. Ninguna amabilidad hacia el espectador, ningún pacto, ninguna psicología. Todo esto resultaría cínico si no fuera porque el director tampoco se siente con ningún derecho a penetrar en su personaje. No hay, allí, ninguna alianza. La puesta en escena mantiene una exterioridad seca y un poco perpleja, como si siempre fuera sorprendida por los personajes, como si siempre llegara un poco tarde frente a una trama que le gana de mano y se le anticipa.

En el film no hay más que máscaras y simulacros; pero lo curioso es que, detrás de la simulación, no parece haber otra cosa. La doble dimensión del título lo explica. Por un lado, la situación que se despliega se asemeja a estar muerto, o sea: se trata de una simulación. Pero también, como si fuera un manual de instrucciones, indica de qué manera se alcanza el estado final de la muerte, o sea: explica cómo desaparecer. En la primera escena, el protagonista le cuenta a su novia la historia de un amigo que, sorprendido por un corte de luz en plena calle, nunca logra cruzar al

otro lado. Ésa es la historia del film: alguien quiere cruzar una avenida inconmensurable y esconderse, borrarse, esfumarse. La imposibilidad de actuar, la impavidez, la parálisis es –justamente– lo que lleva al personaje a moverse todo el tiempo. La película sigue a alguien que huye (aunque nunca sepamos bien de qué) y que termina solo, perdido y acorralado (aunque nunca sepamos bien por qué).

Si no puede llegar muy lejos, es porque le falta dinero. Cada vez que intenta conseguirlo, fracasa y queda varado. Sin embargo, a pesar de que la imagen nunca muestra un centavo, la plata circula constantemente y el mundo parece sobredeterminado por su presencia. ¿Es esto un tema? En todo caso, se podría afirmar que sin el dinero el film no existiría. Aunque están lejos de la pobreza (o precisamente por eso), el dinero obsesiona a los personajes, que no hacen otra cosa que imaginar modos de conseguirlo. Y aunque no son indigentes, nunca parecen tener plata suficiente. El protagonista engaña a su padre con la intención de sacarle dinero, pero también es cierto que el hombre se gana la vida defendiendo a violadores. Antes le había dicho que escondiera el dinero porque nadie sospecharía de él. Pero no hay ningún lugar adonde ir. De eso se trata: de la manera en que alguien termina volviéndose sospechoso. A lo largo del film, el personaje se despide de su novia, se ratea del colegio, extorsiona al padre y abandona a sus amigos. Ese trayecto es una extraña ascesis, un proceso de despojamiento no desprovisto de traiciones y bajezas. Como si quisiera perder todo atributo. Como si su voluntad fuera desaparecer por completo. Como si estuviera muerto.

п

Todo el mundo sabe que algunas formas narrativas hicieron crisis hace va mucho tiempo y que, a partir de cierto momento, las películas dejaron de basarse en el desarrollo de determinadas peripecias y la acción dejó de ser el hilo conductor de lo que sucede. Aunque habría que relativizar esta afirmación: sería mejor decir que cierto cine no hegemónico (que no por casualidad se exhibe casi exclusivamente en los festivales) ha dejado de lado aquella manera de concebir el relato. Por lo mismo, la descripción, antes subordinada, hace mucho tiempo que no sólo convive con la narración, sino que muchas veces pone de manifiesto, paradójicamente, la mayor subjetividad en un film. Pues bien, éste es el caso de Cómo estar muerto / Como estar muerto, situación muy bien observada en el texto del catálogo del festival:

"Autoconsciente de sus filiaciones con la Nouvelle Vague, en *Cómo estar...* la atonalidad en la marcación de actores, el espléndido y melancólico uso del blanco y negro y la equidistancia entre el realismo de los espacios y la voluntad de artificio no solamente buscan la personalidad de un estilo sino que incluyen a la película en un maravilloso territorio paradójico: el de la tradición de las vanguardias".

Efectivamente, a partir de la fotografía en blanco y negro –decisión para nada casual— y la mostración de una zona de la ciudad que "la beautiful people" y la mayoría de los jóvenes directores no transitan, la película de Ferrari se emparienta doblemente con las vanguardias de los años sesenta: la Nouvelle Vague francesa y el Nuevo Cine Argentino de aquel período. Dicho de otro modo, las primeras películas de Truffaut y Godard y el cine argentino que comienza con Leopoldo Torre Nilsson, sigue con Manuel Antín y toca un límite con Alberto Fischerman y Hugo Santiago. Un cine joven, hecho por jóvenes y que trata sobre la juventud.

Pero ¿cómo son los personajes del film de Ferrari? En primer lugar, bastante anacrónicos. Hace ya mucho tiempo que los jóvenes no pierden su tiempo vagando por la calle Corrientes, donde otros jóvenes de hace veinte, treinta o cuarenta años sí lo hacían: la zona de las parrillas de Montevideo entre Corrientes y Sarmiento, la de los viejos bares como La Giralda y, por qué no, la de la Sala Lugones del Teatro San Martín. Ésa era la zona en donde ocurrían la mayoría de las películas con decorados urbanos del cine de los años sesenta, una zona que debería haberles sido ajena y que, sin embargo, ellos recorrían incesantemente. Tal vez porque esos lugares, incluso sin poder reconocerlos, tenían alguna significación para esa mirada distanciada.

¿Y cómo son mirados estos nuevos jóvenes? Con cierta distancia y no demasiada simpatía. Para decirlo más precisamente: la película decide alejarse de cualquier tipo de relato ejemplar sobre ellos y, sobre todo, no coloca a la juventud en un lugar de supremacía, sino más bien lo contrario. La mirada por un lado se desplaza y por el otro es crítica. Parecen jóvenes sin atributos particulares: no son especialmente simpáticos y tampoco demasiado inteligentes. Se podría decir que el protagonista es un poco más despierto y sin embargo las pequeñas cosas que lo separan de los otros dos tampoco le salen demasiado bien. La distancia en el film de Ferrari es decisiva. Si al igual que muchas otras películas de nuevos cineastas, Cómo estar muerto / Como estar muerto pertenece al género "películas sobre jóvenes", habría que decir que no todas tienen frente a ellos la misma perspectiva. Hay miradas reconciliadas, las hay solidarias y cariñosas; la de Ferrari es no sólo crítica sino también pesimista. [A]

La felicidad del movimiento

José Luis Guerin es un director virtuoso. Al poner el pensamiento en palabras esboza un virtuosismo paralelo, teórico e imaginativo, con una humildad extraña a nuestra época. En su paso por el Bafici, presentó **En la ciudad de Sylvia** y

Unas fotos en la ciudad de Sylvia. por Lilian Laura Ivachow

Frecuentemente menciona la combinación entre "control" y "azar" en la realización de una película.

Cuando me preguntan por las fronteras entre documental y ficción, creo que en realidad en lo que están pensando es en esa idea del control y lo aleatorio. Es una idea muy íntima que se encuentra en lo más esencial del propio cine. Yo la propongo como forma de leer las películas. Desde el principio me pregunto: ¿cuántas cosas Louis Lumière calculaba y cuántas dejaba al azar? Decidió un tema, un motivo, una distancia desde la cual filmar a los obreros saliendo de la fábrica; decidió que iba a empezar la película con las puertas abriéndose y que la iba a terminar con las puertas cerrándose. Decidió muchas cosas pero dejó otras libradas al azar. No estaba pautado el movimiento de cada obrero. Hay un equívoco con respecto a eso de que podría ser la primera imagen cinematográfica en tanto valor testimonial. Esa misma lectura la puedes trasladar a las escalinatas de Odessa, cuánto hay de cálculo y cuánto hay de azar, o ver cómo funciona eso en Flaherty, Renoir o Hitchcock. Es algo que se relaciona también con las distintas manifestaciones artísticas. Jackson Pollock toma una serie de determinaciones, elige los colores, el tamaño de los lienzos, pero luego le gusta dejar que en el péndulo al que ha atado los cubos de pintura intervenga el azar. Es un impulso que está y podemos ver en cine de muy diversas formas. Desde el nuevo cine etnológico que propone extender la propia cámara a los propios sujetos que filmas hasta Rohmer en El rayo verde, que provoca procesos de improvisación e invoca a la naturaleza para que intervenga en su película. Creo que es un elemento sobre el que se ha reflexionado poco por la envergadura y la

trascendencia que tiene. Una actitud que se puede ver en el cine contemporáneo es que está progresivamente más abierto a los pactos con lo aleatorio. Si el cineasta clásico era, en palabras del Godard referidas a Hitchcock, "el controlador del universo", el cineasta de la modernidad cede el poder de controlador del cineasta del pasado y tiene un gusto por el pacto con el azar.

Lo que hay de "control" en En la ciudad de Sylvia lo entrevemos a partir de Unas fotos en la ciudad de Sylvia. ¿Qué elementos, entonces, aportó el azar?

Yo tenía mucha ilusión por rodar en un tranvía. El tranvía es el azar por excelencia. Curiosamente el cine siempre lo ha mostrado como una imagen del destino, porque tiene raíles. Yo no tenía ni idea mientras rodaba qué iba a ver detrás cuando los actores pronunciaran sus frases. Si el tranvía se iba a detener, si iba a haber gente, si iban a salir. Los cambios e intermitencias de luz sobre los rostros de los actores fueron un azar. Para mí era muy estimulante llevar esa operación al límite. Tenía algo que obedecía al cálculo, que eran los diálogos escritos y ensayados. Y luego necesité confrontar eso con el azar de un tranvía que hace su itinerario cotidiano. Reservamos un vagón nuestro para rodar. Y después vimos cómo operaba ese cálculo nuestro con la realidad del azar, con el accidente. Hay momentos en los que yo soy el primer espectador emocionado viendo que el rostro de Pilar López de Ayala se ilumina o se oscurece ante tal frase. O la carga semántica que esos cambios de luz van otorgando al diálogo.

En la presentación de Unas fotos en la ciudad de Sylvia, usted dijo: "No sé si la considero una película". ¿Por qué duda



de que lo sea?

Porque el soporte no es celuloide. Me gusta además pensar que es algo que pertenece al precine. La foto precede al cine. Me gusta pensarla también como objeto híbrido entre la literatura y el cine. Por eso me da mucho placer que se contemple el silencio, porque se asemeja al silencio de la literatura, que a mi juicio le otorga una intimidad mayor. Vivimos en una época en la que el silencio es tabú. Es una constatación, y no hay más que observar. ¿Por qué se utiliza la televisión en los domicilios, o por qué a veces se produce una terrible incomodidad entre dos personas y no se hablan y se obligan a decir tonterías con tal de evitar el silencio? También lo he percibido en la filmoteca, donde he aprendido tantas cosas. Paralelamente al hechizo, esa culminación onírica del cine que es la de las imágenes mudas en blanco y negro, siento el malestar de otros espectadores que tosen y no consiguen acomodarse en la butaca. El silencio es una amenaza y analizar por qué es complejo. Yo creo que tiene algo que ver con el encuentro con uno mismo, que se intenta evitar. Pero volviendo a tu pregunta: en la medida en que sometes las fotos a un trabajo de montaje y duración y les otorgas tiempo, creo que ya entras de lleno en el dominio del cine. Lo que pasa es que me gusta fantasear con la idea de que entre una foto y otra se fuga un tiempo, que es el tiempo del cine. Como si la película se hubiera fugado entre una foto y otra. Finalmente la película se hace en la cabeza del espectador. El cine captura trozos de tiempo que fluyen paralelamente a la vida, la felicidad del movimiento. La fotografía captura instantes, y entre un instante congelado y otro se evoca en la cabeza del espectador un pequeño trozo de película que no existe. Me gusta esa idea de película en off.

Hay una idea suya que me gustaría que amplíe, o al menos que reitere: la de las posibilidades del documental en relación con la ficción...

El cine necesita renovar formas de representación. Y la dramaturgia clásica creo que difícilmente alcance en esta época. Es más bien del lado del documental de donde vienen a renovarse las formas de representación. Sobre todo pienso en el cine de género. Cada año seguro hay alguna sorpresa que viene de una comedia, más rara vez de un western o de una película bélica. Sin embargo, todos tenemos la conciencia de que el gran cine de género ya pasó, y que se dio en el cine americano entre los años treinta y los cincuenta. Esa idea no la tenemos en el documental. Pese a que ha habido grandes creadores de cine documental en el pasado, el espacio del cine documental sigue contemplándose como un gran terreno lleno de tierras vírgenes por explorar, donde efectivamente los márgenes para especular con puntos de vista y espacios ofrecen una riqueza y una falta de reglamentación mayores que en el cine de género, que se caracteriza por las pautas. En el documental todavía hay un gran vacío teórico y una gran confusión; sin embargo esta confusión es germinativa.

¿Se considera tanto un realizador como un espectador?

Sí, ambas cosas. Son dos prácticas que van tan unidas para mí como leer y escribir. Si acaso la experiencia como espectador precede a la del cineasta, es muy difícil de ver, porque a veces en la operación de ser espectador ya estás siendo cineasta. Me sorprendo a veces recordando momentos muy emocionantes de películas que luego constato que no existen, que los he inventado yo. Ahí la necesidad del cineasta está completando o reelaborando a partir del impulso que ha recibido como espectador. Pienso en la frase de Borges: "Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer". Para mí es más agradable hablar de las películas que amamos que de nuestras propias películas. A menudo debemos hablar de nuestras propias películas obligados por una dinámica de promoción bastante absurda y estereotipada.

Me gustaría hablar de sus otras películas. En Innisfree tomó como punto de partida El hombre quieto de John Ford y dijo: "Nunca hubiese abordado una película de carácter cinéfilo, en el sentido de ir a un lugar para hacer una película sobre otra". ¿En qué medida las visiones cinéfilas resultan a veces un poco limitadas?

Supongo que competen a espacios distintos y que el didactismo cinéfilo tendría un lugar más adecuado probablemente en la televisión, que es un terreno más acotado. Por otra parte, a mí me gusta mucho el cine pero no tengo una vocación de erudición, ni de pensar en hacer una película sobre otra película. Yo para el cine necesito una ligazón con la vida. Si no, me da la impresión de que el cine es algo terriblemente endogámico, que se repliega, se cierra sobre sí mismo y no deja que corra el aire. Lo que me impresionó mucho en el pueblo de Innisfree fue ver a granjeros y campesinos que tenían memorizados diálogos de una película que yo admiro. En la medida en que el cine incide en la vida, y cine y vida se relacionan, entonces encuentro un estímulo muy fuerte.

Pienso en otra idea de Borges, "somos nuestra memoria", y la relaciono con sus películas. Usted viaja a Innisfree a partir de El hombre quieto de John Ford y fue a Estrasburgo de joven, motivado por la lectura de Goethe. Nuestra memoria, hecha de ficciones, nos conecta con la realidad...

Yo me siento tan influido por las ficciones como por los poderes telúricos de los paisajes (me siento muy deudor de ellos) y el pasado histórico. Cuando me apeo en una estación de tren de Europa de alguna ciudad desconocida, me quedo en el casco antiguo. Primero necesito relacionarme con ese espacio y luego puedo ir interpretando el resto de la ciudad. Me he sentido perdido en algunas ciudades alemanas en las que se han bombardeado los campanarios y no vale esa lectura del espacio. Ahora he descubierto América y Latinoamérica, donde esa noción del pasado pasa por otra lectura, por otro filtro. Me estoy enriqueciendo y estoy aprendiendo a abordar los espacios desde otras perspectivas. Normalmente percibo y leo los espacios como recipientes de historias, fic-

Ese pasado como "recipiente de historias" donde más se evidencia es en En construcción y donde menos en Los motivos de Berta...

Pero fíjate que hay un coche accidentado que remite a una historia del pasado. El fantasma de una mujer, usado de una manera muy adolescente, y también algunas ideas del romanticismo alemán usadas de una manera bastante ingenua. Ten en cuenta que sólo tenía 23 años.

A excepción de Kiarostami y Rohmer, entre sus preferencias prevalecen directores clásicos o reconocidos por la historia. ¿Hay otros directores actuales que despierten su interés?

Van habiendo cineastas de hoy que aprecio mucho; pero soy reticente a mencionarlos porque me resulta muy pedante citar a autores que nadie conoce, fuera de las revistas especializadas y que no tienen ningún tipo de distribución en mi país. Y además porque en la configuración de mi imaginario del cine los del pasado son más importantes, porque me he ido relacionando a lo largo de mi vida con esas películas, que son las que me dan identidad. Y a fuerza de verlas, me voy reconociendo en ellas. Como decía Serge Daney, al final son las películas quienes te ven a ti. [A]





En la ciudad de Sylvia España, 2007, 84',

DIRIGIDA POR José Luis Guerin.

levando a cabo una operación inversa a la efectuada por Dolina en el prólogo a ese libro suyo que define, no sin falsa modestia, como "un chalecito edificado con ladrillos de Nabucodonosor", Guerin erige una catedral hecha de sombras tan precarias como el celuloide, que es la materia de la que están hechos nuestros sueños, y perecederas como las imágenes, los cuerpos y los nombres de las mujeres que persigue el protagonista. Porque la Sylvia del título pudo haber sido una en particular pero, desde el momento en que su seguidor/feligrés/devoto la confunde con otra (o se deja confundir), esa mujer es todas las mujeres (en la secuencia del café) y la mujer (en el andén, donde su rastro es beatificada en primer plano con la aureola de los vitrales eclesiásticos de fondo). Como la Beatriz de Dante o la Helena de Ronsard, la Sylvia de Guerin es prenda destinada a representar una obra (en ocasiones la Comedia) que la excede pero sin cuya existencia no sería, y desaparecer luego. Aunque lo sepa imposible, la película también aspira a compartir esa eternidad anónima, y para ello Guerin se baña en la fuente de formas del arte premodernas como el retrato, la poesía oral y la arquitectura, a cuyo intrínseco valor debe sumársele el de la conmoción que nos causa la ausencia de autoría conocida de muchas de ellas y la conciencia de nuestra caducidad. En ese sentido, una de las decisiones más hermosas y secretas de la película es el graffiti que dice "Laura, je t'aime" y aparece pintado en las paredes de Estrasburgo a lo largo de todo el film. Al igual que el gesto de Sylvia cuando se despide del protagonista sugiriéndole silencio con el índice sobre los labios, su belleza no proviene de la originalidad, la extravagancia o la espontaneidad (los graffiti fueron pintados por la producción, Sylvia es una actriz y su gesto es otra versión de la sonrisa de Beatriz), sino de la verdad elemental, universal que encarna. Refiriéndose a Chartres y por qué no también a esta película, Orson Welles, Sumo Pontífice del cine, recita este sermón babilónico al final de Fake: "Quizás sea esta gloria anónima entre todas las cosas, este bosque de piedra, este canto épico, este gozo, este grandioso testimonio, lo que elijamos cuando nuestras ciudades sean polvo para que quede intacto. Todo debe caer finalmente o consumirse hasta el fin en ceniza universal. Es ley de vida. Todos tenemos que morir. 'Sed honestos', claman los artistas muertos desde el vivo pasado; 'nuestros cantos cesarán, pero ¿qué importa? Seguid cantando'. Quizás el nombre de un hombre no importe tanto". Pero el de una mujer sí, aunque sólo sea la cifra de nuestro propio olvido.

MARCOS VIEYTES



Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo

México, 2008, 83',

DIRIGIDA POR Yulene Olaizola.

En el principio fue la narración, el cuento contado por una voz magnética y sensual.

Una mujer cuenta una historia. Una Sherezade vieja y aún bella que hipnotiza con voz y manos, con su dominio del espacio que le es propio, su barroca casa del D.F. mexicano, llena de recovecos a los que los años transformaron en reductos del secreto y el chisme. Chisme y secreto, suposiciones, mentiras ajenas y quizá propias, son la materia del cuento narrado por Rosa, ayudada por su asistente Florencia. ¿Qué importan verdad y mentira, ficción y realidad? Importa la antigua fascinación del relato. Doña Rosa, la viuda mexicana, es esa abuela seductora, señorona de su casa-pensión a la que su nieta Yulene filma mientras ejerce su primitivo arte y cuenta esta increíble historia de amor y crímenes que podría haber sido una ficción de Puig.

Porque ésta es una historia de amor. Un amor peculiar entre la vieja dama digna y Jorge, uno de sus pensionistas. Amor o, mejor aún, fascinación por la figura del hombre y la mujer ideal que se amarán sin deseo físico y sin cópula. Amor perfecto aquél que no puede concretarse, entre una mujer madura y un joven homosexual, artista popular y autodidacta, apuesto, seductor que seduce a seductora, un hombre cuyo pasado se pierde en el misterio, tanto como su enigmático deambular por la noche del D.F. La voz de Rosa transmite con todos sus matices la atracción recíproca que los unió durante los años en que vivieron bajo el mismo techo, y se disgrega en historias de su propia vida que agrandan el encanto de su oralidad.

Pero *Intimidades...* no se limita al registro de una voz. Por el contrario, crece desde ese recurso primario registrando los pliegues de las caras ancianas iluminadas por los recuerdos; recorriendo la casa de arriba abajo, indagando en rincones, cartas, objetos y grabaciones dejados por el pasajero misterioso. La suma de una voz que guía y una imagen que sabe cuándo irse a buscar más secretos en los entresijos domésticos construye a Jorge, el personaje, desde la nada. Su única, borrosa fotografía nos muestra una imagen que, a la altura de la película en que la vemos, ya conocíamos. Maestría familiar, abuela y nieta unidas en la complicidad de una estirpe de cuentistas, hechiceras cada una en su ámbito.

Intimidades... es un lieder, el dúo de una voz y un instrumento (una cámara que resuena como música, en este caso). Registro moderno por intemporal de una historia que demuestra que el cine –documental, ficción, a quién le importan ya los géneros luego de un rato en el cruce de Shakespeare con Víctor Hugosigue siendo más grande que la vida. EDUARDO ROJAS



Go Go Tales Italia/Estados Unidos, 2007, 96', DIRIGIDA POR Abel Ferrara.

En el Festival de Mar del Plata (¿volverá?) de 2006, al momento de entrevistar a Abel Ferrara, le pregunté por su próximo proyecto y entre cerveza, maní y eructo en tono bajo (todo esto dentro de la puesta en escena autoconsciente de un director rodeado de periodistas) deslizó en pocas palabras: "Go Go Tales, una comedia sobre un cabaret con Willem Dafoe".

Dos años después, en medio del Bafici apareció este descanso de Ferrara en medio de sus conflictos religiosos y preguntas sin respuestas, que había tenido en *Mary* –su film anterior– un ejemplo que fluctuaba entre un Bergman de segunda mano y una película solemne con escenas recordables.

En Go Go Tales, el recuerdo de The Killing of a Chinese Bookie de Cassavetes es transparente en cuanto a la utilización casi obsesiva de un único espacio cerrado y en algunas de las características de Ray (Dafoe, extraordinario y feliz), especialmente el dinero que adeuda el personaje a sus empleados para mantener abierto el lugar. Pero Ferrara deja de lado a Cassavetes para divertirse con chicas desnudas o casi, con Bob Hoskins en el rol de custodio del lugar que bordea la psicopatía y con una banda de sonido con temas conocidos de los ochenta y los noventa en versiones ajustadas.

Ferrara no se toma en serio la historia –y lo bien que hace–, sino que filma con cámara en mano o ubicándose muy cerca de sus personajes, en una película que parece concebida por alguien que acaba de pecar en forma grosera pero que no anda con ganas de arrepentirse. Y allí está el placer de *Go Go Tales*, en la inquieta espera de Ray para ganar un premio en la lotería y pagar sus deudas, en el desfile de culos y tetas en primeros planos o planos detalle y en los números de *variété* de segunda mano que se establecen en el reducido escenario. Uno de ellos, con Matthew Modine cantando y tocando un tema de Lou Reed, y otro, con Asia Argento besando con lengua a su perro fetiche, adquieren tal grado de inverosimilitud y desparpajo como pocas veces se vio en el cine de Ferrara.

Seguramente, parte del motivo de felicidad que transmite *Go Go Tales* tiene relación con el momento en que se vio, en medio de un festival y entre películas serias y graves, más allá de calidades y logros. Pero es innegable que Ferrara abandonó por un rato las confesiones en primera persona, los enigmas con la religión y las trances con las drogas y el alcohol para sumergirse en un pequeño y adrenalínico *run for cover*, como sugería Hitchcock, donde se lo ve aspirando cine en lugar de otras sustancias de mayor o menor intensidad. GUSTAVO J. CASTAGNA

ay momentos en los que todo lo que uno desea es que aparezca alguien diciendo: "No te preocupes, era todo una broma". De hecho, últimamente no deseo otra cosa. Debe ser por eso que, a pocos minutos de haber comenzado *Go Go Tales*, eso era lo único que deseaba que le ocurriera a Ray Ruby. Porque a pesar de la sonrisa diabólica que heredó de Willem Dafoe (una sonrisa un poco fuera de lugar para una comedia; Willem Dafoe es un actor un poco fuera de lugar para cualquier comedia, menos para *Go Go Tales*), esta noche a Ray Ruby le pasan cosas que el diablo desearía que no le pasaran.

Ray Ruby es el propietario de un club de *striptease* en Manhattan cuyo hermano y socio (Matthew Modine) acaba de anunciarle que va a cerrar el negocio; como si eso no bastara, la propietaria del local (Sylvia Miles) pretende cobrar los últimos cuatro meses de alquiler, y las *strippers* lo amenazan con hacer una huelga (algo insólito, pero en una película de Ferrara, cuando las *strippers* amenazan con hacer una huelga, uno se lo cree). Como broche, el bueno de Ray Ruby, jugador de lotería compulsivo, extravió en alguna parte el billete de lotería con el que acaba de hacerse acreedor de la chorrera de 18 millones de dólares. Si uno no es capaz de hacer una buena película con eso, está frito.

Como si hiciera falta, trabaja Asia Argento, que besa apasionadamente a un rottweiler (que a todo esto murió poco después, seguramente a causa de ese beso). Pero la presencia de Asia no resalta en esa sinfonía sutil de culos y tetas prodigiosos que decoran continuamente la pantalla. Es como ver un western musicalizado con algo de Brahms, preferentemente ejecutado por Glenn Gould.

Todo se desarrolla en lo que ya podemos llamar la "típica oscuridad ferrariana". Y entre las típicas bellezas de las que suele rodearse Abel Ferrara. Insisto: Asia Argento no es una estrella en el firmamento, como en *New Rose Hotel*; es una belleza más, un poco desfachatada, tal vez, pero no más que eso. Matthew Modine mirando por primera vez en la pantalla del circuito cerrado la rutina de Asia Argento y el perro justifica que esté allí: ¿ante quién más el dueño de la estancia hubiera estado a punto de dar marcha atrás? Asia no es una gran actriz, pero es la última diva que nos queda. Además, siempre hace lo mismo, pero lo hace tan bien...

Hay un momento memorable, sobre el final, que debería ser usado en las universidades para explicar el significado de la palabra "catarsis" (un profesor de la facultad de Derecho recurría hace años a un método poco académico para explicar la sutil diferencia entre "justicia" y "equidad"). O tal vez debería ser usado por nosotros mismos para entender de una vez cuál es el significado de "golpe de suerte". Así dejamos de estar pendientes de irrisorios aumentos de salario.



The Revue
Predstavlenye
Alemania/Rusia/Ucrania, 2008, 82',
DIRIGIDA POR Sergei Loznitsa.



The Mosquito Problem and Other Stories Bulgaria, 2007, 100', DIRIGIDA POR Andrey Paounov.



La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo Colombia, 2003, 90'

entro del cine latinoamericano hay paí-

Un tigre de papel Colombia, 2007, 112', DIRIGIDAS POR Luis Ospina.

no de los más originales documentalistas del cine actual, el bielorruso Sergei Loznitsa viene desarrollando una obra en la que, a través de distintos personajes y situaciones, de algún modo se reconstruyen aspectos de la vida cotidiana y la historia de la ex Unión Soviética. Así, por ejemplo, en Blockade, vista en el último festival de Mar del Plata, se reconstruían aspectos del sitio de Stalingrado a partir de un riguroso y ejemplar trabajo de montaje sobre materiales de la época. En éste, su trabajo más reciente, Loznitza, utilizando noticieros y películas de propaganda de las décadas del 50 y el 60, representa de qué manera las esferas gubernamentales intentaban ofrecer una visión optimista e idílica de la vida cotidiana en el país en esos años. Limitándose a la exposición de esos materiales -aunque yuxtaponiéndolos de manera sutil con algunos fragmentos documentales en los que aparecen legendarias figuras de la Revolución Rusa-, el director consigue ofrecer un ajustado retrato de los esfuerzos que realiza un gobierno por idealizar las condiciones de vida bajo un determinado sistema, en este caso, el socialismo. Así aparecen ingenuas poesías recitadas por niños alegres y entusiastas, escenas de ballet de estilo casi naif, obreros felices por trabajar una enorme cantidad de horas y desfiles masivos que proponen un involuntario tono kitsch. Pero, además, esas películas documentan la presencia de una escuela cinematográfica dominante en esos años en la URSS, el llamado "realismo socialista", que en sus relatos de ficción proponían, desde lo estético y lo temático, lo mismo que esos films de propaganda. Sin embargo, del mismo modo que en esos relatos ficcionales, aquí se atisban todavía algunos destellos del estilo visual que caracterizara al cine ruso en sus años de esplendor. JORGE GARCÍA

El problema del mosquito no es el problema; quizás el problema esté en esas otras historias que lo acompañan y que van desgranando, de manera casi distraída, qué quedó de ese pueblo de Bulgaria curiosamente bendecido con el nombre de Belén o Belene. Y como Bulgaria formaba parte de la égida soviética, mejor es decir qué no quedó de él. La cámara se posa en la copiosa vajilla de la ex planta nuclear que hoy sólo alimenta a unos pocos empleados, en un viejo campo de concentración habitado por montones de palomas y por un caballo que galopa solitario. Reflejo de lo que alguna vez fue, estas postales parecen subrayar la ausencia, mientras un músico va tocando al piano, imperturbable, una sucesión de piezas musicales que anuncia con optimismo y simpática erudición. Es que los personajes, ocupados en las faenas de un presente continuo, parecen portar ese pasado como un decorado invisible. Espacios y objetos cuentan implacables esa otra historia que, por la pesada fuerza de la costumbre o la liviana distracción, se calla. La cámara es algo extranjera en su mirada, pero no como la de los turistas de ese lujoso catamarán que recorre el Danubio, indiferentes a las indicaciones del guía que anuncia la rica fauna del lugar. Desde allí la costa se ve triste y deslucida, apenas una hilera de árboles oscuros que impiden ver más allá. Ventiladores y aspiradoras, enemigos declarados de los mosquitos y colaboradores del sarcasmo, completan el retrato de los habitantes de Belene, encuadrados todos en la estética de la tradicional foto familiar. Y es gracias a ese delicado sentido del humor como The Mosquito... nos hace asistir a una extraña paradoja: sin duda existen los simpáticos habitantes y el invencible flagelo del mosquito, aunque algo hace dudar de la existencia misma de Belene.

MARCELA DIFA

ses que, ya sea porque su producción anual es muy escasa, porque no existen en ellos directores relevantes o porque los títulos más valiosos de su cinematografía no se conocen, tienen muy escasa presencia en los festivales de cine más importantes del mundo. Uno de esos países es Colombia, por lo que es una buena noticia que en el Bafici se hayan podido ver algunas películas interesantes de ese origen, de las que aquí rescataremos los dos largometrajes exhibidos de Luis Ospina (no pude ver su mediometraje Agarrando pueblo). Que Fernando Vallejo, el famoso escritor colombiano, es un personaje controversial, es harto conocido. Agudo polemista de filosa lengua, provocador profesional, defensor de la bisexualidad y militante activo de la incorrección política, su figura ha trascendido los límites de su oficio para convertirse en una personalidad siempre dispuesta a bordear el escándalo. La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo es un documental que, sin proponer demasiadas novedades desde lo formal, ofrece una precisa aproximación a su figura, un personaje que, desde su implacable verborragia (que no suele dejar títere con cabeza), consigue divertir, irritar y hacer reflexionar en iguales proporciones. En cuanto a Un tigre de papel, su último trabajo, es una obra mucho más arriesgada en su estructura, un falso documental sobre un personaje inventado cuya aparición siempre se espera. Ospina, recurriendo a los elementos más diversos (material de archivo falso, animación, intertextos, fragmentos ficcionales), consigue no sólo convertir en verosímil al personaje, sino que, además, traza un lúcido dibujo de la vida social, cultural y política de Colombia en las últimas décadas. Jo



The Rebirth

Ai no yokan

Japón, 2007, 102', DIRIGIDA POR Masahiro Kobayashi.

A favor

Está claro que el cine japonés es una suerte de enorme iceberg del que sólo conocemos la punta. Esto se explica por la enorme cantidad de realizadores de ese origen de los que sólo tenemos alguna lejana referencia, sin conocer nada de su obra. De allí la importancia de la retrospectiva realizada en el Bafici de Masahiro Kobayashi, un director que, como Akira Kurosawa décadas atrás -probablemente a partir de sus inclinaciones cinéfilas y su admiración por determinados directores- carga con la imputación de ser el más occidental de los directores nipones contemporáneos. Lejos de las aproximaciones genéricas de un Kiyoshi Kurosawa o un Takashi Miike, de la creciente autoindulgencia de Takeshi Kitano o el subjetivismo cargado de referencias autobiográficas de Naomi Kawase, su obra -al menos en Bashing, su título anterior, y en The Rebirth- apunta esencialmente a una descarnada mirada sobre la sociedad de su país ambientada en pequeñas ciudades y en personajes que no forman parte del milagro económico japonés. Si en la película precedente la protagonista era una muchacha que, por haber sido prisionera como rehén en Irak, era rechazada por la comunidad en que vivía, aquí los protagonistas excluyentes son sólo dos: la madre de una estudiante que asesinó a una compañera de colegio y el padre de la víctima. El camino más inmediato y seguro para desarrollar esa trama era probablemente trazar un perfil psicológico de los protagonistas, recurrir a flashbacks y relacionarlos con otros personajes. Sin embargo, Kobayashi opta por un camino alternativo mucho más radical y arriesgado ya que -luego de una breve introducción en la que una entrevistadora fuera de campo interroga a los dos anónimos protagonistas sobre los efectos del suceso en sus vidas- el film se limita a mostrar, a través de un riguroso montaje paralelo y sin ningún tipo de diálogo, las rutinas cotidianas de sus vidas, la concurrencia a sus respectivos trabajos, sus desayunos, la llegada a sus sencillos departamentos, etcétera. Esta descripción podría hacer presuponer que estamos ante un film reiterativo y aburrido, pero la minuciosa puesta en escena del director, que alterna austeros planos fijos con travellings cámara en mano, y el cuidado en la duración de cada toma hacen que el film sostenga su ritmo interno a lo largo de todo el metraje y que esa obsesiva repetición de planos acentúe la soledad de los dos desdichados protagonistas, agobiados por la culpa, la angustia y una feroz rutina cotidiana. El encuentro final (abierto, irresuelto) cierra una película tan ascética como intensa, que además -como el título anterior- propone una mirada cruda y lúcida sobre un Japón totalmente alejado de la idea de superpotencia sin problemas. Sólo cabe objetar la innecesaria canción final, entonada por el mismo director. JORGE GARCÍA

En contra

The Rebirth es la película calculada por excelencia. Comienza con una premisa fuerte: a partir del asesinato de una adolescente por otra, ambas compañeras de colegio, pone en escena al padre de la víctima y a la madre de la asesina. Lo primero que se ve es a cada uno de ellos hablando a cámara poco después de producido el hecho. Luego, la mayor parte de la película se desarrolla un año después. Ella trabaja en un restaurante, él en una fábrica del mismo pueblo. La vida los va acercando; ella cocina lo que él come, aunque no se ven. La película cuenta la rutina con unos pocos planos que se repiten cíclicamente. Los diálogos son inexistentes, la posición de la cámara siempre es la misma y las variaciones parecen mínimas, como si todas esas escenas, repetidas hasta el hartazgo, hubieran sido filmadas el mismo día, de un tirón, repitiéndolas en serie. Las pequeñas variaciones indican el cambio y el acercamiento de los dos personajes: ella ya no tiene la cabeza ridículamente baja y compra dos sándwiches en vez de uno; él modifica su minúscula rutina antes de ir a dormir; él le deja un jugo; naderías que ante la desértica experiencia toman dimensiones homéricas. Luego de una hora y media de ver cuatro o cinco escenas repetidas hasta la desesperación, se produce la módica y previsible catarsis seguida de una cursi canción interpretada por el propio Kobayashi. Así, la película de Kobayashi -que, además de dirigir y cantar, actúa- está lista para el consumo festivalero. Por empezar, para deleite de los críticos perezosos, tiene un programa fácilmente identificable. El dispositivo es simple; su ejecución, rutinaria; el esfuerzo que hay que hacer para aprehender la película, mínimo. Irresponsablemente, debe echar mano a un hecho excesivamente trágico para poner en movimiento la maquinaria. La experiencia resultante es totalmente vacua: nada transmite del mundo y su artificialidad es tan evidente como la de cualquier mamotreto de Hollywood. Sin embargo, esto no puede revestir como crítica ya que, como buena película programática, todo es "a propósito": su esterilidad, su mezquindad, su falta de respiración, la imposibilidad de que el film encuentre algo que no esté previamente planificado, hasta el infinito aburrimiento que provoca, todo es parte de un sistema fácilmente digerible. Así que lo que hay que atacar es esa tendencia a la solemnidad planificada, tan a gusto del sistema de festivales. También a la crítica pretendidamente culta que es complaciente ante estos cachivaches. No es por este tipo de películas que aprendimos a amar el cine, seguramente. GUSTAVO NORIEGA



Crime and Punishment
China, 2007, 123', DIRIGIDA POR Zhao Liang.





Night Train Ye che China, 2007, 94°, DIRIGIDA POR Yinan Diao.

n curioso diagrama de fuerzas parece estar en el centro de Night Train: mientras que la narración parece en gran medida tomada de una novela decimonónica determinista, con esa sensación trágica de que nadie tiene escapatoria de la vida que lleva, la estética y el planteo urbanístico nos hacen pensar en el cine futurista, en todas esas distopías que han sido llevadas al cine y muestran parajes industriales deteriorados como reflejos de una sociedad igualmente derruida. Un espectador versado en temas de actualidad puede decir que ambos aspectos pertenecen a la China contemporánea, que hoy China naufraga entre la herencia tradicional del pasado y el empuje renovador hacia el futuro, pero yo no seré tan osado; es preferible centrarse en el microcosmos e interpretar humildemente que hacer una lectura global y sobreinterpretar miserablemente. La protagonista es la que nuclea las dos líneas de la película -la soledad y cómo paliarla, por un lado, y las contradicciones del sistema judicial, por el otro- y a partir de allí se suceden una serie de postales muy hermosas pero no del todo interesantes. En la memoria quedará una seguidilla de imágenes, como la de la mujer corriendo en la nieve o la del inmenso salón de baile vacío o la de la casa elevada junto al lago, pero desprovistas de peso, como si el intento de reducir al mínimo la tensión dramática hubiese petrificado el valor estético que la película desprende. Ése es, precisamente, el gran defecto de la película de Yinan Diao: en el proceso de aplicar la economía de recursos parece ir demasiado lejos y pierde cierto ritmo interno, lo cual va acompañado de un exceso de hermetismo que nos deja abandonados entre imágenes bellas. Y la belleza, librada a su suerte, rápidamente se vuelve atroz y se marchita si no está bien dosificada. **GUIDO SEGAL**



Little Moth China, 2007, 99', DIRIGIDA POR Peng Tao.

esde hace unas décadas, el cine chino ha logrado entrar en la consideración mundial, primero por las obras de los directores de la llamada quinta generación, con Zhang Yimou y Chen Kaige como abanderados (dos realizadores que, tras promisorios comienzos, desembocaron de manera irremediable en un cine de qualité y decididamente for export). A diferencia de sus antecesores, la denominada sexta generación, dominante en los últimos años, con Jia Zhang-ke como máximo exponente, parece mantenerse dentro de una postura mucho más independiente y crítica respecto de la vida cultural y social de su país, lo que ha provocado que varios de sus integrantes tuvieran reiterados problemas con la censura imperante. A este último grupo pertenece Peng Tao, director, guionista y editor de este film que narra la historia de una niña discapacitada vendida por sus padres a una pareja para ser explotada como mendiga. A partir de su planteamiento, el film corría el riesgo inmediato de transformarse en un folletín insalvable, en el nivel de los relatos más lacrimógenos de la española Corín Tellado. Sin embargo, el director, a partir de una sobria puesta en escena que elude metódicamente el plano-contraplano y utiliza con precisión la cámara en mano, elude el sentimentalismo facilista y le otorga al relato un tono seco y conciso que lo acerca a una suerte de melodrama atenuado. Por si fuera poco, y sin caer en la tentación de la denuncia explícita, el film refleja el rostro oscuro de la China lanzada al capitalismo salvaje, con una serie de personajes encuadrados dentro de un lumpenaje de la más baja estofa y otros, ya asimilados al nuevo estatus económico, que no son mucho mejores que aquellos. Un film escéptico y desencantado, aunque no desprovisto de una distanciada compasión, que se constituyó en una de las sorpresas del Bafici. Jo



Paranoid Park

Estados Unidos/Francia, 85', 2007, DIRIGIDA POR Gus Van Sant.

S iempre es una experiencia hipnótica asistir a la proyección de una película de Gus Van Sant. Por Van Sant mismo y porque en el marco del Festival, películas habitualmente desapercibidas adquieren el estatuto de acontecimiento popular y/o megaéxito. O porque, aun en su objetada etapa hollywoodense –la ingeniosa *Todo por un sueño* o la chamuyera *En busca del destino*–, sus filmes preservan vitalidad, amabilidad y destreza.

Paranoid Park retoma constantes temáticas y estilísticas del director: el gusto por la belleza adolescente (masculina, salvaje, algo silvestre) y el uso del travelling, aunque no tan extremo como en Gerry o Elefante. Sin el minimalismo de éstas, la historia del skater interrogado por la policía a raíz del presunto crimen de un guardia, ocurrido en un parque público de Portland, se presenta mediante un relato fragmentado, sin regodearse gratuitamente en sus ires y venires por el tiempo. El uso extradiegético de canciones -exquisita miscelánea de Elliot Smith, Ethan Rose y Nino Rota-crea momentos de gran singularidad, junto a las imágenes en Súper 8 de skaters en plena acción. Una efectiva y sencilla voluptuosidad del material ralentizado que transforma al skater en surfer urbano, que, como en otros filmes vansantianos de personajes en fuga, vendrá ahora a escaparse de sus circunstancias.

La película agotó las entradas de las funciones programadas en el Bafici, en el que también se exhibió *Mala noche*, ópera prima de 1985 en la que un promisorio director de Portland presentaba otra historia ambientada allí y vislumbraba la potencia de esos mundos privados por venir: adolescentes, marginales, homicidas, homosexuales... ¡Ay! LULAN LAURA IVACHOW



Together

Dinamarca/Argentina, 2008, 66', DIRIGIDA POR Jannik Splidsboel.

ste documental danés sobre el hermano É ítalo-británico de una leyenda del rock argentino (ojalá la globalización fuera siempre así) iba a llamarse Together Alone, como la canción de Crowded House. Estuvimos tan cerca/ como alguien puede estar./ Ahora te fuiste/ lejos de mí./ Lo que es una vez siempre será/ juntos en solitario: una letra sencilla y melancólica, parecida a las que Luca cantaba cuando estaba solo con su guitarra v lejos de los terremotos sónicos de Sumo. Aunque quizás demasiado triste para quedar asociada a la luminosidad y a la gracia desplegadas por Andrea Prodan y toda Together. El cambio de título a último momento puede tener que ver con eso, con algún tema de derechos o con un dato que el documental comunica más bien pronto: Andrea y Luca están siempre juntos; hasta es posible pensar que no existen en solitario. Las fotos en la pared de una pizzería, un locutor salteño (que con voz engoladísima hace la pregunta del millón: "Andrea, ¿quién era Sumo?"), los paisajes que marcaron a -y quedaron marcados por-Luca, invocan al fantasma del hermano dondequiera que vaya Andrea, siempre. Pero en lugar de sentir esa sombra insistente como una carga, Andrea la recibe, cada vez, con una sonrisa; ahí está para probarlo la primera escena del documental, en la que relata cómo tuvo que trasladar los huesos de Luca en una bolsa plástica turquesa "y parecía un repartidor de Pizza Hut". Con sentido del humor, con sentimiento (cómo no tragarse las lágrimas con las cartas-cassette de Luca), con una curiosidad voraz -la misma que lo hizo dejar todo en Italia para buscar la fuerza misteriosa que había traído a su hermano a estos confines, y que lo empuja a cruzar medio país para conocer a unos chicos rockeros a los que vio en YouTube-, el menor de los Prodan demuestra que muchas veces las grandes historias las cuentan mejor los actores secundarios. Y para terminar de confirmarlo, vean a ese otro personaje extraordinario y entrañable: la madre de Andrea y Luca, una escocesa errante y cabrona nacida en Shanghái, AGUSTÍN MASAEDO



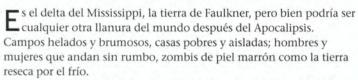
Milky Way

Tejút Hungría, 2007, 82, **DIRIGIDA POR** Benedek Fliegauf.

l húngaro Benedek Fliegauf, a pesar de lo L escaso de su filmografía hasta el presente, se ha convertido en una suerte de cineasta de culto. Tiene un estilo muy distinto del de los principales referentes de la cinematografía de su país, sean éstos el ya fallecido Zoltán Fábri o el todavía muy activo Miklós Jancsó, cuya obra posterior a los años setenta lamentablemente se desconoce. Es ganador del premio Fipresci en Mar del Plata por Dealer, su segunda película, una de las obras más profundamente depresivas vistas en los últimos tiempos, y su ópera prima, Bosques, un bizarro relato coral, se puede ver ocasionalmente en el cable. En su tercera película, Milky Way, opta por caminos casi experimentales: es un film estructurado en nueve prolongados planos fijos en los que las situaciones se construyen más a partir de las relaciones de los personajes con los objetos y el espacio que habitan que entre las que podrían entablarse entre ellos. Prescindiendo de diálogos y música, pero con una excelente utilización del sonido, Fliegauf ofrece un film que podría definirse -si el término tuviera un significado preciso-como abstracto. En él, el elemento unificador, por llamarlo de algún modo, es un humor de tono acaso absurdo en el que en una primera impresión podrían encontrarse ecos del cine de Jacques Tati, aunque una observación más justa permite detectar elementos marcadamente personales. Cineasta alejado de modas y estilos hegemónicos, concentrado únicamente en sus necesidades expresivas, Fliegauf requiere de un espectador atento y despreocupado, tanto de las convenciones del cine comercial de consumo como de los clisés estilísticos de gran parte de las películas que, sin pertenecer a aquel grupo, circulan por los festivales de cine. JORGE BARCÍA



BallastEstados Unidos, 2008, 96°, **DIRIGIDA POR** Lance Hammer.



Tal vez hubo un Apocalipsis, tal vez un cataclismo borró toda posibilidad de comunicación y dejó este simulacro de vida en el que se mueven el niño James, su madre Marlee y su tío Lawrence. Si tal catástrofe hubiera ocurrido, nunca llegaríamos a saberlo, porque Ballast prescinde de explicaciones. En el comienzo hay un hombre muerto en una habitación y otro, Lawrence, su hermano, que intenta suicidarse. Intento frustrado que le permite volver a la imitación de la vida en la que se deja transcurrir. Este hombre y su hermano muerto (¿suicidio, enfermedad, un abandonarse a la abulia para llamar a la muerte?) han tenido otra vida, con seguridad más plena: una radio local, ahora un edificio clausurado, destruido como un refugio nuclear luego de la explosión, los tuvo como disk jockeys. El niño James, en cambio, hijo del hermano muerto, no parece haber conocido otra cosa que el vagar perdido en la marginalidad, víctima de una pandilla que le provee la droga que es el único estímulo para su incapacidad de manifestar emociones; incapacidad que comparte su tío. La única que es capaz de expresar sus sentimientos es Marlee, madre y cuñada, vencida por la angustia de la miseria, el descontrol de su hijo y la hostilidad de su cuñado.

Deliberadamente imbuida de la misma apatía terminal que afecta a sus personajes masculinos, *Ballast* se limita a mirar sin señalar, se abstiene de mensajes. Esta tierra ha sido siempre así, parece decir. Pero en tanto hay vidas y casas y automóviles que circulan por rutas desiertas, se infiere que es el hombre quien la ha construido de esa manera; y desde su reticencia logra involucrar al espectador en esa madeja de dolor y violencia indolente desde la cual, paradójicamente, comienza una tímida reconstrucción de los vínculos familiares. El mal, las causas de este estado de las cosas, quedan en el fuera de campo. Sabia elección: la mezquindad de esta película silenciosa, sin una sola nota musical, de diálogos escuetos y mutismos cargados de amenazas que nunca se concretan, nos involucra de tal modo que terminamos siendo una parte más del reino de ese mundo.

Y así aparece su propuesta implícita: olvidar los discursos bienpensantes de cualquier índole y sumergirnos en las raíces del dolor ajeno sin preguntar los porqués, para luego comprender. Y la comprensión es el comienzo de todo cambio. EDUARDO ROJAS



Profit motive and the whispering windEstados Unidos, 2007. 58', **DIRIGIDA POR** John Gianvito.

Profit motive and the whispering wind es al mismo tiempo un manifiesto político, un documental experimental sobre la lucha de clases y una de las más grandes adaptaciones libres de una obra literaria (John Gianvito se inspiró en La otra historia de Estados Unidos, del historiador Howard Zinn). Como si todo esto fuera poco, Profit motive and the whispering wind desafía y demuestra falaz esa gran convención del cine sobre la imperiosa necesidad de un guión fuerte que sigue a un protagonista en tres actos. Gianvito se limita a mostrar tumbas o monumentos, mezclados con imágenes de pastizales o árboles que dan cuenta de la presencia del viento. Y cada tanto, Gianvito busca un breve pero exacto contrapunto agobiante con unas ominosas animaciones.

No hay personajes ni diálogos en *Profit motive and the whispering wind*, y sin embargo Gianvito consigue contar no sólo una historia, sino la Historia. Y para eso, el director apela a varios de sus más grandes y olvidados protagonistas. Gianvito narra en orden cronológico las distintas luchas sociales que tuvieron lugar en Estados Unidos con un único recurso: inscripciones que pueden leerse en distintas tumbas y monumentos que el director muestra casi siempre en planos fijos. Cualquiera que haya ido a sacar fotos o a filmar adentro de un cementerio, sabe que el único pedido que suele imponerse a quien empuña una cámara es evitar el retrato de nombres en sepulcros y mausoleos para mantener el anonimato de quienes allí yacen. Gianvito recorrió su país de cabo a rabo filmando cementerios y buscando justo lo contrario: dar a conocer los nombres de cada uno de esos luchadores que entregaron sus vidas por una causa.

Todos ellos cuentan sus historias en silencio, callados a la fuerza durante cuatro siglos, y se hacen oír sin necesidad de declamación alguna. Gianvito jamás pierde el sentido estético y va a contramano de las supuestas urgencias del cine político, que suelen utilizarse como justificación de la torpeza y chabacanería de algunas películas. El director condensa así, en menos de una hora, un recorrido disidente por la historia de Estados Unidos en un viaje progresivo, hasta que de repente llega a nuestros días y deja clarísimo, con un eufórico collage audiovisual que compila imágenes de un presente combativo, que la lucha continúa y es hora de hacer ruido.

Así como el New York Times demandó que se fuerce la lectura de La otra historia de Estados Unidos dentro del ámbito estudiantil, desde aquí no se puede más que pedir la visión obligatoria de Profit motive and the whispering wind para todo cinéfilo. Marche entonces la invitación a acercarse como sea a El afán de lucro y el viento susurrante con la misma razón que Matt Damon dio en En busca del destino al recomendarle La otra historia de Estados Unidos a Robin Williams: "Te vas a caer de culo". NAZARENO BREGA.



Death in the Land of Encantos

Filipinas, 2007, 540',

DIRIGIDA POR Lav Diaz.

Box Office: Next Attraction

Filipinas, 2007, 180

Possible Lovers

Filipinas, 2007, 96',

DIRIGIDAS POR Raya Martin.

Ay algo que hermana a las tres películas. No es el hecho de que hayan sido realizadas por directores nacidos en Filipinas. Las vincula un gesto, un modo: la desmesura, la desproporción (marca Bafici: recordar las siete horas de *Satantango* o las catorce de *The Journey*). Dentro de ese gesto, las variables: el modo de proyección, la duración, la propuesta estética... Pero no todas las desmesuras son iguales. Cuando faltan ideas o sensaciones, la desmesura está de más, es un excedente de lo gratuito. En la mayoría de los casos, un excedente de ego.

Death in the Land of Encantos (¡nueve horas!) es la última película del director Lav Diaz, cuyos largometrajes tienen duraciones de unos 150 minutos (con películas de 600). Es decir: incompostura, poca moderación, irreverencia, descortesía, por oponer algunos de los términos con los que el diccionario define "mesura". Veamos: lo interesante de esta película-mamut no es, curiosamente, su extensión, sino la arrogancia y el desparpajo de su director para abordar la angustia de un desastre natural (el huracán más trágico de la historia de Filipinas) desde distintas variables de registro que oscilan entre lo documental y lo ficcional pero que se traducen en un encuentro con el habla personal e histórica al mismo tiempo (tal como lo había demostrado Raya Martin con Autohistoria), a lo que debemos sumar un modo de abordar el espacio que encuentra un antecedente en Y la vida continúa de Abbas Kiarostami (sobre todo en lo que hace al periplo del protagonista, que vuelve a su país en busca de sus amigos y conocidos que se quedaron en el país mientras él emigraba al extranjero). Es decir, la desmesura entendida como multiplicación de ideas, de sensaciones, de registros, de cosmovisión. Salidas y entradas de sí mismo ante el teatro del mundo.

En cambio, frente a esa forma de la desmesura, las últimas dos películas de Raya Martin parecen tirar por la borda todo lo que habíamos visto de él en 2007. Con Box Office: Next Attraction (180 minutos del backstage de un rodaje eterno) y Possible Lovers (un plano secuencia de 96 minutos, con cámara inmóvil, de dos jóvenes sentados en un sillón: uno que duerme y el otro, despierto, que lo mira con deseo), la idea de desmesura se convierte en la perfecta excusa para la autoindulgencia y el onanismo autoral de aires warholianos. No hay excusa en los tiempos muertos y el fuera de campo (en ambas películas), ni en un aparente trabajo con el sonido over (en la segunda), sino meras ideas desperdigadas. Desmesura y solemnidad son pésimas compañeras, pero la rompen: sala llena. Un piso más abajo, en otra sala, Will Ferrell hará una morisqueta en una comedia sobre deportistas, ¿y todavía se preguntan quién es el payaso? FEDERICO KARSTULOVICH



Sharambaba / Comunista! / El güero / Wüstenspringsmaus / Decision 80 / Super-max / La lotería / Interkosmos / La trinchera luminosa del Presidente Gonzalo / The Juche Idea

Retrospectiva Jim Finn

n hombre, con cara de nada y una serpiente alrededor del cuello, baila frente al espejo la Internacional Comunista interpretada por Rocío Durcal: una imagen tan marciana -tan marxiana- como ésa podría sintetizar el cine de Jim Finn. O por lo menos sus cortometrajes, tanto los "sueltos" (Sharambaba, Comunista!, El güero, Wüstenspringsmaus, Decision 80, Super-max) como los agrupados en esa extraordinaria rueda de la fortuna agit-pop (el justísimo adjetivo se lo debo a mi amigo y camarada Pablo Marín) llamada La lotería. En sus cortos, Finn demarca el terreno sobre el que van a moverse sus futuros largometrajes: un triángulo en cuyos vértices flamean las banderas del humor deadpan, el uso magistral de la música (especialmente, como bien acota DT, de la canción en bruto) y la política. Pero si en Decision 80 o en algunos números de La lotería su interés se centra principalmente en los villanos/americanos/republicanos como Reagan, Rumsfeld o Bush, para cuando llegue a su ópera prima, Finn habrá instalado definitivamente su cámara al otro lado de la Cortina de Hierro. Alemania Oriental, un enclave senderista en Perú (La trinchera luminosa del Presidente Gonzalo) y Corea del Norte (The Juche Idea) se transforman en las esquinas de una nueva geografía triangular, que sirve tanto para explorar las formas altas y bajas del arte de izquierda como la microfísica (y la astrofísica, en Interkosmos) del poder y la ideología. De esas indagaciones surge la comedia, pero no una disparada por la risa fácil de los vencedores, sino una fundada en la admiración y el compromiso con los sueños demasiado grandes. Como en los de Christopher Guest, la clave del humor en los falsos documentales de Finn pasa menos por creer (que eso que vemos es la realidad) que por creer en (las posibilidades disparatadas de la realidad) o crear (a partir de la realidad). Para ambos directores, la música ocupa un lugar privilegiado en ese proceso creativo, pero para Finn, tal vez por la naturaleza totalitaria de los universos y el arte que (re)produce, está en pie de igualdad con el resto de las manifestaciones superestructurales: en vez de protagonistas como los Spinal Tap o los Folksmen, acá tenemos krautrock espacial, marchas guerrilleras e himnos a Kim Jong-Il revolcándose con coreografías político-deportivas (jugadoras de hockey que vistas desde el aire forman la hoz y el martillo: ¡a quién se le ocurre!), animación limitada (en más de un sentido), murales multicolores, desfiles cívico-militares con carrozas y todo, cursos audiovisuales ("El inglés como idioma socialista") y danzas estilo apertura de olimpíadas multitudinarísimas. En esos y otros momentos de las películas de Jim Finn, un arte total, y totalmente libre, no parece ninguna utopía. AGUSTÍN MASAEDO



Ploy Tailandia, 2007, 105', **DIRIGIDA POR** Pen-ek Ratanaruang.

na cortina de habitación de hotel flota amablemente por causa de una brisa que se filtra por la ventana abierta. Es apenas un insert que en nada hace avanzar la narración; sólo informa del paso del tiempo. Pero ésta, Ploy, es una película de Pen-ek Ratanaruang; la lógica es otra. Nadie como el tailandés para filmar la materialidad de los objetos, para captar bidimensionalmente la densidad de las cosas filmadas, sin importar el uso narrativo que tienen (¿importaba acaso el sentido de los objetos voladores en Last life in the universe? Yo me perdí en su belleza). Pen-ek se embarca en relatos que parecen ser excusas para desplegar este juego de densidades equilibradas que hace que sus películas sean un deleite para los ojos y que, más allá de los infortunios de sus personajes, traten al espectador con amabilidad y delicadeza. El director nos invita a no tomar demasiado en serio lo que está pasando (así como él no se toma demasiado en serio los géneros que elige como punto de partida, ya sean el cine de yakuzas o el suspense en esta última película) y filma el drama de una pareja que se hunde con la sutileza de lo que flota, haciendo énfasis en cortinas que bailan, en almohadas de plumas y en secuencias amatorias de una pareja imaginaria que se ama etéreamente mientras nuestra pareja protagónica pelea en forma pedestre. El espectador, en el cine de Pen-ek, cae siempre del lado del juego; es cómplice con la narración, de ahí la felicidad de sus películas. El director se anima a jugar con ese viejo truco de los sueños dentro de los sueños, nos guiña un ojo y se encoge de hombros; mezclando suspenso con humor alla Hitchcock, el cine del tailandés crece y crece y cada nueva película es una invitación al goce que uno espera con impaciencia. GUIDO SEGAL



Contactos España, 1970, 70', **DIRIGIDA POR** Paulino Viota.

N o es fácil encontrar, dentro del cine español de las postrimerías del franquismo, realizadores que escapen a la línea hegemónica imperante en esa cinematografía. (Las excepciones puntuales serían el Víctor Erice de El espíritu de la colmena y, ya en los comienzos del post franquismo, el Jaime Chávarri de El desencanto más los trabajos casi clandestinos de Pere Portabella.) Sin embargo, en 1970 se conoció Contactos (es un decir, ya que no al no poder verla casi nadie se convirtió en un título mítico del cine underground español), la ópera prima de Paulino Viota, un realizador catalán que luego sería muy apreciado, a pesar de su escasa filmografía, por Erice, José Luis Guerín y los directores más valiosos del actual cine hispano. Si bien Viota definió su película como una suerte de Crónica de Anna Magdalena Bach, el genial film de Jean-Marie Straub y Danièlle Huillet, sin Bach no es fácil encontrar las presuntas concomitancias entre ambos títulos. Lo que sí es claramente perceptible es una oblicua pero diáfana referencia a la grisura de la vida cotidiana bajo el franquismo. En esta historia de una muchacha (clara antecesora -como acertadamente señaló Jaime Pena- de la protagonista de La línea recta, de José María de Orbe, vista en el Bafici anterior) que llega un día a una modesta pensión, consigue un trabajo rutinario y tedioso y en sus ratos libres mantiene una relación con un muchacho que también vive allí, esa grisura está expresada a través de una puesta escena que acentúa el carácter opresivo de cada espacio en el que transcurre la "acción" y la total ausencia de alegría en unos personajes (incluida la dueña de la pensión) que jamás sonríen. Por cierto, hay en la película claros ecos del cine de Antonioni, pero Contactos aparece como una obra lo suficientemente personal e influyente como para ocupar un lugar destacado dentro del cine español no destinado al consumo masivo. JG



Le cèdre penché Canadá, 2007, 78', DIRIGIDA POR Rafaël Ouellet.

n Le cèdre penché, una pequeña y hermosa E película canadiense, es mucho más importante lo que se sugiere y lo que se canta que lo que se dice. Dos hermanas vuelven a juntarse a partir de la muerte de la madre, una famosa cantante de temas melódicos. Hermanas muy diferentes entre sí, representadas en la rubia y la morocha, en la tímida y la extrovertida, en la fuerte y la débil. A partir de estas diferencias encuentran su punto de unión en el gusto que ambas tienen por la música, a través de la cual alcanzan el recuerdo de la madre. La música las hace parecidas: las emociones se igualan y la hermosa sonoridad de las canciones permite que el sentimiento emerja con fluidez. En las primeras escenas, como una especie de clave de lectura cantada, se plantea casi toda la película: las hermanas están en un coro, cantan una al lado de la otra; tal vez es una ceremonia de homenaje a la madre muerta. Los tonos de sus voces son claros, diáfanos, melodiosos; sin embargo, son muy distintos y también las conductas difieren: una de las hermanas se quiebra, y en este quebrarse se le va la voz y baja los ojos; la otra sostiene la melodía con cierta altivez y levanta la negrísima mirada. Estas diferencias básicas, sustanciales, configuran dos estilos musicales y también dos posiciones frente a la vida y frente al dolor, posiciones que no van a desaparecer sino que van a acrecentarse cada vez más. Pero en ellas se encontrarán juntas, y en este recorrido hallarán la figura de la madre y sus canciones. Sobre el final, emotivo y placentero, las hermanas cantan haciendo un trío con un disco de la madre. Por fin sucede el encuentro, íntimo y profundo, sensible y pleno, en y sobre la música misma, que al fin y al cabo es la verdadera protagonista de la película. MARCELA GAMBERINI



Le voyage du ballon rouge

Francia, 2008, 113', DIRIGIDA POR Hou Hsiao-hsien.

A favor

Se acusa a Hou Hsiao-hsien de haberse afrancesado, como sucediera con el polaco Kieslowski en su trilogía de los colores (por poner un ejemplo cercano), pero no encuentro en esta película evidencias de que ello haya sucedido o esté por suceder. En principio, conviene recordar que hay pocos cineastas más franceses que HHH, incluso en la propia Francia. Ya en uno de sus primeros trabajos, un segmento de los tres que componían el film en episodios El hombre sándwich (Er zih de da wan ou, 1983), se notaba la influencia de la Nouvelle Vague en su cine, abiertamente expuesta en el plano final de acercamiento y congelado de la imagen de su joven protagonista, que remitía casi literalmente al de Los 400 golpes, película también emblemática y citada por su compatriota Tsai Ming-liang en What time is it there? Francia incluso parece representar para HHH los orígenes mismos del cine, hasta el punto de que no duda en llamar Café Lumière a su film-revisión de la obra de un fundador no occidental como Ozu. Trasladado geográficamente a Europa, continúa con la pesquisa de los antecedentes precinematográficos -a la manera del Guerin de Tren de sombras y En la ciudad de Sylvia- solazándose en filmar bloques sonoros y cromáticos a través del punto de vista de una estudiante china que oficia de niñera del hijo de Juliette Binoche mientras realiza su segundo corto -sabemos que el primero se llama "Orígenes"-, que tiene al chico y al globo del título como protagonistas. Vale decir que el globo rojo de esta película no es el de Lamorisse -que ya constituía un referente huidizo, casi extracinematográfico, como el de los títeres que abundan aquí- sino otro, al que inmuniza de toda posible interpretación simbólica en la secuencia donde se explica verbal y visualmente el trucaje que posibilita su vuelo. De ese modo, clausura todo riesgo qualité y sigue haciendo lo que siempre hizo: filmar personas como si fueran texturas, y lugares como si fueran personas; deleitarse en sus movimientos y registros vocales hasta disimular su presencia sólo manifiesta en ráfagas musicales escasas pero infalibles, y en una puesta en escena plástica que naturaliza la rotunda belleza con que parcela el plano (hay que ponerse de pie después del plano secuencia del afinador de pianos ciego, que constituye algo así como la destilación quintaesenciada de ese cine suyo obsesionado con los reflejos dorados, como con el oro los alquimistas), la escena y la película toda. MARCOS VIEYTES

En contra

El film de Hou Hsiao-hsien parte de un desafío: hacer algo interesante desde *El globo rojo* de Albert Lamorisse, un ejemplo notorio de cinéma de qualité infantil que, con el paso del tiempo, se transformó en una de las películas más tontas y sobrevaloradas de la historia del cine. Las primeras escenas muestran a un chico rubio y francés -obvio, en todo sentido- acompañado de su niñera asiática, que le habla de cine desde el saber cinéfilo. Las caminatas de ambos en exteriores aún no poetizados por Hou tienen la atmósfera de París, Texas de Wenders, con una cámara lejana y que no busca la emoción inmediata del espectador. Pero el niño con rostro de publicidad de gelatina dietética tiene una madre (Juliette Binoche) aficionada al teatro y, en especial, al mundo de los títeres y las marionetas, un universo ajeno al cine con la excepción de la secuencia titiritesca de Los 400 golpes de Truffaut, filmada con cámaras ocultas. De allí en más, Le voyage du ballon rouge se transformará en la historia de un niño y la casi nula relación con su mamá.

Pero el problema no es el argumento sino la forma en que Hou banaliza los conflictos con imágenes pueriles y en el violento cambio de punto de vista de la película, que omite al personaje de la mucama para imponer a la mamá verdadera. Representaría, en ese sentido, un viraje del gran director chino hacia el seductor poder económico y de prestigio que ofrece trabajar en el cine francés, tal como ocurrió y continuará ocurriendo con muchos cineastas asiáticos. Kim Ki-duk y Nabuhiro Suwa, entre otros, sirven como ejemplo de este sistema peligroso, en el que las personalidades de los directores van perdiendo terreno una vez que pasan a integrar la producción francesa de cada año.

Pero tampoco es cuestión de pedirle a Hou que reitere los parsimoniosos movimientos de cámara de Flores de Shanghai, ni su primera inserción en el mundo de las marionetas de The Puppetmaster, ni el montón de ideas desde una no historia como mostraba en Millenium Mambo, pero sí demandarle un mayor grado de autoridad como director personal aún no sometido al poder francés. Si Le voyage du ballon rouge podría haber sido concebida por cualquier director francés poco interesante (desde el veterano Claude Lelouch a Patrice Leconte), los últimos diez minutos, con la canción infantil como telón de fondo de imágenes que ya superan la banalidad y el conservadurismo estético, resultan francamente inexplicables. Con los créditos finales vuelven Juliette Binoche y las marionetas, pero a esa altura, debo confesar, ya estaba en la calle preguntándome en voz alta por dónde se había perdido el talento de Hou Hsiao-hsien. GUSTAND L CASTAGNA



L'Avocat de la terreur Francia, 2007, 135', **DIRIGIDA POR** Barbet Schroeder

'Avocat de la terreur es una fabulosa clase de historia contemporánea. Es tanto un policial como una comedia negra, un melodrama romántico, una película de terror, un ensayo sobre la ambigüedad moral, un ajuste de cuentas generacional o un testimonio sobre lo imperfecto de toda acción política. Todo eso sin dejar de ser un documental político. Por momentos parece distraerse filmando un endogámico jet set ideado por Hugo Sofovich, porque a los videos de Carlos el Chacal bailando en un boliche en Sudán en los ochenta sólo les faltan Olmedo y Porcel. Como difuso centro está el abogado de casi todas las causas posibles, Jacques Vergès, que es el héroe, antihéroe y villano del drama.

En esta película conviven movimientos como el FLN de Argelia, guerrilleros palestinos varios, un terrorista venezolano internacionalizado, el gobierno islámico iraní, la Stasi, el hermano número dos de los Khmer Rouges, filósofos existencialistas, Irán y ex nazis. Por momentos parece una conspiración planetaria en la que varios de los movimientos canónicos de los sesenta y setenta terminaron asociados a financistas nazis. Pero la película omite sacar conclusiones generalizadoras. Se limita a mostrar una lógica de funcionamiento, que es una mezcla entre eso de "los enemigos de mi enemigo son mis amigos" y "la política hace extraños compañeros de cama". Entonces, como el enemigo son los Estados capitalistas occidentales, el amigo puede ser desde Khomeini hasta Pol Pot, pasando por el hombre que obtuvo los derechos de todos los libros de Hitler. L'Avocat de la terreur restituye para el cine la complejidad de la violencia política de los últimos cincuenta años en su variante, al parecer inventada por el FLN, del atentado ciego. Es imposible sacar una conclusión definitiva y no se sale de la sala conociendo más, sino con un contorno más definido de todo lo que no se sabe ni se entiende. En el cosmos de Vergès, siempre hay una revelación más que puede desbaratar las anteriores. MANUEL



La France
Francia, 2007, 102', DIRIGIDA POR Serge Bozon.

ás allá de lo ampuloso del título, y como contrapunto, La France, historia dentro de la historia, elige acercarse a la Gran Guerra desde una perspectiva menor; o pedestre, quizás, cuando Camille decide marchar a pie en busca de su esposo y remitente idealizado de unas cartas provenientes del frente, que un buen día, y de manera anunciada, dejan de llegar. Esa guerra, que parece conservar un halo de esplendor romántico quizás gracias al horror creciente de las que le sucedieron, es el escenario propicio para la historia de Camille y su amor inclaudicable, el mismo que la impulsa, va vestida de muchacho, a confundirse con un taciturno pelotón de músicos pop que escapan de la contienda. Así y sin sobresaltos. Porque aunque esto pueda parecer inesperado, nada desentona en La France, ni siquiera los actores que no son cantantes, ni siquiera las canciones extemporáneas, ni siquiera los precarios instrumentos. Ni siquiera tampoco el supuesto realismo de la imagen, que no impide que un paisaje crepuscular y misterioso envuelva a los personajes. Todo es armonioso en este delicado y extraño cóctel del tiempo que la película propone. Entre canciones beat (y la historia que se va contando podría ser la letra de cualquiera de ellas), Camille y los soldados atravesarán el espesor de los bosques, los pies sobre la tierra pedregosa de un camino largo y sinuoso.

Como dijo el director al finalizar la función, la de los desertores es una historia no contada que sólo la ficción puede recrear. Y *La France* prefiere decir, en este magma de música y poesía que el cine hace posible, no sólo que a los espíritus sensibles en todo tiempo y lugar el horror les duele intensa y dulcemente, sino que los desertores, tal vez, sean los héroes no reconocidos de esta guerra. MARCELA QJEA



My Winnipeg
Canadá, 2007, 80', DIRIGIDA POR Guy Maddin.

· Qué fea, qué terrible es la lengua materna! Es como cuando uno habla y se graba y luego se oye y dice: "¡Ésa no es mi voz! ¿Ésa es mi voz?". Maddin se pregunta lo mismo en ese mecanismo de distancia-afección que es My Winnipeg, quizás una de sus mejores películas hasta la fecha. La pregunta por la identidad se multiplica: toma la memoria, la madre, el lenguaje, el espacio de la ciudad de la infancia (que incluye chismes y miserias de carne y de piedra: personas y lugares de Winnipeg), y en manos del director se muele en la multiprocesadora. Huyéndole al esquema ficcional o documental tradicional y rutinario, Maddin comprende que sólo se trata de jugar y reinventa todo, dejándonos con la duda de si esa Winnipeg de película muda no estará más apegada a la real aquí que en un verdadero documental. Construye así una memoria expresionista atravesada por colores kitsch que nunca vemos pero sentimos. Una suerte de Manuel Puig visto a través del Fritz Lang noir + el Lars Von Trier de Europa (sin solemnidad), pero todo contado como si Joe Dante (sin caricaturas) hubiese sido el asesor creativo de un documental, es decir, una verdadera locura.

Lo más interesante es que, como quería Nietszche, por medio de la mentira, la fabulación, Maddin consigue mayor autenticidad que si se hubiese limitado a delimitar los terrenos del registro ficcional o documental de manera muy estricta. Gracias a esa licencia, la película se desliza sobre una capa de hielo finísima y con envidiable destreza (ésa que tienen los deportistas que no entrenan pero que igual hacen la jugada intuitivamente), se mueve entre lo autobiográfico y lo melancólico, la conciencia de la propia obra (sin ser un ejercicio narcisista) y la historia de los demás, el ejercicio onírico y la catarsis familiar (maternal), evidenciando todo esto, que del último lugar que se huye es del lugar de la infancia, porque está encerrado en la cabeza, esa ciudad imaginaria.

FEDERICO KARSTULDVICH



Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard

Francia, 2007, 125', DIRIGIDA POR Alain Fleischer

e Alain Fleischer, el director de este documental-entrevista, nadie sabía nada hasta que el catálogo del Bafici informó que tiene más de 140 trabajos concebidos. Pues bien, ya nadie se acuerda de Fleischer, porque el motivo de las conversaciones con Godard es el mismo Godard o Godard por Godard o Godard como oráculo otoñal, o... El McGuffin es una muestra organizada por Godard en el Centro Pompidou para que el propio JLG hable del mundo, el cine, el conflicto árabe-palestino, la vida, el paso del tiempo, la tecnología actual aplicada al mundo de las imágenes y varios temas más. En algunos momentos lo acompaña André Labarthe y un grupo de alumnos o curiosos respetuosos de la leyenda que permanece en estado de éxtasis frente a las palabras del sofista. Como si se estuviera viendo en imágenes su gran libro Godard por Godard pero adaptado al siglo XXI, siempre incisivo y sardónico y sin disimular sus casi 80 años, JLG cuando habla no recurre a sus clásicas boutades, sino que profundiza en los enigmas de la imagen y la valoración de algunos directores, pero también en los temas ajenos al cine y al poder político de algunos países en relación con el mundo audiovisual. Las palabras de Godard oscilan entre el pesimismo y la ironía, incluyendo sus críticas a las películas de Scorsese y su conflictivo momento con Chantal Akerman, furiosa por alguna escena de concluyente lectura política de Notre musique. Por otra parte, como si se tratara de una visita guiada por su casa-laboratorio, Godard muestra su videoteca, en parte ocupada por películas sobre Hitler. No es, claro, una película para los antigodardianos. Pero tampoco es un trabajo hermético para conocedores rabiosos de la obra de Godard. Sin el poder de síntesis de JLG/JLG ni de otras conversaciones con Godard, con su voz cansada y hasta el asomo de alguna lágrima en cámara cerca del final del documento, el mito vuelve a humanizarse (como ocurriera en Después de la reconciliación, de Anne-Marie Miéville) para mostrarnos algo parecido a un epitafio. Y mostrado por una cámara: demasiado y merecido ego, God Art. GUSTAVO A CASTAGNA



Useless Wuyong China/Hong Kong. 2007, '80. DIRIGIDA POR Jia Zhang Ke





Once Irlanda, 2006, 85', DIRIGIDA POR John Carney.

S i de trazar paralelos se trata, *Once* es una especie de primo irlandés de la norteamericana Colma: The Musical, subvalorado film que integró la competencia Cine del Futuro en la edición 07 del Bafici. De la misma forma (a pulmón, con presupuesto ínfimo, en poco menos de tres semanas y con tanto corazón como oído), Once y Colma: The Musical -gracias a los resultados y no tanto por los métodos- desarticulaban la predominante visión y noción del musical como espectáculo millonario. Pero donde Colma: The Musical se vestía de canción pop, de suburbio de San Francisco, de coreografía y de coming of age, Once se decide por la canción de autor (que le dicen), las calles de Dublín, el registro crudo de la interpretación y una de amor (contenido). Pero el giro más salvaje es compartido por ambas: lo visceral del digital brinda una textura mucho más casera y sentida a los paisajes y asfaltos, algo que, en conjunto con el fuerte (que no subrayado) trabajo en la construcción de la situación social y económica de los personajes, genera un extraño realismo. Un realismo que potencia la aparición de las vetas genéricas: sabemos que la historia de amor entre dos desconocidos (jamás oímos el nombre de él ni el de ella) de corazón roto, con problemas familiares y con cuenta regresiva incluida tiene todo el drama que el género precisa, pero Once opta por la sencillez y por la simpleza. No reniega de la magia (como cuando el banco da un préstamo gracias al innegable talento de él para las canciones) o la emoción primaria (como la aprobación paterna), pero al desactivar el melodrama, Once hace foco en capturar el aspecto colectivo tanto de la música como del cine: el sentimiento al tocar atrapado en un zoom/plano secuencia, la alegría comunal al grabar (ya sea la grabación ficcional o la necesidad de contar esta pequeña historia) o la poderosísima conexión entre dos personas -delante o dentro de la pantalla- que tienen algo similar para cantar. JUAN MANUEL DOMINGUEZ

6077750

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A Lavalle 1928 C1051ABD, Buenos Aires Argentina POR E-MAIL amantecine@interlink.com.ar POR FAX (011) 4952-1554

Sres. de El Amante:

El Amante ya no es lo que era. Lo digo con cierta lástima, pero sobre todo con nostalgia. No es una cuestión de formatos; ni siquiera se trata tampoco de las contradicciones discursivas de algunos de sus redactores. Podrá haber cambios en la manera sobre cómo pensar el cine, cómo defenderlo, cómo discutirlo, cómo vivirlo. En definitiva: no estoy haciendo aquí una defensa del estatismo crítico ni me propongo en contra de las renovaciones. Sin embargo, como lector asiduo de sus páginas, no me abandona este sentimiento de desconfianza hacia ustedes.

La revista parecer ser hoy un cúmulo de artículos a partir del cual ciertos redactores deslizan un sutil cancherismo intelectual que se traduce en innumerables citas al comienzo de cada crítica (muchas de ellas impertinentes), relaciones absurdas traídas de los pelos (recordar si no todo ese preámbulo sobre el tenis con el que Porta Fouz nos aburría en su comentario sobre la gran Bucarest 12:08) y un estilo de redacción que no diferencia a uno de otro pero en el que parecen observarse guiños de complicidad entre los nuevos redactores, ávidos de confirmarse como miembros de "la revista que cambió el paradigma de la crítica cinematográfica en la Argentina". Ni hablar de ese último manifiesto crítico en el que, con aire cool, Jimena y Victoria debatían con Truffaut y el lector quedaba reducido a una masa necesitada de la iluminación sabihonda de los críticos. No pude más que sentirme asqueado por ese "tufillo elitista" al que hacía mención Jorge García y sostener categóricamente que en realidad a las dos estudiantes les vendría bien una noche con Sam Peckimpah luego de una intravenosa de whisky. Alguna vez, Homero Alsina Thevenet escribió también sus consideraciones sobre una

labor periodística profesional; me pregunto si estas chicas las habrán leído.

Por más que comparta cierto desprecio por un cine con moralina, llano y aleccionador, y a pesar de compartir el sentimiento de que Las invasiones bárbaras es una película de mierda, me enfermaron en su momento las cartitas de amor entre redactores que terminarían en la acuñación del término "cine choronga" mientras Dennys Arcand se salía con la suya y se reía de nosotros sentado en su Oscar. Me molesta la portafouceada de esgrimir como contrapartida a ese cine solemne películas como Happy Gilmore o Supercool (por más difrutables que sean, por muy en serio que las tome y sabiendo que la comedia no es un género menor). Me sumo a Ricagno y sostengo: no es lo mismo A Mighty Wind que Honor de Cavalleria.

Se extrañan la modestia juguetona y provocadora de Tarruella, las soberbias de Quintín (con todos los enfrentamientos que generaban), la pasión pasoliniana con la que Ricagno abordaba cada uno de sus textos (demostrando que la relación entre la obra criticada y la autobiografía sí podía decir algo sobre el cine y las personas), y la elegante ortodoxia de Jorge García, así como críticas como la de Eduardo Rojas sobre Pulqui y los planteamientos con los que Noriega enfrentaba a Robert Altman y Clint Eastwood. Las nuevas batallas y discusiones aburren no por ser menores, sino por su abordaje. No son inoportunas e inadecuadas las consideraciones sobre el rol de la crítica que ustedes argumentan en sus páginas, pero sí habría que revisar adónde conduce tanta mesa redonda e insistencia si ustedes mismos no advierten que han caído presos de su pose y se han tomado demasiado en serio como nuevos estandartes del profesionalismo crítico. De otra manera, de tanta parafernalia y autobombo retórico no queda más

que un mero ejercicio onanista que periódicamente reúne sobre un escenario a dos o cuatro oradores y sus herederos.

El Amante supo hacer de mis discusiones con la revista discusiones sobre cine. No me atrevo a desafiar la cinefilia de ninguno de ustedes, pero hoy pareciera que el cine ha sido desviado sutilmente a un segundo plano y que las discusiones con la revista son ya discusiones sobre ustedes.

Los saluda atentamente,

LEANDRO RIMAUX

PD: A ver si se deja de lado eso de "cine bizarro", que el término en castellano significa "valiente" y no "raro", como en francés. De ese modo, *La tiendita del horror* es tan bizarra como *Black Book*. "El significado convencional de una palabra no implica necesariamente su verdadera acepción", ¿no?

Estimados redactores de ElAmante.com:

Si bien disfruto (y mucho) de sus críticas semanales a través de mi suscripción a su lista de correos electrónicos, me preocupa observar que la calidad de la redacción empeora con cada entrega. Al principio pensé, al ver nuevos nombres al pie de las notas, que esas críticas estaban a cargo de alumnos. Más tarde reflexioné que, aunque ése fuera el caso, algún profesor o corrector seguramente debería leerlas antes de autorizar su publicación. Acepto que los lenguajes son dinámicos y cambian con el pasar del tiempo, pero me resisto a aceptar la utilización indiscriminada de vocablos extranjeros, particularmente en un idioma tan rico

como el castellano, y menos todavía a ignorar las reglas ortográficas. A través del uso frecuente de vocablos importados tales como "cool", "freak", "gadgets" y varios otros, Federico Karstulovich crea una especie de spanglish que, unido a la falta de acentos y al olvido de alguna que otra "h", despojan de todo viso de seriedad a su comentario sobre Viaje a Darjeeling.

Les ruego que tomen los recaudos necesarios para que *ElAmante.com* mantenga el buen nivel de redacción que siempre la ha caracterizado y al que sus lectores estamos acostumbrados.

Atentamente,

ALBERTO CHAMORRO

Un dossier sobre el western

Hace varios años que soy lector de la revista, y dos amigos me regalaron unos sesenta ejemplares de la revista de los años anteriores a mi afición. Además he comprado algunos números viejos, por lo que tengo una colección casi completa. En todos estos años he notado que (al menos entre los números que tengo, corríjanme si me equivoco) El Amante nunca ha publicado un dossier completo sobre el western, tal vez porque es el más obvio de los temas que una revista de cine puede imaginarse y El Amante siempre ha sido bastante esquiva con los temas obvios. Sin embargo, creo que puede salir algo muy interesante de un dossier semejante porque los redactores saben mucho y el género les gusta mucho.

PATRICIO GARCÍA



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

Matar moscas a cañonazos

por Jaime Pena

uele decir Àngel Quintana que nadie sufre y ama con más intensidad que los personajes de Isabel Coixet. Elegy no es una excepción. Sus personajes aman más allá de lo razonable, se entregan y desafían todas las convenciones. Un amor que lleva aparejado el dolor y a veces también la muerte, pues el ideal de Coixet es el amor romántico. Digo que Elegy no es una excepción y eso es sorprendente. Elegy es una adaptación de la novela de Philip Roth The Dying Animal (El animal moribundo, Alfaguara, 2002) que toma prestado el título de la edición castellana de Everyman (Elegía, Mondadori, 2006). Es también una producción íntegramente americana de Lakeshore. Esto es: un encargo que Isabel Coixet, para bien o para mal, ha sabido llevar a su terreno. De ahí la sorpresa: en Elegy hay más de Coixet que de Roth. Tanto que parece un mera imitación de su cine. O dejémoslo en simplificación. Coixet afirma que gozó de libertad para introducir ciertos cambios en el guión de Nicholas Meyer. No parece motivo suficiente que justifique los parecidos más que razonables entre Elegy y sus películas anteriores, aun cuando casi todas estaban rodadas en inglés y con actores anglosajones. En este caso ha bastado con privar a Roth de toda la dimensión política que está tan presente en sus últimas novelas y centrarse en el romance entre una profesor de crítica literaria ya madurito (Ben Kingsley) y una estudiante de origen hispano (Penélope Cruz), maquillado con los consabidos paseos por la orilla del mar o los momentos de soledad trascendente acompañados de música de Satie o Part. La música tiene que ser perfectamente reconocible por el espectador medio, una especie de "¡Atención, momento poético!". Las referencias cultas son igualmente obvias, por más que desafíen la incredulidad del más crédulo de los espectadores: Penélope Cruz llevando en la mano un libro de... ¡Roland Barthes!

A nivel oficial, *Elegy* no es una película española. Poco importa: entre Coixet y Cruz parece pensada para el mercado español, y

dudo que sus resultados en la taquilla sean mejores en otros países que los que está obteniendo en España. Estamos ante la típica película trasnacional que acabará viéndose en todo el mundo, puede que sin lograr interesar a casi nadie. Que conste que tampoco molesta.

Recién llegado del Bafici, corro al cine buscando películas españolas. En un primer momento me conformo con ese sucedáneo que es Elegy. Sé que estoy haciendo trampa, así que lo intento con otra película de la que no sabía nada pero que lleva dos semanas en lo más alto del box office. Se titula Fuera de carta, la dirige Nacho G. Velilla y, según dicen, ha ganado el premio del público en el más reciente festival de cine español de Málaga. No es garantía de nada -más bien al contrario-, pero me puede redimir del sentimiento de culpa que me acompaña desde que he regresado de Buenos Aires. Al término de la presentación de un libro en compañía de José Luis Guerin, y luego de escuchar mis comentarios -nada positivos- sobre el cine industrial español, una señora me increpa y me recuerda los grandes momentos que le ha hecho pasar ese cine industrial español que tanto detesto. ¿Qué mejor oportunidad para iniciar mi penitencia que esta película que se anuncia como "de los creadores de Aída", la serie española con más audiencia?

No sé si Fuera de carta representa el cine industrial español que tanto añora esa señora, pero les puedo asegurar que es el ejemplo perfecto de hacia dónde va una cinematografía tan desnortada como la española. Hasta ahora, el modelo imperante financiado en un gran porcentaje por las televisiones era un producto híbrido que buscaba el prestigio cinematográfico por la vía del cine social -las antiguas ficciones de izquierdaaplicando fórmulas narrativas muy convencionales y asumibles por el espectador televisivo. Un tipo de cine que acababa por no interesar ni a unos ni a otros. Fuera de carta encuentra una salida a este dilema: hagamos televisión y dejémonos de mandangas. La

historia presenta a un chef enfrentado a un doble desafío: a la muerte de su ex esposa, hacerse cargo de los hijos que abandonó luego de reconocer su homosexualidad, mientras su restaurante encara la posibilidad de lograr su primera estrella Michelin. Que el guionista conoce Ratatouille es lo de menos; lo sustantivo en este caso es que la puesta en escena, el ritmo de las secuencias y la forma de insertar la música son puramente televisivas. Es más, la película se desarrolla casi en su integridad en un par de escenarios interiores, de vez en cuando asoma un plano de situación del exterior del restaurante para separar las secuencias y las réplicas constantes en los diálogos intentan atrapar la atención del espectador cada treinta segundos. ¿Se habrán dado cuenta Velilla y sus guionistas de que en el cine -una verdadera lástima- el espectador no tiene posibilidad de hacer zapping? Eso sí: sus casi dos horas de metraje se hacen eternas y uno acaba deseando un pequeño respiro, un bloque publicitario, por ejemplo.

Nuevo intento. Tres días es la gran vencedora de Málaga, de donde ha vuelto con un importante ramillete de premios, entre ellos el de mejor película. Es la opera prima de F. Javier Gutiérrez y éste no aspira a hacer televisión. Su vocación es muy otra: ser fichado por Hollywood y dirigir alguna remake o secuela de algún éxito de terror de serie B. Hemos visto mil veces lo que nos cuenta: el acoso que sufre una familia en un paraje aislado por parte de un asesino fugado de la cárcel. Para diferenciarse, Gutiérrez propone un escenario preapocalíptico: un meteorito se dirige hacia la Tierra, cuyo fin es tan inminente como el plazo que anuncia el título de la película. A esto se le llama matar moscas a cañonazos.

De la cosecha de Málaga me queda Cobardes, de José Corbacho y Juan Cruz. En algún sitio leo que no está a la altura de su primera película, Tapas. No creo que sea indispensable que lo compruebe con mis propios ojos. [A]

EL AMANTE/ESCUELA AUSPICIA:

Cursos de guión 2008 por Federico Karstulovich

- Introducción al guión cinematográfico y a las estructuras clásicas (principiantes)
- Estructuras no lineales y alternativas (avanzados)

Cursos semestrales Inicio: mayo 2008

Sede

El Amante/Escuela, Lavalle 1928

Horarios

Viernes de 10 a 12 hs. Martes de 17 a 19 hs. Martes de 19:30 a 21:30 hs. Inscripciones e informes: 5031-3216 o escribir a efedek@yahoo.com.ar

Consultar también por clases a distancia y supervisión técnica de proyectos.