

# EL AMANTE CINE

Nº 196  
SEPTIEMBRE  
2008

Una guerra de película,  
gran regreso anárquico de Ben Stiller

+ Ésta es  
la tapa. En la  
contratapa está  
**La próxima  
estación**

# La comedia de Hollywood

Diccionario de actores segunda parte: 77 nuevos favoritos + **Zohan, licencia para peinar** + Polémicas: **La escafandra y la mariposa** y **Un novio para mi mujer** + [Rec] + **Jugando sucio (Leatherheads)** + La piratería y la MPA

ARG \$ 13  
URU \$ 95

AÑO 17  
ISSN 150636



0.0196

9 770329 260003

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

**teltron**

Continúa  
la oferta  
de números  
atrasados

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



Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2006.  
Diez números a elección: \$70 (no incluye gastos de envío).  
Números sueltos: \$9.

Teléfonos 4952-1554 / 4951-5352  
E-mail [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)  
Lavalle 1928, de 13 a 19 hs.

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

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



Otro número con dos tapas. Y, otra vez, una de ellas es para una película argentina. 2008: el año de **Historias extraordinarias**, **La mujer sin cabeza**, **Leonera**, **Los paranoicos** y varias más, y con Leonardo Favio y su regreso. Y como si esto fuera poco, Pino Solanas entregó otro de sus documentales. Sin demasiado aviso previo, **La próxima estación** sorprendió gratamente a la mayor parte de la redacción. El número pasado pedíamos cine político, y no sólo por sus temas, sino además por formas cinematográficas en sí mismas políticas (pensadas, trabajadas; películas como afirmaciones estéticas). **La próxima estación** cumple con ambos requisitos: es cine político hecho por un cineasta que hace política.

Un aviso antes de que los temperamentos pesimistas y gruñones se alteren: este editorial ve el vaso medio lleno (algo extraño para las tradiciones críticas). Y seguimos: como ya dijimos en un par de ocasiones algunos de nosotros en distintos artículos, este año es un buen año para Hollywood. No, no estamos hablando de que no hay malas películas: las malas son dominantes en Hollywood, aquí y en cualquier otro cine (y tal vez otros especialistas digan lo mismo sobre los libros en la industria editorial, y sobre los discos en la industria discográfica). Estamos hablando de varias películas por encima de la media, por encima incluso de los pronósticos más optimistas. Los regresos de Ben Stiller como actor, guionista, productor y director en **Una guerra de película** y de Adam Sandler como actor y guionista de **Zohan, licencia para peinar** son, en la opinión de un sector nada minúsculo de esta redacción, dos regresos triunfales.

Así que sigue el mejor momento del cine argentino y hay buenas películas de Hollywood. Y todavía falta que se estrenen la japonesa **Shara** y la franco-portuguesa **Belle toujours**. Las buenas películas siguen siendo minoría, pero la minoría de este año no es nada minúscula.

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

**Colaboraron en este número**  
Tomás Binder  
Nazareno Brega  
Diego Brodersen  
Agustín Campero  
Gustavo J. Castagna  
Leonardo M. D'Espósito  
Juan Manuel Domínguez  
Fabiana Ferraz  
Jorge García  
Josefina García Pullés  
Lilian Laura Ivachow  
Fernando E. Juan Lima  
Federico Karstulovich  
Marina Locatelli

Juan Pablo Martínez  
Agustín Masaedo  
Marcela Ojea  
Marcelo Panozzo  
Jaime Pena  
Eduardo Rojas  
Eduardo A. Russo  
Eugenia Saúl  
Hernán Schell  
Guido Segal  
Manuel Trancón  
Diego Trerotola  
Paula Vazquez Prieto  
Marcos Vieytes

**Correspondencia a**  
Lavalle 1928,  
C1051ABD  
Buenos Aires, Argentina

**Telefax**  
(5411) 4952-1554

**E-mail**  
amantecine@interlink.com.ar

**En internet**  
<http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

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

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

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

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

## SUMARIO

### Estrenos

- 2 Una guerra de película
- 6 Ben Stiller
- 7 Sobre Robert Downey Jr.
- 8 Polémica: **La próxima estación**
- 11 Entrevista con Fernando Solanas
- 13 **Aaltra**
- 14 **Zohan, licencia para peinar**
- 16 [Rec]
- 18 Polémica: **La escafandra y la mariposa**
- 20 Polémica: **Un novio para mi mujer**
- 22 **Grande para la ciudad**
- 23 **Juntos, nada más; Abyali**
- 24 **El baño del Papa, Star Wars: The Clone Wars**
- 25 **Gaviotas blindadas 3 (Historias del PRT-ERP 1976-1980), Por sus propios ojos**
- 26 **Corre, gordo, corre; Cuatro minutos; Manual de amor**
- 27 **Licencia número uno, Caos, La momia: La tumba del emperador Dragón**
- 28 **Lars y la chica real, Retiro, Los expedientes secretos X: Quiero creer**
- 29 **Paisito, Tocando en el silencio, Lo que sé de Lola**
- 30 **El rastrojero, utopías de la Argentina potencia; La isla de Nim; El toro por las astas; Se busca; La misma luna; Mamma mia!, la película**
- 31 **Tripulación Dave, El invitado**
- 32 **De uno a diez**

### Especial actores

- 33 Introducción
- 34 Sobre los actores no profesionales
- 36 Diccionario
- 44 INCAA, fomento, política
- 46 Correo
- 50 Entrevista con Marcio Gonçalves (MPA)
- 54 Desde España
- 55 Obituarios: Manny Farber
- 56 El fin del espectador: habla el dinosaurio

### Fuera del cine

- 57 Jugando sucio
- 59 Qué me alquilo, Qué me compro
- 60 Cine en TV

### Festivales

- 62 Locarno
- 64 Libros

# Escupir en el tiempo

por **Leonardo M. D'Espósito**

**H**emos sido acusados repetidamente de ensalzar en forma indebida ese género que quizás inventamos sólo nosotros, la Nueva Comedia Americana. Hemos sido acusados por colegas –y no tanto– de darle importancia a films tontos, películas buenas pero menores, comediantes geniales pero que, por el grave pecado de hacer reír, no hay que tomar tan en serio. “Cine es Kiarostami”, se lee entre líneas cuando se nos acusa de frívolos. “Cine es *Transformers*”, es lo que podemos intuir que piensan los amigos de la taquilla (porque, sepan, difícilmente esta Nueva Comedia Americana hace gaita por estos pagos; casi todo va directo a video). Dejemos de lado el hecho de que Kiarostami es cine y *Transformers* no (lo decimos quienes también fuimos muchas, injustas veces acusados de que sólo nos gusta el cine iraní, que por lo demás es muy bueno): cuando se estrena un film como *Una guerra de película* nos dan ganas de gritarles “¡Se los dijimos!”. Y como somos caballeros y buenos deportistas, ahí va: ¡Se los dijimos! El film de Ben Stiller es comiquísimo, furioso, no para nunca: una excepción absoluta en el cine contemporáneo de gran presupuesto en el que debemos tener espacio para la reflexión (o sea, para escuchar la admonición de los realizadores que lavan sus culpas por divertirnos dándonos una ramplona, generalmente reaccionaria, lección de vida). Una excepción, también, porque *Una guerra...* no es la típica parodia imbécil del tipo *Una loca película épica*, en la que se mete el primer chiste que a cualquiera se le puede ocurrir sobre cada *blockbuster* o la última noticia del mundo del espectáculo, que en realidad no pone en cuestión los lugares comunes ni los mecanismos autoritarios del enorme aparato de promoción que Hollywood ha puesto en funcionamiento como un ejército de ocupación en las pantallas de todo el mundo. La idea de Ben Stiller es simple: este cine es una porquería hecha y derecha, el negocio de Hollywood huele a rancio, los actores son carne de cañón y/o esclavos de lujo, y el séptimo arte fue asesinado a fuerza de napalm falso (o no tanto). Es decir: *Una guerra de película* debería llamarse diferente en castellano, debería llamarse *Guerra contra las películas*.

## Una guerra de película

### **Tropic Thunder**

Estados Unidos,  
2008, 107'

**DIRECCIÓN** Ben Stiller

**PRODUCCIÓN** Ben Stiller

**GUIÓN** Ben Stiller,  
Justin Theroux, Etan  
Cohen

**MÚSICA**

Theodore Shapiro

**MONTAJE**

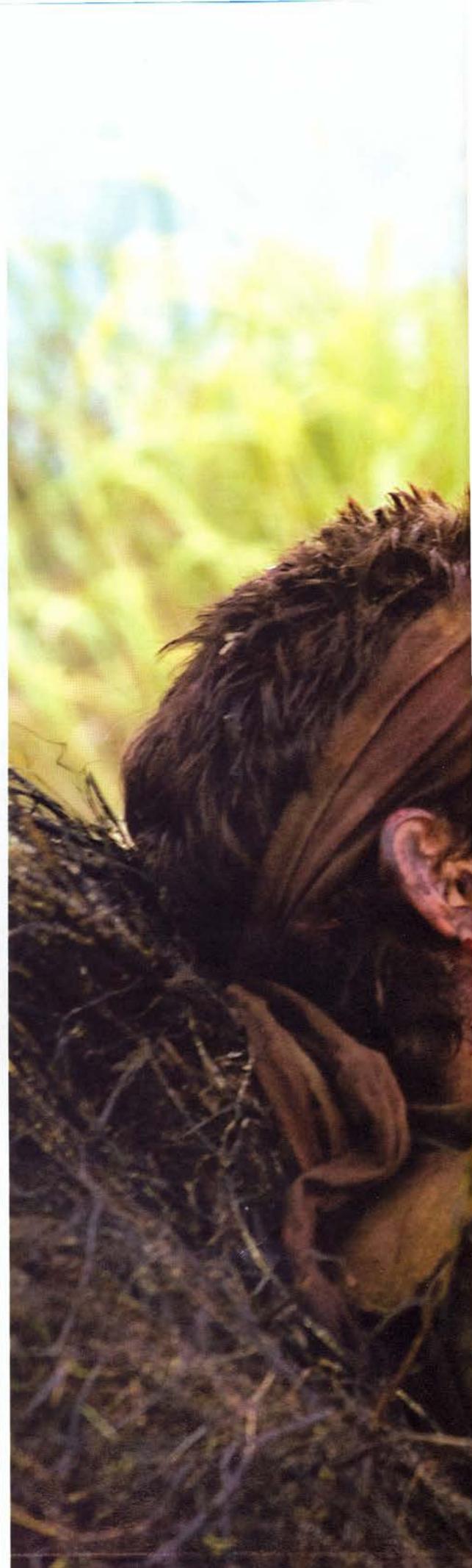
Greg Hayden

**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**

Jeff Mann

**INTÉRPRETES**

Ben Stiller, Robert  
Downey Jr., Jack  
Black, Jay Baruchel,  
Brandon T. Jackson,  
Steve Coogan, Tom  
Cruise, Mathew  
McCaughey, Nick  
Nolte, Bill Hader,  
Danny R. McBride.







La historia no es simple: tres actores tratan de filmar la más cara e hiperproducida película bélica de todos los tiempos. Por supuesto, es sobre Vietnam. O sea, *Apocalypse Now*, pero también *Pelotón*, *Nacido el 4 de Julio* y *Nacido para matar*. Ellos son: la más grande estrella de acción (Ben Stiller), ahora un poco en decadencia; el actor de carácter y método cinco veces ganador del Oscar (Robert Downey Jr.), que se cambia la pigmentación de la piel para volverse negro, y un comediante de películas de pedos (Jack Black), drogadicto perdido y en busca de respetabilidad. El film los presenta de manera efectiva antes de que comience "la película" con un trailer del mayor éxito de cada uno, que parodia rápida y efectivamente el cine de acción, los films "de carácter"... y las comedias de pedos. En los primeros brillantes cinco minutos caen heridos de muerte, cortados al medio por una ametralladora de risas, no sólo esos pseudo géneros sino también todas las parodias malas y funcionales al poder.

Después comienza la aventura: por esas cosas que pasan, terminan en la verdadera selva enfrentando a un ejército de fabricantes de heroína, aunque primero creen



que siguen rodando la película (¿dijimos iraní? Recuerden en este punto, de paso, *El espejo* de Jafar Panahi; o ¿dijimos Nueva Comedia Americana y sucedáneos?

Recuerden, de paso, *Bowfinger*). Stiller desarma a conciencia en la primera mitad del film el modo de producción de Hollywood. Paralelamente a los actores "principales", hay otros personajes de peso: el viejo guerrero que escribió la novela sobre la que se basa la (falsa) película (Nick Nolte), el director británico elegido como monigote (Steve Coogan) y el ejecutivo de Hollywood. Si los primeros dardos atacaban las nuevas viejas categorías del cine comercial, este tercer personaje simplemente es un cuchillo clavado en el hígado de la industria. El señor en cuestión es un gordo grasa, pelado, barbado, con pelo en pecho, hiperpoderoso, tiránico, desagradable y capaz de cualquier maldad por un puñado de dinero. Una basura de tipo. Lo interpreta Tom Cruise, que no está —como dicen los medios al servicio de Hollywood— "desconocido" en su caracterización, sino perfecta, sabiamente visible. La máxima estrella que tiene hoy la Meca transformada ostensiblemente en un monstruo que, de paso, se divierte satirizando con enorme crueldad y gusto a los monstruos reales y a sí mismo. Da la impresión de que cada uno de sus gestos, cada una de sus palabras proviene de algún comportamiento real, de gente que es realmente así —intuimos, también, al propio Cruise y su apego por los aviones—. Hay muchos más personajes: el experto en efectos especiales, que termina usando sus conocimientos de modo justo (Danny McBride), el jovencito virgen en su primera película y el único con sentido común (Jay Baruchel), y el verdadero negro, *rapper* llamado Alpa Chino (Brandon T. Jackson) esponsorado por gaseosas y golosinas. Más (infaltable) el agente de la estrella, Matthew McConaughey. ¿Por qué gastamos caracteres en hablar de todos los personajes? Sencillo: porque aunque Ben Stiller escribe, dirige, produce y protagoniza, cada uno de ellos tiene su espacio importante en pantalla. Con dos, tres trazos permite que sean personas completas y cumplan roles importantes en la trama, democráticamente. Porque, como en un juego de cajas chinas, Stiller toma la premisa disparatada de tantas personalidades diferentes con la intención de hacer una película imposible para demostrar no sólo que la película es posible y se hace (¡la estamos viendo!), con un lucimiento parejo de hasta el último actor de reparto, sino también que eso se logra con inteligencia, porque en cualquier lugar hay una película, sólo hay que saber encontrarla. La última piraeta del film es que se trata, además, de una perfecta obra de acción bélica en la que todo está bien filmado, hasta lo que debe lucir mal filmado; cada bala —incluso las de utilería— pega en el lugar justo. Hay temas, parece decir Stiller, con los que no se jode: la amistad, el coraje, la redención, el orgullo profesional y, sobre todo, la comedia y el arte de la actuación. En los últimos veinte minutos desatados, disparatados, marxistas revolucionarios, la hipóbole cómica no oculta la emoción de estas verdades simples, sino que las multiplica.

*Una guerra...* actúa además en otros niveles. Por ejemplo, el de la verdad. No es la primera vez (ver más arriba) que se utiliza la premisa de un film que no se sabe que se está filmando o, recíprocamente, que quienes creen estar filmando una película en realidad están en medio de la "vida real". Es una premisa falsa porque, sabemos, siempre se está filmando una película (perdón por el rizo que se riza, aunque acá es de risa). La comedia, sabemos, es el arte de hallar alguna verdad por medio de la falsedad ostensible. El film adhiere, como valores, a la empatía o

simpatía de personas en un estado de necesidad, claramente opuestos a alguna clase de tiranía; el reconocimiento de ser lo que uno es por gusto y elección; la aceptación del diferente. Sólo que aquí los "diferentes" han sido desplazados por un sistema comercial y económico a "nichos de mercado", a quienes debe tratarse siempre con esa condescendencia tiránica llamada corrección política. Modo y contenido: cuando Robert Downey Jr. pasa revista a los "retrasados" que ganaron el Oscar (a saber: Dustin Hoffmann en *Rain Man* y Tom Hanks en *Forrest Gump*), demuestra que en su seriedad son más falsos que cualquier cosa. "Mirá a Sean Penn en *Mi nombre es Sam*: hizo de retrasado total y se fue con las manos vacías. No hay que hacer un retrasado total". Porque la verdad lisa y llana directamente no se soporta, porque es una fisura en la hipocresía ambiente. De allí que el líder de los narcos sea un chico de doce años, o que haya otro niño, casi un bebé, que protagoniza una de las secuencias más cómicas y políticamente correctas (no, no "incorrecta", sino correcta por el absurdo) de la historia del cine. De allí el tratamiento del tema drogas: Jack Black es drogón. Punto. No tiene drogas. Punto. Es capaz de cualquier cosa por obtenerlas. Punto pero no final: una amiga me comentaba que le parecía demasiado eso de que ofreciera sexo oral a uno de sus camaradas por un poco de frula. La respuesta: no es gracioso, lo que es gracioso es la forma, la velocidad, las palabras que usa para hacerlo. Lo que es gracioso es cómo actúa el actor para hacer actuar a su personaje. Porque Stiller declama aquí la verdad fundamental que se le escapó a Tarkovski: hacer cine es escupir en el tiempo. Escupir a tiempo, acumulando los escupitajos hasta que pierden su sentido como expulsión de saliva y fantásticamente se vuelven otra cosa, lubricando el tiempo con otra idea. Y escupir en la cara al tiempo que nos toca vivir, demostrando que es ridículo y que el arte consensual que se nos ofrece inscripto en él es una farsa, es cualquier cosa menos arte. Stiller sabe que ésta es una verdadera guerra en la que el señor gordo, chabacano y maloliente –suponemos– que interpreta el gigantesco petiso de

Una guerra de película debería llamarse diferente en castellano, debería llamarse Guerra contra las películas.

Tom Cruise lleva las de ganar. Por eso no ahorra una sola puteada, ningún color del humor (hay de todos: negro, rojo, marrón, amarillo, blanco, porque el humor es también –y mucho más que el drama– escultura hecha con milésima de segundos; al respecto, el *timing*, ese escoplo del realizador, es perfectísimo), ningún estereotipo ni, sobre todo, ninguna condena a quienes buscan la redención por la denuncia del estereotipo. Bajo las falsas balas de la película caen los ecologistas, los antirracistas, los preocupados por "cómo trata a los de capacidades diferentes" (o sea, la Academia, reflejo del estado paupérrimo del mundo; ver las nominaciones al Oscar final, que se llama Oscar nomás), los osos pandas, las selvas verdes, las vacas, las minorías más dispuestas a que no se use la palabra "negro" que a revertir la opresión que siempre sigue. Caen, además, los falsarios, los que creen que una lágrima es más importante que una risa (cuando es al revés: reírnos implica cierta perspectiva, estar en el mundo y analizarlo con distancia humana; llorar es egoísta, lloramos por lo que nos duele a nosotros y nada más). Cae toda máscara porque estos actores se dan cuenta, en el final, de que, después de todo, lo único que los puede salvar de la muerte es hacer bien su trabajo. Y de que hacer bien su trabajo es lograr que los demás crean que son personas comunes en cualquier circunstancia, incluso extraordinaria: que son de verdad. Eso es actuar en el cine, eso es el cine. Al final, un personaje baila una danza diabólica. Una danza que, en su declaración de "ojo que estos tipos normales ganaron sólo en la película", recuerda a Slim Pickens cayendo con su bomba atómica al final de ese film que pudo ser éste pero se enfermó de importancia, *Dr. Insólito*. La danza es ejecutada por el único actor del reparto que filmó con Stanley Kubrick. No sé si Stiller lo tenía en la cabeza (una serie enorme de sutilezas esparcidas como sólida telaraña de acero a todo lo largo del film permite pensar que sí); como sea, el monstruo está vivo y todavía danzando. Nos queda el consuelo de que, todavía y también, podemos reírnos en su cara a pura verdad lanzada con misiles de mentira. [A]

## Actualización doctrinaria

En marzo de 2002, en ocasión de los estrenos de *Los excéntricos Tenenbaum* de Wes Anderson y *Zoolander* de Ben Stiller, escribí una nota exploratoria (por no decir errabunda y dudosa) sobre ambos directores. Los dos en una. Y, secreta o abiertamente, muchos pensábamos que había una diferencia de estatura artística entre ambos. Para decirlo claramente, Stiller podía hacer grandes comedias a partir de la observación del mundo de los medios, el espectáculo y su consumo; Anderson se perfilaba como un (o el) gran autor joven americano.

Seis años después, Anderson ha estrenado otros dos largometrajes, dos relativas decepciones para buena parte de sus seguidores. Stiller, por su parte, recién ahora entrega una nueva película con su dirección. Y me animo a decir que ningún seguidor saldrá defraudado.

Ya hay varias notas sobre *Tropic Thunder*

rodeando esta columna, así que no diré demasiado, más allá de un par de cuestiones notorias cortadas a lo bruto: mientras Anderson, con *Vida acuática* y *Viaje a Darjeeling*, parece dar cada vez más síntomas de agotamiento y de mirarse el ombligo, Stiller sigue mirando a su alrededor y pone en cuestión al propio Hollywood desde una comedia multicapas y de un nivel de acidez realmente prodigioso. Stiller parece ser uno de los pocos creadores cómicos (¿el único en Hollywood?) que presta atención fina a los procesos tecnológicos, económicos, financieros y de etiqueta –de infantil etiqueta– del negocio. Y hace con eso comedias anárquicas, absurdas, proteicas, un poco marxistas (de los hermanos).

En *Tropic Thunder* se comienza en la filmación de una de guerra, y luego se vive entre gente armada, pero Stiller ubica la mayor agresividad y falta de piedad en el

corazón de las tinieblas: la industria, la de Los Ángeles. La milagrosa *Tropic Thunder* puede generar una sensación de euforia no muy habitual: parece decir, desde esa misma industria y en 2008, que el cine todavía puede reinventarse, que el Apocalipsis no es ahora, que hay otro cine masivo posible, que hay mucho por hacerse.

Finalmente, y desde el lugar del editor pomposo que intenta vincular la película de la tapa con la de la contratapa (pero que actúa como otra tapa), hay que decir que Pino Solanas reaparece –casi sin aviso– con una de sus mejores películas. Aun con sus omisiones (ver la nota de Campero), *La próxima estación* irrumpe como gran cine político, también euforizante. Deja la sensación de que el país puede reinventarse (a través de los trenes), que hay mucho por hacer y que, en 2008, hay mucho cine político posible. **Javier Porta Fouz**



# Palabras que matan

por Agustín Masaedo

**E**n el episodio de *Los Simpson* “¿Sabes quién viene a criticar?”, Homero y Bart entran a la versión Springfield de un Planet Hollywood. Allí, entre la memorabilia cinematográfica en exhibición, Bart detecta el guión de *El insoportable*. Homero lo arranca de la vitrina y lo convierte en papel picado, mientras grita “¡Maldito guión, casi arruina la carrera de Jim Carrey!”. Quienes defendimos desde siempre las películas del Ben Stiller-director no pudimos dejar de leer ese comentario como el signo de cierta incompreensión hacia su cine. Aunque, mirando atrás, es posible admitir que los méritos de aquella perla negra (por brillante y por oscurísima) estuviesen menos en su argumento y sus diálogos –por lo demás, escritos en gran parte por el hoy intocable Judd Apatow– que en el pulso narrativo de Stiller y la tremenda actuación de Carrey, quien revelaba una aterradora dimensión desconocida bajo su histrionismo habitual. La secuencia del karaoke, con el comediante replicando la esquizofrenia de una banda que cambió de nombre y estilo musical tantas veces como su personaje cambiaba de

alias, y con la cámara siguiendo en espiral la náusea de Matthew Broderick en una suerte de traducción filmada de un mal viaje de ácido, es el ejemplo más claro de ambas virtudes. Estas cualidades, queda dicho, no evitaron que *El insoportable* se instalara en el imaginario popular norteamericano (o en Homero Simpson, que viene siendo lo mismo) como una debacle por todo lo alto.

Stiller se tomó cinco años para volver a dirigir, y lo hizo con un personaje propio, *Zoolander*, y un guionista con garantía extendida, John Hamburg, a quien había conocido un año antes en *La familia de mi novia*. El resto es historia, y cualquier cineasta menos inquieto o más conformista habría ido a lo seguro, a la repetición de la fórmula ganadora, la que le había dado a su *Zoolander* la rarísima alquimia de consenso crítico y masividad. No Stiller: en vez de eso, dobló la apuesta reclutando a un escritor casi maldito para desarrollar su idea (compartida con el actor Justin Theroux) de *Una guerra de película*.

Etan Cohen –no se le conocen hermanos: éste lleva la hache en el apellido en vez

de en el nombre–, además de unos cuantos capítulos catódicos de los fundamentales Beavis y Buttthead y de los menos petardistas pero igual de insurrectos *Los reyes de la colina*, había pergeñado el futuro pluscu(i)lperfecto de *La idiocracia*, siempre en equipo con ese satirista inclemente que es Mike Judge. De los inenarrables obstáculos que encontró *La idiocracia* en su calvario hacia la pantalla daba cuenta el amigo Kairuz en su crítica del número 178 de *EA* (cuya lectura se recomienda fervorosamente). Y también decía allí que “con su apariencia de pequeña comedia descerebrada, es una de las películas más violentamente políticas que Hollywood fue capaz de producir, sin quererlo, en años”.

*Una guerra de película*, aun con su mira acotada al inframundo del espectáculo (o tal vez precisamente por eso), aun sin disimular su condición de enorme comedia descerebrada sólo superficialmente (o tal vez por eso mismo), es tan violenta y tan política como aquella; al igual que el film de Judge, su potencia satírica, sus embestidas brutales contra todo lo que está mal (en Hollywood, en el mundo en general) y su incorrección operan tanto o más en el orden de las palabras que en el de las imágenes. El boicot llevado adelante por algunas organizaciones de discapacitados contra *Una guerra de película* no obedece a los gags de “Simple Jack”, sino a que cada vez que se habla del personaje se lo mencione como “retardado”, en vez de usar algún sinónimo más aceptable (o hipócrita). El filo de esos chistes, por supuesto, no apunta a las personas con problemas mentales –no con *esos* problemas mentales–, sino a los actores dispuestos a cualquier despropósito con tal de ganar premios y/o prestigio. Stephanie Zacharek lo explica perfectamente, para variar, en su crítica de *Saloon.com*: “Puede decirse que son ofensivos, al extremo de que usan un lenguaje que tratamos de abolir en el habla de todos los días. Pero la comedia necesita el derecho a ser ofensiva, y Stiller al menos tiene el coraje de sus convicciones: cuando usa la palabra ‘retardado’, lo hace de manera deliberada, no casual.”

*Nada* es casual en el entramado complejísimo de personajes y relaciones de *Una guerra de película*, ni en sus diálogos-munición pesada (los de Robert Downey Jr. y los de Tom Cruise, como bien dicen las notas de acá al lado, directamente bordean lo sublime: ¡playaaa!), ni en su estructura de batalla en los frentes simultáneos de la *idihijopotracacia* hollywoodense y la jungla de los egos tamaño súper. Esos terrenos (contaminados forman el mapa sobre el que Cohen escribe (y Stiller filma magistralmente, claro) una ensalada Juliana hiperbólica, ridícula, oscurísima, pero hecha solamente de esquirlas de realidad. Y que termina por darle sentido (otro, alguno) a la frase de Kirk Lazarus: no leemos el guión, el guión nos lee a nosotros. [A]



# Píntalo de negro

por Nazareno Brega

*"Quisiera ver tu rostro pintado de negro  
negro como la noche, negro como el miedo  
no quiero ver el sol brillando por el lugar  
quiero verlo de negro, ¿por qué no lo pintás?  
mmmmhhhh... mmmhhhh... lara... lara... lara...  
negro... negro... píntalo de negro... negro... de negro".*

**Los Ratones Paranoicos**

Paint it Black. Enigma EP (2003)

Todos conocen el pasado de Robert Downey Jr. El nene prodigio que a los cinco ya aparecía en las películas de papá se volvió, tras un Oscar por hacer de Chaplin —el cual, según dice, se le subió a la cabeza—, un falopero irremediable con cierta debilidad por las armas. No es ésta una de esas historias de redención en las que se aprovecha para ahondar en las entretenidas miserias de aquel personaje que tiene un pasado negro y cayó en desgracia. De momento, sólo es necesario que conste en actas que, luego de tocar fondo en la depauperada sitcom *Ally McBeal* (de la que encima fue echado como un perro), el pequeño Downey comenzó a reconstruir su carrera de a poco.

Protagonizó el video "I Want Love", de Elton John, un plano secuencia en el que Robert pasea por una casona y recita la letra de la canción: "quiero amor, pero es imposible/para un hombre como yo, tan irresponsable/un hombre como yo está muerto en lugares/donde otros hombres se sienten liberados", comienza. A partir de esa pequeña resurrección, Downey consiguió papeles secundarios oscuros e interesantes (el ani-

mal súper peludo de *Retrato de una pasión*, el editor y guionista del noticiero de CBS en *Buenas noches, y buena suerte* y el periodista policial de *Zodiaco*), aunque también puso la cara en *Un papá con pocas pulgas* y *En compañía del miedo* (*Gothika*).

Pero el costado más interesante de Robert Downey Jr. en esta década es el perfil jocosos y autorreferente de muchos de sus papeles. Ya en *Fin de semana de locos* (*Wonder Boys*), filmada en sus años de oscuridad, el actor se tomaba sus excesos con soda. Un tiempo más tarde llegaron el simpatiquísimo adicto paranoico de *Una mirada a la oscuridad* (*A Scanner Darkly*) y el prófugo devenido actor de *Kiss Kiss Bang Bang*. En los últimos meses, se lo pudo ver por la cartelera porteña en tres de sus mejores papeles. Primero le dio vida a *Iron Man*, gracias a su personificación del playboy armamentista Tony Stark. El gran acierto de Jon Favreau fue defender con uñas y dientes su riesgosa elección de Downey Jr. como protagonista. Los argumentos del director fueron que éste tenía el potencial suficiente para elevar la calidad de la película y que el actor además iba a ser a *Iron Man* lo que Johnny

Depp es a la saga de *Piratas del Caribe*.

Entre aquel plato fuerte y *Una guerra de película*, la cartelera ofreció como entremés el postergado estreno de *Tus santos y tus demonios*, en la que Dito Montiel (personaje, escritor y director) decide dejar de escapar y lidiar de una vez por todas con su atormentador pasado; todo en la piel de un Downey Jr. con una de las miradas más tristes que jamás se hayan proyectado, mientras parece tomarse como algo personal esa historia de un adolescente neoyorquino que escapa a California en los ochenta y vuelve ya mayor para enfrentar sus fantasmas. Si la referencia de Tony Stark a la vida del actor era obvia y superficial, *Tus santos y tus demonios* redobla la apuesta y se mete de lleno en la infancia de Downey Jr.

*Una guerra de película* va un paso más allá y muestra en más de un momento a Jack Black riéndose bien en la cara de Robert Downey Jr. y sus adicciones, casi tan desafiante como cuando el mismo Downey se planta frente a un adolescente y le pregunta si quiere sobrevivir hasta su graduación, en un video glorioso en el que el "gran sátiro" Ben Stiller hace marketing viral a su manera (el video es el primer resultado en YouTube al tipear "Tropic Thunder Promo"). Stiller ya se reía de Downey ahí mismo, al insinuar que "tal vez te resulte más atractiva (la propuesta de grabar un corto publicitario) si lo hacemos con una puta y una valija llena de merca en Las Vegas". "Cruzaste la raya", es todo lo que atina a responder el actor, pero él es el único que la cruza en serio durante *Una guerra de película*, por más que el Simple Jack de Stiller haya sido el personaje que despertó una polémica idiota (¿o con "capacidades diferentes"?).

Robert Downey Jr. es Kirk Lazarus, actor australiano ganador de cinco premios Oscar y fanático del Método ("no salgo del personaje hasta que hago el comentario del DVD") que interpreta al sargento negro Lincoln Osiris ¡en *blackface* y a puro *jive talking!* (por las dudas, esto es: con peluca y la cara pintada como si fuera con corcho para "dar negro" y con el acento más exagerado posible). Kirk Lazarus, como Robert Downey Jr., va al frente y no le importa nada, cual ejército de un solo hombre. Lazarus, como Chuck Norris, no lee guiones, sino que los guiones lo deben leer a él. Kirk Lazarus es un diablo disfrazado capaz de mantenerse tanto en personaje como para sentirse oprimido por los más de doscientos años de esclavitud de "su pueblo", y tampoco tiene empucho alguno a la hora de dar lecciones sobre "cuán retardado" hay que interpretar un personaje para ganarse un Oscar. Llega el momento en que todo se mezcla y es difícil determinar hasta dónde llega el Sargento Lincoln Osiris, dónde empieza Kirk Lazarus y también quién es Robert Downey Jr. Como dice vaya uno a saber cuál de todos ellos en la película mientras se enfrenta a sus demonios: "¡Yo sé quién soy! ¡Yo soy el tipo que hace del tipo, disfrazado de otro tipo!" [A]

## La próxima estación

Argentina, 2008, 115'

### DIRECCIÓN

Fernando Solanas

### GUIÓN

Fernando Solanas

### PRODUCCIÓN

Fernando Solanas,  
Pablo Rovito

### FOTOGRAFÍA

Rino Pravatto, Mauricio  
Minotti, Alejandro  
Fernández Mouján,  
Fernando Solanas

### MONTAJE

Alberto Ponce,  
Mauricio Minotti,  
Fernando Solanas

### MÚSICA

Gerardo Gandini

### SONIDO

Lena Esquenazi



# Tren de sombras

## Por Marcos Vieytes

**Las mitologías son eternas.** No me parece del todo arbitrario relacionar a Guerin con el último largo de Solanas. Por supuesto que el título de esta crítica recurre a la asociación fácil entre los trenes literales del film argentino y los que funcionan en el nombre del film catalán como metáfora del cine mismo, pero ambas películas son capaces de recuperar esa impronta material del pasado que la cámara aspira a conservar mediante el registro directo o reconstituir a través de la invención, a la vez que impregnarlo todo de un relieve mítico feliz a pesar de remitir a personas, objetos y situaciones irre recuperables. Aquí no hay falso *found footage* sino presente grabado en video, mechado con registros de época y algún que otro segmento audiovisual televisivo, pero, sobre todo, una puesta en escena marcadamente ficcional para un documental que se sospechaba únicamente didáctico. Una puesta atenta a encuadrar las figuras humanas con un claro sentido de la ubicación en el plano, generosa en horizontes y llanuras cuya textura y profundidad de campo no tiene nada que envidiarle al filmico, capaz de transfigurar a seres humanos de carne, hueso, identidad oficial y existencia extra cinematográfica en personajes con progresión dramática propia, entidad autónoma y ese poder de convicción característico de las mejores representaciones. En otra película de Guerin, cuyo nombre es *Innisfree* y que fue filmada en el pueblo irlandés del título –de donde él venía y adonde John Ford se trasladó en 1952 para rodar *El hombre quieto*–, el director de *En la ciudad de Sylvia* más de una vez pone la cámara en la misma posición en que lo había hecho el Gran Tuerto para filmar los exteriores con John Wayne y

Maureen O'Hara; pero sustituye la banda sonora propia por la de aquella, llenando el vacío desmitificado de las imágenes actuales con el audio de la ficción clásica, exponiéndonos a un cruce de tiempos y niveles discursivos cuya intensidad es simultáneamente reflexiva y emocional. Esta re-presentación (la película de Guerin) de una representación mítica (la película de Ford) tiene su correspondencia en la de Solanas como representación crítica de la historia ferroviaria argentina oficial y de la retórica peronista apropiada por el kirchnerismo, arriesgando así el juicio de valor –si no definitivo, bastante avanzado– sobre el actual gobierno, que había dejado en suspenso al final de *Memorias del saqueo*.

**iAbyecto las pelotas!** Solanas no tiene empacho en manipular nuestras emociones sin que esto implique iniquidad alguna de su parte; más bien todo lo contrario, habida cuenta del poco riesgo tomado por el cine argentino de los últimos años a la hora de representar pasiones y sentimientos, acaso en respuesta a la insincera y rutinaria codificación costumbrista de las emociones que padecemos bajo el cine de las décadas previas. En la película hay dos situaciones que son particularmente poderosas y acaso alcen las defensas de críticos escrupulosos. En una asistimos al testimonio del hermano de un obrero de los talleres de Tafí Viejo, desaparecido durante la última dictadura, y en la otra, al discurso abortado por las lágrimas de un funcionario que rememora un despido masivo de empleados como si se tratara de los soldados de un ejército vencido que se rinde. Ambas escenas tienen cortes de montaje internos que no suprimen el llanto

pero delatan deliberadamente la posibilidad de haberlo hecho, y hay en su presentación una progresión calculada. En la primera, el dolor se expresa menos abiertamente que en la segunda, en la que éste explota incontenible, y las dos adquieren un sentido mayor gracias a la exposición del contexto histórico y político que las precede. Con esto quiero decir que, por suerte, no sólo fueron incluidas por Solanas en el montaje final del film sino también precisamente ubicadas en él de modo tal que no perdieran ni un ápice de su potencial sensible, pero evitando que el núcleo argumentativo de la película descansara sobre el potencial persuasivo de esas expansiones. Para ese entonces, otros recursos elocuentes por sí mismos han sido desplegados hasta alcanzar el clímax anímico del film en el llanto de Adrián Silva, miembro de A.P.D.F.A., por medio del cual accedemos a un grado de catarsis similar a las de las ficciones de género. Entre ellos: el conjunto de datos presentados con agilidad por el propio Solanas, quien encarna a un personaje muy cercano al del investigador privado como testigo cívico; el discurso de dos ingenieros al margen del sistema que aparecen como portavoces de un saber profesional específico y comprobable en oposición a la ignorancia y desidia de los funcionarios públicos; la despiadada elocuencia de los planos silenciosos, casi fotográficos, de locomotoras sepultadas entre pastizales, monumentales talleres abandonados, maquinaria devorada por la herrumbre, líneas ferroviarias perdidas en un laberinto de vegetación exuberante.

**Mejor que prometer es realizar.** ¿De dónde viene entonces el optimismo que irradia la película? Por supuesto que no de la situación que expone, y me atrevo a decir que tampoco de la propuesta del "Tren Para Todos" con la que cierra el film, sino de la realización misma, de su valor dramático concreto. *La próxima estación* no es un buen documental, sino una gran película: clara, compleja y popular. Esta vez, Solanas no abusa de la retórica que estorbaba en algunos de sus films más reconocidos o malograba otros, y cumple con el eslogan peronista en tanto realizador cinematográfico, hacedor de formas filmicas tanto más elocuentes cuanto sobriamente clásicas, austeras, económicas. Más que la elegía por un pasado perdido, la película resulta ser en sí misma una épica de lo posible, cimentada en el valor social del saber técnico y el reconocimiento de las tradiciones, lo que incluye la reformulación antes que su refutación. Al desasosiego provocado por la negligencia, el robo y la impunidad expuestos por lo que la película cuenta, el modo en que lo hace le opone el placer del trabajo, la

La próxima estación no es un buen documental, sino una gran película: clara, compleja y popular.

belleza de los materiales y el orgullo de un conocimiento que comprueba su pertinencia en el objeto acabado. La sensación que deja la película es parecida a la de leer *Política británica en el Río de la Plata*, de Scalabrini Ortiz, o ver *Whisky Romeo Zulu*, de Enrique Piñeyro, por citar dos ejemplos distantes pero similares en cuanto a su condición de objetos culturales que tampoco se nos imponen por su naturaleza de denuncia sino por su consistencia dramática, por su grado de verdad evidente en la pasión y la eficacia a la hora de manipular los materiales. Si hubiera querido, Borges podría haber dicho que el libro de Scalabrini es verdadero porque está bien escrito, porque se nota que el autor no sólo cree en lo que hace sino que además sabe hacerlo, y eso es más que suficiente para que depositemos nuestra fe en la elocuencia de su palabra (o en la de su iconografía, habida cuenta de lo que una imagen vale).

**Por un cine peronista.** Que *La próxima estación* sea una película popular no significa que vaya a ser vista por mucha gente, porque eso depende de otras cuestiones, pero sí que se propone y consigue conducir las emociones del espectador; es narrativamente fluida, pero compleja y crítica, concreta y metafórica a la vez. Hace poco más de 40 años, Glauber Rocha decía que "solitario, el cine argentino descubrió el Estilo antes que la Historia. Un héroe de Buenos Aires, disciplinado en un universo difuso, no obtiene nada más allá de lo imitativo". Casi veinte años más tarde, Serge Daney buscaba en un festival cinematográfico de Nantes "un cine argentino popular, no solamente el cine de autor imitado del europeo, que suele verse en los festivales", y acabó encontrando entre la producción de Armando Bo con Isabel Sarli "films que hacen soñar, funcionar la imaginación, más allá del deber más o menos decoroso de un buen alumno o de la estética y la dramaturgia televisivas que hoy afligen a tanto cine, no sólo argentino". Ya alcanzados un estándar técnico notable y la entronización del estilo en el panorama festivalero internacional, es hora de ponerlos al servicio, si no de la Historia con mayúsculas como quería Glauber, de la creación de mitos cinematográficos propios e imágenes que, por su espesor moral, audacia emotiva y capacidad metafórica, se graben a fuego en la memoria social. Películas de acción en las que los personajes salgan de sí mismos, salgan de esa Buenos Aires ontológicamente carcelaria a la que se refería Rocha, de ese realismo imitativo estéril, y actúen sobre el exterior a la par que el director actúa sobre las herramientas expresivas que tiene a su disposición con la eficacia propia del que sabe y disfruta de su utilización. [A]

## SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

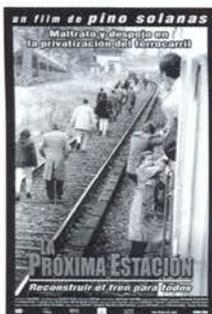


Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**  **RADIOPALERMO**

## LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

# mondo macabro

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



## En la vía

A favor por **Jorge García**

Fernando Solanas es un caso peculiar dentro del cine argentino. Su ópera prima *La hora de los hornos* —más allá de las polémicas que provocó en su momento la modificación del final— sigue siendo un hito dentro del cine latinoamericano. Luego vinieron los documentales sobre Juan Domingo Perón, en los que se ofrece una visión idealizada y parcial del líder justicialista, que desconoce los aspectos más discutibles y reaccionarios de su figura. *Los hijos de Fierro* fue otra experiencia original y atractiva, que partía de varios mitos de la cultura social y política criolla, y, tras un muy poco visto documental (*La mirada de los otros*), Solanas emprendió su díptico integrado por *El exilio de Gardel* y *Sur*, en los que se entremezclaban su particular imaginería visual y narrativa con un persistente tufo a películas *for export* no exentas de oportunismo. Sus siguientes títulos, *El viaje* y *La nube*, minimizaron las virtudes y potenciaron los defectos de su cine, en relatos de tono alegórico en los que abundaban el trazado grueso y la escasa sutileza. En los últimos años, Pino optó por la realización de documentales de un registro decididamente político en los que, por momentos, se atisbaban algunas de las virtudes de su cine, pero que en otros —la mayoría— predominaban un marcado didactismo y un casi insufrible tono paternalista. Con estos recientes presupuestos, no eran muchas las expectativas alrededor de *La próxima estación*, un documental en el que el director se planteaba hacer una historia de los ferrocarriles argentinos, desde la creación del Ferrocarril del Oeste en 1857 hasta nuestros días. Sin embargo, el mejor Solanas resurge como el Ave Fénix, en un film que no se limita a efectuar entrevistas a cámara sino que traza un demoleedor análisis de las causas que llevaron a la virtual destrucción de nuestros ferrocarriles. Con un excelente trabajo de cámara —que transmite con gran intensidad el abandono de talleres y estaciones y el desamparo en que ha quedado una enorme cantidad de pueblos y familias—, un montaje fluido y de excelente ritmo, una planificación mucho más rigurosa que en los films precedentes, encuadres de notable precisión y una presencia suya más sobria y contenida, el realizador ofrece una obra que, más allá de algún ocasional golpe bajo, consigue transmitir en varios pasajes auténtica emoción, a la vez que informa con precisión y sin concesiones sobre las causas de la casi virtual extinción de un medio de transporte tan popular como necesario. **[A]**

## Los hombres que están solos y esperan

En contra por **Agustín Campero**

Si algo podía surgir de *Argentina latente* era la potencia cinematográfica: desde la enormidad de los planos aéreos y los datos que sobre ellos iban surgiendo a partir del discurrir del narrador en el inicio hasta el impresionante final con el gigante barco naciendo al mundo. En el medio, indagaciones que revelaban las trayectorias tecnológicas de las personas y las instituciones. No era una película equilibrada, y eso era un mérito: mientras la hacía, Pino descubrió la tradición de la escuela latinoamericana de C&T y se dejó abrigar por la emoción de aquello que lo iba conquistando. De allí la sensación de revelación. Esto es opuesto a *La última estación*: ésta se construye desde la pura certeza y desde una deliberada división primitiva entre buenos y malos que remiten directamente a la forma de pensamiento plasmada en *La hora de los hornos*. Mal que le pese, parecido al modo con el que los K construyen sus argumentos. Por otra parte, en una película con abundante información, oculta datos históricos fundamentales. Por ejemplo, buena parte de la película transcurre en los talleres ferroviarios de Tafí Viejo, que fueron cerrados al menos tres veces, con Frondizi, el Proceso y Menem. Y fue reabierto dos veces: con Illia y con Alfonsín. En la película esas reaperturas están ausentes. De Prebisch, el ideólogo de las instituciones y las políticas científicas que tanto le gustaban en su película anterior, sólo dice que fue uno de los responsables de la primera ofensiva de despojo. Finalmente, el cine pierde una buena oportunidad. Hay pocas cosas más cinemáticas que un tren: por sus sonidos, su velocidad, la potencia de su presencia en los paisajes y la poética propia de cualquier visión del exterior desde su interior. Además, el tren inserto en el mundo remite a la modernidad propia de las máquinas y a la presencia del hombre en el mundo. Poco de esto es aprovechado; todo va detrás del argumento verbal, las imágenes se remiten sólo a ser parte de una prueba. Una lástima: también pierde la necesaria utopía que se intenta promover. Algo muy bueno es la inclusión del reportaje del abogado de Kirchner. Ahí Pino tiene la valentía de exponer uno de los rasgos menos estimulantes del film: la prepotencia de ponerle una cámara a algún "malo" desprevenido, preguntarle sobre un tema que no preparó (lo que lo pone en inferioridad de condiciones frente a su interlocutor) y después dejar eso en el montaje, lo que no deja de ser un loable rasgo de honestidad y de confianza en el espectador. **[A]**

# “El ciudadano no tiene conciencia de lo que le pertenece”

Entrevistamos una vez más a Fernando Solanas, a propósito de su última película. Como siempre, habló mucho de política, pero la buena noticia es que también se explayó sobre sus métodos de trabajo y algún proyecto que tiene en mente. Aquí, lo que conversamos.

por Jorge García y Gustavo J. Castagna



**¿Es esta película la cuarta de –para utilizar un neologismo– una “pentalogía”?**

Sí, me falta terminar la quinta que ya está empezada. Ésta hablará de los bienes, de los recursos naturales de la Tierra y de su defensa, así como del medio ambiente, que ha sido muy dañado por la acción de las petroleras y las mineras. Es una película que tratará de descubrirle al espectador la potencialidad de los recursos naturales, cómo la mayor parte se pierde y cómo muchas poblaciones tienen las aguas y el medio ambiente contaminados.

**¿Qué te indujo a tomar los ferrocarriles como tema central en La próxima estación?**

El tema del servicio público. La película empieza hablando de lo público y lo privado. El ciudadano no tiene conciencia de lo que le pertenece y cree que los servicios son del gobierno o del concesionario, cuando en realidad ese patrimonio es de él. El gobierno es sólo el administrador de esos servicios. Hay una gran desinformación sobre el particular que ha sido funcional al despojo. Por otra parte, no hay pro-

yecto de construcción y desarrollo de un país sin un sistema de transporte articulado. En los años 90, la Argentina perdió su flota marítima, con la consiguiente pérdida de divisas por la exportación de granos; fue destruido el sistema ferroviario; ya vemos lo que hicieron con Aerolíneas Argentinas, y en estos últimos años no hubo ninguna voluntad de reconstruir el sistema de transportes.

**Eso que decís respecto de lo que le pertenece a cada ciudadano me recuerda la famosa escena de Los compañeros en la que Mastroianni le decía a los obreros que la fábrica era de ellos. Ahora bien, en la práctica, ¿cómo lo instrumentás? ¿Qué pasaría, por ejemplo, si los pasajeros quisieran tomar el tren a su cargo?**

Los bienes públicos son de todos, no es como una fábrica privada. Los edificios públicos, los puertos, las carreteras y las tierras fiscales son propiedad de la Nación. Es un problema cultural, porque te educan en la ignorancia de los derechos del ciudadano y esto sólo se va a resolver con la decisión política de cuestionar esa forma-

ción que provoca que hoy los pasajeros terminen atacando los trenes. Uno se preocupa por señalar estos hechos que van rompiendo los lazos solidarios. Por eso es urgente reconstruir una conciencia pública y solidaria.

**El problema cultural que mencionás, ¿se fue agravando en los últimos años?**

Sí, sobre todo a partir de los años 80, cuando a los argentinos se les hizo creer, a través de propaganda abierta o mensajes subliminales, que el enemigo era el Estado. Son decisiones de política y de gestión.

**Parece que el hecho de haberte centrado en un tema ha favorecido a tu película y le ha dado una mayor unidad que la que había en las anteriores.**

Sí, es cierto, va más a fondo en un tema y es menos dispersa.

**Las entrevistas son interesantes, pero ¿no habría sido provechoso interrogar, por ejemplo, a algunos de los representantes de las empresas privatizadas y conocer también su punto de vista?**

Intenté con varios, pero no me dieron bola. Estos son negocios en los que interviene muchos, desde empresas chinas hasta el camionero Moyano.

#### ¿Intentaste entrevistar a Moyano?

No. Además no creo que haya quedado muy contento después de *Memorias del saqueo*.

#### La película, desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, está más elaborada que las anteriores. Hay un gran trabajo de cámara, una muy cuidada planificación y los encuadres son muy precisos.

Y bueno, es la cuarta. Mi intención era que todas tuvieran una unidad estética; de allí la división en capítulos, las letras blancas sobre fondo negro, los tiempos musicales cíclicos. Es posible que en esta película todo aparezca como "pasado en limpio".

#### ¿El trabajo de cámara estaba previsto de antemano o a medida que filmabas fuiste descubriendo esos pueblos y talleres casi fantasmales?

Antes de hacer la película yo recorro mucho los lugares que me interesa filmar. Es como si la preparara visualmente, filmo mucho con mi camarita y saco gran cantidad de fotografías. Lo difícil es inventar la película visual, lo otro puede tener un valor esencialmente sociológico y periodístico. A veces unas cosas me salen mejor que otras, pero es como si le estuviera tomando cada vez más la mano al formato. La unidad de estilo tiene que ver con que yo hago el noventa por ciento del trabajo de cámara y soy muy obsesivo con el encuadre.

#### Esos travellings que acompañan los testimonios, ¿fueron pensados de antemano?

Hay dos tipos de testimonio: el de los protagonistas y el de los funcionarios, que dan sus opiniones desde afuera. A los protagonistas siempre trato de hacerlos caminar, de ir descubriendo los lugares con ellos. El principal problema es narrar con la cámara e intentar salir del formato televisivo. Traté siempre de evitar el lugar común del campo/contracampo, por eso ruedo gran parte de las situaciones con la cámara detrás de los personajes, porque me permite caminar. Casi todas las tomas están hechas con gran angular, muy pocas con teleobjetivo. El tema de la imagen es siempre el que más me conflictúa, por eso filmo muchas secuencias más de una vez. La película tiene una sección inicial de historia ferroviaria; no le encontraba la vuelta, hasta que descubrí los grandes talleres –que todavía existen– y ellos me dieron las posibilidades de narración en términos visuales.

#### Esas imágenes transmiten con mucha potencia la idea de abandono, de algo casi fantasmal.

Por eso utilicé mucho el plano general, que en la televisión no podés utilizar. Esto es cine para ser visto en una pantalla grande. Yo siempre digo que hay que tener por lo menos tres alternativas de tratamiento de una secuencia y, si sos riguroso, buscás al menos cinco y las probás. Siempre hay que, primero, probar, y después pasar en limpio. Es posible que en un documental encuentres cosas en las pruebas que luego no podés repetir en la filmación definitiva. En *La dignidad de los nadies* hice primero la investigación con mi pequeña camarita, pero cuando luego quise filmar, los protagonistas querían arreglarse, las mujeres pintarse, y perdían espontaneidad. También es importante entablar una relación con los personajes, con la aclaración de que, para mí, salvo los funcionarios, son todos personajes.

#### Sí, es distinta la puesta en escena de los testimonios de los protagonistas y los funcionarios.

Es que para conseguir esos testimonios de los protagonistas es imprescindible, de algún modo, convivir con ellos. Sin esa relación no se puede conseguir espontaneidad ni sinceridad.

#### ¿Vos conocías a los entrevistados?

Sólo a algunos, a otros los fui conociendo en la búsqueda del tema.

#### ¿Puede ser que uno de los testimonios de funcionarios que incomodaron haya sido el de Esteban Righi?

Me pareció un testimonio lamentable. El Procurador General de la Nación no puede, aunque sea por una cuestión de honestidad intelectual, decir que no está enterado de nada de lo que estoy hablando.

#### En la película aparece la figura de Perón como la del viejo pícaro que está de vuelta de todo. Porque siendo vos un peronista, digamos crítico, en tus películas nunca aparecen sus aspectos reaccionarios.

En esta película lo que aparece de Perón es lo que tiene que ver con los ferrocarriles. Por otra parte, yo estoy convencido de que fue un presidente excepcional, nada reaccionario. Ningún gobernante está exento de cometer errores y él cometió algunos, como el autoritarismo inútil, el uso obligatorio de distintivos, cosas que pagó bien caras porque le valieron que buena parte de la clase media se le pusiera en contra. Pero la transformación que él impulsa en la Argentina es monumental, y la historia pequeña tiene sus errores, como sus famosos entornos. Creo que todas estas cosas las explicaría mejor un dramaturgo que un historiador político. Shakespeare explica mejor la corte inglesa que cualquier historiador.

#### También se percibe en esta película una mirada más crítica de tu parte sobre el gobierno actual.

Bueno, a medida que han ido pasando los años yo he ido aumentando mis críticas al gobierno. Es que los Kirchner no han sido capaces, en cinco años, de reconstruir el sistema de transportes, y no hay tampoco un proyecto de desarrollo coherente.

#### ¿Eso se debería a un problema ideológico?

No sé, porque no los conozco. No creo que conscientemente quieran el mal para la Argentina, pero en el caso puntual de los ferrocarriles se profundizó el modelo depredador. El proyecto del Tren Bala es una estafa a los intereses nacionales, ya que con la mitad de ese dinero se podrían reconstruir los ferrocarriles interurbanos de todo el país. Además se endeuda al país por treinta años sin ningún tipo de transferencia tecnológica a cambio.

#### En el cine argentino actual hay una enorme proliferación de documentalistas.

#### ¿Que opinión te merece ese auge?

Yo voy muy poco al cine y no conozco casi ninguno de esos trabajos.

#### ¿Pero viste algún documental últimamente que te haya gustado?

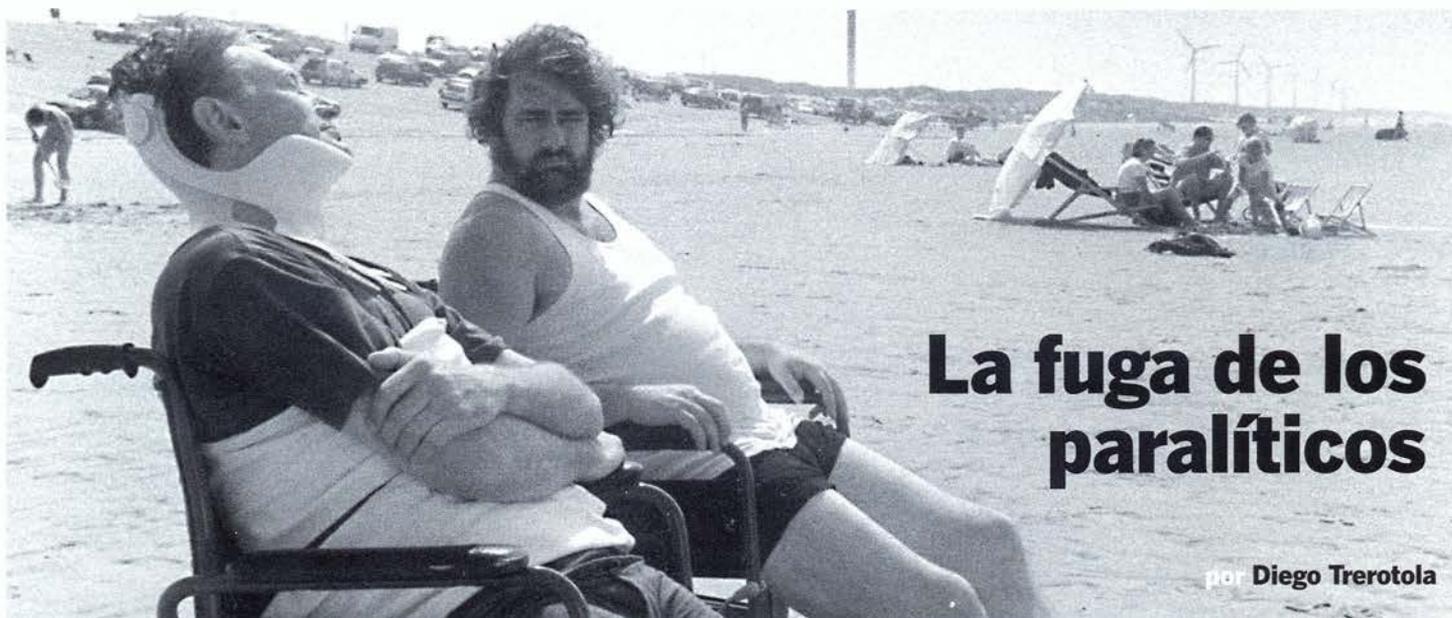
Sí, por ejemplo *M* me pareció excelente, con mucha inventiva y frescura. Una auténtica película "arltiana".

#### ¿Tu idea es seguir trabajando en documentales o pensás retornar al cine de ficción?

Tengo varios proyectos de ficción pendientes, y otra idea es la de hacer una gran película que fusione el documental y la ficción sobre el tema de los trenes, una película sobre "los hombres que están solos y esperan", utilizando la metáfora de Raul Scalabrini Ortiz –entre paréntesis, el primero que escribió en nuestro país una historia de los ferrocarriles–. La película es un proyecto ambicioso que intentaría recrear las primeras décadas del siglo XX, que son muy ricas y fascinantes en nuestro país.

#### Una última pregunta. En tu rol de político, ¿cómo caracterizás el momento actual?

Como un momento de una gran confusión. Creo que el gobierno –más allá de algunas políticas progresistas en el terreno de los derechos humanos, el rearmado del Mercosur y el hecho de no reprimir las protestas sociales– ha profundizado el modelo neoliberal, utilizando incluso leyes de la época de Menem. Y en el conflicto con el campo cometió todos los errores posibles, demostrando una imperdonable falta de cintura política. [A]



## La fuga de los paralíticos

por **Diego Trerotola**

**S**e puede decir que hacer una *road movie* con un personaje en silla de ruedas es una impostura bastante considerable. *Aaltra* es una impostura al cuadrado: no hay uno, sino dos personajes en silla de ruedas a la deriva de los caminos. Y si, como dice el poeta aquel, para el caminante no hay camino, sino que se hace al andar, para el lisiado hay menos camino y es más difícil de andar. Por eso, esta *road movie* es una suerte de ruta insólita, más a la deriva, más liberataria se podría decir, dentro de este género ya configurado a partir de cierta forma de viaje indeterminado, infortunadamente imprevisto, accidentado. Porque en las buenas *road movies* el viaje es un accidente, un hecho fortuito y disruptivo: *Alicia en las ciudades*, ejemplar en este sentido, es un viaje que interrumpe a otro viaje, una *road movie* adentro de otra. Y en *Aaltra* sucede algo más aberrante: el dúo dinámico Benoît Delépine y Gustave Kervern se embarca en un tránsito aún más quebrado, porque esos dos pasajeros tienen dos voluntades disímiles y superpuestas que nunca llegan a un acuerdo y terminan trazando un mapa con la forma de un horizonte quimérico (la quimera era una bestia mitológica, y estas dos *road movies* superpuestas hacen de la ruta bipolar un espacio monstruoso). Bicéfalo, defectuoso, mutante, este engendro llamado *Aaltra* no tiene lugar de pertenencia en este mundo, no tiene más patria que la del cine, entendido como lo que esencialmente es: una práctica del movimiento perpetuo. Ser cineasta es hacer del cine un lugar habitable por miradas que no encuentran cabida en otros parajes del mundo ni de otros lenguajes; *Aaltra* lo plantea desde una estética radical alejada de lo teatral (el cine como representación), de lo mimético (el cine reflejo), de lo mediático (el cine como medio) para llegar a esa utopía, ese no lugar que es el cine como movimiento puro. Delépine y Kervern deben ser recibidos como los renovadores de la comedia esencialmente cinematográfica: su ruta dentro del género podría haber sido trazada por un Jacques Tati borracho en una fiesta clandestina con Buster Keaton y los hermanos Marx. Hay bastante de la planificación del espacio desde la perpleja mirada en planos generales de Tati; hay suficiente de la comicidad *deadpan* cinética de Keaton, y hay mucho del humor negro y la comedia anarco-marxista. Y esto últi-



### Aaltra

Bélgica/Francia,  
2004, 92'

#### DIRECCIÓN

Benoît Delépine y  
Gustave Kervern

#### PRODUCCIÓN

Vincent Tavie,  
Guillaume Malandrin

#### GUIÓN

Benoît Delépine y  
Gustave Kervern

#### FOTOGRAFÍA

Hugues Poulain

#### MONTAJE

Anne-Laure Guégan

#### INTÉRPRETES

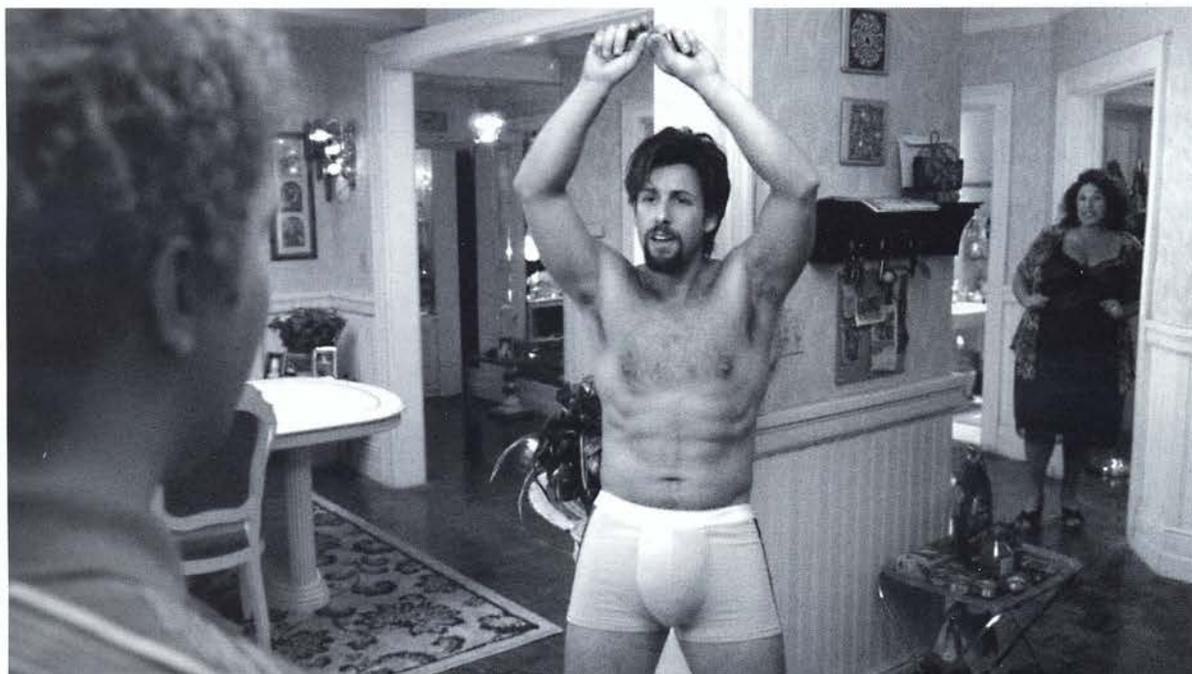
Benoît Delépine,  
Gustave Kervern,  
Michel de Gavre,  
Gérard Contejean,  
Isabelle Delépine,  
Pierre Ghenassia, Fred  
Martin, Jan Bucquoy,  
Aki Kaurismäki.

Estreno en salas en  
formato DVD.

mo también se proyecta en un sentido absolutamente político, porque la película está dedicada a Albert Libertad, anarquista de acción revolucionaria que supo dilapidar cada institución burguesa que se le plantó en el camino, incluso a la propia institucionalidad del anarquismo. Y así es *Aaltra*: cada parada del viaje, cada terreno, es transitado con una lógica que lo desarticula, lo devasta hasta convertirlo en una nueva realidad cinematográfica. Por ejemplo, en estos tiempos en los que Europa está asentada como un puzzle sin fisuras, BD & GK invaden cada geografía nacional para transformarla en algo impropio. Porque fuera de toda versión repetida en coproducciones políticamente correctas sobre la Unión Europea, el periplo de estos lisiados maniáticos en silla de ruedas, desde Francia a Finlandia, termina convirtiendo al Viejo Continente en la superficie de una incontinencia: no hay paisaje que pueda albergarlos. Ni la paz campestre, ni la belleza postal playera, ni la felicidad vacacional, ni la doméstica cotidianeidad familiar, ni la cultura joven de la música, ni el propio matrimonio. La belleza y la tradición pacífica y bienpensante de Europa es un lugar inhabitable. Por eso, como toda culminación, el *tour de-forme* lleva a los personajes, y a la imagen, a reinstalarse en otro continente: la comedia kaurismakiana. La frontera, lo *border*, la tierra del fin, Finlandia: la fuga hacia un lugar donde la realidad cinematográfica se desarrolle fuera de toda convención novelística y sentimental, fuera de lo políticamente correcto y didáctico, para transformarse en un nihilismo algo borracho y sonriente.

*Aaltra*, en su estreno local, se exhibirá en doble función con el corto *Lapsus* de Juan Pablo Zaramella, quien, junto a Pablo Rodríguez Jáuregui, es el más creativo e independiente de los animadores locales. *Lapsus* es la desventura abstracta y mutante de una monja, en plan blanco y negro expresionista, con un dibujo cercano a *Persépolis*. Claro está que la elección de este corto es perfecta, no sólo porque no desentona con el blanco y negro de *Aaltra*, sino también porque es un pequeño gesto festivamente libertino que a BD & GK, a Libertad, a Buñuel les habría gustado vitorear. [A]





## Peinado para adentro

por **Juan Manuel Domínguez y Agustín Masaedo**

**Nota:** estos tipos cuentan toda la película.

**J**usto cuando creíamos que el planeta Sandler y las Freedomias con que, durante los noventa, el comediante supo hacer del humor infantil algo mucho más grande (¡humor infantil al cuadrado!) se estaban convirtiendo, a fuerza de chorrazos sentimentales (*Click!*) y discursos de aceptación del otro tamaño teletubbie (*Yo los declaro marido... y Larry*), en parte de una galaxia muy muy lejana, aparece ¡Zohan! Pero no es que este superagente del Mossad sea una reencarnación así nomás de las viejas criaturas sandlerianas: no hay en él rastros del germen Increíble Hulk, no hay ira tamaño XXXL siempre lista para detonar; tampoco hay una búsqueda de la familia u organismo que la suplante (salvo que una improbable alianza palestino-israelí de comerciantes pueda considerarse “familia”), ni menos una estructura salvaje que imite, con la sutileza de un gorila de circo, los protocolos del relato clásico. Nada de eso. La fórmula secreta que hace de esta segunda adolescencia de Sandler la más arriesgada y feliz de todas las posibles podría rezar así: Zohan es Superman, el último sobreviviente de ese planeta, hoy extinto, que solía ser la anarquía primitiva de la comedia sandleriana.

Pero este Zohan/Superman, en lugar de caer en una granja sureña de los Estados Unidos (cierto nacionalismo distorsionado solía cantar bingo en varios Sandler: ¿recuerdan ese afiche del ejército en *Locos de ira?*), fue a dar con sus huesos al patio trasero de la casa de Borat. Como el periodista kazajo enamorado de Pamela

Anderson (porque “tiene el culito de una nena de siete años”), Zohan es una celebridad local en uno de esos rincones del mundo –Medio Oriente– que los norteamericanos no conocen más que a través de sus misiles. También como el otro yo de Sacha Baron-Cohen, es alguien que habla inglés mal y con acento, que viaja a América para cumplir su sueño y cuyo sistema de valores y gustos, inevitablemente, choca de frente contra el *american way of life*. No cualquier votante del distrito de Manhattan –por no decir ninguno– está listo para satisfacer sexualmente a cuanta sexagenaria se le cruce por el camino, o para invitarte a bailar (al grito de guerra nacional de “¡Disco! ¡Disco! ¡Good! ¡Good!”) apenas termina de atender a tu mamá por segunda vez, o para reconvertir sus talentos –Zohan detiene balazos con las fosas nasales y salta teñidos como si fuera Buster Keaton en *Comand-* en los necesarios para hacer realidad su sueño: dejarle a todo el mundo el pelo sedosamente suave, como se hacía en los ochenta. Pero, al contrario de Borat, Zohan es una caricatura que se encuentra al borde (interno) del dibujo animado y que, en lugar de enfrentarse a un contexto realista para generar comedia, alimenta con esteroides y humus el imaginario acerca de las culturas y los conflictos de Medio Oriente.

Y no cualquier imaginario: lo que esta película no quiere disimular, como tampoco lo hacía *Yo los declaro marido... y Larry*, es que su materia prima y el objetivo de sus cachetadas con los pies, más que “el mundo real”, “la política” o “la sociedad”, son ciertas representaciones y discursos propulsados desde los medios masivos de comunicación acerca de esas cuestiones. Si

Zohan, licencia para peinar  
**You Don't Mess with the Zohan**

Estados Unidos, 2008, 113'

**DIRECCIÓN**

Dennis Dugan

**GUIÓN**

Adam Sandler, Robert Smigel y Judd Apatow

**FOTOGRAFÍA**

Michael Barrett

**MONTAJE**

Tom Costain

**MÚSICA**

Rupert Gregson-Williams

**PRODUCCIÓN**

Adam Sandler y Jack Giarraputo

**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**

Perry Andelin Blake

**INTÉRPRETES**

Adam Sandler, John Turturro, Emmanuelle Chriqui, Nick Swardson, Lainie Kazan, Ido Mosseri, Rob Schneider, Dave Matthews, Michael Buffer, Charlotte Rae, Sayed Badreya, Daoud Heidami, Kevin Nealon.

hay algo verdaderamente novedoso en las comedias de un tipo que hace veinte años hacía de boy scout toqueteado por Alec Baldwin en SNL y hace un rato nomás mandaba desde su *website* mensajes de apoyo a las tropas en Irak, es esta sustancia crítica que, ahora sí –porque en *Yo los declaro...* terminaba resintiéndolo al humor–, flota bien mezclada con el torrente anárquico de ideas, ideotas e ideales cómicos. *Zohan, licencia para peinar* ejerce el revisionismo sobre la torpeza ideológica del cine de acción a gran escala, sobre los corresponsales de guerra de la CNN y sobre el maniqueísmo en los retratos televisivos de árabes y judíos (al final, taxistas cabrones o mercachifles de productos electrónicos, a todos les gustan las piernas de Hillary Clinton), de la única forma en que podía esperarse de Sandler: borrando a lo bestia –con el bulto, igual que como el Zohan-DJ hace *scratching*– el “decíamos ayer” para llenar el espacio en blanco con el arsenal nuclear de chistes que le habían quedado guardados. Es difícil medir cuánto tienen que ver el coguionista Apatow (*he's so hot right now*) o el director Dugan (aunque su oficio siempre es relativo con Sandler, no hay que olvidar que el tipo también se mandó *Más perversa que el diablo*) con esta renovada mirada interior –traducido a sandleriano, “peinada para adentro”–. O con los hallazgos que de ella se derivan, como la mini-Intifada convertida en espectáculo de plaza, la *hot-line* de Hezbollah o el demoledor grito rompetetas “que judíos y palestinos no han cantado juntos en dos milenios”. Pero seguro que algo habrán hecho, ya que ésta es la película de Sandler que mejor emplea el fuera de campo y que mayor confianza deposita en los gags puramente visuales.

Todo acá respira estereotipo y expira absurdo de destrucción masiva. Basta con ver la caminata triunfal del personaje por las calles de Israel con que abre *Zohan, licencia para peinar*. El puntapié inicial (siempre apuntado adonde la corrección política no permite que lleguen los reflectores) es una secuencia, en ralenti, de la entropiada tamaño melón de Zohan abusando de la resistencia de unos pantalones cortos de jean que, zoom mediante, deriva en nuestro héroe de cuerpo entero: pelo símil Gianfranco Pagliaro en *Soñar, Soñar*, musculosa de Mariah Carey y, obviamente, una multitud que lo vitorea mientras baila. En los siguientes cinco minutos de las vacaciones del Sr. Zohan, el hombre que es “Rembrandt con una granada” (al menos eso opina su padre, mientras moja sus anteojos en humus y come de ellos, y se mofa cruelmente de los sueños de peluquería de su hijo) chocará los cinco con una gaviota, vencerá a un toro en cinchada, se meterá una pelota de *hacky sack* y un pescado a la parrilla (sucesiva y no simultáneamente) en la raja del culo y

bailará disco colgado del helicóptero que lo lleva a su próxima misión. Ni siquiera habrá que ver al terrorista palestino interpretado por John Turturro caminar por el techo como si nada –el artificial y deliberadamente cómico uso de los efectos especiales de la película es el certificado de defunción (ya *Shaolin Soccer* la había dejado en coma irreversible) para *Matrix* y su solemnidad en torno a los desafíos a la ley de gravedad– o a Zohan, rebautizado Scrappy Coco en honor a dos mascotas con las que compartió viaje, hacer jueguito con sus nuevos amigos americanos usando como pelota a un gato digitalísimo, para darse cuenta de que *Zohan, licencia para peinar* es una comedia biónica.

¿Biónica en qué sentido? En que aplica las soluciones biológicas que la comedia reciente supo transformar en revoluciones –el personaje del superdotado que no comprende bien la realidad de Adam McKay; la fisicidad de Will Ferrell y del mismo Sandler; la exageración del choque cultural de *Borat*; la secuencia sin sentido y arbitraria de *Los Simpsons*; el humor fonético de Sandler y demás *saturdaynightliveanos*– no sólo a la estructura del relato sino también a un conflicto que, como sostiene Stephanie Zacharek en Salon.com, “es difícil de pensar como el eje de una comedia *mainstream* cuando es un tema que ni siquiera queremos sacar en medio de una cena”. ¿No hay en el baile disco de Zohan mientras cruza la calle que divide comercios israelíes y palestinos un extraño cóctel (molotov), una mezcla de la alegría danzarina descerebrada de los Butabi en *Una noche en el Roxbury* con la liberación de las tensiones de una guerra que, al decir de la madre de Zohan, “ya lleva dos mil años, no creo que dure mucho más”?

Otro crítico, Peter Travers, planteaba en la *Rolling Stone* que la flaqueza de *Zohan, licencia para peinar* (aun sobre aviso de que ¡con el Zohan no hay que meterse!) estriba en su final, en el que la guerra bimilenaria se extingue bajo el techo conciliador de un shopping. Tomar literalmente esa coda feliz, forzada y arbitraria implica ignorar algo tan evidente como un pescado clavado en el culo: que Sandler, a la hora de ponerle moño al paquete, no puede olvidar los materiales de difícil clasificación, caprichosos y ácratas, que guarda en su interior. ¿Qué resolución mejor, entonces, que esa armonía artificial, ilógica, imposible para la historia de alguien tan capaz de darle placer a todas las viejas del barrio como de demoler el mismo barrio de un alarido; de destruir lugares comunes sin más armas que un poco de tierra (perdón, de humus) como de declarar su amor con un “sos la única que me hace parar el pito”; y, sí, de hacer convivir en un centro comercial a un zoofílico, dos civilizaciones enfrentadas y un Superman con el corte de pelo y la masculinidad de George Michael? [A]

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



**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MÁS DE 9.000 TÍTULOS**  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES

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

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

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



## Pablo, coño, ¿qué ves?

por **Gustavo J. Castagna**

**P**resentación de dos desquiciados. Se nota que a Jaume Balagueró y Paco Plaza les gustan los temores y miedos que transmitían los films de terror de los sesenta y setenta. No casualmente ambos participaron de "Películas para no dormir" (*La puerta siniestra* y *Cuento de Navidad*), el todavía cercano emprendimiento colectivo y televisivo coordinado por el gurú del género, Narciso "Chicho" Ibáñez Serrador. Sin embargo, ambos tenían una trayectoria anterior –especialmente Balagueró– conformada por cortometrajes y largos en los que se reflejan sus obsesiones con el género y una particular manera de construir climas y atmósferas inquietantes. Catalanes ambos, toman las herramientas convencionales de una puesta en escena genérica –pasillos, casas deshabitadas, algo normal que empieza a manifestarse en siniestro– en la que la presencia de la cámara y lo que ella representa como punto de vista adquiere un rol protagónico.

Dos cortos de Balagueró –*Alicia* y *Días sin luz*– invitan a escarbar en los miedos infantiles, entremezclando estética *gore*, metáforas religiosas y matices psicológicos, en los que la oscuridad y el encierro actúan como imperiosa necesidad expresiva para transmitir un mundo siniestro ajeno a cualquier normativa institucionalizada. Con estos cortos representativos de su obra posterior, Balagueró presenta su preocupación



por la maternidad, la figura del padre que se modifica o ausenta y la soledad que viven los niños o adolescentes frente a sus progenitores.

Semejantes obsesiones se corporizan en el resto de su filmografía, deshilvanada desde lo formal y temáticamente ambiciosa: *Los sin nombre* y *La séptima víctima* (*Darkness*), con sus momentos de interés y de los otros, son dos ejemplos notorios en los que el director ofrece su destreza narrativa para transmitir esas atmósferas terribles que representan nuestros propios miedos frente a miedos ajenos y hasta el momento desconocidos. Las dos películas, como suele ocurrir con el terror institucionalizado, se inician con algo normal que de a poco deriva en historias repletas de incertidumbres y caminos sin salida. En *Los sin nombre*, por ejemplo, una niña desaparecida vuelve a contactarse con su madre; desde ese punto, Balagueró conjuga tópicos del *thriller* y del terror. En *Darkness*, por su parte, una familia habita una casa y, al poco tiempo, ésta produce que el clan modifique su comportamiento, especialmente el del padre y el niño protagonista frente a las dos mujeres, quienes deberán resistir a los cambios.

A diferencia de Amenábar con *Los otros*, en la que los espacios están habitados por ánimas, Balagueró se interesa porque ese espacio (casas, habitaciones, pasi-

**[Rec]**

España, 2007, 85'

**DIRECCIÓN**

Jaume Balagueró y Paco Plaza

**GUIÓN**

Jaume Balagueró, Luis Berdejo y Paco Plaza

**PRODUCCIÓN**

Julio Fernández

**DIRECCIÓN DE****FOTOGRAFÍA**

Pablo Rosso

**MONTAJE**

David Gallart

**DIRECCIÓN DE ARTE**

Gemma Fauria

**INTÉRPRETES**

Manuela Velasco, Javier Botet, Manuel Bronchud, Martha Carbonell, Claudia Font, Vicente Gil, María Lanau, Carlos Lasarte, María Teresa Ortega, Pablo Rosso.

llos, escaleras) cobre protagonismo y represente lo siniestro frente a lo institucional o invasivo (la familia). Por lo tanto, su mirada sobre el terror no está destinada a complacer los requerimientos ansiosos de un espectador adolescente presuroso por deleitarse con tripas al aire y asesinos que portan objetos punzantes para calmar sus traumas provenientes del pasado. Pero así como Balagueró construye un terror diferente al habitual, por momentos la manera en que desglosa sus materiales queda supeditada a sus discutibles ambiciones temáticas. *Los sin nombre* y *Darkness* no son películas de bajo perfil, ya que el director va más allá del género y supera la cuarta pared que lo caracteriza para sumar temas que se desplazan a otros territorios (el nazismo, por ejemplo) e invalidan la pureza y autenticidad del terror.

Más allá de estos reparos, resulta innegable que Balagueró y Plaza, aun en sus proyectos televisivos, admiran la obra de Ibáñez Serrador con especial énfasis en las esenciales *La residencia* y *¿Quién puede matar a un niño?*. Pese a que los años hicieron mella en algunos de los climas de ambos films, el puente entre Chicho y los cineastas catalanes se transparenta con suma elocuencia: adolescentes y niños que viven situaciones límite y ajustan cuentas con adultos, familias y progenitores.

**Filmar, ver, sufrir.** Con *[Rec]*, Jaume y Paco eligen con elocuencia el lugar que ocupa la cámara y sienten la imperiosa necesidad de que todo se registre en imagen. El pretexto es un programa de televisión nocturno que mostrará el trabajo que realiza un cuartel de bomberos frente a cualquier emergencia. Pues bien, viniendo de una película de la dupla, rápidamente los bomberos, la periodista y el cámara Pablo saldrán a cumplir una misión incierta en una casa habitada por particulares personajes y siniestras criaturas (que en algún momento serán lo mismo). Con esta excusa argumental y esta breve sinopsis, Balagueró y Plaza conforman una de las películas de terror más incómodas de ver de los últimos años, en la que la cámara va más allá de una connotación voyeurística para transformarse en una protagonista invasiva y perversa.

A diferencia de *El proyecto Blair Witch*, cuya historia transcurría en exteriores con adolescentes asustados ante la oscuridad (o frente a la ausencia de luz), *[Rec]* se desarrolla en esa vieja casa sin ascensor, un caserón edilicio parecido al de *El inquilino* de Roman Polanski. El encierro de los personajes –imposibilitados de salir por orden legal debido a un supuesto virus contagioso– posibilita que sea la cámara de Pablo la que actúe como protagonista de la película. De esta manera, Balagueró y Plaza cuentan su historia desde un personaje subjetivo (el espectador, claro) que invade pasillos, espacios y habitaciones ajenas. Pero no hay que olvidar que Pablo es la cámara y que, por lo tanto, dentro de una película en la que se acumulan mordeduras, gritos en *in* o en *off*, cadáveres y muertos resucitados, la puesta en escena será pura y exclusivamente aquello que registre (o pueda registrar) su herramienta de trabajo (o de goce invasivo), sea o no a pedido de su compañera. De esta forma, *[Rec]* es lo que puede mostrar o no la cámara de Pablo (los *travellings*, los cortes, los planos detalles, el zoom), dentro de una historia que empieza como algo institucionalizado –desde el género y el ambiente en que transcurriría el programa de televisión–, y que al poco tiempo deriva

en la pesadilla que vive un grupo de personas que no pueden salir de un lugar determinado.

Uno de los tantos aspectos interesantes de *[Rec]* es la forma en la que, a través de pequeños trazos, se presenta a la comunidad encerrada en ese inquilinato. Una familia china, una madre con su hija, un señor afeminado, una pareja de viejos, un practicante médico, los bomberos, la periodista y un empleado de sanidad aparecen frente a la cámara-protagonista como entrevista o en actitud urgente frente al miedo. Balagueró y Plaza, en este caso, no invaden otros territorios ajenos al género ni ambicionan una lectura importante en relación a lo que quieren contar: la resistencia de un grupo de personajes frente al miedo y al temor de lo desconocido, al que la cámara acompaña atemorizándose ella también ante un grito o un sonido en *off*. Y es por ese motivo que *[Rec]* se ubica en un lugar diferente al de las películas en las que la cámara registra aquello que quiere o le dejan filmar.

En los últimos años, el terror abandonó su mirada clásica y voyeurística (originada por la cinefilia adicta al género) para inclinarse a registrar a un voyeur impulsado por la técnica y la cámara de video. Esto puede verse en *El diario de los muertos*, la aceptable y fallida quinta versión de George Romero y sus celebrados zombies, en la que se filma una película dentro de otra sobre el tema habitual en el terrorífico universo del cineasta. Sin embargo, el generoso clasicismo de Romero aparece invalidado por el divorcio que se establece entre el guión de la película y sus aspectos técnicos, como si la cámara tuviera un rol fundamental pero secundario dentro de la historia que se cuenta, actuando de manera gratuita y forzada en varias de sus escenas. Esto no ocurre con *[Rec]*, ya que da la impresión de que el guión está dentro de la cámara de Pablo y que sólo él, desde su conocimiento de la técnica (uso de la luz nocturna, fundido en negro, cortes, barridos de la imagen), será el responsable de la puesta en escena y de aquello que se pueda ver o no ver. Es en ese sentido que también la cámara construye un espacio determinado: los personajes corren por escaleras y pasillos invadidos por un terror inexplicable, pero Pablo va junto a ellos, es uno más, o somos nosotros, espantados y asustados por quien está atrás o muy cerca.

Ninguna película rescatable del género se establece sin el recuerdo posterior de algunas de sus escenas. En *[Rec]* hay varias (la niña Jennifer mordiendo a su madre, un personaje que responsabiliza del caos a los chinos, la simpática confusión que viven y comentan los viejos a cámara, la aparición y entrada al lugar del empleado de sanidad). Pero los últimos diez minutos de *[Rec]* difícilmente permanezcan indiferentes, aun para los no seguidores del género. Se trata de esos momentos en los que la tensión llega a un grado paroxístico imposible de resistir, en los que Pablo y la periodista personifican a los sobrevivientes de la historia, con una cámara que descubre una habitación, recortes de diarios, fotos y grabaciones en las que se escucha una voz gangosa que resolverá la historia. O no.

Por si fuera poco, algo aparecerá en medio de la oscuridad, y la luz nocturna de la cámara será necesaria para seguir filmando. Es el momento en que los miedos se corporizan definitivamente y en el que Balagueró y Plaza proponen qué hacer con el espectador-cámara y con la joven periodista. ¿Habrá que seguir en *[Rec]* o recurrir a la salvación y apretar stop? Que cada uno decida qué hacer antes de ese ¿final? **[A]**

# Jugar con la experiencia



A favor  
por  
Guido Segal

*"A la Naturaleza no le gusta ser observada (...) Nunca nos dio el poder de golpear directamente; todos nuestros intentos son vistazos, todos nuestros aciertos son accidentes. Nuestras relaciones con los otros son oblicuas y casuales."*

**Ralph Waldo Emerson.** Experiencia.

La emoción se sustenta por la empatía. Emocionar es proponer un simulacro en el cual el otro, el receptor, encuentre un recipiente que pueda llenar con su propia experiencia. La empatía no está en los contenidos sino en el medio; la propia experiencia es intransferible, pero apostamos constantemente a que algunos de sus rasgos básicos estén presentes en la experiencia de los otros. Escribir (filmar) es tender un puente de empatía para que nuestra propia experiencia del mundo no se sienta tan solitaria, pero es también una forma de adquirir autoridad sobre la propia experiencia.

Estos bosquejos filosóficos son parte esencial del trascendentalismo, movimiento que surgió en Estados Unidos a mediados del siglo XIX y al cual adhirieron tanto Emerson como Walt Whitman o Henry David Thoreau. Decir que somos mónadas cerradas a los demás o que no se puede tener conocimiento más que de la propia percepción del mundo no es novedoso; lo que sí suena refrescante es pensar a la escritura como un modo de dominar mi pasado y asentarme con más solidez en el presente. Es, a fin de cuentas, una filosofía humanista, que reconoce la soledad inherente pero que encuentra una justificación para la narración más allá de lo estético.

Jean-Dominique Bauby, frívolo editor de la revista *Vogue*, donjuan ocasional y canchero *non-stop*, cae víctima de un síndrome que lo inmoviliza y le impide el habla, y así nos lo presenta Schnabel. Ese pasado triunfal y de champagne a media tarde aparece esporádicamente como un recuerdo inestable y lejano. Lejanía o distancia, palabras que sirven para hablar de toda la película y, de paso, de su estrategia narrativa. No nos dejemos engañar, algo se nos antoja extra-

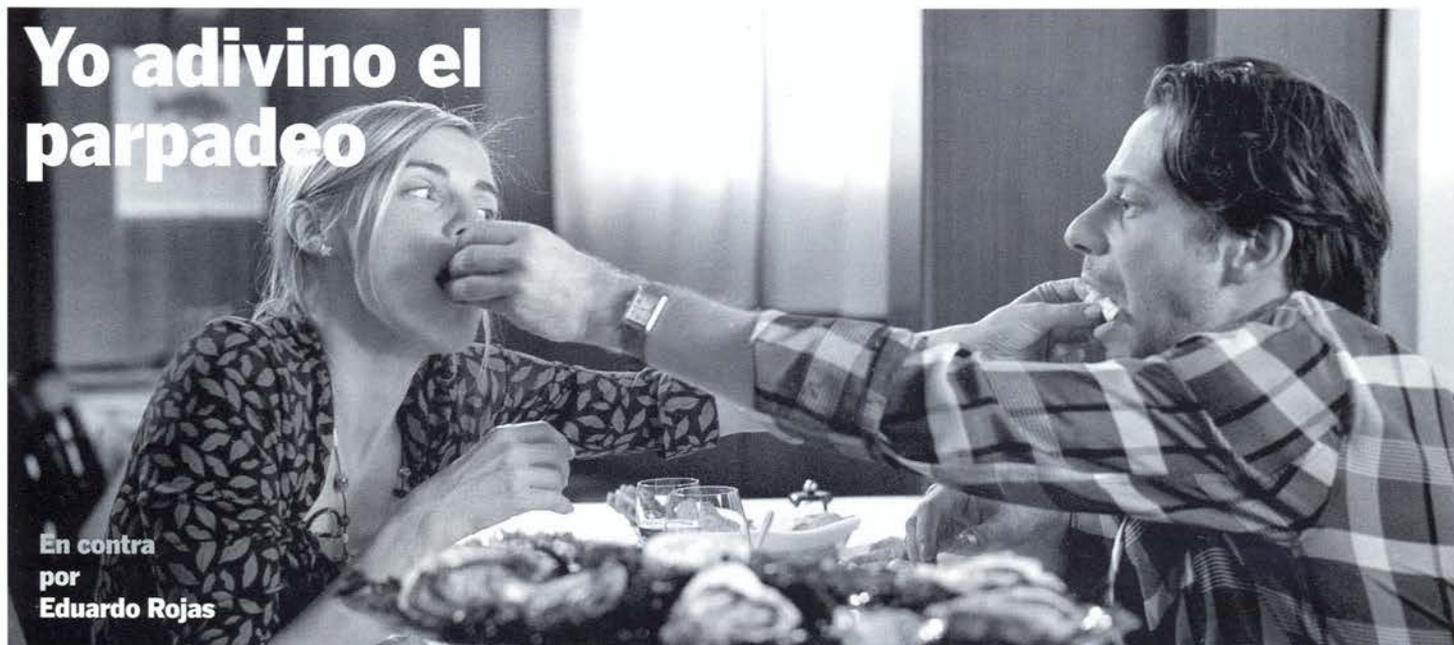
ño en esta historia de tragedia y redención en torno a una enfermedad terminal; esta vez nadie nos incita a derramar lágrimas por la lucha inútil de Jean-Do. Schnabel elige filmar toda la película desde el punto de vista de Bauby, ya sea en subjetivas difusas, con fueros de foco en referencia a la pérdida de la visión del protagonista; en *flashbacks* volátiles de colores lavados, distorsiones de felicidad en tiempos en los que de esa boca salían palabras y no sólo baba; en imágenes libres, flashes neuronales en los que Bauby sueña al mundo que ya no podrá ver del mismo modo en que Roger Corman mostraba el viaje lisérgico en *The Trip*. La constante voz en *off* de Bauby que acompaña al relato es sólo para nosotros; somos confidentes únicos de su dolor, de su cinismo, de su enojo e impotencia. Por más paradójico que suene, empatía total implica distancia total. Ver y sentir a través de los ojos de nuestro protagonista implica entenderlo, y allí entra en juego la razón, no la emoción; revivir la experiencia del otro es imposible, entonces Schnabel recurre a un mecanismo de puesta en escena y, si bien su decisión es acertada, *La escafandra y la mariposa* no deja de ser una película fría; fría pero inteligente, noble pero cero sentimental.

No busque aquí los rastros del modelo, que tantas veces aplicó Hollywood, del enfermo terminal que se redime a través de actores caricaturizados héroes y música incidental de cuerdas. Ese subgénero apela a que la puesta en escena se limite a resaltar el valor moral de las imágenes, lo cual la hace chata y de bajo vuelo; se trata de que todo se sacrifique en pos de dar el mensaje último: la vida vale la pena, hay que pelear hasta el final. Schnabel no sólo no toma este camino: se va para el otro lado. Aquí no hay lección de vida, Bauby no es un mártir. Le mira las tetas a la enfermera, putea, ruega que lo desconecten. Sí, también habla del amor, del pasado, de la belleza del mundo, pero no es un ejemplo ético. Es un eslabón más del engranaje Schnabel, construido sobre hombres enfrentados a una potencia ajena y violenta que se entromete con su identidad hasta alienarlos y matarlos: el éxito para Basquiat en el film homónimo, la Revolución cubana y su homofobia para Reynaldo Arenas en *Antes que anochezca*, el *locked-in syndrome* para Jean-Dominique Bauby en *La escafandra y la mariposa*. Sus películas son casi tan barrocas como las de Baz Luhrmann; destroza las convenciones formales hasta que haya una barrera entre nosotros y lo narrado. Un montaje nervioso y alternante, una gama amplia de saturaciones de color, fundidos a blanco y un entramado de voces constante nos incitan a distanciarnos de Bauby, lo cual puede parecer una falta de compromiso del realizador para con su retratado. No es éste el caso: Schnabel se compromete a fondo con el dolor de sus protagonistas, con la homosexualidad excéntrica y turbulenta de Arenas o con el cinismo impotente de Bauby, pero elige mostrarlo a través de un tono juguetón y se anima a proponer algo más allá de contar la lección de vida. Habrá quien juzgue esto irresponsable, pero es en realidad osado. Es un modo de aceptar la incapacidad de reconocer ese infranqueable límite entre la experiencia intransferible del otro y la propia. Lo único que queda es un artificio, una *mise-en scène*, la más humilde declaración de que sólo existe la propia percepción distorsionada de las cosas. De modo trascendentalista, Schnabel se revela como un gran humanista, con la empatía distante como principal arma. [A]



# Yo adivino el parpadeo

En contra  
por  
Eduardo Rojas



**P**obre Jean-Do, en la cumbre de su éxito como editor periodístico, un derrame cerebral lo dejó tetrapléjico y mudo y con un único contacto con el mundo: el temblor codificado de su párpado izquierdo. En los dos años que duró su calvario, Jean Dominique Bauby fue capaz de encontrar un sentido a la vida que sobrevivía: con el titilar de su único ojo capaz, dictó un libro en el que amaba y defendía su retazo de vida, exhibía su sufrimiento y evocaba, encontrando algún sentido, su crepúsculo estatuario. Pero pobre Jean-Do otra vez, el encargado de la inevitable versión fílmica fue Julian Schnabel, especialista en biografías de artistas en conflicto con su entorno: la del artista plástico callejero Basquiat, la del escritor cubano polisexual Reynaldo Arenas. Para Schnabel la vida es una sucesión de ilustraciones, de guías confortables para viajeros accidentales que recorren la aventura de otras vidas mirando sus peripecias desde afuera. Schnabel ofrece todas las garantías al respecto, buen gusto visual (también es artista plástico), vocación por los grandes temas de la vida (dejo al lector la opción de encomillar esta frase) y la comodidad de entregar toda posibilidad de emoción a grandes actores: Javier Bardem como Arenas en *Antes que anochezca*, ahora Amalric como Bauby. Schnabel adopta las decisiones estéticas correctas (casi la mitad del film está narrado en subjetiva) y encuadra los escasos exteriores con un sentido de la perspectiva que da cuenta de su fina mirada plástica. Pero esa suma de correcciones paraliza al espectador casi tanto como a Jean-Do. Ni emoción ni compromiso vital que nos identifiquen con el artista postrado. Miramos el mundo desde el interior de su limitada perspectiva visual, pero nada nos conmueve ni nos pone en otro lugar de comprensión de su experiencia.

Hace casi cuarenta años, el guionista Dalton Trumbo, luego de sobrevivir a la persecución maccartista, dirigió su único y tardío film: *Johnny cogió su fusil*, basado en la historia real de un soldado a quien las mutilaciones de guerra transformaron en un monstruo sin extremidades ni cara, únicamente capaz de comunicarse mediante golpes de cabeza en su almohada. Trumbo también miraba al soldado Johnny desde afuera (las subjetivas eran reempla-

## La escafandra y la mariposa **Le Scaphandre et le papillon**

Francia, 2007, 112'

### DIRECCIÓN

Julian Schnabel

### GUIÓN

Ronald Harwood

### PRODUCCIÓN

Kathleen Kennedy y

Jon Kilik

### MÚSICA

Paul Cantelon

### FOTOGRAFÍA

Janusz Kaminski

### MONTAJE

Juliette Welfling

### DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Michel Eric y Laurent

Ott

### SONIDO

Dominique Gaborieau

### INTÉRPRETES

Mathieu Amalric,

Emmanuelle Feigner,

Marie-Josée Croze,

Anne Consigny, Patrick

Chesnais.

zadas por fundidos a negro), y la interioridad de su personaje era vertida a través de su voz en *off*. La película era despereja, tironeada entre su vocación antibelicista y algún toque hippón de época. Pero el viejo Trumbo contaba desde la rabia, la de su propia proscripción que truncó su vida artística, la de su militancia comunista y su honesta creencia en un mundo justo y pacífico; y esa rabia, esa subjetividad sin subjetivas salvaron al film y lo mantienen en la memoria como un testimonio desperejado y vibrante de un horror siempre presente: el de la destrucción del hombre por el hombre. Schnabel, en cambio, no asume ningún compromiso. Es incapaz de apartarse de su cómodo lugar de ilustrador y resigna la mejor y más arriesgada veta narrativa que la historia le ofrecía: el melodrama, un melo masculino en el que la cara contrahecha de Jean-Do/Amalric, su baba y sus lágrimas (líquidos a los que la incontinencia del enfermo les permite la libertad de recorrer su cara como único signo externo de su dolor) no sean sólo una mueca de artista virtuoso, sino también el índice de un sufrimiento verdadero, uno que nos conmueve y nos postre a su lado, víctimas de la injusticia de algún hado maligno o de algún secreto diseño del destino que elija la vía del dolor como forma de conocimiento. Nada de eso: *La escafandra y la mariposa* es una superficie vistosa y una cáscara vacía. Es también una apropiación indebida de íconos ajenos. ¿Por qué en una de sus remembranzas de su vida plena Jean-Do recorre París, mientras la banda de sonido de *Los 400 golpes* lo acompaña como fondo y una cámara turística muestra edificios y monumentos glamorosos? Evocación inoportuna de aquella escena inaugural truffautiana en la que una mirada anónima recorría un París grisáceo y se encontraba a cada paso con la Torre Eiffel devenida en símbolo de mujer, la mujer suprema e inalcanzable que siempre persiguió Truffaut; un golpe de intuición de un artista novel que descubría precozmente su poética. Para Schnabel, el París que recorre Bauby es sólo brillo fashion; nada más impropio que la cita a la vida tragicómica de Antoine Doinel, uno que nunca aprendió a vivir pero que nos enseñó en el camino, sin recetas de autoayuda como las que Schnabel utiliza para reducir la aventura vital de Jean-Dominique Bauby. **[A]**



## La Srta. Jekyll y la Dra. Hyde

A favor por **Tomás Binder**

"Conducirás tus modelos a tus reglas, ellos te dejarán obrar sobre sí, y tú les dejarás obrar sobre ti."

**Robert Bresson.** Notas sobre el cinematógrafo.

**E**n *Silvia Prieto* (1997) Valeria Bertuccelli interpretaba a Brite, una veinteañera que se llamaba igual que el producto de limpieza que repartía en una esquina de Buenos Aires. Brite hablaba mucho y todo lo decía en un mismo tono monocorde, iba y venía con las bifurcaciones de la historia. La identificación del nombre del personaje con el del polvo para lavar no era un gag anecdótico: como la mayoría de los personajes del cine de Martín Rejtman, Brite se dejaba arrastrar por la circulación de los objetos y de los afectos que determinaba el universo del film. Y la actuación de Bertuccelli era funcional a esa circulación, en el punto en que lograba, al mismo tiempo, referir a adjetivos del todo heterogéneos: apagada, eléctrica, neutra, indiferente, neurótica, lenta, veloz, inasible.

Aunque la Tana, protagonista de *Un novio para mi mujer*, deteste las coincidencias, es a partir de una coincidencia que propongo pensar su película: la comedia de Juan Taratuto comparte protagonista con las últimas dos ficciones de Martín Rejtman. La coincidencia es actoral, pero las divergencias son estéticas y narrativas.

Dijo alguna vez Martín Rejtman: "Hay películas que parecen programas de televisión. [...] Esa especie de costumbrismo o de supuesto realismo de buena parte de las ficciones de tevé es un poco nocivo. En un punto, se convierte en algo más real que la realidad". Rejtman diri-

### Un novio para mi mujer

Argentina, 2008, 96'

#### DIRECCIÓN

Juan Taratuto

#### GUIÓN

Pablo Solarz

#### FOTOGRAFÍA

Pablo Schwerdfinger

#### MONTAJE

Pablo Barbieri

#### SONIDO

Martín Grignaschi

#### DIRECCIÓN DE ARTE

Vera Aricó

#### MÚSICA

Iván Wiszograd

#### PRODUCCIÓN

Juan Pablo Galli, Juan

Vera, Alejandro

Cacetta

#### INTÉRPRETES

Valeria Bertuccelli,

Adrián Suar, Gabriel

Goity.

ge sus películas con la conciencia del autor que se recorta contra el fondo de una estética hegemónica, y en ese punto se opone diametralmente al cine de Juan Taratuto. Distribuida por Buena Vista, producida por Patagonik y protagonizada por Adrián Suar, *Un novio...* registra, en el momento en que se escribe esta crítica, alrededor de 250.000 espectadores en sus primeros cinco días en cartel. Esta masividad inicial responde al modo en que la película logra adecuarse a la estética televisiva hegemónica: el público se enfrenta a una versión elaborada de lo que puede ver todos los días por televisión. Ahora bien, ¿qué hace la película con esa herencia televisiva?

Los personajes de las series de Pol-ka son hombres y mujeres estridentes, que gesticulan mucho y se definen por uno u otro tic a la hora de relacionarse con el mundo. Ése es el punto de partida de Taratuto: el Tenso y la Tana, una mujer que dedica su vida a quejarse e insultar al mundo y a su marido, que padece ese torbellino en clave neurótica. Lo de Suar es aceptable y es exactamente lo que se puede ver en el costumbrismo televisivo: un personaje definido por un rasgo (la indecisión, símil Woody Allen) atraviesa ámbitos cotidianos (la cancha de fútbol 5) y hace de este cruce el lugar para una comedia fundada en el malentendido y la torpeza. Ésa es la zona de los peores chistes del film. Pero la inteligencia de *Un novio...* está en el casting de su protagonista femenina y, fundamentalmente, en un guión a su medida: Valeria Bertuccelli excede por mucho las caricaturas de Pol-ka, y en ese desfasaje se construye la película. De las "comedias de rematrimonio" norteamericanas, *Un novio...* tiene tres elementos fundamentales: diálogos veloces, una mujer que los sentencia de manera firme y la reconstitución del amor hacia el final de la historia. Bertuccelli tensa estos tres ejes y los hace converger en el momento más emocionante de todos, cuando Suar la ve bailar y no puede evitar volver a enamorarse: la película cuenta la historia de un cambio y de una aceptación, y esa imagen los pone en escena a través de una actriz que no se encasilla en el axioma inicial de una caricatura. En este punto, Taratuto supera el humor esquemático de las máscaras televisivas para centrarse en la complejidad actoral de su protagonista. Valeria Bertuccelli, lo sabe Rejtman, no es más real que lo real; es lo real, a secas.

Si en *Silvia Prieto* Brite ocupaba el lugar subordinado de un elemento en el circuito de intercambios, la Tana se apropia del entramado genérico de la película de Taratuto. Lo narrativo se corresponde con lo actoral y con lo político: lo que *Silvia Prieto* dice, lo dice su sistema estético, en tanto sus personajes no emiten juicios sobre el mundo; de ahí el carácter inasible de la comicidad de Brite. Lo que *Un novio...* dice, lo dicen sus protagonistas, las decisiones que toman, los juicios que emiten; de ahí la estridencia en primer plano de su protagonista. Como había ocurrido en algunas series televisivas, Bertuccelli muestra en la película de Taratuto el "reverso" de la velocidad neutra de sus personajes de *Silvia Prieto* o *Los guantes mágicos*. Reverso no como opuesto, sino como complementario: un tipo de intensidad supone a la otra. (Bresson: "Modelo. Su *permanencia*: manera siempre idéntica de ser diferente".) La Tana, a diferencia de Brite, se opone a todos y a todo: a los optimistas, a los simpáticos, a los machistas, a *Clarín*, a los insensibles. También a diferencia de Brite, se permite creer en el amor. El registro neutro de otros films puede ser la estridencia de éste, y en la transparencia de una mujer también puede estar el germen de un cine argentino de género que cree en lo que cuenta. [A]



## Una sitcom regurgitada

En contra por **Fernando E. Juan Lima**



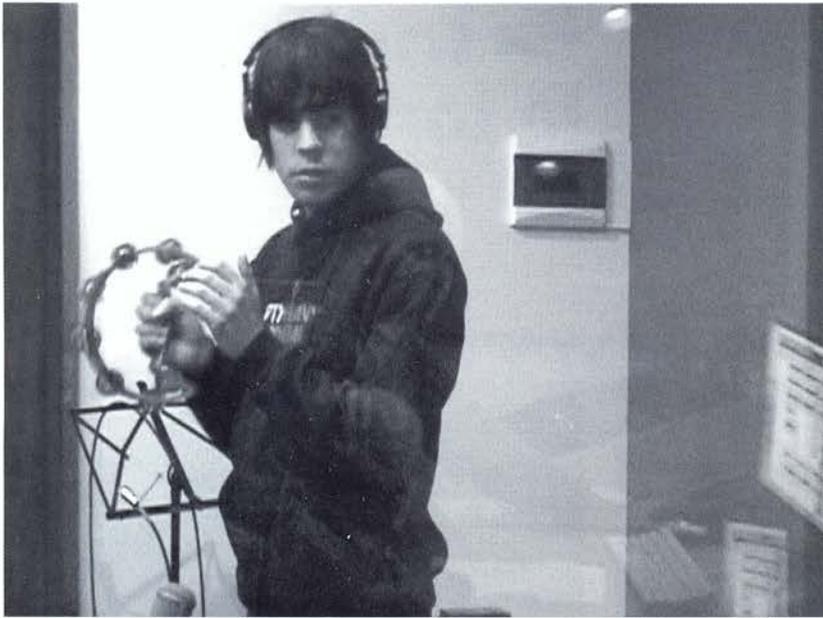
Comedia de rematrimonio, *Un novio para mi mujer* nos acerca a la historia del Tenso (Suar), que decide contratar al cuervo Flores (Goity) para que conquiste a su mujer, la Tana (Bertuccelli), en tanto su falta de agallas le impide enfrentarla. Un mínimo conocimiento del género nos basta para prever que, en ese proceso, el Tenso irá redescubriendo a su esposa, etcétera. El problema no está en los lugares comunes; de hecho, los códigos genéricos suponen su uso y reiteración. Sin embargo, aquí se acude a ellos de segunda mano: asistimos a una suma de *clichés* de lo que la televisión cree que son los lugares comunes del género. La intertextualidad remite más al catódico universo Suar, a los trasplantes de las *sitcoms* estadounidenses, que a un acercamiento a la comedia cinematográfica. No es que *Un novio...* carezca de gracia; el guión tiene momentos que funcionan, unos cuantos buenos *one-liners*, y Bertuccelli confirma que es incombustible: divierte sin bajezas ni guiños explícitos. Los Macocos, que juegan papeles secundarios, aportan la corrección y el humor que sólo con intermitencia consigue el excesivo Goity y que es *terra incognita* para Suar. El problema mayor es la falta de confianza en el género que se intenta discurrir: se mastic, predigiere, resalta y subráya (ya se sabe: el público, si no, no entiende). Así, cuando el Tenso busca contactar al citado galán, la noche cerrada es acompañada por una música-de-película-de-terror y se oye el lejano aullido de los lobos (¡en el conurbano bonaerense!). Y cuando este último se disculpa, tras los títulos, con todos los maridos traicionados... se incluye un perro. Taratuto se confirma como hacedor de productos calculados para atraer al público televisivo (las escenas en el club de barrio y en el modesto parque de diversiones recuerdan a *Luna de Avellaneda*, aun cuando el conjunto remite más a *Samy y yo*). Demagogia y mirada humorística sobre "lo argentino". ¿Será que, cada vez más, nuestra cotidianidad imita las tiras de Suar? ¡Socorro! **[A]**

## La frutilla de la torta

En contra por **Federico Karstulovich**



Hay una serie de máximas propias de la comedia romántica tradicional. Las hay, de hecho (y más si la relación que se tiene con el género es inflexible y estática), en casi todos los géneros clásicos. Si consideramos la comedia romántica como uno de ellos, y si hacemos caso a una de sus máximas ("en toda comedia romántica las almas gemelas se creen incompatibles"), podríamos incluir la última película de Juan Taratuto en ese selecto círculo, que en la cinematografía local se reduce a una veintena de películas y que tiene en la genialidad de Carlos Schlieper su más grande exponente. Ahora, incluir no significa avalar. Y de eso se trata el problema central de *Un novio para mi mujer*: uno puede avalar, como espectador, infinidad de cosas, pero el espacio de pertenencia también hay que ganárselo. Y he aquí la cuestión, el meollo del asunto, como dirían las abuelas: hay, en toda la película –más allá de los logros actorales de Bertuccelli y Goity (Suar hace de Suar, que hace de Suar... pero que igual es Suar)– un problema grave, y es que no hay valentía por una elección en el código del artificio puro o en un código que se desplace con respecto a los valores del remanido género. Y de esa encerrona no se sale con manotazos de ahogado. Cuando uno ve comedias canónicas clásicas de rematrimonio, lo que menos importa es si el mundo que describen es el nuestro; lo que importa es que ese mundo sea un pedazo de torta para el espectador, como decía Hitchcock. Taratuto, en cambio, amarroca. Nos entrega migajas, restos de género, que tienen un buen punto de partida (una pareja a punto de separarse que no logra resolver el problema ni para un lado ni para el otro), pero que necesitan de enlaces muy forzados, trabados. Lo que sigue no es muy académico: chupetear la frutilla de la torta (léase Bertuccelli y sus frases a velocidad de corredor jamaíquino en 100 metros llanos) no es comerse la torta. De ahí que la película quede abandonada a su suerte. Y nosotros, echados en medio de una comedia romántica a media cocción. **[A]**



## Formas e indagaciones

por Agustín Campero

### Grande para la ciudad

Argentina, 2007, 82'

#### DIRECCIÓN

Andrés P. Estrada y Juan Schnitman

#### GUIÓN

Andrés P. Estrada y Juan Schnitman

#### PRODUCCIÓN

Juan Schnitman

#### FOTOGRAFÍA

Andrés P. Estrada y Juan Schnitman

#### EDICIÓN

Andrés P. Estrada y Juan Schnitman

#### INTÉRPRETES

Martín Rivero, Francisco Risso, Leandro Boné, Pablo Fiallo, Javier Vaz Martins, Mariano Esain, Juan Stewart.

**E**n el año 2004, pasé el fin de semana largo de octubre en Montevideo. El día diez me vi obligado a padecer el "Centenario", mega-concierto de rock rioplatense en el famoso estadio de fútbol. Frío, viento, bebidas y alimentos caros, y La vela puerca y Los piojos, entre otros. Todos los grupos, menos uno, transitaron lo esperable, el lugar común del cansino rock hegemónico del momento. Dentro de ese esquema, todo fue muy pobre y predecible; es muy poca la posibilidad de revelación en tan miserable paradigma. Rock de tribuna, homenaje al tetra brick, banderas y bengalas. Dos meses después, Cromagnon.

El grupo distinto se llamaba Astroboy. Rock en inglés –lo que podría ser equivalente a decir que se aleja de toda posibilidad demagógica–, de sonidos amistosos y melodías rápidamente identificables, under y a la vez radiable: sonaba parecido al rock británico reciente, pero a la vez era algo distinto; estaban afirmados, pero también buscaban su personalidad. Los cinco chicos de Colonia, miméticos a sus ídolos y empecinados en concretar su sueño adolescente de estrella del rock, habían, efectivamente, consumado el esperado Centenario. Se plantaron frente al chauvinismo imperante en el rock rioplatense haciendo exactamente lo que los seduce. Varios años antes (veinte), otro grupo, que también cantaba en inglés y era liderado por un italiano apátrida que estaba podrido de que le escupieran consignas nacionalistas, mandaba a hacer unas remeras que decían

"A Sumo no le importa nada".

Algo análogo venía ocurriendo ese mismo año con respecto al cine. Por esos días, se estrenaba *El amor (Primera parte)*, comedia romántica que, además, era una declaración política frente a la burocratización de las prácticas artísticas a partir de las lógicas de financiamiento del cine argentino. Entre sus directores estaba Juan Schnitman. *El amor...* terminó siendo una pequeña brisa frente a la exaltación de la "producción nacional" ese año particularmente festejante del argentinismo, a fuerza de *Patoruzito*, *Luna de Avellaneda* y *Peligrosa obsesión*. Un par de años después, dos potencias se encontraron para aportar cierta frescura, inocencia y refinamiento. Si cada tipo de música demanda determinado acercamiento y un modo de pensar su objeto, también es cierto que la concreción cinematográfica de esa música demanda una exploración respecto a su gramática. No sólo una forma de acercarse, sino también una problematización acerca de su carácter, su naturaleza y sus posibilidades de despliegue. Estrada & Schnitman lo hicieron: recuperaron la voluntad de la forma para las películas de grupos de música, y reflexionaron respecto de los problemas narrativos intrínsecos a la filmación de la grabación de un disco por parte de un grupo under no tradicional y en vías de ascenso. A diferencia del modo habitual de retratar una grabación o la intimidad de un grupo (montaje rítmico deudor de la canción –y que, por lo tanto, subraya sus efectos–, temática exaltadora de excentricidades y planos subordinados a los rasgos icónicos de los personajes devenidos en productos), E&S primero definen una forma de acercamiento y luego descubren una distancia para que ante sus cámaras se revele la invención musical. Discurren a partir de un tipo de plano hegemónico que permite una forma de abordaje al film (principalmente el plano secuencia con un leve movimiento de cámara de lado a lado) como para atestiguar una tenue lógica evolutiva en un fragmento de vida de un grupo de música, y permiten ver la manera en la que el grupo Astroboy se apropia de los ambientes, desde las salas de ensayo, los escenarios y la dimensión radiofónica hasta los espacios urbanos de Montevideo y Buenos Aires. E&S facilitan, además, la hechicería de los músicos arriba del escenario, eligiendo planos atípicos que se corresponden con la intención de generar apariencias hipnotizantes y la consumación de un estilo.

A pesar de su inmediata fachada, ni en la música de la banda ni en la película se puede argumentar la inocencia. Detrás de ambas hay una conciencia respecto de la búsqueda de la forma y los elementos que hacen a su cimentación, a los problemas en lo que concierne a la melodía, al idioma para las letras, al brillo de las guitarras y al protagonismo de la percusión (esto es significativo frente a la tradición percutiva del rock uruguayo). Y su correspondencia con la puesta en escena cinematográfica: los directores logran la distancia justa para meterse en la intimidad sin evidenciar condicionamientos, mostrar la invención de las canciones y a la vez reflexionar sobre las posibilidades del cine para revelar cómo evoluciona un grupo de rock a partir de la música y los espacios exteriores a su práctica en el marco del universo pop. Ambas indagaciones parecen tener una misma motivación: cerrarle los caminos a cualquier intento de obturación. **[A]**

## Juntos, nada más

Ensemble, c'est tout  
Francia, 2007, 97'

**DIRECCIÓN** Claude Berri

**GUIÓN**

Claude Berri, Anna  
Gavalda

**PRODUCCIÓN**

Claude Berri

**MÚSICA** Frédéric Botton

**FOTOGRAFÍA**

Agnès Godard

**MONTAJE**

François Gédigier

**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**

Laurent Ott, Hoang

Thanh At

**INTÉRPRETES**

Audrey Tautou,  
Guillaume Canet,  
Laurent Stocker,  
Françoise Bertin,  
Firmine Richard,  
Béatrice Michel.



**C**amille, Franck y Philibert comen crêpes en un restaurante. Es una escena entre tantas, y Franck, cocinero y malhumorado protagonista de esta historia, no puede dejar de manifestar su descontento ante esas crêpes que se exceden en manteca. Su mal humor se apaciguará más tarde cuando decida prepararlos él mismo y hacer así visible esa diferencia que los otros, entre risas simuladas y cómplices, parecen ignorar.

Por esto, quizás no es casual que la medida sea una de las cualidades que exhibe esta comedia romántica a la hora de administrar ciertos ingredientes; y esa podría ser una de las diferencias que es necesario notar. Las desavenencias iniciales entre la pareja, la vida descarrada de él y las trabas de ella para relacionarse están acá presentes como en otras tantas, y hasta cuesta pensar que hizo falta una novela de base para aportar el argumento que una acotada memoria de género habría ofrecido de buen grado. Aunque vale aclarar que estos "tips

narrativos" se mantienen sobriamente en un segundo plano y, como en las buenas crêpes, no hay excesos.

Por el contrario, y en sentido inverso al de muchas otras comedias y también al de esta nota, lo que la película nunca hace es usar la cocina como metáfora. Las alegorías —a esta altura trilladas— de los sentimientos como cuestión de alquimia y filosofía culinaria, tan propias de esta *fusión* de amor y comida en el cine, afortunadamente son dejadas de lado. Más que una metáfora, la cocina es acá un trabajo, y los trabajos cansan. De hecho, la credibilidad y el mayor encanto del "galán" reposan en su fastidio y su cansancio. Es gracias a decisiones como ésta y a otras del mismo tenor (la pobreza bohemia de la protagonista es una de ellas) que la película gana "naturalidad" y sobrelleva con fluidez algunos cauces manidos y obligados. (Hasta Audrey Tautou, debido al tono general, consigue por momentos sortear la acechanza de esa legión de demonios que, desde *Amélie*, la persiguen como un estigma.) Aunque esa naturalidad recuerda a aquel *realismo* del que tanto hablaba Renoir, quien, como él mismo confesó, llegó a pintar árboles para hacer *más reales* sus paisajes. Este mejor llamado *bucolismo*, que es toda una tradición del cine francés, es uno de los mejores rescates de esta comedia. Allí, una tarde de campo soleada para la ocasión nos muestra a Philibert, Franck y Camille en el momento en que deciden llevar a Paulette, la abuela de Franck, a vivir con ellos. Es un día luminoso y todos cantan juntos una canción francesa muy alegre que habla de una tal Paulette y de un grupo de muchachos que la aman y que salen con sus bicicletas, y es gracias a ese paseo en bicicleta con Paulette que emprenden un vuelo de fantasía. **MARCELA OJEA**

## Abyali

Argentina, 2007, 80'

**DIRECCIÓN**

Matías Pablo  
Saccomano

**PRODUCCIÓN**

Marie Pessiot

**FOTOGRAFÍA**

Matías Pablo  
Saccomano

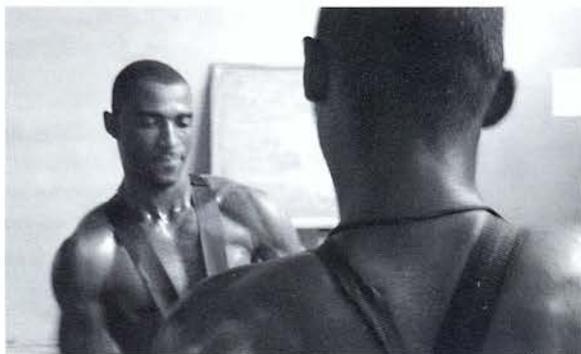
**MONTAJE** Matías Pablo  
Saccomano

**MÚSICA**

Abyali Percusión

**INTÉRPRETES**

Samy Manga, Willy  
Ombe, Isaac Mbende,  
Paulin Nguini,  
Zorobabel Paul Alvin,  
Dada Manu, Venant  
Ntiomo.



**D**e su Patagonia natal, Matías Pablo Saccomano llegó a Camerún, en donde realizó su primer largometraje. Un camino inhabitual en el recorrido de un artista; lo usual es empezar por lo cercano y autobiográfico. Saccomano, en cambio, opta por el salto desde el frío de Bariloche a la exhuberancia tropical por razones que no tienen cabida en esta película. No es éste un diario íntimo volcado a la pantalla, como tantos documentales contemporáneos, ni la crónica del descubrimiento de un territorio extraño. Naturalmente instalada desde el comienzo en Yaundé, la capital de Camerún, la película sigue las vidas de un grupo de percusionistas que se empeñan en llevar adelante a su grupo musical en un lugar vital y anárquico en el que toda iniciativa que vaya más allá de la subsistencia parece una utopía. Las historias personales de Isaac, su

novia modelo, Paulin, y los demás integrantes del grupo se van deslizando con la efímera y fluida felicidad de un porro de los que fuman Isaac y su novia. Los muchachos del grupo Abyali no tienen nada, viven en la precariedad y las carencias que sus modestas changas como profesores, músicos ocasionales, o lo que pinte, les permiten. Pero viven, y hay en torno a ellos un aire de alegría y serena vitalidad envidiables. Su precaria economía, los malabares de su subsistencia diaria, sus casas humildes, poco más que chozas, no son obstáculos sino puntos de partida. Isaac da clases de música a una francesa que no encuentra (ni encontrará nunca) el ritmo. La tensión de su cara y sus músculos lo anticipan; esa breve escena es la síntesis de la diferencia cultural: los hombres de Abyali hacen música como prolongación de sus cuerpos, la mujer europea debe aprender a desprenderse de él para lograrlo. No se trata del estereotipo sobre la habilidad natural de los negros para la música o sus destrezas físicas (otra forma inversa de racismo), los Abyali son profesionales que estudian y ensayan su oficio a la espera de su oportunidad. Se trata de seguir adelante como sea, de reinventarse y volver a empezar todos los días. Y entonces nos preguntamos: ¿ha sido tan largo el viaje de Saccomano? ¿Es tan distinto Camerún de la Patagonia, de toda la Argentina, un país que se autodestruye con entusiasmo a cada rato y en donde también es necesario inventar cada día la forma de sobrevivir? *Abyali* y su gente no renuncian al optimismo y la creatividad primordial, y, restándoles nuestra melancolía tanguera, resultan un espejo inesperado de nuestras mejores imágenes. **EDUARDO ROJAS**

## El baño del Papa

Uruguay, 2007, 90'

### DIRECCIÓN

César Charlone y Enrique Fernández

**GUIÓN** César Charlone y Enrique Fernández

### PRODUCCIÓN

Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Claudia Büschel, Serge Catoire, Fernando Meirelles, Elena Roux, Sandino Saravia Vinay

### FOTOGRAFÍA

César Charlone

### MONTAJE

Gustavo Giani

### INTÉRPRETES

César Troncoso, Virginia Méndez, Mario Silva, Virginia Ruiz, Nelson Lence, Henry De Leon, Jose Arce.



La película está basada en una anécdota real. En 1988, Juan Pablo II realizó una visita a Uruguay. Uno de los puntos a visitar era la localidad de Melo, un pueblo modesto ubicado cerca de la frontera con Brasil. Los pobladores pensaron que se trataba de una oportunidad económica única. Se decía que decenas de miles de brasileños viajarían al pequeño pueblo para ver a Su Santidad. La salvación estaba al alcance de la mano, pero no la espiritual sino la económica. Prácticamente cada habitante de Melo puso un puesto de comida esperando a los contingentes brasileños. Finalmente, la cruda realidad terminó siendo que sólo unos pocos centenares llegaron desde el país vecino haciendo añicos las ilusiones de un batacazo económico. Material que hace recordar tanto a *Bienvenido Mister Marshall*, del genial Luis Berlanga, como al documental *Ciudad de María*, de Enrique Bellande. Sobre este hecho real, los directores construyen una historia costumbrista

acerca de uno de los pobladores a quien, en lugar de salir a ofrecer comida, se le ocurre construir un baño público (que él mismo no tiene) para cobrar una módica suma por sus servicios. Se trata de Beto, un contrabandista a escala menor que se transporta en bicicleta, casado con una mujer creyente y padre de una adolescente que ansía ser locutora de radio. Los riesgos y los beneficios del costumbrismo aparecen abiertamente en *El baño del Papa*: un tono abierto, generoso con los personajes, pero que no elude algo de crueldad al sumirlos demasiado explícitamente en la desesperación y el desasosiego. Sin embargo, la película se asoma por encima de sus propias limitaciones, convirtiéndose en algo más que una acertada tragicomedia social. No se trata sólo de que es una película bien filmada, con personajes desarrollados y un ritmo narrativo preciso y atrapante. Lo más interesante es que algo de un mundo que desconocemos se nos muestra por primera vez. Las relaciones de trabajo de un pueblo de frontera son narradas con tanta o más precisión que las relaciones interpersonales. El contrabandista en bicicleta (que pedalea esforzadamente yendo de un lugar de la frontera a otro, transportando yerba, harina, bebidas y otras nimiedades para poder subsistir) es el héroe de la película de una manera extraña: no por la nobleza de sus acciones sino por la naturalidad con que delinque, sin ser consciente siquiera, como si la ley –personificada en el corrupto policía que cuida la Aduana– no fuera más que otro pesar de la vida cotidiana, como los precios, la salud o el clima. El paisaje horizontal se despliega imponente, dando un marco adecuado a semejante epopeya minimalista. Ahí radica el atractivo principal de la película. **GUSTAVO NORIEGA**

## Star Wars: The Clone Wars

Estados Unidos, 2008, 98'

**DIRECCIÓN** Dave Filoni

**GUIÓN** Henry Gilroy, Steven Melching y Scott Murphy

**MÚSICA** Kevin Kiner

### PRODUCCIÓN

George Lucas y Catherine Winder

**MONTAJE** Jason Tucker.



Los feligreses del imperio con más merchandising después de la Iglesia Católica pueden intentar celebrar *Star Wars: The Clone Wars*, el primer estreno animado de la saga que el tío Lucas y sus millones de sobrinos nerds no dejan descansar en paz. Es que el primer estreno animado digitalmente de la saga de Luke Skywalker, Yoda y demás abusivos de la Fuerza logra anular algunos vicios de la segunda trilogía (la que narra cómo Anakyn Skywalker deviene en Darth Vader). Pero si *Star Wars: The Clone Wars* logra perder las explicaciones kilométricas de la mitología interna y los diálogos rimbombantes para justificar la épica, es quizás no tanto por merito propio sino porque todo aquello ya fue explicado en los films entre los cuales se inscribe temporalmente: *Star Wars: El ataque de los clones* y *Star Wars: La venganza*

de los Sith. Mezclando una estilización extrema y símil manga de los personajes con un registro cuasi realista de robots, naves y todo lo que no respire, *The Clone Wars* va directo al grano en sus escenas de acción: con una puesta en escena con bastante nervio y poco decálogo del mito, la cámara juega a ser una mirada documental (incluso todo empieza imitando los códigos de montaje y edición de un institucional norteamericano de guerra de los cincuenta) o un soldado más, apelando a la subjetiva. Pero todo empieza a tomar un tufillo mercachifle cuando se empiezan a establecer una serie de forzadas conexiones entre distintos films de la saga (aparece Jabba the Hut) y a pavimentar el terreno para algo que, en lugar de reducirse a episodio, da pauta de ser pichón de serial. En ese instante en el que la batalla se diluye en la aparición de varios personajes y el estilo de animación pierde novedad para empezar a sedar la acción, *The Clone Wars* demuestra que una hora y media era demasiado para sus pocas ideas. Lo cual no es tan ilógico si tenemos en cuenta que la película es la alfombra roja para una serie de TV, con el mismo estilo de animación y marco temporal, que debutará en Estados Unidos en breve. Es que *Star Wars: The Clone Wars* es la tremenda demostración del poder de George Lucas, un tipo que no sólo no puede salir de su prisión millonaria y apostar a ficciones nuevas, sino que además posee la pasta suficiente como para transformar, con sólo chasquear los dedos, el piloto de una serie animada para TV en un estreno cinematográfico. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

## Gaviotas blindadas 3 (Historias del PRT-ERP 1976-1980)

Argentina, 2008, 114'  
DIRECCIÓN  
Grupo Mascaró



Planteado como un documental bastante exhaustivo en su intento de reconstruir la historia del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y su brazo armado, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), *Gaviotas blindadas* narró en sus dos primeras partes el desarrollo de esas organizaciones desde sus comienzos en 1961 hasta el golpe militar de 1976 (ver comentario en *El Amante* 184). Utilizando los mismos recursos desde lo estructural y lo formal –esto es, un muy rico material de archivo, intercalado con las entrevistas a diversos militantes–, esta tercera parte está centrada en la resistencia a la dictadura emergente, la cual se intentó desde condiciones muy desfavorables (sobre todo en cuanto a lo militar) que se vieron agravadas por la muerte de algunos de sus principales dirigentes y el secuestro de varios integrantes del Comité Central de la organización a pocos días del golpe, a lo que se sumó la muerte de su jefe máximo, Mario Roberto Santucho. Esto provocó la

salida del país de muchos militantes, en un intento de reorganizar las fuerzas para, como señala uno de los entrevistados, “profundizar el reflujo”. Nuevamente, como había ocurrido en los años previos al golpe, se percibe aquí la existencia de dos posturas enfrentadas: una decidida a sostener como fuera las acciones armadas y los enfrentamientos directos con las fuerzas militares, y otra que buscaba, ante la desfavorable correlación de fuerzas, otros caminos que llevaran –dentro de las enormes dificultades que proponía el contexto– a un mayor acercamiento con otros sectores populares. El film recorre, así, algunas acciones armadas producidas (la más resonante: el asesinato del dictador nicaragüense Anastasio Somoza en Paraguay), la tarea desarrollada en el exilio en varios países europeos, la creación de escuelas y organismos que informaban sobre la situación en nuestro país, las formas de resistencia desarrolladas en las cárceles de la dictadura y la participación de muchos militantes en la Revolución Sandinista de Nicaragua. Este último es el tramo más discutible del film, ya que se da en él una visión uniformemente triunfalista de ese movimiento, ignorando que desembocó en el gobierno conservador de Violeta Chamorro y que uno de sus máximos líderes, Daniel Ortega, es hoy el presidente de Nicaragua, cuya postura es mucho más reformista que en aquellos años. Cabe señalar también el humor presente en algunos relatos, con anécdotas muy graciosas, y la obstinada ausencia de autocritica de algunos militantes, pero, sobre todo, la indolegable actitud de casi todos ellos en la búsqueda de una sociedad más justa, algo que, en una época en la que las utopías parecen arrumbadas en el cajón de los recuerdos muertos, no deja de ser, por decirlo de alguna manera, estimulante. **JORGE GARCÍA**

## Por sus propios ojos

Argentina, 2008, 78'  
DIRECCIÓN  
Liliana Paolinelli  
GUIÓN Liliana Paolinelli  
PRODUCCIÓN  
Sol Martorell, Paula Grandío  
SONIDO  
Santiago Douton  
FOTOGRAFÍA  
Martín Mohadeb  
MONTAJE  
Lorena Moriconi  
DIRECCIÓN DE ARTE  
Mauro Guevara  
INTÉRPRETES  
Ana Carabajal, Luisa Núñez, Maximiliano Gallo, Mara Santucho, Soledad San Martín, Magdalena Combes.



Descentrada por procedencia y marca de origen, esta película hecha en Córdoba emerge del centro para ubicarse en los márgenes de ese territorio llamado Nuevo Cine Argentino que, salvo excepciones, ha tendido a exhalar aires más bien porteños. Buenos Aires solía ser el centro y de allí se partía siempre; de allí se partía o allí se llegaba, y cuando la historia se transportaba más allá era porque los personajes se habían ido “lejos” buscando “algo”. *Por sus propios ojos* transcurre en Córdoba porque sí, porque ése es su lugar y no una parada más en algún itinerario narrativo. Geografías descentradas y corrimientos. Lo que la película desplaza además son algunas fronteras: aquellas que separan el documental de la ficción, aquellas en las que se trafican puntos de vista, aquellas que se cruzan con lo marginal, y que son las que se encargan de acercarla a ese NCA como a un

espacio de pertenencia. Se trata en esta oportunidad de dos estudiantes de cine cordobesas que quieren hacer un documental sobre “mujeres de presos”. Les cuesta hacer contacto con ellas, ganar su confianza, convencerlas de participar, y gran parte de la película es el relato de esta dificultad. *Por sus propios ojos* problematiza de este modo el tema de las distancias, por ejemplo en esa reunión familiar que comparte la protagonista-directora con la protagonista del documental, en la que basta un cruce de miradas para marcar diferencias y contrastes. Se trata de una distancia social (de clase) que se incorpora magistralmente en la puesta de cámara como un despliegue de silencios e incómoda curiosidad. Aunque frente a esta distancia que se traduce en exploración hay también otra que busca zanjarse. Por eso, si la película comienza en tercera persona del plural para acercarse a ese mundo que desconoce –a través de un documental que todo el tiempo se niega y retrocede–, ese hacerse con dificultades va dibujando al mismo tiempo una historia de ficción que le abrirá paso más tarde a lo personal y a lo singular. El beso y el último testimonio marcan ese viraje y sellan, al mismo tiempo, la unión de dos mundos: ese mundo confortable y light del entomólogo bien intencionado y, como contrapartida, ese otro mundo de la cárcel, el del peligro y la intensidad. Los dos encuentros entre el preso (Maximiliano Gallo) y la protagonista (Ana Carabajal) son dos escenas de antología para el recuento de un cine creíble y verdadero, y le otorgan a la película ese regusto extraño de algunos cuentos de Raymond Carver en los que lo cotidiano, en apariencia trivial, parece precipitarse inexplicablemente por cauces intensos. **MARCELA OJEA**



## Corre, gordo, corre

Run, Fatboy, Run

Inglaterra, 2007, 100', **DIRIGIDA POR** David Schwimmer, **CON** Simon Pegg, Thandie Newton, Hank Azaria, Dylan Moran, Harish Patel.

**C**orre, gordo, corre busca dejar en el retrovisor el humor que había caracterizado a la obra del actor británico Simon Pegg (la parodia sentida y no absurda al género de zombies, en *Muertos de risa*, y al policial XL, en la directo a DVD *Arma letal*) para quedarse únicamente con su personaje: un petiso colorado, panzón, amargado, borracho y de carotas poner. En la ópera prima de David Schwimmer (el ex Ross de la serie *Friends*), el personaje de Pegg, si bien no abandona el ridículo, le adosa una carga emocional bastante simplona. Ya desde la primera secuencia, Schwimmer no puede dar puntada cómica sin establecer un hilo simbólico a resignificar: todo comienza con el gordo corriendo lejos de su boda, donde estaba a punto de casarse con Thandie Newton embarazada, y, leyenda que indica "Cinco años después" mediante, deviene en el gordo hoy guardia de seguridad que corre a un travesti. Si se puede obviar la un poco complicada comparación entre una situación y otra (la corrida al travesti como el punto más bajo de un tipo), cuando el gordo decide correr una maratón para competir con el prometido de su ex y, de paso cañazo, demostrarle a ella que "puede terminar algo", ya es difícil ignorar la torpeza y los subrayados de Schwimmer. Lo más triste es que el mismísimo Pegg está involucrado en un guión en el que, por ejemplo, la idea de un tipo gordito con unas calzas imposibles y que corre con una remera de Bowie (mientras suena Bowie: ¡dahl!) es un chiste que sostiene una escena (en cualquier plano de un film deportivo de Will Ferrell hay la misma cantidad de ideas que *Corre, gordo, corre* tiene en todo su metraje). O en el que se cree que se puede hacer, como si nada, el chiste de que el ex descubre que el actual la tiene gigante (aunque siempre en off). O en el que el príncipe azul se demuestra un zángano. En fin, una maratón de chistes y desafíos que hace rato tienen los cordones atados entre sí. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



## Cuatro minutos

Vier minuten

Alemania, 2006, 112', **DIRIGIDA POR** Chris Kraus.

**D**igámoslo de entrada: más allá de la música *culta*, del acercamiento a temas *importantes*, de su lustrosa superficie, *Cuatro minutos* es un culposo *exploitation film*. La fórmula se repite; pareciera que anualmente podremos ver películas como *La caída* y *La vida de los otros*, en las que la ventaja de origen es sumar a la grandilocuente relevancia del objeto tratado la revisión del pasado nazi o comunista. Así: drama sobre tema importante + fondo de revisionismo histórico + pomposidad y circunspección en las formas + (sobre)actuaciones pretenciosas = "por fin podemos ver algo distinto a la basura hollywoodense que atesta nuestras pantallas". Si ésta es la "nueva ola" alemana a la que se nos permite acceder, muchas gracias, pero me quedo en la orilla.

*Cuatro...*, empero, eleva la apuesta: prisión de mujeres en la que una severa profesora de piano (lesbiana y con pasado filonazi, como se nos informa y recalca mediante el abuso de flashbacks) puede superar el rechazo inicial que le provoca una reá punk y "loquita", por cuanto ésta posee un don para la música y, al tiempo que crece la tensión erótica entre las protagonistas, el arte logrará la redención de quien —también descubriremos— era más víctima que victimaria. Obra para entusiasmar a *La Nación*, que preanuncia una seguidilla de "Del director de...", "De los productores de...", resulta inexplicable que se la tome en serio. Mejor hubiera sido reivindicar con algo de humor (totalmente ausente en el caso, claro está) la esencia *trash* de este *german exploitation* y zambullirse gozosamente en la renuncia a todo verosímil. Debo decirlo: la profesora de piano, además, debería haber sido la última exponente de una raza de vampiros-nazis y sumado explicitud en el sexo. Pero claro, por ahí eso podría afectar la permanencia en cartel en Patio Bullrich... **FERNANDO E. JUAN LIMA**



## Manual de amor

Manuale d'amore

Italia, 2005, 116', **DIRIGIDA POR** Giovanni Veronesi, **CON** Carlo Verdone, Luciana Littizzetto, Silvio Muccino, Sergio Rubini, Margherita Buy, Jasmine Trinca, Anita Caprioli.

**M**anual de amor es, en la ficción, el título de un *bestseller*, un *audio book* conformado por cuatro entregas: "El enamoramiento", "La crisis", "La infidelidad" y "El abandono". Es una suerte de libro de autoayuda con instrucciones precisas para actuar en caso de estar atravesando alguna de estas etapas. Los cuatro capítulos, a su vez, dividen el relato, y a cada uno de ellos le corresponde una historia de amor que se irá entrelazando con la siguiente por medio de un personaje puente. El libro es sólo una vana excusa, que apenas aparecerá y tendrá alguna relevancia en el último episodio —el del abandono—, quizás el más flojo de todos. Las cuatro historias de amor (y de desamor obviamente también) son en extremo convencionales, aunque por momentos asome alguna idea, más por la pericia de los actores que por la del guión o de la puesta en escena. Ésta es otra película italiana en la que la esposa engañada recibe al marido infiel en delantal y con un sucedáneo del palo de amasar. En el universo de *Manual de amor* —que se vio en Italia en el 2005, ganó premios y fue un éxito de taquilla tan grande que el año pasado se estrenó su secuela, *Manuale d'amore 2 (Capitoli successivi)*— se cree que el personaje que interpela directamente al espectador, el uso continuo de la música para darle emoción a escenas que de otra forma pasarían sin pena ni gloria, y mover la cámara por el simple hecho de poder hacerlo hacen de la comedia algo dinámico y con ritmo. El abuso del movimiento se da especialmente en la historia del enamoramiento porque, como todos sabemos, cuando estamos enamorados, flotamos (?); entonces, la cámara parece estar flotando todo el tiempo, reforzando esta idea. No obstante, hay algunas escenas logradas, con un buen manejo del humor. La mejor de ellas es, sin duda, la cena de la pareja en crisis en la casa de los padres primerizos. **MARINA LOCATELLI**



## Licencia número uno

Argentina/Alemania, 2008, 70'. **DIRIGIDA POR** Matilde Michanié.

Si bien el cine de ficción de los últimos tiempos ha presentado varios personajes de mujeres boxeadoras (*K.O. de mujer*, *Golpes de mujer*, *Million Dollar Baby*), la realización de un documental sobre el boxeo femenino –en este caso, con Marcela “la Tigresa” Acuña como protagonista– aparece como una novedad. La aparición de la Tigresa, máxima figura del box en la Argentina y primera en conseguir la licencia para practicarlo, no sólo le ha dado trascendencia internacional al fenómeno (hoy es campeona del mundo en dos categorías), sino que también ha generado que otras muchachas –muchas más de las que se piensa– hayan optado por seguir el mismo camino. El primer tramo del film muestra el entorno social en el que pasó su infancia, su abandono del estudio de la danza, y su decisión, tras un breve paso por el *full-contact*, de dedicarse al boxeo, a lo que se suma el hecho de –enfrentándose a su familia y a la moralina del pueblo– formar pareja con su entrenador, un hombre mucho mayor que ella, con quien vive actualmente y tiene dos hijos. Este segmento de la película es claramente el más flojo, por la superficialidad con la que están expuestas las diferentes situaciones y la utilización de inútiles ficcionalizaciones que nada aportan al relato. Afortunadamente, luego la película parece encontrar un eje más preciso, a partir del carisma y los raptos de lucidez de la Tigresa y la presencia de varios entrevistados que ofrecen interesantes testimonios, como la presidenta de la Federación Mundial de Boxeo Femenino, algunas pugilistas alemanas y varias argentinas (entre estos últimos, es particularmente interesante el de Paola Casalnuovo, quien desnuda los obstáculos que –a diferencia de los hombres– deben sortear las mujeres interesadas en dedicarse a estos menesteres). Sin abundar en escenas de combates y con un montaje bastante fluido, la película –aun sin alcanzar demasiado vuelo– es, en sus mejores momentos, un interesante recorrido por un universo no demasiado conocido. **JORGE GARCÍA**



## Caos

Chaos  
Estados Unidos/Inglaterra/Canadá, 2005, 106'.  
**DIRIGIDA POR** Tony Giglio, **CON** Jason Statham, Ryan Phillippe, Wesley Snipes, Henry Czerny, Justine Waddell, Nicholas Lea.

La mejor manera de entender la importancia de la presencia de ciertos actores especialmente llamativos es ver cómo su sola aparición puede mejorar películas con malos guiones y mala dirección. Para comprobar esto, vean cualquier película mala en la que actúe Vincent Price –posiblemente el actor con mayor presencia cinematográfica de la historia–, o vean *Caos*, suerte de hermana boba de *El plan perfecto* de Spike Lee, la cual también tiene como parte esencial de su argumento el robo a un banco con rehenes comandado por un ladrón dueño de ideas filosóficas y un plan original para salirse con la suya. Sin embargo, *Caos* se diferencia de *El plan perfecto* en el hecho de que carece de la precisión en la puesta en escena de Lee. Por el contrario, este film de Giglio está afectado por algún que otro momento bastante feo de estética publicitaria, tiene algunos diálogos ricos en filosofía barata (sobre el destino, la justicia y, claro, el caos) y contiene demasiadas y predecibles vueltas de tuerca. No obstante, lo que hace que *Caos* se salve del desastre son un par de escenas de acción bien hechas (excepto una persecución de moto a un auto montada de manera horrorosa) y, sobre todo, la presencia de Wesley Snipes y Jason Statham como ladrón y policía respectivamente. Ambos son actores con experiencia en el género de acción (recuérdese que Snipes fue una estrella del cine de acción en los noventa, y el ascendente Statham es, hoy, el duro del cine por excelencia) y actúan en este film en un registro paródico, como si no se estuviesen tomando en serio ni sus papeles ni, mucho menos, los momentos filosóficos de la película. Es este registro, más ese don tan misterioso que tienen estos dos actores y que se llama carisma, lo que hace que *Caos* sea, si no buena, al menos llevadera. **HERNÁN**

**SHELL**



## La momia: La tumba del emperador Dragón

The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor  
Estados Unidos, 2008, 112'. **DIRIGIDA POR** Rob Cohen, **CON** Brendan Fraser, Jet Li, Maria Bello, Luke Ford, John Hannah, Anthony Wong Chau-Sang, Michelle Yeoh.

Agotada la experiencia egipcia con las dos momias anteriores (y su subproducto, *El rey escorpión*), ahora la historia se traslada a China, adonde Rick O'Connell (Brendan Fraser) y su mujer (la sólo discreta María Bello; se extraña a Rachel Weisz) viajan para realizar un encargo gubernamental, revitalizar su tediosa vida matrimonial, ayudar a su hijo Alex (Luke Ford) y, de paso, como quien no quiere la cosa, salvar al mundo de un nuevo intento de dominación por parte de una momia. El problema es que la química no funciona en la pareja central: incluso Brendan Fraser aparece cansino y desganado, y cumple rutinariamente una deslucida labor que en las dos películas anteriores encaraba con energía y natural simpatía y magnetismo. Los pasos de comedia de matrimonio parecen injertados y mecánicos, la relación familiar planteada, apurada y lineal, básicamente como un mero trámite que nos ubica en tiempo y espacio para dar lugar a la explosión de fuegos de artificio digitales (¡yetis incluidos!). Tan es así que ni el malvado principal de la película funciona como tal (Jet Li, que encarna al resucitado emperador Han, *momificado* como un muñeco de terracota y transformado digitalmente en un dragón o en una especie de hombre lobo), dejando el sitio del contradictor del héroe al gran Anthony Wong (general a cargo del ejército imperial). Es difícil entender cómo la suma de estos últimos, Michelle Yeoh (la bruja Zi Yuan) y Fraser dé este resultado: la película confunde celeridad con adrenalina, despliegue visual con acción, falta de respeto por el verosímil con aventura. Lo que consigue es una especie de videojuego carente de alma que en momento alguno transmite emoción, en el que al distanciamiento propio de los excesos digitales se suma la falta de profundidad y carnadura de los personajes. **FERNANDO E. JUAN LIMA**



## Lars y la chica real

### Lars and the Real Girl

Estados Unidos, 2007, 106', **DIRIGIDA POR** Craig Gillespie, **CON** Ryan Gosling, Emily Mortimer, Paul Schneider, R. D. Reid, Kelli Garner, Nancy Beatty, Doug Lennox.

Un hombre dueño de una vida social nula compra una muñeca inflable y alucina que es su novia. Y así es como este personaje (el Lars del título) va a ir presentándole a todos sus familiares y compañeros de trabajo su nueva compañía. Su director, Craig Gillespie, y su guionista, Nancy Oliver (nominada al Oscar al mejor guión por este film), utilizan este argumento para darle al espectador una lección de psicología barata y pintarle un mundo de ensueño. Porque, en este film, Lars (un Ryan Gosling que cree que interpretar a un loco es simplemente mover la cabeza y parpadear cada tanto) será tan solo un señor con un problema psicológico, el cual irá resolviendo con el correr de los meses para poder, por fin, ingresar a un mundo de cuerdos. Mientras, una psicóloga le irá explicando didácticamente a los familiares del enfermo (y, por ende, también al espectador) la evolución del afectado con concepciones psicológicas que sugieren que la mente humana es algo más sencillo de entender que la tabla del uno. Entretanto, el pueblo que rodea a Lars tendrá como guía a un sacerdote bondadoso que instará a sus seguidores a que no lo discriminen y le sigan el juego por el propio bien de ellos; y todos, carentes del menor sentimiento de crueldad o egoísmo, harán girar sus vidas alrededor del joven enfermo hasta que éste sane. Si todo esto ya suena lo suficientemente ingenuo y simplificador, hay que agregarle el hecho de que el film nos muestra que la raíz de que Lars crea que su muñeca es un ser humano está, ni más ni menos, en que pasó demasiado tiempo con un padre depresivo (!). En suma, un mundo feliz y chato el de *Lars...*, con sus locuras fácilmente explicables y su gente tan altruista. Un mundo feliz para vivir, pero extremadamente difícil de creer y decididamente muy poco interesante para ver. **HERNÁN SCHELL**



## Retiro

Argentina, 2007, 50', **DIRIGIDA POR** María Meira.

Casi siempre resultan, a priori, temibles las películas centradas en personajes encuadrados –por decirlo de alguna manera– en situaciones límite, por lo que la decisión de María Meira de registrar momentos de la vida de su abuelo de 94 años parecía bastante arriesgada, máxime si –como en este caso– el anciano, a pesar de mantenerse mentalmente lúcido, se encontraba casi absolutamente imposibilitado de valerse por sí mismo. Sin embargo, hay que apresurarse a reconocer la actitud marcadamente pudorosa y el afectuoso respeto de la realizadora en su aproximación al personaje. Rodada en un único ambiente (los *inserts* de exteriores del barrio parecen más destinados a una intención de Meira de “airear” el relato que a una necesidad estética) y con una cámara que se mantiene casi siempre a distancia del personaje –los circunstanciales acercamientos se realizan a través del uso del zoom–, la película muestra diversos momentos de la vida cotidiana del personaje y la manera en que sus familiares se van turnando en atenderlo para hacerle la postrera etapa de su vida lo más llevadera posible (el anciano falleció a los tres meses de finalizado el film). Al mismo tiempo, cabe decir que la deliberada sobriedad y ausencia de sentimentalismo de la película la coloca, por momentos, al borde de cierta frialdad, una sensación de algún modo atenuada por el *close-up* final del rostro del abuelo, el plano más emotivo del film. Es posible que *Retiro* suscite en el espectador medio –antes que debates de orden estético– discusiones sobre cuál debe ser la conducta a seguir frente a situaciones como la expuesta, pero la película de María Meira –más allá de las objeciones señaladas– aparece como un trabajo serio y digno dentro del fárrago de trabajos de este género con que nos atiborran en los últimos tiempos. **JORGE GARCÍA**



## Los expedientes secretos X: Quiero creer

### X-Files: I Want to Believe

Estados Unidos/Canadá, 2008, 104', **DIRIGIDA POR** Chris Carter, **CON** David Duchovny, Gillian Anderson, Amanda Peet, Billy Connolly, Xzibit.

“De culto”. Ésa es la etiqueta que más a mano se tiene cuando de series de TV como *Los expedientes secretos X* se habla. De culto, eso. No hay quejas al respecto: el rótulo está gastado por el uso, por pavotes que no rinden culto a nada salvo a la etiquetación como deporte. Pero para el caso es muy preciso. Hay algo religioso en los *X-Files*, en tanto “culto” como: “5. m. Conjunto de ritos y ceremonias litúrgicas con que se tributa homenaje” o “6. m. Honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado”. Que la bajada del título del film sea “quiero creer” deja en claro que este encuentro –acaso el último– con el universo creado por Chris Carter no tiene que ver con vueltas más o menos ingeniosas de un *plot* y ni siquiera con el hecho cinematográfico. En esta película se juega otra cosa, y ése es el espíritu con el que Carter parece haberla realizado: la trama sobrenatural de rigor es apenas un ítem con el que debía cumplir, porque la película en verdad sólo se propone la posibilidad de darle al fan, al cultor de la serie, una mirilla enfocada hacia la vida de los agentes Fox Mulder y Dana Scully. Él está tan loco como siempre, ella tan razonable como entonces, pero ambos lucen bien dispuestos a dejarse arrastrar por el otro, en una coreografía centrípeta que sí o sí nos llevará a colocarlos allí donde queremos que estén por la eternidad cinematográfica toda: juntos, abrazados de ser posible, mejor todavía si es en la misma cama. Y si después vuelven a servir al FBI, descubren conspiraciones, hacen justicia o salvan al mundo, bueno, bienvenido sea. Pero, otra vez, el tema no es ése; ésta no es una película que responda a expectativas tradicionales. Quizás no sea una película, siquiera; quizás sea una larga carta, con una única imagen (de felicidad) *attachada*.

**MARCELO PANOZZO**



## Paisito

España/Argentina/Uruguay, 2008, 88'. **DIRIGIDA POR** Ana Díez, **CON** Emilio Gutiérrez Caba, Andrea Davidovics, María Botto, Nicolás Pauls, Mauricio Dayub, Viviana Saccone.

El enfoque desde una perspectiva actual de sucesos de un pasado doloroso en América Latina aparece con frecuencia en varias películas; en este caso, en el Uruguay. En esta coproducción (cuyo guión fue escrito por el uruguayo Ricardo Fernández Blanco) la directora española Ana Díez narra cómo algunos hechos ocurridos en la década del 70 que tuvieron como centro a su familia y sus vecinos afectan (o no; la película no lo deja claro) a un muchacho –hoy en el ocaso de su carrera como futbolista– que es contratado por un modesto club español. Al llegar a España, éste se encuentra con la que había sido su amor platónico de la infancia y a quien había olvidado desde entonces. El film –como no podía ser de otra manera– recurre al flashback constantemente, dentro de una estructura narrativa que resulta, en su mayor parte, trabajosa y poco fluida, y en la que tampoco se percibe un punto de vista claro y definido. Al mismo tiempo, la caracterización más o menos ajustada de algún personaje (el navarro republicano, radicado hace mucho en el país) se contrapone con el marcado estereotipo con que son presentados otros (la esposa del jefe de policía y el coronel golpista se llevan las palmas en ese terreno), y la utilización de algunos elementos prototípicos del carácter de los rioplatenses (el mate –cómo no–, el fútbol) aparece de manera superficial y bastante impostada, sin enriquecer las situaciones ni los personajes. Un final demasiado abrupto tampoco ayuda a una película en cuyo módico haber se podría destacar una correcta ambientación –que por momentos transmite el clima opresivo que se vivía en esos tiempos–, la convicción de Emilio Gutiérrez Caba y, en menor medida, de María Botto para interpretar a sus personajes, y la solapada melancolía que destilan algunos planos. **JORGE GARCÍA**



## Tocando en el silencio

Argentina, 2007, 74'. **DIRIGIDA POR** Luciano Zito.

Sobre la disyuntiva de si hablar o callar, mostrar o no mostrar, trata este documental –filmado en el 2004– que centra su atención en un joven de 16 años, representante de toda una generación de chicos que nacieron con VIH.

La preocupación de Alejandro, el adolescente en cuestión, respecto del viaje de egresados es tener que tomar frente a sus compañeros el cóctel de medicamentos que ingiere diariamente, puesto que la mayoría de ellos no está al tanto de su enfermedad. Es tan fuerte su deseo de ocultarla que se tiente con la idea de suspender su medicación, pero, paradójicamente, accede a contar su realidad ante las cámaras de Zito. Esto revela la indecisión y el desconcierto propios de la adolescencia, tal vez profundizados por su enfermedad. La película, cuyo punto más flaco es la musicalización, sigue respetuosamente a Alejandro en su cotidianidad: lo acompaña al colegio, a hacer deportes, a ver a su médica de cabecera. Y también va con él en la búsqueda de su identidad. En un tono muy contenido, el relato elige el camino de la denuncia de la discriminación y el prejuicio hasta recalar en el tema más álgido para su protagonista –y por eso aparece último–, que es el despertar de su sexualidad. El documental no utiliza ni el sentimentalismo ni el golpe bajo, a pesar de que la corta historia de Alejandro habría dado para ello. Lo único que cuesta encajar dentro del relato es la escena donde abuela y nieto discuten acerca de si este último puede o no ir a Bariloche, ya que parece un tanto actuada y no conserva el tono que venía sosteniendo la película. La historia de Alejandro sorprende especialmente porque a casi 30 años de hacerse mundialmente público el VIH/sida, y después de todo lo que se ha dicho e investigado sobre la enfermedad, aún cuesta reconocer que se la padece debido a la discriminación que todavía hoy sufren las personas infectadas.

**MARINA LOCATELLI**



## Lo que sé de Lola

Francia/España, 2006, 112'. **DIRIGIDA POR** Javier Rebollo, **CON** Michaël Abiteboul, Lola Dueñas, Carmen Machi, Lucienne Deschamps.

Una película en la que no pasa nada no es una película que no cuenta con escenas de acción física, ni tampoco una película contemplativa, sino una en la que las imágenes no tienen vida propia, no son cinemáticas, lo que nos lleva al tan menaado tema de la abyección y el ejemplo arquetípico de *Kapò*. En vista de eso, casi podríamos decir que lo abyecto en cine es equivalente a lo estatuario, a la vida congelada de las imágenes para mayor fama del director que se regodea en la exhibición de planos preconcebidos al milímetro y personajes cuya miseria esencial consiste en carecer de lógica autónoma alguna y estar arbitrariamente destinados al gesto afectado de solemnidad dictado desde afuera de la película por un tipo obsesionado por parecer original. Me arriesgo a decir que hay películas de género fascistas pero no abyectas, ya que el género pertenece al orden de lo serial, y la abyección ocurre cuando alguien intenta distinguirse apelando al más bajo de los recursos: el del chantaje sentimental adornado de cierta idea de valor artístico que se expresa mediante la detención del movimiento y la fijación del sentido alrededor de la figura de la víctima. Esta ópera prima del hasta aquí cortometrajista Javier Rebollo (no confundir con otro del mismo nombre, con títulos como *Locos por el sexo* y *Marujas asesinas*) es un ejemplo perfecto de tal impostura. Un francés grandulón y reprimido que vive atendiendo a su madre postrada decide, una vez muerta aquélla, ser algo así como el amigo invisible de su vecina española –personaje que cumple con todos los estereotipos de la misoginia paternalista–, sin verse por ello obligado a trabar ningún tipo de relación sexual ni afectiva concreta. Lo mismo les sucede a los espectadores con la película. **MARCOS VIEYTES**

## El rastrojero, utopías de la Argentina potencia

Argentina, 2006, 75', **DIRIGIDA POR** Marcos Pastor y Miguel Colombo.

La proliferación de realizadores que, por diversos motivos, utilizan como medio de expresión el cine documental ha provocado una superabundancia de películas que se acercan a los más diversos temas sin proponerse el más mínimo rigor en esa aproximación. Es el caso de este film, que intenta reflexionar –a partir de una investigación sobre la construcción en nuestro país de una camioneta para transitar caminos áridos, a la que se denominó rastrojero– sobre las dificultades de estructurar una producción industrial nacional. Para ello, el film se vale, por una parte, de material de archivo escasamente original, que abarca desde 1947 –año en que se generó el proyecto– hasta el cierre de la fábrica en 1980; y por otra, de los testimonios de algunos de los gestores de la idea y de obreros que trabajaron en el lugar. El problema es que la intención de reflejar los cambios políticos y sociales a través del material de archivo es muy superficial, y las entrevistas carecen de interés, con lo cual el film no logra exceder el nivel de un programa televisivo de una alarmante chatarra, y dilapida de este modo la posibilidad de abordar un tema que a priori ofrecía matices de interés. **JORGE GARCÍA**

## La isla de Nim

Estados Unidos, 2008, 96', **DIRIGIDA POR** Jennifer Flackett y Mark Levin. **CON** Abigail Breslin, Jodie Foster, Gerard Butler, Michael Carman, Christopher Baker.

Para una película de aventuras infantil, la única novedad de *La isla de Nim* radica en que trueca el habitual protagonista masculino por una femenina. Incluso después de una introducción animada en la que Nim (Abigail Breslin, la niña de *Pequeña Miss Sunshine*) cuenta su vida junto a su padre en una isla donde nadie más vive, una serie de ideas visuales parece establecer una celebración no conservadora de la lectura. Pero el problema radica en que el hedonismo y la mirada de género carecen de un marco que los contenga: a pesar de la Foster, que hace de fóbica de ciudad que debe ayudar a la niña cuando su padre (Gerard Butler) desaparece, *La isla de Nim* diluye sus pequeñas ideas al no lograr una estructura narrativa que logre resignificarlas. La aventura *alla Mi pobre angelito* de la niña, los tics fóbicos de la Foster o el padre flotando en el océano nunca logran conectarse de forma orgánica y parecen, antes que conectarse, cruzarse por casualidad.

**JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

## El toro por las astas

Argentina, 2006, 90', **DIRIGIDA POR** Susana Nieri.

Luego de que su sobrina de 16 años queda embarazada, Susana Nieri decide explorar el mundo de los embarazos adolescentes en Argentina. De ahí surge esta película, que es un viaje (un documental y una *road movie*, con algo de ficción y un poco de cine de animación) a ese mundo en el que las desventajas socioeconómicas, la negligencia y la desinformación marcan para siempre el cuerpo de la mujer. Pero aquí esas marcas también trazan lo absurdo de un sistema que entorpece las decisiones que cualquier mujer puede tomar sobre su aparato reproductor (y eso que el tema del aborto acá sólo se roza). Entonces, ésta es la historia de la salud reproductiva en Argentina y de la necesidad de una educación sexual en todo el país. Por eso da pena que, con personajes así de imperiosos, sea también una historia cuyo relato se duerme en los laureles de su potencial crítico y político: *El toro por las astas* resulta un valioso material educativo, pero ahí se queda, y ahí se estanca. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

## Se busca

Wanted

Estados Unidos, 2008, 110', **DIRIGIDA POR** Timur Bekmambetov. **CON** James McAvoy, Angelina Jolie, Morgan Freeman, Terence Stamp, Thomas Kretschmann, Common.

Este fallido intento de combinar la estética de *Matrix* con el vértigo del género de acción de la última década –pasado por el filtro del cómic– se convierte en uno de los bodrios más absurdos del año. La historia se reduce a la fórmula del oficinista frustrado por la rutina, los abusos de su jefa y la infidelidad de su novia, que decide dar un cambio radical a su vida a partir del asesinato de su padre. Reclutado por una logia de “elegidos” que se atribuye la decisión sobre el destino de los seres humanos en nombre de una moral de pacotilla, termina envuelto junto con los espectadores en las mismas persecuciones de siempre, que ya nos tienen bastante cansados cuando no se acompañan con un poco de imaginación. James McAvoy decididamente debería dedicarse al drama inglés, y es hora de que Morgan Freeman abandone su porte solemne, que en el contexto demencial de la película resulta insoportable. Angelina Jolie merece un capítulo aparte. La verdad que no se entiende su “fama” más allá de su exposición mediática. No tiene encanto ni gracia, y es una de las peores actrices del Hollywood actual. Y encima parece empeñada en elegir los peores guiones que circulan en la industria. Esta película es la prueba. **PAULA VAZQUEZ PRIETO**

## La misma luna

México/Estados Unidos, 2007, 106', **DIRIGIDA POR** Patricia Riggen. **CON** Kate del Castillo, Adrian Alonso, Eugenio Derbez, Mário Almada y Los Tigres del Norte.

La madre limpia casas ajenas en Los Ángeles mientras el hijo, después de bañarse con una jarra de agua fría, cuida a la abuela del otro lado de la frontera. Hablan de teléfono público a teléfono público una vez por semana. Apenas aparece la abuela, tose. Apenas el hijo sale a la calle, Patricia Riggen contrasta su calzado deportivo con las zapatillas deshinchadas de su amiguito que trabaja. Si el niño que perdió los ahorros de su corta vida al salir del espacio infrahumano por el que ingresa al país del norte va en un auto con alguien a quien “tampoco le gusta la policía”, la Riggen hace un plano detalle de los pinchazos en el antebrazo. Si a la mamá la echan del trabajo después de descubrir que posee otro más, será sin pagarle y amenazándola con denunciarla a “la migra”. La Riggen aprovecha cuanta desdicha pueda crearse en torno a sus personajes para “denunciar”. Pero lo tremendo no es sólo su simplificación (a lo sumo, si se jugara por el culebrón y no recargara simbólicamente cada tragedia, estaría justificada), sino también su constante intención de crear tensión con aquello que pretende denunciar (como el niño a punto de ser descubierto en la frontera). **JMD**

## Mamma mia!, la película

Estados Unidos, 2008, 108', **DIRIGIDA POR** Phyllida Lloyd. **CON** Amanda Seyfried, Stellan Skarsgård, Pierce Brosnan, Nancy Baldwin, Colin Firth, Heather Emmanuel, Meryl Streep.

La adaptación del exitoso musical de Catherine Johnson en base a las canciones de ABBA exhibe lo peor que tiene, para ofrecer, de entrada, a tres chicas que dan saltitos histéricos por el casamiento de una de ellas, y a Meryl Streep y sus antiguas compañeras de banda que hacen vergonzantes bromas sexuales de “viejas locas”, en la peor tradición de ese subgénero espantoso que es la película coral de mujeres. Como después ya no quedan escalones por descender, más o menos se mantiene a base de *covers* medianamente decentes, pero sumiéndose intermitentemente en todo tipo de despropósitos: exotismo étnico (Christine Baranski baila y canta “Does Your Mother Know” con un negro musculoso, porque sí, porque cualquier cosa es posible en la paradisíaca isla griega en la que transcurre este cachivache); edades de personajes que no concuerdan; un *coming out* gay contado de manera confusa y que parece sólo cumplir con una cuota de representatividad. Pero el verdadero problema es formal, de pura raíz cinematográfica:

todo lo otro podría ignorarse si los números musicales estuvieran bien filmados, pero la Lloyd –que viene del teatro y de la ópera– descarta la potencia de lo artificial en nombre de unos paisajes naturales que se exhiben sin el menor criterio, sin un encuadre controlado, con numerosos bailarines haciendo cualquier cosa por todos lados en planos aéreos sin ritmo, con varios intentos de clímax sucesivos, todo lo cual convierte –por comparación– a la floja *remake* post Broadway de *Hairspray* en una obra maestra.

MARIANO KAIRUZ

## Tripulación Dave

Meet Dave

Estados Unidos, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Brian Robbins. **CON** Eddie Murphy, Elizabeth Banks, Gabrielle Union.

Si el protagonismo de Eddie Murphy es razón suficiente para esquivar cualquier estreno que date más acá de los ochenta (con tan sólo un par de honrosas excepciones), *Tripulación Dave* encima está gravada con la presencia de Bill Corbett como guionista. El por estos lares ignoto Corbett fue actor y escritor durante la última etapa de la prestigiosa y soporífera serie de culto *Mystery Science Theater 3000* y de su involuación en el grupo *The Film Crew*, los cuales hicieron carrera en el cine y en la tele a fuerza de comentar lugares comunes encima de películas (casi siempre) de ciencia ficción berreta. *Tripulación Dave* es una comedia de ciencia ficción berreta, pero ni siquiera otorga ese changüí de la sorna, aunque esto de golpe se convierte en la mayor virtud de la película para quienes hayan visto algo de *MST3K* o *The Film Crew*. Todo aquí es más bien chato y aburrido: alcanza con decir que lo único divertido de todo *Tripulación Dave* es el humor físico del aquí hombre- nave espacial Eddie Murphy.

NAZARENO BREGA



## El invitado

L'Invité

Francia, 2007, 86'. **DIRIGIDA POR** Laurent Bouhnik. **CON** Daniel Auteuil, Valérie Lemercier, Thierry Lhermitte.

No es del todo inapropiado decir que *El invitado* es al cine francés actual lo que *Un novio para mi mujer* al argentino, idea quizás reforzada porque casualmente comparten la cartelera. *El invitado* es un concentrado de idiosincrasia francesa envasado en su mayor género *for export*: la comedia de enredos, *very french* ella. El argumento gira en torno a la cena que Daniel Auteuil organiza, con la ayuda de un vecino excéntrico y demasiado generoso, para su posible

futuro jefe, con la intención de asegurarse el trabajo. Correctas, “profesionales”, de redituabilidad económica garantizada y sin novedades ni riesgos artísticos; filmadas con pereza y desprovistas de cualquier atisbo de puesta en escena interesante, tanto *El invitado* como la película de Suar-Taratuto son comedias costumbristas, cada una un resumen de vicios, gestos y problemas de su cinematografía. El hecho de que ambas depositen en el casting la cuota “de calidad” las hace aún más parecidas. Aceptada esa premisa, tan bien saben llevar sus numeritos los tres actores en *El invitado* (como sucede con Valeria Bertuccelli en *Un novio...*), que la película se puede ver sin mayores incomodidades. **EUGENIA SAÚL**

Videoteca  
**El Gatopardo**

ALQUILER

Todas  
las películas que está  
buscando  
las encontrará en  
Videoteca Gatopardo



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

## 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	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Inrockuptibles	HERNÁN FERREIROS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
La próxima estación			9	9					8	8,67
Grande para la ciudad			7	8						7,50
Licencia número uno			7	8	7					7,33
[Rec]	5	7		7	8			8		7,00
Una guerra de película	5	6	10	9	8	6	4	8		7,00
Zohan, licencia para peinar	7	5	8	9		4	8	8		7,00
El baño del Papa		6			6					6,00
La escafandra y la mariposa	1	4	7	7	7	9	2	9	8	6,00
La isla de Nim		6	6	5	6			6		5,80
Star Wars: The Clone Wars		5	7	7	6			4		5,80
Lars y la chica real		5		2	6	6	5	7	6	5,29
Corre, gordo, corre		5	4	6				6		5,25
La momia 3: La tumba del...		4	6	5	6			5		5,20
Lo que sé de Lola	5	5								5,00
Se busca		5	2	5		7		6		5,00
Cuatro minutos		6	5	2		6			5	4,80
Los expedientes secretos X...	4	5	7	5	4	5	2	6		4,75
Mamma mía!, la película		6	6	1				6		4,75
El invitado		5		6			3			4,67
Juntos, nada más	2	6	5	6			4		5	4,67
Manual de amor		5		5					3	4,33
Caos		5	4	4				4		4,25
Tripulación Dave		6	3	2				5		4,00
Un novio para mi mujer			4	2	5			4	3	3,60
La misma luna		3	1							2,00

REVISTA **EL AMANTE** CINE

## PROMOCIÓN ESPECIAL\*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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



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

Escribinos a [amantecine@interlink.com.ar](mailto: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](http://www.elamante.com)

**OFERTA POR TIEMPO LIMITADO**

\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA

# ESPECIAL ACTORES

por Gustavo Noriega

“Es hora de que el piano sepa que no ha escrito el concierto”. De las muchas frases que el cine ha dado en contra de los actores, ésta, pronunciada por un refinado personaje de *La malvada*, es una de nuestras favoritas. En *El Amante* nunca fuimos demasiado amigos de los actores/actrices, una especie que nos provoca rechazo por su autocomplacencia, por su tendencia a preferir el teatro (sospechamos que es porque ahí escuchan los aplausos) y por lo que la frase citada denota: sienten que son el centro de una obra cuando en realidad no les pertenece. La cinefilia tiende a pensar al director como el eje sobre el que todo se organiza y a la puesta en escena como la alquimia en la que un saber arcano se hace visible y revela sus trucos sólo para elegidos. En esa disposición mental, los actores son elementos de un plan y no ejecutores; en algún sentido, son como los conejos que salen de la galera, cumplen su papel aunque nadie les pide opinión ni piensa que tienen la misma categoría que se le adjudica al mago. O, para seguir con el reino animal, “son ganado”, como decía sir Alfred Hitchcock, el más destacado demiurgo para quien su elenco era tan esencial y tan impersonal como el decorado o las fuentes de iluminación.

Pero como toda manía –arbitraria, injusta–, la distancia afectiva que el cinéfilo tiene con los actores, su rechazo más bien intelectual, aflora en su inconsciente como lo contrario: un amor erótico recargado o, mejor dicho, cargoso, baboseante. Como muestra, basta referirse a nuestro primer especial sobre actores, en el cual sobran las declaraciones de amor o los lances más groseros. Hace casi cien números (*EA* 102), ocho años atrás, en septiembre de 2000, hicimos una producción similar a ésta. Elegimos en aquel momento cien actores con el método de propo-

ner, discutir y consensuar entre los miembros de la redacción. Ver la lista hoy es un ejercicio divertido: actores que no volvieron a trabajar, promesas incumplidas, algunos aciertos, ausencias imperdonables.

Veamos el siguiente ejemplo. “Me atrevo a decir que va a ser el gran comediante de la década que está empezando”, decía Juan Villegas de Loren Dean en lo que era un equívoco colectivo, no producto de la imaginación personal de nuestro crítico sino de un consenso construido a partir de *Mumford*, una película que nos había gustado mucho. Lo cierto es que si ahora, cuando la década comienza a decaer, alguien menciona a Loren Dean, el diálogo probablemente sea: “Loren Dean, ¿cuál es?”, “El que se parece al Mago Capria”, “Ah, el de *Mumford*”.

En el rubro aciertos de aquella lista, habría que replicar, casi íntegra, una declaración de Quintín sobre Penélope Cruz. Entre otras cosas, decía: “Va camino de ser una estrella internacional con los peligros que eso acarrea. Puede quedar atrapada en el papel de la salvaje belleza latina, con lo que nunca logrará ser respetada. Y puede intentar huir de ese encasillamiento representando papeles de dama, con lo que nunca será ella misma. Pero podrá meditar sobre estos dilemas mientras cuenta dólares, lo que no viene a ser tan grave”. Hoy, Penélope, con su nominación al Oscar, ríe camino al banco eligiendo su próximo bodrio, como en el que la acaba de dirigir Woody Allen.

Hubo también artistas que abandonaron su profesión (Jamie Lee Curtis, ¡volvél!); apuestas que fueron sorprendentemente confirmadas, como las de George Clooney y Ben Stiller, a quienes exponíamos casi pidiendo disculpas; carreras que no ofrecieron más puntos altos, como las de Billy Crystal o Rupert Everett. Y si no nos equivocamos, de aquella lista de cien nombres,

hasta donde sabemos, sólo uno ha fallecido, sorpresivamente: la inglesa Katrin Cartlidge, la de *Naked* y *Simplemente amigas*, de la época en que Mike Leigh hacía películas interesantes. Lo que nos lleva a otro desengaño: el de Julio Medem, uno de nuestros directores favoritos en 2000 y que nos impulsó a seleccionar aquella vez a muchos de sus actores (Emma Suárez, Carmelo Gómez, Fele Martínez).

El método de selección de este año fue similar al anterior: una sucesión de rondas de mails con propuestas, vetos, sugerencias y comentarios. Una de las cosas que sucedieron en estos ocho años fue la incorporación a la revista de una nueva generación de cinéfilos, más jóvenes, con nuevas formas de consumo de películas, distintas miradas y otros intereses. Eso deriva en una lista distinta en esencia de aquella de 2000. Allí uno puede sentir una representación demasiado alta de actores de Hollywood que aquí no tienen el mismo peso. O, para decirlo en otros términos, de aquella lista conozco a todos; en ésta, hay nombres de personas que no sé quiénes son.

Por algún motivo que no logro recordar, en esa oportunidad decidimos no elegir actores argentinos. Esa restricción no rige en la producción que aquí presentamos. De todas maneras, vale aclarar que en todos los casos decidimos *buscar* más que toparnos con lo de siempre. Es por eso que nombres innegables como los de Ricardo Darín y Julio Chávez no aparecen. Sencillamente los damos por sabidos y preferimos enfocarnos en otros.

Bien, sólo queda leer los pequeños 77 perfiles y esperar a otra producción, probablemente dentro de ocho años. Allí, nos daremos cuenta de quién fue el Loren Dean de 2008. “¿Quién?”, “Loren Dean, el que se parece al Mago Capria”, “Ah, el de *Mumford*”. [A]

SOBRE LA INCLUSIÓN DE ACTORES  
NO PROFESIONALES EN EL CINE ARGENTINO  
DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

# SER O NO SER ACTOR

por **Lilian Laura Ivachow**

*"El actor se mueve en el cinematógrafo  
como en un país extranjero.  
No habla la lengua."*

**Robert Bresson.** Notas sobre el cinematógrafo.

**E**n los últimos años, en varias películas argentinas muy diferentes se vio una estimable cantidad de no actores. Esta incorporación generó reacciones y opiniones como "es una moda", "se los usa para evitar pagarles", "sólo sirven para hacer de sí mismos, pero no podrían hacer Hamlet" o "se perjudica al gremio". En relación a esto último, una escena de la película *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez muestra el reproche de integrantes de la Asociación Argentina de Actores a Adrián Caetano por trabajar con actores no profesionales. Sin embargo, ninguna argumentación logra negar el rotundo rendimiento que muchas veces logra el no actor ante una cámara de cine. Y si detrás de las películas hubiera irregularidades, conflictos o miserias (seguro los hay), esto no atañería en principio a quien con legítimo derecho evalúa la película en su integridad. Pero quizás lo más injusto de la increpación haya sido el hecho de desconocer la efectiva integración que Caetano logró entre no actores y actores profesionales. Porque aunque la mezcla pueda dar resultados dispares y el actor profesional a veces esté unos tonos más arriba <sup>(1)</sup>, fue Caetano quien propició el reingreso cinematográfi-

co de un teatral y *metódico* Julio Chávez; quien logró las más sobrias actuaciones de Enrique Liporace; quien pudo sacar el mejor provecho de un televisivo Pablo Echarrí, y quien descubrió al increíble villano que en *Un oso rojo* encarna el prestidigitador René Laband. Caetano fue responsable también de revelaciones como Nazareno Casero, y trabajó con no actores como Jorge Sesán, el rubiecito de *Pizza, birra, faso*, que (como el contundente Gustavo Prone de la trilogía de Ituzaingó) no ha concebido una carrera actoral en un sentido tradicional de ascenso, ni ha forjado una continuidad de trabajos discordantes como para no interrumpir la profesión. Uno podría animarse y discutir la máxima de Bresson, la misma que sirve de epígrafe a esta nota. Porque si bien hay actores que caen en el cine como paracaidistas y son extranjeros eternos (se nota en las entrevistas cuando dicen cosas como "fue una experiencia maravillosa trabajar con Lucrecia Martel" y después dicen lo mismo respecto de Doria), también están los que valoran el cine en su totalidad, al punto de involucrarse con su lenguaje. Habrá entonces diferentes formas de "ser actor", y aunque sería riesgoso decir que existen formas de ser "no actor", asumo un interés genuino por los no actores e intento, si es que sirve para algo, ahondar un poco en una fascinación.

Lejos de apreciaciones generales que asocian una buena actuación con la historia, la composición mimética o la exaltación, el ser "imperceptible" es parte del no actor. Decía Borges respecto de su padre: "Era un hombre tan modesto que hubiera preferido ser invisible". Esta transparencia, hecha a ratos de inocencia y distensión, define cabalmente a los no actores. Ser invisible fue clave para el cine: un período de Hollywood demostró las virtudes de la invisibilidad del montaje y muchas escuelas de cinematografía recalcan —como el código de la elegancia masculina de Giorgio Armani respecto del buen vestir— la importancia de que "no se note que hay una cámara". Dice el cuarto consejo del código de Armani: "No hay que obsesionarse con el aspecto, ya que los hombres con más estilo son aquellos que parecen no haber hecho el menor esfuerzo para estar arreglados". Y es esencial porque la belleza consciente y demasiado producida propia de actores experimentados o de personas que se han enfrentado a la mirada de aprobación de los otros corre el riesgo de develar su intención y caer en una sobreactuación de las formas. El no actor, en cambio, se impregna de una belleza desprevenida con dejos de inocencia residual, y lo interesante es que puede ser lindo sin saberlo (o, como el cordobés inolvidable de *Pizza, Birra, Faso*, ser simpático sin saberlo).



Lo cierto es que, aunque el cine nacional tiene una historia larga y valiosa, todavía uno siente que no se ha indagado a fondo en el terreno de la actuación. Muchos de sus intérpretes llegan al cine tras haber asimilado tendencias de raigambre teatral basadas en motivaciones psicológicas (2). Cuando con mi amigo Galundia fuimos este verano al ciclo de Fassbinder, nos costaba imaginar un equivalente local ante las efectivas actuaciones alemanas. ¿Qué actor podría ponerse en la piel del Helmut de *Martha*, o quién sería la gorda de *La angustia corroe el alma*? Si arriesgábamos un nombre, nuestra apuesta rozaba con el *kitsch*. Y esto dicho con respeto, porque amamos al *kitsch* como al cine argentino y creemos que existe una excepcional reserva de actores desaprovechados en su dimensión, que muchas veces se exponen con altura a las propuestas más descabelladas o soportan malos tratos de egos absurdos y desmedidos.

Una búsqueda saludable de la generación renovadora de los últimos años fue la de arriesgar y experimentar en la elección de actores (trabajar con músicos o no actores incluso en roles centrales) o intentar abrir un canal más interesante entre el cine y el caudal enorme y diverso de acto-

res provenientes del teatro. La apertura en una actividad tan dinámica y fluctuante es esencial, sobre todo porque se evita así la idea estancada del virtuosismo inquebrantable de tal o cual (un buen actor puede con facilidad fallar de un trabajo a otro), o las canonizaciones y la entronización, porque, como dijo Edgar Morin, “los procesos de divinización no son uniformes”. De hecho, de chica yo estaba enamorada de Andrea del Boca. Su desenvoltura y tintineante vivacidad, su pelo rubio, largo y lacio eran (ni menos que más) lo que yo no era (3). Esto va a sonar raro, pero cuando Andrea del Boca se soltaba el pelo (lo usaba recogido en la caracterización de una colegiala huérfana) yo sentía un inconfundible latido interior. Era como ver a un ángel, y ahora –sintiendo en el devenir del tiempo sus monstruosidades y transformación, o aquello que culminó en un engendro llamado *La mamá del año*– uno agradece que los superhombres y supermujeres que se apoderaron de nuestra cabeza tengan fecha de expiración. Lo mejor del paso del tiempo es el cambio de percepción, y lo bueno de los enamoramientos es que algún día terminan.

Extremando los límites del no actor “inocente” y la “conciencia” del profesio-

nal, tomo el caso de Arturo Goetz, al que elegí para este dossier. Me llamó la atención en *Derecho de familia*, sobre todo al sentir una notable calidez que parecía más cercana a la “persona” que a un “personaje”. Buscando datos para elaborar la reseña, descubrí que Goetz es (¿o fue?) un economista doctorado en Oxford y con un personal interés en temas de pobreza. Durante el gobierno de Alfonsín, armó los lineamientos técnicos para el Plan Alimentario Nacional (PAN). Paradojas de las crisis: en los noventa asesoró a empresas ricas para que hicieran más plata, lo que le permitió generar un resto económico y dedicarse a actuar. En este sentido –y aunque tendemos a idealizar la vida del actor, que seguro está llena de discontinuidades y obligaciones–, su biografía no responde a la típica del actor que empieza una carrera sofocante bajo presión familiar y luego descubre la actuación y se libera. Y aunque el hecho de que Goetz haya sostenido una profesión formal podría no aportar ni quitar nada, nadie puede negar en una expresión tan realista como la actuación cinematográfica lo que la vivencia real imprime o moldea en la mirada y los gestos. Personalmente, prefiero a los actores con calle. Al contrario del actor producto de laboratorio, me gustan los que van y vienen de la actuación a la vida sin estridencias, haciéndose más o menos concientes de los espacios o las propuestas a las que les ponen el cuerpo. Y, para terminar, dos motivos reales para celebrar: el primero, que este dossier deje de lado prejuicios y complejos e incluya actores argentinos, y que éstos sean tan atrayentes y distintos como Rodrigo de la Serna, Walter Jacob, Sofía Gala Castiglione, Valeria Bertuccelli y Daniel Hendler. El segundo, la emoción por haber visto en pantalla grande a una actriz mágica, gigante y lúcida dentro y fuera del cine como fue María Vaner, y que la culminación de su carrera haya sido con *La mujer sin cabeza*. [A]

#### NOTAS

(1) Soledad Villamil está unos tonos más arriba que el resto del elenco en *Un oso rojo*; Adriana Aizemberg lo está en relación al rulo en *Mundo grúa*, y Adrián Yospe respecto de los demás muchachos en *Pizza, birra, faso*. Fabián Vena no logra la consistencia del negro Prone en *Labios de churrasco*, y la Roth, aunque está bastante bien en *Sofacama* y por suerte no hace de “chica progre con carácter”, no tiene el grado de relajación de la Callejón.

(2) Una pregunta constante a la que debe hacer frente el director Raúl Perrone es la que aparece cuando el actor cuestiona “¿por qué me pasa lo que me pasa?”. Ante esta constante, procura evitar sobrecargas interpretativas: “Si te digo andá a comprar cigarrillos, simplemente quiero que vayas y compres cigarrillos”.

(3) Uso dos calificativos horribles de época: ella era pizpireta y yo era modosita.



**Aikawa, Sho**

24/05/1961, Kagoshima, Japón.

El petiso Aikawa es un veterano del cine de bajo presupuesto nipón, aunque en su extensa carrera supo conseguir algún pequeño papel en films de mayor *pedigree* (es uno de los vecinos del peluquero de *La anguila*, de Imamura). Sus particulares actitudes físicas lo transformaron en un favorito de Takashi Miike, quien hizo uso y abuso de su persona cinematográfica en muchas oportunidades (del disparate de *Gozu* al realismo psicológico de *Scars of the Sun*). De todas formas, su encarnación más entrañable sigue siendo la del detective Jojima de *Dead or Alive*.

DIEGO BRODERSEN



**Amalric, Mathieu**

25/10/1965, Neuilly-Sur-Seine, Hautes-de-Seine, Francia.

La característica principal de Mathieu Amalric es la de ser desagradable con una sonrisa. Siempre al borde de la disolución, como esperando el golpe final de algo –ya sea en comedias o en dramas, en films como *La cuestión humana* o *Munich*–, Amalric ha creado al personaje de la víctima que se descubre victimario y no disfruta de ello. En *Reyes y reina* llega a la cima de esta creación puro cine y nos convence de que la fantástica criatura que encarna, además, existe entre los mortales. LEONARDO M.

D'ESPÓSITO



**Argento, Asia**

20/09/1975, Roma, Italia.

Hija del gran Dario –quien, como el perversito que es, la filmó siendo violada en *El síndrome de Stendhal* y teniendo sexo con Julian Sands en *El fantasma de la ópera* (¡Julian Sands!)-, Asia es, además de una de las mujeres más hermosas del planeta, una de esas actrices que se ganan la pantalla con una o dos de sus miradas, algo comprobable en películas como *xXx*, *Tierra de los muertos* de Romero y en sus intensas actuaciones en las dos enormes y desquiciadas películas que dirigió. JUAN PABLO MARTÍNEZ



**Auteuil, Daniel**

24/11/1950, Algiers, Francia.

A pesar de que su carrera comenzó a mediados de los setenta, el primer trabajo que me impresionó de este actor francés fue el del hombre con un patético bloqueo afectivo en *Un corazón en invierno* (1992), la obra maestra de Claude Sautet. Sus ulteriores interpreta-

ciones en *La viuda de Saint Pierre*, *El adversario* y *Caché* no hacen más que confirmar que, tras su extraña figura –bien alejada de los cánones de atractivo físico al uso–, se esconde uno de los actores más dúctiles y completos del cine contemporáneo.

JORGE GARCÍA



**Bae, Du-na**

11/10/1979, Seúl, Corea del Sur.

Esta chica no tiene edad. Por eso pudo hacer de adolescente en *Linda, linda, linda* aunque pisa los treinta, y también es por eso que es ella y sólo ella la encargada de darle el flechazo en el ojo al monstruo en *The Host*. Se sabe: únicamente un mito puede enfrentarse a otro. Sólo que esta criatura no lo parece, y allí está la gracia poco menos que sobrenatural de una actriz que usa los ojos (más que la mirada) como nadie y está siempre como ida pero está. Ángel en jogging que, cual heroína de manga, lo mismo te hace los deberes que te salva el mundo. MARCOS VIEYTES



**Baldwin, Alec**

03/04/1958, Massapequa, Long Island, Nueva York, EE.UU.

En algún momento, Baldwin eliminó el riesgo de convertirse en un actor de cuello ancho, gordo, grave y “respetable”. Y se convirtió en un actor de cuello ancho, gordo y divertido. Y respetable por el mejor motivo: saber reírse de sí mismo. En esa abominación llamada *Pearl Harbor*, Baldwin gritaba tanto y se pasaba tanto de rosca que generaba escenas directamente cómicas donde no las había. Descubrimos entonces a un gran comediante, a uno que puede insultar y/o cretinizar a sus subordinados con una gracia nueva y fresca: vean si no, entre otras, *Los infiltrados* o *Mi novia Polly*. JAVIER PORTA FOUZ



**Barrymore, Drew**

22/10/1975, Culver City, California, EE.UU.

No me siento atraído por la señorita Barrymore, pero

cualquiera puede enamorarse de ella. Es de las pocas comediantes que pueden, en un mismo plano, convocar la lágrima y la carcajada (en ese orden, que es el correcto) con una mirada y una trompada. O sea, *Como si fuera la primera vez*, *Jamás besada* o cualquiera de las dos *Ángeles de Charlie*. En ese punto, tiene tanta (o más) versatilidad que Meryl Streep. Y aunque de cara enorme, es más atractiva. No para mí, que igual puedo enamorarme de ella por un par de horas. LMD'E



**Bello, Maria**

18/04/1967, Pennsylvania, EE.UU.

Difícil superar el panegírico que le dedicó Porta Fouz hace más de dos años (*EA 164*) a propósito de *Una historia violenta*, entusiasmado con ella por el hecho de que sabe conducir un automóvil y eso es algo que un crítico de cine, por definición, no conseguirá aprender nunca. Desde entonces no la vimos demasiado (*Gracias por fumar*, *World Trade Center*, *Acorralados*, *La momia 3*), pero ese perfil bajo es parte de su identidad artística. Más cerca del horizonte terroso del western que de la estética *pin-up girl*, la Bello es increíblemente bella cuando está tensa, en guardia, lista para defender lo suyo, hacerle el aguante a su hombre o hasta enfrentarlo si es preciso. MV



**Bertuccelli, Valeria**

1970, San Nicolás, Argentina.

Acaso parcial herencia de su contacto con el cine de Rejtman, Bertuccelli pronuncia los diálogos con una eficacia basada en la neutralidad y la rapidez que pocos actores son capaces de conseguir. El otro atractivo suyo es la desgarbada configuración de su cuerpo, carente de atractivos obvios, pero dueño de una opacidad elocuente que no supo explotar Hernández en la reciente *Lluvia* y sí Loza en *Extraño*, o especialmente Rejtman en aquella secuencia de *Los guantes mágicos* en la que Vicentico y ella bailan sin tocarse en una disco y se comunican sin escuchar lo que el otro dice, sólo atentos a las palabras como volumen y al cuerpo como figura. MV



**Binoche, Juliette**

09/03/1964, París, Francia.

Vaya uno a saber por qué Juliette Binoche despierta resistencias en algunos sectores de la crítica, incluso habiendo dado muestras de una enorme versatilidad en diversos géneros. Aun sin la enorme presencia cinematográfica de una Isabelle Huppert, esta bella actriz es capaz de transmitir en sus inter-

pretaciones una mezcla de fragilidad y entereza que la hacen casi inimitable. Testimonio de ello son sus grandes trabajos, como los recientes *Mary* (en la que interpreta a María Magdalena), *Caché* y *El viaje del globo rojo*. **JG**



### Black, Jack

28/08/1969. Hermosa Beach, California, EE.UU. Apareció dos meses después de que hiciéramos nuestro especial de actores de 2000, con su secundario en *Alta fidelidad*, en la que terminaba cantando más que dignamente "Let's get it on", de Marvin Gaye. Luego, el protagónico de *Escuela de Rock* consolidó para siempre su personaje de maniático fervoroso, tierno pero poco confiable. Ya está consagrado como uno de esos actores para los cuales inventan personajes específicos en las películas de animación (como el oso gordincho de *Kung-fu Panda*). Petiso, regordete y no especialmente bonito, Jack Black es un triunfo de la democracia. **GUSTAVO NORIEGA**



### Blair, Selma

23/06/1972. Southfield, Michigan, EE.UU. Selma Blair pasó de prima malhumorada o antagonista poco agraciada a

objeto de interés romántico del mismísimo demonio; de segunda o tercera línea a presencia única e irremplazable; de la aglomeración al pedestal. No queda del todo claro cómo sucedió, porque ella desde sus secundarios en *Storytelling* y *Legalmente rubia* ya estaba marcando territorio, y sin embargo se fue convirtiendo en verdadero imán, en actriz-acontecimiento, sin que nos diéramos casi cuenta. Su Liz Sherman en la saga *Hellboy* justifica, ella sola, la invención del cine.

**MARCELO PANOZZO**



### Blanchett, Cate

14/05/1969. Melbourne, Australia. Más allá de cierta especialización en "personas reales" —la reina Elizabeth

dos veces, Katharine Hepburn—, si amamos a Blanchett es por prestarle sus ojos profundos y su piel, tan pálida que ni los esquimales deben tener una palabra para describirla, a criaturas (celestiales) absolutamente imaginarias. En la tierna pero brava periodista de *La vida acuática*, en la blanca y radiante Galadriel, en Irina Spalko —villana a la altura de la leyenda jonesiana— resuena el eco de su Jude de *I'm Not There* (que por supuesto es todo invención, sobre un lienzo en blanco llamado Dylan): "Dios, me alegro de no ser yo". **AGUSTÍN MASAEDO**



### Brolin, Josh

12/02/1968. California, EE.UU.

2007 ha sido su año: se lució en *Planet Terror*, *La conspiración*, *Gánster americano* y *Sin lugar para los débiles*. Después

de una carrera con mucha televisión y pocas películas remarcables, los cuarenta lo encuentran con una pinta bárbara de villano pétreo tipo western clase B. Por lo pronto, asesina a un activista gay en la próxima de Van Sant y hace de Bush (sí, de George W. Bush) en la nueva de Oliver Stone, lo que no es poco decir. Ojalá que se mantenga alejado del fantástico digital: su cara, su cuerpo y su eventual bigote son definitivamente terrenales, analógicos, concretos, esculpidos en celuloide con una mata de pasto reseca por el sol del Mojave. **MV**



### Carell, Steve

16/08/1962. Concord, Massachusetts, EE.UU.

Steve Carell sólo es una máscara. Y como le pasaba a Jim Carrey en la

película con ese nombre, actúa independientemente de un cuerpo, aunque lo poseiona. Su humor es, esencialmente, gestual. La profusión de planos cerrados en sus películas atestigua esto. Dueño de un histrionismo inmutable, pétreo, que luego se torna en estallido y puteada amable (depilación de pecho en *Virgen a los 40*), sus acciones son sorpresivas. Sin UN personaje, como Ferrell (¿el humor viene con doble L?), su enorme futuro es impredecible. **FEDERICO KARSTULOVICH**



### Cera, Michael

07/06/1988. Brampton, Ontario, Canadá.

*Supercool* y *Juno*: dos pequeñas películas demasiado populares tras una gran serie con muy poco éxito alcanzaron para que Michael Cera se hiciera un lugar dentro de este listado. Aún es demasiado pronto para estar seguro de si este veinteaño hará carrera en Hollywood o si sólo tuvo un gran 2007, pero si Michael Cera tiene

un encanto, ése sin duda es la inseguridad que siempre ofrecen sus personajes. De momento, las únicas grandes certezas que demostró Cera son ese Evan que le pedía a la chica de sus sueños que sea delicada al desnudarlo y un inolvidable Bleeker que se esforzaba por parecer súper cool aunque no se note. **NAZARENO BREGA**



### Crowe, Russell

07/04/1964. Wellington, Isla del Norte, Nueva Zelanda.

Se consagró con bodiques impresentables: *Gladiador* y *Una mente brillante*. Sus presencias más destacables son

*Rápida y mortal*, *Gánster americano* y, sobre todo, la excelente *Capitán de mar y guerra*. Es válido decir que, en manos de un buen director, Russel Crowe es conducido a encontrar su elemento. Bajo los designios de Peter Weir compuso al dignísimo capitán Jack Aubrey, e hizo carne el límite exacto entre el militar disciplinado y el pirata ambicioso, siempre al servicio de la Reina de Inglaterra. **AGUSTÍN CAMPERO**



### De la Serna, Rodrigo

18/04/1976. Buenos Aires, Argentina.

No cualquiera consigue que una discreta película sobre el Che Guevara se

convierta en un gran retrato de su compañero de ruta Alberto Granado. No cualquiera logra comunicar el miedo, el asco, la angustia como lo lograba el Ricardo de *Okupas* acorralado en un monoblock, en la que posiblemente sea la secuencia más memorable (sí, es la de "¿Quién es el más capito?") de una serie televisiva argentina. No cualquiera protagoniza casi en simultáneo, y con el mismo dominio y compromiso, *Hermanos y detectives* y *Crónica de una fuga*. No cualquiera: sí Rodrigo de la Serna. Y, encima, canta bien. **AM**



### Downey Jr., Robert

04/03/1965. Nueva York, Nueva York, EE.UU.

El tipo que elevó a la altura de arte supremo el reírse de sí mismo. Lo

hizo siempre, desde que era comediante en *Saturday Night Live*, e incluso como el adolescente adicto en la pésima *Menos que cero*. En los últimos tiempos, se anima a todo porque sabe que todos, todo el tiempo, estamos actuando, y que eso no es para los dioses sino para los mortales, y ahí es donde se diferencia de otros excesivos excesivantes como Brando o Kinski. De allí que le gane la pulseada a los efectos especiales en *Iron Man* o sea la parodia de esos robertdenirenses actores camaleones en *Una guerra de película*. O sea, un genio. **LMD'E**



**Eckhart, Aaron**

12/03/1968, Cupertino, California, EE.UU.

A una estilizada masculinidad de galán de telenovelas implántenle el men-

tón agujereado de Kirk Douglas: de ese cruce nace la cara que refleja el alma bifaz de Aaron Eckhart. En ese destino dual de belleza y ferocidad no es casual que un cast ideal como el del último episodio de Batman lo vea en plan *cartoon* como el Dos Caras. Su versión realista tuvo sus orígenes como fetiche del primario Neil LaBute, cuando Eckhart pelaba la natural elegancia relajada de su altura actoral a través de personajes que exigían un cretino superlativo en traje sastre, y daba más miedo que ahora. **DIEGO TREROTOLA**



**Faris, Anna**

29/11/1976, Baltimore, Maryland, EE.UU.

Del pago de John Waters, Anna Faris parece haber respirado algo de ese aire

encantador y subversivo del padre de la comedia trash. Obviamente es divina y no Divine la rubiecita, pero tanto en la serie *Scary Movie* como en la épica "fasológica" *Smiley Face* (Gregg Araki, proyectada en el último Bafici), se reveló como una comedianta en serio, tsunami embutido en un disfraz de peluche capaz de ir hasta las últimas consecuencias, sin miedo al ridículo y con una gracia irresistible. **MP**



**Ferrell, Will**

16/07/1967, Irvine, EE.UU.

Más alto, más fuerte, más lejos: el campeón olímpico de la comedia hace de las mil maneras del

humor un deporte de riesgo. Echando fuego por una flauta jazzera, autoapuñalándose la pierna, peleándole mano a mano o en equipo (de noticias) a un oso, practicando el criminal Loto de Hierro, Ferrell redefinió a la carrera -improvisando sobre la marcha, brillando y haciendo brillar a sus compañeros- la comedia de personajes, con una galería de reyes inexplicables en sus disciplinas que se derrumban con ruido y se levantan a pura pasión y absurdidad. **AM**



**Gala Castiglione, Sofia**

24/01/1987, Buenos Aires, Argentina.

Quién hubiera dicho que esa nenita que actuaba junto a su madre en ese

ejemplar de televisión trash llamado *Moria Banana* hoy sería una de las mayores promesas actorales del cine argentino. Pero es así. Ese rostro frágil combinado con esa mirada pícaro (aunque nunca maliciosa)

da como resultado a la actriz joven más carismática del cine nacional. Para comprobarlo, basta verla imponiendo su presencia en medio de las cursilerías subielanas de *El resultado del amor* o, mejor aún, a esa mesera de *La ronda* que al sonreír a cámara transforma su rostro en el símbolo más claro de esa abstracción llamada encanto. **HERNÁN SCHELL**



**Goetz, Arturo**

24/06/1944, Buenos Aires, Argentina.

Arturo Goetz no necesita de la sonrisa del Guasón, aunque en cualquier

momento podría esbozarla y sorprendernos. Su naturalidad plena de sutilezas nos recuerda a la transparencia del no actor, un ser invisible y distendido que siempre precede y salvaguarda sus gestos. Su trayectoria comenzó después de los 50 años, y en sólo diez de profesión trabajó con Burman, Solanas, Martel, Katz y alcanzó un protagónico en *El asaltante* de Pablo Fendrik. Una buena película en la que no me canso de verlo es *Derecho de familia*. La consistencia del Dr. Perelman es tan real que cada vez que paso por el bar de la estación Tribunales me asomo y miro para ver si está ahí, desayunando su pebete de queso y tomate. **LILIAN LAURA IVACHOW**



**Grant, Hugh**

09/09/1960, Londres, Inglaterra.

Su destino parecía sellado: el de galán europeo flemático y elegante. Pero

entre el soltero escurridizo de *Cuatro bodas y un funeral* y el soltero escurridizo de *Un gran chico*, asomaron sus aptitudes para la comedia. En *Letra y música*, ya no tan chico, se volvió grande en la piel de una estrella pop de los ochenta. Con arrugas y achaques, Hugh Grant renace y se rehace. Por eso tal vez muchos no lo recuerden por el pálido brillo del cándido inglés que supo ser y sí por un decadente y simpático quiebre de caderas. **MARCELA OJEA**



**Gyllenhaal, Maggie**

16/11/1977, Nueva York, Nueva York, EE.UU.

Con leve tendencia a la cara de galleta, MG es una

mujerona de carnes llevar, aunque difícilmente el adjetivo voluptuosa le cuadre; lo suyo es más bien una cautelosa robustez. Pero su físico considerable no impide espíarle el corazón: miren atentamente el brillo de sus ojos y comprobarán la mezcla perfecta entre melancolía y felicidad. Flirteó con el buen indie (*Donnie Darko*, *Cecil B. Demented* y *La secretaria*) y con el *mainstream* cool (*Confesiones de una mente peligrosa* y *Adaptation*) para demostrar

su particular dosis de sensualidad carnal, con una economía gestual que emociona. Y al pasar al *mainstream* a secas lo hizo con dignidad, desde la cara más discreta del glam actoral. **DT**



**Hanks, Tom**

09/07/1956, Concord, California, EE.UU.

Si George Cloney o Bruce Willis son diferentes versiones de quien quisiéramos ser, Tom Hanks es nosotros. Es una

estrella, pero su personaje habitual es un ser humano. A juicio de este fan suyo desde *Quisiera ser grande*, TH no hace una buena película desde *Atrápame si puedes*. Pero igual es de esos tipos por los que siempre queremos ir al cine; una isla de humanidad impasible a la mediocridad del contexto. Hay que dejar constancia de la intranquilidad que en los mercados genera el crecimiento constante de su papada. **MANUEL TRANCÓN**



**Hendler, Daniel**

03/01/1976, Montevideo, Uruguay.

*25 watts*, *Sábado*, *El fondo del mar*, *El abrazo partido*, *Los suicidas*, *Derecho de*

*familia*, *Una novia errante*, *Los paranoicos*. Y no son todas las películas en las que participó este uruguayo, pero ellas bastan para convertirlo en la cara actoral más visible del Nuevo Cine Argentino (o rioplatense). Paradójicamente, esa visibilidad nunca ha provocado el hartazgo: es que Hendler se pega a sus personajes de manera tenue, demostrando que el buen actor de cine, el perdurable, no necesita hacerse notar con intensidades extravagantes. **JPF**



**Hill, Jonah**

20/12/1983, Los Ángeles, California, EE.UU.

El mini-Seth Rogen. Bah, se llevan apenas un año y monedas, pero igualmen-

te este chico supo interpretar al alter-ego adolescente de Rogen en *Supercool*. Hasta ahora, ése fue su único protagónico, pero también la rompió siendo uno de los amigos de Rogen en *Ligeramente embarazada* (ver la escena en la que defiende su postura a favor del aborto en las "escenas borradas" del DVD de aquella película), y se robó *Virgen a los 40* con su intervención de menos de un minuto. **JPM**



**Hoffman, Dustin**

08/08/1937, Los Ángeles, California, EE.UU.

Históricamente, el pobre Dustin "Actors Studio" Hoffman fue un sujeto

entre ridículo y anticuado, perteneciente a

una generación demasiado confiada en un método perimido. De repente, vaya a saber uno por qué, después de décadas de sobreactuar exasperantemente, el nuevo milenio encontró a un Hoffman nuevo: consciente de su propia historia, se volcó de lleno a borrar su pasado "serio". Y el cine de los últimos años no sólo encontró a un gran comediante: mejor todavía, descubrió a un gran actor. **FK**



**Hoffman, Philip Seymour**

23/07/1967, Fairport, Nueva York, EE.UU.

Hace tiempo ya que Philip Seymour Hoffman dejó de ser recordado como "el gordito de *Felicidad*", aunque más de un papelón olvidable (*Nadie es perfecto* sobresale) lo alejaban del status de actor memorable. Pero un buen día llegó aquel histórico Lester Bangs de *Casi famosos* e inauguró una década en la que Philip Seymour Hoffman logró transmitir que él hace lo que se le antoja cada vez que se prende una cámara, y encima demostró que no necesita ser el protagonista para sentirse el mejor de todos. Crecen gracias a su desenfado *Embriagado de amor*, *Mi novia Polly* y *Juego de poder*, tres películas en las que Hoffman "hace capote" y se roba todos los elogios. **NB**



**Jackman, Hugh**

12/10/1968, Sydney, Nueva Gales del Sur, Australia.

El tipo más agradable del mundo, haga de bueno, de malo, de superhéroe o tenga que resolver –como en *Swordfish*– un complicado problema informático mientras Halle Berry le hace una *fellatio*. Como el Wolverine de los X-Men, logra colar el buen humor en esa especie de Popeye de uñas largas que le tocó en suerte. Sus personajes dan la impresión de ser los Buddy Love en pantalla del tímido Profesor Klemp de la vida real, y con eso genera una enorme empatía con los espectadores. En realidad, incluso en el drama, es siempre –y así lo hace sentir– un gran comediante. **LMD'E**



**Jakob, Walter**

01/04/1975, Buenos Aires, Argentina

Con escasos antecedentes (un corto, una película alemana, una aparición en *A propósito de Buenos Aires*), el 2008 se convirtió, sin anuncio previo, en el año Jakob: fue el año en que Walter (pronúnciese Valter) sorprendió y sorprenderá en *La ronda*, *Los paranoicos* e *Historias extraordinarias*. En un año, una película buena, una muy buena, otra excelente. Y la reve-

lación de un actor de alta presencia y carisma inmediato que puede enamorar a Sofia Gala o ser un tilingo primermundista. Y también un héroe bioycasareano que traba amistad con un león. **JPF**



**Katz, Ana**

02/11/1975, Buenos Aires, Argentina.

Pocas interpretaciones (un breve cameo en *Whisky*, un papel importante en *El juego de la silla* y el protagonista de *Una novia errante*) le han bastado a Ana Katz –más allá de su rol de directora en las dos últimas películas– para ganarse un lugar como una de las más interesantes actrices del cine nacional actual. Sobre todo en *Una novia...*, un registro actoral aderezado con una buena dosis de ironía en la construcción de un personaje casi insoportable la muestra como una intérprete original y de fuerte personalidad. **JG**



**Knightley, Keira**

26/03/1985, Teddington, Middlesex, Inglaterra.

*Flaca/ dos cuartos de cogote/ y una percha en el escote/ bajo la nuez*. Jamás hubiera imaginado que esa letra me iba a parecer sexy. Pero aparece la Knightley y a uno le dan ganas de ensartarse en cada uno de sus huesos (¡uh, me zarpé!). Actriz de carácter filoso como pocas, corre al menos dos riesgos: quedar encasillada en esos mamotretos europeos de *qualité* (no hablo de *Orgullo y prejuicio*), que aunque le tiren encima todo el vestuario de los siglos XVIII y XIX juntos no consiguen aplastarla pero sí aburrirnos cuando no aparece en plano, y que deje de comer hasta un día desaparecer. Ah, en *The Jacket* aparece desnuda. Es sólo piel y huesos, pero... **MV**



**Lau, Andy**

27/09/1961, Tai Po, Hong Kong.

No es un hombre, es un icono; lo más parecido al Delon convertido por Melville en la efigie de *El samurai*, pero con una sonrisa mediterránea, luminosa y triste como el tono de *Yesterday Once More* de Johnnie To, el director que más y mejor lo ha modelado. Rey del pop cantónés, flaco, alto y carismático como pocos, es aquello en lo que Chayanne habría podido convertirse si tuviera una industria cinematográfica y algún que otro cineasta a mano. Yimou (*La casa de las dagas voladoras*) lo quiso aplastar bajo toda la parafernalia escenográfica de sus *Wu Xia Pian* olímpicos; Andrew Lau (*Infernal Affairs*) supo que nadie es más irresistible y ambiguo que ese hombre cuando va de traje y corbata. **MV**



**Lee, Kang-sheng**

01/01/1968, Taipei, Taiwán.

Adolescente perpetuo, en tamaño y actitud *slacker*, este alter ego de Tsai Ming-liang puso su cuerpo torneado, asiáticamente compacto, al servicio del ritmo cansino de los encuadres virtuosos de su mentor: nunca alguien se mimetizó tanto con la puesta en escena. No actor devenido estrella erótica del cine arte (pero nunca arty), sin abandonar su parquedad motriz ni mantener su mirada enigmática (¿bovina o espiritual?) y una templanza total para todo tipo de acciones, desde las pedestres a las más aberrantes. Por su segundo opus como director, *Help Me Eros*, sobre un erotómano devoto a la marihuana, parece que su imposibilidad deriva de la cultura *stoner*. **DT**



**Linney, Laura**

05/02/1964, New York, New York, EE.UU.

No sólo de estrellas vive Hollywood. Linney es una de esas actrices que no ascendió por belleza sino por carácter. Como una Philip S. Hoffman femenina, esta rubia se ganó el lugar de primera actriz en una sucesión de actuaciones sólidas, intachables. Laura no actúa, vive en pantalla, es tridimensional aun ante los malos guiones. *The Truman Show*, *Historias de familia*, *La familia Savage*: apenas tres pruebas de una carrera consistente de una mujer trabajadora que le pasa el trapo a las jovencitas que roban tiempo de pantalla con sus llanas caras bonitas. **GUIDO SEGAL**



**McAdams, Rachel**

07/10/1976, London, Ontario, Canadá.

¿Cómo no enamorarse de alguien capaz de decir que no a *El caballero nocturno*, *Iron Man* y a ser un chica Bond para quedarse afuera de *Mamma Mia!*? Aquí una receta de cómo no hacerlo: obviar que cuando ella, Rachel McAdams, viste esos personajes ya mil veces masticados (la mala malísima del secundario, la damisela en peligro, la enamorada de quien no debe), logra apropiárselos sin jamás alterar su rutina sino convirtiéndola en épica física. Basta con ver el beso bajo la lluvia de *Diario de una pasión* para nunca dejar de soñar con esa chica que usa de pijama una remera de Dinosaur Jr. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



**McGregor, Ewan**

31/03/1971, Perth, Perthshire, Escocia.

Un tipo que está en el centro de *Velvet Goldmine*

y *Moulin Rouge!* tiene que valer la pena. Ese tono de voz con altibajos es casi tan comprador como su enorme sonrisa. Filmó con Greenaway y a la vez fue Obi-Wan; por más extraño que suene, cayó bien parado en ambos casos. Como un gato, sí, pero también como las leyendas: esa cualidad de actor clásico, que canta, baila y maneja un registro amplio, hace de McGregor un as bajo la manga, un *sure hit*, un imán para los ojos, filme de uno o del otro lado del Atlántico. **GS**



**Mintz-Plasse, Christopher**

20/06/1989, Los Angeles, California, EE. UU.  
El ¡McLoviiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii!  
de Christopher Mintz-

Plasse, el tercero del grupo de perdedores de *Supercool*, es indivisible del actor. Como Superman, McLovin es un seductor nato, que en realidad representa un papel. No sabemos si es posible que este milagro de *timing*, presencia escénica y dulzura triste vuelva a darse nuevamente. Sólo podemos decir que, por una vez, después de años, la ternura, la escatología, la ironía torpe y la obsesión por los culos con tanga encontraron su hogar y su rey. **FK**



**Mirren, Helen**

26/07/1945, Chiswick, Londres, Inglaterra. Luego de 40 años de carrera y casi un centenar de trabajos, Helen Mirren ha logrado popularidad por su composición (buena, sí, pero "de taquito") de la reina de Inglaterra en *The Queen*. Sin embargo, para mí su gran interpretación es la de Jane Tennyson, la inteligente, ambiciosa y arribista inspectora de policía de la notable serie británica *Prime Suspect*. Allí, la actriz consigue un trabajo sencillamente magnífico, dotando de todos los matices posibles a uno de los grandes personajes de la TV de todos los tiempos. **JG**



**Monaghan, Michelle**

23/03/1976, Winthrop, Iowa, EE.UU.  
Nos derritió el cerebro vestida de Papá Noel en

*Entre besos y tiros* y cayó en los brazos equivocados (Cruise) en *M:I III*, en una misión que otras jóvenes *superstars* habían decidido rechazar. Pero que lo de ella es mucho más que la belleza frágil y sin sangre de —digamos— Kate Beckinsale recién fue evidente a lo largo del último año, cuando consiguió atravesar el cinismo de la última de los Farrelly para convencernos de que el cambio de novia sí valía la pena; pudo ser dramática sin pasarse de rosca (*Desapareció una noche*) y fue la única razón para quedarse hasta el final de *Quiero robarme a la novia*. O en menos palabras: está buena, es simpática y todavía no se la cree. **MARIANO KAIRUZ**



**Morán, Mercedes**

21/09/1955, Concorán, San Luis, Argentina.

Hay dos cualidades que destacan a Morán entre sus colegas. Una es su poder de seducción, amparado en una belleza poco convencional. Esto es tan evidente para cualquiera que la haya entrevisto apenas en la tele que no vale la pena ampliar. La otra es su amplísima credibilidad. Puede ser una señora de la clase media salteña tan convincentemente como una porteña en decadencia. En *La ronda* hace de una mujer de clase media empobrecida que se hace pasar por una refinada dama. Y en todos los casos le creemos. Y en todos los casos nos seduce. **GN**



**Mortensen, Viggo**

20/10/1958, Manhattan, Nueva York, EE.UU.

La estrella de Hollywood más argentina debutó en la pantalla grande en *Testigo en peligro* y, de allí en más, inició una filmografía de un perfil ciertamente bajo... hasta el estreno de *El señor de los anillos*. Su rostro de galán tardío y una mirada que combina dulzura, melancolía y un dejo de fiera le valieron sendos roles en los últimos dos largometrajes de David Cronenberg, perfecto ensamblaje de marcación actuarial y *physique du rol*. ¡Y encima de hablar porteño dicen que es buen tipo! **DB**



**Owen, Clive**

03/10/1964, Coventry, Warwickshire, Inglaterra.

Cuando la serie de cortos de BMW invadió las pantallas, algo más magnético que los bólidos impactó a Hollywood. Clive Owen, el conductor viril y elegante de rasgos angulosos, había llegado para ocupar la plaza vacante del galán recio y a la vez sensible. Versátil, siempre sale bien parado: rey o ladrón, sádico o víctima, este británico discreto es uno de los acto-

res más maleables del momento. Aun cuando elige mal las películas, está bien. Esa infalibilidad lo hace único, un artesano dedicado, glamoroso por accidente más que por elección. **GS**



**Paltrow, Gwyneth**

27/09/1972, Los Ángeles, California, EE.UU.

Dolía entonces y duele ahora la belleza de Gwyneth Paltrow, ya sea en vena trágica (*Seven*), abatida (*Los excéntricos Tenenbaums*), graciosa (*Amor ciego*) o inaudita (*Iron Man*). Esa idea de que algo "duele" en su divinidad, ese abuso de la paradoja, se hace carne en ella, parece haber sido inventada para Paltrow, para su andar ralentizado, su voz grave y su gestualidad vaporosa. El reporte sobre ese *King Lear* que prepara junto a Naomi Watts y Keira Knightley parece, más que una información fiable, una broma de características cósmicas. **MP**



**Perlman, Ron**

14/04/1950, Nueva York, Nueva York, EE.UU.

Imperfecto héroe de acción de juguetería bélica; alguien recio pero con un don de *freak naïf*. Es así de rara la mezcla de virilidad rufianesca con caricatura aguerrida que hay en Perlman, actor ideal para la clase B de otras épocas y suerte de gran sucesor de Dick Miller. Hubo que esperar a que un monstruo se volviese clase A para que saliera de su eterno rol de hombre de cameos y doble de Tom Waits. Ahora, la identificación es precisa, perfecta: *Hellboy* es Perlman y viceversa. La máscara y el rostro *freak* son uno solo y sólido. **DT**



**Pérez Biscayart, Nahuel**

06/03/1986, Buenos Aires, Argentina.

Quizás fue su aire oscuro y romántico el que lo llevó a soportar la carga de un cine que se presume importante. Delgado y de ojeras pronunciadas, algunos parlamentos graves lo buscaron y lo encontraron, aunque un dejo teatral a la hora del drama no logró opacar una voz cautivante. Joven torturado supo ser (*Tatuado*), pero también supo ser mujer (*El regreso de Peter Cascada*) de bellas piernas y andar sinuoso, lo que demuestra que Biscayart puede ser uno o muchos, siempre que haya un cine que le haga lugar. **MO**



**Piñeyro, Enrique**

1956, Génova, Liguria, Italia. Hay una elegancia fundamental en la manera de actuar de Piñeyro: sea el

jefe de torturadores de *Garage Olimpo*, el lumpen –a pesar suyo– de *Esperando al Mesías* o él mismo en *Whisky Romeo Zulu*, siempre está un escalón por debajo del énfasis, de tal modo que nos convence de que existe a nuestro lado. Eso hace efectivos, al verlo, el horror, la simpatía o la indignación que encarna ante los mundos que en suerte o por sabia elección lo rodean. Uno de los pocos verdaderos adultos que pueblan la pantalla. **LMD'E**



**Poehler, Amy**

16/09/1971, Burlington, Massachusetts, EE.UU. Es rubia y parece tener cara de nada, pero en esa mirada un poco oblicua

hay toda una visión del universo como algo de lo que uno sólo puede reírse (incluso desencantado), que no podemos menos que compartir. Su humor puede ser tremendamente escatológico o sutilmente ácido (verla en *Patinando a la gloria*, en *Chicas pesadas* o en *Enemigo en casa*). Protagonistas tiene pocos (sale en video *Baby Mama*: no perdersela), pero come cualquier escena (*Southland Tales*). En su sobreactuada tontería se esconde el paradigma de la rubia inteligente y cómica.

**LMD'E**



**Rappoport, Xenia**

1974, Leningrado, Unión Soviética. O Kseniya Rappoport, o Rappaport. Es la protagonista de *La desconocida*, el

divertido, atolondrado e irresponsable mamarracho filmico de Tornatore. Ella es el principal motivo de que la película no se caiga a pedazos ante cada truculencia o violenta ridiculez. Xenia actúa con veracidad en la mirada y atraviesa con determinación testaruda cada golpe que recibe del destino. Sabe sufrir como las viejas actrices europeas, y lo vuelve a demostrar con creces en *Yuri's Day*, película rusa recién presentada en Locarno y en la que ella, directamente, nos obnubila. **JPF**



**Reijn, Halina**

10/11/1975, Amsterdam, Holanda. En *Black Book* está la protagonista ("la rubia", ¿o es colorada?) que sí, que

está bien y todo eso. Como verán en estas mismas páginas, en esta revista hay algunos en llamas por esa actriz. No es mi caso: de *Black Book* prefiero, por mucho, a Halina Reijn. ¿Quién? La amiga, la morocha, de cara angulosa, tensa y bellísimas arrugas de expresión. Un animal cinematográfico, pura fotogenia magnética. La vimos también en el Bafici: en *Islas flotantes* de Nanouk Leopold y en *Grimm*, de

Alex Van Warmedam, en la que actuaba el suertudo compatriota Ulises Dumont. **JPF**



**Reilly, John C.**

24/05/1965, Chicago, Illinois, EE.UU. Eterno secundario, de esos actores que habitan la pantalla con comodidad y eficiencia, John C. Reilly seguirá siendo para muchos –aunque sus papeles varíen de película en película– el ladero de Dirk Digler en *Boogie Nights*. Simpático empedernido, incluso en los roles más dramáticos, su cara de buenazo seguramente le ha impedido escalar posición en los repartos. Olvidemos su nominación al Oscar por la horrible *Chicago* y disfrutemos de su primer papel ciento por ciento protagonista en *Camina duro - La historia de Dewey Cox*. **DB**



**Rogen, Seth**

15/04/1982, Vancouver, British Columbia, Canadá. Es el galán más improbable que uno pueda imaginar. Rechoncho, portador de una risa muy extraña y de una porra importantemente ondulada (algo que se conoce como *jew-fro* o "afro judío"), Seth se las arregló, sin embargo, para componer uno de los personajes más entrañables dentro de una comedia romántica de los últimos tiempos (o de todos ellos): el Ben Stone de *Ligeramente embarazada*. Y además es un gran comediante. Y escribió *Supercool*. Y la maravillosa *Pineapple Express*, de David Gordon Green, que esperemos se estrene y pronto. **JPM**



**Ruffalo, Mark**

22/11/67, Kenosha, Wisconsin, EE.UU. Para ochocientos papeles audicionó Mark antes de conseguir el de *Puedes contar conmigo*, por el que también tuvo que rogarle al director Kenneth Lonergan. Aunque en Argentina la película fue inmediatamente directo a video, doy gracias a ese señor por ponerlo en la piel del hermano que vuelve al pueblo, con su seseo y ojos tristes, su orfandad y fragilidad. Daban ganas de saltar a la pantalla y cobjarlo. La dupla de opuestos que componía junto a Laura Linney (en el rol de su hermana mayor) no dejaba dudas de su promisorio futuro. *Campion*, Mann y Fincher habrán visto esa actuación en la que desbordaba ternura; será por eso que para transformarlo en detective de homicidios le pusieron bigotitos o patillas. De otra manera, habría sido imposible no volver a enamorarme. **MARIELA SEXER**



**Rudd, Paul**

06/04/1969, Passaic, New Jersey, EE.UU. Cada vez que esa mezcla revuelta (no batida) entre Elvis Presley y el gran Lebowski llamada Paul Rudd promociona algún film de esos en los que sus ojos verdes traen la cerveza y la canchereada, realiza el mismo chiste: muestra una escena de *Mi amigo Mac* (<http://es.youtube.com/watch?v=K5le9sYdYkM>). ¿Vieron el fragmento? Entonces ya saben el secreto peor guardado de Rudd, que siempre parece recién salido de una pileta: obtener, como quien no quiere la cosa, comedia líquida de cualquier piedra que se le cruce, ya sea John Lennon o una broma entre amigotes que implica un tubo de luz. All you need is Rudd. **JMD**



**Schwartzman, Jason**

26/06/1980, Los Ángeles, California, EE.UU. Con *Tres es multitud* ya se habría ganado un lugar en cualquier lista, pero

Schwartzman siguió, y sus perdedores adorables de voz susurrante son más que ficciones: nos reflejan. Era hora de que un hombre de pelo en pecho, lunares en la cara y baja estatura tomara con derecho un lugar en Hollywood. Gran *tiempista*, el sobrino de Coppola –que supo ser Luis XVI– encarna el universo Wes Anderson y se erige como su cocreador, haciendo que la mezcla de ternura, melancolía y diversión infantil sea algo más que una postura posmoderna. **GS**



**Schygulla, Hanna**

25/12/1943, Kattowicz, Alta Silesia, Alemania. A esta altura de los acontecimientos, es posible que sólo algunos cinéfilos tengan presente a esta gran actriz, musa indiscutible y luminosa de las películas de Rainer Werner Fassbinder y dueña de una carrera internacional comenzada en los ochenta poco conocida por aquí. Tuve la suerte de ver el notable show con canciones de cabaret alemanas, que presentó hace algunos años en Buenos Aires y *Al otro lado* (la última película de Fatih Akin), en la que, dueña de una espléndida y otoñal belleza, ofrece una soberbia interpretación, confirmando que su admirable talento sigue intacto. **JG**



**Smith, Will**

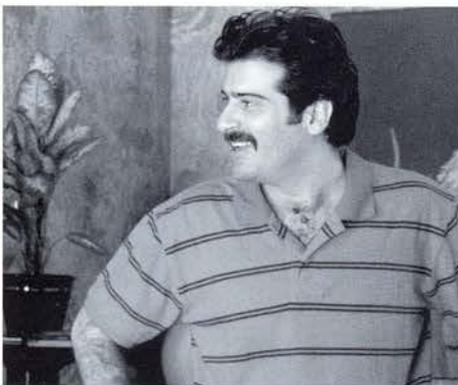
25/09/1968, Philadelphia, Pennsylvania, EE.UU. Después de un desvío que esperamos no se repita, con *Soy leyenda* WS volvió de su deriva por el infierno de los buenos y estandarizados sentimientos familiares para ser el héroe de acción que nos

venimos mereciendo desde *Enemigo público*, que fue uno de esos milagros que cada tanto genera el sistema. Sentido del humor y al mismo tiempo capacidad para salvar, repetidas veces, al mundo. No es poco. Sobre todo si se le agrega una mirada que nos hace sentir cómodos y seguros de que todo va a salir bien. **MT**



**Song, Kang-ho**

17/01/1967, Gimhae, Corea del Sur. De la gloriosa clase 67 (como Will Ferrell, Jeff Tweedy, Julia Roberts y los álbumes *Forever Changes* y *Between the Buttons*), Song tiene un rostro inconfundible, conocido aquí en la versión platinada de *The Host*, acaso el mejor cine popular de la década. Con una filmografía relativamente breve, al menos para el febril cine coreano, ha estado en el centro de un núcleo de películas particularmente importantes como *The Day a Pig Fell Into the Well* (debut en largo de Hong Sang-soo), *Green Fish* y *Secret Sunshine* (Lee Chang-dong), *Película mala, infinita, inacabable*, *The Foul King*, la gran *Memories of Murder* (del mismo Bong Joon-ho de *The Host*) y el algo más flojo díptico de simpáticas venganzas de Park Chan-wook. **MP**



**Spregelburd, Rafael.**

03/04/1970, Buenos Aires, Argentina. Como dramaturgo ya es un personaje mítico. *Historias extraordinarias* lo tiene como "el aparentemente célebre comisario Raúl Serafín" que busca a Lola Gallo. Tan sólo fotomontaje y, sin embargo, queda en evidencia su presencia grácil e irónica.

Como Luis, el taxista y pintor en *La ronda*, expande el horizonte de la actuación cinematográfica argentina y a su tono afable le suma inocencia y la posibilidad de una inmediata y honesta empatía. **AC**



**Stallone, Sylvester**

06/07/1946, Nueva York, Nueva York, EE.UU. Ninguneado (o, más bien, odiado) por esta revista durante demasiado tiempo,

Sly es, además de dueño de uno de los personajes más importantes de la historia del cine (Rocky Balboa, claro), un actor mucho más dócil de lo que nos quieren hacer creer. Ver, si no, lo que hace en una película como *La taberna del infierno* (su obra maestra como director, además) o en *Cop Land* (otra película injustamente odiada por la revista en su momento). O en la saga de *Rambo*, qué diablos. **JPM**



**Statham, Jason**

12/09/1972, Londres, Inglaterra. En un principio, para quienes lo conocieron en *Juegos, trampas y dos*

*armas humeantes*, el sujeto era un simio torpe y sin vida por fuera de la violencia escénica. De a poco, a fuerza de cachetazos, nos fue convenciendo de lo contrario: que es un actor estilizado y triste, que sus movimientos coreográficos son la contracara juguetona de la infinita melancolía de la violencia. Alguien se dio cuenta de que Stratham es algo más que un par de puños y patadas: porque se actúa con todo el cuerpo, señores. **FK**



**Strathairn, David**

26/01/1949, San Francisco, California, EE.UU. He aquí al actor más confiable de Hollywood, claro sucesor de Ed Harris

en el rubro "Imposible que falle". Supo ser propiedad casi exclusiva de John Sayles, pero por el camino del béisbol hecho cine enfiló hacia la tarea para la que vino al mundo: la dignificación del *mainstream*. O no elige sus papeles o su suerte es del tamaño de Texas, y por eso lo hemos visto mucho y casi siempre bien, mejorando con el tiempo, como lo prueban *Bourne: El ultimátum*, *Buenas noches, y buena suerte*, *My Blueberry Nights* y hasta su paso por la quinta de *Sopranos*. **MP**



**Toker, Camila**

1975, Argentina. La conocimos como intérprete necesaria en todas las películas (cortos y largos) de nuestro compañero Juan Villegas, en las que mostraba –en

cada una de sus apariciones– una fuerte personalidad, que se pudo apreciar, corregida y aumentada, en su excluyente protagonista en *Ana y los otros*. Hoy le ha agregado a su trabajo una vocación de guionista y directora, ya desarrollada en *Upa...*, que ojalá no le hagan dejar de lado su carrera actuarial, ya que es una de las mejores actrices jóvenes del cine nacional. **JG**



**Tomei, Marisa**

04/12/1964, Nueva York, Nueva York, EE.UU. Siempre hay por ahí mentes equivocadas que afirmarán que el motivo de la presencia de Marisa Tomei acá se debe a la estelaridad de sus tetas de 43 años y, aparentemente, no operadas (u operadas por un mago) en la última de Lumet. Allá ellos, aunque algún gramo de razón quizás tengan. Pero parte de su mala fe se debe a que o no vieron o, peor, olvidaron a Mona Lisa Vito, la mujer con la que todos nos casaríamos; por la que terminaríamos de estudiar abogacía y por quien no nos importaría ser tan petisos y feos como Joe Pesci. **MT**



**Trejo, Danny**

16/05/1944, Echo Park, Los Ángeles, California, EE.UU. ¿Qué sería lo peor que le puede pasar a un criminal y adicto que vivió

casi una década completa en la cárcel? Ser una estrella de Hollywood. Sí, por desgracia, DT encontró el buen camino entre los astros cinematográficos, esas personas sensibles, los emos del mundo del cine. Pero ninguna sensibilidad podrá contra su carne de acero, sobre todo porque varias cosas aún sobreviven de sus días de gloria criminal: una cara de cicatrices como campo minado, un cuerpo con los tatuajes más gronchos del mundo y músculos forjados en el box carcelario. Y así, a fuerza de un talento a trompadas de fiereza temeraria, este tipo es el héroe de picos intravenosos de autenticidad cinematográfica. Y a la mitad de su sexta década de vida, Trejo es el actor más prolífico de su edad. Yerba mala (bien fumada) nunca muere. **DT**

**Van Houten, Carine**

05/09/1976, Leiderdorp, Zuid-Holland, Holanda.

*Mon chérie:*

Que las luces no te cieguen, no te endulcen los oídos celebrando tus rulos, tu dulce cabello, tus ojos de gacela, tu pubis perfecto, tus tetas turgentes, tu mañana americano. No les creas. Quédate en casa, niña versátil, que mil caras tienes: mirada moral la tuya, que erectos nos retiene. Quizás ya sea tarde, belleza implacable, y mil flashes te encuentren en *mainstream* inapelable. Quizás un personaje, obscuro y secundario. "Vestida te ves mejor", te dirán ya convencidos los ignorantes mojigatos. **FK**

**Vaughn, Vince**

28/03/1970, Minneapolis, Minnesota, EE.UU.

Tardó en encontrar sus películas. Sus personajes suelen estar de vuelta de

la adultez y se revolucionan a partir del espíritu adolescente. Fue, además, un mítico jugador de quemado. Ese carácter deportivo se expande no sólo por el tipo de diversión y de compromiso físico, sino también porque su fundamento es el esfuerzo y el trabajo duro. De este modo, VV encarna una ética. Su carrera queda justificada con una escena: aquel cruce de miradas con Jennifer Aniston en medio de la fiesta con strippers en *Viviendo con mi ex*. **AC**

**Weisz, Rachel**

07/03/1971, Londres, Inglaterra.

Otra inglesa más y van. ¿Qué tendrán las inglesas que nos vuelven locos?

La británica en cuestión nos enamoró en *La momia*, y hay que decir que desde entonces las películas en las que participó valen poco y nada, pero también que uno está dispuesto a verlas sólo por ella. ¿O no tuvimos que hacer de tripas corazón para soportar *El jardinero fiel*, la bélica de Annaud con Jude Law, o los delirios místicos de su marido en *La fuente de la vida*? Dicen que en la última de Amenábar vuelve al Antiguo Egipto y la cosa pinta mejor. Gracias al género la amamos, y en el pasado está esa breve pero inolvidable aparición junto a Liv Tyler en *Stealing Beauty*, que se merece al menos una revisión pasajera. **MV**

**Wahlberg, Mark**

05/06/1971, Dorchester, Massachusetts, EE.UU.

Hay actores que hacen todo bien y pasan imperceptibles. Que no son estrellas, sino plastilina: podemos molde-

arlos, no tienen una forma precisa. No son muchos. Desde ese selecto grupo, nos saluda la sonrisa compradora de Mark Wahlberg. Y su caso es el del trabajador abnegado: el tipo labura y hace todo bien, en perturbador silencio y calma, aun siendo parte de proyectos mediocres. Y en un mudo de centellas y ascensos rutilantes, la humildad del buen Mark es el mejor ejemplo posible para el futuro. **FK**

**Willard, Fred**

18/09/1939, Shaker Heights, Ohio, EE.UU.

En la tradición de los actores secundarios del elenco estable de Preston

Sturges, Willard se nos hizo conocido por participar en todas las películas de Christopher Guest (es el que gritaba "what happened?" en *A Mighty Wind*). Siempre es secundario, pero nunca deja de destacarse cuando desarrolla un personaje excéntrico que no es consciente de su anomalía. Es como el americano medio convertido en un muñeco siniestro y tierno a la vez. Ahora pasó al gran público como el único personaje filmado de *WALL-E*, pero IMDb.com nos cuenta que tiene una extensísima carrera en la televisión norteamericana. Yo lo veo y automáticamente me río. **GN**

**Wilson, Luke**

21/09/1971, Dallas, Texas, EE.UU.

A diferencia de la de Owen, su nariz nunca llama la atención. Como

ella, la carrera de Luke puede pasar desapercibida para el común de los mortales, a quienes representa como ninguno. Pero ojo que este tipo al que uno se imagina siempre en bermudas y chancletas es capaz de encender los celos de una súper mujer, elevar el cameo a categoría artística o dirigir a Seymour Cassel, Harry Dean Stanton y Kris Kristofferson (*The Wendell Baker Story*) sin hacer alharaca, silbando bajito, como quien no quiere la cosa. **MV**

**Wilson, Owen**

18/11/1968, Dallas, Texas, EE.UU.

Esa sonrisa inigualable encarna una profunda tristeza desde que su portador

fue víctima de una pena de amor. OW es alas que despliegan las películas que lo tienen como escritor o junto a sus muchos buenos amigos. Es que cuando está bien acompañado resulta capaz de multiplicar panes, peces y felicidades. No sólo porque encarna un ideal de inagotable ventura, sino también porque siempre tiene algo de inocencia y de esplín en el corazón. Déjenlo ser, con él el mundo es

más hermoso y más digno de ser vivido.

**AC****Wong, Anthony**

02/09/1961, Hong Kong.

Engranaje fundamental de esa máquina de cine de super-acción que existe en Hong Kong y en

ningún otro lugar del planeta, Anthony Wong Chau-Sang acredita casi 150 películas, lo que equivale a decir que hay unas 120 que no hemos visto, aunque el resto, la punta del iceberg que más circuló, habilita a arriesgar que es de esos actores que con su fina estampa le dan volumen a una historia. Pruebas sobran: la trilogía *Infernal Affairs*, *Time and Tide* (obra maestra de Tsui Hark), *The Mission* y *Exiled*, más las dos *Heroic Trio* (Johnnie To), *Hard Boiled* (John Woo), *Full Contact* (Ringo Lam), y siguen los éxitos. **MP**

**Yakusho, Koji**

01/01/1956, Nagasaki, Japón.

La mayor parte del público puede llegar a conocerlo por *Memorias de una*

*geisha* y *Babel*, a las que honró con su presencia porque, es sabido, los japoneses no saben decir que no. Pero lo que importa es que, desde hace diez años, es el álgido oficial de Kiyoshi Kurosawa, co-artífice de esas dos obras maestras que son *License to Live* y *Kairo*. Suerte de investigador *noir* abandonado en un poema fílmico de Val Lewton, lo macizo de su figura dentro del contexto oriental acentúa la melancolía nunca indigna de sus derrotas. Rodeado de fantasmas que habitan ciudades vacías y de cuerpos que se desintegran, siempre tendremos la seguridad de su impermeable. **MV**

En un momento en el cual los anuncios, polémicas y hasta festejos alrededor del INCAA están a la orden del día, esta nota propone reflexionar y ver dónde estamos parados antes de entrar en otro período de cambios. Eso, ¿dónde estamos?

# Más y mejor fomento

por **Fernando E. Juan Lima**

**E**n el último número de la revista, ante la crítica situación del cine, llamábamos a pensar y proponer mecanismos útiles para su solución. Por esas casualidades, en la semana posterior a la salida de la revista se multiplicaron en los medios diversas notas que parecen haber “recogido el guante”. Así, la presidenta del INCAA emitió sus opiniones el domingo 10 de agosto en los diarios *Perfil* y *Página/12*; por su parte, también se publicaron las cartas abiertas (Pino Solanas y Andrés Di Tella, ambas en *Página/12*), se reiteraron los reportajes (Liliana Mazure, ahora en *OtrosCines.com*) y se realizaron distintos encuentros (Pascual Conditto en el Gaumont, el encuentro de la Universidad de Palermo del 19 de agosto).

Cuando se habla de casualidades, en modo alguno se pretende sostener que aquellas líneas del EA 195 habrían obrado como disparador (¡cuánta importancia!). Por el contrario, lo que se advierte es el inicio de una campaña de lanzamiento de una supuesta nueva política de fomento. Es más, la titular del INCAA lo ha dicho con todas las letras en el mentado reportaje de *Página/12*: a fines de agosto o durante septiembre aquella política sería dada a conocer. Por lo tanto, el momento parece propicio para realizar algunos señalamientos en relación con este tema, en el entendimiento de que sería bueno que –de una vez por todas– se termine con un sistema que no es tal, y que más se parece a un conjunto de medidas deshilachadas que se



FOTO JAVIER PORTA FOUZ

van superponiendo unas sobre otras –motivadas en las necesidades políticas del funcionario de turno– que al fruto de un sopesado estudio de la situación reinante. Parecen generalizadas las expectativas y el optimismo que abre la gestión Mazure, y es por ello que –partiendo de ese crédito– la oportunidad se muestra adecuada para avanzar en el sentido de la defensa de la cultura nacional y de herramientas que coadyuven al aseguramiento de la diversidad cultural.

En primer término, comenzaré por algo que no debe ser mal interpretado: ¿es coherente afirmar que estamos en el mejor momento del cine nacional y, al mismo tiempo, denotar *in totum* la actuación del INCAA? A riesgo de ser tildado de deschavetado e incondicional K, debo decir que *algo* se ha de haber hecho bien en las últimas dos gestiones si la situación se presenta tal como es en la actualidad. Es cierto, son muchos los aspectos que hay que transparentar, muchos los meca-

nismos que hay que cambiar, muchas las políticas que hay que profundizar (e incluso, llegado el caso, mucho lo que se dice que debería ser examinado por la justicia), pero que las necesidades de mostrar un *cambio* rápido, mediático, aparentemente palpable con rapidez, no nos lleven a continuar en lo que –a mi entender– ha sido uno de los puntos más criticables de las sucesivas gestiones del INCAA, que tiene que ver con la falta de sostenimiento en el tiempo de una determinada política, con afectación evidente al principio de seguridad jurídica. En ese contexto, la primera pregunta a formularse sería: ¿es necesario apurar un *parche* en menos de un mes, o se debe –al menos contemporáneamente– comenzar a pensar en una reforma más integral de todo el sistema?

En este sentido, aparecen como atinadas las declaraciones de la titular del INCAA cuando refiere a la reforma de la Ley de Radiodifusión y la necesidad de articular esos cambios con los que corresponda realizar en la Ley del Cine. La realidad actual, con los avances tecnológicos que día a día nos sorprenden y que exceden todas las regulaciones vigentes, impone pensar el audiovisual con un todo, en el que tienen que equilibrarse las situaciones que merecen una regulación conjunta (por ejemplo, el de la cuota de pantalla, que debería aplicarse en los hechos a la televisión) de aquellos en los que lo cinematográfico exige soluciones disímiles (todo lo atinente al fomento en la etapa de exhibición).

En concreto, las versiones indican que los cambios tendrían que ver con el aumento de los montos de subsidios, la disminución de las vías por las que ellos podrían conseguirse (que pasarían a ser dos: una vez más la “industria”, el *mainstream* vernáculo vs. el cine independiente), aumento de la cantidad de concursos (de guiones, pero también en lo que hace al apoyo de películas terminadas) y mayor selectividad en la asignación de los fondos a través de la efectiva puesta en funcionamiento de los comités de selección. Para más adelante quedaría la reglamentación de los tan discutidos 3°J (fondos que se asignan desde la Presidencia del INCAA de manera directa), que por el momento, de hecho, estarían suspendidos en su otorgamiento.

Las medidas, aunque incompletas, no aparecen en modo alguno como desatinadas. No obstante, resulta pertinente realizar una serie de observaciones que deberían ser tenidas en cuenta:

**1.** Salvo el aumento de los montos de los subsidios, que se haría por decreto, todas las demás modificaciones tendrían lugar a través de regulaciones del propio INCAA. Más allá de que desde el punto de vista estrictamente jurídico podría discutirse la

competencia de las presidencias de la Nación y del organismo encargado de la promoción y fomento de la cinematografía para adoptar decisiones de alcance general de este tipo (en tanto, según el caso, con estas medidas se restringirían derechos de los particulares o se decidiría el modo de distribución de fondos públicos, con la siempre latente posibilidad de afectar el principio de igualdad), lo cierto es que avanzar en un marco legal adecuado no sólo tiene que ver con una cuestión de legalidad formal, sino que también hace, materialmente, a la seguridad jurídica, al establecimiento de reglas claras que tengan un horizonte más amplio de permanencia en el tiempo.

**2.** Como se dijo, el aludido cambio legal debería realizarse tomando en cuenta las interrelaciones que existen entre todo lo que se conoce como el ámbito audiovisual. En particular, los avances que importa la tecnología digital, con su innegable impacto sobre (entre otros aspectos) los modos de difusión o exhibición, deberían ser especialmente tenidos en consideración.

**3.** Las medidas de ayuda (fomento) deberían despegarse del clásico concepto de subsidio casi exclusivo a la producción. La ausencia de ventanas adecuadas para la exhibición de numerosas películas nacionales nos está hablando de la necesidad de ampliar la órbita de aplicación de aquellas ayudas. En este sentido, no sólo debería pensarse en medidas de apoyo durante las tres etapas clásicas en que se divide la actuación de la industria del cine (producción, distribución, exhibición), sino también en las etapas anteriores y posteriores a estas tres. Así, debería aumentarse el apoyo a la producción de guiones y proyectos (medida que parece estar previendo), tanto como el auxilio en la etapa de promoción de la obra terminada.

**4.** El tema señalado se conecta con la discusión siempre presente en torno a si las ayudas deben ser automáticas o selectivas. En el primer caso, el apoyo se define básicamente en razón de cánones objetivos (los ingresos de taquilla, por ejemplo), y en el segundo, a través de un análisis de las calidades específicas de la obra (tal sería el caso de su valor o relevancia cultural). Ambos sistemas tienen sus “peros”: el primero aparece como más claro y objetivo, más alejado de los arbitrios (y arbitrariedades) del poder, pero puede llegar a ayudar a productos que no necesitan tal ayuda o a distribuir inequitativamente los fondos previstos para el fomento (recordemos: *Manuelita*). El segundo es pensado para ayudar específicamente a las producciones que axiológicamente se lo merecerían, pero ello implica entrar en un campo emi-

nentemente subjetivo, que da lugar a múltiples críticas en razón de la inexistencia de parámetros claros para su control. En este contexto, también aparece como adecuada la aparente intención del INCAA de avanzar en una mayor selectividad en el otorgamiento de los subsidios. El sistema más adecuado sería el mixto (que combina mecanismos automáticos y selectivos), el cual permitiría atenuar los aspectos negativos de cada uno de los sistemas “puros”.

**5.** Pero, en este sentido, para lograr una razonable selectividad, resulta indispensable ser extremadamente cuidadoso al momento de decidir la integración de los comités de selección. Hasta ahora se ha hablado de la imposibilidad de su funcionamiento en virtud de la falta de acuerdo en la elección de representantes de los distintos factores de la industria. Una solución que se barajaría sería la de dar participación a todas las asociaciones inscriptas que aúnan a directores, productores, etcétera. Ello podría dar lugar a una sobrerrepresentación del sector de la producción (dada la dispersión de las entidades que dicen representarla), repitiendo en los hechos lo que hoy es la solución normativa. Para decirlo claramente: parecería por lo menos discutible que los criterios para la distribución de los fondos estatales estén casi exclusivamente en manos de la propia industria que se favorece con ellos. Esta distribución *también* es política, y las definiciones de política cultural deberían ser tomadas –en consenso con los integrantes del proceso industrial, claro está–, pero ponderando además otros valores y finalidades. Es fundamental la elección de personalidades intachables del ámbito de la cultura para evitar que la distribución de los fondos que todos los ciudadanos aportamos al presupuesto sea efectuada a través de una repartija en la cual el interés público brilla por su ausencia.

En definitiva: hagamos oídos sordos frente a las sirenas que pretenden imponer el discurso de que lo que corresponde es una asignación presupuestaria absolutamente técnica, objetiva, que con precisión científica nos vendría a decir qué puede recibir apoyo del Estado y qué no (ello suele llevar al inmovilismo y a la ausencia de toda ayuda). Criticar los asuntos en los que se haya obrado con desaprensión, impericia, connivencia o corrupción, pedir que se los investigue y que se adopten las sanciones pertinentes no nos impide advertir que el problema no se centra en cierta ineludible discrecionalidad, sino en la arbitrariedad con la que se ejercen las competencias en cuestión. Estamos hablando de la cultura. De la cultura y del Estado. Estamos hablando, en definitiva, de política. **[A]**

DISPAREN  
SOBRE  
EL AMANTE

ESCRÍBANOS A  
Lavalle 1928  
C1051ABD, Buenos Aires  
Argentina

POR E-MAIL  
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX  
(011) 4952-1554

### A propósito de Nicole Kidman. Maldición eterna a quien criti- que estas páginas.

“Es decir: Nicole Kidman –el acto de mirarla– vuelve soportable cualquier cosa, porque allí está ella despidiendo esa radiación que tuvieron Greta Garbo y Audrey Hepburn. Digámoslo: una película con Nicole Kidman es, de algún modo, una película de Nicole Kidman.” Rodrigo Fresán

Enmarcaré estas líneas bajo la admonición que ese magnífico crítico y entusiasta del cine –ambos términos pueden resultar indiscernibles– que es Héctor Soto invocaba en relación al séptimo arte cuando decía: “Tal vez en mayor medida que en otras expresiones artísticas, en el cine es válida la recomendación que le atribuyen a San Agustín: ‘Ama primero y haz después lo que quieras’”.

Claro está que el escritor chileno luego agregaría que el cine no es un lugar de impunidad en el cual todo vale. Perfectísimo. Creemos que lo que van a leer se atiende a dicha premisa. Digamos que me empujó a escribir esta incompleta apología un conjunto de hechos –no relacionados todos entre sí– acaecidos en los últimos meses: variadas críticas a la rubia/pelirroja debido a sus ¿supuestos? excesos de botox, la presentación en internet de su último film (*Australia*), ciertos fracasos comerciales no previstos en la filmografía de la susodicha y, *last but not least*, la existencia de determinada compañera (nos permitimos el vocablo) de vuestra prestigiosa revista, quien sentenció que a la australiana “no le daba el piné” para protagonizar algunos papeles. Casi una declaración de guerra.

O quizás todo lo anterior es un mero pretexto, una fundamentación ad hoc para la puesta a punto de un escrito que me debo desde que arrancó este mismísimo siglo XXI. ¿Por qué esa ubicación temporal tan precisa? Porque fue allí, con esa obra inmensa, ese big bang cinematográfico que es *Moulin Rouge*, cuando sentí que *queríamos tanto a Nicole* (me había jurado no utilizar esta frase, pero, como se puede observar, hay expresiones literarias con

cierto peso que uno no puede dejar de emplear).

Porque el cine es, entre otras muchísimas cosas –y por eso constituye, a mi humilde entender, la vanguardia del arte, gracias a dicha policroma posibilidad estética–, también el enamoramiento fidelísimo del espectador para con sus divas. Por supuesto que no soy nada original al decir esto. Tampoco lo pretendo. Miles lo dijeron antes que yo y con mucha mejor prosa. Retomo. Con esa interpretación de la prostituta y tuberculosa Satine –en donde encima canta y no hace playback–, la pelirroja se instaló definitivamente en mi panteón áulico.

Breve genealogía: ya se perfilaba para ocupar ese lugar cuando la descubrimos acosada y trémula –y aún solamente pelirroja– en ese thriller náutico que es *Terror a bordo*. Más tarde sacó chapa de actriz con un superlativo Van Sant en *Todo por un sueño* y nos confirmaba (¿hacia falta?) que era la única novia posible para el hombre murciélago con *Batman Forever*. En *Ojos bien cerrados* (aquí también hay un redactor de EA, de cuyo nombre no quiero acordarme, que no sé que cosa adversa dijo sobre ella), además de protagonizar un diálogo con *crescendo* dramático inolvidable, volvía a demostrar (¿hacia falta?) que lo de actriz era ya una realidad enormísima. Nos regaló asimismo esa escena final que será también el cierre kubrickiano –perdón por emplear este término horrible– ideal y perfecto.

Pero será con ese homenaje al género musical –género que bien merecido se lo tiene– que fue el film de Luhman que Kidman ingresará en el estrecho cenáculo de las divas del cine. (Nótese que aquí abandoné todo rastro de subjetividad y lo presento como un hecho consumado, irreversible. Era la intención.) Un dato no menor para el mismo y bendito año 2001: se consuma su separación matrimonial de nuestra insulsa belleza norteamericana, suceso que beneficiará notoriamente su evolución artística (¿qué? ¿todavía habrá más evolución?).

“Rajá, turrítito, rajá” (otra vez se me entromete una muletilla literaria!), me dice una amiga a

quien quiero mucho, cuando cree ver en mi pasión kidmaniana el mero y animalesco efluvio de Eros (ella no usa exactamente esos términos), sin mediación intelectual o artística alguna. No hay manera de convencerla de que si bien aquello existe –aunque no es ni por asomo lo fundamental– no se reduce *sólo* a eso. Y además, eso, lo será de una manera particular. Me permito citar al Maestro para graficar lo que sostengo:

“El sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta. ¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio. La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo inscripto en todos los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo que no resulta muy delicado (...). Con ellas no puede haber sorpresa, y por tanto, buenas escenas; no se produce con ellas el *descubrimiento* del sexo. Observe el comienzo de *Para atrapar al ladrón*. Fotografié a Grace Kelly impasible, fría, y casi siempre la presento de perfil, con un aire clásico, muy hermosa y muy glacial... el erotismo helado.”

Eso es precisamente Kidman. Y no hay mejor elogio que parangonarla con la actriz de *La ventana indiscreta*. Pero en ella hay una superación (no deseo entrar en el terreno filosófico para no parecer pedante, pero si entrase podría decir que superación es tanto continuación como anulación, y a la vez es, fundamentalmente, algo más) en relación a los mejores momentos de la Kelly. Ver a la rubia/pelirroja en *La mancha humana* o en *La intérprete* es comprobar palmariamente lo que el gran Hitch aseveraba y enarbolaba como regla de oro del erotismo femenino. Confieso que me he trezado en arduas y estériles discusiones con añejos compañeros de cine y fútbol por adscribir –y defender– dicha teoría. Allá ellos.

En mi irredento amor al cine –también en mis pobres y para nada sistemáticos conocimientos en cuanto a su técnica refiere–, le

doy vital importancia a la idea de que necesariamente debo creerle al artista cuando actúa un personaje (algo similar me ocurre con los músicos, por eso desconfío de aquellos que son sólo virtuosos), y la Kidman logra eso casi naturalmente. Que uno acabe plenamente convencido de que es la misma y muchas. Puede ser tanto una rusa desorientada que viene a Occidente como una poseosa obsesiva por partida doble, una Virginia Woolf con tintes aristocráticos o una extrovertida mujer del oeste norteamericano decimonónico; todo eso, sin perder jamás un gramo de verosimilitud.

Otro sí digo. Afirmaba Mariano Kairuz, en relación a alguien que no le llega ni a los talones a la magistral intérprete de *Los otros* (se refería a Scarlett Johansson), que "salvó y va a seguir salvando tantas películas sólo con estar ahí".

Perfectamente dicho. Juicio de valor que le cae como anillo al dedo a Nicole. ¿Ejemplos? Varios: la pretenciosísima y abtrusa *Dogville*, como las menores –comparadas con sus originales– *Las mujeres perfectas* e *Invasores*, que se salvaron del aplazo inapelable justamente porque ella estaba allí. Lo mismo pasa con *Margot y la boda*: la que devuelve la plata de la entrada (o del dvd) es simplemente ella (nos va a costar perdonarte, Trivelli).

Sin embargo, existen dos filmes a los cuales también les puede caber el "San Benito" de la pretenciosidad y el manierismo (en especial la segunda), pero que, en un sensato beneficio de inventario, "zafan" de dicha calificación y terminan conformando obras más que dignas: *Reencarnación* y *Retrato de una pasión*. Allí la actuación de la australiana es superlativa. Para los que dudan de este calificativo, no tienen más que visitar nuevamente ambas cintas: gestualidad, sensualidad, manejo del tempo cinematográfico, presencia y más presencia. Como dice Fresan, despidiendo esa radiación que hace soportable cualquier cosa.

Pequeña –mala– digresión antes del final

Lo personal y la ubicación ante el mundo son aspectos que debemos –en cierta forma–



dejar de lado cuando de juzgar un hecho artístico se trata.

Comprendemos la autonomía relativa que éste guarda con la totalidad social (aún recuerdo descalificaciones a la obra de Piazzolla ya que era "mal tipo" o porque coqueteó con la última dictadura). Pero claro que nos cae mucho más "simpático" cuando determinadas actitudes tuyas se tornan "excéntricas" y, en cierta forma, antagónicas con "la línea general". Sabemos que el "ser social condiciona la conciencia", como dijo alguien cierta vez. No pretendemos que la rubia/pelirroja pontifique o actúe en nombre de los desheredados del mundo –tampoco es su función–, pero hechos tales como el de casarse con un músico de segundo orden y con cierto estilo lumpen (soy consciente de que los millones pueden hacer de esto una simple pose, ya sé) en lugar de hacerlo con estrellas último modelo o empresarios todo rubro hablan muy bien de ella. Su permanente introversión en lo que a vida privada refiere (en los últimos días, en ocasión del nacimiento de su hija, esto quedó perfectamente claro) nos hace quererla aún más, sin olvidarnos de que –no es la única– pone su nombre y su fama en la defensa de algunas cuestiones de género y violencia que en el mundo son y han sido (vale aquí también lo que dije hace dos paréntesis atrás). De todas maneras, reitero, esto era una –mala– digresión.

Mientras esperamos ansiosos el estreno del nuevo encuentro entre Lührman/ Kidman, además de otros proyectos que parece andan por ahí en relación a su carrera cinematográfica, nos sentimos gozosos por la satisfacción de la tarea cumplida y la deuda saldada. Todo ello sin perder de vista la necesidad de formular una advertencia. Concisa, dura, implacable. Parfraseando a ese otro gran amante del celuloide –y de las estrellas que ese cielo supo cobijar–, escupamos sobre el ocasional lector con todo el énfasis de que seamos capaces: maldición eterna a quien critique estas páginas.

**GUILLERMO PARSON**

AGOSTO 2008

### Carta de un cinéfilo a otros cinéfilos (en referencia a la nota de Fernando E. Juan Lima)

El motivo de mi mail es hacerles llegar mi opinión. Y finalmente ser escuchado por mis pares, aclarando varios puntos.

Antes de comenzar, me gustaría contarles un poco mi situación. Tengo 22 años y vivo en Rafael Castillo. Hace poco terminé de cursar la tecnicatura de dirección de cine y video en el Cievyc, lo que me llevó, durante estos últimos 4 años, a adentrarme mucho más en el mundo de la cinefilia (si así se le dice) y, con mucho viaje y esfuerzo, frecuentar lugares en compañía del séptimo arte mucho más seguido que antes. Seguro alguno de la redacción vive o vivió en La Matanza, o sabrá que, lamentablemente, en nuestra capital hay muchas más posibilidades de conexión con las artes que aquí en zona oeste. Eso es una realidad. No tengo nada contra eso.

Hace unos años, tras los estrenos de los films *Entre copas*, *El arca rusa* y este año con *Aniceto*, estuve esperando el estreno en las salas locales o en las cadenas de la zona, y todavía sigo esperando, porque nunca llegaron. Entiendo que no toda la masa consume estas películas, que tiene que ver con su comercialización, y demás cosas; pero estaría mucho mejor que le den la oportunidad a una minoridad (de la cual me siento orgulloso de pertenecer) de poder elegir lo que quiere ver.

Quiero compartir una anécdota. Hacía bastante tiempo que no iba a ver un "tanque". Los últimos films que vi en una sala de cine fueron (rara y lenta experiencia al mismo tiempo) *La orilla que se abisma* de mi maestro Gustavo Fontán y, recientemente, *Leonera*, de Trapero. (Quiero aclararles que el primero mencionado no es mi tipo de cine, pero que uno tiene que asesorarse, mirar y experimentar para luego opinar). Por lo cual había perdido la costumbre de ir a una

cadena multicine.

Como fiel admirador de Batman (mas que nada el de Miller), esperé ansioso el estreno de *El caballero de la noche* —a la cual tuve que ver en el Hoyts de Morón dos semanas después del estreno, debido a avalanchas de jóvenes en vacaciones de invierno, abarrotería de gente, largas colas, etcétera—, y desafortunadamente corroboré lo que la redacción escribió.

Primero, el precio de la entrada en una cadena multicine. Segundo, algo que realmente me desconcertó y enfadó fue descubrir que no había ninguna copia subtitulada, todas en castellano; lo cual, en mi opinión, perturba mi lectura del film. No importaba.

Entré. Durante la primera hora, y tras hacer un esfuerzo por diferenciar la voz en español del personaje de Rachel Dawes de un protagonista del Disney channel latino, no una, sino tres personas atendieron su teléfono. Todas mantuvieron una conversación. Y una de ellas (desgraciadamente junto a mí) mantuvo una conversación de aproximadamente 5 minutos. Le pedí por favor que mantuviera silencio, a lo que respondió no muy amablemente. Habló toda la película junto a su pareja. El personal no dijo nada ni dio el más mínimo llamado de atención.

Me callé, y quise intentar disfrutar de la película que elegí ver. A pesar de las traducciones y todo el barullo, logré entrar en la diégesis, me atrapó. Logré disfrutar. Me mantuve en la butaca, esperando la resolución de la película. Más que contento. El cine triunfaba. El espectador, no.

No quería que terminara, pero llegando al clímax, expectante, algo me interrumpió. Era el celular de mi compañero de butaca, quien lo atendió y mantuvo una conversación, esta vez más larga que la anterior, y le pasó el aparato a su pareja, la cual levantó el celular y grabó parte del film. Pedí silencio. Siguió hablando. Terminó la película.

El tipo se levantó y se fue (no sin antes decirme que había pagado, que trabajaba, que tenía derecho, etcétera). Lo asenté en el libro de quejas; fue la primera vez en mi vida que dejé una queja por escrito. Sin hablar del mal momento vivido.

El punto es el siguiente: ¿Cómo se hace para no huir del cine o evitar asistir a él en esta clase de situaciones? ¿Cuál es la solución? ¿Acaso me tendría que haber levantado para evitar el choque? ¿No pagué yo mi entrada? ¿Dónde quedó el respeto por el otro?

La sala estaba llena y nadie dijo nada. Creo que de toda la sala hubo unos pocos que se mantuvieron en silencio. Realmente salí indignado. Muy indignado. Igual, traté de disfrutar el film.

¿Me tendría que haber quedado en mi casa? No. Nunca. Formo parte de una minoría, sí. Pero de una minoría que con mucho esfuerzo resiste. Que prueba cosas nuevas. Y que tiene la capacidad y la curiosidad para elegir lo que quiere ver.

El inminente triunfo del bovoespectador está acechándonos desde hace tiempo, y no hay Batman ni Guasón que lo extirpe. Pero sí nosotros.

No importa. Jamás voy a abandonar ni me voy a dejar vencer por el cansancio. Voy a seguir yendo. Tendré que cambiar de sala. Hacerme escuchar mas seguido. Y pedir más veces silencio. Pero voy a seguir yendo. Nunca más me voy a callar, y mucho menos voy a dejar de disfrutar de aquello hermoso que llamamos séptimo arte.

Espero que, en lo posible, publiquen las líneas que escribí. O alguna de ellas. Creo que sería una forma de comunicar mi opinión. Si no se puede (sé que el tiempo es tirano, y no sólo en cine y televisión), espero que se tomen el trabajo de leerlas y, si pueden, responderme.

Los sigo desde hace años.

Un cálido abrazo,

**CÉSAR E. HERRERA**

## Elogio de la locura (en vacaciones de invierno y durante cuatro horas)

Mar del Plata en vacaciones de invierno. Bueno, en verdad ni Mar del Plata es lo que era, ni las vacaciones siguen siendo lo mismo para los pocos que las tienen, ni el invierno es tal. La cuestión es que, mientras la niebla (ni la de Carpenter ni la de King) puebla plaza Colón, la rambla y la Bristol, un grupo de unos cien locos (locos más, locos menos) esperan a que comience la proyección (¿estará bien usado el término si se usa video?) de *Historias extraordinarias*, programada en la Muestra Itinerante del Bafici que comenzó en el teatro Auditorium de la ciudad feliz.

Media hora más tarde, mientras esa joya llamada Sala Astor Piazzolla termina de albergar a los locos en cuestión, aparecen en el escenario Sergio Wolf, Mariano Llinás, Agustín Mendilaharsu y uno de los dos montajistas de la película. Mientras el primero se encarga de los agradecimientos de rigor y el último se limita a saludar, el segundo y, especialmente, el tercero dan las instrucciones para ver la película. Mueven al rebaño de locos unas diez o veinte filas hacia delante, presentan a una “fantasmal” luz blanca que se cuela en la pantalla durante toda la proyección (todavía no sé si es la palabra correcta...) y, casi disculpándose, previenen varias veces sobre “las cuatro horas, cuatro horas en serio” y los dieciocho capítulos que tiene la película. De hecho, la aclaración no es necesaria: sobrevuela por la sala el desafío de “bancarse las cuatro horas”, algo así como una prueba de supervivencia que demostrará, una vez superada, quién es lo suficientemente macho como para alardear al día siguiente: “yo la vi entera” (el doble sentido es demasiado evidente, así que lo dejamos pasar).

Las prevenciones eran válidas: la luz blanca molesta, los intervalos duran exactamente diez minutos y las cuatro horas son cuatro horas. Para un lector de *El Amante*, la promesa hecha desde la tapa misma de la revista redobla la apuesta.

¿Será para tanto...? ¿No estarán exagerando...? Últimamente estos se entusiasman con cada cosa que quise yo...

A continuación, cinco razones (por dar sólo las cinco primeras) por las cuales no sólo la gente de *El Amante* no se equivocó, sino que además la película de Llinás es una obligación para quien quiera disfrutar (del buen cine, se entiende):

1. *Historias extraordinarias* es extraordinaria en el mejor sentido de la palabra: es algo fuera de lo común en cuanto a su duración y en cuanto a sus historias. La apuesta a las tres historias, cuatro horas, dieciocho capítulos y veintenas de personajes resulta ganadora por acumulación: lejos de buscar construir sentido en el babeliano cruce argumental ingenuo o estúpido, la suma resultante del desborde de historias atrae y convence por su solidez, ingenio y desarrollo.

2. *Historias extraordinarias* es una excelente novela: más allá de la presencia de capítulos y estructuras narrativas clásicas, el logro de climas y la construcción de personajes secundarios (¿existen personajes secundarios más allá de los dos empleados de la Federación, de los cuales queremos saber más, o son todos principales?), resuena en sus narradores el eco de un excelente manejo literario de la(s) historia(s).

3. *Historias extraordinarias* es divertida, entretenida y felizmente llevadera: “bancarse” las cuatro horas es un deleite, y no en el sentido del NCA sino en el sentido de “Sábados de súper acción”, con mucho mate y buñuelos de manzana (y eso que, durante los tres intervalos, los cien locos del Auditorium debimos contentarnos con aquellas menudencias que logramos contrabandear en bolsillos dadas las altas horas de la noche y la negativa de la chica del quiosco a vender alimento). Señor, señora, si usted quiere divertirse y reír, emocionarse hasta las lágrimas y esperar ansioso al próximo capítulo (como en los buenos films), ésta es su película; olvídense de que se trata de una “independiente” y vaya dispuesto a disfrutar.

4. *Historias extraordinarias* es

cine: puesta en escena, música, actuación, voz en *off* (¿cómo? ¿la voz en *off* se puede utilizar en el 95% de una película de cuatro horas y resultar no sólo operativa sino también atractiva?), vestuario, diseño de producción, guión, dirección... Todo está ahí y todo funciona. La cámara busca y encuentra: desde la escena inicial en "El episodio del tractor", pasando por los cuadros en constante movimiento de la larga investigación mental de X en el hotel (otra vez la literatura en su versión cómic), hasta el análisis psicológico de "Las dos hermanas" durante dos cenas familiares. Mención aparte merecen dos "historias": el caso del Molino y el caso de Lola Gallo. Tal vez dos de los mejores policiales e historias de amor del cine argentino, mezclados y *reloaded*, estén ocultos entre tantas "historias".

Nuevos (y viejos, por qué no) directores, si no saben qué contar, miren esta película: cada diez minutos hay material suficiente para hacer un nuevo largo.

5. *Historias extraordinarias* es posible: como ya se dijera en las páginas de *El Amante*, que aparezcan el Coronel, las calles de alguna ciudad africana, un tanque y demás no resulta imposible. Más aún, no se subraya el logro (¡ché, miren que pudimos poner un helicóptero y explotar un edificio abandonado!), sino que se esperan escenas que luego aparecen como si no pudieran ser omitidas. Ese es el logro: que la tragedia del Coronel emocione

(sí, se puede llorar en esa escena sin ser de Greenpeace) no sería posible sin el Coronel, o que Z encuentre a Cuevas no sería posible en otra locación. Hacer lo que hay que hacer para mostrar lo que hay que mostrar para contar lo que hay que contar, esa es la cuestión.

Gracias Wolf, Bafici y Auditorium por hacer que las vacaciones de invierno sean todavía vacaciones (para que sean de invierno parece ser que el esfuerzo deberá ser mayor), gracias Llinás por ser extraordinario (¿cuánto mide ese hombre?) y, *last but not least*, gracias *El Amante* por seguir siendo *El Amante*.

Saludos,  
**ALEJO MERKER**

### Contra el otro espectador (y crítico)

Llego tarde y encima siento que me quedo afuera.

Cuando supe acerca del número 194 de *El Amante* "El espectador de cine, ¿especie en extinción?", un escalofrío refrescante me corrió por el dorso. Pensé que por fin nos íbamos a reír de nosotros mismos. Es más, las butacas de la tapa eran rojas, y eso sólo puede prometer efervescencia letrada. Además, ¡hay tanto que decir de nosotros mismos!

Pero después abrí la revista, leí las notas (todas ellas de opinión) y suspiré.

Es cierto y lógico: todos queremos reírnos del espectador que considera adecuado ir al cine exclusivamente cuando el

afiche chorrea balas, culos y a Angelina Jolie; que cree indispensable manducarse unos bienolientes nachos mientras lo hace, porque así se siente un poco menos indigente; que hasta cree correcto aporrear las teclas de su celular en todo momento, pero desconoce que existe un botón de "silencio". Pero... ¿no sabíamos todo esto ya? ¿No nos habíamos jactado una y cien veces de pertenecer a la *otra* especie de espectadores? ¿No habíamos formado un cuerpo de elite –con escuela de entrenamiento y todo– para contrarrestar el efecto del espectador imbecil? Y todavía más: ¿no tenemos acaso material suficiente para reírnos de nosotros los cinéfilos? ¿No podemos acaso sospechar de nuestras encopetadas costumbres a la hora de ver y hablar de cine? ¿Acaso no deberíamos detenernos a reflexionar sobre nuestro íntimo pero quizás inadvertido vínculo con el bovoespectador?

Entonces me pregunté: ¿cuál sería el propósito de destinar un número a la crítica de un espectador que con seguridad jamás rozará una página de *El Amante*?

De inmediato, supuse de qué se trataba todo esto. También nosotros –los bienespectadores, los que nos comemos a los bovos en el desayuno– necesitamos sentir esa seguridad que el bovo sólo siente cuando adquiere el pochoclo Mega Ultra Jumbo. El número 194 de *EA* es un número cómodo, es una palmadita en la espalda, un mini abracito snob para volver a sentir que está bien creernos al margen, que es bueno resoplar,

frustrados, cuando escuchamos que alguien más compra entradas para *Quiero robarme a la novia*, que es inteligente atribuirle todos los males del cine actual a estos tipos que ven cine pero no lo miran...

En fin, yo entiendo que de vez en cuando uno busque verse en el espejo, revolvase el pelo y darse un cariñoso besito en la mejilla, pero para la próxima quisiera ver un verdadero tanque contra el verdadero espectador de cine (el que puede y quiere hacer algo para cambiar las cosas), contra el lector de *El Amante*, hasta contra los alumnos de la Escuela (bueno, no sé si tanto). Y, ya que estamos, una crítica voraz al voraz crítico de cine. Digo, no sea cosa que, en el afán de comernos al bovoespectador, nos terminemos devorando a nosotros mismos.

**VICTORIA BEMBIBRE**

tipeá

WWW. ESTO ES CINE RAMMA. COM. AR

En febrero llegó una carta dirigida al editor de **El Amante** firmada por Marcio Gonçalves, Director para Anti-piratería para América Latina de la MPA (Motion Picture Association; si no saben qué es la MPA, lean el número 105, o busquen en nuestra página de internet el artículo "Una tardecita con la MPA"). La carta mencionaba las notas de **El Amante** sobre cuestiones de nuevas tecnologías y cine y ofrecía una entrevista telefónica o por mail. La entrevista sólo la hicimos cuando Gonçalves vino a Buenos Aires a fines de agosto. Aquí está la charla.



**Marcio, ¿qué estás haciendo en Buenos Aires?**

MPA tiene oficinas regionales para América Latina en San Pablo, y en Argentina tenemos un programa de antipiratería. Yo manejo la parte de antipiratería para América Latina. Y Argentina es uno de los países más importantes de la región para toda la industria.

**Pero la piratería acá no es tan grande como en Perú o México, ¿no?**

La piratería es un fenómeno global y no es solamente de nuestra industria. En comparación a otros países de la región, Argentina no sufre tanto, porque hay países en los que la piratería está fuera de control. Eso es también por un tema social y cultural. Mencionaste México; el nivel de piratería en México es de 89% de los DVD que se venden. En Brasil, es del 60%. En Perú todavía existen algunas tiendas de video, pero Blockbuster, por ejemplo, cerró hace mucho. Argentina tiene un mercado muy importante de videotiendas, de video-clubs, de salas de cine, pero también sufre porque la tecnología ha facilitado mucho la piratería. Hace tres o cuatro años, lo que

teníamos de piratería era alguien en una tienda que ponía ahí los aparatos de VHS en línea y copiaba las películas, pero tardaba dos horas en hacer una grabación. Hoy en día un tipo entra en una sala de cine en Canadá o en Estados Unidos, hace la grabación, mete en internet la película, que aquí o en cualquier parte del mundo se puede bajar, y con una computadora con cinco quemadores ya tiene un potencial laboratorio para duplicar en mediana o gran escala.

**¿Cuál sería el motivo por el cual en Perú prácticamente todo es pirateado, en México es el 89%, en Brasil el 60% y en Argentina menos?**

Uno de los motivos es cultural. Por ejemplo, en México se encuentra muy presente la cultura de los tianguis (los mercados callejeros). Aquí en Buenos Aires, o en Santiago, se encuentran productos en la calle, pero la gente no está tan acostumbrada a comprarlos. Ése es uno de los temas.

**Arriesgo una interpretación que, para mí, se viene comprobando últimamente: yo creo que la piratería florece cuantas**

**menos posibilidades económicas de acceder a la copia legal haya.**

Sin duda, ése es un tema también. El producto pirata llega mucho más barato que el original, lo que es fácil de explicar: el pirata tiene un costo mínimo, el soporte virgen es cada vez más barato, y muchas veces no se pagan las regalías para Philips, por lo que el virgen también es pirata. El costo medio de una película americana es de 6 millones de dólares, y cuatro de diez películas, en cualquiera de sus fases de explotación (cine, DVD, televisión satelital, por cable o abierta) nunca encuentran el retorno financiero. Entonces es una inversión cara y riesgosa.

**Sí, pero el motivo de combate de la piratería no es que las películas no recuperan la inversión, sino que ésta es ilegal.**

Sí, exacto. El tema de que no recuperen la inversión es importante porque al final pone a toda la industria en riesgo. Hoy por hoy, la MPA tiene muchas labores, pero su prioridad acaba siendo el combate a la piratería, porque es nuestra amenaza número uno. Como dije, es un fenómeno global: en Suecia, el gran problema está en la gente que está bajando; en México está en la

venta diaria, pero la piratería está en todas partes. El tema económico es, sin duda, un tema; pero nosotros lo que tenemos visto en algunas pesquisas es que la gente que compra y que baja no es necesariamente la gente que no tiene poder económico. Yo no tengo los datos específicos de Argentina, pero las personas que tienen computadora en sus casas, banda ancha y todo eso es de una clase un poco más alta.

#### **¿Pero esa cantidad de gente que baja películas en una computadora es tan alta?**

No, hoy en día no es tan alta. Si lo comparamos con Corea, Suecia o Estados Unidos, es baja. Pero en la región, Argentina es uno de los países que tiene más penetración de banda ancha, lo que representa una oportunidad para las compañías pero también implica un riesgo muy grande. Lo que hemos encontrado en Argentina, por ejemplo en internet, son sitios de subtítulos que, antes de que la película se estrene acá en una sala de cine, utilizan algunos softwares que hacen el subtítulo, y eso se distribuye no sólo dentro del mercado argentino, sino también en todos los países en los que se habla español. También vimos que la venta de los DVD piratas no sólo se produce en sitios como, por ejemplo, La Salada o en los barrios en donde la gente que consume no tiene plata; muchas veces se produce cerca de los cines o en tiendas en áreas de más poder adquisitivo.

#### **Pero el combate contra la piratería de la MPA, ¿pasa solamente por políticas de persecución de la piratería?**

Muy buena pregunta. La verdad que la piratería siempre fue tratada como un tema de ilegalidad, y siempre la hemos combatido con mayor foco en la parte legal, en hacer acciones, operativos y tratar de mejorar la legislación para que se cumpla. Eso sigue siendo una vertiente muy importante del trabajo de antipiratería, acá y en todo el mundo. Parte del motivo de que haya mucha piratería en nuestra región es que hay una cultura de impunidad; en Brasil puedes decomisar un tipo cuatro o cinco veces, tener cuatro o cinco juicios, y si tiene una actividad lucrativa con un riesgo muy pequeño de acabar en la cárcel, se va a dedicar a eso. Hoy mismo recibí un video de un reportaje a un niño de trece años de edad que fue arrestado en Brasil por asaltar a alguien con un arma. El reportero le pregunta cómo compró el arma, a lo que el niño responde que vendió DVD piratas para ganar la plata con la que la compró. Éste es el ejemplo de un caso mucho más grave, pero hay que ejercer la presión para que la gente no sienta que por ganar mucha plata no le puede pasar nada. Entendemos que hay un proceso de educación; la MPA ha empezado, en los últimos años, a hacer unas campañas educativas.

#### **¿Creen que son efectivas esas campañas? Por ejemplo, la de "bajar películas es un delito". ¿Creen que funciona?**

Hemos intentado hacer algunas encuestas para chequear eso. En su momento, algunos de estos mensajes fueron buenos. Pero sabemos que, hoy por hoy, no es éste el mensaje que debemos utilizar.

#### **Yo no hice encuestas ni nada, pero doy cursos de cine y, cada cuatro meses, conozco 50 alumnos nuevos que están todo el día mirando cine. Y detestan el corto ese, se ríen de él. Actúa en contra de lo que pretende.**

Hay varios públicos para el tema de la piratería. Sabemos que no hay un mensaje único. En México, por ejemplo, hemos hecho una campaña llamada "El diez pirata". En Brasil hemos hecho otro tipo de mensaje que habla un poco de la conexión de la piratería con el crimen organizado. Todavía no hemos hecho una campaña, que pretendemos hacer en los próximos años, para el público joven, que es el público que más consume piratería. Y ésa no va a ser una campaña que diga que la piratería es un crimen o que bajar películas daña a la industria. Tenemos que encontrar el mensaje, que hoy por hoy no tenemos. Sabemos que es muy importante cambiar la forma en la que la gente entiende el problema.

#### **Pero si no modifican la demanda de piratería... Podrá resolverse que el vendedor pirata a gran escala reciba mayores penas carcelarias, y se arriesgará menos gente o gente más osada, pero la piratería va a seguir existiendo. El problema es la demanda, pero ¿cómo la atacan?**

Siempre va a existir piratería, siempre va a existir el crimen. Tenemos que atacar en todos los frentes para minimizar el impacto. Uno de los temas es la represión; atacar al pirata para que no sea tan tan fácil cometer la piratería. El otro tema es educar: hay que educar con mensajes, que son diferentes para una persona de veinte años, un niño de diez o un hombre de cuarenta. Tenemos que estudiar eso y buscar los caminos para cambiar esa mentalidad. No hay un mensaje que sea único, y no vamos a acabar. No se acaba, pero se minimiza. Hay que ofrecerle el producto a la gente que lo quiere ver, ése también es un cambio por el que la industria está pasando. Hoy en día, un tipo que quiere ver una película tiene que esperar que se estrene en Estados Unidos para que después se estrene en su región. Entonces las compañías ya están buscando, al menos para los grandes estrenos, hacer un lanzamiento mundial.

**Sí, eso pasa hace ya varios años. Voy a decir una frase un poco brutal, tal vez: tengo la sensación de que la propia MPA ha dado gran impulso, por caminos indi-**

**rectos, a la piratería, porque ha fomentado la búsqueda de productos más baratos por varias políticas que impulsó o con las que se sintió cómoda. Por ejemplo, la concentración en poquísimos títulos del negocio cinematográfico, que tiene un origen en los años 60 y un crecimiento geométrico entre fines de los noventa y principios de esta década. Eso hace que pocas películas dominen el mercado. Acá, hasta el 2003 (año en que se estrenaron la segunda y la tercera Matrix) las diez películas más taquilleras del año no sumaban más del 50% de la taquilla. A partir del 2003, sí lo suman. Eso hace que cada vez más gente vea menos películas en cine. Y les da lo mismo ver lo que no ven en cine en un DVD legal o no legal. Entonces, hay pocas películas que sí dan una ganancia exorbitante: Batman, WALL-E, todos sabemos cuáles son. El tema es que, como decías, cuatro de cada diez películas no recuperan el costo. Me parece que esa política de la hiperconcentración en pocos títulos, de lanzamientos de películas que inundan el mercado, hace que sean pocas las películas que el público quiere ver en cine y que haya otras a las que a la gente le da igual ver, y si las ve en un DVD de menor calidad que la original tampoco le importa tanto. Y además no quieren ver en cine esas películas porque la entrada, que es otra cosa de la que la MPA tampoco se queja, vale carísima. Y la entrada viene aumentando desde la década del cincuenta en los principales mercados europeos, como Inglaterra, Italia, Alemania y Francia. Eso hace que vaya menos gente al cine y que haya más concentración en menos títulos. Y acá pasó lo mismo en los noventa, cuando subió la entrada a 7 dólares (que, para un mercado como el argentino, es un precio ridículamente caro, y ahora está a casi 7 dólares otra vez); eso hace que la gente vaya a ver menos películas. Además, está bajando la asistencia al cine desde hace dos años. Entonces, ¿la MPA no se plantea ni intentar desacelerar el proceso de concentración en pocos estrenos ni apoyar un sistema de precios de entrada más accesible?**

Son buenos puntos, pero lo que pasa es que la MPA, como organización que representa a los estudios, no participa en los procesos comerciales, que son precisiones de cada compañía.

**Pero en los años setenta, ante una fuerte devaluación que hubo en la Argentina llamada el "Rodrigazo" en la que el dólar se disparó, como la entrada valía menos de un dólar, atrasaron el estreno de Tiburón para que la entrada costara más de un dólar. Es decir, métodos de presión siempre hay.**

No, pero eso fue una decisión de los estudios de la época. Es una decisión que una

compañía, individualmente, puede tomar. Con respecto al tema de la concentración, si yo soy el dueño de la plata para hacer una película, voy a concentrar todo para recuperar lo más rápido posible. A lo mejor es una medida paliativa para disminuir el riesgo del negocio. Entonces, no quiero invertir un millón de dólares en 20 películas porque a lo mejor ninguna de ellas me va a recuperar la inversión, por lo que voy a invertir 20 millones en ésta que sé que es taquillera. Es bueno para el mercado, no sé, pero es una decisión que cada compañía va a tomar individualmente, y se va a ver al final si se ha tomado la decisión correcta. Porque es el consumidor quien decide lo que es bueno y lo que es malo, si le gusta o no le gusta. Yo veo que existe una tendencia, pero no todos los estudios la tienen; hay muchos que a lo mejor están realizando películas "de arte" con una producción más barata, y siguen haciendo sus grandes películas.

**¿Pero cuáles son las películas que dan pérdida? Porque Batman no lo es...**

No, creo que esas grandes son las que recuperan la inversión, pero algunas películas que antes no se copiaban porque no eran películas grandes fueron en contra de los mercados truchos. Por ejemplo, en Brasil (te doy ese ejemplo porque estoy ahí todos los días), *Pequeña Miss Sunshine* o *Gracias por fumar* se encontraban en venta en cualquier calle antes de ser estrenadas. El 40 ó 50% de las ganancias de una película se logra a partir de las ventas del DVD. El cine implica toda una experiencia, con los pochoclos y todo, pero la recuperación de la inversión de la película, especialmente en América Latina, es del 40 ó 50% en las ventas de DVD. Y si el pirata está vendiendo cuatro o cinco meses antes de que la película salga a la venta en un videoclub, esa película en nuestro país no va a recuperar.

El consumidor ha cambiado, la forma en la que consumimos ha cambiado. Entonces, si yo puedo consumir la película en mi casa en mi computadora, no quiero esperar cuatro meses para verla. Los estudios también tienen que adaptarse a eso; creo que es una forma de combatir la piratería.

**Pero con los precios que se manejan actualmente, ¿cómo pueden ser competitivos con la piratería? Es decir, con una entrada que en la Argentina está a 20 pesos.**

El precio siempre es un tema, pero lo que pasa es que nunca vamos a competir con el pirata.

**No, ya sé que no van a competir precio contra precio. Pero sí en una proporción. Incluso es raro que en Argentina no haya**

**crecido más la piratería, porque acá la brecha entre la entrada de cine y el DVD pirata es aun mayor que en México, en donde la entrada vale 5 dólares y un DVD virgen vale más de lo que vale acá. No digo que se pueda competir precio contra precio con la piratería, pero el tema es que esa brecha es demasiado grande. Me parece que ahí tanto la MPA como los exhibidores argentinos no están trabajando de manera lógica, porque al aumentar el precio de la entrada va a ir menos gente y va a aumentar el mercado pirata.**

De nuevo: eso es algo en lo cual, como organización, no podemos involucrarnos. Por ejemplo, yo veo que México tiene 4000 salas de cine, mientras que en Brasil hay 2000. México tiene el doble de las salas con la mitad de la población. Brasil tendría que avanzar en eso. Un tema que nos afecta mucho a los exhibidores es el de la media entrada: por ley, todos los estudiantes, tengan 10, 15, 50 ó 60 años y aun falsificándose la credencial, pagan la mitad. El precio sube porque se sabe que el 70% de la gente que va al cine va a utilizar el descuento. Entonces, yo pago más caro para que el 70%, que utiliza muchas veces una credencial falsificada, pague la mitad.

**Falsificada o real...**

Sí, la de mucha gente es real, por supuesto. Es que el concepto de estudiante es muy amplio: con un PhD a los 60 años ya eres estudiante.

**¿Esa ley es nacional?**

Sí, y para todos los espectáculos: fútbol, cine...

**Pero más allá de las fallas de aplicación que puede tener eso, ¿no te parece una buena medida que el estudiante tenga ese descuento para que se acostumbre a ir al cine, para que conozca la experiencia cinematográfica?**

Si se usa de manera racional, sí. No creo que sea malo. Pero en Brasil una buena idea se convirtió en un problema: sólo un 8% de las ciudades tienen salas de cine, y no se puede crecer más porque eso frena la inversión

**Insisto con el aspecto comercial, porque la MPA representa compañías que tienen producción, distribución, y que también participan en la exhibición. ¿No se puede pensar en el valor de la entrada? Porque hay mercados en los que quizás la entrada es barata, pero hay otros en la que es cara. En un sistema como el de las reservas de vuelos, por ejemplo, si el vuelo está libre, vale más barato. Acá se asiste a salas de cine que funcionan los viernes a la noche, sábados a la noche y domingos a la tarde. El resto de la semana, no**

**hay nadie en las salas de cine. Entonces, ¿a quién beneficia ese negocio? Te estoy hablando de haber visto muchas veces películas solo, y yo además no pago entrada porque los jueves voy por entrada de prensa. La película se está proyectando para mí, que encima no pagué la entrada. ¿A quién le conviene eso? La MPA tiene que ver eso; ve en la rendición de cuentas que tiene cero espectadores en varias funciones.**

Sí, dentro de cada compañía deben estar pensando en cómo hacer para minimizar eso, porque al final eso los afecta en la recuperación de la inversión. No es un tema en el que la MPA se involucre, porque es una decisión de cada compañía.

**¿Pero no representan a cada compañía? ¿No pueden conversarlo con cada una de ellas?**

No, por temas comerciales no, porque sería incluso ilegal, por la ley *antitrust*. No se puede reunir la MPA con cinco o seis asociados para discutir acciones comerciales; nosotros lo que tratamos de hacer es plantear el problema que tenemos en la región, cuáles son los marcos para mejorar, la aplicación de la ley y cuáles son las campañas educativas que podemos comenzar a hacer. De alguna forma, buscamos concentrar los esfuerzos que hacemos dentro de las áreas comerciales en las que están nuestras compañías. Tampoco podemos estar en todas partes. Las decisiones comerciales son estrategias individuales de cada compañía.

**¿Y qué puede delegar cada compañía en la MPA?**

Bueno, todo eso de la parte de antipiratería está delegada en nosotros.

**Pero cuestiones de política general cinematográfica... Por ejemplo, si el INCAA, en Argentina, mañana puede decir que, en vez del 10%, el impuesto sobre el precio base por cada entrada de cine lo va a subir al 20%, ¿qué diría la MPA?**

Tendríamos que ver cuál es el impacto de la industria, y si éste es positivo o negativo.

**En México se hablaba de que se había intentado poner un impuesto a la entrada de cine y la MPA había presionado de tal manera que no se pudo poner. ¿En qué consisten esas acciones?**

En ese caso, si hay alguna medida que creemos que va a afectar el negocio, nos juntamos con los legisladores o quien sea para discutir si el impacto es perjudicial o benéfico. Por ejemplo, con el tema de la propiedad intelectual: hay proyectos de ley que nosotros presentamos junto al gobierno en Argentina y Brasil para debilitar la distribución del producto pirata, aplicar penas, etcétera. Pero no son decisiones comerciales.

**Todo los mercados (el cinematográfico, el discográfico, el editorial) tienden a lo mismo, y se han concentrado en poquísimos títulos. Y lo que han logrado es debilitar una audiencia, que antes iba a ver un montón de películas y ahora ve muchas menos. ¿No hay acciones para desconcentrar o la MPA está conforme con la concentración?**

Es que tenemos que ver lo siguiente: a lo mejor hay una concentración más grande en la exhibición en los cines, pero no hay duda de que hay mucha más producción y títulos disponibles en DVD. A lo mejor hay pocas salas de cine, y las salas todavía están para un segmento limitado de la población. Pero eso lo dirige el propio mercado. No me sirve poner una película a la que van a asistir sólo dos tipos; la voy a sacar directo a DVD, y meto ahí la película de Batman, que sé que va a tener miles de personas.

**¿Pero no es un mercado muy riesgoso el de la hiperconcentración? Porque cuando dos de esos títulos no funcionan en el año, se cae el mercado. Los cimbronazos son demasiado grandes. Pasó al revés con La pasión de Cristo, una película de la que nadie pensaba que iba a funcionar así de bien y que fue un éxito. Al año siguiente, como no hubo ninguna película así, el mercado se debilitó en todo el mundo. Al dejar que el mercado hiperconcentrado decida, ¿no lo están debilitando?**

De nuevo: es una decisión que cada compañía tiene que evaluar. A lo mejor, sí es más riesgoso poner 100 millones de dólares en una película y, si no funciona, te sale todo mal. Pero cada compañía tiene su estrategia. Nosotros no evaluamos eso, no nos compete juzgar lo que hacen en ese sentido. Y quizás de un año para el otro puede cambiar; si tienes más estrenos, más salas de cine, si ofreces un producto diferente... todo eso ayuda y combate la piratería. El tema es que no es tan sencillo como para decir "bueno, voy a poner más títulos y voy a vender más". Con respecto a *La pasión de Cristo*, nadie se esperaba que fuera el suceso que fue. El año pasado en Brasil tuvimos una película llamada *Tropa de Elite*, cuya copia fue robada por un muchacho del estudio durante el rodaje. Al día siguiente, ya se encontraba en todas las calles de Rio y comenzó la propaganda "boca a boca". Nos llamaron el productor y la distribuidora de la película preguntándonos por qué estaba la ciudad llena de esas copias, y a la semana estaba todo Brasil hablando de la película. Nadie sabía, ni siquiera el mismo muchacho que la robó, que iba a significar todo eso. Y nos dimos cuenta de que la robaron únicamente porque fue un éxito espectacular, porque si no nunca lo habríamos sabido. Entonces, el del cine es un mercado en el que puedes invertir un

millón de dólares y ganar cien millones, o puedes invertir cien millones y perderlos. Eso es también lo bonito del mercado.

**Y volviendo al tema de la antipiratería educativa, no represiva: en el teaser de WALL-E mostraban que ponían una película pirata y se veía espantosamente mal, se movía y todo. Eso es casi una parodia de lo mal que se ve un DVD pirata; me parece que cuando la gente ve un DVD copiado de Ratatouille no se ve tan mal. Y no explican finalmente por qué se ve así. A mí me gusta mucho la música, y puedo diferenciar un CD de audio original de uno comprimido en mp3; se nota la diferencia, pero el mp3 se escucha. Pero al público le muestran que la copia ilegal ni se ve, y después esa persona va y compra una copia que sí se ve. ¿Por qué no le explican cuál es el verdadero problema en vez de mentirle diciéndole que casi ni se ve? ¿No hay una manera de enseñar que sea más clara, sin que la persona después diga "me están mintiendo"?**

Creo que ése es el desafío que tenemos como industria: encontrar los mensajes adecuados.

**Porque son muy gruesos los mensajes, muy burdos: "Robar una película es como robar una cartera". El público lo ve y dice: "No, no es lo mismo".**

En realidad es lo mismo, pero no se entiende el concepto. Hoy en día sabemos que tenemos que cambiar los mensajes, por eso hemos hecho encuestas y pesquisas para encontrarlos.

**Robar una cartera y robar una película podrá ser lo mismo en términos legales, pero el que roba una cartera le está robando a un individuo particular, y el que "roba" una película le está robando a una gran corporación.**

Yo entiendo lo que dices, y estoy de acuerdo. Son mensajes que hemos utilizado, pero ahora estamos buscando otros; tenemos que usar varios, no sólo uno. Y –esto es una opinión personal– tenemos que utilizar menos el mensaje legal para comenzar a utilizar más el moral y educativo. Nuestros mercados son debilitados por la piratería, son mucho más chicos de lo que deberían ser, y todo eso acaba perjudicando el crecimiento de nuevos cines, nuevas salas, etcétera. En eso estamos, en buscar otros mensajes.

**Para concluir, quería que me hicieras un panorama de los mercados latinoamericanos. O sea, cuánta gente va a al cine en México, Brasil, Argentina, y cómo es el rendimiento por copia.**

En exhibición, México es el mercado más grande en la región. Es el sexto mercado más grande del mundo. El primero en pantallas es India...

**Sí, pero no en ganancias para la MPA, porque es producción propia.**

Sí, y además el promedio de los precios de los tickets es muy bajo. En cuanto a las ganancias para las grandes compañías, el primero es Estados Unidos, después Inglaterra, Alemania, Francia.

**Y Argentina, ¿qué número de mercado es?**

¿En cine? Debe estar más o menos en el número 25 en cuanto a ingresos. No está mal. Brasil debe ser el decimosegundo en asistencia, con 180 millones de habitantes.

**O sea que es un mercado subexplotado, claramente.**

Sí, está muy mal explotado. México tiene 100 millones y se vende prácticamente el doble de tickets que en Brasil. Al contrario de otros países de la región, el mercado de recuperación en salas de cine en México es el más grande. El mercado de explotación en salas de cine es casi del 50%. El otro 50% sería del DVD y los derechos televisivos. En Brasil ocurre todo lo contrario, el mercado de explotación de cine es del 25%.

**¿Y Argentina?**

Más o menos como Brasil.

**¿Y en Brasil cuánto vale una entrada de cine?**

14 reales. Pero es lo que te digo: todos pagan 7.

**Pero el precio nominal para aquellos que no tienen un descuento es muy alto.**

**México es el que tiene la entrada más barata de los tres, y ahí va más gente al cine. Hay una relación entre esas cosas.**

Sí, no hay duda. En México los exhibidores han hecho un trabajo muy bueno: para traer los equipos de exhibición, tuvieron apoyo del gobierno y pusieron salas en áreas más populares. En Brasil esto no funciona porque los impuestos para traer los equipos son altísimos. Solamente Cinépolis, en México, tiene 2000 salas de cine. O sea, una cadena tiene la misma cantidad de salas que Brasil, y más que toda la Argentina.

**A menor precio la entrada, más ganancia, parece ser. No sólo más gente, sino también más ganancia.**

Sí, en México la asistencia al cine es muy grande. Las salas son muy bonitas y tienen muy buen promedio de ocupación. A lo mejor, en Brasil y en Argentina también tenemos que buscar soluciones así. Pero si en Brasil no disminuyen los impuestos a los equipos y si no se arregla eso de los "medio tickets" (tickets con descuento), el inversionista va a preferir poner la plata en el banco, lo que va a significar menor riesgo que poner una sala. [A]

# Speak Catalan!

por Jaime Pena

Dice Eduardo Rojas en su carta a Alfio Araujo (*El Amante* 195) que “el prejuicio antiintelectual es, fatalmente, de origen fascista”. A continuación, precisa que con ello no quiere acusar al destinatario de su carta de adhesión “al fascio”. Ironías aparte, hay que lamentar que este tipo de precisiones sean más necesarias que nunca. Ciertas connotaciones de las más peligrosas ideologías de los años treinta pueden haber perdido buena parte de su significado; hasta pueden calificarse de residuales y, aparentemente, no tener apenas consecuencias. Aun así, no está de más que, de vez en cuando, se recuerde su origen. Si alguien defiende el exterminio de cualquier raza, no dudaremos en calificar a la persona y a sus ideas de nazis. El “prejuicio antiintelectual” no implica necesariamente que quien lo defienda sea un fascista. ¿Se puede decir lo mismo de sus ideas? Me encanta la matización de Rojas: “fatalmente”. Es posible encontrarse algunos prohombres de la cultura, intelectuales incluso (qué paradoja), que arrastran consigo algunas ideas cuyo origen es inequívocamente fascista (qué fatalidad), por mucho que intenten disfrazarlas del más ortodoxo de los progresismos.

En la crónica de Cannes ya dedicamos un breve comentario a *Vicky Cristina Barcelona*, la última película (por llamarla de alguna forma) de Woody Allen y la primera de su filmografía de producción española (la productora Mediapro le ha contratado, creo, para tres películas). Los únicos momentos salvables de ese mayúsculo desastre coinciden con diálogos en los que el inglés (el idioma mayoritario de la película) se mezcla con el castellano. Penélope Cruz insiste en hablar en castellano y Javier Bardem no para de repetirle “Speak English!” (que estamos en una película hablada en inglés, añadimos nosotros). La película, se dice, está realizada a la mayor gloria de Barcelona, la Barcelona más turística y tópica; una Barcelona castiza, podríamos decir, aunque esos dos términos puedan parecer incompatibles.



Cuentan que en las primeras versiones del guión el personaje que interpreta Bardem no era un pintor sino un torero. No es nada raro, *Vicky Cristina Barcelona* tiene mucho de *remake* encubierto de *Sangre y arena*. De ahí que todos los tópicos españoles se acumulen; claro que, como Allen es un intelectual, su protagonista es un pintor y su principal referente no es Blasco Ibáñez sino Almodóvar. Es difícil que algún barcelonés reconozca su ciudad en el retrato que de ella ha trazado Allen. Más todavía, que alcance a oír una sola palabra en catalán.

El idioma es un tema de continua confrontación política en España. Y de afirmación nacionalista en aquellos lugares (Cataluña, País Vasco, Galicia) cuyas lenguas propias fueron perseguidas durante muchos siglos y, especialmente, en los años de la dictadura franquista. Es, por lo tanto, una herida que está lejos de poder cicatrizar y, por lo que parece, aún más de resolverse con la necesaria armonía. En 1941, la dictadura impuso el doblaje de todas las películas como norma obligatoria, inspirándose en una medida similar de Mussolini. Aunque esa obligatoriedad fue derogada unos años después, la práctica pervivió dada su utilidad para múltiples aplicaciones, entre ellas, como un cómodo mecanismo de censura –al posibilitar la alteración de los diálogos originales– y, sobre todo, para imponer el castellano como idioma universal. Un castellano, además, muy neutro, privado de sus acentos locales. Las consecuencias llegan hasta hoy. España es uno de los pocos países del mundo (los otros son, ay, Italia, Alemania y, en menor medida, Francia) en los que se doblan sistemáticamente casi todos los estrenos. El cine español ha sufrido en sus carnes esta maldición: el idioma no es un valor añadido frente al cine extranjero, y sus actores han tenido que luchar contra el oído de unos espectadores acostumbrados a la vocalización impecable de los dobladores. Y lo peor no ha sido eso: todo el mundo parece haber olvidado el origen de esta práctica. Sí, ya sé que el doblaje no

fue inventado por los fascistas (ni por los franquistas), aunque fueron ellos los que se sirvieron de él para imponer un idioma y desterrar del imaginario popular la diversidad lingüística de un país y del mundo. En este caso, es su aplicación la que sí debe considerarse como fascista (o franquista).

*Vicky Cristina Barcelona* se estrena a fines de septiembre en España. Doblada, por supuesto, por lo que perderá la poca gracia que pueda tener. Así será más “española”. Y en Cataluña, más “catalana”, pues, según ha anunciado su productor Jaume Roures, allí se estrenará con sesenta copias, cincuenta de ellas en catalán, más cinco en castellano y otras tantas en versión original, una decisión que ha levantado ampollas en distintos ámbitos. Es igual de grave doblar al catalán o al castellano; lo que resultan inauditas son las explicaciones de Roures, un personaje identificado con lo que podríamos calificar como la izquierda industrial y cultural que ha alcanzado el poder en España. Para Roures, estrenar una película “sobre Cataluña” en catalán forma parte de la “normalidad” e invoca en su defensa el nombre de Mel Gibson, que impuso el arameo en *La pasión de Cristo* y el maya en *Apocalypto* por encima de cualquier otro tipo de consideración comercial. Gibson tiene la suerte de autoproducirse, porque si llegaba a toparse con Roures, sus películas se habrían estrenado... en catalán. Es posible que Roures no sea consciente de que el doblaje “es, fatalmente, de origen fascista”, como tampoco lo son muchos círculos de intelectuales gallegos o vascos que, ahora, defienden el doblaje como método de normalización lingüística. Y es que el doblaje sirve tanto para un roto como para un descosido. Lo sabían los censores franquistas. Y también lo sabe Roures, que así puede permitirse maquillar de catalanidad una película tan poco “catalana”.

Siguiendo con la tradición de los últimos septiembreros, un breve recordatorio de Marco Müller y la peculiar relación que ha establecido con el cine español desde que dirige el Festival de Venecia. Este año tampoco hubo películas españolas en ninguna de las secciones competitivas, si bien era posible encontrar, fuera de concurso, *Vida en sombras*, de Lorenzo Llobet Gracia. Es una de las grandes obras maestras de la historia del cine español, claro que data de 1948. En un principio parecía una humorada, una provocación (otra) del amigo Marco Müller; pero tranquilos: no es más que un anticipo del gran ciclo del festival que el año que viene consagrará al cine español más desconocido y reivindicable. [A]

# El crítico como pintor

MANNY FARBER 1917-2008

Manny Farber fue un verdadero francotirador. Sus trabajos paralelos en la crítica y la plástica (hasta que en los setenta abandonó la primera para dedicarse íntegramente a la segunda) le otorgaron un lugar excepcional en el mundo cinematográfico. Comenzó a escribir en plena Segunda Guerra en *The New Republic*, y su escritura fue una demostración tajante de cierta irreductibilidad respecto al habitual perfil del crítico de redacción periodística, así como el del intelectual puesto a hacer crítica de cine. Más allá de una inclinación esporádica al chascarrillo que a veces le daba un toque afín a los punzantes *one liners* de los reseñadores de la prensa diaria, había en él algo realmente extraño con respecto a ese tipo de crítica que gustaba autojustificarse desde un tribunal mediático, a veces admonitorio y otras zumbón. Farber fue un crítico de críticos y un crítico de cineastas. Esto es, su escritura influyó tanto a críticos como a realizadores, como si fuera parte de una obra creativa que permitiría —así como de Jackson Pollock se pudo hablar de una *action painting*— hablar de algo así como una *action critic*.

¿Crítica impresionista? Por cierto, no al modo del epíteto que se suele emitir contra los críticos que se dedican a perorar breve o largamente a partir de un contacto superficial con el film. Pero sí hay en Farber un intento de esbozar mediante trazos y pinceladas, desde distintos ángulos, siempre parcialmente, objetos complejos que requieren a la vez de operaciones de análisis y síntesis en una lectura de perspectivas múltiples y a veces inesperadas, hasta lo insólito. De esas operaciones surge un extraño artefacto cuya percepción desarregla los hábitos de espectador y deja intacto el asombro ante el raro evento que es cada film.

Farber descubrió al cine clase B y a los autores en el cine de Hollywood en un entorno cuyos rasgos no permitían verlos muy nítidamente. Y lo hizo con una amplitud que a la vez le permitía apreciar algunas de las más atípicas manifestaciones del cine de vanguardia y experimental, a los que pro-

movió combativamente en los sesenta en páginas como las de *Film Culture* o *Artforum*. A veces tuvo que inventar herramientas conceptuales que debía no sólo introducir sino también explicar teorizando un poco: el espacio negativo, el *Gimp*, el arte termita, el cine *underground* (así llamaba a lo que advirtió como una contracorriente en el seno de Hollywood, ligada a la clase B), que aquí sólo mencionamos como para dejar constancia de cuánto necesitaba cultivar su cuota de invención para dar cuenta de lo que iba descubriendo en el cine.

Farber nunca intentó ser una autoridad, y si bien fue largo tiempo profesor universitario, lo era de un modo especialmente antiacadémico. En una notable introducción a sus escritos en castellano, José Luis Guarner destacaba su gusto por el ejercicio de la crítica como provocación. Su modelo no era el del espíritu eminente, sino el del *dilettante*. No era un especialista, sino que más bien gozaba de esa condición que otro crítico, esta vez literario (Terry Eagleton), denominó como “pericia polimorfa”. Se las arreglaba para asir lo que la obra permitía, atrapando lo que se escurría y sabiendo cuándo dejar que el resto del misterio que le era inherente siguiera interrogando a críticos y espectadores.

Farber escribía contra el primado de la narración en el film, contra la tendencia a reducir una película a su argumento para luego debatir a partir de eso. En lugar de concentrarse en la historia y sus implicancias, era capaz de reparar y extraer sentido de un color, un pliegue en las formas, un detalle que adecuadamente leído podría iluminar el todo y su método. El trazo, la superficie, el estilo de los films le enseñaban cosas. Su crítica podría encuadrarse en un trabajo a partir de la puesta en escena, más consciente de los poderes de la imagen que promotora de las potencias del realismo. Un punto que lo diferenciaba de Bazin pero que, por otra parte, era contrapesado por cierta cercanía con el maestro francés en lo que respecta a lo que éste llamaba “crítica en relieve”, una indagación en el lenguaje del cine, en las

formas, en el espesor de lo dado a mirar y escuchar, antes que la reducción a un relato y sus implicancias. Para Farber el cine era, decididamente, más un arte visual que una extensión de la literatura por otros medios. Y requería un examen minucioso en ese aspecto, que tenía dimensiones tanto materiales como formales.

Algo de procedimiento pictórico hay en su estilo, al punto de que abordar una película consistía en ir desplegando pinceladas, o instalar algún parche de un material inesperado, como si fuera construyendo un extraño *bricolage* para dar cuenta de su relación con el film, cuya lectura siempre iluminaba de modo relampagueante un ángulo o rincón inesperado. A veces, en esas pinceladas, gestos o intervenciones de lenguaje, Farber dejaba para otro momento el afán valorativo. Lo suyo era entender más de la película a través de la crítica, situar una experiencia y proponer cierta estrategia del sentido que requería el completamiento activo del lector. Iniciado en la crítica en pleno apogeo de lo que ya comenzaba a llamarse insistentemente cine clásico, Farber fue de los primeros en los Estados Unidos en poner en marcha una revisión moderna de ese presunto clasicismo, atento a cuánto había de extrañeza, desvíos y sorpresas en lo que otros intentaron ver como el tranquilo proceso de afirmación de un canon y obediencia a una tradición. Entre los cuarenta y los setenta, Farber fue artista-crítico y luego se quedó con la pintura, hasta ser considerado uno de los plásticos más significativos de su generación. Lejos de percibir una bifurcación, podemos considerar que la pintura se activaba en su obra crítica mediante sus procedimientos fuertemente visuales, sus colores pintados en la misma cabeza de sus lectores, con una vitalidad que es uno de sus rasgos más entrañables. Sería importante que alguna editorial se le animara a la publicación en español de su *Negative Space*, que aloja en su edición definitiva de 1998 los escritos de Farber sobre cine hasta su alejamiento de la crítica. Hasta hoy sólo contamos con la muy cuidada traducción de algunos de sus escritos seleccionados por Guarner en *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco* (Anagrama, 1971).

Por sobre todas las cosas, la impresión que deja cualquier escrito crítico de Farber, asintamos o disintamos con sus siempre agudas percepciones, es la de haber compartido un provocador ejercicio de libertad artística e intelectual y, a la vez, la de haber estado ante una comprobación irrefutable de lo que podría denominarse como el placer, y hasta cierta felicidad, de la crítica. **[A]**

El inefable hombre del sombrero, con su habitual ánimo de concordia, se suma al debate sobre los espectadores. Y aprovecha para ajustar cuentas más antiguas. El tiempo, para él, es un río en el que se baña cuando quiere, o algo por el estilo.

## Apuntes de un dinosaurio (II)

por Jorge García

Algunas notas aparecidas en los últimos tiempos en *El Amante* me han motivado a efectuar estos más o menos deshilachados comentarios. Sin respetar la cronología de esos artículos, empezaré por los escritos aparecidos en el número 194 acerca de la conducta del espectador cinematográfico en estos tiempos, ya que –con perdón de quienes las escribieron– me parecen notas absolutamente inútiles. ¿Cuál es el sentido de atacar desde la revista con un tono marcadamente despectivo a un amplio sector del público cinematográfico que en ningún caso lo lee? ¿Es justo responsabilizar a la gente por la “degradación del mundo cultural y cinematográfico”? ¿Es función de los críticos –si es que tenemos alguna– pelearse con los espectadores porque no asumen la conducta “cultural” que deseáramos? No seré yo quien se coloque en la posición de abogado del llamado “espectador medio”, una categoría que, como decía Serge Daney, es más pasible, en todo caso, de ser analizada por los contadores. Lo que no entiendo es el cuestionamiento de esas notas al público cinematográfico por no comportarse como sus autores presumen que debería hacerlo. Con un criterio similar, se podría atacar a los críticos porque prefieren pasar horas frente a YouTube o viendo películas irrelevantes, que ni siquiera tienen obligación de comentar, en lugar de concurrir a la retrospectiva de Yasujiro Ozu que se exhibe en filmico en la Sala Lugones. Es evidente que hay una preferencia cada vez mayor del público por ir a ver películas que se parezcan lo más posible a lo que se exhibe diariamente en la televisión, pero éste es un fenómeno que también se puede trasladar a otros terrenos. Así, un *bestseller* literario de mediocre

calidad seguramente será más vendido que una novela de James Joyce; una revista teatral de ínfima calidad llevará más público que una obra de Beckett; Julio Iglesias venderá más discos que Thelonious Monk, y el programa de Tinelli o Gran Hermano serán mucho más vistos que una propuesta de tipo cultural. Pero esto es algo que no se puede modificar de manera voluntarista ni exigiéndole al lector que averigüe el origen de la cita literaria que encabeza una nota. Por otra parte, y refiriéndome específicamente al cine, no creo que los realizadores más interesantes de la actualidad –llámense Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul o Lucrecia Martel– estén pendientes, al momento de rodar sus películas, de la respuesta del público frente a ellas, sino que prefieren expresarse a partir de sus necesidades estéticas que, con seguridad, no las convertirán en grandes éxitos de taquilla, (si estos se producen, será por añadidura). Por supuesto que ha habido excepciones: *El sabor de la cereza*, de Abbas Kiarostami, fue vista por muchísimos más espectadores de lo previsto, pero cuando su distribuidor intentó repetir la experiencia con películas de un tono similar, el fracaso fue rotundo. Hace mucho tiempo que el cine de autor no provoca respuestas masivas (el Bafici es un fenómeno aparte, que se da únicamente en esos días), y hoy sería inimaginable el éxito que en los años sesenta tuvieron películas de características como las de *Hiroshima, mon amour* o las de Bergman, ya que el público busca, de manera creciente, entretenimientos de fácil digestión, y la influencia de la crítica –mal que les pese a muchos– es cada vez menor. Como muestra alcanzan las votaciones de los dos últimos años de los lectores de *El Amante* –un públi-

co presuntamente alejado de los gustos promedio– que en un caso optaron por una película (*Match Point*) defenestrada en la revista y, en otro, por un film (*La vida de los otros*) que no concitó ninguna atención especial entre los redactores.

La otra nota que me motiva a hacer algunos comentarios es “Las películas todavía existen”, de Gustavo Noriega, aparecida en el número 188 de *El Amante*. Allí, GN parte de un presupuesto absolutamente indiscutible: que es preferible ver películas en el cine antes que en la computadora o el televisor. Bien, hasta ahí estamos de acuerdo. El punto en el que empiezan las divergencias es aquél en el que establece una tajante diferenciación entre los que llama Críticos Cinematográficos Cultos (¿los que no están en esa categoría serían Críticos Cinematográficos Ignorantes?), a quienes acusa de aislacionistas, elitistas y sectarios (por su interés en tomar contacto, a través de la bajada de películas por internet y la permanente búsqueda de copias piratas, con un cine que poco tiene que ver con el que se estrena semanalmente en la cartelera), y el resto del público. Por no tener a nadie más a mano, me tomaré a mí mismo como ejemplo, sin dejar de aclarar que no me considero en la mentada categoría por no tener demasiado clara mi condición de crítico (mucho menos, de culto), por no bajar películas ni verlas en la computadora. Sí, por cierto, veo cine en el cable y soy un adicto irrecuperable a la adquisición de películas (principalmente copias). El tema fundamental aquí es qué es lo que uno puede ir a ver al cine, cuando el 90% de lo que se estrena en las salas que disponen de buena proyección y sonido –en mi opinión– carece de interés, y un buen porcentaje de las películas atractivas que se estrenan se proyecta en DVD en pantalla grande en salas que, generalmente, no poseen las condiciones mínimas para hacerlo, lo cual convierte su visión en una experiencia bastante inferior a la de verla en casa. Tampoco comparto la idea de que los estrenos ordenan la discusión; por el contrario, creo que más bien la dispersan, ya que ella no versa sobre el cine que (me) importa sino sobre películas en su mayoría irrelevantes (en ese sentido, ya he hecho pública en estas páginas mi posición acerca de la inutilidad de comentar todos los estrenos). En cuanto a la idea de que ver las películas en casa lleva al aislamiento social, creo que es algo absolutamente discutible (vg, nunca necesité ir al cine acompañado; si se daba, bien, y si no, también), así como no creo en la división entre películas “de arte” y “normales” que propugna GN, sino más bien en la que –pertenezca a una u otra categoría– se da entre el cine que me interesa y el que no. Y perdonen el final abrupto de esta nota, pero está por empezar en el cable una película que no tengo la menor intención de perderme. [A]

# FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

## Jugando sucio

Nota 1

Leatherheads

EE.UU. 2008, 114', DIRIGIDA POR George Clooney, CON George Clooney, Renée Zellweger, John Krasinski, Jonathan Pryce, Stephen Root, Wayne Duvall, Keith Loneker. (AVH)

Como se dice en la nota de acá al lado, *Jugando sucio* intenta revivir la *screwball comedy* en ese triángulo amoroso en busca de la felicidad que es el que conforman Dodge Connelly (Clooney), Lexie Littleton (Zellweger) y Carter Rutherford (John Krasinski, joven promesa salida de la versión americana de *The Office*). Clooney demuestra un amor infinito por este tipo de películas, y realmente le sale una *screwball* que bien podría haber sido realizada en los años cuarenta. Pero el de la *screwball comedy* no es el único subgénero al que se le anima el gran George en, sí, su mejor película dentro de una carrera como director conformada hasta ahora por tres grandes películas.

Uno de los otros subgéneros que Clooney trabaja en *Jugando sucio* es el de la comedia *slapstick* del período mudo, con Buster Keaton a la cabeza. Sí, claro que en toda gran *screwball comedy* hay varios momentos *slapstick*, pero la manera en que Clooney resuelve varias secuencias de la película parece salida de alguna gran comedia keatoniana. Empezando por los zafarranchos que se suelen armar en los partidos de fútbol americano, que siempre terminan a las piñas, o el primer partido en el que juega Big Gus, un adolescente gigantesco que se encarga de trompear, uno por uno, a los jugadores del equipo contrario. Hay algo en las actuaciones de la película que es puramente *slapstick*. Cuando Dodge y Carter se agarran a trompadas (sí, en la película no paran de agarrarse a trompadas) por Lexie, vemos la pelea en plano general. Y las caídas de los acto-



res son totalmente exageradas, todo muy "cine mudo". Cuando en el final, luego de que el equipo de Dodge gana, Lexie le zampa un beso en la boca al personaje interpretado por Stephen Root, éste se saca y se pone el sombrero: una imagen que vimos en cientos de *slapstick movies* y, claro, en dibujos animados. Y la secuencia keatoneana por excelencia es aquella en la que Dodge y Lexie huyen de la policía luego de una redada en un club nocturno: corren de un lado a otro, desmayan de un portazo a dos policías, se calzan sus ropas y desembocan en un balcón que da al vacío; en el piso de abajo, un tipo se quiere tirar y, en la calle, hay montones de policías con una cama elástica, y está la madre del suicida, que le pide a su hijo que lo reconsidere. Ahí Dodge dice que ellos también se quieren suicidar, ambos se tiran y caen en la cama elástica. La secuencia termina -post primer beso entre Dodge y Lexie- con el regreso de ambos al hotel, y vemos que él tiene los labios llenos del rouge de ella. Toda esta secuencia es sin duda la más alta de la película, con un *timing* cómico envidiable.

Aunque clasicista, el deportivo es el único subgénero (o, a esta altura, género) surgido luego del período clásico (sí, hay películas "de deportes" previas a *Rocky*; me refiero al cine deportivo tal como lo conocemos hoy) al que *Jugando sucio* aborda. Pero lo aborda subvirtiéndolo, y se convierte en, tal vez, el primer film anarco-deportivo, en el sentido de que defiende la falta de reglas en el deporte en cuestión. Porque en *Jugando sucio* la "profesionalización" del fútbol ame-

ricano es vista como algo que le quita su esencia al deporte. La película plantea que es mucho más divertido que no haya reglas, que todos terminen cagándose a trompadas; el clímax de "emoción deportiva" consiste en que Dodge, aprovechándose de que está cubierto de barro y nadie puede reconocerlo, se infiltre en el equipo contrario. La emoción deportiva surge de romper las reglas. En el partido final, cuando todos tienen que jugar de una manera determinada, el público se aburre, y sólo estalla cuando Dodge "hace trampa", cuando (y esto justificaría el horrendo título local) "juega sucio". Si bien, como dice FK, la película no plantea en ningún momento que "todo tiempo pasado fue mejor", sí tenemos una postura ideológica fuerte por parte de Clooney que no sólo está en contra de las reglas dentro del deporte. En la misma secuencia del partido final, vemos que el evento está siendo transmitido por radio, y nos enteramos de cómo les tienen absolutamente prohibido decir por radio palabras como "hell", "Jesus" y, por supuesto, "shit". Es un momento altamente gracioso, y podríamos adjudicarlo a una época en la que decir cosas como esa no estaba bien visto. Pero si tenemos que en cuenta que hoy, a más de 80 años de la época en que transcurre la película, todo el mundo se escandaliza porque Ben Stiller utiliza la palabra "retarded" en *Una guerra de película*, ese chiste supuestamente liviano se transforma en un comentario bien crítico y bien actual.

**Juan Pablo Martínez**

## Jugando sucio

Nota 2



Los juegos son una manera de derrotar los modos rudos del mundo. Las vías de estandarización, el teatro de la vida pragmática. Los juegos no tienen reglas o pautas muy estrictas. O quizás sí los tengan y nosotros no estemos enterados, en el fondo, sólo disfrutando de sus variables, intensidades.

La seducción, como forma de juego, es uno de los aspectos más característicos de una forma de comedia y de un género futuro a esa forma: hablamos de la *screwball comedy* y su hija putativa, la comedia romántica contemporánea. En ambas, la idea del encuentro con el otro es fundamental para descifrar la felicidad oculta en el mundo. Porque de eso tratan esas comedias, como dice Stanley Cavell en su notable libro sobre las comedias clásicas de enredos, de *la búsqueda de la felicidad* (de ahí el nombre de su libro). Y la felicidad en una sociedad de encuentros económicos (habrá que hacerle caso a Martín Rejtman cuando dice que "todo intercam-

bio tiene algo económico dando vueltas", una razón del deseo circulante, una economía libidinal) no puede encontrar mejor caldo de cultivo que en la economía de mercado liberada del Estados Unidos de principios del siglo XX –especial y espacialmente el del juego amateur durante la década del 20– porque no hay nacimiento de las ideas sobre el mundo sin una geología del lugar de nacimiento. Si hay una idea del mundo, hay un espacio que da contención a esa idea para que ésta germine. Esa sociedad sin reglas, liberada al puro intercambio de pulsiones, es aquella en la que está pensando George Clooney cuando se propone su película más anacrónica y descolocada: *Jugando sucio*.

Ya desde los títulos, con el viejo cartel de la Universal, hay una toma de posición, como para que no nos olvidemos de que aquí hay otro juego más: el de hacer de cuenta que el tiempo no pasó y que no estamos ante un ejercicio de estilo, sino ante una de las primeras *screwball* del siglo (...XXI), como si su director se hubiera decidido a reinventar el nacimiento del género. Claro está, para eso no necesita saberse *cool* y teñir todo el proyecto de una estética retro: Clooney no está pensando en *Chicago*, sino en una reflexión sobre formas extintas del cine, así como *Pacto de justicia* reflexionaba sobre el western y la narración clásica en general. Por eso, sólo el inicio nos marca la convención y apenas el contexto histórico de la época, justamente ese momento de cambio entre el vale todo y la burocratización (para ver ese aspecto deportivo del asunto, lean la nota de al

lado). Precisamente, sabiéndose conocedor de las reglas del género (reglas, "invariantes", como quieran), Clooney no se propone romper o doblar nada, pero sí reflexionar sobre el estado del cine actual. Sí, haciendo una película anacrónica y pasada de moda.

¿Cómo reflexiona? Bueno, básicamente, *Jugando sucio* permite leer entre líneas algunas acotaciones interesantes: el cine actual sólo puede recuperar la inocencia de los relatos más clásicos mientras se ampara en los géneros, no como formas expansivas y actualizables sino como mitos que hablen desde el pasado sobre nuestro presente. Es decir: una forma, una exterioridad del mito cinematográfico utilizada como excusa y no como medio para una operación de taxidermia cinematográfica. De ahí que el buen director se valga de los mitos indispensables con los que el género cuenta. A modo de un platonismo cinematográfico, Clooney hace un cine de ideas que encuentran su simulacro en el mundo: la idea del amor como encuentro de la felicidad, la de la tensión sexual resuelta verbalmente (confiando en que el lenguaje siempre deja escapar al deseo por la boca). Y la del enfrentamiento generacional o de mundos antitéticos en un no menos mítico triángulo heterosexual de dos hombres y una mujer: un falso héroe de guerra devenido figura del fútbol americano amateur que debe salvar el nombre de un club en decadencia, un futbolista americano adulto –casi en edad de retiro– que no quiere dejar el mundo en manos de burócratas pero que, al mismo tiempo, no sabe hacer otra cosa –algo

similar a lo que sucedía con el personaje de Will Ferrell en *Semi-pro - El amateur*, película con la que hay más de un punto en común– y una periodista ambiciosa que descubrirá que el mundo no es sólo cinismo y escalada de posiciones.

En un inicio hablábamos de juegos y economía como pautas clave para comprender la forma del mundo que diseña la película (que no es la mejor de Clooney, pero sí la más relajada): decíamos que los juegos son una manera de derrotar los modos rudos del mundo. Los modos rudos, justamente, en el mundo del amateurismo y el *laissez faire* no son los de la anarquía de un universo sin reglas, sino los del *fair game* (haciendo un juego de palabras), los del profesionalismo, los del negocio sin el disfrute, los del *game* por el *play*, los del deporte por el juego. Y en el juego amoroso (no casualmente en paralelo al clímax deportivo) que propone el género, el automatismo juega a rudeza, a lugar común, a regulación. Por eso la película nos dice que juguemos a olvidarnos de todo y a descubrir el juego otra vez como en un eterno espiral. El juego no es la nostalgia ni la pose, sino el vencer a la historia del cine y de sus géneros y complicidades, y luego sí enterrarse en el barro. O lanzárselo a la cara a los burócratas de los relatos que creen que todo tiempo pasado fue mejor y que lo único que podemos hacer con el pasado es arrodillarnos ante él y adorarlo. Contra esa voluntad restrictiva y dogmática, las trampas, los juegos, la economía de las sensaciones echada sobre la mesa. El resto del truco depende de usted.

**Federico Karstulovich**

## ¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

### PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 5031-3216

[www.puntomedio.wordpress.com](http://www.puntomedio.wordpress.com)  
[www.puntomedioguiion.com.ar](http://www.puntomedioguiion.com.ar)

# QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

**Lost: temporada 4**  
Lost: The Complete Fourth Season  
EE.UU., 2008, 604'  
en 5 discos.  
(Gativideo)

Con sólo 12 episodios (13 si contamos el final de temporada, de dos horas, como dos), un poco debido a la decisión de las productoras de hacer temporadas más cortas y otro poco debido a la huelga de guionistas, llega –tres meses antes que a Estados Unidos!– la cuarta temporada de esta gran serie. Aquí se nos presentan algunos personajes nuevos (Jeff Fahey, como una especie de versión clase B del Dude de *El gran Lebowski*, está impagable), se resuelven algunos enigmas y se plantean otros tantos. Pero, sin duda, lo más notable de esta cuarta temporada es que contiene el episodio “The Constant”, que combina elementos de *Volver al futuro* con otros de *Slaughterhouse Five* y que ya se ha convertido en un hito en la historia de la TV.

**La gente detrás de las paredes**  
The People Under the Stairs  
EE.UU., 1991, 102'  
(AVH)

*La gente detrás de las paredes* es una de las mejores películas de Wes Craven, aunque por alguna extraña razón, no es una de las más recordadas. Su edición local en DVD tal vez ayude a que se reivindique de una vez esta película en la que Craven quiere decir muchas cosas sobre el mundo pero no por eso deja de hacer una película aterradora. La edición es la misma que salió hace varios años en Estados Unidos, sin extras pero con muy buena calidad de imagen y sonido y el formato respetado.

**Lo mejor de Los expedientes secretos X**  
X-Files Essentials  
EE.UU., 1994-99, 360'  
en 4 discos.  
(Gativideo)

A raíz del estreno de la nueva película de *Los expedientes X*, Gativideo no sólo reeditó la primera película basada en la serie de Chris Carter, sino que también lanzó esta cajita, que contiene ocho episodios elegidos por él y el productor Frank Spotnitz. No es la mejor selección posible; para serlo debería estar “José Chung’s ‘From Outer Space’”, que es por lejos el punto más alto de la serie. Pero igualmente tenemos algunos grandes episodios, como el desopilante “Bad Blood” (¡con Luke Wilson!) y “Clyde Bruckman’s Final Repose”, escrito, al igual que “José Chung’s...”, por Darin Morgan, un guionista desquiciado de quien hubiese sido bueno haber vuelto a oír.

**Marnie / Topaz**  
EE.UU., 1964/1969,  
130'/125'. (AVH)

En el número anterior felicité a AVH por decidirse a lanzar tantos Hitchcocks juntos. Bueno, la felicidad no duró mucho, porque resulta que de la última camada, que lanzaron hace pocos días, hay dos películas mal editadas. No por errores de fabricación, sino porque las ediciones de *Marnie* y *Topaz* no respetan sus formatos originales. Y no sólo eso, sino que además la versión de *Topaz* no es la completa, de 143 minutos, que se editó en Estados Unidos y en Europa, sino la “versión editada”, con 18 minutos menos. Una vez más, habrá que recurrir a ediciones importadas para poder ver una película como se debe. Una lástima.

# QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

La cosecha de lanzamientos digitales nunca se acaba, y para aquellos cazadores de perlas aquí van dos exquisiteces recientemente editadas en Europa con subtítulos en español. En Francia, el sello Ideale Audience lanzó una magnífica colección de 15 discos titulada *Johan van der Keuken – Edition Integrale*, que recopila gran parte de la filmografía del gran documentalista holandés en cinco tomos de 3 discos cada uno. Los títulos aparecen ordenados de manera algo aleatoria, y en el primer tomo, por ejemplo, es posible toparse con uno de sus mejores largometrajes –el extenso ensayo sobre el capitalismo

moderno conocido como *I Love \$*, realizado en el año 1986–, junto a otros medimetrajes no tan conocidos pero que demuestran sin dejar lugar a dudas la consistencia y rigor de su obra. En otro *boxset* aparece otro número puesto: *Amsterdam Global Village*, cuatro horas alucinantes que emparentan algunos de los intereses estilísticos de van der Keuken con los de su contemporáneo Chris Marker. De todas formas, uno de los mayores placeres de esta enorme colección es el hecho de acceder a los primeros trabajos del cineasta, realizados en los años 60 y 70, verdaderas joyas olvidadas y ahora recuperadas en formato digital. Cada tomo

se consigue en tiendas online de Francia a un promedio de 40 euros más gastos de envío.

Cerca también del buen documentalismo pero incorporando en la mezcla a la ficción, el ensayo y la agitación política en formato audiovisual, se lanzó hace algunos meses en España una caja con cinco discos dedicados a la etapa más oscura –por poco conocida– de Jean-Luc Godard y sus amigos en el Grupo Dziga Vertov. La edición del sello Intermedio incluye un hermoso libro con notas, reportajes y fichas técnicas que echa un poco de luz sobre films como *Pravda*, *Un film comme les autres*, *Vladimir et rosa* y *1PM* (el famoso largo-

metraje realizado conjuntamente con el norteamericano D. A. Pennebaker que terminó enfrentando en discusiones estéticas a los dos realizadores). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov* también presenta en versiones restauradas la oda a la Jane Fonda más combativa conocida como *Letter to Jane* y la película que puso punto final al grupo de activismo cinematográfico: la amarga y testamentaria *Ici et ailleurs*, rodada en Palestina a comienzo de los años 70. La cajita Godard se consigue en sitios de la Madre Patria a unos 60 euros. Lo dicho: dos lanzamientos de lujo para conocer mejor nuestro mundo y sus vaivenes. [A]

# Historias de crímenes argentinos

**A** sí como hay géneros que son casi exclusivos de determinados países (vg: el western y la comedia musical, del cine americano; los films de samurais, del cine japonés), hay otros que, en mayor o menor medida, forman parte de la cinematografía de más de uno. Éste sería el caso de las películas policiales. Es cierto que el término es bastante amplio y que en el Hollywood de la Edad de Oro este género se expresó primero a través de los films de gánsters y luego por medio de una de sus vertientes más originales y ricas: el film *noir*, en el que las diferencias entre buenos y malos, delincuentes y policías, se tornaban cada vez más difusas y ambiguas, los exteriores se convertían en auténticos protagonistas de los relatos y las historias proponían un corte transversal marcadamente crítico sobre la sociedad americana de esos años. En el caso del cine francés, el género policial se expresó primero a través del llamado "realismo poético", con sus personajes agobiados por un oscuro fatalismo, y luego a través del denominado *polar*, vertiente psicologista del género que, en sus mayores exponentes, alcanzó el rigor de auténticas tragedias (Jean-Pierre Melville) o sirvió de pretexto para descarnadas miradas sobre los comportamientos de determinadas clases sociales (Chabrol). Si tomamos nuevamente como referencia al cine japonés, el policial adquirió también allí gran importancia a partir de relatos en los que abundaban los yakuzas y otras variantes de la delincuencia nipona. Estos tres ejemplos han sido mencionados por ser tal vez los más relevantes dentro del género, pero también en otras cinematografías las películas policiales aparecieron –a veces en menor medida, pero de manera constante– como parte sustancial de la historia del cine de cada uno de esos países.



## Policiales por Retro

### Historia de crímenes

(1942)

01/09. 00.30 hs.

### Morir en su ley

(1949)

02/09. 00.30 hs.

### La secta del trébol

(1947)

08/09. 00.30 hs.

### Fuera de la ley

(1937)

09/09. 00.30 hs.

### Yo no elegí mi vida

(1949)

15/09. 00.30 hs.

### Orden de matar

(1965)

16/09. 00.30 hs.

### La trampa

(1949)

22/09. 00.30 hs.

### La muerte camina en la lluvia

(1948)

23/09. 00.30 hs.

### La malavida

(1973)

29/09. 00.30 hs.

### Historia de una sogá

(1956)

30/09. 00.30 hs.

Este prólogo viene a colación porque también en el cine nacional el género ha tenido relevancia –aunque no tanta como en los lugares antes mencionados–, y, si bien ha dado lugar a muchos títulos mediocres o decididamente malos, ha dejado obras recordables (o al menos interesantes) en las que se detectan influencias variadas (sobre todo americanas), pero que en sus mejores productos ofrecen innegable autenticidad.

Dentro de la difusión de films clásicos de nuestra cinematografía que ha propuesto en los últimos meses, el canal Retro ofrece este mes en sus trasnoches de los lunes y martes un ciclo dedicado al cine policial argentino con diez películas que pueden considerarse bastante representativas (de lo bueno y lo malo) del género, aunque pueden extrañarse algunas obras esenciales de Hugo Fregonese, Daniel Tinayre, Don Napy, Martínez Suárez y el primer Aristarain, que bien podrían (¿por qué no?) formar parte de una segunda parte del ciclo. Los films a exhibirse son:

*Historia de crímenes* (1942): De Manuel Romero y con Narciso Ibáñez como protagonista, narra la conversión de un banquero en asesino, en un film falto de ritmo y demasiado explicativo que, decididamente, no está entre lo mejor del director.

*Morir en su ley* (1949): También de Romero, ya en plena decadencia. No puedo dejar de recordar unas memorables líneas que le dedicó el inolvidable Rodrigo Tarruella: "Execrable mezcla de Enrique Carreras y el FBI en acción, este cine del funcionario público (...) se convierte en una suerte de *Fuera de la ley* revisada por Apold".

*La secta del trébol* (1947): Dirigida por Mario Soffici, es una sátira al género, con un argumento rocambolesco y un buen final, perjudicada ostensiblemente por la incompetencia actuarial de Pedro López Lagar.

*Fuera de la ley* (1937): Otra de Romero, en este caso uno de sus

mejores trabajos, de un cuidado formal infrecuente en el director y bastante audaz para la época (el film fue prohibido en los Estados Unidos). Un final edificante y notables actuaciones, en particular del prematuramente desaparecido José Gola.

*Yo no elegí mi vida* (1949): Del español Antonio Momplet. Un relato bien filmado, con buen uso de tomas largas, a cuya amargura y nihilismo no es ajena la presencia en el reparto de Enrique Santos Discépolo, en uno de sus mejores papeles para el cine.

*Orden de matar* (1965): De Román Viñoly Barreto. Otra historia de tono desolado, tal vez bastante fechada, y con un trabajo en la dirección que está por encima de algunas deficiencias del guión, a lo que se suma el gran trabajo de iluminación de Ricardo Aronovich.

*La trampa* (1949): De Carlos Hugo Christensen. No es de lo mejor del director, pero tiene algunos momentos logrados y un papel para Zully Moreno absolutamente ajeno a los que cimentaron su fama de estrella del cine nacional.

*La muerte camina en la lluvia* (1948): También de Christensen, mejor que la anterior, con una rica galería de personajes (Guillermo Battaglia memorable en el papel de un actor ruso), abundante humor negro y esos climas mórbidos que tan gratos le eran al director.

*La malavida* (1973): Penúltimo film de Hugo Fregonese. Un entretenido relato ambientado en los años 20, sin demasiada profundidad pero en el que el realizador muestra todavía algunas de sus mejores virtudes.

*Historia de una sogá* (1956): De Enrique De Thomas. Un curioso film de escaso presupuesto y un buen uso del suspenso, en el que la voz en *off* pertenece a una sogá de tender la ropa (!). **Jorge García**

**bolsas  
de viaje**

**\$99**

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

**EL AMANTE CINE**

ADEMÁS DE LA COLECCIÓN DE BOLSAS DE VIAJE AHORA LIQUIDADISIMA



**CONTINUAN  
LOS BOLSOS  
EL AMANTE  
CINE.  
AHORA  
TAMBIEN  
LA BOLSA  
ASPEN.**

**\$69**

**EL AMANTE**

**OFERTA ESPECIAL**

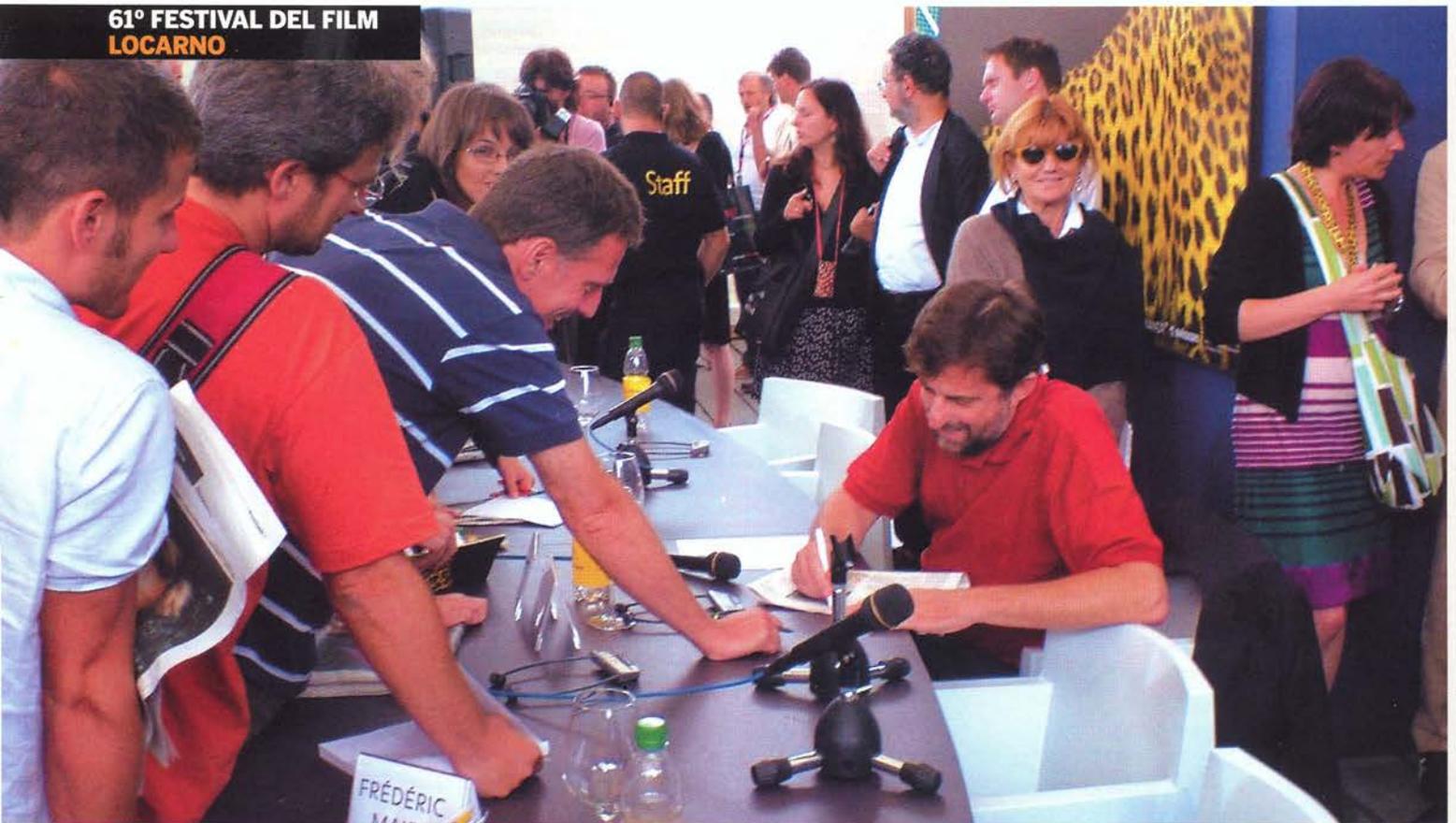
SUSCRIBIENDOTE A LA REVISTA  
EL AMANTE/CINE AGREGANDO  
50/35 PESOS MÁS, TE LLEVAS  
UN BOLSO DE NUESTRA  
COLECCIÓN.\*

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

**INFORMES Y VENTAS**

**AL: 49516352**

**WWW.BOLSASDEVIAJE.COM.AR**



# Una selección particular

por Javier Porta Fouz

Un festival clase A –y prestigioso– como Locarno presenta decenas de estrenos mundiales e internacionales. Pude ver varias de esas decenas, más otras decenas. Pero esta crónica no estará orientada a listar películas (se irían las dos páginas en eso). Hubo muchas películas notables, otras que mejor olvidar; pero aquí no hablaremos de todas ellas. Si la gracia de los festivales está en la selección, el módico trabajo de esta crónica estará orientado a seleccionar aún más, a mirar en detalle ciertas zonas, incluso ciertas películas en particular.

**1. La retrospectiva.** Empezaremos por algo que a un morettiano no puede serle indiferente: en Locarno estaba la retrospectiva más completa jamás soñada de, sobre y desde Nanni Moretti. Todos los cortos, medios y largos que dirigió. Las películas en las que actuó (incluso *Padre Padrone*, en la que participa muy poco) y las que produjo. Los documentales sobre Moretti. Más una carta blanca, para que Moretti eligiera películas, dividida en dos: algunas de las películas que Moretti exhibió en su cine Nuovo Sacher y películas de su memoria cinéfila (que él decidió circunscribir a la década del sesenta). Con Moretti también seremos

selectivos, y no hablaremos de los cortos y el medio anteriores a *Io sono un autarchico*. Aunque sí comentaremos algunas de las últimas películas de Moretti (o sobre él) que no circularon aún por Argentina.

**a.** Cuando Moretti estaba en Nueva York promocionando *La habitación del hijo*, se enteró de que una tradicional farmacia de barrio, propiedad de y atendida por una familia italiana, estaba por cerrar definitivamente, y que el edificio iba a ser demolido. De allí surgió el emocionante corto *The Last Customer*, que comienza mostrando la demolición y luego va hacia el pasado, al desmantelamiento del local y al último día de atención al público de la farmacia. El centro de la película es ese día, que pone en escena –sin declamar– la importancia comunitaria de esos comercios que se van perdiendo en casi todas las ciudades del mundo, reemplazados por cadenas atendidas por gente automatizada. Como en *La cosa* (su documental sobre el Partido Comunista italiano de 1990), Moretti esta vez no dice sino que muestra. Y al elegir políticamente lo que hay que mostrar (o lo que hay que decir), ofrece otra vez ese cine-crítica del mundo que ya es su marca registrada.

**b.** El largometraje *Il diario del caimano* figura como extra del DVD de *El caimán* en su edición italiana. Pues bien, *Il diario del caimano* es mucho más que un extra de DVD: es toda una película por derecho propio. Por otra parte, para muchos el mejor Moretti es el de sus películas-diario, como *Caro diario* y *Aprile*. *Il diario del caimano* tiene algo de esas películas, desde las confesiones íntimas de Moretti con cuestiones políticas hasta las decisiones relacionadas con el proceso creativo. Una suerte de *Aprile* hecha con menos planificación y más celeridad y que, en lugar de tratar sobre el rodaje de dos películas no existentes (el documental sobre la política italiana, el musical del pastelero trotskista), tiene como tema una película que sí existió.

**c.** De los varios documentales de Susanna Nicchiarelli del año 2007 sobre las películas de Moretti, se destaca *Pubblico di merda*, sobre *Sogni d'oro*, que pone hoy en perspectiva lo visionario que había resultado Moretti a principios de los ochenta con esa película en la que parodiaba –demolía– con ferocidad el nuevo mundo de la televisión en Italia (recordemos que por esos años también Fellini miraba horrorizado la televisión en *Ginger y Fred* e *Intervista*). “Público

de mierda", le gritaba Michele Apicella, en vivo y en directo, al público de un estudio televisivo, y se lo repetía. Y el público aplaudía con algarabía y se ponía a corear "público de mierda".

**d.** Al llegar a Locarno, Moretti sorprendió porque agregaba un corto, recién y especialmente realizado, a la retrospectiva. Se trata de *Film Quiz*, o Moretti dando pistas sobre 40 películas para que los espectadores anotaran las respuestas y participaran por unos premios tan extravagantes como una semana en Viena, con hotel y comida libre en todas las pastelerías (si alguien acertaba las 40), y 5.000 francos suizos para comprar cds, dvds y libros para quien lograra más respuestas correctas. Nadie acertó las 40. El corto puede ser interpretado como otro intento de Moretti por presentar una memoria, una historia, en este caso individual, que pretende compartir con el espectador. *El caimán* era sobre la memoria que debió ser siempre colectiva. Parecería que ahora la única memoria posible para Moretti es la del conocimiento compartido del cine.

**e.** El festival también editó, junto a *Cahiers du cinéma*, un libro de entrevistas con Nanni Moretti.

**2. Cineastas del presente.** De las dos competencias oficiales de largometrajes, la más nueva es "Cineastas del presente" (originalmente dedicada a producciones en video, y llamada "Competencia de video"). Hoy en día, el video y el filmico conviven en esta sección y también en la competencia mayor, la internacional. Y "Cineastas del presente" ha logrado mantener una lógica de programación que incluye ese borde filosófico, de películas renovadoras, a veces frágiles, casi siempre interesantes. Allí estaban dos películas argentinas: *El sueño del perro* de Paulo Pécora y *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán. Pero aquí nos toca hablar de lo que desconocíamos y, en la lógica de esta nota, nos toca otra vez seleccionar. Allí vamos, entonces, con *Filmefobia* y *Prince of Broadway*.

**a.** *Filmefobia* causará sensación en cuanto festival se pase: la primera película de ficción del brasileño Kiko Goifman (del que se vieron en el Bafici *Atos dos homens* y *Handerson e as horas*) es un film-ensayo de varias capas, de esos que permanecen en la memoria y en la inteligencia luego de ser disfrutados con risas, ascos y hasta sustos. Trata sobre un documental que hace Jean Claude (Bernardet) enfrentando a la gente con sus fobias. Para eso se diseñan los más extraños y admirables adminículos mecáni-

cos, que por sí solos ya valen la película. Pero además hay una puesta en abismo de la moral y la verdad de las imágenes, de su poder y de los miedos. Y no adelantaremos más porque *Filmefobia* es un film que merece espectadores sorprendidos.

**b.** *Prince of Broadway*, del americano Sean Baker, argumentalmente es algo así como *Un papá genial* (con Adam Sandler), pero protagonizada por inmigrantes. Filmada con cámara de video de alta definición y con la más rabiosa independencia y velocidad, la película junta la mejor tradición narrativa americana de pulso constante con un acertado (y habitualmente poco explorado en Estados Unidos) neorealismo indie, con personajes entrañables (empezando por el jefe del protagonista) y enormes aciertos de montaje para hacer actuar a un nene muy pequeño.

**Competencia internacional.** Como jurado Fipresci, ésta era la competencia a seguir. Premiamos a la mexicana *Parque vía*, de la que ya escribió Diego Trerotola en el número 191, en ocasión del FICCO. Así que aquí, otra vez siguiendo el criterio de rigurosa selección, destacaremos (otras) dos películas.

**a.** Una es la suiza *Un autre homme* de Lionel Baier, una incandescente comedia combinada con película de aprendizaje, en la que el protagonista encuentra su vocación de repente. Esa vocación es la de ser crítico de cine, y se inicia en la tarea copiando críticas y haciéndolas pasar como suyas para un periódico de un pueblo. Solamente diremos que la mirada sobre el mundo de la crítica y el periodismo es de una agudeza y una malignidad asombrosas, y que se trata de una película que no se detiene con malas escenas de sexo o romance: todo aquí es a prueba de blanduras.

**b.** Y para terminar, una extraordinaria película de género: *Um amor de perdição*, segunda película de Mário Barroso, director de fotografía de varios títulos de João César Monteiro y Manoel de Oliveira (entre otros), y también actor. *Um amor de perdição* es una nueva versión fílmica de la clásica novela portuguesa *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco (una de las versiones fue dirigida por Manoel de Oliveira en 1979). Barroso sabe que trabaja con un libro clásico, y el libro aparece en la película e influye en el protagonista, que lo lee. Barroso sabe que hubo otras versiones para cine de la novela, y uno de los personajes dice que ha visto una de ellas. Barroso sabe que ha habido demasiadas

historias sobre amores trágicos y condenados por la rivalidad de las familias, y muestra un ensayo de *Romeo y Julieta* en el que los jóvenes actores se besan felizmente más allá de lo que dice el texto. Barroso sabe que en este tipo de historias hay un montón de clisés que deberían evitarse, pero él quiere hacer un melodrama con esos clisés. ¿Cómo hacer hoy una película de género con inteligencia y astucia? ¿Cómo ser moderno sin dejar de ser apasionado? Barroso sabe también que existe *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann, entonces sabe que existe el amor trágico cool: el violento e impetuoso Simão maneja de noche con anteojos de sol, y su criado y amigo Zé Xavier le pregunta por qué lo hace. Simão contesta que lo hace porque es cool. *Um amor de perdição* es siempre cine autoconsciente, siempre cine moderno. Pero ha habido varias versiones de clásicos modernas y autoconscientes, y muchas de ellas demasiado cínicas y distanciadas. Uno de los grandes logros de *Um amor de perdição* es mantenerse apasionada, trágica y atrayente como melodrama sin dejarse controlar por los clisés pero conviviendo con ellos. Barroso los usa, acepta su existencia y los pone a trabajar en beneficio de la película. Al hacer buen uso de ellos, puede contar tanto y decir tanto de los personajes en tan sólo 80 minutos. La narrativa se mueve simplemente: hay amor, y destino, y terquedad, y obstinación, y familia, y lealtad, y odio. Barroso trabaja todo esto con inteligencia poética, como en la conversación entre celulares sin celulares, o en el nacimiento del amor entre Simão y Teresa a través de una pantalla de computadora y un vidrio, nunca directamente; o cuando muestra chicos y chicas (y a la madre), con detalles eróticos que combinan perfectamente con los jardines y con Lisboa. Barroso, además de operar la cámara, actúa en la película en el papel del padre de Teresa, y no habla: permanece en las sombras, manejando los hilos de esta tragedia extrañamente luminosa. Pero la película no está contada desde el punto de vista del personaje de Barroso. La historia es narrada por Rita (la espléndida Patrícia Franco), y ella es la base del amor real de la película. Tal vez esta película barroca diga, finalmente, que al amor hay que buscarlo lejos, en la diferencia, fuera de la endogamia familiar, y también fuera de la endogamia de clase o de raza.

Como se dijo, el título es *Um amor de perdição*, en lugar del *Amor de perdição* de las versiones anteriores y la novela. Éste es un amor de perdição, uno particular, uno según Barroso, un cineasta con mirada propia. [A]

Estudio crítico sobre *Crónica de una fuga*Silvia Schwarzböck  
Editorial Picnic

# Caetano o el cine contemporáneo nacional

Es al menos desde octubre de 2003 que, con su artículo "Más grande que la vida" publicado en el número 4 de la revista-libro *Kilómetro 111* y continuado en la siguiente entrega, Silvia Schwarzböck viene definiendo los contornos del "cine contemporáneo", etapa a la que ella conviene en dar como iniciada con el estreno de *El padrino* (Francis Ford Coppola) en 1972. Esta película serviría para nuclear alrededor suyo a toda una corriente de films que fueron rodados por una generación de cineastas norteamericanos cinéfilos como –además del propio Coppola– Scorsese, De Palma, Cimino, Hill, Bogdanovich y otros. La particularidad de ese cine consistiría en el encuentro de la moral autónoma del clasicismo y de la autoconciencia de la modernidad alrededor de los géneros, cuyas fórmulas más o menos estables y reconocibles fueron reelaboradas para promover la reflexión, incluso invirtiendo su sentido, sin por ello sacrificar del todo la identificación emocional del espectador a través de las convenciones narrativas básicas.

Un nuevo eslabón de ese desarrollo teórico es el presente estudio crítico sobre *Crónica de una fuga*, de Adrián Caetano, que la Editorial Picnic ha publicado dentro de su colección Nuevo Cine Argentino, en la que ya aparecieron (o aparecerán) exhaustivos análisis de películas argentinas fundamentales, como *Pizza, birra, faso*, *La ciénaga*, *La libertad*, *Silvia Prieto*, *Balnearios*, *Nueve reinas*, etcétera. (Esperemos que también proyecten la publicación de uno sobre *¿Sabés nadar?*, de Diego Kaplan, a ver si eso motiva la edición en DVD de un título clave de la renovación de los noventa, prácticamente inac-

cesible al público.) Además de casi un centenar de páginas dedicadas al estudio del film, el volumen incluye una selección de textos críticos publicados en diversos medios nacionales o extranjeros a propósito de su estreno, y una larga entrevista de la autora al director en la que éste dice, entre otras cosas, lo siguiente acerca de las influencias cinematográficas y su forma de trabajar con ellas: "Más que otras películas, tomé ciertos directores (John Carpenter, George Romero), o ciertos estilos narrativos, que casi siempre tienen que ver con el terror o con el western. Pero no es que los haya tomado como referencia, sino que me venían a la cabeza. También vi *Un condenado a muerte se escapa*, de Bresson. Me nutrí mucho de todas las películas que vi, pero no eché mano a ninguna en particular. Me dejé influenciar. Es como cuando te dejás inundar por la música: para eso prendés un cigarrillo y ponés los parlantes altos. Nada más. De ahí salís a trabajar".

Buena parte del atractivo de este libro está vinculado, entonces, al doble cauce que lo surca, lo cual se hace evidente incluso en las declaraciones de Caetano. Por un lado, asistimos al análisis más extenso que se haya escrito hasta aquí de una de las películas argentinas significativas de la década (al margen tanto del prestigio otorgado por el circuito de festivales como del éxito comercial masivo). Por el otro, vemos de qué manera este film se inserta dentro de ese horizonte mayor de estudio que la autora viene construyendo desde hace unos años, y cómo le sirve para definir algunas de sus características sobresalientes, así como varios de sus límites. El libro también se ramifica en otras dos direcciones ligadas a lo que la película de Caetano representa dentro



del panorama cinematográfico nacional: en tanto película de género (al que trasciende sin negarlo), y como transfiguración de la realidad histórica reciente. Con esta película, Caetano estaría reafirmando el mismo derrotero estético que, desde *Pizza, birra, faso*, la gran mayoría del Nuevo Cine Argentino decidió ignorar para discurrir por huellas menos narrativamente clásicas e históricas y, sin embargo, mucho más realistas.

Es que uno de los malentendidos habituales consiste en hacer del clasicismo americano un sinónimo de realismo, cuando aquél era un complejo sistema de recursos retóricos artificial y, por ello, fuertemente metafórico. Tal herencia es la que Aristarain en los ochenta, Caetano a fines de los noventa, Bielinsky y pocos directores argentinos más han valorado, cultivado y transformado como fruto de una cinefilia consciente pero no anclada en la modernidad. El valor agregado de *Crónica de una fuga* es que se vale de esa construcción mítica propia de los géneros –y, en particular, de esos dos que menciona en la cita transcripta– para narrar un hecho histórico traumático sucedido durante la última dictadura, del modo en que buena parte del

cine coreano industrial lo ha hecho a principios de esta década, del *Diario de los muertos* de Romero estrenado este año o del *Homecoming* de Joe Dante (absoluta obra maestra que se da el lujo de cruzar la guerra de Irak y la reelección de Bush con el cine de zombis sin autoparodiarse para, de ese modo, inscribirlo en el imaginario colectivo con la potencia y la ambigüedad que un alegato político literal jamás podría tener).

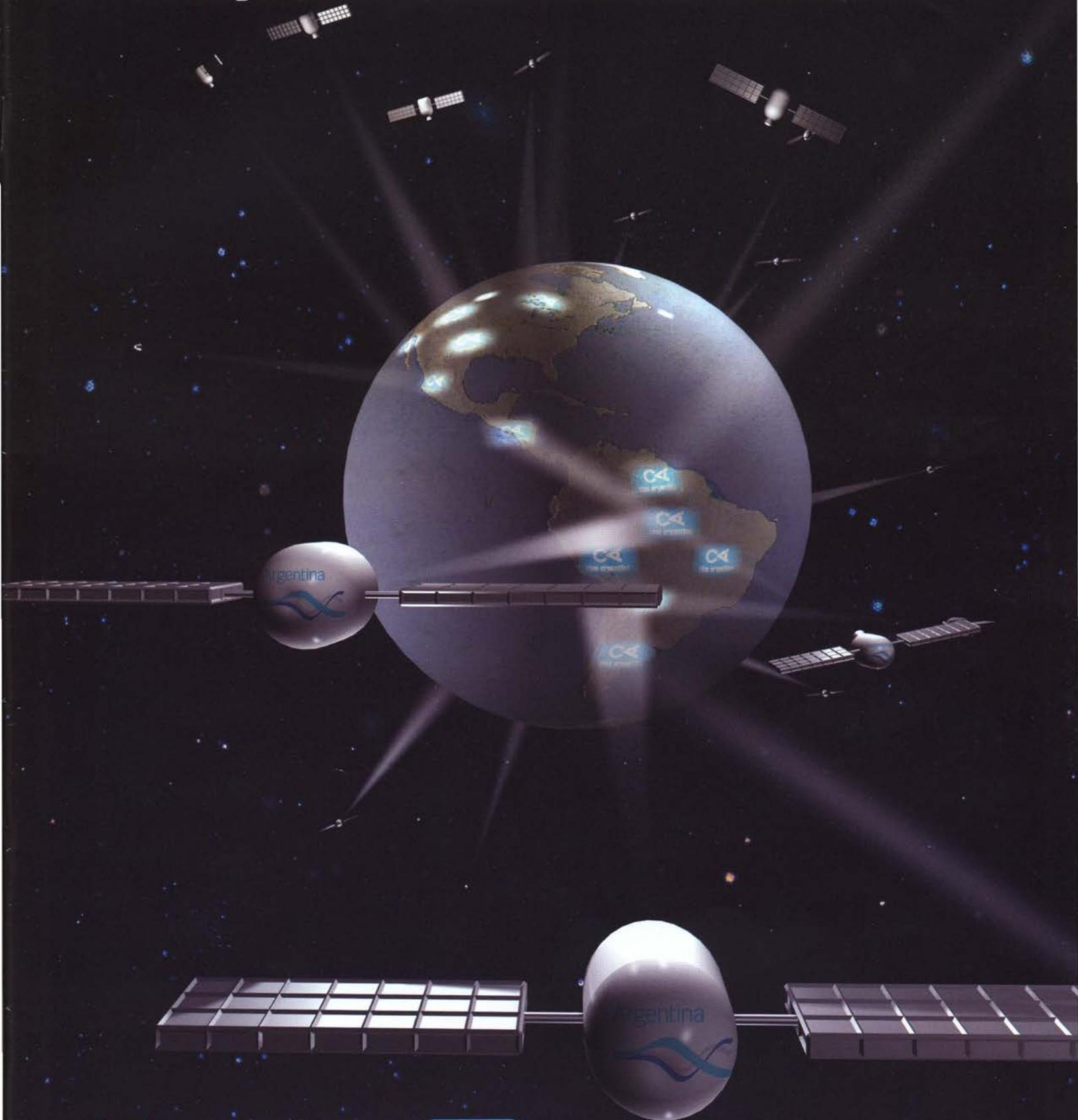
Al analizar algunos aspectos del problema del tiempo en el cine argentino, Sergio Wolf decía que el de los noventa "es un cine que va a quedar fechado de la misma manera en que quedó fechado el cine de los sesenta, precisamente por ser un cine con una fuerte marca de contemporaneidad, y porque es un cine estrictamente realista"<sup>1</sup>. No pasa eso con Caetano, filme un policial sobre desclasados de la capital (*Pizza, birra, faso*), inmigrantes ilegales (*Bolivia*), delincuentes y trabajadores del conurbano (*Un oso rojo*) o víctimas y victimarios tan fechados como los de *Crónica de una fuga* (que se iba a llamar *Buenos Aires, 1977*). Schwarzböck explica de qué manera lo consigue, analizando las operaciones que lleva a cabo el film con categorías como las del heroísmo, la villanía, la exterioridad, la moralidad, la normalidad y el género, el contexto histórico reciente como problema de representación en las películas nacionales, y el lugar de Caetano dentro de la evolución técnica del cine argentino contemporáneo. **Marcos Vieytes**

<sup>1</sup> "Algunos aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", en *Pensar el cine 2*, Edit. Manantial, Buenos Aires, 2004.



**INCAA**  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
Y ARTES AUDIOVISUALES

**Proyectando nuestros sueños al mundo**



[www.incaa.gov.ar](http://www.incaa.gov.ar)

# EL AMANTE CINE

Nº 196  
SEPTIEMBRE  
2008

**+**  
Ésta es la  
contratapa.  
En la tapa está  
**Una guerra  
de película**

La próxima estación: política, polémicas y trenes

# El descarrilamiento de una nación

Diccionario de actores segunda parte: 77 nuevos favoritos + Polémicas:  
**La escafandra y la mariposa** y **Un novio para mi mujer** + **Zohan, licencia para peinar**  
+ **[Rec]** + **Aaltra** + **Grande para la ciudad** + **Locarno** + **INCAA** + **Manny Farber**

ARG \$ 13  
URU \$ 95  
AÑO 17  
ISSN 150636  
0.0.196  
9 770329 260003