EL AMANTE

CINE
Nº 198
NOVIEMBRE
2008

+ El regreso de **El extraño mundo de Jack** (ahora en 3D)

Cómo robar un banco y otras cosas: dossier ladrones

El crimen que paga

Polémicas: **Liverpool** y **Hellboy: el ejército dorado** + Pino Solanas responde (o sea, más polémicas) + Muchos festivales: DocBsAs, San Sebastián, Roma, Valdivia, Cortópolis + Errol Morris en DVD + Entrevista con Daniel Hendler

ARG $ 14
URU $ 95
AÑO 17
ISSN 150636
00198
9 770329 260003

REVISTA **EL AMANTE CINE**

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

1 Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultá el listado.

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

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA

EL AMANTE CINE Nº198

NOVIEMBRE 2008

Fallas en el sistema.

Quémese después de leerse: varios ven la película de los Coen y afirman que es una basura. Entre ellos, algunos escapan antes de que termine, y los demás no quieren escribir para no volver a pensar en ella. Alguien tiene que escribir de la película, qué tanto. La encargada de hacerlo dice que la película es más o menos, pero después escribe una nota bastante a favor.

Liverpool: antes del estreno, no hay más que defensores de la última película de Lisandro Alonso. Se estrena, y aparece una nota más bien en contra, larga, y asoman algunos que no están tan convencidos. ¿Y los que están a favor? Escriben, contraatacan, pero notas más cortas. Algo curioso: hace un par de años, ante el estreno de **Fantasma**, publicamos varias notas a favor, y parecía haber un consenso favorable sobre la película. Hoy, cada uno que menciona **Fantasma** lo hace más bien en contra.

¿Fallas en el sistema?

¿Sistema?

Eso, sobre golpes al sistema hablamos un poco, porque hicimos un dossier sobre ladrones; es decir, sobre cine que cuenta robos. **Caper films**, por ejemplo. ¿No saben de qué hablamos? Lean las notas introductorias al dossier. ¿Por qué hicimos esto? ¿Hablamos de robos de bancos para estar a tono con la crisis financiera mundial? No, nosotros hablamos de robos a los bancos, no de los bancos. La excusa: el estreno de una modesta buena película como **El gran golpe** (**The Bank Job**). Una linda excusa, que nos permitió poner a Marilyn Monroe otra vez en tapa, en un papel secundario de **Mientras la ciudad duerme** (**The Asphalt Jungle**) de John Huston.

Aciertos de un sistema basado en algunas excusas.

SUMARIO

Dossier ladrones
2 Notas introductorias
8 Películas de ladrones

Estrenos
17 El gran golpe
18 Liverpool
23 Quémese después de leerse
24 El extraño mundo de Jack 3D
26 Hellboy: el ejército dorado
29 Corazón traidor
30 Entre la vida y la muerte
32 La edad de la inocencia
33 Ceguera, Dos colgados muy fumados
34 Invisibles, La princesa de Nebraska
35 Un plan brillante, Victoria, No mires para abajo
36 La flauta mágica, El reino prohibido, Matar a todos
37 Vecinos en la mira, La muerte en vivo, Desterrados, Espejos siniestros, Impunidad
38 Una chihuahua de Beverly Hills; Detrás del sol, más cielo; El juego del miedo V
39 De uno a diez

40 Respuesta de Pino Solanas
42 Obituarios
43 Desde España

Festivales
44 DocBsAs
48 San Sebastián
50 Roma
52 Valdivia
53 Cortópolis

DVD
54 Procedimiento Estándar
56 Camina duro: la historia de Dewey Cox
57 Silver City, Una mamá para mi bebé
58 Cómo sobrevivir a mi ex, El gurú del amor
59 Qué me alquilo, Qué me compro

60 Correo
61 Entrevista con Daniel Hendler

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
Rodrigo Aráoz
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
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

Al policial puede accederse con provecho por cualquiera de sus rincones. Especialmente atractivos son los que involucran mascaradas, tapaderas, pantallas, túneles o boquetes varios. A su manera, el género también se revela didáctico, presentando al delito como una de las bellas artes, una acción que dignifica la maldición bíblica del trabajo.

El cine como escuela del crimen

por Eduardo A. Russo

El cine (creo recordar que fue Pascal Bonitzer el que planteó esto) es una forma artística conectada íntimamente con la calle, así como la televisión es un modo extendido de la experiencia hogareña. De allí la atracción del cine por lo extraño y peligroso, *freak* como lo es entre las artes y propicio a las malas o dudosas compañías. Tomó al delincuente callejero e hizo de él la materia prima para gángsters ficcionales que ascendieron no pocas veces a cumbres trágicas. Mientras tanto, la tele, con su cantinela permanente sobre la seguridad y el elogio de lo cotidiano, sólo persevera en su apuntalamiento de toda normalización; ante lo extraño, sólo le quedará explotar el temor y adoptar estrategias defensivas. Por ejemplo, tomará al vigilante de la esquina o al patrullero y lo convertirá en un héroe, guardián absoluto de la ley y el orden.

En lo que al cine respecta, el policía, la institución policial, fue mayoritariamente visto desde la mirada del pobre: ése del que hay que cuidarse tanto como del criminal. O bien era apto para la burla como los vigilantes de la Keystone, o bien mejor cuidarse de sus cuidados. El género policial en el cine cultivó formas mayores, las del relato detectivesco clásico y las de sus formas modernas, ligadas al policial negro; pero aquí nos ocuparemos de un ángulo más restringido: el de las películas de atracos, robos y demás tropelías contra la propiedad, bautizado hacia los cincuenta como *caper film* por los anglosajones. Aquí no es tanto lo criminal (en el sentido de incluir la violencia en el desafío de la ley) sino el delito lo que está en juego.

El *caper film* es una forma moderna, hasta tardía, del policial en el cine. No es nada casual que aparezca una década después que el *film noir*, ese género que fue muy lenta, casi retrospectivamente reconocido como tal, pero que relanzó al policial hacia una vida que se sostiene aún hoy con admirable vigencia. A comienzos de los cincuenta, comenzaron a aparecer películas en las que bandas de ladrones profesionales, de formación y composición social muy variable, planeaban un atraco que jugaba con la idea de crimen perfecto. En un punto, algo complicaba la ejecución, inevitablemente. Algunos historiadores insisten, para justificar este detalle, en el poder de la censura, que reclamaba el fracaso de la empresa. Pero el *caper film* parece obedecer a fuerzas más insondables que los códigos de los censores. Son a veces tragedias burlonas o, en otras oportunidades, formas tortuosas de aprendizaje o extraños poemas sobre la fugacidad de los bienes materiales. Frecuentemente se cita como un buen punto de partida para el film de atracos a *Mientras la ciudad duerme* (John Huston, 1950), aunque *El tesoro de la Sierra Madre* (1948), con su epifanía del fracaso, parece mostrar el germen de lo que se cultivaría en el terreno policial. Los años cincuenta son modélicos en robos más o menos planificados y consecuencias más o menos catastróficas, o al menos inesperadas. Con su inteligencia característica, los británicos estudios Ealing armaron su *caper* burlesco con *Su primer millón* (*Lavender Hill Mob*, Charles Crichton,1951), y los franceses lo perfilaron con amargura en *Rififí* (Jules Dassin, 1955) o con una rara forma de sabiduría en *Bob le flambeur* (Jean Pierre Melville,1956), probando su carácter transcontinental. Todos robaban y a veces la cosa se deslizaba hacia la cacería y carnicería como en *Grisbi - No toquen al botín* (Jacques Becker, 1954) o *Casta de malditos* (Stanley Kubrick, 1956). Fue una década tan próspera para el *caper*, que hasta hoy el cine vive haciéndole honor, saqueándolo una y otra vez.

Del thriller, el *caper film* toma el acecho y la claustrofobia, o el impulso a la fuga. A veces hace ingresar ángulos propios de la comedia o la intriga romántica. Ofrece, además, una muy interesante dimensión teatral en la que la mascarada y la mentira son esenciales, a riesgo de alivianarlo entre sonrisas en *Los desconocidos de siempre* (Mario Monicelli, 1958). La traición siempre ronda por allí, y no es infrecuente que haya que montar una escena (una puesta dentro de la puesta) para disimular el trabajo delincuencial. En ocasiones, se lo hace más denso dejando asomar alguna punta de ese destino fatal propio de la tragedia, la idea de un designio que se impone a cualquier cálculo o trajín humano, forma moderna de la burla de los dioses.

No obstante, hay algo que fascina al espectador y que se propone como el gancho definitivo de un film de robos. Un alineamiento de ladrones y espectadores en el que puede residir la mayor parte de su poder. El cine de ficción nunca se ha destacado por mostrar el trabajo humano, salvo en dos circunstancias. Uno es el trabajo dentro de las cárceles (algo que obsesionó bastante a Harun Farocki, y sobre lo que ensayó en más de un film). Otra labor es ésta, la de los ladrones en acción: inteligencia, determinación y eficacia, en desafío a los guardianes del estado de las cosas. Lo que se dice un buen trabajo. Demasiado tentador para no sumarse a la banda. Aunque algo pueda fallar y todo termine en forma ridícula o espantosa, lo bueno del cine es que siempre te deja lugar para la revancha. **[A]**

Chorros de placer

por Leonardo M. D'Espósito

Me gustan dos cosas totalmente opuestas en el cine, dos cosas que parecen en las antípodas de lo cinematográfico (y lo procedural): los juicios y los robos. Los juicios son un montón de personas hablando y contrabalanceando frases y discursos, algo así como un duelo de ingenio constante. Muchas veces son películas tramposas, y encima muy –demasiado– habladas. Pero no sé por qué no puedo dejar de verlas. Será que me llama la atención el duelo de ingenio, la idea –subyacente en cualquier juicio– de que las cosas pueden ser al mismo tiempo de una manera y de otra. Eso de la ambigüedad tomada como tema genera algo así como un suspenso que se resuelve –suele resolverse– en la interpretación final.

En cuanto a los robos, es casi –"casi" es un buen término– lo opuesto. En principio, porque son cosas que se planean con precisión, en las que las palabras son las justas. Y en el momento del afano propiamente dicho, los chorros por lo general no hablan. Los grandes asaltantes del cine son tipos que hablan lo justo o no hablan. Pero hay muchas clases de chorros. Están los lúmpenes violentos, los que entran desordenadamente en cualquier lado y, a los gritos, se llevan la guita que encuentran, y por ahí hasta disparan. Luego están los que salen a robar porque encuentran que eso es pura conga, adrenalina, baile. Los que incluso no tienen necesidad de robar más que para saciar una especie de vicio. El paradigma de esos ladrones es el señor Thomas Crown según Pierce Brosnan. Ya es un señor delincuente: multimillonario por negocios –y miren que hay que ser medio o completamente chorro para ser multimillonario–, el tipo es un egoísta capaz de afanarse un cuadro, traicionando, de paso, a otros chorros que lo hacen porque es su vocación y su trabajo. Mr. Crown genera una enorme puesta en escena para sacar lo más campante el Monet de la pared y llevárselo a su casa. Qué quieren que les diga: no es otra cosa más que la encarnación de los hipermillonarios inútiles de la banca internacional, esos que ahora andan drenando sangre verde después de llenarse los bolsillos con cada quiebra. Para colmo de males, Thomasito va a la psicóloga y no le dice "mire, resulta que tengo un problema: me aburre tener tantos millones y me tengo que afanar un cuadro de un museo para sentirme bien". Seguro que la terapeuta, si es buena, le hace pensar en sí mismo, en su familia, en su papá, y después lo manda a hacer alguna laborterapia.

Esos chorros no me interesan como personas. Aclaro, antes de que se equivoquen, que *El caso Thomas Crown* me gusta mucho por otras razones. Lo que me disgusta es la ética del personaje y los motivos por los que roba. Me quedo toda la vida con el pobre pelandrún que interpreta Denis Leary, que hace su laburo y que, falto de fondos, a Rene Russo apenas le puede invitar un café.

Los chorros que respeto son aquellos que saben que un banco es puro robo. Los que tienen muy claro que los fondos de una entidad crediticia están perfectamente asegurados y que, por cada dólar que sus clientes tienen en las cajas, ellos sacan otros cien con razonable usura. Los bancos, como todo el mundo sabe, no son entidades de bien público, sino todo lo contrario. Han alterado el equilibrio matemático del universo conocido y no dan puntada sin hilo (ni siquiera el Banco

Mundial, que se supone que debe ayudar al desarrollo de los países pobres: vean *Nuestros amigos de la banca*). Para ellos sí, bueno, también el asalto a un banco es una cuestión de conga y bailongo, pero sobre todo es –casi– un caso de justicia. Tienen muy claro que no le van a sacar la guita a un laburante, que no van a ir por el mundo rateando para el escabio. Y además tienen en la cabeza una idea muy interesante: que los bancos –o las joyerías, o aquellos lugares que lucran con el lujo– son ingenios del hombre para proteger un enorme poder en forma de billetes, oro o brillantes. Incluso cuando roban un museo se trata de pensar que el sistema le ha puesto a esa emoción hecha tela o estatua que creó el artista un precio de cambio, un valor astronómico que sólo puede pagar la demasiado afortunada minoría (a veces hay algún otro motivo más tierno, como en *Cómo robar un millón de dólares*, en la que Audrey Hepburn y Peter O'Toole se hacían con una estatua antiquísima que era, en realidad, una falsificación con la cara de la abuelita de ella). Los chorros profesionales tienen perfectamente claro que todo el mecanismo de seguridad que protege los valores es un invento humano y que nada de lo humano es infalible. Se trata de tipos con audacia e inteligencia que, después de todo, lo único que buscan es hacerse justicia económica por mano propia. Para mí, el paradigma absoluto de estos chorros son los hermanos de *La pandilla Newton*, que nunca mataron a nadie porque no eran homicidas, sino simplemente tipos pobres que un buen día dijeron "basta de que los bancos nos roben lo poco que tenemos" y salieron a los caminos. Esos muchachos tenían una ética, una moral, un –como se dice hoy– código. Sabían especialmente que la vida humana no tiene precio y que, por lo tanto –ver el bellísimo plano en el que Skeet Ulrich no puede dispararle a un cana–, ningún botín vale la vida de otra persona. Lo mismo sucede con los hiperprofesionales maleantes de *Fuego contra fuego*. La muerte es una casualidad, no un imperativo. Saben –y hacen saber– que nadie más que el sistema va a perder algo. Saben mucho más que la policía, capaz de romper cualquier tipo de ley para alcanzarlos. El cana de Pacino es un verdadero miserable: para él se trata únicamente de capturar a los chorros como fuere, y si para eso tiene que torturar o quebrar, lo hace. Los otros, no. Están directamente enfrentados contra un sistema totalmente injusto y han hecho de la profesión *afanancia* su ganapán. Fíjense que tanto en la película de Linklater como en la de Mann los ladrones son solidarios entre sí porque sólo se tienen a ellos. Porque viven una existencia subterránea y porque –esto es capital– entienden perfectamente el hecho de, como decía Bertolt Brecht en una frase muy citada en estos días, qué es robar un banco al lado de fundarlo. ¿Ustedes se acuerdan del corralito, de 2002, de los cacerolazos de cierta clase media por ahorros que habían sido legal pero ilegítimamente girados hacia países riquísimos? Lo recuerdo aquí porque no fue el único caso de la historia: los bancos siempre tienen mecanismos de presión para sobrevivir; sus responsables, incluso cuando quiebran o hacen mal su trabajo, suelen retirarse con muchísimo dinero muy mal habido. Piensen otra vez: ¿cómo es posible que el ejecutivo que lleva a la bancarrota a Lehmann Brothers se lleve como compensación y despido una centena de millones de dólares? Los chorros son mucho más directos y mucho más honestos: no le dicen a nadie "vamos a proteger tu dinero, quedate tranca que estás en buenas manos". No: dicen –cuando dicen, dijimos que hablaban poco– "esto es un asalto, todos quietos", una declaración que es una orden y una descripción honestísima.

Una buena secuencia de choreo es, pues, ese momento en el cual sentimos la emoción de que los que nos dominan son vulnerables. Pero también sabemos que quienes cometen la audacia del asalto están constantemente en la cuerda floja. La puesta en escena precisa –cuando estas películas son buenas, digo: hablamos de *El círculo rojo*, por ejemplo de ejemplos– hace que deseemos que se salgan con la suya y temamos que cualquier elemento del mundo que rodea a los ladrones se les vuelva en contra. Que haya algo imprevisto, algo que no llegaron a prever o –esto es cine– ver. En esos momentos, el tiempo se detiene porque dejamos de lado nuestros principios legales y morales: queremos que los ladrones se salgan con la suya. Y más cuando son chorros conscientes (no como lo delincuentes de *Batman, el caballero de la noche*, mucho menos como el Guasón, que es la anarquía absoluta y, en su inhumana falta de escrúpulos, está más cerca de un J. P. Morgan que de *Bob le flambeur*). En ese paseo por la cuerda floja entre la moral y la delincuencia que nos plantean los films de (verdaderos) ladrones, nos ponemos a prueba. Por mi parte, siento que hay algo justo y catártico en que tipos inteligentes se lleven el dinero que otros roban y niegan al mundo. Aunque jamás se me ocurra hacerlo. **[A]**

Chorros derechos y ladrones asesinos

por **Gustavo J. Castagna**

Durante el período de los estudios, estar al margen de la ley implicaba terminar en la cárcel o aniquilado por el destacamento policial. Ladrones hubo siempre en el cine argentino, y el cine clásico los presentaba en contraste con la institución policial, la protección familiar y el amparo de las leyes. Como ocurre en *Fuera de la ley*, de Manuel Romero, en la que la oposición hijo-delincuente y padre-jefe de policía marcaba el camino a seguir. El personaje del vástago, encarnado por José Gola, reunía los códigos de los gángsters de la productora Warner de los años 30: experto en robos y en conformar gavillas, fanático de Al Capone y asesino sin contemplaciones, el joven díscolo y automarginado que no tiene lugar dentro de una sociedad ordenada termina su faena ultimado por un soplón de la policía, segundos antes de que intentara asesinar a su padre. Dentro de estos condicionamientos, este cine argentino mostró personajes que delinquían y robaban joyerías, como El Pájaro Cantor –interpretado por Roberto Escalada– en el primer episodio de *No abras nunca esa puerta* de Christensen, que volvería a la casa de su madre ciega en una relectura de la parábola del hijo pródigo. A estos ladrones del cine clásico aún los unen los lazos familiares que no pueden romperse pese a sus deseos de mantenerse al margen de la ley. En ese sentido, *Apenas un delincuente*, de Fregonese, es la desviación y, al mismo tiempo, la confirmación de la prédica moralista del cine de esta época. Un empleado común de una compañía de seguros (Jorge Salcedo) roba a su lugar de trabajo, esconde el dinero, es apresado y llevado a la cárcel, conoce a otros presos que conocen los motivos de su reclusión, huye con ellos, recupera el botín y, finalmente, termina asesinado por la policía. El círculo se cierra: no hay oportunidad alguna para el "sálvese quien pueda" y para quienes desean apartarse de una sociedad constituida por la familia y una policía que custodia la marginalidad.

En este cine, eminentemente urbano, los ladrones de la Gran Ciudad eran condenados moralmente por el contexto (en ese sentido, el off de *Apenas un delincuente* actúa como si se tratara de la voz de la conciencia políticamente correcta dirigida al espectador).

Pero el cine argentino, aun en contadas ocasiones, sale de la ciudad y se ubica en el interior del país para contar leyendas de bandoleros y delincuentes transformados en mitos populares. Son los casos de *Mate cocido*, con Carlos Cores, y *Bairoletto, la aventura de un rebelde*, de Atilio Polverini, en las que el dinero de los asaltos y robos a los hacendados y terratenientes será repartido entre quienes tienen menos. Aun cuando se trata de dos películas menores –la primera de los sesenta y la otra de la década del 80–, conforman un díptico atendible sobre el tema y dos de los pocos ejemplos en los que estos Robin Hood del interior se asemejan a ladrones de guantes blancos sin la necesidad imperiosa de recurrir a la violencia. En contraste con ellos, Leopoldo Torre Nilsson presenta *La maffia* y *El pibe Cabeza*, films menos que débiles del prestigioso director, en los que se reconstruyen los años 30 con Capones y Dillingers de cabotaje. Las historias de Chicho, el grande, y Chicho, el chico, y la del peluquero Gordillo, expertos en asaltar bancos y familias adineradas, reciben un tratamiento superficial, sin demasiadas ambigüedades, declamatorio en las motivaciones de los personajes. Como si el cine no pudiera ir más allá del registro periodístico de un par de bandas delictivas con ladrones y sin talento.

"Cairo es un chorro derecho" es una gran frase que dice el comisario de *Noches sin lunas ni soles* de José Martínez Suárez, estupendamente personificado por Lautaro Murúa. El cana se refiere al experimentado y veterano ladrón (Alberto de Mendoza), que tiene como objetivo dejarle una parte del botín a los padres de su amigo, un compañero delincuente que se está muriendo. Acá sí el cine argentino logra erigir a un ladrón en un personaje de una ética insobornable, que hasta merece la admiración y el respeto de su rival, deseoso por obtener el botín. Los personajes de Murúa y de Mendoza son opuestos y complementarios: ambos están obsesionados por el dinero y se respetan mutuamente, y por esa razón se enfrentarán cara a cara en un duelo que reconstruye la memoria del western.

Uno de los últimos casos interesantes sobre el tema es lo que ocurre con el *El aura* de Fabián Bielinsky, en la que al conocimiento sobre robos y atracos se le suman las flaquezas interiores y exteriores del personaje interpretado por Ricardo Darín. Pocas veces el cine argentino se metió en las grandezas y debilidades de un experimentado ladrón, y en contadas ocasiones pudo sortear el riesgo de la imposición psicologista y la condena moral. En efecto, la frialdad y postura zen del personaje de Darín lo aproxima a las criaturas hieráticas de las películas de Jean Pierre Melville. Y es a través de ese distanciamiento que Bielinsky elige contar la escena del robo, en la que se perciben los ojos de un ladrón acosado por sus fragilidades interiores. Por eso, *El aura* es un film cuyo relato es contado desde la mirada de su personaje, que se asemeja a la de su perro guardián. Y son nuestra mirada y nuestros ojos los que se identifican con el ladrón y su mascota. **[A]**

RoboTech

por **Diego Trerotola**

Siempre se cita, en los libros de texto de las historias del cine, como fecha del nacimiento de la narración fílmica en su modelo más o menos complejo la película *Asalto y robo de un tren* (1903), de Edwin S. Porter; un montaje paralelo entre un sheriff y una serie de forajidos que detenía un tren para saquear a los pasajeros. No era difícil suponer que a partir de ese surgimiento en bruto, violento, con el famoso plano del ladrón disparando al espectador, a medida que se desarrollaba la historia del cine fuese convirtiéndose en una galería de ladrones sofisticados. Cuanto más se perfeccionaba la tecnología cinematográfica, más perfecta era la representación del crimen. Por eso, hay muchas películas que cuentan historias de ladrones seductores que en lugar de usar la fuerza prefieren la inteligencia, y este dossier es una muestra de eso. Pero son menos las que además de contar eso son, como películas, un robo perfecto: es decir, el acto cinematográfico como inteligencia criminal. Me explico con mis dos casos preferidos.

El primero es *Irma Vep* (1996), de Olivier Assayas. La película cuenta las tribulaciones del director René Vidal (Jean-Pierre Léaud), que quiere hacer una remake de *Les Vampires*, serial de 1915 de Louis Feuillade sobre una nocturna ladrona de diamantes. Para eso, Vidal contrata a la estrella de Hong Kong Maggie Cheung y le propone protagonizar la remake de esta saga delictiva. Hay pocas escenas tan arrebatadoras como aquélla en la que la gracia felina del *catsuit* negro de Cheung se filtra en una habitación para robar, rompiendo, como se propone la película, los límites de realidad y ficción. Pero, sobre todo, hay pocas películas en las que la remake es un robo tan sofisticado, y no sólo por profanar la estética expresionista de *Les Vampires*, sino además por robarle todo a *La noche americana* (1973), de François Truffaut (agradezco a Albertina Carri esta idea). Remake adentro de remake, ladrón que roba a ladrón: porque en *La noche americana* el personaje del director de cine (el mismísimo Truffaut) tiene un sueño en el que se ve a sí mismo de niño robando las fotos publicitarias de *El ciudadano* de la puerta de un cine. Referencias a *Los cuatrocientos golpes* mediante, Truffaut filma un sueño autobiográfico, porque, como lo desarrolló en la crítica a *El ciudadano* en su libro *Los films de mi vida*, el impulso para hacer cine lo tomó de aquella ópera prima de Orson Welles. *Irma Vep* es el último manifiesto post Nouvelle Vague o, simplemente, es un cine post post, en el que un director roba a los que alguna vez robaron a la historia del cine y la hicieron estallar en mil pedazos con sus películas. Aprendiz de ladrón, el *petit voleur* Assayas hizo de *Irma Vep* un inteligente artefacto anagramesco como su título para crear un laberinto de experiencias que están muy cerca del cover punk: robar una melodía para volverla seductoramente vertiginosa (no por casualidad en la banda sonora suenan The Ramones).

Enredos de oficina (*Office Space*, 1999), de Mike Judge, es otra película post (en este caso post yuppie), que retrata principalmente a la saga novedosa de robo surgida en las últimas décadas: el robo informático o *Hi Tech*. Y lo hace en dos direcciones, una virtual y otra física. Por un lado, como buen cómico-criminal-pop que es, Judge se nutre de esos lugares donde la cultura masiva e industrial genera el disparate perfecto: en este caso se trata de *Superman III*. En esa película, el personaje de Gus Gorman (Richard Pryor), genio en computación, desarrolla un software para extraer de miles de cuentas bancarias ajenas pequeñas sumas de dinero imperceptibles (centavitos, bah) y desviarlas a su propia cuenta para volverse millonario (según la trivia de IMDb, esta técnica existe y fue bautizada sugestivamente como "técnica salami" en la terminología de crimen informático). Los protagonistas de *Enredos de oficina*, cansados de ser empleados de una compañía y con *Superman III* como inspiración explícita, deciden desarrollar el mismo software, hackeando las ganancias de la compañía en cifras ínfimas y desviándolas a sus propias cuentas. El cine mainstream les enseña a los personajes a desbancar su compañía: la clave para destruir el sistema está inscripta en el centro mismo del sistema.

Por otro lado, estos ladrones de inteligencia pop también destruyen el hardware de su oficina en la escena más antológica de la película: roban una impresora que los mortificaba con sus errores y la muelen a golpes en un descampado. Un deseo hecho realidad; la venganza victoriosa del hombre contra la máquina. De una u otra manera, *Enredos de oficina* es el sueño anarquista hecho comedia romántica. Una película que le roba todos los tics al cine mainstream, para volverse solapadamente el supervillano más maldito de los últimos diez años del cine estadounidense. **[A]**

Éstas son unas cuantas películas de ladrones, diversos, múltiples, solitarios, grupales, de guante blanco, mugrientos. Ladrones con ninguna violencia, o con alguna. Los redactores quisieron escribir de ellas, y nos parecía que daban un panorama de este género, o subgénero, o mezcla de género. ¿Están todas? ¿O faltan algunas? ¿Se las afanaron?

Casta de malditos

The Killing

Estados Unidos, 1956, **DIRIGIDA POR** Stanley Kubrick, **CON** Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards.

Stanley Kubrick es un caso bastante curioso en la historia del cine. Después de *2001: Odisea del espacio* (1968), su figura –a partir de su creciente megalomanía y de las controversias que desataba entre críticos y cinéfilos que lo idolatraban y otros tantos que lo denostaban y odiaban– fue adquiriendo ribetes casi míticos como paradigma del cineasta independiente que se rebelaba contra las reglas dictatoriales de productores y estudios para hacer el cine que respondía a sus convicciones más íntimas. Todo esto suena muy bien, pero hete aquí que precisamente esa etapa es –al menos en la opinión del que escribe– la menos atractiva de una filmografía que, en ese período, está compuesta por una serie de obras en las que los rasgos dominantes son la pretenciosidad y la grandilocuencia. Sin embargo, es menester señalar que, en la época previa a aquel ambicioso y ampuloso mamotreto, se pueden encontrar en su obra algunos títulos con elementos mucho más interesantes. Uno de ellos es este film, un ejercicio *noir* realizado en los últimos estertores del período más esplendoroso del género, centrado en el robo a un hipódromo que planea un ex convicto (Hayden) al frente de una gavilla de perdedores de baja estofa. Hay dos aspectos a destacar en el film, aparte de la excelente iluminación en *black & white* de Lucien Ballard: el primero, la atractiva galería de personajes encarnados por varios de los mejores secundarios de la época (Marie Windsor, Elisha Cook, Ted de Corsia, Timothy Carey, Jay C. Flippen), que convierten a algunos de ellos en inolvidables; el segundo –y más importante–, la singular utilización del tiempo con la que está construido el film, según la cual las escenas en presente se superponen con algunos flashbacks y con secuencias que anticipan los acontecimientos por sucederse, dentro de una estructura narrativa que se adelanta en varios lustros a lo que luego se pretendió presentar como una gran novedad narrativa dentro de las películas de Quentin Tarantino. **JORGE GARCÍA**

El círculo rojo

Le Cercle rouge

Francia/Italia, 1970, 140', **DIRIGIDA POR** Jean-Pierre Melville, **CON** Alain Delon, Gian María Volonté, Yves Montand, Bourvil.

"Todo el cine se hizo en Hollywood entre 1932 y 1940." La cita no es textual y la fecha quizá no del todo exacta. Pero las palabras de Melville marcan su definida filiación cinéfila, la de un individualista que vio el cine desde la misma vereda que sus colegas de la Nouvelle Vague sin ser uno de ellos; la de un solitario –como sus personajes– que hacía lo que, según él, era un hecho estético ya cerrado: cine.

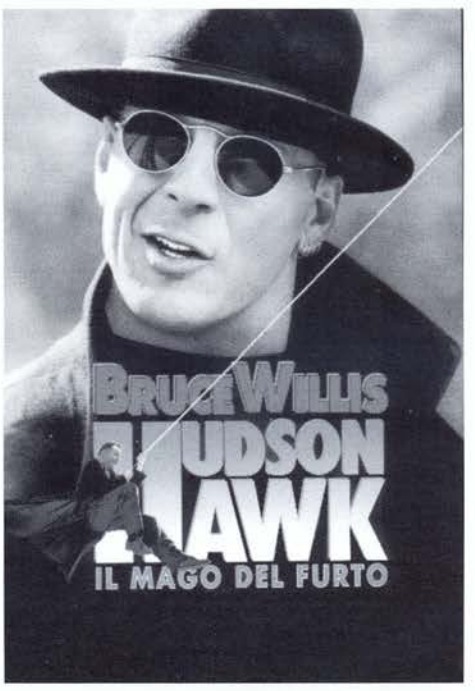
Ésa es una de las razones del laconismo de *El círculo rojo*, como de toda la obra de Melville; no hay nada nuevo para mostrar, sólo queda repetir lo que el espectador ya ha visto. Hombres persiguiéndose unos a otros, delincuentes o policías, siempre en la búsqueda, acaso estéril, de lo que les es ajeno: el dinero, la libertad. Esa persecución eterna y circular está rítmicamente pautada por la profesionalidad obsesiva de sus protagonistas, primero el comisario Mattei persiguiendo al prófugo Vogel; luego éste más Corey y Jansen llevando a cabo el robo de la joyería (35 minutos de acción pura, sin una sola palabra, una de las más grandes secuencias de robo de la historia del cine). Esa profesionalidad camufla otra estrategia: la del rito, la ceremonia reiterada una y otra vez para salir del círculo sin fin, de la repetición de vidas en perpetua fuga. Es ritual la preparación del robo, tanto como la puesta de Melville, que repite con unción religiosa los modos del ideal hollywoodense (el *delirium tremens* de Jansen evoca al de Ray Milland en *Días sin huella*). Pero a través de esa repetición, de esas elipsis dirigidas a la memoria del espectador (quien, Melville lo sabe, ya ha visto antes lo eliminado), se cuela, sin embargo, la peculiar distinción del inigualable estilo melvilliano: un policial que comienza con una cita a un sutra de Buda, el del círculo rojo del que es imposible escapar; uno de sus personajes al que llama Jansen, como el teólogo para quien después del pecado el hombre ha perdido la libertad. Sólo la predestinación sería capaz de otorgarle la gracia. Los agonistas de esta película, como todos los personajes de Melville, están predestinados, jamás alcanzarán la gracia de escapar del círculo rojo. **EDUARDO ROJAS**

El golpe

The Sting

Estados Unidos, 1973, 129'. **DIRIGIDA POR** George Roy Hill. **CON** Paul Newman, Robert Redford, Robert Shaw, Charles Durning.

Todo gran robo, todo robo perfecto, tiene un no-sé-qué, un aura artística que nos simpatiza desde el vamos (recordar las frases escuchadas por la calle diariamente en torno al robo del Banco Río en zona norte), quizás porque todo buen robo se parece bastante a un acto de magia, a un acto de prestidigitación. Esa figura solitaria del mago que hace desaparecer miles o millones y burla a los sistemas de acumulación y circulación del capital (tonto sería hablar hoy de esa entelequia llamada "sistema" a secas) es una figura anárquica, justamente porque es el doblez de esos sistemas; el mago-ladrón de poderosos de grandes montos despliega una puesta en escena que duplica la perfección "respetable" de los sistemas bancarios, industriales, de entretenimiento, y de esa forma evidencia lo que generalmente está oculto detrás de todo sistema de acumulación: el mundo del capital es un envase vacío con buena presentación. *El golpe*, con algunas décadas encima y un estilo un tantito demodé, puede disfrutarse como esas pocas películas que nos hacen participar de la cocina del engaño y del envase vacío, pero esta vez para llenarlo de justicia y venganza más que de la avidez monetaria, lo que pretende dar un hálito poético pero le quita contenido anárquico al robo contra un banquero apostador. Ver la película es como conocer a un mago que nos cuenta el truco; pero ojo, no para ser parte del truco y convertirse en un embaucado más (*Casa de juegos* o *Nueve reinas* son ejemplo de esta vertiente). De ahí que el placer no radica en la sorpresa de la puesta en escena sino en la perfección del plan, que es parte del detrás de escena del truco y avanza capítulo a capítulo, por lo que quizás tenga que retractarme: el placer es más arquitectónico que mágico, ahora que lo pienso mejor. Sí, si esto que les cuento les huele a *Brigada A* o a la local y más cercana *Los simuladores*, será porque esta *oldie but not goldie*, sin maravillar, todavía resiste los embates. **FEDERICO KARSTULOVICH**



Hudson Hawk - El halcón anda suelto

Hudson Hawk

Estados Unidos, 1991, 103'. **DIRIGIDA POR** Michael Lehmann. **CON** Bruce Willis, Danny Aiello, Andie MacDowell, James Coburn.

A veces, cuando el cine alinea sus planetas, salen anomalías, brotes entre los ladrillos, musgos que no se pueden arrancar y se convierten en parte del lugar, esa gran habitación de las "obras importantes". Y el musguito molesto que arruina la simetría, el buen gusto y otros tantos cánones hoy nos convoca al robo y la estafa como una de las bellas artes, siendo el robo al ritmo de *singin' on a star* una estrella fulgurante en la historia de los atracos cinematográficos: *Hudson Hawk*, el musgo cinematográfico más subvalorado de los últimos treinta años (o más), tiene destino de mancha en el techo, no le pidamos otra cosa.

A su vez, por esos avatares de la nula imaginación de editoras locales, resulta casi imposible hoy conseguirla en DVD o VHS, por lo que debemos conformarnos con sus esporádicas repeticiones en TV. Así que si usted, lector, se encuentra entre aquellos que no la vieron, lamentablemente puede considerarse parte de la mayoría. Intentaré resolver el entuerto: Hudson Hawk (Willis, impagable de aquí al infinito y más allá) es un ladronzuelo que, salido de la cárcel, quiere volver a la senda del "ciudadano medio", pero como el pasado de los delincuentes no puede ser pisado, Hawk es contratado-extorsionado para hacer un nuevo trabajito, a riesgo de que su mejor amigo Tommy (Danny Aiello) sea asesinado. Eso. En el medio, Da Vinci, alquimia, el vaticano, la CIA, elefantes de peluche, capuchinos postergados, un viaje en camilla hospitalaria por una autopista, dos psicópatas hipersexuales y un fox terrier: el resultado es mucho más que una película sobre robos, es una película sobre el acto de robar como liberación. Por eso la lucidez de Lehmann está en mofarse de todo costado solemne y convertir el asunto en un jueguito, siendo político al rozar, como quien no lo quiere, la lógica del capitalismo: fundar un robo / robar un banco / inventar dinero son la contracara liberadora de la conciencia tranquila del ciudadano medio, es decir, el musgo que brota entre los ladrillos de la propiedad. **FK**

Fuego contra fuego

Heat

Estados Unidos, 1995, 171'. **DIRIGIDA POR** Michael Mann. **CON** Al Pacino, Robert De Niro, Val Kilmer, Jon Voight.

Pacino (Vincent Hanna) y su grupo de policías frente a De Niro (Neil McCauley) y su banda de ladrones. No son ladrones de carteras, no son especialistas en robarle a la gente a la salida de los bancos, ni en entrar a casas particulares. Los tres robos que cometen o intentan cometer dentro del relato implican los bonos de un financista criminal, los metales preciosos de un depósito, el dinero de un banco. Allí, en el banco, McCauley les dice a los clientes: "no queremos su dinero, su dinero está asegurado por el Gobierno Federal, queremos el dinero del banco". Como buenos personajes de Michael Mann, estos ladrones no son simpáticos: sí son metódicos, leales, profesionales, orgullosos de hacer bien su tarea. Si alguna vez matan, es porque las cosas no salen bien, porque alguien sádico y sin códigos arruina los planes. Ese alguien, Waingro, es externo a la banda y se cree un "cowboy que busca cosas pesadas". Un tarado, un asesino. Ese tarado es eyectado de la banda. Porque la banda se construye de gente que habla poco pero justo, que no alardea, que funciona como un equipo, capitaneado por McCauley, a quien Hanna admira. Lo admira y lo persigue, porque para eso es policía, orgulloso de perseguir delincuentes.

En *Heat*, película de estructura inteligente, de azul intensidad en su luz, de un *pathos* especialmente marcado, el brillo y la seducción se quedan mayormente en los ladrones, las figuras trágicas de la historia. Y la pertenencia de la película en este dossier es clara: los ladrones de McCauley no disfrutan a los tiros, cuando se los ve con los dientes apretados y queriendo terminar con la acción rápidamente. Disfrutan de la buena preparación, de "estar atentos" (como dice el taxidermista de *El aura*), de entrar a un banco con todo controlado, de la adrenalina del plan que parece perfecto, mientras suena la percusión embriagadora de "Force Marker", de Brian Eno. McCauley y sus muchachos son tan criminales como el financista, pero hay diferencias: en su trajín de ladrones hay belleza cinematográfica, y también algunos buenos modales. **JAVIER PORTA FOUZ**

Faena a la italiana

The Italian Job

Reino Unido, 1969, 99'. **DIRIGIDA POR** Peter Collinson. **CON** Michael Caine, Noel Coward, Benny Hill.

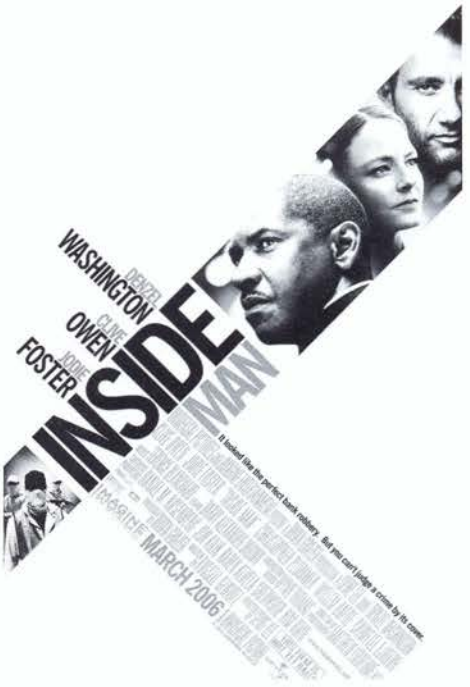
La estafa maestra

The Italian Job

Estados Unidos/Francia/Reino Unido, 2003, 111'. **DIRIGIDA POR** F. Gary Gray. **CON** Mark Wahlberg, Charlize Theron, Jason Statham.

Ver la versión original de *The Italian Job* después de haber visto la remake es una experiencia bastante extraña, debido a que la película de F. Gary Gray es una de las remakes menos fieles de la historia. Lo cual es algo bueno, por supuesto, pero no deja de sorprender. No sólo se cambió el origen de los personajes, sus motivaciones (divertirse en la primera, vengarse en la segunda) y gran parte de la trama (quedan la famosa persecución con los Mini Coopers, claro, y los nombres de algunos personajes), sino que además ambas películas pertenecen prácticamente a géneros diferentes. Porque si bien *La estafa maestra* tiene un tono más bien juguetón y hay bastante humor, no es la comedia ultradisparatada que es *Faena a la italiana*. El humor de *La estafa maestra* está puesto más que nada en las características de los personajes (y en su pasado: recordar el flashback en el que el personaje de Seth Green jura haber inventado el Napster), mientras que en *Faena a la italiana* el humor está tanto en los personajes (mención especial para Benny Hill, su peluquín y su afición por las mujeres gordas) como en las situaciones. La película de Collinson es una comedia de enredos que deriva en persecución (aunque tampoco renuncia a la comedia en ese último segmento; de hecho, incluye un plano de uno de los conductores de Mini Coopers frenando el auto para robar un pollo cocido que un transeúnte tiene en la mano). *La estafa maestra*, en cambio, es una película de acción de principio a fin que contiene algunos pasos de comedia. Incluso el mismo *italian job* de la película de Gray se sucede durante los primeros 15 minutos de película; el resto, persecución incluida, transcurre en Estados Unidos. Lo que nos lleva a los Mini Coopers. Ahí sí que ambas películas son iguales, por lo menos en cuanto a emoción: los robos y escapes en ambas películas son momentos felices, y encima se realizan con la ayuda de los autitos más lindos del mundo. Pero hay algo en lo que Collinson le gana por goleada a Gray: la película de Gray no tiene banda de sonido de Quincy Jones ni incluye esa canción maravillosa llamada "Getta Bloomin' Move On" (también conocida como "The Self-Preservation Society"). Y tampoco tiene el gran final abierto de *Faena...*, que iba a dar lugar a una secuela que nunca se hizo. Pero *Faena a la italiana* no tiene a Jason Statham.

JUAN PABLO MARTÍNEZ



Los desconocidos de siempre

I soliti ignoti

Italia, 1958, 106'. **DIRIGIDA POR** Mario Monicelli. **CON** Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale, Renato Salvatori, Memmo Carotenuto.

Diez años antes de *Los desconocidos de siempre*, un trabajador sin empleo intentaba robar una bicicleta por la sola necesidad de volver a empapelar la ciudad con afiches de Rita Hayworth y conseguir algunas liras para mantener a su familia. Pero la gente, la masa que salía de la cancha un domingo cualquiera, descubría al ladrón, lo acusaba, hacía llorar al pequeño hijo y humillaba al improvisado delincuente (o sobreviviente). Así terminaba *Ladrones de bicicletas*, de Vittorio De Sica, con la desoladora imagen del padre y el hijo en medio de un mundo aún gris. Pero la comedia italiana podía transformar esa mueca grave en algo menos solemne y más farsesco, en el que las miserias de un grupo de desconocidos y anónimos, con pocas o nulas ganas de trabajar y el orgullo de ser vagos a flor de piel, los llevaba a planificar un robo que los hiciera millonarios sin esfuerzo alguno. Mastroianni y Gassman con rostros juveniles, el viejito Carlos Pisacane y el napolitano que interpreta Tiberio Murgia se equivocan de pared y fracasan en el intento de escaparse de la geografía melancólica de la gran capital, ahora teñida por las simpáticas miserias que propone la comedia italiana. Ninguno de los cuatro es ni mínimamente un profesional del robo, y por eso acuden a escuchar la lección sobre robos y asaltos que les da el personaje de Totó, nada más ni nada menos que el rey de la farsa y la chantada "alla italiana". Nunca la comedia italiana se llevó tan bien con el "sálvese quien pueda" que esquiva el compromiso, la ética, el trabajo, la ley. Y por eso los cuatro desconocidos terminan en la cocina comiendo un guiso de arvejas y sorprendidos porque la heladera tiene congelador. "Al ladro, al ladro", gritaba el protagonista de *Ladrones de bicicletas* cuando otro sobreviviente de la posguerra huía con su medio de supervivencia. "Trabajar es aburrido", le dice Gassman a Mastroianni en *Los desconocidos de siempre*, mientras degluten el bienvenido guiso. Otro de los milagros del Plan Marshall. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

El plan perfecto

Inside Man

Estados Unidos, 2006, 129'. **DIRIGIDA POR** Spike Lee. **CON** Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster, Christopher Plummer, Willem Dafoe, Chiwetel Ejiofor.

En su libro *Lágrimas contrastantes*, el filósofo norteamericano Stanley Cavell explica que todo género es un ciclo –un conjunto dado de personajes y situaciones que se repiten– pero también un medio, por lo cual los integrantes del género competirían para redefinirlo constantemente. Una vez que un cambio radical se introduce, no hay vuelta atrás, y despierta una admiración que hace que la película sea memorable o no. Spike Lee, que con su madurez ha dejado atrás su veta combativa y favorable a una relectura afrocentrista de la historia del cine, ha abierto su gama de proyectos, y en *El plan perfecto* se permite encarar el mítico subgénero del robo al banco. Con el comentario racial limitado a poner como eje del relato a un policía negro, lo que brilla es el despliegue narrativo y una puesta en escena vistosa y dinámica, sobria, que no cae en esa cámara en mano que se suele usar cuando la historia no tiene ese ida y vuelta que el género pide. Denzel Washington, cada vez más volcado al policial –género que parece divertirle sin exigirle nada fuera de su habitual libreto expresivo–, funciona de otra manera cuando Lee está detrás de cámara; sus actuaciones desencajadas dejan paso a una serenidad disfrutable y nada estridente; el director le da un contexto sólido a Washington en el que jugar y éste devuelve con una actuación en vez de con una sucesión de máscaras imitativas. Clive Owen, esa extraordinaria presencia, ofrece enfrente a uno de esos ladrones tan queribles e inteligentes con los que uno se debate si pesa más el oficio del policía o la brillantez del caco estratega. *El plan perfecto* es una pieza labrada de género, discreta, aceitada y clásica. Cumple con las normas, claro, y expresa su pertenencia al *ciclo*, pero rompe todos los esquemas con el inesperado final, modificando los confines del *medio*. Así de importante es la película de Lee: lleva al género un paso más lejos y cambia las leyes del juego. Ese final, en el que nuestras empatías están repartidas y nuestra admiración está asegurada, es un enorme momento de felicidad, impagable, como cuando el mago concluye el truco y agradece nos haber sido engañados. **GUIDO SEGAL**

No tengo cambio

Quick Change

Estados Unidos, 1990, 89'. **DIRIGIDA POR** Howard Franklin y Bill Murray. **CON** Bill Murray, Randy Quaid, Geena Davis, Jason Robards.

Una de las mejores películas de Bill Murray y, además, una joyita suya como director. El film comienza con el asalto a un banco protagonizado por el propio Murray y Randy Quaid. Es todo una parodia de *Tarde de Perros*, pero hay una vuelta de tuerca: los canas, desde afuera –y a pesar de que les piden cosas totalmente absurdas–, no se dan cuenta de que se burlan de ellos. Y el espectador juega con los ladrones al juego de divertirse a costa de los señores de la ley. No quiero contarles por qué es que el primer tercio de la película va acumulando despropósitos mientras la policía no tiene ni idea de lo que pasa. Lo que sí hay que contar es que la huida de los tres chorros (Murray, Quaid y Geena Davis) con una enorme cantidad de dinero encima se complica porque, como dice el título, no tienen monedas para el bondi. Tal cual. Entonces viene el duelo de ingenio a través de Nueva York de Murray y el detective que lo persigue, Jason Robards. Que es, al mismo tiempo, una radiografía de la alienación urbana desde el humor. Cada paso, cada pequeño gesto cotidiano se vuelve una amenaza para esos tres señores ladrones que han planeado todo con un cuidado –y una alegría– mayúsculo. Mientras tanto, la fuga con visos épicos y románticos, el puro juego de quienes están a un tris de salirse con la suya, se contraponen a la pesadez burocrática de los reglamentos y procedimientos que tienen que seguir los canas. Uno puede decir, hacia el final, que la imposición de las reglas transforma a la persona más inteligente en algo así como un sabueso resfriado que ya no confía en su instinto, eso que suele resolver los casos más intrincados del paisaje policial. Aquí, los únicos enemigos de ambos bandos son la ciudad, el aburrimiento, las reglas absurdas, la falta de solidaridad y la imposibilidad, en el caso de la policía, de comprender un chiste. Reivindicación de la comedia, porque después de todo, gracias a la risa, los chorros de esta película ganan por afano. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Rififi

Du rififi chez les hommes

Francia, 1955, 122'. **DIRIGIDA POR** Jules Dassin. **CON** Jean Servais, Carl Möhner, Robert Manuel, Janine Darcey.

Todos los críticos y cinéfilos que cuestionan la teoría del "autor" podrían valerse de la figura de Jules Dassin para avalar su posición. Me explico. Entre 1946 y 1955 realizó un puñado de films más o menos encuadrados dentro de las variables del *noir* (*Entre rejas*, un drama carcelario con algunas buenas secuencias y un personaje inolvidable a cargo de Hume Cronyn; *La ciudad desnuda*, un título algo sobrevalorado, rodado dentro de un estilo semidocumental bastante en boga en ese momento; *Mercado de ladrones*, una buena película lastrada por un final edificante, y *La noche en la ciudad*, un film de atmósfera angustiante y opresiva rodado cuando el director ya estaba exilado en Londres, luego de que un colega comedido lo denunciara por comunista). Todos estos films, los mejores de su filmografía, fueron trabajos sobre guiones ajenos y lo mostraban como un muy competente artesano, de vigoroso pulso narrativo. Luego, ya radicado en Europa y casado con Melina Mercouri, rodó una ininterrumpida serie de bodrios, varios con la diva como protagonista, en los que su nombre aparecía, aparte de en la dirección, en la producción y los guiones, lo que lo convertía en responsable absoluto de los resultados finales; y tampoco algún esforzado intento de reverdecer viejos laureles en películas de menos presupuesto tuvo éxito. *Rififi*, su último título atendible, describe minuciosamente un magno robo planeado por un grupo de perdedores con un ex convicto a la cabeza, y tiene la desgracia de contar con antecedentes (*Mientras la ciudad duerme*, de John Huston, y un film ulterior, *El círculo rojo*, de Jean-Pierre Melville) que, con historias afines, son muy superiores. De todos modos, el *tour de force* de la prolongada secuencia del robo (sin palabras y de más de media hora de duración), la deteriorada figura de Jean Servais y su tos permanente (presente incluso en la escena en que ataca a cinturonazos a la percanta que lo amuró) y un buen final provocan que la película, a pesar de carecer de la grandeza de los títulos antes señalados, sea todavía disfrutable. **JG**

Topkapi

Estados Unidos 1964, 119'. **DIRIGIDA POR** Jules Dassin. **CON** Maximilian Schell, Peter Ustinov, Melina Mercouri, Robert Morley, Akim Tamiroff.

El estadounidense (sí, estadounidense) Jules Dassin tuvo dos películas muy famosas en Europa: una, el drama de chorros *Rififí*, y la otra, la comedia dramática *Nunca en domingo*, con Melina Mercouri. Combinó ambas cosas en *Topkapi*, que es una película de chorros con Melina Mercouri. En el film, un grupo de ladrones al mando de Maximilian Schell decide robar una famosísima daga de un museo en Estambul. El grupo está integrado por un acróbata, un cerebro, algunos tipos más y –el toque más original de la película– Peter Ustinov. Peter Ustinov, petiso y gordo como era, hace de contrapeso. No, no de contrapeso cómico, no de contrapeso dramático. Hace de contrapeso: le atan una soga y el tipo equilibra al acróbata, que tiene que hacer varias operaciones delicadísimas para llevarse la daga. Además, es el personaje central de la película, el estafadorcito de poca monta que, por esas cosas de la vida, termina mezclado con un grupo de profesionales y técnicos de la ajenitud. Y, claro, se transforma en algo así como un doble agente. Durante toda la película, Robert Morley, Ustinov y Akim Tamiroff llenan cada pedacito de plano con un humor tremendo, soleado. Toda la operación nocturna que lleva a quedarse con la pieza está balanceada por un jolgorio diurno y constante. Dassin pasea con la cámara por Estambul, y, si bien es cierto que no elude el pintoresquismo, también es claro que estaba enamoradísimo de la Mercouri, que en realidad poco y nada tiene que hacer en la trama. Schell, encima, estaba en su mejor momento como combinación de galán y villano. Y la secuencia del robo es, ni más ni menos, puro suspenso (es, de paso, el modelo de la de *Misión: Imposible* según Brian De Palma). Vista constantemente en televisión con cortes publicitarios, igual conservaba su encanto casi infantil. Porque se trata, en realidad, de un montón de chicos jugando a quedarse con un botín mientras enfrentan –porque queda claro, además– a una policía que no se cuenta entre las más piadosas del mundo. **LMD'E**

Un ladrón en la alcoba

Trouble in Paradise

Estados Unidos, 1932, 83'. **DIRIGIDA POR** Ernst Lubitsch. **CON** Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall.

Es extraño que *Un ladrón en la alcoba* –una de las películas de Lubitsch de las que menos se habla– haya sido vista por tan poca gente. Claro que no tuvo una gran circulación: el famoso "código Hays" impidió que se reestrenara en 1935, recién pudo volver a verse en 1968 y nunca estuvo disponible en formato hogareño hasta que la editora Criterion la lanzó en DVD en el año 2003. Pero a pesar de no ser tan conocida, es tal vez la mejor de todas las películas de Lubitsch. Y no conforme con ser "tal vez la mejor película de Lubitsch", encima podría ser considerada la primera *screwball comedy* de la historia. Y tampoco conforme con eso, podríamos decir que es una de las mejores *screwball comedies*. O sea, consigan la película ya mismo y véanla. Ah, y sí, también es una película de ladrones, lo cual justifica su presencia en este especial. Gaston (Herbert Marshall) y Lily (Miriam Hopkins) son dos ladrones que se enamoran luego de robarse el uno al otro todo lo que tienen encima en un hotel lujoso al que acudieron a robarle a otra gente. Al poco tiempo se van a vivir juntos –¡y sin casarse! ¡En una película de 1932!–, y se les ocurre llevar a cabo su golpe maestro: estafar a una mujer millonaria que tiene una empresa de perfumes. Para ello, Gaston seduce a la señora, al punto que ella lo contrata como secretario personal. Lily también comienza a trabajar para Madame Colet. Y es ahí que surge el inevitable triángulo amoroso, con un nivel de tensión sexual inaudito para una película de esa época. De hecho, esto aparece ya desde la secuencia de títulos, en el que vemos las primeras dos palabras de su título original ("Trouble in", claro) y, acto seguido, una cama. Lo que también es sorprendente para la época es que en ningún momento se juzga a Gaston y a Lily por ser ladrones, sino todo lo contrario: se lo festeja, como en casi todas las (posteriores) películas de este dossier. Así que ahí tienen, también es la primera *película de ladrones* de la historia. **JPM**

Bob le flambeur

Francia, 1956, 98', **DIRIGIDA POR** Jean Pierre Melville, **CON** Isabelle Corey, Daniel Cauchy, Roger Duchesne.

"Las cerraduras son como las mujeres, hay que practicar mucho con ellas para conocerlas bien." Esto lo dice un especialista en abrir cajas fuertes mientras prueba sus conocimientos una y otra vez en la profesión ante las miradas y las preguntas de sus compañeros de tareas, cuyo cabecilla es el jugador compulsivo Bob Montagne (Roger Duchesne). En esta excelente escena se sintetiza la película de Melville: un grupo de profesionales y aprendices que observan atentamente el ensayo previo de un especialista en violar cerraduras, los silencios y la melancólica tensión que caracterizan el estilo del director y las mujeres como necesario comentario misógino. Es que *Bob le flambeur* es una película de hombres que se verán desplazados por mujeres de bares, esposas, novias o amantes de ocasión. Es innegable que Melville elige a Bob como punto de vista del relato jugando a la ruleta y a las cartas, perdiendo en más de una oportunidad. Más aún, el comisario obsesionado por llevarlo a la cárcel es su personaje opuesto y complementario, sin la sagacidad de su rival pero meticuloso en su trabajo y autoritario con el grupo de policías que tiene a su cargo. Pero la rigidez y el hieratismo de los hombres de Melville, por lo menos en *Bob le flambeur*, contrasta con la seducción y las decisiones que toman las mujeres. En medio de un paisaje con calles que muestran amaneceres sabiamente iluminados por Henri Decae, con planos que ejercerían una notoria e indisimulable influencia en la Nouvelle Vague, serán las mujeres quienes decidan los destinos de cada uno de los hombres de *Bob le flambeur*. Aun cuando sus personajes reciban un cachetazo feroz de Bob o tomen la decisión de llamar a la policía para impedir el atraco (*Sin aliento* de Godard tomaría sin inconvenientes más de una referencia del film de Melville), la obra del gran director de *El samurai* y *El círculo rojo* confirmaría el axioma de varias películas de Adolfo Aristarain: "las mujeres siempre traen problemas". Y si están ellas en el medio, cualquier robo fracasa. **GJC**

Mientras la ciudad duerme

The Asphalt Jungle

Estados Unidos, 1950, 112', **DIRIGIDA POR** John Huston, **CON** Sterling Hayden, Louis Calhern,Sam Jaffe, Jean Hagen, Marilyn Monroe.

"Huston ponía tanto en vivir que a veces no dejaba nada para el cine", decía Tarruella. No es el caso de *Mientras la ciudad duerme*. Su adaptación de *La jungla de asfalto*, novela de W. R. Burnett, es un modelo del género. Calles nocturnas fotografiadas con esplendor post expresionista por Harold Rosson y recorridas por personajes casi arquetípicos: ladrones de mala muerte que roban una joyería, timadores, policías corruptos, mujeres fáciles de vida difícil. Pero Huston consigue sortear el riesgo del arquetipo y da vida propia a cada uno de ellos, todos desesperados y perdedores, todos hustonianos: el brillo de los ojos de Doll cuando toma en sus manos uno de los diamantes robados, la dualidad imperturbable del Dr. Emmerich (una especie de Doctor Merengue, el personaje de Divito, del crimen), la caballeresca frialdad del Dr. Riemenschneider, el cerebro de la banda, que esconde con disciplina germánica las pasiones que lo perderán. Y, por supuesto, la luz de Marilyn iluminando cada una de sus breves apariciones. Sólo el discurso final del Comisionado Hardy, tal vez una agachada hustoniana frente al macartismo vigilante de la época, parece discordante, un mensaje conformista de otra película. Pero en el conjunto resulta la única jugada fallida de un seleccionado de grandes: Sterling Hayden (su muerte en el campo, entre los caballos, por fin cumplida su utópica aspiración de regreso al origen, es uno de los grandes finales del género junto al de James Cagney en *Alma negra*), Louis Calhern, Sam Jaffe (su doctor Riemenschneider es otro de los irrepetibles, esos secundarios que brotaban como de la nada en aquel cine), Marilyn, Jean Hagen. ¿Hace falta más? Ya en 1950 Huston parecía filmar con la conciencia de que el género estaba cerrado, de que en adelante todo sería repeticiones más o menos felices de unos códigos escritos años antes. Ese aire de *dejá vu* sobrevuela a toda la película dándole una pátina de homenaje a un género que en realidad estaba todavía en todo su esplendor. **ER**

Punto límite

Point Break

Estados Unidos, 1991, 120', **DIRIGIDA POR** Kathryn Bigelow, **CON** Patrick Swayze, Keanu Reeves, Gary Busey, Lori Petty.

Nadie llevó tan al extremo en el cine esa noción del "golpe perfecto" a la hora de robar un banco como Kathryn Bigelow en *Punto límite*. A las premisas "entrar y salir rápido", "no dejar huellas", "no disparar ni una sola bala" y "es peligroso tentarse con la bóveda", siempre necesarias a la hora de conseguir un robo perfecto, la directora agrega un toque estético a través de la banda de ladrones: ellos son todos surfistas que cubren sus caras angelicales con las máscaras de los ex presidentes Jimmy Carter, Ronald Reagan, Richard Nixon y Lyndon Johnson. Y, como si fuera poco, estos carilindos no se toman todo el tiempo del mundo para planear ese único golpe consagratorio, sino que consiguen robar, medio al tuntún, tantos bancos por semana como les deje tiempo la ajetreada temporada angelina de surf. Para la banda de los ex presidentes, robar bancos no es más que otra excusa para lograr esa feliz intoxicación con adrenalina, como el surf o el paracaidismo. Bodhi (Patrick Swayze en su mejor momento) y su pandilla no están obsesionados con "desvalijar el Banco Mundial" ni mucho menos, sino que viven para lograr algún día esa secreción máxima y definitiva de adrenalina. De a poco, Johnny Utah (un Keaneu Reeves que por primera vez insinuaba su futuro como protagonista en el cine de acción) comienza a entender la lógica de Bodhi hasta que en el clímax de la película consigue ver el mundo a través de los ojos de su rival. El agente del FBI sufre una transformación progresiva en un personaje amoral y deja de lado los maniqueísmos propios de un policía, una vez que inicia ese proceso de adicción a la adrenalina que consigue cortar sólo con una insulsa relación amorosa que a Johnny le devuelve los pies a la tierra. Lo único que termina por diferenciar en *Punto límite* a Utah de ese inolvidable Bodhi y que ubica a ambos en los márgenes opuestos de la ley es la falta de agallas del agente del FBI, que al menos tiene la dignidad de soltar a Bodhi para que en plena tormenta realice ese último y ansiado viaje. **NAZARENO BREGA**

El gran golpe

The Anderson Tapes

Estados Unidos, 1971, 99', **DIRIGIDA POR** Sidney Lumet, **CON** Sean Connery, Dyan Cannon, Martin Balsam, Ralph Meeker, Alan King, Christopher Walken.

Estrenada el mismo año en que tuvo lugar el robo real del Lloyds Bank de Baker Street que narra la otra *El gran golpe* (*The Bank Job*, 2008), *The Anderson Tapes* cuenta un plan criminal en el otro centro financiero del mundo (Manhattan), pero no a un banco sino a un complejo de departamentos de lujo. El robo de Londres adquirió cierto aura de epopeya popular por tratarse, si no de "Robin Hoods", al menos de gente más o menos común en aprietos económicos, que sólo van tras el contenido de las cajas de seguridad, e involuntariamente se topan con documentos que incriminan a la policía corrupta y a la realeza. La de la película de Lumet no es exactamente una historia de héroes sociales, pero la escena inicial se esfuerza para que simpaticemos con sus protagonistas: ahí está el experto en cajas fuertes Luke Anderson (Connery, empezando a sacudirse el personaje de James Bond), a punto de salir de la cárcel; expresando su ira "contra el sistema" que acaba de quedarse con diez años de su vida; largando una perorata acerca de cómo los burócratas y los gerentes de bancos son tan criminales como él, sobre cómo la publicidad es "la estafa legitimada" y la bolsa de valores "un garito de juego legalizado". Lo cierto es que su plan para desvalijar cada uno de los departamentos del edificio en el que vive su amante (Cannon) no está motivado por ningún fin elevado, sino que tanto él como su equipo de especialistas (integrado, entre otros, por Martin Balsam en un estereotipo gay bastante divertido) quieren simplemente agarrar el dinero (y las joyas y los cubiertos de plata) y salir corriendo hacia una vida mejor. El artilugio más original de la novela de Sanders –el estar narrada a través de una serie de escuchas y grabaciones, gubernamentales y privadas, mayormente ilegales– quedó desdibujado en la transposición, borrando de ese modo uno de los temas de su época: el de los sistemas de vigilancia *hi-tech* y la paranoia colectiva. Así que si todo esto no alcanza como recomendación de este film que no se vio demasiado en los últimos años –con alguna excepción en el canal Retro–, queda una infalible: contiene la primera actuación importante en cine de Christopher Walken, que haciendo de "The Kid" anticipa esos peinados verticales y anárquicos tipo *magic troll* sobre los que construiría las siguientes tres décadas y media de su carrera. **MARIANO KAIRUZ**

El hombre robado

Argentina, 2007, 90', **DIRIGIDA POR** Matías Piñeiro, **CON** María Villar, Romina Paula, Julia Martínez Rubio, Francisco García Faure, Daniel Gilman Calderón.

¿Qué hace esta película –ahora disponible en DVD– en compañía de ladrones de bancos y gentes que aspiran a dar "el gran golpe"? Intentaremos justificarlo, aunque las justificaciones son también formas destiladas y bien esculpidas de mentiras. Las heroínas de la película roban o ayudan a robar hombres. Amores: un robo de botín inexistente, o al menos escurridizo. La protagonista, Mercedes Montt (María Villar), roba también objetos de un museo. Los amores, los objetos, los conocimientos circulan. Y Mercedes es la gran estratega de una película grácil y despreocupada por las estrategias, por planes que la hagan etiquetable y fácilmente vendible. A *El hombre robado* le gusta el cine, la historia, los libros, Buenos Aires, la elegancia. Todo esto puede ser utilizado en provecho de la seducción, sustentada por diálogos que construyen su propia lógica a la vez que son sigilosamente porteños. *El hombre robado*, entre tanto robo, recupera el sabor de la historia. Las menciones a Sarmiento, Mitre, Rosas y Urquiza circulan por el botánico, otros jardines, libros y museos. La película no oculta sus simpatías históricas y *Campaña en el Ejército Grande* de Sarmiento es el principal pivote literario de la película. La película y sus personajes –cultos, civilizados en sus juegos de robos– hacen gala de sus veleidades paseándose por los espacios que alguna vez fueron la morada de Rosas.

El robo en *El hombre robado*, una película insolente, no descansa en el plan perfecto sino en la perfectibilidad de cualquier plan: por eso se habla en ella de planes para rendir exámenes, instancias principalmente de astucia, como los robos, como otros robos bien ejecutados. Los personajes, con nombres de protagonistas de la joven historia argentina, se perfeccionan en intrigas y mentiras en blanco y negro. Y un gato negro reemplaza fantásticamente a uno de ellos. El gato, un animal que, al decir de Pappo, busca algo corriendo en la azotea cuando tiene diez pescados en la heladera. **JPF**

La Pandilla Newton

The Newton Boys

Estados Unidos, 1998, 113'. **DIRIGIDA POR** Richard Linklater. **CON** Matthew McConaughey, Ethan Hawke, Skeet Ulrich, Vincent D'Onofrio, Dwight Yoakam.

"Yo sabía que esos banqueros eran ricos y que no les importaba lastimar a los granjeros, así que ¿por qué debería importarme lastimarlos a ellos? ¿Por qué no habría de robarles? Soy apenas un ladrón que le roba a otro." Las palabras finales del Willis Newton real, un anciano de sonrisa fácil y mejillas rosas, dicen claramente lo que la película, tras un velo de sencillez, insinuaba: que hay algo festivo y noble, incluso digno de homenaje, en el hecho de robarle a una institución perversa y manipuladora. Y Linklater, experto en montar fachadas livianas para presentar discursos contundentes, construye uno más de sus alegatos a favor de la libertad y, por qué no, de cierto anarquismo feliz y productivo. La película hace un gran énfasis en el pacifismo de sus bandidos concienzudos, pero también se toma el tiempo de contextualizar y de entender el momento preciso en que un país se debate entre un modelo plenamente capitalista y un modelo de tinte social en el que el Estado proteja los intereses de la gente. Los Newton obtienen sus pequeñas victorias y nos invitan a soñar, aunque todos sepamos el resultado futuro. Por otra parte, Linklater se encarga de mostrar cómo estos granjeros desencantados van progresivamente desarrollando su nivel de planificación, de estrategia y de ejecución. *La pandilla Newton* es entonces una oda al trabajo y al oficio, y su director –otro artesano que se construyó a sí mismo en medio de la barbarie del sur norteamericano– no duda en perfilar nuestra simpatía del lado de estos muchachos. La cohesión del grupo que refleja la unidad de discurso de los cuatro hermanos retoma ese valor nacional de espíritu de equipo, y lo redirecciona, lo resignifica, situándolo en una actividad fuera de la ley. Linklater hace una película de ladrones sencilla, pero bella, rohmeriana en su uso extenso del diálogo y hawksiana a la *Río Bravo* en su suspensión lúdica de la acción, pero linklateriana en su elenco, en su amor a contracorriente por Texas, en hacer que ladrones de banco acaben siendo *slackers*, acorde a la máxima del director: "Mi plan B siempre ha sido el de hacer películas sobre gente que habla mucho". **GS**

La gran estafa

Ocean's Eleven

Estados Unidos, 2001, 116'

La nueva gran estafa

Ocean's Twelve

Estados Unidos, 2004, 125'

Ahora son trece

Ocean's Thirteen

Estados Unidos, 2007, 122'

DIRIGIDAS POR Steven Soderbergh. **CON** George Clooney, Brad Pitt, Matt Damon, Elliott Gould, Casey Affleck, Andy Garcia, Don Cheadle, Bernie Mac.

Ni en sus sueños los miembros del Rat Pack imaginaban que iban a divertirse tanto trabajando juntos como esta turba de facinerosos que participaron de la remake de *Once a la medianoche*. De hecho, George Clooney, Brad Pitt, Matt Damon y sus muchachos se cagaron tanto de risa filmando *La gran estafa* a las órdenes del Steven Soderbergh más comercial y sin pretensiones que convirtieron a la remake en una saga, que incluye una especie de viaje de egresados a Europa en *La nueva gran estafa* y un homenaje a las *caper movies* de los setenta en *Ahora son trece*. No es fácil domar a un grupo de superestrellas que sólo quiere pasarla bien, y el gran mérito de Soderbergh reside en pulir ese jolgorio estelar hasta dar con grandes películas, cosa que los hermanos Coen acaban de demostrar que no es tan sencillo como parecía en *Quémese después de leerse*.

Los lazos de amistad son una clave dentro de la saga de *Ocean*, y siempre se tiene la sensación de que sólo el altruismo puede lograr que esta pandilla intente una y otra vez llevar adelante un plan que parece imposible por donde se lo mire, ya sea robar un par de casinos, hacer desaparecer un huevo de Fabergé o llevar a la bancarrota un nuevo y ostentoso hotel casino. Soderbergh apela al regodeo y no al suspenso típico de las películas de estafas en la saga de *Ocean*, porque aquí una vez que el plan se pone en marcha ya es sabido que la estafa llegará a buen puerto. El atractivo está en cómo la banda tiene que trabajar en equipo e improvisar por obligación para resolver cada una de esas grandes complicaciones que aparecen en el camino. Y, más allá del relajo de los muchachos en la segunda parte, donde se quisieron pasar de vivos y robaron un poco (¡Julia Roberts hace de una mujer que se parece a Julia Roberts!), siempre es un placer ver en pantalla grande cómo algún profesional la pasa bien mientras hace su trabajo. Sobre todo cuando eso incluye que, por una vez aunque sea, el casino sea quien lleva las de perder. **NB**

El caso Thomas Crown

The Thomas Crown Affair

Estados Unidos, 1999, 113'. **DIRIGIDA POR** John McTiernan. **CON** Pierce Brosnan, Rene Russo, Denis Leary, Ben Gazzara, Faye Dunaway.

Cualquier película que robe las obras expuestas en los museos, esos horribles hospitales del arte muerto ("museo" tiene una justa sonoridad oscuramente similar a "mausoleo"), son para mí un acto de justicia. El cineasta experimental Jack Smith abogaba por un arte sin esas cárceles higiénicas donde se lo aísla, que no pudiese estar encerrado en ningún museo; su obra fue un arte vital, inaprensible como partícula de mercurio. *El caso Thomas Crown* es una película que traza la obsesión de un millonario que planea el robo de una pintura de Monet de un museo para reemplazarla por una réplica exacta. Y, evidentemente, no roba por necesidad sino por diversión, el robo por el robo mismo, el arte por el arte falso, la vanguardia de la copia como desafío a la lógica de la verdad del museo. Y John McTiernan, totalmente coherente con el contenido argumental, parte de un planteo similar: hace una remake escandalosa o, dicho de otra manera, le roba las ideas a una película homónima de 1968 (y también, de paso, le arrebata a Faye Dunaway) y las reemplaza por una versión falsa, bastarda, millonaria en desviaciones berretas y efectistas. *El caso Thomas Crown* es el antimuseo de la remake, es el colmo de la elegancia falsa, especialmente magnificada por el encanto impostado de un jamesbondiano Pierce Brosnan, que en su lógica sofisticada falsifica la seducción del Robert Wagner de la serie televisiva *Ladrón sin destino*, de la misma época que la película original. Así, en esta remake todo es coherentemente falsificado, y no se puede pedir otra cosa de una película de McTiernan, el rey de la emoción falsa, artificiosa, estridente, viva. Y, por esos caminos, McTiernan llega a hacerse tanto el vivo que termina robándole el primer desnudo cinematográfico a Rene Russo, una maja desnuda pop. Si eso no se considera el colmo del mejor arte, o sea el falsificado, ¿el arte dónde está? **DIEGO TREROTOLA**

El aura

Argentina, 2005, 138'. **DIRIGIDA POR** Fabián Bielinsky. **CON** Ricardo Darín, Dolores Fonzi, Pablo Cedrón.

La epilepsia como el rito de pasaje a un estado alternativo de la conciencia, el protagonismo de un taxidermista solitario y una cámara subjetiva que filma una agonía anónima después de negarse a mostrar su causa obligándonos a concentrarnos en la muerte misma hacen que, en ésta como en las más ambiciosas películas del (cine de) género, el motivo del robo como núcleo narrativo adquiera estatura metafísica sin dejar de ser por ello un hecho concreto y terrenal, cotidiano hasta lo indecible, a la vez que misterioso. "¿Y el muerto, el increíble?", dice un verso del poema de Borges *La noche que en el Sur lo velaron*, al que Bielinsky le pone imágenes en dicha secuencia, así como antes lo había hecho voluntariamente con el cuento *La espera* en su corto de graduación. El gran tema del *big caper* es la distancia insalvable que hay entre el pensamiento y el acto, entre la perfección ideal del robo planeado por el cerebro de la banda de asaltantes y su siempre imperfecta realización. Por eso funciona también como metáfora precisa del proceso creativo en general y, en particular, de la propia realización cinematográfica. En eso Jean Pierre Melville es insuperable y Bielinsky, nuestro Melville. Lo imprevisible acaba arruinando el golpe y poniendo en su sitio el desmesurado afán de esos criminales típicos del subgénero que no son otra cosa que alter egos del artista, soñadores tan peligrosa o ingenuamente talentosos como para creer que la voluntad de su sueño desterrará el azar. En eso John Huston es insuperable y Bielinsky, nuestro Huston. *El aura*, con su prodigiosa secuencia del robo imaginario que recuerda al ensayo de *Bob le flambeur* y con aquella otra del robo real que remite a *Mientras la ciudad duerme* (*The Asphalt Jungle*, modelo de la de Melville), brilla eterna como un diamante cuyos reflejos iluminan un futuro que no fue. Pero nadie nos quitará la espléndida posibilidad de proyectarlo en nuestra mente. A fin de cuentas, lo que importa no es el *caper* sino el *big*. El *bigger than life* de ese sueño llamado cine capaz de robarle soberanía a la muerte. **MARCOS VIEYTES**

Poder absoluto

Absolute Power

Estados Unidos, 1997, 121'. **DIRIGIDA POR** Clint Eastwood. **CON** Clint Eastwood, Gene Hackman, Ed Harris, Laura Linney.

Luther Whitney tiene todas las cualidades de los buenos ladrones de guante blanco: por un lado, tiene una perfecta mente matemática para cada detalle; por el otro, puede desarrollar una agilidad que le permitiría escurrirse como un fantasma, si le fuese necesario ser invisible. Estas dos características convierten a Whitney en un virtuoso ladrón de mansiones rigurosamente vigiladas, pero también lo llevarán involuntariamente a ser un hombre que tendrá todo el poder como maldición, porque robará lo más intangible pero lo más peligroso: la verdad. Capturado en medio de un robo frívolo, atrapado en una cámara gesell como *voyeur* oculto, el ladrón se convierte en testigo privilegiado de un asesinato y será, como el título lo dice, el hombre más poderoso: detrás de un espejo falso ocupará el trono. La película plantea, entonces, que el poder total está en la mirada, ninguna certeza más cinematográfica que ésta. Y este punto de partida se transforma en un relato sobre el poder individual contra el institucional, como se construye la justicia (una obsesión de Eastwood de ayer y de siempre) hacia un ladrón por el gobierno de Estados Unidos en un thriller político, en el que la figura del presidente es el coprotagonista de la historia, un rasgo que por esos años noventa se volvió recurrente. Luther Whitney es Clint Eastwood, en un personaje algo opuesto a su tradicional papel de duro: acá se lo ve grácil, ordenado, cerebral, taciturno, sensible. Es casi un héroe de historietas que no pasó por la caricatura, es un héroe casi fantástico, indestructible por escurridizo. La simpleza y la falta de espectacularidad general de la película –éste es más bien un relato sobre la intimidad de un ladrón– tal vez hicieron que *Poder absoluto* sea la más maldita de la saga Eastwood de los noventa. Ni siquiera el encanto de Gene Hackman y Ed Harris alcanzaron para sumar el suficiente *glam-star-system* para que la crítica la viera con cariño. **DT**

Dulces y peligrosas

Sugar & Spice

Estados Unidos, 2001, 81'. **DIRIGIDA POR** Francine McDougall. **CON** Marla Sokoloff, Marley Shelton, Melissa George, Mena Suvari.

Ya lo decía Jules Pfeiffer en un ensayo que robó Tarantino para *Kill Bill Vol. 2*: al contrario del resto de los hombres en calza, Superman nace Superman (llegó al mundo cobijado por la capa con S) y su álter ego, Clark Kent, es su visión del hombre medio (en todo sentido, ¡hasta es periodista!), un bobalicón, de mentón cuadrado e inseguro de sí mismo. Representación primaria y tricolor del sueño americano circa años 50, Superman es justiciero más por agenda y crianza texana que por aventura. Abran paso entonces al reverso absoluto del extraterrestre nacido para ser propaganda: nada de Lex Luthor (¿un corporativista? Pff), nada de General Zod (¿un militar? Pff), ¡cinco, después seis y hasta siete porristas de un secundario creadas a base de colores chillones, estereotipos extremos y una amistad a prueba no sólo de balas sino además de cualquier imaginario que ande suelto (desde el catolicismo ortodoxo hasta la adoración pop por la Santa Madonna)! Con la firma final de McDougall y el cuerpo (de muñeca Barbie de secundario) creado y educado por Amy Heckerling, *Dulces y peligrosas* es el certificado de defunción del sueño americano. Siete superamigas, trazadas desde una caricatura salvaje y coloreada a la Kirk Douglas, que comparten hasta la fecha en que "les viene", deciden que para ayudar financieramente a la embarazada por sorpresa no queda otra que hacer "la gran Punto límite": es decir, robar bancos enmascaradas. Todo en *Dulces y peligrosas* es kryptonita de color rosa: la exigencia física irracional del entrenamiento de porristas les permite hacer las piruetas símil Spiderman de sus robos, la defensa fundamentalista del "estilo de vida americano" de la embrazada por lógica conlleva el delito y el resultado de la aventura de las chicas no es otro que un final feliz, en el que el bobalicón y clarkentiano novio, capaz de creer que el dinero sale de la lotería, deviene en senador. Allí queda, entonces, el bobo a punto de ser presidente (¿futurismo?), creyendo que puede salvar al mundo, y la ex porrista con la familia lista para el cuadro del living. El crimen paga, sostiene *Dulces y peligrosas*, pero lo que vale es la amistad de las superamigas, más poderosa que una locomotora. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

El gran golpe
The Bank Job
Gran Bretaña, 2008, 111'
DIRECCIÓN
Roger Donaldson
GUIÓN Dick Clement, Ian La Frenais
FOTOGRAFÍA
Michael Coulter
MÚSICA
J. Peter Robinson
MONTAJE John Gilbert
DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Gavin Bocquet
INTÉRPRETES
Jason Statham, Saffron Burrows, Stephen Campbell Moore, Richard Lintern, Daniel Mays, Peter De Jersey, David Suchet, Peter Bowles, James Faulkner.

Los chorros de Baker Street

por **Eduardo A. Russo**

En 1971 una banda de ladrones atracó, túnel mediante, la sucursal Baker Street del Lloyd's Bank. Encontró muchas sorpresas en el tesoro del banco. Además del botín en líquido y bienes varios, parece que habia ciertas fotos comprometedoras para la corona británica. Todo muy misterioso e inquietante, como para que se tejieran largas historias y conjeturas, hasta que en los noventa comenzaron a relucir algunos detalles del asunto, que, es de suponer, se esclarecerán plenamente cuando a mitad de siglo se desclasifiquen los hechos guardados en los archivos de Scotland Yard. La banda había sido descubierta por azar y en plenos ajetreos del boquete cuando un radioaficionado había interceptado sus comunicaciones por *walkie talkie*, lo que comenzó una silenciosa cacería cuyos resultados fueron circunspecta y británicamente sepultados. No se recuperó nada de las cajas (aquí más que nunca cajas negras) ni hubo arrestos.

Para más intrincación entre ficción y realidad, los ladrones habían usado un método curiosamente similar al relatado en "La liga de los pelirrojos", uno de los cuentos de Arthur Conan Doyle cuyo protagonista es el acaso más célebre –y ficticio– morador de Baker Street: Sherlock Holmes. Aunque este caso tiene mucho menos que ver con el riguroso mundo sherlockiano que con los laberínticos y mugrosos túneles entre bajo mundo y alta sociedad, entre poder político y poder mafioso. Aquí, el juego es el de un grupo de empeñosos ladrones decididos a salir de perdedores, esto es, laboriosos y populares *chorros*, y de la posibilidad de que todo se pierda por completo a causa de un pequeño detalle. Condimentos esenciales de un film de robo. Sin intención de ser obra maestra o renovadora de un género, asumiendo con dignidad hasta cierta dimensión anacrónica, *El gran golpe* resulta una grata sorpresa. Puede argüirse que en su trama hay demasiados elementos entreverados entre los chorros: un siniestro "líder revolucionario" caribeño, un mafioso del negocio porno del Soho, agentes del M16, mucha gente que quiere recuperar objetos varios más otros tipos sueltos y peligrosos que buscan su dinero. Es que en el Lloyd's había muchas cajas de seguridad, y los chorros tenían sus cuentas previas. Parece mucho, pero las piezas encajan, y la película produce en ese encastre un placer narrativo firme y legítimo, que no cede en todo su transcurso.

El gran golpe se toma su relato en serio, con un Jason Statham que hace culto a su sequedad sin incursionar en el cinismo, ni abusar del humor, ni apostar a un presunto *glamour* del que esta pandilla, incluida una Saffron Burrows como tallada en hielo, carece. Una vez más se prueba aquello que señalaba Hitchcock acerca de la identificación del espectador. No hace falta que los personajes sean atractivos, buenos o bonitos. Basta con que estén en falta para que uno los acompañe, indefectiblemente. Y acá la falta es doble: están metiendo la mano en una gran lata, y además parecen bastante desfavorecidos para hacer frente a lo que se les viene encima por todas partes. Resumiendo: doble falta, identificación asegurada. A sufrir con los chorros en fuga y a gozar de su eventual escamoteo de todas las fuerzas (del orden, del desorden y otras más oscuras) que amenazan con triturarlos.

Acaso los mayores méritos del film pertenecen a los guionistas Dick Clement e Ian La Frenais, pillos de larguísima carrera en el cine y la ficción televisiva británica. Parece aquí aplicable cierta añeja afirmación de Bazin de que la cocina tradicional del cine inglés consistía en un 75% de guión y un 25% de puesta en escena, más que la excelencia del veterano Donaldson, director no demasiado recordable excepto por su funcionalidad narrativa y su sentido del *timing*. Donaldson es bueno para manejar los tiempos, lo cual no hace más que reforzar la corrección esencial de su cine. A *The Bank Job* puede caberle ese lugar común que no significa nada: "está bien filmada". Pero transmite una impresión de solvencia trabajando a contrapelo del espectáculo, aspirante, más que a otra cosa, al ejercicio de una mecánica de precisión como aquella a la que aspiran sus ladrones laburantes. Eso es lo que convierte a esta película que no pretende figurar en ninguna lista de grandes films, sino simplemente hacer bien lo suyo, en una experiencia curiosamente satisfactoria. **[A]**

Rusticidad y poesía

por **Diego Brodersen**

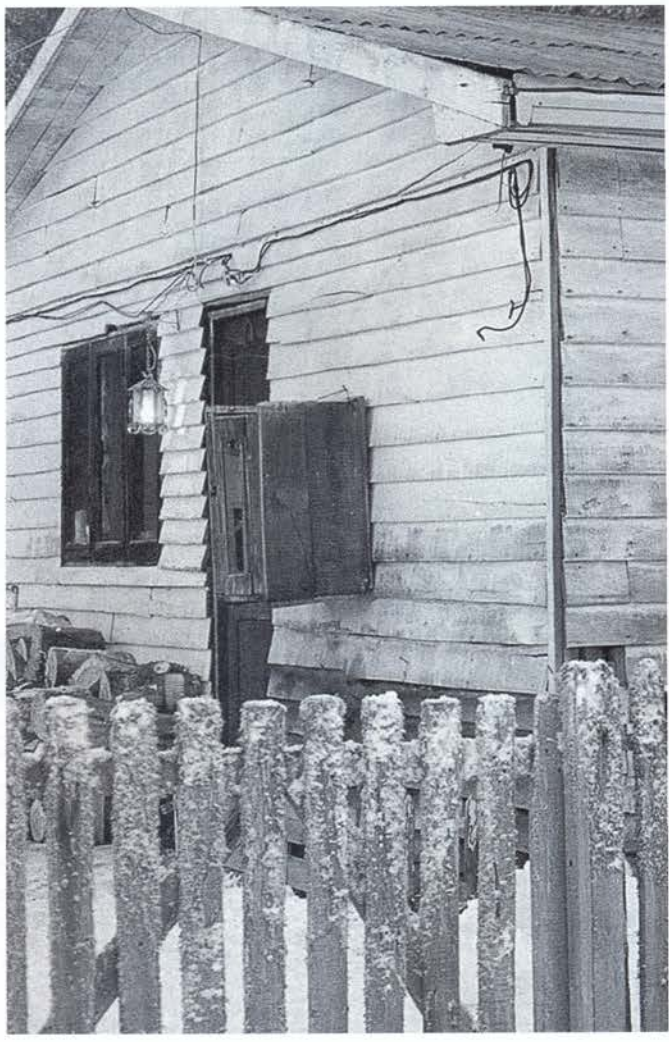
El viaje del marinero llamado Farrell comienza a bordo de un barco de carga, una inmensa mole que batalla contra los fríos de la Patagonia para echar anclas en Ushuahia. Poco sabemos de su pasado, y su presente rutinario sólo es roto por un descanso en tierra firme. La cámara acompaña al hombre, parco y silencioso, mientras pasa una noche en la ciudad: come, bebe, coge, duerme. Al día siguiente, un camionero amigo lo llevará hasta un pequeño asentamiento perdido en medio de las montañas y la nieve.

No hay nada extremadamente novedoso en el cuarto y último largometraje de Lisandro Alonso. Sin embargo, aquellos que vienen siguiendo la carrera del cineasta desde su debut, hace ya unos cuantos años, con *La libertad*, encontrarán en *Liverpool* una nueva variación del "método Alonso", que parece reinventar su cine y abrirlo a nuevos caminos y experiencias estéticas y humanas. Luego del autoencierro sofocante y con sabor a callejón sin salida que significó *Fantasma*, *Liverpool* se atreve a viajar al sur de la Argentina para encontrar nuevos espacios en los cuales contar una (o más) historias. Tal vez sea el film más bello de su carrera, el más misterioso, el menos atado a un personaje y su hábitat. Una película que acompaña el derrotero de su criatura hasta que, sorpresivamente, le suelta la mano y lo abandona para concentrarse en otros posibles relatos.

Las imágenes de Alonso poseen una cualidad única: son rústicas y, al mismo tiempo, poéticas; se presentan concretas y evidentes para, luego de algunos segundos de presencia en pantalla, revelar una esencia espiritual. El viejo refrán "contar bien una buena historia" no tiene aquí demasiada cabida: Alonso parece más bien interesado en obtener ciertas impresiones a partir de un esbozo de relato que nunca termina de ofrecerle al espectador más datos que los estrictamente necesarios, evitando las causas y las consecuencias, los primeros y terceros actos, las moralejas y las conclusiones. *Liverpool* reserva una sorpresa en sus últimos minutos de metraje. Farrell, luego de reencontrarse con algunas relaciones del pasado –una anciana enferma que permanece postrada en una cama, una adolescente con un ligero retraso mental, un hombre que da cobijo al protagonista luego de una noche de borrachera– pronuncia las palabras "me voy" y se aleja de la cámara hasta salir fuera de cuadro. A partir de ese momento, el film abandona el registro subjetivo para concentrarse en los personajes que permanecen en el lugar, punto de partida de otro posible relato que Alonso apenas insinúa.

De esa manera, *Liverpool* confirma la presunción de que Lisandro Alonso es uno de los realizadores contemporáneos empeñados en forzar las posibilidades narrativas y, fundamentalmente, estéticas del cine contemporáneo. No se trata, de ninguna manera, de un cine extremo o difícil, sino de un modelo creativo que, citando a Tarkovski, deja de lado los probados mecanismos del cine narrativo para esculpir en el tiempo algunas impresiones personales que la potencia de las imágenes transforma en universales. **[A]**

Liverpool
Argentina, 2008, 84'
DIRECCIÓN
Lisandro Alonso
GUIÓN Lisandro Alonso, Salvador Roselli
PRODUCCIÓN
Lisandro Alonso
FOTOGRAFÍA
Lucio Bonelli
MONTAJE
Lisandro Alonso, Fernando Epstein, Martín Mainoli, Sergi Dies
DIRECCIÓN DE ARTE
Gonzalo Delgado Galiana
SONIDO
Catriel Vildosola
INTÉRPRETES
Juan Fernández, Nieves Cabrera, Giselle Irrazabal.



Peras del olmo

por **Marcos Vieytes**

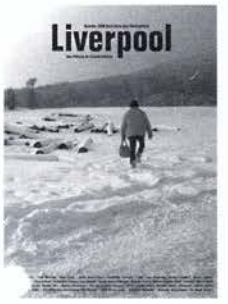
Algunas cosas escritas antes de ver la película.

1. Llego al hall del Teatro San Martín y leo el siguiente fragmento de un texto de Alonso: "Cada vez siento menos ganas de escribir una historia. Tal vez porque ya no se me ocurren, tal vez porque prefiero pasar el tiempo haciendo otra cosa, tal vez porque un guión convencional ya no me interesa".

2. No son pocos los que dicen que a las películas de Lisandro Alonso les hace falta un guión. A juzgar por lo leído, sospecho que pedirle un guión a Lisandro Alonso –si por guión entendemos un argumento lleno de peripecias protagonizadas por personajes con quienes podamos identificarnos– es lo mismo que pedirle peras al olmo.

3. Hablando de relatos a partir de un argumento, de una sucesión de acontecimientos, situaciones y aventuras previamente organizadas, pienso en *Historias extraordinarias*. Dentro del panorama actual del cine argentino, Alonso estaría en el extremo opuesto al de Llinás. Todo

lo que el cine de éste tiene de expansivo, aquél lo tiene de restrictivo. Todo lo que el de Llinás tiene de verborrágico, el de Alonso lo tiene de silencioso. Sin embargo, hay algo en lo que coinciden: ninguno de los dos ha filmado todavía una película. Las suyas son comentarios sobre el cine; gestos, manifiestos. Uno porque en cada película filma todas las películas posibles, y el otro porque no filma ninguna, filma la imposibilidad –¿propia? ¿universal?– de hacerlas.



4. En una nota al pie de *Otros mundos*, el libro de Gonzalo Aguilar sobre el Nuevo Cine Argentino, puede leerse: "Una primera versión de *La libertad* incluía un último plano en el que Misael miraba a la cámara y sonreía. Este plano después fue eliminado de la versión definitiva del film aunque en realidad sugería más las ideas de complicidad y artificialidad que la de intromisión". ¿Y si en esa decisión se cifrara su derrotero estético? En el mismo libro, Aguilar dice que Alonso se vale de, entre otros procedimientos, la indeterminación de sentido. ¿Y si esa indeterminación fuera menos un procedimiento que una limitación?

5. Juzgar *Fantasma* con la misma vara con la que se juzga *La libertad* y *Los muertos* no parece pertinente. El mismo Alonso declaró que era algo así como un ejercicio de transición, un ensayo para *Liverpool*. Claro que su estreno –en la Lugones, una de esas salas a las que que podría aplicársele el rótulo de "arte y ensayo"– habilita la evaluación, la crítica, la incorporación del film al resto de su obra, aunque con los resguardos del caso. En el término ensayo está la idea de lo provisorio, pero también la de preparación para lo definitivo. La idea de cine ensayístico de Alonso ¿referirá a la permanencia indefinida en lo provisional o a la previsión de un horizonte representativo concreto al cual se aspira?

6. ¿Puede admitirse que solamente una secuencia justifique la existencia o, mejor dicho, el goce del espectador con una película? A mí me pasa eso con la instancia de *Fantasma* en que la cámara –ni aquí ni en ninguna otra película de Alonso hay personajes, sino tan sólo cámaras (artefactos) sin cámaras (operadores)– se aventura en un camerino lleno de espejos fijos y otros empotrados en puertas que al moverse duplican *ad infinitum* la imagen y embriagan de disolución al espectador. Por lo demás, difícilmente volvería a ver *Fantasma* siquiera en un cine.

7. Las películas de Alonso, como las de Hou Hsiao-hsien, están fundamentalmente compuestas por bloques visuales y sonoros antes que por acciones y personas dramáticas. La interacción de esos bloques constituye el verdadero drama de las películas del taiwanés. A menudo el devenir de las formas importa más que el relato o es el relato mismo, no obstante lo cual sigue habiendo en las suyas un contexto histórico y social mucho más complejo y multitudinario que en las de Alonso, quien aísla y desarraiga permanentemente a sus fantasmales personajes.

Algunas cosas escritas después de ver la película.

8. En el cine de Alonso casi no hay encuentros ni contactos entre los personajes, que pueden llegar a tener sexo como en *Los muertos*, pero para nosotros es tan estimulante como fantasear con la cópula de dos Playmobil.

9. En *Liverpool* también hay sexo, pero proyectado por el montaje en la cabeza del espectador. En vez de mostrarlo como hizo en *Fantasma*, Alonso filma primero el plano de una mujer semidesnuda apoyada en la barra de un cabarute portuario, luego un contraplano del protagonista que podría estar mirándola, y eso alcanza para que nosotros establezcamos la conexión.

10. En otro pasaje del texto ya citado de Alonso, leo: "Lo único que quiero hacer es filmar a medida que pasan los días, establecer una relación con el protagonista de la película y el equipo técnico y dedicarme a pasar el tiempo". Me llama la atención –lamento– que casi no queden rastros emotivos de esas relaciones, de esos encuentros, de ese contacto con los otros en la mayoría de las imágenes de sus películas.

11. Si uno ve *Fantasma*, en la que Alonso más explícitamente se ocupa del cine dentro del cine, nos encontramos nuevamente con dos solitarios que derivan por un espacio vaciado y ninguna grieta en la representación que

funcione como abertura al mundo exterior. No hay detrás de cámaras ni exhibición del medio técnico en el sentido de revés de la representación, sino sólo imágenes de otras imágenes que ni siquiera son ajenas sino propias.

12. El tema del doble siempre abre la posibilidad del pasaje a otro estado de la conciencia, a otra dimensión de la realidad, a otro nivel de representación. En Alonso no hay otros mundos, así que no hay pasaje o, en todo caso, hay mundos cuyas diferencias entre sí son superficiales y están igualmente vacíos. El Buenos Aires de *Fantasma* está en un mismo plano que el Norte de *Los muertos* o que el Sur de *Liverpool*. El tema de Alonso no es del doble, con todo su espesor mítico y psicológico, sino el del clon. Los personajes y la percepción del espacio de Alonso no están muy lejos de los de ciertas distopías puestas en escena por la ciencia ficción.

13. Nunca pensé que llegaría a decir esto, pero transcurrido el primer tercio de película, extraño la tan castigada dialéctica del plano-contraplano más pedestre, acaso por su convencional pero innegable manera de dar cuenta de un vínculo entre dos personajes. Hasta el momento, la mayor parte de los planos están ocupados únicamente por el protagonista y, cuando los comparte, el diálogo pronunciado con impericia no disimulada por los que supongo actores no profesionales distancia más de lo que acerca.

14. En esta primera parte, todos los planos duran más o menos lo mismo y tienen una estructura parecida: la cámara está en el lugar siempre dos o tres segundos antes de que llegue el protagonista, lo registra durante más o menos un minuto llevando a cabo actividades insignificantes, y permanece dos o tres segundos más. Lo mecánico del procedimiento mecaniza la visión.

El tema de Alonso no es del doble, con todo su espesor mítico y psicológico, sino el del clon.

15. No son pocas las veces en las que alguien está mirando algo y la cámara se acerca –antes o después– al objetivo de esa mirada, pero nunca compartimos el punto de vista de los personajes ni tampoco somos mirados por ellos. Acaso no haya espectador más solo que el de una película de Alonso, pero dicha soledad no genera emoción de ningún tipo y factor, y casi me animaría a decir que ni siquiera repudio. Creo que si un espectador se molesta con una película de Alonso, el mismo Alonso sentiría que ha fallado. No es como Albert Serra, por ejemplo, que procura deliberadamente la irritación del público.

16. No hay diferencia sustancial entre los personajes y las cosas. Quizás por eso no hay encuentros, sino solamente objetos. Y espacios sin objeto, sin más sentido que el de estar. La belleza del paisaje es tan neutra como la del mural que tapiza el fondo de uno de los sitios donde come el protagonista cuando recién baja del barco.

17. Hay dos bloques cromáticos principales: uno frío compuesto por gamas de azul, y otro cálido, pariente de ese amarillo-naranja nocturno del alumbrado público urbano. No le dispensa la misma atención a la banda sonora, que sólo consta de un tema musical de *Flormaleva* durante los títulos de apertura y sonido ambiente en concordancia con las imágenes.

18. Contra todos los prejuicios, en el segundo tercio del film hay encuentros y hay relato. Tanto o más que en todo el resto de su producción. Es el mejor segmento de la película. No porque todo cobre sentido debido a una estructuración narrativa cerrada, sino más bien por la densidad que le confiere a la película la amenaza de que ello ocurra, más allá de que no se cumpla.

19. Es entonces cuando pienso: marinero + barco de ultramar + alcohol + puterío + borracho cargado entre dos = *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*). Descarto la asociación por absurda. Se encienden las luces de la sala una vez terminada la proyección y me dicen que en la crítica escrita por Diego Lerer él califica el film como "western patagónico".

20. Ni yo ni el crítico que inauguró un subgénero tan glacial como el antedicho estamos del todo locos, porque Alonso no sólo dispone escenarios sociales estándar, sino convenciones de representación. Ni bien baja del barco, el protagonista mira para un lado y para el otro antes y después de tomar alcohol con la misma cómica ampulosidad con que lo hacían los personajes de la narrativa clásica. Igual remisión a fórmulas del género establece automáticamente en la mirada del espectador cuando el acarreo del borracho visto desde el encuadre de una ventana, o la caminata del protagonista perdiéndose en el horizonte.

21. Pero esos fragmentos no son más que postales del género, fotos de un paisaje lejano que no es el propio, acaso incipientes evidencias de la voluntad de narrar o más bien de la capacidad de hacerlo. Porque no sé si aquí hay más intenciones de narrar que en sus otras películas, sino más bien un encuentro con la narración a causa, justamente, de la mayor cantidad de personajes y los encuentros más azarosos que conducidos que se producen entre ellos.

22. El último tercio del film comienza con el quiebre de lo más parecido a un "punto de vista" que la película le permite asumir al espectador. Eso sucede cuando el protagonista (antes que personaje, mero ocupante o motivo visual del grueso de los planos hasta entonces) se va y la cámara nos deja más solos todavía que antes, sin la única presencia conocida y rodeados de extraños. Allí comienza a trazarse la curva descendente de una parábola que alcanzó la mayor altura de su arco en el tercio central, donde el encuentro de los personajes constituye un conflicto a nivel argumental paralelo al de la propia puesta en escena.

23. Entonces asistimos al tironeo entre dos tipos de tratamiento distintos del material que Alonso tiene entre manos. La despersonalización radical de su puesta cede ante situaciones dramáticas tópicas y reconocibles como la del encuentro con la familia en general y la madre en particular, los cuerpos se encarnan y los personajes adquieren ese sustrato psicológico mínimo que promueve la identificación –la comunicación, el vínculo– entre sí y con los espectadores. Hasta que, con la partida del protagonista, todo vuelve al cauce habitual. No partimos con él, pero aquellos con quienes nos quedamos cumplen la misma mecánica función que cumplía el protagonista.

24. De modo que en *Liverpool* hay dos películas en una. Si la dividimos en tres tercios, el primero y el último continúan sin grandes cambios el *modus operandi* general de sus films anteriores. Pero en el tercio central Alonso experimenta, prueba, sale de sí mismo, entra en contacto. Quizás la mejor prueba de ese movimiento esté dada por el plano final en el que, por primera vez, el título de una película de Alonso adquiere un sentido concreto, no excluyente pero determinado. **[A]**

No hay diferencia sustancial entre los personajes y las cosas. Quizás por eso no hay encuentros, sino solamente objetos.

Los pecados de Lisandro

La lectura en estos días de diversas notas, críticas, intercambio de mails, etcétera, me ha motivado a escribir estos breves comentarios alrededor de la obra de Lisandro Alonso en general y de *Liverpool* en particular. Dejemos de lado, por poco pertinente, la (todavía) solapada acusación de que se trata de un director que hace películas para los festivales, minimizando así el rigor estético sin concesiones con que construye cada una de sus obras; pero también, cada vez con mayor frecuencia, aparecen cuestionamientos que podrían sintetizarse en tres aspectos, a saber: 1) que no cuenta ninguna historia, 2) que sus films no provocan emoción y 3) que no se compromete con los personajes. Muchos de los directores más importantes del cine contemporáneo, como Alonso, se alejan decididamente de los modelos que propuso durante muchas décadas un cine esencialmente narrativo, y eligen que sus películas no se desarrollen a partir de la conexión entre diversos sucesos ni de las que se producen entre los personajes a partir de sus motivaciones psicológicas, o de las que ellos entablan con el contexto cultural, político y/o social, sino que optan, en cambio, por las relaciones que esos personajes entablan con el tiempo y el espacio por los que transcurren. Desde luego hay también directores, como Llinás, que redoblan la apuesta y desarrollan un cine narrativo torrencial y exuberante, como es el caso de *Historias extraordinarias*. El concepto de emoción es bastante resbaladizo, ya que si se la entiende únicamente a partir de las reacciones físicas inmediatas que provoca (lágrimas, taquicardia, etcétera), Alonso –y muchos otros cineastas valiosos– no entrará en consideración de los cultores de esta concepción. Afortunadamente, la emoción también pasa por otros parámetros, que nos permiten disfrutar tanto una película de John Ford como una de Apichatpong Weerasethakul. Y en cuanto al compromiso con los personajes, pocos cineastas lo han llevado tan hasta las últimas consecuencias como Alonso en sus dos primeras (de hecho, en *La libertad* el protagonista es casi excluyente), y si en *Liverpool* él abandona a Farrrel faltando 20 minutos para terminar la película (una decisión audaz, aunque no tanto como la de Hitchcock en *Psicosis*, que lo hace a la media hora de comenzado el film), ello tiene más que ver con la necesidad de una modificación del punto de vista. Mi ferviente deseo es el de que Lisandro Alonso continúe desarrollando su filmografía –aun a riesgo de ir acumulando críticas y eventuales desencantos– con el rigor que lo ha caracterizado hasta ahora, ése que le permite ser uno de los realizadores más considerables del cine contemporáneo. **Jorge García**

El último confín
(la madre, la chica, el viejo... y el conejo)

por **Lilian Laura Ivachow**

Atención: se revelan detalles argumentales.

Para Lisandro Alonso los lugares son motores y puntos de partida. Definido un espacio, el acercamiento a la gente y la interacción con los futuros actores trazará el esbozo de una historia por venir que no se completa en la instancia del rodaje, o bien luego, en la mente más o menos dispuesta del espectador. Esta concepción moderna de raigambre empírica y sensorial ha dotado a sus imágenes de una solidez fehaciente.

Liverpool le surgió en un bodegón en Chile cuando unos músicos que tocaban covers le mostraron una fotografía de un aserradero fueguino. El impacto ante la foto lo llevó hasta el paraje extremo. A este poblado en torno al aserradero ubicado a 140 km de la capital de la provincia le añadió lo que fuera producto de la imaginación: un marinero que en un barco de carga llega al puerto de Ushuaia. Una conjunción que para José Luis Guerin –seguidor entusiasta de las películas de Alonso– sería de planificación (la morada, sus pobladores, las inclemencias climáticas) y azar. ¡Y qué mejor azar que la asociación fortuita de la mente!

Como con Misael Saavedra en la llanura pampeana o con Argentino Vargas remontando el río correntino, Alonso vuelve a explorar la relación del hombre con la naturaleza circundante. *Liverpool* se arraiga a un desolado poblado de la Tierra del Fuego, la más joven y legendaria de las provincias cuyo nombre perturba, cuyo frío estremece y cuya aridez se enquistó en la memoria de Darwin, en el deseo de Lucas Bridges y en las fantasías animadas del mismísimo Julio Verne. Pero esas personas a las que Alonso observa están más acá de esos mundos cifrados y cargados de referencias. Tienen el gesto adusto de los marinos de Conrad y la capacidad de mirar –como ese bodeguero al que el director observara en Chile– horas y horas a través de una ventana por la que no pasa nada. Una impavidez que intentó subvertir en *Fantasma* –interesante idea, fallida en su concreción– cuando quiso extrapolar a los habitantes del medio más natural en otro afín al suyo; una sala de cine-arte ubicada en el centro de la ciudad.

Este entorno-parte-del-hombre adquiere en cada imagen de *Liverpool* una firmeza que elude paisajismos y falsas majestuosidades. Otras películas más o menos recientes eligieron el Sur (territorio que uno siente aún cinematográficamente virgen, como si no fuéramos conscientes –diría Solanas– de una inmensidad que nos pertenece). Basta recordar al taxidermista de *El aura* y su bellísima (y fría) visión en la que los prominentes árboles se le vienen encima. O *Nacido y criado*, en la que un paisaje teñido de luces de amanecer se impregna del pesar o la embriaguez de sus protagonistas. Pero si Bielinsky y Trapero veían la inmensidad patagónica a través de sus personajes y como correlato de sus padecimientos, Alonso la percibe mediante un seguimiento objetivo que redescubre en cada plano la ligazón orgánica del hombre con su espacio de pertenencia.

Su singularidad radica en la construcción de sus interiores y exteriores, que no sólo se definen por la duración de sus planos, sino por una dedicada elaboración. Cuando Farrell entra a la cocina y espera el camión que lo llevará al poblado del aserradero, dos parroquianos juegan a las cartas y una chica mira televisión. A esta totalidad se suma Farrell, a quien hasta el momento veíamos solo. Un recurrente encuadre de cámara fija y riguroso montaje interno que se reitera cuando los pocos habitantes del poblado se cruzan.

Es el caso de dos momentos de gran tensión. El primero: el del reencuentro de Farrell con su madre. Y no por el reencuentro en sí sino por la madre, personalidad que inmediatamente se apodera de la escena. No se le entiende con claridad lo que dice, pero su continuo murmullo y su aleteo de vitalidad menguante concentran una atención casi sagrada. El segundo ocurre en los últimos minutos, luego de que el director toma la decisión (súbita, por cierto) de sacar a Farrell de la historia. Es cuando el viejo que lo rescata después de la borrachera llama a Analía (la chica con discapacidad mental) para volver tras la caza del conejo. Se trata de un momento simple y altamente sugestivo, en el que de sólo verlos en pos de la subsistencia sentimos el abandono y ausencia de Farrell. (Mucho más elocuente que el monólogo que el viejo le había proferido cuando lo rescató de la intemperie.)

Tal vez por la excesiva atención puesta en el protagonista (acentuada soledad y acciones reiteradas), estos personajes satelitales (la madre, el viejo, la chica) un tanto más a la deriva cobran espontáneamente otra dimensión. Tres bellas personas ancladas en un espacio firmemente delineado, que se disfruta por su contundencia y luminosidad. Como de los relatos de Verne, uno disfruta esa claridad de las películas de Alonso, de la posibilidad de adentrarse a la cabina, cubierta y camarote de un barco carguero. Porque, como dijo Manoel de Oliveira al explicar su intento de rodar de la manera más perceptible, "es necesario que el cine sea claro porque ni los países, ni la vida, ni los sentimientos lo son". **[A]**

Su singularidad radica en la construcción de sus interiores y exteriores, que no sólo se definen por la duración de sus planos, sino por una dedicada elaboración.

Espías

por **Marcela Ojea**

"¿A dónde puedo ir con este cuerpo? En Hollywood se matarían de risa. No tengo pechos, tengo un culo enorme y tengo esta cosa que se tambalea como un carrito de súper con una rueda torcida." Esto dice Linda Litzke, la protagonista de *Quémese después de leerse*, ante un añorado kit de cirugías. Para entonces ya hemos asistido a la escena que nos presenta al personaje a través de la mirada del cirujano encargado de la renovación: cara, brazos, piernas, fragmentos. Si Linda está en lo cierto o se equivoca con respecto a Hollywood, o si se trata de una crítica velada, importa poco; sólo una cosa sabemos con certeza: ella está en el centro de la película de los Coen, es gracias a su rostro que la película adquiere una fisonomía.

Linda no es otra que Frances McDormand: estudiada sonrisa de guasón y ojos bien abiertos de cejas levantadas que le otorgan una extraña comicidad de clown, dos gestos que a veces van juntos o que se suceden como activados por una suerte de propulsión mecánica. Un rostro que nos conduce inevitablemente a *Fargo* (1996), a sus carreteras sin fin de alambrados simétricos, entre los que McDormand se hacía visible para que la película tuviera carnadura. Algo que no había ocurrido en *Simplemente sangre* (*Blood Simple*, 1984), el primer largo de los Coen. Allí, si bien las coordenadas de este universo ya estaban trazadas igual que en *Fargo* (composición cuidada y guión de hierro escrito a cuatro manos para no dejar nada librado al azar), esos rostros en penumbra o bañados en luz púrpura, sumados a esa trágica estructura narrativa en la que la actriz quedaba atrapada, parecían no darle espacio suficiente para respirar su propio aire.

Ahora con aires de comedia, y al igual que esos cuerpos que reviven sin descanso en el cine de los Coen, la McDormand de *Fargo* reaparece en *Quémese después de leerse*. Igual que la *apachorrada* pero infatigable policía de entonces, Linda Litzke representa al hombre real, al trabajador común, esa idea que Turturro intentaba explicarle al loco Goodman en *Barton Fink* (1991), mientras el empapelado se desprendía de las paredes. Un hombre que está esperando para dar el gran salto: concretar el negocio salvador, salir de pobre, no ser un "loser", ni tener que contentarse con uno en el caso de Linda. Como el estacionamiento soñado por Macy en *Fargo* o el lavado a seco de Thornton en *El hombre que nunca estuvo* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), lo que quiere Linda es reinventarse. Para ello cuenta con el "poder del pensamiento positivo", que, sumado a su nueva imagen, la llevará a encontrar lo que tanto busca en un sitio de citas: un hombre "con sentido del humor".

Proyectada hacia el futuro a través de una nueva imagen, Linda tiene del mundo en el que vive una imagen vieja. Y es acá que los Coen aluden al mundo de las películas de espías con algo de nostalgia y mucho de ironía. Porque la concepción que Linda tiene del espionaje está hecha de películas, un mundo dividido en rusos y yanquis, que se remonta a la época de la Guerra Fría. Su idea de extorsionar a un agente retirado de la CIA en plan de escribir sus memorias prueba la ingenuidad de esta mirada. No sólo la Embajada Rusa es un espacio suspendido en el tiempo: los verdaderos espías fueron reemplazados por cazadores de infieles (otra obsesión de los Coen) y los bancos de los parques, antiguo lugar de reunión de detectives, son apenas hoy un punto de encuentro real para las citas virtuales. Todo ese mundo, un mundo en el que la información se plasmaba sobre el papel, un mundo en el que algo podía quemarse después de haberlo leído, se ha perdido, parece decir la película, para siempre. La gran ironía de *Quémese...*, y lo que le aporta el toque de comedia, consiste en mostrar a los otros personajes de la película en su rol, que, carentes de la ingenuidad de Linda, siguen formando parte de ese mundo inexistente y siguen conduciéndose como si no se enteraran de ello. Poco importa si mueren, ya están muertos. Es que las leyes del cine de los Coen (no tendría por qué salir mal pero saldrá mal) se cumplen con rigor bíblico. La estupidez de estos personajes contrasta con la ingenuidad de Linda que funciona como un escudo protector.

Sobre el final, comprendemos que Linda Litzke/Frances McDormand no sólo estaba en el centro de esta película –de la de los Coen, no de esas otras películas de espías pasadas de moda–, sino que además es el único personaje real que la habita. El resto de los personajes, todo ese variado abanico de estrellas de Hollywood integrado por John Malkovich, George Clooney y otros, parece formar parte de ese mundo en extinción que sólo puede evocarse hoy desde la parodia y el absurdo. Un mundo de película vieja que ella dejará atrás con su rostro nuevo. **[A]**

Quémese después de leerse

Burn After Reading

Estados Unidos, 2008, 96'

DIRECCIÓN
Joel y Ethan Coen

GUIÓN
Joel y Ethan Coen

PRODUCCIÓN
Joel y Ethan Coen

FOTOGRAFÍA
Emmanuel Lubezki

MÚSICA
Carter Burwell

MONTAJE
Joel y Ethan Coen

INTÉRPRETES
Frances McDormand, George Clooney, John Malkovich, Tilda Swinton, Brad Pitt, Richard Jenkins.

El extraño mundo de Jack 3D

The Nightmare Before Christmas 3-D

Estados Unidos, 2006, 76'

DIRECCIÓN
Henry Selick

GUIÓN
Caroline Thompson, sobre historia de Tim Burton y adaptación de Michael McDowell

PRODUCCIÓN Don Hahn

FOTOGRAFÍA
Pete Kozachik

MÚSICA Danny Elfman

MONTAJE Stan Webb

CON VOCES DE
Danny Elfman, Chris Sarandon, Catherine O'Hara, William Hickey, Glenn Shadix, Paul Reubens, Ken Page, Edward Ivory, Susan McBride.

Encantamientos

por **Mariano Kairuz**

Volver a ver *El extraño mundo de Jack* en cine 14 años después (de su estreno argentino) es una experiencia hipnótica por más que uno ya conozca la película de memoria, por más que haya vuelto a verla infinidad de veces en VHS, DVD y televisión. Por más que en el medio, Burton haya exhumado su universo de muertos vitales y vitalistas, invocando un poder de encantamiento semejante con *El cadáver de la novia* (*Corpse Bride*, 2005). Por más, incluso, que la fiebre de merchandising que cobró vida bastante después de la película –lanzada originalmente sin mucho esmero ni expectativas por Touchstone– haya exprimido toda la gracia de cada uno de sus personajes en infinidad de remeras, pins, muñequitos y lo que venga. Volver a ver *El extraño mundo de Jack* en cine significa volver a apreciar muchos detalles pequeños de una película fabricada con detalles pequeños, como el despliegue de los largos, finos, cadavéricos dedos de su protagonista Jack Skellington, en todo su macabro esplendor. ¿Recordaban que el hocico de Zero era una calabaza encendida? ¿Habían notado el dibujo que hace en un anotador el policía sin rostro que atiende las denuncias alarmadas del pueblo de la Navidad cuando la fiesta se descalabra? Esto podrá decirse de la mayoría de las películas, pero en el caso de *El extraño mundo de Jack* es más cierto que en muchos otros: es una película para ver en el cine.

El reestreno en salas (con cartelito de "¡copias nuevas!", cuando fuera una iniciativa masiva y no una mera explotación residual en una de esas –también añoradas– sala de cruce) era una ocasional y saludable costumbre antes de la explosión del video y del cable. Así es que *El extraño mundo de Jack* necesitó para su reposición un pretexto: el 3D. Como ocurrió sin demasiado éxito en otras épocas de catastrófica crisis del cine (en los cincuenta, cuando se creyó que perdería todas las batallas a manos de la televisión), la industria sale en busca de experiencias nuevas con las que aún no puedan competir los plasmas gigantescos que permiten que el público se recluya en sus hogares. La versión 3D de *El extraño mundo de Jack* no es exactamente un film en el nuevo sistema Real-D con el que fueron realizados, por ejemplo, *Viaje al centro de la Tierra* y *Hannah Montana & Miley Cyrus 3D en concierto - Lo mejor de dos mundos*, las dos películas que llegaron hasta ahora a las salas que cuentan con el nuevo equipo de proyección en 3D (la prime-

ra, que se había estrenado en versión "plana" en vacaciones de invierno por falta de salas preparadas para su proyección 3D, ahora fue reestrenada en Hoyts Unicenter). La película-recital de *Hannah Montana* estrenó el sistema para el público local y probó ser impresionante, con una nitidez que deja atrás para siempre el viejo sistema de los anteojitos azul y rojo. Recordar el estreno de la sexta *Pesadilla* de Freddy Krueger, o *Tiburón 3D*, o, más cerca en el tiempo, los experimentos retro de Robert Rodríguez, *Mini espías 3D* y *Las aventuras del niño tiburón y la niña de fuego 3D*, que conservaban la falencia que determinó el fracaso del sistema décadas antes: esa tendencia a provocar dolor de cabeza. En su película, Hannah Montana camina hacia el público y va dejando atrás la escenografía hasta dar una sensación de profundidad asombrosa, mientras las manos del público-dentro-de-la-película se nos cruzan sobre la cara. El efecto no es igual de nítido ni de impresionante en la versión 3D de *El extraño mundo de Jack*, y eso se debe probablemente a que la película no fue concebida como tridimensional, sino que se la "pasó" a ese sistema, creando una versión estereoscópica mediante un proceso que involucra la duplicación y el desfase de la imagen. Una película filmada en 3D no es lo mismo que una convertida a 3D, pero el resultado es igualmente efectivo. Al menos en el caso de *El extraño...*, porque se trata de un universo modelado por el amor por lo viejo, por objetos de un espesor y una materialidad que la animación digital aún no consiguió suplir. Por lo tanto, es la película perfecta para someter a este experimento: los habitantes de este universo son muñecos que, aunque uno se deje llevar por la historia y sus personajes, nunca deja de percibirlos como muñecos. El efecto quizá sea desparejo, y algunas escenas aprovechen mejor que otras el 3D: todos esos bichos serpenteantes que atraviesan cavidades se vuelven más vivos y, si se quiere, amenazantes; la imagen ya icónica de Jack recortado sobre una luna gigante se recorta y abruma aún más. A veces la sombra de Jack –en especial en las escenas en las que recorre los techos y las cornisas de las casas en su misión de reemplazar a Santa Claus– adquiere también vida propia. La versión 3D de *El extraño...* no es lo mejor que puede dar este nuevo sistema sobre el que tanto se insiste que es el futuro inmediato del cine –una insistencia que parece avalada por la cantidad de proyectos con fecha de estreno próxima que ya se anunció que se van a filmar en ese formato–, y a la vez sí consigue potenciar un poco lo que ya era muy bueno y potente en la versión original: la sensación de que esos muñecos se mueven solos.

Volver a ver *El extraño mundo de Jack*, quizá por enésima vez en cualquier soporte, permite atender a algunos detalles que el influjo que producen sus muñecos y diseños a veces no deja ver con atención. Porque, después de todo, ésta y otras películas hechas en stop motion cuando ya se trataba de una técnica en desuso –como *Pollitos en fuga* y el largometraje de *Wallace & Gromit*, ambas de Aardman, o la siguiente de Selick, *Jim & el durazno gigante*–, son tanto películas *en* stop motion como películas *de y sobre el* stop motion: su dirección de arte, el encanto de sus muñecos, esa pasión por lo artesanal y lo desechado constituyen el noventa por ciento de su materia prima. Incluso cuando sus "anécdotas" argumentales sean simpáticas e ingeniosas (el gallinero como campo de concentración, el líder de la Noche de Brujas que quiere dedicarse a la Navidad), maravillan porque sus protagonistas son muñecos perfectamente graciosos y/o agraciados. Esto no implica *menospreciarlas* como placeres superficiales, sino, justamente y por el contrario, valorarlas por el enorme placer que produce ver a esos muñecos maravillosos convertirse en seres vivos capaces de contar historias. Selick y Burton recuperaron un arte moribundo mirando a los maestros (a Willis O'Brien, a Ray Harryhausen; probablemente a los checos Jirí Trnka y Jan Svankmajer), y convirtieron ese mismo rescate en el corazón de su fábula. Burton creó con ese espíritu un corto increíble que anticipaba sus obsesiones y sus enfermedades: en los 6 minutos que duraba *Vincent* (1982), homenajeaba a su ídolo de trasnoche Vincent Price, dejaba constancia de su pulsión mortuoria y su pose dark, de su debilidad por los diseños espiralados, psicodélicos, estilizadísimos y por universos caducos. Con *El extraño mundo de Jack*, de algún modo canalizó lo mejor que tuvo tradicionalmente para ofrecer el cine navideño: sus relatos de magia y pérdida, de tristeza inconmensurable y sensibilidades distintas. Porque el cine de Navidad suele ser un cine de sufrimiento y de terror; Burton dejó esa idea plasmada en *Batman vuelve* (1992), que se hizo simultáneamente a *Jack*, y ahí están también varios grandes films de los ochenta, como *Gremlins* y *Duro de matar* –que expresaron esa noción de las "tristes navidades", como festejos que no tienen por qué ser para todos y que abruman a quienes no tienen ánimos de festejar– y posteriores (ver *'R Xmas*, de Abel Ferrara).

Si se la piensa un poco esquemáticamente, no es tan sencillo "leer" el resultado final de la fábula de Jack Skellington: su negra Navidad fracasa porque él la emprende obnubilado por el impulso de transformarse en algo nuevo que, como le dice Sally, la muñeca de trapo, "no tiene nada que ver con él". En ese sentido, su aventura bien puede verse como un alegato por la identidad y la diversidad de sensibilidades, porque el regreso triunfal de Jack a lo que mejor sabe hacer (los festejos de Noche de Brujas) demostraría que la Navidad puede ser lo mejor para varios, pero que no todos tienen por qué abrazarla y muchos pueden preferir Halloween, con sus muertos y su podredumbre. A su vez, ese final puede leerse a la inversa: Jack se deja atraer por el otro mundo, la Navidad, porque, cuando empieza la película, está harto de hacer todos los años lo mismo; pero después de su primer fracaso volverá a Halloween frustrado y con una lección aprendida, lo cual suena bastante a conformismo. De alguna manera, esas mismas contradicciones contribuyen a humanizar a sus protagonistas de caucho, alambres, plástico o la materia –mundana y extraordinaria a la vez– de que sea que se componen.

Hay un cine en busca de nuevas experiencias y apelaciones sensoriales capaces de atacar nuestros sentidos de maneras inesperadas. *El extraño mundo de Jack* tiene, siempre tuvo y conserva intacta una potencia visual que genera sus propios relieves y profundidades; un poder alojado entre el encanto y los temores de lo nuevo y lo viejo (y de lo vivo y lo muerto) que el 3D, si no necesariamente eleva, al menos provee la excusa para volver a experimentar en cine. Crucemos los dedos, como lo hacían los tres pendejitos maléficos a los que Jack enviaba a buscar a Santa Claus, para que *Coraline*, la película que Selick estrenará en Estados Unidos en febrero –adaptación de un libro de Neil Gaiman narrada con stop motion y animación digital– recupere algo de esa energía que todavía se prolonga y despliega, como las falanges de Jack Skellington, 14, 15 años después. **[A]**

Hellboy: El ejército dorado
Hellboy 2: The Golden Army
Estados Unidos/ Alemania, 2008, 120'
DIRECCIÓN
Guillermo del Toro
GUIÓN
Guillermo del Toro, sobre un cómic de Mike Mignola
MÚSICA Danny Elfman
FOTOGRAFÍA
Guillermo Navarro
EDICIÓN
Bernat Vilaplana
DIRECCIÓN DE ARTE
Peter Francis
INTÉRPRETES
Ron Perlman, Selma Blair, Doug Jones, Luke Goss, Anna Walton, John Hurt.

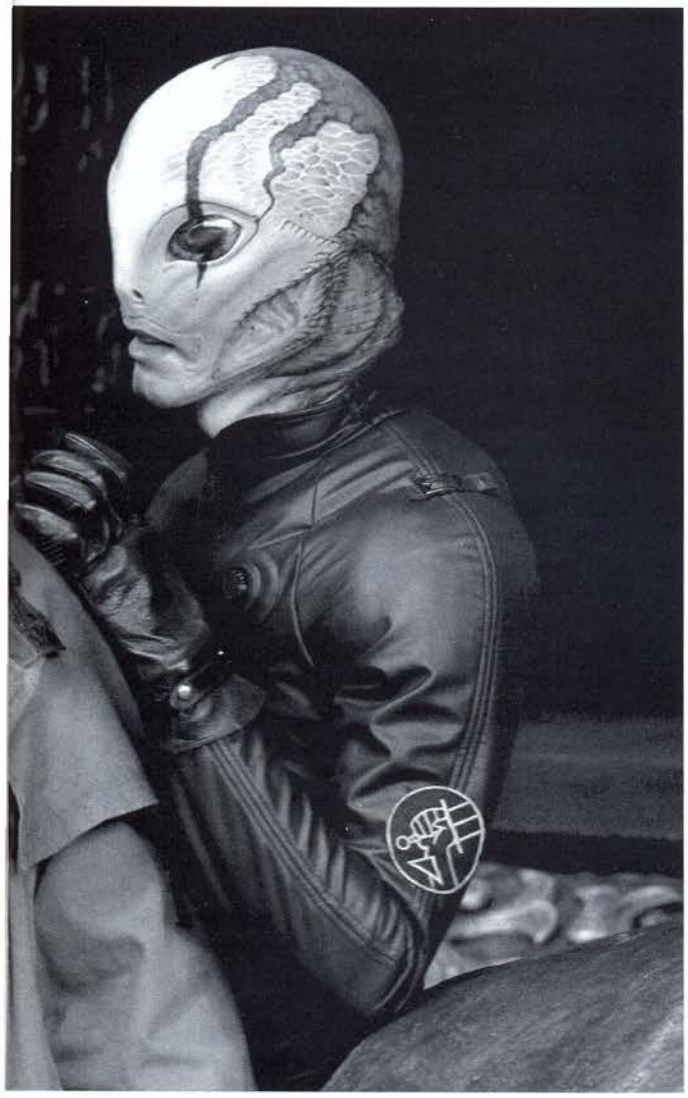
Frente de liberación feérico

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

No sé si ustedes y yo nos vamos a poner de acuerdo, así que dejo asentado desde el principio que estoy escribiendo desde la alegría y el placer, un lugar tan válido como la Academia a la hora de expresar lo que sentimos respecto de una película. Quiero decirles que disfruté de *Hellboy: El ejército dorado* incluso un poco más que de la película inaugural. Seguro mucho más que de *El laberinto del fauno*, que sumaba momentos realmente eficaces (la guarida del ogro sin ojos) con una pretensión digna de mejores causas. Por otro lado, hay una cualidad gráfica en Guillermo del Toro –realmente es creador de sus criaturas, dada la coherencia iconográfica de sus monstruos film a film– que me es afín y que en este caso implica una revisión particular de la obra visual de otro: la historieta de Mike Mignola.

El Ángel de la Muerte, sin ir más lejos, es terrible y lindísimo y "deltoriano". Y se mueve y parece vivo, algo real. Lo mismo pasa con el resto de los bichos, hadas, trolls y todo tipo de fauna inventada que se hace presente a lo largo de la película. Tienen una impronta más cercana a los Muppets que a la PC. Incluso el inmenso tipo ése de piedra que aparece en la última media hora parece salido de alguna película de Harryhausen. Es decir: aunque la película está repleta de efectos especiales, busca deliberadamente esa característica de juguete asible y físico que tiende un puente con la infancia.

Básicamente, *Hellboy 2* es una película acerca no de la imaginación, sino del lugar que le asignamos a ella. Es, de una manera un poco extraña, un film mucho más "tolkieniano" que *El Señor de los Anillos*. El inglés pensaba que los habitantes del reino de Fantasía no eran sólo una creación pueril, sino realmente algo que tenía que ver con nuestros anhelos más profundos, con nuestro deseo de trascendencia. Hay un ensayo brillante al respecto que se llama "Sobre los cuentos de hadas" –ya sé, lo cité mil veces, van mil y una, como las noches–, que termina diciendo que, después de todo, el Evangelio es el cuento de hadas que se hizo real. Este detalle, hablando de *Hellboy*, es significativo: el personaje es un hijo del Diablo que se educó católico y que usa como amuletos rosarios y cruces. Es, también, un personaje de ese cuento de hadas que algunos identifica(mos, me incluyo aunque con mis dudas) como religión. Sin embargo, es también un tipo real, en el sentido de que siente, se mueve, se enoja, disfruta y sufre como cualquier hijo de vecino. Es un buen tipo, de más está decirlo, y está conchabado por un estado burocrático que ha domado toda imaginación para mantener un cierto orden: el de que nuestra experiencia cotidiana no se vea infectada por las criaturas de los anhelos. Si el primer film nos permitía conocer al personaje y sus constantes, el segundo se toma la libertad de superpoblar el mundo con la fantasía más disparatada, porque,



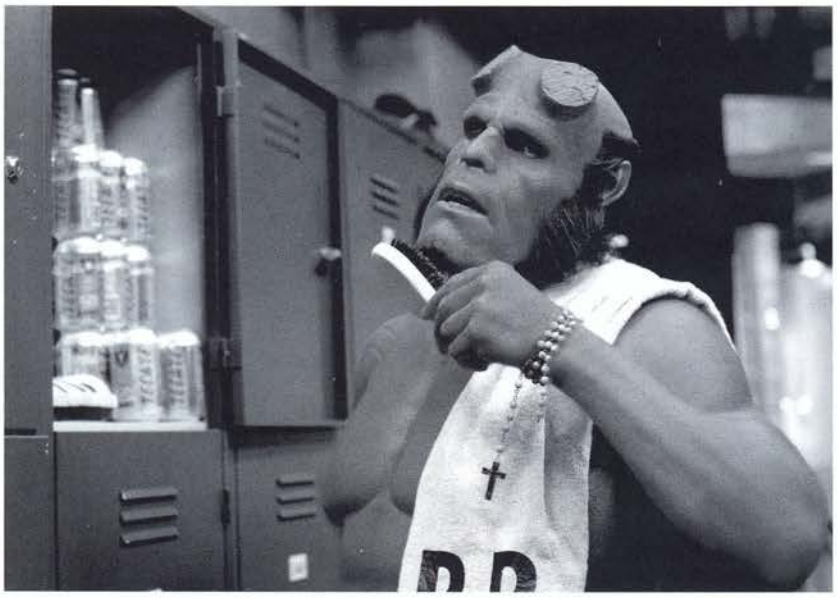
Hellboy se trata de eso nomás, de la defensa a los tiros de la imaginación desbocada, de la imaginación al poder.

después de todo, se trata de una historia de resistencia. *Hellboy*, su novia Liz, el hombre pez Abe y los demás bichos se resisten a que el mundo de los números y la ciencia al servicio del –disculpen, pero no hay otro término– capital encierre la fantasía en el compartimento estanco del ocio y sólo a cierta edad.

La historia es sencilla: los elfos y hadas y demás bichos han peleado hace siglos contra los seres humanos, que carecen de cualquier tipo de poder. Alguien diseñó para los fantasiosos un ejército de robots de oro o algo así para aplastar a la humanidad. Pero primó la cordura, hubo acuerdo, los seres imaginarios se refugiaron en los bosques y los humanos en las ciudades. El problema es que los humanos están haciendo bosta todo –sí, bueno, está bien, es un mensaje ecológico a tono con los tiempos–, y los elfos, podridos, deciden encontrar el amuleto que controla a los viejos robots despacharnos de una buena vez. Ahí entran Hellboy y los demás para frenar los desastres. Hellboy, de paso, anda con problemas de pareja con Liz (Selma Blair es lo más parecido a un milagro en el cine), que –de paso nos enteramos– está embarazada del diablo sin cuernos. El humor entre tierno y sardónico de Hellboy y esta trama más cercana a *Montaña rusa* que a *El bebé de Rosemary* equilibran –con escenas como la de la borrachera cantarina de Abe y Rojo– cualquier posible melosidad de la trama élfica. Es cierto: Del Toro no le hace asco a ningún lugar común visual de esta clase de historias, pero toda la película adquiere un tono de parodia amable de *El Señor de los Anillos* (el final de la bendita corona que domina al Ejército Dorado es mucho más que una cita puntual), casi una corrección de la impostación en la que suele caer aquella novela. Porque de lo que se trata no es de reivindicar tal o cual género, tal o cual autor, tal o cual iconografía. De lo que se trata es de protestar contra la doma de hadas, el amaestramiento de ogros, la venta de enanos en serie. El malhumor constante, el habano que refunfuña en el colorado es, ni más ni menos, la posición del militante de la fantasía.

Hay dos secuencias puntuales que permiten que uno vea la película así y la disfrute como si fuera *La hora de los hornos* según Campanita. La primera es la del mercado de los trolls. En "Harry Potter y Cualquier Cosa Que Quieran Adosarle" hay una calle secreta donde los magos compran varitas, pócimas, etcétera. La única "magia" es que se trata de un mercado convencional con artículos poco convencionales para quien no es mago, pero en realidad totalmente comunes para el harrypotterismo. Justamente, el universo de Harry Potter es la reducción a la razón de la sinrazón de la magia. La no-magia (de paso, cañazo: muchas veces Tolkien, azuzado por su militarismo papista, racionaliza la magia para darle más peso al simbolismo cristiano) es la constante de Harry Potter: ¿qué es eso de que a los magos se los educa en un colegio secundario? Es el absurdo total, el acabose. La magia es un producto salvaje de nuestro inconsciente –podemos citar al amigo Jung acá, como para que no parezca que uno delira solo–; someterla a la economía del mundo burgués es, simplemente, destruirla. Bien, en la secuencia del mercado en *Hellboy*, lo inesperado puede suceder, y no hay una razón o un elemento que desvíe la fantasía de esas calles. Es lo que sucede, por ejemplo, en el pueblo de los *toons* de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, donde la imaginación desbordaba cualquier orden impuesto desde afuera. El mecanismo es simple: Hellboy es un personaje en el fondo humorístico que se sabe apartado de lo humano demasiado humano. Por lo tanto, sus reacciones cuajan perfectamente bien en ese mundo, lo que implica que no es necesario "racionalizarlo".

La segunda secuencia es la del final, que entre mis amigos de *El Amante* ha traído más de una protesta por su ramplonería. Pero resulta que esa sucesión de sacrificios, pelea y colores élficos estalla bajo tierra, fuera de la mirada de los "humanos" (a quienes, finalmente, se abandona), donde esas cosas tan simples y duales como "el bien y el mal", "la belleza y la fealdad", "la luz y la oscuridad" pueden funcionar como las pobres criaturas de nuestra limitada imaginación. Después de todo, esas reglas simples y puras sólo sirven en la Fantasía porque, qué le vamos a hacer, nuestra Tierra es mucho más compleja y llena de límites físicos y emocionales, algo que las criaturas que inventamos como expresión de nuestros más profundos deseos no tienen. De eso se trata, y de eso se trata *Hellboy 2*: de una denuncia contra la discriminación y el genocidio que sufren –en manos de nuestro periódico portarnos como personajes de película costumbrista– los agentes del libre albedrío neuronal y emocional. *Hellboy* se trata de eso nomás, de la defensa a los tiros de la imaginación desbocada, de la imaginación al poder. Aunque parezca inocente y tenga su pequeña ramplonería, no deja de ser una pieza de resistencia. **[A]**



Tumor ¿benigno? del toro

Un poco en contra por **Marcos Vieytes**

Guillermo del Toro es uno de los directores que mejor provecho le han sacado al fantástico digital. *Blade 2*, sin ir más lejos, no sólo es una de las películas más redondas que esta corriente abrumadora del cine industrial ha dado en décadas, sino una gran película, a secas. Lo mismo sucede con *El espinazo del diablo*, aunque los efectos digitales de ésta eran muchos menos que los de aquélla, y prácticamente invisibles si decidiéramos compararlos con los de la segunda entrega de *Hellboy*. En ambos casos, el digital está al servicio de la historia y no al revés. Del Toro arma personajes consistentes, cuenta con fluidez, recurre a los géneros, y los ecos del western aparecen tanto en la urbe vampirizada de la saga con Wesley Snipes como en la España mítica del film con Luppi. Los finales de ambas son sublimes y uno sale del cine conmovido antes que impresionado por la técnica, lo cual es doblemente meritorio si tenemos en cuenta que en la segunda el desenlace del relato es activado por un personaje incorpóreo y que la eficacia trágica de la primera proviene y depende del preciso uso dramático que se le da al digital en el epílogo.

No pasa lo mismo con *Hellboy 2*, más parecida a un bazar digital que a un film, inmenso y ostentoso bestiario que, aparte de engrosar primero la galería de monstruos de la Universal, luego el catálogo de merchandising del estudio y, finalmente, los anaqueles de unos cuantos adolescentes trasnochados y vírgenes a los 40, no genera otra cosa que indiferencia a partir de la saturación visual estéril a la que nos somete. Sé que hay muchas otras películas de estos últimos años que mejor podrían servir de blanco para este tipo de crítica, pero así como es cierto que *Hellboy 2* no es la peor de ellas –debido al humor que la atraviesa por momentos y que nos impone la evidencia de estar ante un divertimento–, también es cierto que la debilidad del director mexicano por los artefactos ha puesto en crisis su eficacia narrativa y, a partir de ello, la identificación emocional que nos generan sus historias. En parte porque esos artefactos-efectos han pasado de ser mecánicos y concretos –como en *Cronos*– a excesivamente simbólicos en *El laberinto del fauno* o virtuales y exhibicionistas aquí; de ser dramáticamente significativos –como el del cuerpo de la princesa de *Blade 2*, que se disuelve en cenizas– a nada más que superflua retórica de diseño.

Parte de ello se debe a la progresiva irrealidad del plano, desmaterializado y cada vez más servil a la digitalización, o cargado en exceso de formas que no cumplen función dramática alguna ni se abandonan del todo a la abstracción (en ese sentido, la reciente *Jumper* es un ejemplo mucho más interesante). Al ver la secuencia del tour que emprenden los personajes por la feria de los trolls, uno siente casi lo mismo que durante la mayor parte de lo que duran las tres últimas entregas de *La guerra de las galaxias*: el triunfo de la computadora sobre la cámara. Y si agrego el "casi" es porque Del Toro –más oscuro y menos solemne que George Lucas– sustituye a los infradotados *comic relief* de éste por un personaje lateral y anecdótico pero feroz, que tiene el aspecto de un bebé y resulta ser un tumor. Lo que ese verdadero *tour de force*, en tanto forzamiento del relato, tiene de maligno es que no agrega nada sustancial a la historia. Engorda el ojo pero no la mirada. Tal como sucede con el cameo inicial de Santiago Segura, que no aspira a otra cosa que a la complicidad risueña de todos aquellos a quienes nos resulta simpático, *Hellboy 2* no genera más interés que el del reencuentro con un material expandido por acumulación de motivos visuales pero no desarrollado dramáticamente.

Si hay vida en este planeta-película, sólo aparece durante la borrachera compartida por Hellboy y Abe Sapien –momento en que la película se olvida de ser un vehículo para el director de arte y humaniza a los personajes y a la situación–, o en los planos en los que está Selma Blair, a quien uno busca no ya por una obsesión particular con la belleza del sexo opuesto, sino porque allí reside la promesa de un cuerpo entre tanto gráfico o entre tanto otro cuerpo desantropomorfizado (someter el oído y la razón a la tan poco placentera y gratuita experiencia de leer la aberración lingüística antedicha es una experiencia similar a la de encontrarle sentido al desfile de formas del film lo suficientemente deformadas como para distanciarnos de ellas, pero no tanto como para entregarnos al goce original de la deriva abstracta), aplastado bajo toneladas de prótesis y maquillaje. La distancia que hay entre los rulemanes y engranajes de *Cronos* y los de *Hellboy 2* es la misma que hay entre un cine que cree en lo fantástico de las imágenes y otro que sólo persigue imágenes fantásticas, entre la poesía y el *qualité* digital. Del Toro está a la altura de ambos, y eso es lo preocupante. **[A]**

El camino al abismo

por **Rodrigo Aráoz**

El segundo largometraje de Asia Argento está basado en el libro *The Heart Is Deceitful Above All Things*, de J. T. Leroy, un adolescente que fue la cenicienta del ambiente artístico-literario estadounidense a fines de los noventa a partir de la publicación de sus historias de adicciones y prostitución en clave autobiográfica.

La transposición cinematográfica apareció a mediados del 2004 y hubo que esperar cuatro años para su estreno comercial en Argentina (se la pudo ver en el Festival de Mar del Plata y en el Bafici 2005). Este tiempo sirvió para saber que el tal Leroy no era más que una suerte de entelequia –algunos, sobre todo los funcionarios de la justicia, prefirieron hablar de fraude– creada por la escritora Laura Albert, y que detrás de aquella prosa no había un adolescente conflictuado sino una curtida cuarentona.

Dejando de lado estos datos curiosos y un poco irrelevantes, hablemos de la película en sí, que comienza con la restitución de Jeremiah, un niño de 7 años, a su madre biológica (Sarah), papel a cargo de la propia Argento con una convincente pinta de reventada muy a lo Courtney Love. Ahí nomás, en el primer minuto del film, es cuando comienza el camino de ambos hacia el abismo. El pequeño queda a merced del incipiente sadismo de su madre y se ve arrastrado por ella y/o su pareja de turno a edificantes actividades como el vagabundeo, el consumo de alcohol y de drogas y la ingesta de basura para pasar, acto seguido, al abandono y a la tutela de sus abuelos y su fanatismo religioso.

Las miradas se van alternando –la del niño, la de los adultos–, pero siempre prevalece el punto de vista inocente y confiado del pequeño (de ahí el extraño título extraído del Evangelio), y eso explica que la película tenga por momentos ese aire aciago y excesivo. Para lograr esto, Argento contó con la inmejorable ayuda de Jimmy Bennett, quien hace de Jeremiah durante la primera mitad de la película. Su actuación es tan extraordinaria y verosímil –sobresale su versión libre de *Anarchy in the UK* de los Ax Pistons... ¡perdón! Los Sex Pistols– que es difícil no sentir simpatía y compasión por el pequeño.

Después de la estadía con sus abuelos, que supone una elipsis de tres años y un adoctrinamiento religioso bastante severo, el niño vuelve a manos de su madre y retoma su antigua vida. Bajo el sino del descontrol, las situaciones se hacen cada vez más funestas y el ambiente va ganado extrañeza hasta desembocar en el abismo interminable de la alucinación psicótica y el delirio paranoide. (Bueno, en realidad el abismo efectivamente tiene un fondo, pero de eso nadie vuelve salvo ciertas figuras del espectáculo nacional.)

Dentro del esquema de *El corazón es engañoso por sobre todas las cosas* se presenta un gran interrogante, casi tan viejo como el cine mismo, y otros derivados de éste: ¿existe el límite de lo representable? ¿Cómo mostrar el sadismo sin caer en él? ¿Cómo representar un acto sexual entre un niño y un mayor? Ya sea por convicción, por pudor o por corrección (o por una mezcla de las tres), Argento opta, según la escena, por tres procedimientos diferentes. El más obvio y casi ineludible es el de la elipsis. El segundo, no tan común, es la sustitución del intérprete: en la turbadora escena en que Jeremiah seduce al amante de su madre, en cierto momento –cuando la cosa se pone sensual– aparece la propia directora personificando al niño. El tercero, el más sustancial e inusual, es el enfoque irreal, fantasioso, incluso alucinado (sea subjetivo o no) que se da del abuso, en el cual podemos identificar una correspondencia con la perspectiva del pibe. Esta posición es interesante porque para un niño el sexo y el sadismo no pueden significar otra cosa que algo ajeno, que está más allá de su entendimiento.

Al igual que en estas escenas, durante toda la película la directora maneja distintos tonos y se pasea por diferentes registros, que por momentos parecen escapársele de las manos. Pero prevalece su arrollador deseo de contar; se impone un impulso narrativo desaforado que, siempre al borde del descontrol, brota a borbotones e impregna la pantalla de esa visceralidad. Esto incomoda un poco y por momentos hace difícil encontrar terreno firme donde hacer pie, pero nos mantiene siempre expectantes, atentos a lo que puede suceder. Y en tiempos de un cine ¿independiente? que suele apostar al cálculo, el minimalismo y la solemnidad, es agradable constatar que aún existen films (y artistas) intensos como éste que no temen mostrar su costado pasional. **[A]**

El corazón es engañoso por sobre todas las cosas

The Heart Is Deceitful Above All Things

Estados Unidos/Reino Unido/Francia/Japón, 2004, 97'

DIRECCIÓN Asia Argento
GUIÓN Asia Argento, Alessandro Magania
PRODUCCIÓN Chris Hanley, Alain de la Mata
FOTOGRAFÍA Eric Alan Edwards
EDICIÓN Jim Mol
MÚSICA Marco Castoldi, Billy Corgan, Sonic Youth
INTÉRPRETES Asia Argento, Jimmy Bennett, Dylan y Cole Sprouse, Peter Fonda, Ornella Muti, Winona Ryder.

Estreno en salas en formato DVD.

Exterioridades

por **Jorge García**

Entre la vida y la muerte

Appaloosa
Estados Unidos, 2008, 114'
DIRECCIÓN Ed Harris
PRODUCCIÓN Ed Harris, Robert Knott, Ginger Sledge
GUIÓN Robert Knott, Ed Harris
MÚSICA Jeff Beal
MONTAJE Kathryn Himoff
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Waldemar Kalinowski
INTÉRPRETES Ed Harris, Viggo Mortensen, Jeremy Irons, Renée Zellweger.

Mientras que varios de los principales géneros del cine americano clásico –ya sea *film noir*, musical o ciencia ficción clase B– prácticamente se extinguieron en la década del 50, el western prolongó algunos años su supervivencia a través de los trabajos de ciertos maestros del género (Ford, Hawks, Walsh), hasta alcanzar su canto del cisne con los films que realizó Sam Peckinpah hacia fines de los sesenta. Aislados esfuerzos realizados en las décadas posteriores –algunos con ocasionales aciertos (*Silverado*, *Danza con lobos*), otros definitivamente frustrados *(Wyatt Earp*, *Pacto de justicia*)– no lograron nunca revitalizar un género que ya había ofrecido lo mejor de sí en otros tiempos. Sin embargo, este año aparecen un par de nuevos intentos: la decorosa *El tren de las 3:10 a Yuma*, aunque bien lejos de la notable primera versión de Delmer Daves, y ahora este film, segundo trabajo de Ed Harris luego de la entretenida –aunque bastante superficial– *Pollock*. Como ocurre casi siempre en estas esporádicas aproximaciones, la película del actor/realizador canibaliza sin escrúpulos la obra de diversos directores: la de los citados Ford y Hawks en primer lugar, aunque sin rozar mínimamente su grandeza, pero también la de Sergio Leone en el manejo de los tiempos narrativos, que aquí derivan en una notoria falta de ritmo; la de Budd Boetticher y su laconismo en la construcción de los forzados diálogos, y hasta la del hoy olvidado Henry Levin en los rasgos psicopatológicos del personaje que interpreta Harris. El problema es que todas estas derivas recurren a los elementos más exteriores de sus modelos sin transformarlos en un relato personal, lo cual da como resultado una película sin nervio y de baja intensidad. Si Viggo Mortensen (Harris, el personaje mejor definido del film) y Jeremy Irons (en el rol de villano de turno) resuelven con solvencia sus partes, no puede decirse lo mismo de Renée Zellweger, quien –más allá de que le tocó en suerte un rol imposible– ofrece un insoportable festival de gestos y mohines ante el cual uno está tentado de preguntarse si la actriz no está boicoteando la película. **[A]**

Howard Hawks declaró más de una vez que se había decidido a filmar *Rio Bravo* porque le parecía inaceptable la conducta del Marshall encarnado por Gary Cooper en el film *A la hora señalada* (*High Noon*, Fred Zinemann,1952), quien, en lugar de resolver solito el conflicto que se le había presentado, solicitaba la ayuda de ciudadanos que no estaban preparados para afrontar esa responsabilidad porque no eran –ni tenían por qué serlo– profesionales de la ley. Lo que late detrás de esta refutación centrada nada más que en el comportamiento de un personaje para nada afín a la lógica de los héroes y la ética del coraje de sus propias películas no es la mezquindad de un director envidioso por el éxito de otro ni mucho menos, sino el rechazo de un artista lúcido como pocos para conocer y trabajar las convenciones genéricas hacia la operación alegórica puesta en práctica por Zinemann, quien reduce las ambiciones de un género de resonancias míticas y ambiciones universales como es el western al convertirlo en mero vehículo de una intervención política circunstancial (la caza de brujas de Joseph McCarthy) y, por lo tanto, perecedera, para lo cual lesiona tanto la autosuficiencia ficcional del film como la autoridad moral del héroe. A diferencia del Marshall Will Kane (Cooper en *A la hora señalada*), el sheriff John T. Chance (John Wayne en *Rio Bravo*) no le pide ayuda a nadie, y es justamente por eso que la recibe de todos. Al fin y al cabo, no resuelve por sí solo ninguno de los tres episodios violentos del film, pero todos sienten que es capaz de hacerlo, y es esa seguridad contagiosa –ese carácter, esa templanza– la que los motiva a colaborar parcial pero espontáneamente en la resolución de los diversos conflictos que se presentan.

Con la reciente película de Ed Harris habría sucedido algo similar. De haber estado vivo aún, Hawks habría encontrado en ella más de un motivo para responderle filmando otro western. Pero nos detendremos sólo en uno: la espantosa configuración del personaje femenino que está a cargo de Renée Zellweger. Si de conductas se trata, Hawks jamás habría permitido que el varón protagonista de uno de sus westerns recibiera a una mujer preguntándole si es una puta ni bien la ve, en la primera conversación que sostienen. Ni en la primera, ni en la segunda, ni en ninguna otra. No porque el personaje no pudiera serlo (ninguno de los grandes personajes femeninos de Hawks tiene un pasado irreprochable, entre otras razones porque no están afiliados a una moral culposa) ni por pacatería, sino por la falta de dignidad que comporta. En un director que hace

La mujer señalada

por **Marcos Vieytes**

del gesto físico y moral la pieza clave de su puesta en escena y visión del mundo, una grosería de ese tipo es inadmisible hasta para el más ruin de sus villanos, pero acá Ed Harris no sólo la pone en boca de uno de los protagonistas (representante de la ley, para más datos), sino además en la de aquél que él mismo encarna, en la suya propia. La inexperiencia del personaje a la hora de tratar con las mujeres no es excusa, así como tampoco lo es que finalmente no sea el verdadero referente heroico del film. En un género ejemplar como el western no hay necesidad de explicitar el mal que se desprecia, así como Hawks en *Rio Bravo* evitaba, por ejemplo, mostrar la humillación de un hombre metiendo la mano en una escupidera, aun cuando éste se la merecía. Pero creo que el gran problema de *Entre la vida y la muerte* radica en que la misoginia del personaje pasa inadvertida incluso para el propio director.

En la película hay sólo dos clases de mujeres: las putas propiamente dichas (Ariadna Gil en un personaje que, si el film hubiera desarrollado tanto como prometía, podría haber contrarrestado la tendenciosa pobreza del otro) y las que lo son por vocación o, de acuerdo al espíritu de la película, por naturaleza (la propia Zellweger, que siempre juega a dos o tres puntas, cumpliendo a rajatabla el designio que el primer diálogo del guión ha trazado para su personaje). Vale decir que, en el mundo de *Appaloosa*, mujer es sinónimo de puta, y los hombres no son otra cosa que cómplices o víctimas de ellas. La asquerosa mariconería de esta concepción es completamente opuesta al universo Hawks. Si a Fassbinder le gustaba hablar de los cowboys gay del director de *El Dorado*, es porque la virilidad de sus personajes masculinos era tan sólida que incluía desembozadamente la ternura entre pares, la parodia sobre los estereotipos sexuales y hasta su inversión gozosa. Nada de esa lúdica seguridad que hace de *Rio Bravo* una fiesta de la desviación genérica hay en esta película, en la que, si me apuran, me atrevo a decir que late con fuerza un homoerotismo inconsciente y lamentablemente reprimido. Van un par de ejemplos: si acaso hay una secuencia emotiva en un sentido íntimo, es aquella en la que Viggo Mortensen aplaca a Ed Harris en su brote de locura abrazándolo durante unos segundos que parecen eternos, y en los que se revela un vínculo entre ambos mucho más fuerte y físico que el que éste podría llegar a desarrollar con la mujer de la que parece haberse. La otra es aquélla en la que Harris-director, como devolviéndole el gesto a Mortensen-personaje, le regala un plano de heroicidad estatuaria antes del duelo final que resulta ostensiblemente atractivo por su sensualidad ampulosa, del todo reñida con el rústico imaginario clásico. **[A]**

Gracias, amigos

por **Leonardo M. D'Espósito**

Hace unos años, la aparición de dos películas –*21 Gramos*, de Alejandro González Iñárritu, y, especialmente, *Las invasiones bárbaras*, de Denys Arcand– generó nuestro famoso artículo sobre el "cine choronga". Primero, una pequeña discusión. Yo estaba seguro de que el término había sido creado por el profe Eduardo Russo, y tenía un mail que lo probaba. Pero hay testigos que dicen que su aparición es anterior, que es un término traído a la lengua de Cervantes por Javier Porta Fouz. Aparentemente, las fechas confirman la segunda hipótesis. Sí es cierto que Eduardo calificó en un mail con ese adjetivo el film de Arcand. La sonoridad del vocablo, la sutil combinación entre la "ch" y el grupo consonántico "ng" hacia el final, la aplicación del género neutro tan poco valorado en el castellano, la connotación fonológica (hacia "chorizo", pero también hacia alguna forma popular de denominar al sexo masculino, así como alguna forma popular de denominar las heces) lo hacían irresistible y preciso. No es exagerado decir que el mayor aporte de *Las invasiones bárbaras* al cine sea, justamente, la irrupción en el vocabulario del término. Quizás alguna vez el DRAE lo tome como válido, e incluso es posible que Javier sea considerado una autoridad, avalada por el profe Russo y por Marcelo Panozzo, coautor con el director de esta publicación del magno texto que referimos.

Por supuesto: la aparición de un vocablo implica que cierta realidad es tan evidente que merece catalogarse dentro de la lengua. Para quienes siempre preguntaron, despectivos, qué significaba "cine choronga", repetimos: es cine pretencioso, sentencioso, desconfiado de las imágenes –por eso descansa en los diálogos, aunque mueva la cámara de modo preciosista o monte rítmicamente–; desconfiado, sobre todo, de la inteligencia del espectador. Suelen ser películas que dicen "el mundo es así", a lo taxista, y que terminan gritando que todo tiene solución si somos más buenos. Cine de auto(anti)ayuda que dicta cátedra sobre cómo vivir y en el que, por norma, el director se coloca por encima de sus personajes y del público. Es el tipo "que sabe" y que enseña, no alguien que tiene una visión y la comunica riesgosamente, sin saber si será o no aceptada por quienes lo escuchan. Cine choronga es el de Iñárritu, Joel Schumacher, el último Woody Allen, películas como *Manuale d'amore*, *Cuatro minutos*, *Los falsificadores*, por lo menos tres películas de Gabriele Muccino, *Mi nombre es Tsotsi*. No sé por qué, pero estas basuras por lo general ganan el Oscar (y acá cedo a mi amigo Jorge García con eso de que en el pasado etcétera: el Oscar lo ganaron, en los setenta, Truffaut, Fellini, Kurosawa y Buñuel, y te nominaban una *Delicias turcas*, ponele). Bueno, en fin... *Billiken* para adultos, con un par de escenas decorativas. Películas que son al séptimo arte lo que Ari Paluch es a la literatura.

Y ustedes ahora pensarán: "¿Y para cuándo la crítica de la película de Arcand, *La edad de la inocencia*?" Acá va: es, por lo antes mencionado, una choronguez imposible. *La edad de las tinieblas* (ése es su verdadero título) trata de un burgués acomodado, casado con una mujer muy profesional y muy exitosa, que: a) no coge, b) sus hijas (niña y adolescente) lo ignoran, c) tiene un trabajo burocrático inútil con una jefa gruñona (questáfuerte), d) tiene una compañera lesbiana (questáfuerte), e) sufre que la gente sea agresiva en la autopista (tiene un cochazo, de paso, y una casita en barrio privado que te la *voglio*), f) sueña despierto con fantasías eróticas con una –mediocre, se nota– estrella de cine, su jefa (a la que imagina someter) y su compañera lesbiana, g) también sueña que es un gran escritor, que gana premios, que cualquier mujer se baja la trusa por él, h) al final abandona todo y se va a vivir a una casita que tenía su padre junto al mar. "H" es importantísimo: la casita no es un retorno a lo natural, sino un lugarcito ¡que te la *voglio*! Las secuencias oníricas son ramplonas; el uso de los efectos especiales, feo; la aparición de Rufus Wainwright cantando ópera (porque el verdadero arte es la ópera: ¡Arcand, conseguite un contrato como *régisseur* en el Colón, que, de paso, está cerrado!), torpe, y encima un par de secuencias en las que el protagonista escucha a quienes se supone que debe ayudar –un marido que pierde todo en el divorcio por la inescrupulosidad de su ex y un profesor desesperado porque lo amenaza de muerte un alumno camboyano y la escuela no hace nada (y el nene camboyano mató gente, incluso clavó un bebé en la pared)– explican que el mundo es malo porque hay mujeres e inmigrantes. Una película nada, en suma, que no merecía una página. Pero que me permite rendir homenaje a los héroes que forjaron una categoría para que estos films basura puedan despacharse con menos gasto de tinta. **[A]**

La edad de la inocencia

L'Âge des ténèbres

Canadá, 2007, 104'

DIRECCIÓN
Denys Arcand

GUIÓN Denys Arcand

PRODUCCIÓN
Dominique Besnehard, Philippe Carcassonne, Daniel Louis, Denise Robert

MÚSICA Philippe Miller

MONTAJE
Isabelle Dedieu

INTÉRPRETES
Marc Labrèche, Diane Kruger, Sylvie Léonard, Caroline Néron, Rufus Wainwright, Emma De Caunes, Macha Grenon, Pierre Curzi.

Ceguera

Blindness
Canadá/Brasil/Japón, 2008, 120'
DIRECCIÓN
Fernando Meirelles
GUIÓN José Saramago (novela), Don McKellar (guión)
PRODUCCIÓN
Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman, Sonoko Sakai
FOTOGRAFÍA
César Charlone
MONTAJE
Daniel Rezende
INTÉRPRETES
Julianne Moore, Mark Ruffalo, Alice Braga, Yusuke Iseya, Danny Glover, Gael García Bernal.

Uno de los afiches de *Blindness* emula los típicos carteles que nos hacen leer los oculistas para evaluar nuestro estado de visión: una B enorme arriba, más abajo una L, una I y una N un poco más chicas y, debajo de todo, en letras bastante chicas, el DNESS que completa la palabra BLINDNESS. A primera vista, la idea del afiche parece ingeniosa: la película es sobre la ceguera, la ceguera nos remite a los ojos, los ojos al oculista y el oculista a uno de esos carteles. Sin embargo, si uno lo piensa dos minutos, se da cuenta de que el cartel no tiene nada que ver con los acontecimientos que narra *Blindness*. El cartel no pertenece ni podría pertenecer al universo de la película de Fernando Meirelles. En *Blindness* la gente se queda ciega de repente, no gradualmente: nadie, en ningún momento, tiene la oportunidad de enfrentarse a uno de esos carteles. Sencillamente porque cuando van al oculista ya están ciegos. El afiche tendría sentido si en la película la gente se quedara ciega gradualmente. En ese caso, el afiche daría cuenta de ese ir viendo cada vez menos y cada vez peor. Pero no es el caso.

Con las decisiones formales de la película pasa algo parecido. *Blindness* está llena de fundidos a blanco, fueras de foco, encuadres incómodos, luz quemada, etcétera. Todo eso logra que el espectador vea mal, vea de forma incómoda. De nuevo, a primera vista, parece una decisión lógica: ceguera, afecciones en los ojos, ver mal. Sin embargo, pasa algo parecido a lo que pasa con el afiche. ¿Por qué la película nos hacer ver mal? En ella, la gente es ciega o no lo es. No hay término medio. Nadie ve mal. ¿Qué punto de vista adopta y reproduce *Blindness* con esos efectos? Ni el de los ciegos ni el de Julianne Moore, la única vidente. Los recursos se quedan a mitad de camino. Llaman la atención sobre sí mismos constantemente, distraen, molestan y, finalmente, cuando uno se detiene a pensarlos, no tienen razón de ser. Porque además generan un efecto uniforme, un efecto que recorre toda la película, independientemente de la situación narrada. Y las situaciones son muchas y variadas. La desesperación de quedarse ciego. El dificultoso proceso de adaptación a una nueva condición. El miedo a perder la vista. La mezcla de pánico e incertidumbre que desata una epidemia de ceguera. La terrorífica vida en un campo de concentración para ciegos. Son muchísimos los estados emocionales, individuales y colectivos que Fernando Meirelles no logra generar ni trasmitir en *Blindness*. **Ezequiel Schmoller**

Dos colgados muy fumados

Harold & Kumar Escape from Guantanamo Bay
Estados Unidos, 2008, 114'
DIRECCIÓN Y GUIÓN
Jon Hurwitz y Hayden Schlossberg
MÚSICA
George S. Clinton
FOTOGRAFÍA
Daryn Okada
MONTAJE Jeff Freeman
PRODUCCIÓN
Nathan Kahane, Greg Shapiro
INTÉRPRETES
Kal Penn, John Cho, Rob Corddry, Danneel Harris, Paula Garcés, Neil Patrick Harris.

Ya había pasado antes con *Resident Evil* y con *Las crónicas de Riddick*, y los distribuidores lo hicieron de nuevo: estrenaron la secuela de una película que no se había estrenado en cines. Encima, el título en castellano lo robaron del título que la primera película tuvo en España (aunque neutralizado, ya que ese título era *Dos colgaos muy fumaos*). La primera parte, *Harold & Kumar Go to White Castle*, se consigue en DVD con el título *Aventura nocturna. Dos colgados...* arranca inmediatamente después del final de la primera película, que narraba la odisea de los dos adorables fumones del título original (interpretados por Kal Penn y John Cho) para llegar a su hamburguesería favorita. De hecho, en la primera escena lo tenemos a Kumar evacuando las 30 hamburguesas que se acaba de comer. En el final de la anterior, Harold se animó a hablarle por primera vez (y besar) a María, la chica de sus sueños, que vive en el mismo edificio que ellos. Ella se fue a Ámsterdam, y eso mismo deciden hacer Harold & Kumar para ir a buscarla. Pero no llegan a destino porque a Kumar se le ocurre encender una pipa de agua en el avión; todos confunden la pipa con una bomba y, de repente, para el gobierno americano se convierten en terroristas, y son enviados a Guantánamo. Aunque el "escape" del título original ocupa unos cinco minutos de película; el resto es, al igual que la primera parte, una *road movie*, que es la excusa perfecta para mostrar una galería de personajes muy muy extraños, como esos *rednecks* cuya casa, que está en el medio del bosque, está decorada al mejor (o peor) estilo palermitano. Y, además de ser marido y mujer, son hermanos. Y guardan a su hijo cíclope en el sótano. Lo que mejor hace la película (que es tanto o más política que la primera parte) es jugar con el estereotipo. La película explota los estereotipos, afirma que muchos son verdad, pero demuestra que el problema no está en el estereotipo en sí sino en la intolerancia de los demás (el gobierno, principalmente, representado por un agente racista y desagradable). Pero lo mejor de ambas películas es sin duda el señor Neil Patrick Harris, un actor que hace poco salió del clóset. Y aquí se interpreta a sí mismo en versión hiperheterosexuada. En algunos pasajes con NPH se pueden resumir algunos extremos del humor de esta película, que seguramente no será para todos, pero en "lo suyo" es ciertamente creativo: en la primera película podemos verlo esnifando cocaína del culo de una mujer mientras el auto en el que van se maneja sólo; y en ésta, marcando (en el sentido ganadero del término) a una prostituta con sus iniciales. **Juan Pablo Martínez**

Invisibles

España, 2007, 95'
DIRECCIÓN
Mariano Barroso ("El sueño de Bianca"), Isabel Coixet ("Cartas a Nora"), Fernando León de Aranoa ("Buenas noches, Ouma"), Javier Corcuera ("La voz de las piedras"), Wim Wenders ("Crímenes invisibles")
PRODUCCIÓN
Javier Bardem.

Las vueltas del destino han hecho que *Invisibles* aparezca casi inadvertidamente en la cartelera porteña, en soporte DVD, en el cine Cosmos y sólo en dos funciones por día. Casi parece otra ramplona metáfora imaginada por el cada vez más alicaído Wim Wenders. Conformada por cinco cortos que van de las ficciones dirigidas por Barroso y Coixet (aunque, "basadas en hechos reales", claro está) a los documentales de León de Aranoa, Wenders y Corcuera, el nexo que une las historias es el homenaje a la ONG Médicos Sin Fronteras. El tono es en general informativo, tendiente a generar una toma de conciencia por parte del espectador, y la relevancia del tema pareciera tornar políticamente incorrecta toda crítica negativa. Aún corriendo este riesgo, debo decir que no todos los acercamientos al tema están a la altura de las circunstancias. Coixet escoge hablar sobre el Mal de Chagas a través de las cartas que entre Bolivia y España se envía una familia aquejada por la enfermedad. La monotonía del relato en off y del único tema musical repelen la empatía y desnudan el hecho de que el único objeto perseguido es dejar en claro los rudimentos que se "han de saber" sobre el tema. Lo de Wenders (que trata el tema de las sistemáticas violaciones en la República Democrática del Congo) es una sucesión de relatos muy breves realizados por víctimas que, haciendo honor al título, se van tornando traslúcidas, apareciendo y desapareciendo en pantalla. Ni siquiera la potencia del tema o el tenor de los relatos logran transmitir emoción o energía en esta especie de sucesión de fantasmas (¡otra vez!) que resulta casi insultante en su intento de *poetizar* un tema como el abordado. Básica y maniquea es la mirada de Barroso en "El sueño de Bianca" (tema: la enfermedad del sueño en la República Centroafricana), que contrapone el interés en los estudios científicos que tienen fines cosméticos con la desidia en la búsqueda de un remedio para ese mal (pues afecta principalmente a pobres y desclasados) y lo hace a través del juego entre el blanco y negro (el laboratorio suizo denunciado) y el color (África). Los cortos más potentes son los de León de Aranoa (niños secuestrados para actuar como soldados en Uganda) y Corcuera (campesinos desplazados en Colombia): aquí, la elección de tener en cuenta que se está entrevistando a personas, de darles un tiempo para expresarse (incluso para emocionar), de sugerir sin subrayar el contexto político eleva la puntería del conjunto y supera el producto institucional meramente informativo para intentar una mirada ideológica y vital. **Fernando E. Juan Lima**

La princesa de Nebraska

The Princess of Nebraska
Estados Unidos/Japón, 2007, 75'
DIRECCIÓN Wayne Wang
GUIÓN Michael Ray
FOTOGRAFÍA
Richard Wong
MÚSICA Kent Sparling
MONTAJE Deirdre Slevin
INTÉRPRETES Ling Li, Brian Danforth, Pamelyn Chee, Patrice Binaisa.

Estreno en salas en formato DVD.

Un cuento de la escritora china contemporánea Yiyin Li es el origen de esta película de Wayne Wang, deliberadamente modesta pero que se eleva por encima de sus aspiraciones; filmada en pocos días –en los intervalos del rodaje de otra película–, con una minicámara de DV, en escenarios y con luz naturales e intérpretes no profesionales. Wang hace de la improvisación una virtud, e incorpora todos estos elementos al sentido de su narración. *La princesa de Nebraska* es una historia de soledades y decisiones: las de Sasha, joven china estudiante en EE.UU., embarazada de una relación ocasional en su país. América le ofrece un abanico de opciones: el aborto, la venta de su bebé, la maternidad solitaria y la posibilidad de prostituirse como medio de vida. La realidad es una madama tentadora, siempre lo fue; sus artilugios de seducción están a la mano de Sasha: el celular con el que intenta comunicarse con su amante y que le sirve también para fotografiar su imagen desamparada; la propia cámara de Wang que la recorta en encuadres de foto carnet; el robo en el no ámbito de los shoppings. Todo es brillo, lujo y soledad, todo es presente. Sasha parece no tener pasado, desconoce los sucesos de la Plaza Tienanmen y la Revolución Cultural. Sólo tiene un amor distante que se prostituye en las calles de Pekín y un hijo por nacer. La historia de la joven seducida y abandonada, atraída por cantos de distintas sirenas, es tan vieja como la literatura, y Wang refuerza ese carácter intemporal contrabandeando entre tanta maravilla electrónica el anacronismo de un diario íntimo, prolijamente escrito por Sasha en un cuaderno. O mentando el ideal chino de la belleza absoluta, representada por Yang, su promiscuo amante, cantante de papeles femeninos en la ópera de Pekín, y amante también de Boshen, el americano que le ofrece compartir a Yang para formar una peculiar familia compuesta por una madre, dos padres y un hijo. Pero Yang, la belleza en estado puro, está tan lejos que tal vez sea sólo un ideal. Lo real es lo que está más a la mano: el trueque de cuerpos, de objetos, de sentimientos; todo tiene precio, y Sasha deberá pagar alguno. Y es aquí, en el final, cuando Wang, quizá ateniéndose a la literalidad del relato original, quiebra la estética de realismo minimalista que venía sosteniendo a su película y la reemplaza por un final alegórico, "abierto" (o cerrado, ya que Sasha se enfrenta a una muralla), que desmerece las modestas bondades del film. Sasha merecía que la dejaran elegir su propia aventura, aunque todas las puertas de la muralla la condujeran a caminos sin salida. **Eduardo Rojas**

Un plan brillante

Flawless
Reino Unido/Luxemburgo, 2007, 108', **DIRIGIDA POR** Michael Radford, **CON** Michael Caine, Demi Moore, Lambert Wilson, Nathaniel Parker, Shaughan Seymour, Nicholas Jones, David Barras.

Ella (la Demi Moore) es una ejecutiva a quien, a pesar de un merecidísimo ascenso, la dejan siempre en la misma oficina (nótese la frustración traducida en la cantidad de colillas en el cenicero, ¡qué sutileza la del director de *El cartero*!); él (Michael Caine, cuyo rol "*cockney* que se la sabe todas aunque no parezca" ya podrían interpretarlo sus ropas solas) es un empleado de limpieza que parece haber ideado el modo de robar a la empresa de diamantes en la que ambos trabajan. Se conocen e idean el plan brillante del título. Primero, por cuestiones presupuestales, se calza una ambientación (todo transcurre en los sesenta), y después *Un plan brillante* quiere "vestirse de seda": quiere traficar y pulir, sin mucha sutileza, la bestialidad burocrática e inhumana de las grandes empresas (puñaladas por la espalda entre gente de seis ceros portar), la estupidez de la prensa (todo empieza con un flashback en el que una Moore con prótesis faciales es entrevistada por una maleducada), la opresión masculina en los ámbitos laborales y, el botón que faltaba apretar, las matanzas generadas por el comercio de piedras preciosas. Pero cuando más divertida es *Un plan brillante* es el momento en que se reconoce como *mona*: cuando todas esas líneas subterráneas que devienen géiser moralista y delirante sobre el final (una secuencia de fotos de la Moore en prótesis "haciendo el bien" digna de Ben Stiller) desembocan únicamente en una catarata ruidosa y atrapante: ¡¿cómo pudo Caine llevar a cabo el robo de casi tres toneladas de diamantes usando sólo un termo?! Desde el punto de vista de ella (sabemos parte del plan, pero esa parte no explica el todo), *Un plan brillante* es cine descartable del mejor: básico, abulonado a un guión canchero, en el que la tensión e identificación con el que sufre se evapora una vez develado todo. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Victoria

Argentina, 2008, 85', **DIRIGIDA POR** Adrián Jaime.

Fatídicamente encadenados a su referente, como solía decir Roland Barthes de la fotografía, los documentales son de algún modo los temas que tratan, las historias que cuentan. En este sentido, *Victoria* parece ser una historia de desaparecidos como otras, como otras de las tantas que fueron rescatadas por el cine. Sin embargo, hay algo singular en ella, y es aquello que, siguiendo a Barthes, insiste en anclarla a lo real de manera ominosa. La historia de Victoria es impactante por sí misma: Victoria Donda Pérez nació en la maternidad clandestina de la ESMA luego de que sus padres fueran secuestrados y asesinados con la supuesta colaboración de un tío de Victoria, el represor Adolfo Donda Tigel. Este dato, que comienza siendo una sospecha, roza la certeza luego de seguir a la protagonista en un extenso itinerario en el que visita a familiares, amigos y antiguos compañeros de militancia de sus padres. Lo interesante de este documental es justamente la organización narrativa de la información y la decisión de dejar la figura del represor fuera de campo, para acercarse a ella sólo a partir de la reconstrucción que hacen posible los testimonios. Seguida por la cámara, Victoria encuentra la oportunidad de confrontarlo, pero decide no hacerlo. La potencia que le otorga esa ausencia a un pasado que todavía es presente es sólo comparable con ese otro plano general que hoy señala a lo lejos a una vieja entregadora del barrio. El silencio parece cubrir también a la familia con la que vivió hasta ser recuperada; Victoria no habla de ellos, pero sí hace referencia, de manera conmovedora, a su hermana de crianza: "La quiero mucho, es mi hermana". Estas palabras, casuales, reverberan en el resto un amor que es difícil de explicar, casi tan difícil como es entender esa traición que nace de su ausencia. **MARCELA OJEA**

No mires para abajo

Argentina, 2008, 85', **DIRIGIDA POR** Eliseo Subiela, **CON** Antonella Costa, Leandro Stivelman, Hugo Arana, Mónica Galán.

André Breton, Rumi, Buster Keaton, Theodor Adorno y Marlon Brando. Sexo tántrico, muertos cansados de estar muertos, sonambulismo y auras multicolores. Todo eso aborda esta película, y casi todo eso la estropea con su falta de síntesis. Aquí, Eloy, un chico ingenuo y algo bobo, se enamora de Elvira, una argentina que vive en Barcelona y está de vacaciones en Buenos Aires. Ella es experta en sexo tántrico, y busca enseñarle a Eloy el arte del buen coger. Y tanto le enseña que hasta logra que, en pleno acto sexual, el chico viaje mentalmente a países que nunca visitó. Esta historia, enmarcada entre una frase de Breton y otra de Rumi, sintoniza el surrealismo que suele encantarle a Subiela, y explora la muerte, el inconsciente y los sueños. Pero ese director que alguna vez siguió de cerca los versos de Mario Benedetti, ahora parece omitir algo que el escritor uruguayo dice sobre el cuerpo humano: "En algunos casos la suma de armonías puede ser casi empalagosa". Esa frase puede aplicarse no sólo a las escenas de espléndida desnudez y coreográfico sexo entre los protagonistas, sino también a toda la película. Porque empalagan las ganas de Subiela de llenarla de armonías, y empalaga su obsesión por saturar de significado los planos. Entonces, esta película cansa: cansa que Elvira no deje de enumerar las veces que Eloy la penetra antes de eyacular; cansa que el gato de ella se llame Theodor W. y el pene de Eloy, Marlon Brando; cansa que, justo cuando están hablando sobre la vuelta de Elvira a Barcelona, pase un barquito de papel flotando a la deriva en el agua de una alcantarilla cercana. En fin, el empalago por exceso hasta se relaciona con que, unos días antes del estreno, una sala se negaba a proyectar esta película debido al tono de sus escenas de sexo. Quizás esa ridícula excusa haya sido su mejor forma de decir que no la proyectaban porque no estaba tan buena. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

La flauta mágica

The Magic Flute
Inglaterra/Estados Unidos, 2006, 135', **DIRIGIDA POR** Keneth Brannagh, **CON** Joseph Kaiser, Amy Carson, René Pape, Lyubov Petrova, Benjamin Jay Davis, Silvia Moi, Tom Randle.

Puede decirse que esta película de Brannagh es la absoluta antítesis de la versión de *La flauta mágica* que hizo Bergman 33 años atrás. En ese film, el sueco quiso homenajear la ópera de Mozart y creyó que para hacerlo lo único que necesitaba era filmarla en un teatro, con escenarios de cartón pintado, muñecotes ostensiblemente falsos como monstruos y con una puesta en escena que desde ningún punto de vista trata de exhibir un gran virtuosismo, sino que se limita a filmar a los cantantes actuando y cantando. Todo lo contrario hace Brannagh en su versión de *La flauta mágica* Desconfiando de que la belleza de la ópera original se baste a sí misma, el director no sólo le cambia el idioma original a la obra al traducirla del alemán al inglés, sino que además cree necesario hacerla "más actual", y traslada la historia de la ópera a tiempos de la Primera Guerra Mundial y vuelve el argumento de *La flauta mágica* una excusa para dar un discurso pacifista trillado y superficial. Brannagh, además, trata de que el film sea visualmente espectacular, para que esté, visualmente hablando, a la altura de lo escuchado. El problema es que Brannagh está muy lejos de ser un director virtuoso; de ahí que termine generando cierto patetismo el contraste entre la belleza de la música y una puesta rica en movimientos de cámara extravagantes e innecesarios, efectos digitales de mala calidad y varias escenas *new age* compuestas por planos que se piensan líricos por tener mucha luminosidad, pero que terminan poseyendo el mismo atractivo visual que un protector de pantalla. En resumen: Brannagh, volvé a hacer Shakespeare; te perdonamos. **HERNÁN SCHELL**

El reino prohibido

The Forbidden Kingdom
Estados Unidos/China, 2008, 113', **DIRIGIDA POR** Rob Minkoff, **CON** Jackie Chan, Jet Li, Yifei Liu, Michael Angarano.

Detrás del eslogan "Jackie Chan y Jet Li por primera vez juntos" con que ha sido promocionada esta película, no hay producto alguno; vale decir que no hay película. Verla confirma esa promesa de vacío que transparentaba el afiche, en el que se ven únicamente las figuras de los actores flotando en el aire sin relieve ni contexto. Esta ausencia de perspectiva alguna no sería problema si hubiera, al menos, conciencia de sus posibilidades, sentido y belleza en el trazo. Como los santos representados en la pintura medieval, Jet Li y Jackie Chan son también ídolos, iconos destinados a soportar todo tipo de representación no realista. De hecho, el cine temprano de estudios de los Shaw Brothers nombrados en el film –con sus colores chillones como los de un libro de lecturas peronista, decorados de cartón, figuras estáticas de conjunto– tendía fuertemente a la abstracción, y no abrevar en esa fuente habiéndola mentado es uno de los grandes errores del film. Otro no menos grave consiste en fusionar el punto de vista del espectador con el del estereotipo pavote de un adolescente estadounidense, y no desarrollar satisfactoriamente su proceso de aprendizaje, que hubiera debido funcionar a la vez como proceso de iniciación al cine industrial hongkonés para el espectador desprevenido o primerizo. Todavía peor es que las dos estrellas se confronten demasiado tempranamente, para en seguida amigarse, diluyendo el potencial explosivo de conflicto sin conseguir que de esa unión salga la fuerza de la película. Pero lo verdaderamente imperdonable es la secuencia de pelea filmada desde todos los ángulos posibles sin transmitir emoción alguna. Ése era el momento en que la cámara sólo debía fijarse y registrar, con goce y reverencia, el encuentro de dos de los cuerpos –con sus respectivas auras míticas– más puramente cinematográficos que nuestros ojos han visto jamás. **MARCOS VIEYTES**

Matar a todos

Uruguay/Chile/Argentina, 2007, 97', **DIRIGIDA POR** Esteban Schroeder, **CON** Roxana Blanco, Jorge Bolani, Claudio Arredondo, Walter Reyno, César Troncoso, Patricio Contreras.

Matar a todos, una ficción basada en hechos reales, recrea el caso Berríos, el científico que trabajó para la policía secreta chilena durante la dictadura de Pinochet, hecho sucedido en el marco de la Operación Cóndor. *Matar a todos* abunda en datos reales, pero carece de una mirada estética elaborada a conciencia. Armada como un thriller político, la película narra la historia de una abogada que investiga el caso y descubre que su propia familia puede estar implicada en un hecho delictivo grave que, de hacerse público, atentaría contra la democracia recientemente conseguida. El director filma este material de manera antigua, monocorde, atonal, con actuaciones controladas y afectadas, en escenarios reales pero previsibles, poco sorpresivos, en los que sólo interesa el argumento del caso que narra; olvida que el cine político no es sólo político por lo que cuenta, que es mucho más relevante e interesante elegir la política de las formas antes que la de los contenidos. Así, la película se olvida de que las elecciones estéticas y formales suelen ser más políticas que la narración prolija de un caso real. Por eso es poco interesante, es como leer el suceso en el diario; no hay demasiado cine en *Matar a todos*. Hay, sí, cierta obediencia a las formas preestablecidas, cierta convencionalidad del documento ficcionalizado, un apego a las formas tradicionales; por eso nada sorprende, nada nos convoca, nada nos perturba. Es una película chata, plana, sin tensiones, sin sinuosidades que nos provoquen, que nos hagan tomar una posición que, si hablamos de cine, debe ser estética además de política. *Matar a todos* no cuestiona, sólo afirma. Afirma cierta supremacía de la anécdota, sin ofrecerle al espectador la incomodidad de mostrar los pliegues, esos pliegues en los que el cine es capaz de cuestionar cualquier hecho tomado de la realidad exterior. **MARCELA GAMBERINI**

Vecinos en la mira

Lakeview Terrace

Estados Unidos, 2008, 110'. **DIRIGIDA POR** Neil Labute **CON** Samuel L. Jackson, Patrick Wilson, Kerry Washington, Ron Glass, Justin Chambers, Jay Hernandez, Regine Nehy.

Por cada cero sumado a la derecha del costo de sus películas, el alguna vez indie Neil Labute agrega un cero a la izquierda de sus logros cinematográficos. Desde *Persiguiendo a Betty* (2000) hasta su actual *Vecinos en la mira*, Labute parece haber abandonado su doctorado en protoindie (películas de presupuesto medio con estrellas de, por aquel entonces, mediano costo) para convertirse en un Mr. Hyde como pocos (*El culto siniestro*). El último encargo para el hoy en automático director es *Vecinos en la mira*, thriller de terror, cuadrado y con ánimos de lección. Un vecino psicópata, negro y policía se pone de la gorra con los nuevos vecinos de su casa en los suburbios: una pareja interracial, él yuppie color blanco (igual al del pan lactal) y ella negra. ¡Habrase visto! Con esa negrada, Labute crea un thriller con mensaje (¡niños y damas primero!), en el que cada escena es parte de decálogo del "no discriminarás, mira que los malos son ellos", en el que lo jodido es que te corten el aire acondicionado. El brutal y en ralenti final del villano apesta a calma forzada y, peor, justificada. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

La muerte en vivo

Live!

Estados Unidos, 2007, 96'. **DIRIGIDA POR** Bill Guttentag **CON** Eva Mendes, David Krumholtz, Eric Lively, Katie Cassidy, Jeffrey Dean Morgan, Rob Brown, Jay Hernandez, Monet Mazur, Andre Braugher.

A partir del formato falso documental, la no estrenada comercialmente en Estados Unidos *La muerte en vivo* sigue, en su primera mitad, la cruzada de una ejecutiva televisiva en baja (Eva Mendes, aquí también productora) para llevar al aire un reality extremo; y en su segunda parte nos hace ver, en tiempo real, el mentado show: seis estereotipos (el surfista, la porrista, el granjero, el negro culto, el homosexual latino y sin papá y la artista conceptual) jugando voluntariamente a la ruleta rusa. A partir de una supuesta exageración de los cargos y posiciones involucradas (el abogado progre, el dueño del canal al que "se le para" la primera vez que escucha la idea y, vade retro, la redención de la malvada al estilo "¡oh, qué he hecho!"), el tal Guttentag se despacha con caricaturas dignas de tiro en la cabeza. El colmo: Guttentag, manejando una construcción superficial de ese universo (¿tan poco planeado podría estar tamaño show si alguna vez fuera llevado a cabo?), quiere que sintamos la tensión de ver quién se vuela la sien. Dos palabras, Guttentag: on/off, y se aplica tanto al televisor como a la cámara. **JMD**

Desterrados

México, 2008, 69'. **DIRIGIDA POR** Gustavo Mora.

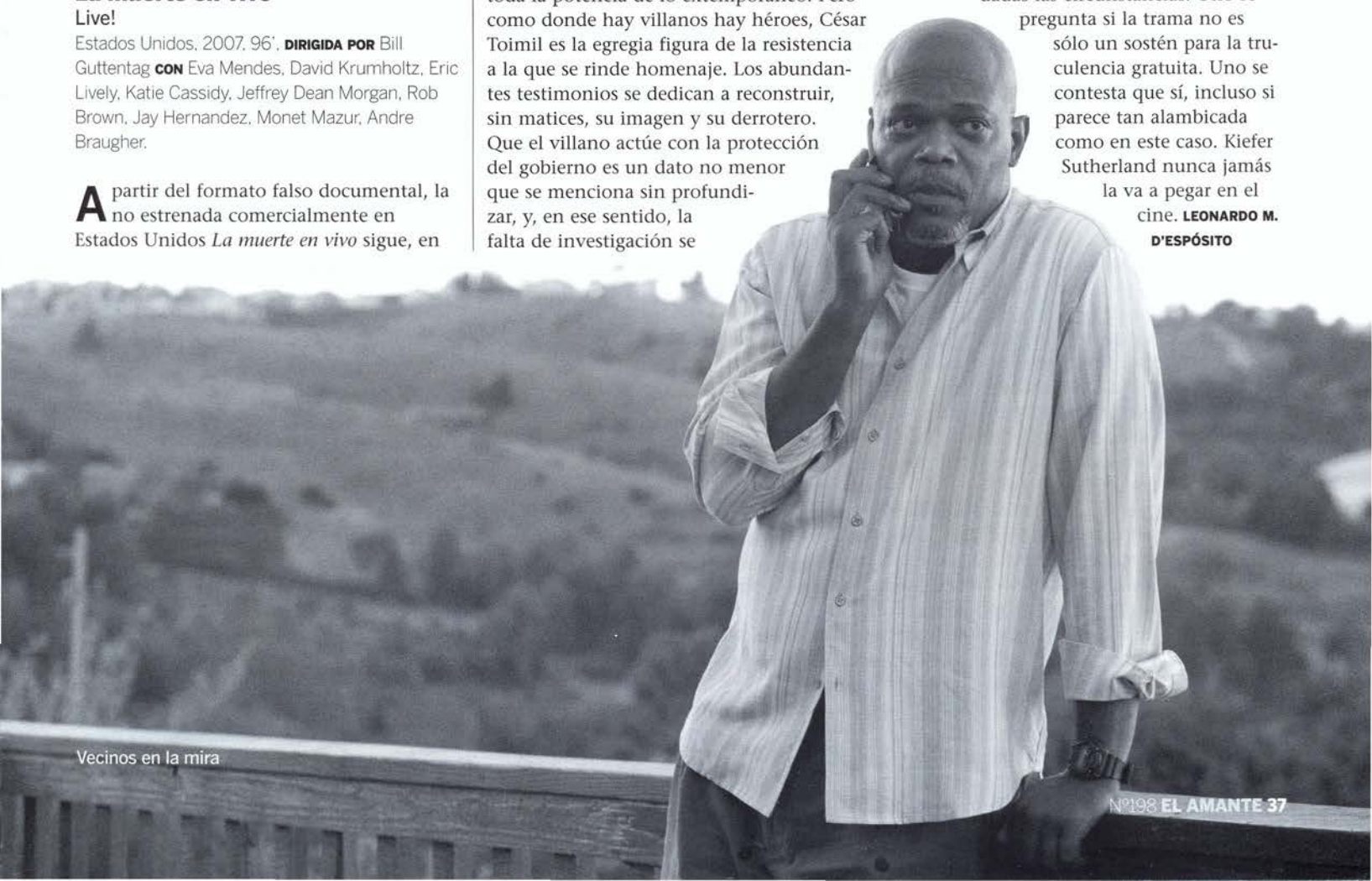
Un villano de película asola el estado de Oaxaca despojando a los campesinos de sus tierras. Ése es, en principio, el desconcertante tema de este documental, el cual no elude el tono de panfleto a la hora de denunciar un hecho, que adquiere hoy toda la potencia de lo extemporáneo. Pero como donde hay villanos hay héroes, César Toimil es la egregia figura de la resistencia a la que se rinde homenaje. Los abundantes testimonios se dedican a reconstruir, sin matices, su imagen y su derrotero. Que el villano actúe con la protección del gobierno es un dato no menor que se menciona sin profundizar, y, en ese sentido, la falta de investigación se pone de manifiesto. Quizás su vocación de denuncia explique la decisión del documental de comulgar estética y narrativamente con lo didáctico y aleje toda complejización del tema de sus propósitos centrales. A *Desterrados* sólo le interesa propagar una verdad, de allí que sobre el final autorice, sugiera y exija su reproducción y discusión. **MARCELA OJEA**

Espejos siniestros

Mirror

Estados Unidos, 2008, 110'. **DIRIGIDA POR** Alexandre Aja. **CON** Kiefer Sutherland, Paula Patton, Cameron Boyce, Erica Gluck, Mary Beth Peil.

Kiefer Sutherland es un ex cana con problemas de alcohol que tiene que tomar un trabajo de vigilancia por la noche en un lugar donde hay espejos. En los espejos pasan cosas raras y escalofriantes. Después aparecen una trama de posesión demoníaca y mundos de un lado y del otro del vidrio, más muertes feas y, finalmente, una redención pero con vuelta de tuerca. Lo peor que le hizo *Sexto sentido* al mundo fue que todos los films de terror sobrenatural, fantasmas y esas cosas fueran evidentes alegorías de la salvación del alma de un protagonista, el viejo y aburrido cuento de redención, etcétera. A esto se le suma que el todoesposible de los efe equis hace que se corten y sangren cuerpos de modos bastante obscenos, dadas las circunstancias. Uno se pregunta si la trama no es sólo un sostén para la truculencia gratuita. Uno se contesta que sí, incluso si parece tan alambicada como en este caso. Kiefer Sutherland nunca jamás la va a pegar en el cine. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



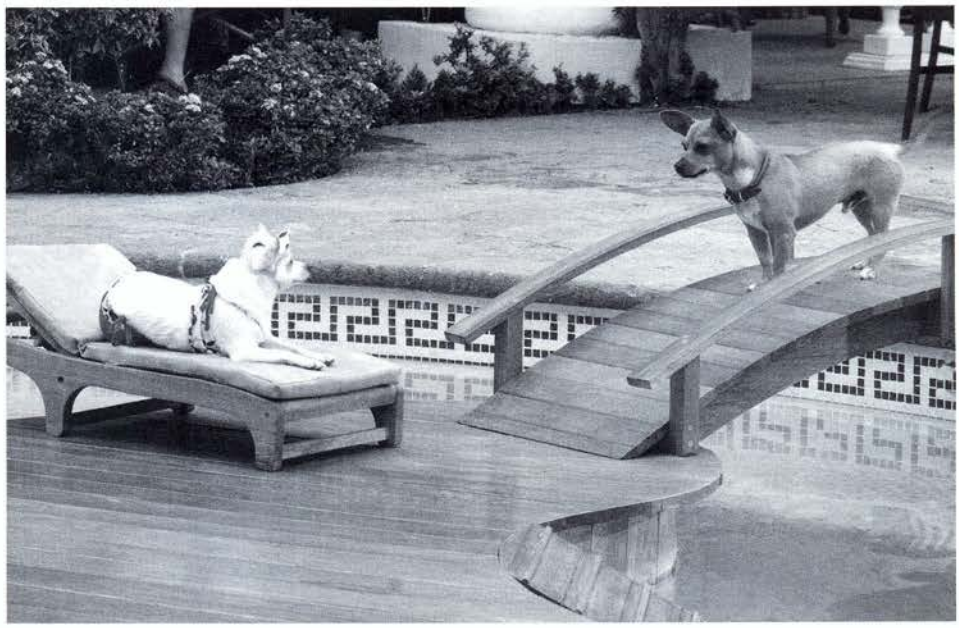
Vecinos en la mira

Una chihuahua de Beverly Hills

Beverly Hills Chihuahua

Estados Unidos, 2008, 91', **DIRIGIDA POR** Raja Gosnell, **CON** Jamie Lee Curtis, Piper Perabo, Axel Alba, Manolo Cardona.

El regreso al cine de la supuestamente retirada Jamie Lee Curtis fue el menos esperado: ¡*Una chihuahua de Beverly Hills*, la tercera película con perros que hablan del criminal conocido como Raja Gosnell! Ojo, hablar de los 15 minutos en pantalla de la Curtis haciendo de empresaria estilo Beverly Hills es dejar de lado lo principal del relato: canes con conducta antropomórfica de la boca para afuera (tampoco andan en dos patas, che). Pero a pesar del kilometraje canino adquirido en su atilesco paso por el cine (*Mi abuela es un peligro*, ambas *Scooby Doo*, *Mi pobre angelito 3* y dos o tres más esperpentos), Gosnell no logra roer ninguno de los huesos en cuestión: ni la tomada de pelo a la cultura símil Paris Hilton (sobre todo considerando que la blonda hace rato se ríe de sí misma), ni el chiste de los animalejos parlantes o, menos que menos, los estereotipos en juego (la perrita princesa que descubre que no todo debe ser tan superficial, el perro policía con el trauma de haber perdido un compañero, el chiste sobre mexicanos que se les ocurra, y más ladridos en el mismo tono). Ah, la estrenaron doblada, aunque podría estar en arameo que sería exactamente lo mismo: cine para niños pensado desde el gesto; el primo imbécil de *Babe, el chanchito valiente*. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



Una chihuahua de Beverly Hills

Detrás del sol, más cielo

Argentina, 2007, 97', **DIRIGIDA POR** Gastón Gularte, **CON** Lucas Pérez Campos, Marcelo Martínez Gini, Muriel Morgenstern Krieger, Lito Cruz, Víctor Laplace.

Un adolescente misionero (criado en pleno yerbatal) que intenta viajar a "la gran ciudad" para conocer a su padre y forjarse una vida mejor es la excusa perfecta para condensar en 97 minutos todos los malos hábitos, demagogias y lugares comunes del cine nacional (también aplicables al cine a secas). La película dice estar del lado de los pobres (y sensibles) al oponerle a la dulce parejita protagonista las figuras –a esta altura, estereotípicas– de los *re malos* Víctor Laplace y Lito Cruz, como el dueño del pueblo y el policía corrupto respectivamente; pero lo que en verdad hace es mostrarlos como una suerte de animalitos que viven dos siglos atrasados, sin más raciocinio que el de un infante. La puesta en escena indecisa combina la más absurda teatralidad –se incluye una máquina de humo que funciona todo el tiempo– con el costumbrismo de manual. No faltan riñas de gallos, mucho chamamé, violaciones, venta de bebés, juego clandestino y contrabando. Todo en un mismo estofado. **MARINA LOCATELLI**

El juego del miedo V

Saw V

Estados Unidos, 2008, 92', **DIRIGIDA POR** David Hackl, **CON** Tobin Bell, Costas Mandylor, Scott Patterson, Betsy Russell.

La pregunta más pertinente que podemos hacernos respecto de estas películas es qué es lo que se considera que tienen de entretenidas. El principio es simple: varias personas están a punto de ser asesinadas con el máximo grado de dolor posible (se supone, además, que son tontos porque no pueden pensar bien en una situación de alto estrés, y además hicieron algo malo), y deben encontrar una solución lógica que les permita zafar del entuerto (que siempre es estar tranquilos y ser solidarios). Por lo general, no lo consiguen, lo que determina que el suspenso no esté centrado en que el ser humano escape de un peligro sino en cómo será destrozado. Esta clase de cine es producto de una impostura moral: como cualquier imagen puede obtenerse gracias a la tecnología, como cualquier imagen puede obtenerse recurriendo a un sucedáneo virtual, podemos, pues, mostrar absolutamente cualquier cosa y divertirnos con ello, ante la "salvación moral" de que no estamos, efectivamente, viendo cómo se tortura y mata a un ser humano real. Pero la potencia de lo real en el cine da por tierra con tal engaño: el puente entre el espectador y la pantalla es, justamente, lo que hallamos de humano en ella. Por eso, films como estos *Saw* no son más que pornografía inmoral que rompe con la naturaleza misma del cine. Es el cine el que queda vejado y descuartizado, y con él aquello que lo hace un arte. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Impunidad

Argentina, 2008, 83', **DIRIGIDA POR** Javier Torre, **CON** Carlos Echevarría, Leticia Brédice, Pilar Aventín, Harry Havilio, José Luis Alfonzo.

Bueno, la cosa es así: un señor es perseguido y se esconde en la costa, donde se encuentra con otra perseguida por un negociado de laboratorios. Ella es asesinada. Le cargan la culpa al primer perseguido, que se vuelve un poco paranoico. Y después como que no pasa nada más. Bueno, esto que acabo de escribiros es más o menos lo que entendí de un film mal filmado, mal montado, realizado como si se tratase del borrador de un relato audiovisual y con aparente desidia. Aunque, dado que quizás mi capacidad intelectual es demasiado breve, probablemente se trate de una genialidad absoluta y surreal, un homenaje a David Lynch y, al mismo tiempo, su parodia. El ejemplo es esa llave que se entrega con música dramática y que, bueno, no significa nada. De alguna manera nos invita a pensar paralelismos con el realizador de *Terciopelo azul*. Después de todo, ambos tienen en su haber un film que en nuestro país se llama *El camino de los sueños*. Las películas de David Lynch tienen una lógica onírica, claro, lo que implica que existe para el espectador la posibilidad de jugar con ellas, incluso de comprenderlas. Las de Javier Torre van todavía más allá: desafían toda lógica. **LMD'E**

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´ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly. EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana indiscreta. Perú	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	PROMEDIO
El extraño mundo de Jack...		9	10	10	10	8	8	9	8	9	8	8.90
Liverpool	8	8	9	9	8		9	9	8		8	8.44
Corazón traidor	7	6	9	7	7		6	6	7	5	8	6.80
El gran golpe		6	8	7	6	5				7	8	6.71
Hellboy: el ejército dorado	4	7	5	8	7	7			7	8	7	6.67
Entre la vida y la muerte		6	6	7	6					7	7	6.50
Dos colgados muy fumados	5	5	7	7	6					7		6.17
El reino prohibido		5	6	7	6					6	6	6.00
Matar a todos								5	7			6.00
La princesa de Nebraska		6	6	4								5.33
Invisibles		6	3						5	7		5.25
Quémese después de leer		8	4	1	3	6	4	3		7	7	4.78
Un plan brillante		6	5	4			1	5	5	6		4.57
La edad de la inocencia		7	3	1		6						4.25
Una chihuahua de Beverly...		6	3	5						3		4.25
La muerte en vivo		5	3									4.00
Espejos siniestros	3	5	1	4	4	3			5	6		3.88
Vecinos en la mira		5	2	1			6			6	1	3.50
Ceguera	1	4		1			2	4	5		5	3.14
La flauta mágica		5	3	1								3.00
El juego del miedo V		5	1	1						5	2	2.80
No mires para abajo				1							4	2.50
Impunidad				1							2	1.50

Continúa la oferta de números atrasados

Y por única vez, el histórico **Nº 1**, de diciembre de 1991, a $20. **Oferta limitada** (10 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2006.
Diez números a elección: $70 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: $9.

Teléfonos **4952-1554 / 4951-5352**
E-mail **amantecine@interlink.com.ar**
Lavalle 1928, de 13 a 19 hs.

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

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

¿Ética o complicidad?

por **Pino Solanas**

En la nota "Cine, política y ética" publicada en el nº 197 de vuestra revista, los abogados Fernando Juan Lima y Sergio Nápoli me acusan de falta de ética, manipulación política y procedimientos demagógicos en mi película *La próxima estación*: "Solanas –dicen– se vale de herramientas cinemáticas que no nos parecen dignas de él, proyectando dudas (...) sobre el componente moral que debería tener la política (...)." La crítica va más allá de lo cinematográfico y me cabe decir que se me conoce por el rigor con que trabajo el montaje y las escenas, respetando el pensamiento de los entrevistados. Más allá de las opiniones, creo que mis críticos no han visto atentamente la película porque afirman ideas que no están en el film. En ninguna secuencia se plantea que "sea un fiscal o un juez el que decida que los trenes tienen que ser públicos y no gestionados por privados". Sin duda, esas decisiones son propias del gobierno; pero cuando están impregnadas de corrupción, la Justicia debe intervenir. Esta responsabilidad de la Justicia se pretende eludir al adjudicarme con sorna opiniones que no son mías: "Demagógicamente, se afirma que 'el buen pueblo trabajador' fue engañado; por suerte se nos ha de indicar quiénes son los malvados que lo hicieron. Y entre estos últimos se hallan quienes integran los órganos que deberían haber investigado, juzgado, condenado el vaciamiento del Estado".

Los autores me reprochan haber señalado que el Procurador del Tesoro es el abogado del Presidente Kirchner "como parece confusamente sugerirse"; aunque es el propio Dr. Guglielmino quien afirma en la entrevista: "Soy el abogado del Presidente de la Nación". En otro párrafo escriben: "Cuando Garrido –Fiscalía de Investigaciones Administrativas– explica que tiene hechas muchas denuncias, pero que ninguna culminó con un funcionario condenado, la música ominosa y una pronunciada ralentización de la imagen comentan con ironía sus afirmaciones". Esto tampoco es verdad: en la secuencia mencionada, nada de eso ocurre. El fiscal Manuel Garrido es tratado con respeto y no hay ninguna música en la escena; la música acompaña la escena siguiente del juramento de Menem como senador: son los gestos del Dr. Garrido los que comentan y subrayan sus afirmaciones.

Juan Lima y Nápoli me acusan de querer desprestigiar al Procurador de la Nación y al del Tesoro. La película, después de testimoniar durante 25 minutos el despojo de los talleres ferroviarios y el daño social que trajo la supresión de los trenes, recién llega a los tribunales:

Tribunales

Relator (off): "Ante tanta impunidad, la pregunta inevitable era: ¿dónde estaba la justicia? ¿Cómo pudo ser que ningún fiscal o juez federal no hubiera intervenido? Estos interrogantes se los expusimos al Auditor General de la Nación (...).

Auditoría de la Nación

Pino: Dr. Despouy, ¿qué auditorías y denuncias se hicieron sobre el saqueo del taller Los Naranjos, y tantos otros?

Despouy: Nosotros enviamos todos nuestros expedientes a la Justicia (...). Yo querría poder presentarme al juez donde le mandé 27 informes de auditoría y decirle qué pasa con esos informes. ¿No quiere más elementos de pruebas?

Los abogados sostienen que: "Musicalizando y comentando en off, sólo se busca generar una sensación de sospecha y complicidad 'canchera' alejada de toda sutileza estilística o discursiva". Estos comentarios parecieran referirse a la entrevista con el Dr. Righi, que tampoco tiene música. Sinceramente, acudí a la cita esperando encontrar una actitud diferente y otras respuestas; ignoraba por entonces que su estudio privado había sido defensor de José Pedraza en una de las causas penales contra él. Fernando Juan Lima y Sergio Nápoli afirman no defender intereses corporativos. ¿Cuáles son entonces las razones que pretenden justificar lo injustificable en el caso de los procuradores? ¿En nombre de qué ética se defiende el incumplimiento de los deberes de funcionario público o la complicidad con un sistema de corrupción que ha castigado a millones de argentinos? Los procuradores Esteban Righi y Osvaldo Guglielmino desconocieron las decenas de auditorías y denuncias públicas sobre el saqueo ferroviario, realizadas por ciudadanos, periodistas y legisladores. Incluso ignoraron las presentadas por dos organismos del Estado: la Auditoría General de la Nación y la Defensoría del Pueblo, cuyos informes y dictámenes están en internet. El Ministerio Público y la Procuración del Tesoro cuentan con suficientes empleados, fiscales o abogados, y tienen la obligación de conocer los delitos contra la Nación y el patrimonio público: el pueblo les paga para que los combatan, no para que los ignoren o silencien. ¿Es ésta la ética que defienden Juan Lima y Nápoli, tan funcional a las complicidades de los que mandan con la corrupción?

Pero nuestros críticos van más allá: "El punto, a nuestro entender, es que el problema no es jurídico, es político; el asunto es que para hacer política en una democracia se necesita estar avalado por cierta cantidad de votos. Claro, si ello no sucede, puede acudirse a estratagemas que involucren al Ministerio Público, al Poder Judicial o a algún funcionario afín". Desde otra perspectiva, es posible considerar que la denuncia a funcionarios cómplices de delitos no requiere tener votos, simplemente se deben fundamentar con seriedad. Es lamentable que los abogados Juan Lima y Nápoli hayan eludido toda mención a una de las denuncias del film: la millonaria caja negra de la corrupción ferroviaria del gobierno Kirchner.

A pesar de acusarme de falsificador, manipulador, demagogo y politiquero, los doctores Juan Lima y Nápoli dicen que la película les gustó y "compartimos al menos gran parte de su ideología": me pregunto qué más me dirían si *La próxima estación* no les hubiera gustado. En todo caso, han puesto en la agenda del debate el tema de la ética y de las complicidades abiertas o encubiertas de la Justicia con la corrupción política y empresaria. Reiteramos que la ejecución de determinadas políticas son legítimas decisiones de un gobierno que ha sido respaldado por el voto mayoritario; pero si al ejecutarlas se cometen actos de corrupción, la Justicia tiene el deber de intervenir; si no lo hace, es cómplice por acción u omisión.

A fin de evitar cualquier duda, transcribo el diálogo y el relato en off de las secuencias sobre la Justicia, que llegan luego de los testimonios del desamparo y el saqueo producido por las privatizaciones ferroviarias:

Fragmentos del guión de La próxima estación**:**

Presidencia de la ONABE

Fernando Suárez: Nosotros recuperamos miles de toneladas de robo en Córdoba. Caímos a una acería con una investigación del equipo nuestro, y había en el cálculo inicial unas veintipico de mil toneladas de hierro...

Pino: 20.000 toneladas...

Suárez: 20 millones de kilos.

Pino: ¿Y de dónde venía eso?

Suárez: De robos de Los Naranjos probablemente, y varios lugares así, que estaban en esa acería cordobesa. Habían sido trasladados. Se necesitan muchos camiones para llevar eso, eh. Centenares y centenares de camiones se han ido caminando... Veníamos detectando un robo chico, y terminamos ahí. Entonces lo pusimos ahí en el Juzgado 3 Federal de Córdoba. Gente seria. Bueno, la dejaron... Les dijimos "dennos el depósito a nosotros". "No, porque hay que establecer qué es lo robado y qué es lo que no, a ver qué puede justificar". Hay 8000 toneladas en este momento. Desaparecieron 15.000 toneladas. ¿Está claro?

Estación VII: La Impunidad

Relator (off): Ante tanta impunidad, la pregunta inevitable era: ¿dónde estaba la Justicia? ¿Cómo pudo ser que ningún fiscal o juez federal no hubiera intervenido? Estos interrogantes se los expusimos al Auditor General de la Nación.

Auditoría General de la Nación / Dr. Leandro Despouy - Auditor de la Nación, 31/03/06

Pino: Dr. Despouy, ¿qué auditorías y denuncias se hicieron sobre el saqueo del taller Los Naranjos y tantos otros?
Despouy: Nosotros enviamos todos nuestros expedientes a la Justicia. Lo cierto es que probablemente el Belgrano Cargas sea uno de los ejemplos emblemáticos de lo que ha sido este tipo de despojo, pero no crea que solamente el Belgrano Cargas. Hemos enviado 27 expedientes de auditoría a una causa concreta que se encuentra en el Juzgado Federal número 6, creo... Yo querría poder presentarme al juez donde le mandé 27 informes de auditoría y decirle qué pasa con esos informes. ¿No quiere más elementos de pruebas?

Procuración de la Nación / Procurador Dr. E. Righi, 29/03/06

Relator (off): Visitamos al Procurador General de la Nación, Dr. Esteban Righi, jefe de los Fiscales del Estado.
Pino (off): La Auditoría dice que desde el 2002 ha hecho innumerables denuncias, que las ha informado al Parlamento, al Poder Ejecutivo, y también la Justicia.
Righi: No conozco la causa ni sé tampoco...
Pino: No, pero digo, éste es uno de los ejemplos...
Righi: No, está bien... tengamos en cuenta que la justicia penal a partir de los años 90 fue diagramada y reestructurada en función de un cambio procesal por el gobierno de Menem. Cuando aquél que debe investigar está contaminado por el nombramiento, es más difícil que investigue a las personas a las cuales les debe estar allí donde está sentado.
Pino: Claro...
Relator (off): Quizás era por eso que el Dr. Righi desconocía muchos de los delitos denunciados por la auditoría, como los cometidos por la Unión Ferroviaria y José Pedraza, pero su estudio jurídico privado lo había defendido en una de las causas penales iniciadas contra él.

Pino: ¿Pero cómo explica, Doctor, que las causas contra Menem, que destrozó el patrimonio público, sigan encajonadas?
Righi: Destrozar el patrimonio público puede ser una política perversa que no es delito, y esto merece sanción social en términos de que nuestra ciudadanía no vote al responsable. Porque, en rigor, la perspectiva tuya tiene menos que ver conmigo de lo que podría pensarse al principio... porque yo tengo más que ver con hechos... episodios de sangre, que con... que con estafas, ¿no?

(....) Relator (off) El maltrato y el desamparo del pasajero se hizo norma. Las estaciones fueron convertidas en galerías comerciales, los robos y accidentes se multiplicaron a diario.

Defensoría del Pueblo
Dr. Eduardo Mondino - Defensor del pueblo, 11/07/06

Mondino: Cuando uno todos los días pone en riesgo su vida para transportarse a su trabajo, a la escuela, lo que está haciendo es vulnerar un derecho humano básico. Todos los transportes públicos masivos en el mundo, casi todos, están subsidiados. Debemos ser el único país que entrega subsidios para que maltraten al pasajero.

Procuración del Tesoro
Dr. Osvaldo Guglielmino - Procurador del Tesoro, 05/04/06

Relator (off): Acudimos al encuentro del Procurador del Tesoro de la Nación, que es el jefe de los abogados del Estado.
Guglielmino (off): Bueno, me llamo Osvaldo Guglielmino, soy el Procurador del Tesoro de la Nación. El Procurador del Tesoro de la Nación es el abogado del Presidente de la Nación...
Pino: La pérdida del patrimonio ferroviario son decenas de millones de dólares, y hay denuncias penales, muchas en estos diez años, y la justicia no ha actuado. ¿Por qué, Doctor?
Guglielmino: No tengo la menor idea.
Pino: La pregunta sería: Doctor, ¿quién defiende al ciudadano?
Guglielmino: Mire, tenemos que confiar en que...
Pino: O mejor dicho, ¿quién defiende el patrimonio público que es la consecuencia de generaciones de ahorro o de inversión ciudadana?
Guglielmino: Y bueno, en este caso tiene que haber un control y una sanción eficaz a quienes hayan propiciado este latrocinio que usted me está describiendo.
Pino: Los talleres ferroviarios fueron saqueados, Doctor.
Guglielmino: Es horrible esto que me está contando.
Pino: Y muchos de los vagones del Belgrano Cargas han aparecido en los países limítrofes. Hay denuncias de todo esto.
Guglielmino: ¿Y? Esto se está transformando en un diálogo de dos personas de la calle porque yo no tuve... Usted está más anoticiado que yo de esto. Lo que usted me cuenta es tremendo. Yo espero no producir ninguna desazón en el que vea esta filmación; a un funcionario con rango de ministro nacional como yo que se está asombrando de... Lo que pasa es que lo de los rieles yo no lo sabía, por ejemplo, ¿no? Estee...

Fiscalía de Investigaciones Administrativas, 05/04/06

Relator (off): Ante tanto despojo, quisimos saber si había procesados. Fuimos a la Fiscalía Nacional de Investigaciones Administrativas y conversamos con el fiscal Manuel Garrido.
Garrido: La función que tiene la fiscalía es investigar y perseguir los delitos cometidos por los funcionarios públicos, particularmente apuntando a lo que tenga que ver con la corrupción. Hay una cadena de órganos de control...
Pino (off): ¿Hay algún funcionario responsable o condenado por no haber cumplido con sus obligaciones?
Garrido: Responsables hay muchos, condenados, ninguno.
Pino: ¿Cómo es posible que al máximo responsable de esta suerte de desguase, saqueo, que es Carlos Saúl Menem, no se lo haya podido todavía condenar? Y es senador de la Nación.
Garrido: Mire, yo he promovido muchas causas contra el actual senador Menem... y... y...

Senado de la Nación / Música
Subtítulo: Carlos Menem senador nacional, 10/12/05

Scioli: ...y obrar en todo de conformidad con lo que prescribe la Constitución Nacional.
Menem: Sí, juro.
Scioli: Si así no lo hicieres, que Dios y la Patria os lo demanden.
Relator (off): Procesado por contrabando de armas a Ecuador y Croacia, asociación ilícita y voladura de la fábrica militar de Río Tercero, sobreprecio en obras públicas, ocultamiento de cuentas corrientes en el exterior, vaciamiento del sistema ferroviario, fraude en la venta de acciones de YPF y Entel, operaciones de contrabando...

KEN OGATA
1937-2008

La escasa difusión del cine japonés en nuestro país nos ha impedido conocer gran parte de la carrera de este actor nacido en Tokio, que ha ganado muchos premios de interpretación en su país y también algunos importantes reconocimientos a nivel internacional. Sin embargo, quienes hayan visto (en algún ciclo de la Cinemateca o a través del DVD) películas del notable director nipón Shoei Imamura lo recordarán por sus trabajos en varios de sus films más importantes, como *Eijanaika*, *La balada de Narayama* (ambos estrenados en nuestro país) y la formidable *La venganza es mía*, en la que ofrecía una notable caracterización de un personaje obsesivo. Pero tal vez su interpretación más conocida sea la del torturado escritor Yukio Mishima –quien terminaría suicidándose por medio del harakiri– en el estilizado biopic que realizó Paul Schrader sobre su figura.

GUILLAUME DEPARDIEU
1971-2008

La prematura y sorpresiva muerte de Guillaume Depardieu –víctima de una neumonía fulminante mientras rodaba un film en Rumania– pone fin a una carrera que, en los últimos tiempos, daba muestras de una gran solidez. Sobre todo a partir de sus exitosos trabajos en varios films destacables del cine francés de los últimos tiempos, como *Ne touchez pas la hache*, última gran película de Jacques Rivette en una muy libre adaptación de una novela de Balzac; *La France*, intrigante relato bélico-musical de Serge Bozon; *De la guerre*, de Bertrand Bonello, y *Versalles*, de Pierre Scholler. Si en *Les Apprentis* (1995, de Pierre Salvadori) mostró buenas aptitudes para la comedia, en la siguiente década participó de varios títulos irrelevantes hasta su consolidación en los últimos dos años. Hijo del gordo Gérard, una de las vacas sagradas del cine francés, su vida fue bastante turbulenta: incluyó encarcelamientos y adicciones varias y, además (en el año 2003), un accidente que terminó con la amputación de una de sus piernas. De todos modos, sus últimos trabajos –en particular el efectuado en la película de Rivette– lo mostraban como una figura con amplias posibilidades de destacarse en la pantalla, algo que se vio truncado por su inesperada muerte.

SONJA SAVIC
1961-2008

Seguramente a (casi) nadie le dirá nada el nombre de esta actriz serbia prematuramente fallecida por una sobredosis de drogas, que desarrolló prácticamente toda su carrera en su país natal. Sin embargo, algún cinéfilo memorioso probablemente recuerde *Una, mi amor*, una película yugoslava de Milos Radivojevic estrenada en Buenos Aires en la década del 80, en la que la entonces bellísima Sonja interpretaba a una estudiante que era utilizada para seducir y llevar a la destrucción a un profesor disidente del régimen del mariscal Tito, en un film que era una suerte de relectura de *El ángel azul* en clave política. Vaya entonces este recuerdo para Sonja Savic, que tanto me impresionó en aquella película y de la que nunca más volví a encontrar el rastro cinematográfico.

FLORESTANO VANCINI
1926-2008

En épocas en que a estos pagos llegaban con frecuencia películas europeas (hablo de las décadas del 60 y principios de los 70), se conocieron varias películas de Florestano Vancini, un realizador que, luego de realizar varios documentales en los años 50, desarrolló el núcleo central de su obra de ficción en aquellos años. Es posible que el carácter marcadamente "italiano" de los films de este director nacido en Ferrara haya hecho que su nombre no trascendiera demasiado fuera de la península. Si hay un rasgo que se les puede atribuir a sus películas mas notorias (*La larga noche del 43*, *La estación de nuestro amor*, *El delito Matteotti*), es el de su incorrección política, ya que –en épocas de marcadas vocaciones utopistas– realizaba films que rompían con los moldes políticos de la época. Esto puede aplicarse tanto al desencantado militante comunista de *La estación...* como al ex resistente que termina reconciliándose con su verdugo en *La larga de la noche del 43*, o a su manifiesta desilusión sobre las posibilidades de ejercer justicia en *El delito Matteotti*. Recuerdo todavía la indignación que provocaban sus films entre la pequeña burguesía "progre". Sin embargo, es probable que el paso del tiempo y el desarrollo de la historia le den a su visión un cariz de lucidez que en aquellos tiempos no se avizoraba, y que su desencantada mirada sobre la militancia política presentara rasgos, en alguna medida, proféticos.

IRENE DAILEY
1920-2008

Es posible que no muchos recuerden a esta actriz de carácter, con no demasiadas apariciones en la pantalla, ya que la parte más importante de su carrera la desarrolló en teatros norteamericanos e ingleses y en la televisión. Nacida en Nueva York, sus primeras apariciones fueron, cuando era muy niña, como actriz de *vaudevilles*, posiblemente influenciada por su hermano mayor, el actor, cantante y bailarín Dan Dailey. Con una carrera teatral bastante prestigiosa y alguna aparición televisiva premiada (en la serie *Another World*), sus incursiones en el cine fueron bastante esporádicas. Yo quiero recordar al menos dos: la de la madura y snob matrona que le endilga un discurso "cultural" a un desconcertado Jack Nicholson en *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson, y su formidable (sobre)actuación como la dominante matriarca del grupo que secuestra a la señorita Blandish en la notable *La pandilla Grissom*, de Robert Aldrich. En una recordada escena de ese film, al enterarse de que la muchacha flirtea con uno de sus hijos, le propina a la chica una formidable paliza fuera de campo. **[A]**

Ángeles y demonios

por Jaime Pena

Camino de Javier Fesser lo tiene todo para gustar al gran público. Entre otras razones, porque se trata de una película pensada y construida para impactar a sus espectadores. Ésa es su gran virtud y su mayor defecto: su habilidad para divertir y emocionar con una historia muy deprimente y su falta de prejuicios a la hora de propinar todo tipo de golpes bajos. Lo que cuenta *Camino* son los últimos meses de una niña aquejada de un tumor cerebral y su aceptación resignada y serena de la muerte en virtud de su fe religiosa. La película comienza ya en su lecho de muerte para devolvernos con un *flashback* a toda la secuencia del agravamiento de su enfermedad y sus particulares circunstancias familiares. La historia se inspira en un suceso real acaecido en España en 1985, que tiene por protagonista a una niña llamada Alexia González Barros, educada en un estricto ambiente familiar del Opus Dei y cuyo caso está siendo objeto de un proceso de canonización en Roma (una de las muchas biografías sobre la niña que ya se han publicado lleva el subtítulo de "Alegría y heroísmo en la enfermedad"). No es necesario decir que *Camino* ha levantado una gran polvareda "subterránea": no ha habido grandes manifestaciones públicas ni ataques a los cines que la proyectan –este tipo de actuaciones parecen, por suerte, cosa del pasado–, pero sí una campaña que pretende desprestigiar la película por la vía de su falta de verosimilitud "histórica". ¿A estas alturas? ¿Desde cuándo una ficción ha de respetar una "verdad" histórica? Es cierto que lo que ha hecho daño, lo que realmente molesta, es el retrato que se traza del Opus Dei, un asunto prácticamente inédito en el cine español. Y es desde ese entorno de donde provienen la mayoría de esos ataques, en buena medida muy parecidos a los que sufrió en su día *Mar adentro*, si bien en el caso de la película de Amenábar lo único que consiguieron fue darle más publicidad y atraer más público a las salas. Aprendida la lección, a la vista de los resultados de las dos primeras semanas, con *Camino* da la impresión de que sí han conseguido amortiguar su recepción.

En el fondo estamos ante una operación muy parecida a la de *Mar adentro*. En primer lugar, por la figura de su director. En un caso, representaba un giro totalmente inesperado en la carrera de un Amenábar que se había especializado en el cine fantástico y que en esa película se volcaba en un melodrama lacrimógeno, también la historia de una muerte "deseada", con un planteamiento más inteligente de lo que en principio podría parecer. Con *Camino* nos encontramos a un Javier Fesser que imprime un giro de 180 grados a su filmografía. Pasamos de un cine que hundía sus raíces en el mundo del cómic (*El milagro de P. Tinto, La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, amén de sus cortos) a un melodrama, subgénero "enfermedades terminales", aderezado de componentes de denuncia social. Aparentemente, la historia de *Camino* nada tenía que ver con Fesser, del mismo modo que la de *Mar adentro* se situaría en las antípodas de los intereses de Amenábar. Sin embargo, más allá de su tema y de su vocación de denuncia, *Camino* no está tan alejada de su cine anterior. En esta película no hay una sola idea que no tenga su correlato visual: una suerte de *horror vacui* icónico que se sirve del imaginario católico para construir un mundo que bascula entre lo terrorífico y lo ridículo. Lo más llamativo de *Camino* es su forma de convertir un melodrama que se pretende muy apegado a la realidad a partir del martirio físico de una niña –que no nos hurta ni la degradación del cuerpo ni unas hiperrealistas escenas quirúrgicas– en un apabullante despliegue de efectos especiales, escenas oníricas y metáforas visuales; en definitiva, un puro cómic.

En su juego de seducción con el espectador, lo más distintivo de *Camino* es el recurso constante de la ironía. Es su forma de distanciarse, de denunciar la manipulación y los intereses de la familia y los estamentos religiosos; también, en el fondo, de ridiculizarlos. Es por ello que dibuja unos personajes "buenos" y "malos"; las víctimas y, podría decirse, los verdugos. Entre los primeros estarían la niña protagonista, Camino, su hermana y su padre. Entre los segundos, la madre (una estupenda Carme Elías) y los curas que ven la oportunidad de sacar provecho de tan trágica historia. Algunas de las escenas del hospital entre Camino y el cura que la asiste parecen el reverso paródico de *El exorcista*. Pero quizá el principal detalle irónico es el de presentarnos a una niña extraordinariamente lúcida que responde a las frases tranquilizadoras de su madre sobre la bondad de toda muerte: "¿Quieres que rece para que tú también te mueras?", y que no para de proclamar su amor a Jesús, un Jesús que, como se encarga de recalcar Fesser construyendo todo el desenlace sobre este equívoco, no es Jesucristo, sino un compañero de clase que se llama así y de quien se ha enamorado. Es de esta manera como Fesser logra que un relato tan tétrico como el de *Camino* esté dominado en muchos momentos por un inesperado tono de comedia. Y es así también como renuncia a esa otra película que podría ser *Camino*, una película menos atenta a conducir los sentimientos y las reacciones de sus espectadores, una película que les permitiese juzgar la historia por sí mismos, aceptando el apriorismo de que, en verdad, Camino-Alexia fuese esa especie de personaje beatífico que pretende elevarse a los altares. Lo realmente terrible habría sido mostrar a una niña convencida del destino que le había tocado en suerte, de lo afortunada que era al morir.

En 1955, Ladislao Vajda dirigió una de las cumbres de cine nacional-católico español, *Marcelino pan y vino*, en la que se narra la historia de un huérfano adoptado por un grupo de frailes. En realidad, estamos ante una de las cumbres del cine de terror. Un día el niño descubre la figura de un Cristo que se guarda en el desván del convento y que cobra vida. En sus visitas, el huérfano le pide un deseo: reencontrarse con su madre. Dicho y hecho: el niño expira a los pies del Cristo. ¿Alguien puede imaginarse una historia más profundamente atea? **[A]**

"Soy una persona sarcástica"

Una de las presencias destacadas de este DocBsAs fue la del director israelí Avi Mograbi, que vino a presentar su película más reciente: Z32. Otros largometrajes de Mograbi son How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon; Happy Birthday, Mr. Mograbi; August: A Moment Before the Eruption (las tres exhibidas en el Bafici 2002), y Venganza por uno de mis dos ojos, vista en el DocBsAs 2005. Aquí, una charla con nuestro descollante crítico con sombrero. por **Jorge García**

¿Cómo se produjo su llegada al cine?
Si bien estudié filosofía y artes plásticas, puede decirse que yo nací con el cine, ya que mi padre dirigía una sala en Tel Aviv que se llamaba Cine Mograbi, que fue la primera en pasar películas sonoras. Allí vi cientos de films de mierda, pero también pasaba mucho tiempo con él en una sala de proyección privada donde veía cinco o seis títulos por día, ya que no había videos ni DVD y no se podía utilizar el *fast forward*. Fue allí donde incorporé el virus del cine y la necesidad de hacer películas.

¿Hay algún realizador dentro del cine israelí que haya influenciado su obra?
Sí, hay dos importantes cineastas cuya obra vi mucho y que ejercieron un gran impacto sobre mí. Uno es Uri Zohar, que hizo, sobre todo, largometrajes de ficción en los que retrató muy bien a la generación a la que pertenezco, y que luego se convirtió en un rabino ortodoxo. El otro es David Perlov, quien, a través de sus *Diarios*, fue muy importante en mi formación como documentalista.

Sus películas tienen la particularidad de incorporar elementos del cine documental, ficcional y hasta del falso documental. ¿Usted cómo las caracterizaría?
Si pudiera caracterizar mi cine, lo haría sin hablar de géneros, sólo diría que son películas. Es cierto que hay elementos de la realidad en mis films, pero es mi punto de vista el que en el proceso de montaje la reconstruye. Cuando hay una escena ficcional, eso tiene que ver con mi punto de vista sobre esa realidad.

En sus películas aparece constantemente la contradicción que se produce entre el material que está rodando y la forma en que tiene que hacerlo. Eso para mí se ve muy claro en Z32**.**
Sí, a través de las canciones incorporadas en el film de algún modo rebato los testimonios del soldado. Esas canciones nos permiten reflexionar sobre las causas que provocaron que ese soldado actúe de ese modo. Las canciones intentan provocar un efecto de distanciamiento para reflexionar sobre lo que se está mostrando.

Creo que en la película hay tres niveles de representación. El primero es el testimonio del soldado frente a su novia; el segundo, el de la reconstrucción de los hechos, de la que usted participa junto al soldado, y el tercero, el de las canciones de las que hablábamos.
Sí, sin duda. Es interesante comentar cómo se desarrolló la idea de esta película, ya que en principio iba a ser el simple testimonio del soldado contando su historia, pero nunca pude concretar cómo trabajar con esa idea y entonces me planteé hacer una suerte de ópera muy grandiosa, pero tampoco resultaba un proyecto claro. Por suerte apareció la novia del protagonista, y eso me hizo cambiar la idea general de la película, que se convirtió en una obra mucho más humilde y modesta.

Yo tengo la sensación de que su cine, tras una estructura aparentemente simple y ligera, expone una serie de situaciones –tanto políticas como personales– muy complejas.
Me agrada que lo diga porque estoy de acuerdo. Cada tema requiere su tratamiento, y en el caso de *Z32* el hecho que el protagonista insistiera en que no quería ser identificado se convirtió, finalmente, en un elemento creativo interesante para contestar con las canciones. Buscar esos tratamientos adecuados se convierte para mí en algo fascinante.

Usted se pone siempre en escena en sus películas e incorpora elementos de su vida personal como, por ejemplo, la separación de su mujer. ¿Por qué?
Cuando uno hace una película tiene sus propios pensamientos, sus dilemas, y yo trato de reflejarlos allí. Por suerte, parece que en mi cine esa presencia se ha convertido en un elemento que me distingue de otros cineastas.

Otro tema que surge en sus películas es el de la identidad, ya que usted ha representado en ellas a diversos personajes, inclusive a su esposa.
Todas las identidades que asumo en mis películas presentan una suerte de dualidad, ya que soy yo pero, al mismo tiempo, no lo soy. *Z32* es la única película en la que no manipulo mi identidad, aunque yo creo que esa manipulación que hago de los personajes que represento es, en última instancia, un medio efectivo para comunicarme con los espectadores.

Otro elemento importante en sus películas es el uso del humor, aun en las situaciones más dramáticas.
Creo que en mis dos últimas películas el humor ha disminuido bastante, aunque es cierto que las canciones en *Z32* proponen una cierta dosis de humor. Creo que esto es algo que tiene que ver con mi propia naturaleza, ya que disfruto entreteniendo a la gente que tengo a mi alrededor. Es también una manera de mantener divertidos a los espectadores mientras trato temas muy serios. También puede ser que el humor sea un destilado de lo amargo de muchas situaciones y del hecho de que soy una persona sarcástica.

Otro elemento que me llama la atención en su cine –que se nota muy claramente en Z32**– es el rol de su esposa, que aparece como una suerte de "conciencia moral" suya al cuestionarle que lleve un criminal a su casa.**
Ella es el respaldo de la familia; lo que se ve en las películas no son las representaciones reales de nuestra relación, pero yo discuto mucho con ella sobre elementos artísticos, éticos y políticos. De allí que sea natural para mí que ella aparezca para explicar mis dilemas.

¿Por qué en casi todas sus películas, en lugar de trabajar en equipo, se ocupa personalmente de todos los elementos del film?
Eso tiene que ver con mi necesidad de controlar al detalle todos los aspectos de las películas, y está relacionado también con la forma en que trabajan los artistas plásticos, que borran todo aquello que no les gusta. Esto es algo muy difícil de hacer con un equipo grande. Sin embargo, en esta última película necesité trabajar con otra gente; por ejemplo, para manejarme con los efectos digitales y con los arreglos musicales.

¿La utilización de máscaras para ocultar su identidad fue una exigencia innegociable del protagonista?
Sí, me permitió filmarlo pero por contrato no podía mostrar su identidad.

¿La posición del soldado representa la de la mayoría de la sociedad israelí?
La verdad es que no estoy seguro. No sé si la mayoría de los israelíes piensan eso. Si ése fuera el caso, el contexto político sería mucho peor.

En su película anterior (Venganza por uno de mis dos ojos**) hay una larga conversación telefónica con un palestino en la que se tocan diversos temas políticos. ¿Cree en la posibilidad de llevar adelante ese diálogo a nivel de Estados?**
Sí, pero depende de ambos Estados, si realmente desean un diálogo. Yo tengo amigos palestinos y dialogo sin problemas con ellos.

¿Ve alguna afinidad entre su cine y el de algún otro realizador israelí con una mirada crítica, como Eyal Sivan?
La verdad es que no nos vemos muy a menudo, ya que el vive en Londres y yo en Tel Aviv, pero creo que existen afinidades.

¿Cómo son recibidas sus películas en Israel?, ¿ha tenido problemas de censura?
La verdad que no demasiados. A *Z32*, por ejemplo, la limitaron a mayores de 16 años, pero luego la bajaron a 14. Ésa fue la única limitación. La película, por otra parte, ha tenido críticas muy buenas. En cuanto a la reacción del público masivo, es difícil determinarla, ya que sólo se ha proyectado en la Cinemateca, que dispone de un público muy específico.

¿Por qué no se estrena en salas comerciales?
Es una cuestión de los distribuidores, ninguna de mis películas ha tenido una distribución comercial normal. No es el tipo de películas que a ellos les interesa estrenar.

¿Qué directores de cine le gustan?
Me gusta mucho Chantal Akerman, también el Coppola de *La conversación*, *Los Padrinos* y *Apocalypse Now* y Jacques Tati. De los más actuales, Apichatpong Weerasethakul, que es un gran disparador de ideas, y también Elia Suleiman, que es palestino.

¿Tiene algún proyecto mediato?
No por ahora. Yo necesito tiempo para desarrollar mis proyectos.

La estrategia de la máscara

Z32
Francia/Israel, 2008, 81'
DIRIGIDA POR Avi Mograbi.

En *Persona*, Ingmar Bergman manipuló a dos mujeres hasta convertirlas en una, o, a la inversa, dividió a una en dos, deshaciendo sus máscaras ("persona" viene del latín, *personare*, las máscaras que utilizaban los actores para representar cada uno de sus personajes y amplificar su voz). Esta manipulación, que fusionaba literalmente las caras de Liv Ullman y Bibi Andersson, lo llevó, según sus propias palabras, "al límite de sus posibilidades", a "rozar esos secretos sin palabras que sólo el cine es capaz de sacar a la luz".

En *Z32*, Avi Mograbi merodea sin proponérselo territorios cercanos. Sus métodos, sus objetivos y su corazón están en otro lado: el día a día del conflicto palestino-israelí, al cual mira desde su lugar de judío habitante de Israel y militante pacifista. Su cámara documenta la realidad que él observa, a veces con trazo grueso, siempre con su intervención, una especie de narrador brechtiano de discreto carisma (Mograbi es mucho más simpático en el diálogo abierto con el público que como actor de sus propias películas).

Z32 fue soldado de una agrupación de elite del Ejército israelí. Antes había sido militante de un grupo juvenil por la paz. Mograbi registra el testimonio de su servicio en el Ejército. En 2002, su unidad retalió una acción de guerrilleros palestinos que habían asesinado a seis soldados israelíes, asesinando a su vez a entre dos y seis palestinos, algunos de ellos miembros de la policía, ninguno de los cuales había intervenido en la acción que originó la represalia.

Z32 cuenta los detalles de la acción y otros (la matanza "accidental" de cuatro hermanitos despedazados con explosivos). Lo hace dialogando con su novia y con la cámara. Enseguida es el propio Mograbi quien remeda al soldado, colocándose una media en la cabeza, a la que va recortando para ver y respirar mientras explica con tono mordaz la intención de su película. Las sensaciones de asfixia, prepotencia e impunidad se hacen, desde entonces, intolerables. Mograbi está en su casa, acompañado por su mujer, su gato, su perro; pero aquel camuflaje altera toda posible cotidianeidad, asusta, enoja. Toda intimidad es una utopía, el crimen es el sustento de la vida pública y privada.

El testimonio continúa, pero ahora Mograbi elige deformar digitalmente las caras del soldado y su novia mientras dialogan, luego reemplaza este borroneo por máscaras. La sensación de distancia e incomodidad se acentúa. Mientras tanto, interviene cantando la historia con su voz desafinada; son canciones con aire de cabaret alemán de preguerra, Brecht en la tierra prometida. Las máscaras son luego reemplazadas por caras retocadas digitalmente. Lo único que no varía es el horror del relato. La voz reposada del veterano que reconstruye la acción yendo al lugar de los hechos, que busca el perdón o relata su euforia durante la matanza. El asesino omnipotente que se ve a sí mismo desde arriba disparando contra hombres indefensos. La muerte como un abismo seductor. Mograbi navega entre su espantado civismo, su coraje personal y su fascinación por acercarse al corazón de las tinieblas. Para ello es preciso despojarse de todas las máscaras y poner la cara, la única, la que sólo destruirá la muerte propia. Mograbi tiene el coraje de hacerlo. **EDUARDO ROJAS**

Estado del documental, estado del cine

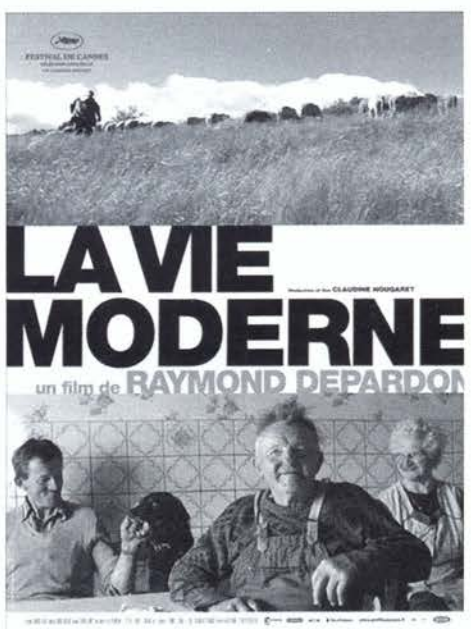
Hace tiempo que ocurre. Las formas más desafiantes o las emociones más intensas suelen darse, junto a la reflexión, cuando el espectador enfrenta un documental contemporáneo. El DocBsAs08 trazó, una vez más, un panorama representativo de uno de los núcleos duros del cine de hoy. por **Eduardo A. Russo**

El DocBsAs es foro de producción y festival al mismo tiempo. Cada octubre, una selección cada vez más diversa de cineastas latinoamericanos (este año se sumaron Brasil y Cuba) desarrolla allí sus proyectos. Este año, a los socios europeos se agregó la televisión de distintos canales culturales del continente. Allí puede observarse no sólo lo que pasa, sino también algo de lo que viene. Con una mirada global y local al mismo tiempo, los diez días del Doc trazan un perfil siempre complejo, en el que este año se destacaron varios puntos fuertes, entre películas individuales y retrospectivas. A la experiencia Mograbi deben agregarse *Niños, mientras el tiempo vuela*, del alemán Thomas Heise, y *Corazón al límite*, del canadiense Marcel Simard, entre los docs más "normales" (digamos, largometrajes de duración promedio e inequívocamente documentales). Pero también hubo lugar para la experiencia extrema, como las 14 horas de *Petróleo crudo*, de Wang Bing, exhibidas en un tremendo pabellón chino diseñado por el plástico Daniel Santoro en el hall del Teatro Cultural San Martín para que los espectadores la vivieran a su modo, entrando y saliendo del mundo hipnótico de la explotación petrolera en el desierto de Gobi, acaso sólo para recalar en el documental onírico de 11 minutos *Morakot*, de Apichatpong Weerasethakul. Que a pesar de su brevedad es, creemos, uno de sus films mayores.

La vía de acceso central al DocBsAs, que es la de su sección latinoamericana, tuvo tres producciones chilenas: *La sombra de Don Roberto* (Juan Diego Spoerer y Håkan Engström), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torréns) y *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero); *Macadam*, del venezolano Andrés Agustí, y *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia*, de Carlos Echeverría. En los cortos, *Soy un alma sin ley en el mundo*, de Alejandro Fernández Mouján, y *Hay lo que falta o Cómo abrir una ventana*, de Lucía y Raimundo Fernández Mouján (hijos del primero), demostraron que la interrogación rigurosa sobre las imágenes y el impulso a pensar los bordes mismos del documental es un virus transmisible por vía genética. (Más sobre los títulos latinoamericanos en la nota de Jorge García.)

Por otra parte, la extensa retrospectiva dedicada a la realizadora feminista Helke Sander permitió, a los perseverantes, revisar cuarenta años de cine y de historia alemana contemporánea, indiscernibles, mientras que otro ciclo, el dedicado a Denis Gheerbrant, acercó al espectador a un cine pudoroso y refinado, dedicado a ver pero sobre todo a escuchar a aquellos que miran a cámara mientras son filmados. Acaso *La vida es inmensa y llena de peligros* (1994), filmada durante medio año en un servicio oncológico para niños, sea el ejemplo más acabado de un cine que no puede pensarse de otra manera que como una forma de diálogo.

Para terminar, un apunte más sobre lo visto en la noche de apertura del DocBsAs08. No sin perplejidad, observamos últimamente que a Depardon (nacido en 1942) se lo suele considerar bastante más viejo de lo que es. Tal vez sea por el mundo de sus *Profils paysans*, comenzados en el 2001 con *L'approche* y siguiendo en el 2005 con *Le quotidien*, y de los que *La vie moderne* (2008) es la tercera entrega. En cada nuevo viaje a la Francia rural, Depardon registra el envejecimiento, la migración de los jóvenes a las ciudades, la mecanización del trabajo campestre. Los viejos y jóvenes que retrata Depardon cambian, algunos van muriendo, otros crecen. Pero no es sólo un film de gente curtida en un presente difícil, sino también el intento de recuperación de una mirada como aquella de la infancia. El cineasta creció en una granja, y esto tiene algo de operativo retorno. Acaso se le



pueda reprochar alguna elección formal, pero tal vez se trate básicamente de eso: de filmar con los ojos de un niño campesino. Raro experimento para un maestro de la mirada, atento al mundo y al paso del tiempo, a sus estragos y a lo que nos espera, en un tono que se nos presenta como la antítesis absoluta de lo que viene haciendo en esta década, por ejemplo, Agnès Varda. En esos campesinos tímidos o huraños, en la fugaz presencia de un Depardon que asoma un poco al costado de cuadro, uno adivina un cine que, incluso entre los animales de la granja y azotado por el viento que no para nunca, se empecina en seguir haciéndose a la medida de lo humano. Y que sigue siendo moderno a pesar de toda apariencia de diagnóstico terminal, porque sabe que algo espera allí adelante, listo para ser filmado. **[A]**

Latinoamérica

por **Jorge García**

Dentro del variado programa que propuso el DocBsAs de este año, confluyeron trabajos tan importantes como los últimos films de Avi Mograbi, Raymond Depardon y Thomas Heise, el último y monumental trabajo del chino Wang Bing (*Petróleo crudo*, de 14 horas de duración), la crítica mirada del camboyano Rithy Panh sobre la vida cotidiana en su país (en este caso, a través del crudo testimonio de un grupo de prostitutas menores de 20 años) y la retrospectiva dedicada a la realizadora alemana Helke Sander, quien, con una filmografía desarrollada a través de cuatro décadas, aparece como una de las precursoras de un cine marcadamente feminista (y femenino). También, el descubrimiento de la obra de Denis Gheerbrant, un documentalista francés que puede tanto rodar un film sobre las consecuencias del genocidio tribal en un remoto país africano (*Después - Un viaje a Ruanda*) o los efectos que produce sobre los habitantes del lugar la demolición de una calle en Marsella (*La République*) como adentrarse con asombrosa delicadeza en un sanatorio para niños enfermos de cáncer, eludiendo rigurosamente, a fuerza de pudor y respeto, las aristas más lacrimógenas del tema. Pero si esos trabajos –en muchos casos de realizadores consagrados por la crítica internacional– sin duda jerarquizaron el evento, es indispensable también referirse, aunque sea someramente, a una serie de películas realizadas en Latinoamérica que reflejaron de manera adecuada la resistencia que proponen realizadores de distinto origen a las marcadas y perniciosas influencias de la televisión sobre el género, notoria, por ejemplo, en buena parte de las obras presentadas últimamente en nuestro país dentro de ese terreno.

Fue así que pudieron verse tres trabajos originados en Chile, que ratifican el surgimiento en ese país de una serie de directores –de los cuales el ejemplo más importante es el de José Luis Torres Leiva– que le están otorgando al cine trasandino una impensada vitalidad, provocando que algo hasta hace un tiempo inimaginable –aguardar con expectativas una película de ese origen– se convierta ahora en un hecho común. De los films chilenos presentados, uno fue *La sombra de Don Roberto*, de Juan Diego Spoerer, un trabajo que en sus escasos 27 minutos de duración, a través de las vivencias de un anciano solitario que vive en medio de un salitral, propone una aguda reflexión acerca de cómo los años posteriores a la dictadura de Pinochet no han logrado resolver los problemas más acuciantes de muchos de los habitantes del país. Otro fue la propuesta de *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, de Lorena Giachino Torréns, en el que la directora intenta reconstruir y recuperar la amistad entre su madre –quien ha perdido la memoria por una descompensación diabética– y su mejor amiga, quien fuera secuestrada estando embarazada en tiempos de la dictadura sin que nunca se la pudiera encontrar. A primera vista, la circunstancial situación de salud de la madre podría parecer una metáfora un tanto facilista de lo que ocurre en varios países latinoamericanos en vastos sectores de la población en cuanto a su memoria histórica, pero la directora se las arregla para eludir esa tentación y ofrecer un preciso retrato de las contradicciones que agobian todavía a su país luego de varios años de democracia. En cuanto a *El diario de Agustín* (título referido a Agustín Edwards, representante actual de la dinastía que controla desde varias décadas el diario *El Mercurio*), se trata de una investigación realizada por un grupo de periodistas acerca de las formas en que ese periódico –vocero incondicional de la derecha chilena, posiblemente la que tiene mayor conciencia de clase del continente– se ocupó, en particular en los años del pinochetismo, de ocultar información, calumniar, tergiversar hechos, desinformar y justificar todo tipo de violaciones a los derechos humanos. Hubo también un par de *road movies*, como la venezolana *Macadam* –proveniente de un país no demasiado relevante por su producción cinematográfica: Venezuela–, de Andrés Agustí, en la que un recorrido por diversas carreteras de ese país (en un periplo que, por momentos, recuerda al de *Carrera sin fin*, de Monte Hellman) testimonia sobre diversos aspectos de la vida cultural alejada de los territorios urbanos. Y *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia*, el último trabajo de nuestro compatriota Carlos Echeverría, en el que, utilizando como hilo conductor la lectura de varias cartas, describe con su habitual rigor la odisea de los peones golondrinas que llegan a la Patagonia desde diversos puntos del país para trabajar como esquiladores. Pero tal vez la mayor sorpresa dentro de las películas latinoamericanas haya sido los cortos de Susana Barriga Rodríguez, una joven realizadora cubana que aparece como una figura a seguir dentro de la anquilosada y muy pobre cinematografía de la isla en los últimos tiempos. *Cómo construir un barco* narra, con imágenes secas y austeras, la vida cotidiana de un grupo de pescadores que, al no conseguir permisos para construir barcos que puedan ser utilizados para escapar de la isla, se encuentran sin trabajo; y *Patria*, mucho más kafkiano, se centra en un muchacho que quiere partir de Cuba pero, sin embargo, lo único que puede hacer es arreglar el mismo camino desde hace cinco años. En cuanto a su último trabajo, *The Illusion*, narra el dificultoso encuentro de la directora con su padre que vive en Londres, rodado con una cámara clandestina (su padre no sabe que lo está filmando) con imágenes fragmentarias y desencuadradas, que no muestran nunca a los personajes y que apuntan a señalar las insalvables contradicciones entre los que viven en Cuba y los que están fuera del país. Sin enrolarse en el oficialismo obsecuente ni en el anticastrismo facilista, la realizadora propone un discurso marcadamente crítico de varios de los dilemas que acucian hoy a los cubanos. Como se dijo, una directora definitivamente a seguir. **[A]**

La (insoportable) levedad del cine

por **Jaime Pena**

Año de grandes (o medianos) nombres en San Sebastián. A la vista de los pocos grandes (o medianos) nombres que habían pasado por Venecia, el dato por sí solo no era garantía de nada. El festival donostiarra ha acumulado cierto prestigio en la última década por sus retrospectivas antes que por sus secciones competitivas (la oficial y la de nuevos realizadores). Algo de esto le ha pasado también a Locarno, pues si hay algo difícil en este competitivo mundo de los festivales, es llevar inscrita la categoría A en la solapa y tener que rebuscar entre las migajas de los estrenos mundiales que deja Venecia (con Toronto la convivencia es más factible: basta con obviarlo y autoconvencerse de que se trata de una muestra o de un mercado, en ningún caso de un festival competitivo). El conjunto de las tres retrospectivas de este año ha sido probablemente el más inobjetable de su historia (Monicelli, Terence Davies y una antológica de cuarenta películas del noir japonés desde el mudo a la actualidad). Del resto de las secciones ofrecemos aquí una breve síntesis que se complementa con los comentarios de dos producciones españolas, *Tiro en la cabeza* (Desde España, *EA* 197) y *Camino* (Desde España, en este mismo número).

Still Walking

Pandora's Box (Yesim Ustaoglu)
Still Walking (Hirokazu Kore-eda)

Dos historias familiares de muy distinto tono: la inesperada vencedora de la Concha de Oro y la gran favorita finalmente ignorada por el jurado (una de las grandes tradiciones del festival donostiarra). La producción turca es un sólido drama en el que el alzheimer de una anciana desencadena una catarsis familiar en la que se ven involucrados sus tres hijos y un díscolo nieto. Demasiados personajes para una película a la que le sobran tantas peripecias como algo de cálculo... y de solidez. Todo lo contrario a Kore-eda, quien regaló la que sin duda era la película más estimable de todo el concurso: una bella incursión en un territorio que el director de *After Life* domina como pocos, el de las ausencias, el del poso que dejan los muertos, a partir de una reunión familiar en la que se conmemora la muerte de uno de los hijos en un absurdo acto de heroísmo. Un tema tratado con ligereza y con el sentido del humor del que carece la película de Ustaoglu. Kore-eda filma con facilidad, casi como si hubiese decidido no complicarse la vida, con un estilo que busca la invisibilidad, una especie de Ozu codificado (o cosificado). *Still Walking* es una buena película, por momentos incluso una gran película, pero da la impresión de que Kore-eda nunca volverá a igualar la intensidad de su ópera prima, *Maboroshi*.

Genova (Michael Winterbottom)
La Belle Personne (Christophe Honoré)

En cualquier caso, la ligereza de *Still Walking* no debe confundirse con la levedad de las nuevas películas de Winterbottom y Honoré. El primero aborda también una historia marcada por una ausencia: la muerte de una madre que deja huérfanas a dos hijas, y podría decirse que también a su marido. Éste acepta un trabajo en la Universidad de Génova, y durante un buen rato parece como si Winterbottom se contentase con tantear una operación similar a la de *Vicky Cristina Barcelona* (o *The Cheetah Girls 2*), esto es, la de confundir el cine con el turismo. Pero, por suerte, sus referencias parecen decantarse pronto por el Nicholas Roeg de *Don't Look Now* (*Venecia rojo shocking*) o el Peter Weir de *Picnic at Hanging Rock*, modelos demasiados ambiciosos para un Winterbottom que en el tramo final de la película abandona todas las sutilezas en pos de un clímax en exceso aparatoso. Honoré propone una síntesis de sus dos anteriores películas, un film parisino centrado en los conflictos amorosos de un grupo de adolescentes (hasta hay una suerte de número musical que anticipa un desenlace trágico). En su adaptación de *La princesa de Clèves* (la misma historia de la que se sirvió Oliveira en *La carta*, película a la que se hace un guiño con una breve aparición de su protagonista, Chiara Mastroianni), Honoré sitúa el relato en un colegio parisino que parece la antítesis del de *Entre les murs*, de Laurent Cantet. Si la vencedora de Cannes constituía una especie de parábola de la Francia interracial, *La Belle Personne* resulta profunda y tradicionalmente francesa (tanto que podría ser acusada de representar la versión *lepeniana* de la anterior), algo así como un Garrel *light* (su hijo Louis es el protagonista), tan literario, romántico y anacrónico que sus personajes no parecen conocer el celular: de ahí que, como manda el relato de Madame de La Fayette, todo el conflicto dramático gire en torno a una carta.

Two-Legged Horse (Samira Makhmalbaf)
Dream (Kim Ki-duk)

Un padre acude a un colegio buscando a quien pueda reemplazar las piernas de su hijo mutilado. El elegido resulta ser, cómo no, un chico de gran fortaleza física y con evidentes signos de deficiencia mental. Es así como el "cojo" se convierte en un tirano que esclaviza al "retrasado" y lo utiliza de caballo (y lo trata como tal). Esta metáfora que se transparenta a los cinco minutos de proyección, por si acaso, por si no nos habíamos dado cuenta de su "profundidad" y "sutileza", Samira Makhmalbaf nos la repite con distintas variantes y sin avanzar un ápice en su desarrollo durante noventa minutos más, subrayando una y otra vez su

obviedad. Hasta *Tropic Thunder* se quedó corta en su despiadado retrato de este tipo de cine. Los protagonistas de *Dream* tienen otros problemas, pero también son merecedores de una parodia. Salvo que la propia película de Kim Ki-duk no sea, a su vez, una parodia de *A Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla*), al presentar, en su caso, a dos personajes que deben permanecer despiertos a toda costa, ya que en sus sueños simultáneos tienen una peligrosa querencia por la comisión de delitos. Y, para no dormirse, nada mejor que automutilarse y golpearse repetidamente, aunque sea con un martillo. Las últimas películas de Kim Ki-duk parecen sustentarse en una única idea; a veces, ni eso.

Laila's Birthday (Rashid Masharawi)
Lemon Tree (Eran Riklis)

Hablando de metáforas... *Laila's Birthday* presenta las peripecias de un juez que debe ejercer como taxista para ganarse el pan y que el día en que su hija celebra su cumpleaños se ve inmerso en una odisea que, cual Ulises (el de Joyce), le llevará por el absurdo en el que se ha convertido la vida cotidiana en la Palestina de hoy. Todo condensado en poco más de una hora de metraje que nos deja la impresión de haber asistido a un cortometraje alargado. Palestina o, mejor, el conflicto palestino-israelí es centro también del argumento de *Lemon Tree*, una película vista en la sección Perlas de otros festivales. Otra metáfora, en su caso sobre la ocupación israelí de los territorios palestinos, a partir de la historia de la resistencia de una mujer que ve cómo su huerto de limoneros es "anexionado" por razones de seguridad por su vecino, curiosamente el Ministro de Defensa de Israel. Riklis se toma demasiado en serio su parábola, una historia que podría haber dado lugar a una divertida comedia (las comedias también pueden ser críticas, no sé si el director de *Lemon Tree* es consciente de ello), pero que se queda en un drama demasiado condicionado por su punto de partida, si bien hay que reconocer que su final resulta demoledor.

Louis-Michel

Louis-Michel (Benoît Delépine, Gustave Kervern)
Tropic Thunder (Ben Stiller)

El mejor cine político visto en San Sebastián vino de la mano de las parodias más salvajes y no de los dramas bienintencionados. Dejando a un lado una película como *Tropic Thunder* (exhibida en la Sección Oficial fuera de concurso y ya comentada ampliamente en estas páginas), que somete a los géneros, la comedia y el cine bélico a una suerte de torsión cuya estructura narrativa remite a una cinta de Moebius, la producción belga *Louis-Michel* presenta, con una trama más lineal, un despiadado alegato anticapitalista, quizá el discurso más apropiado en estos días que nos ha tocado vivir. Un grupo de mujeres son despedidas cuando la fábrica en la que trabajan es desmantelada. Con el dinero que reciben por el despido, apenas 2.000 euros por cabeza, se plantean una disyuntiva: montar una pizzería o matar al director de la fábrica. Eligen la segunda de las opciones, por lo que contratan al más improbable de los asesinos a sueldo. Pero, como sabemos, en la economía neoliberal el director de la fábrica no es el último responsable del desaguisado, y, así, *Louis-Michel* nos conducirá hasta el verdadero culpable. Toda una lección de economía política.

Frozen River (Courtney Hunt)
Entre os Dedos (Tiago Guedes, Frederico Serra)

Dos películas que reproducen modelos más logrados de esta misma temporada. *Frozen River* podría verse como una traslación del universo de *Ballast*: desde el delta del Mississippi hasta la helada frontera con Canadá, a la que se le añade una acumulación de peripecias melodramáticas que trasluce la vocación mainstream de su directora. *A Zona*, de Sandro Aguilar, pudo verse en IndieLisboa y Locarno. Es una película demasiado cerebral que renuncia al relato convencional en beneficio de una serie de retratos del dolor y, otra vez, las ausencias. *Entre os Dedos* apenas ofrece un pálido reflejo de aquélla; con un sentido más narrativo, eso sí, pero, como ya ocurría con *Frozen River*, el relato es demasiado forzado y torpe.

The Unspoken (Fien Troch)
Amorosa soledad (Martín Carranza, Victoria Galardi)

Un cine que se decanta por los silencios y que no precisa recurrir a los subrayados; una película que se afirma como la síntesis de ese programa subterráneo que constituyó este año el Festival de San Sebastián: un cine protagonizado por los dramas familiares, los adolescentes problemáticos y las ausencias y desapariciones cuya huella es imposible de borrar. *The Unspoken* retrata a una pareja que vive con el recuerdo permanente de una hija desparecida años atrás y cuya reaparición no deja de constituir una amenaza onírica y fantasmal, fruto del deseo irracional. Esa hija podría ser la que interpreta Inés Efrón en *Amorosa soledad*, si no fuese porque se trata de un personaje tan ingenuo que acaba resultando irritante. La película es otra de esas historias minimalistas a las que nos tiene acostumbrados el Nuevo Cine Argentino (en la línea de *Como un avión estrellado*), y ante la que, si bien no aporta novedad alguna, es difícil posicionarse en su contra. Prueba de ello es que consiguió un pequeño milagro: alzarse con el premio del jurado joven (otro de esos premios que arrastran una maldición en San Sebastián), reservado tradicionalmente a películas de temática social e "importante". **[A]**

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

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

¿Berlusconiwood?

por **Fernando E. Juan Lima**

La tercera edición del Festival de Cine de Roma ha cambiado su nombre de *Festa di Roma* de los dos años anteriores y adicionó lo de "internacional", cambio aparentemente nominal que desnuda en algo su esencia o, al menos, su pretensión. Se trata de un evento, pensado más como tal, y con una especial atención en las reuniones del mercado. En términos generales, la idea es la de ser una plataforma de promoción para películas próximas al estreno, italianas e internacionales, más allá de cualquier intento de selección con base valorativa alguna (eso explica, por ejemplo, que se hayan proyectado *Appaloosa*, *El precio del honor* y *High School Musical 3*). El núcleo de la muestra tiene lugar en el impactante Auditorium Parco della Musica, y esa idea de cine-espectáculo se concreta con la importancia dada a la alfombra roja y a la presencia, no sólo de todo el *star system* local (la Belluci, la Cuccinota, Gina Lollobrigida, a quien se le entregó el Marco Aurelio de Oro a la carrera, al igual que a Al Pacino), sino también de "rutilantes" presencias extranjeras (el citado Al Pacino, Ed Harris, Viggo Mortensen).

Italia vive momentos de convulsión. Más allá de lo que sucede a escala global, aquí se suma el comienzo de un nuevo gobierno de Berlusconi, contra el que el adormecido pueblo italiano comienza a reaccionar. La impresionante marcha de la oposición del día 25 de octubre superó por mucho a las ocurridas en la última década, y fue precedida por las manifestaciones de los estudiantes en contra del decreto-ley 133, con el que se quiere transformar la universidad pública en una fundación de derecho privado (finalmente aprobado por el Parlamento, tras el Festival). Así, la política estalló con toda su fuerza en la propia alfombra roja del Festival: los estudiantes (tildados de "facinerosos" por Berlusconi) hicieron en ella un verdadero piquete. Y si bien esto tiene que ver con una cuestión de plantear sus demandas en un lugar que asegura suficiente visibilidad, lo cierto es que también se escucharon argumentos relacionados con la falta de dinero para sostener la educación pública al tiempo que se realiza o apoya económicamente una muestra sin dudas fastuosa.

Así, una lectura lineal podría llevar a pensar que este Festival tiene interés en el cine comercial, en fortalecer la industria, con miras a un cine para todo público, *pasatista*, como una manifestación de la política cultural de Berlusconi.

Creo que ello sería falso e injusto.

Es que aun cuando es cierto que uno puede mostrar menos interés por lo que constituye el cuerpo principal del universo fílmico de la muestra, negarle todo interés sería contradictorio con la prédica en pos de una verdadera diversidad. Podría influir en aquella afirmación, además, el siempre presente prejuicio en torno a, por ejemplo, la comedia o el cine de aventuras, en tanto se trataría de géneros "menores". Por último, tampoco puede desconocerse que otro tipo de cine también tiene lugar en el Festival y que, por ejemplo, estuvieron presentes Cronenberg, Assayas, Tsui Hark e Isabelle Huppert, además de las *stars* antes mencionadas. Por lo demás, está en la propia esencia del cine el escapar a los intentos de encorsetarlo; la libertad encuentra su camino no sólo en lo discursivo (Mortensen remarcó en la conferencia de prensa su perplejidad en torno a cómo un pueblo tan ilustrado como el italiano había caído, producto del miedo y la paranoia, en manos de un fascista, comparable a Bush y al nazismo), sino también en el aspecto formal, como se verá.

Pasemos entonces a las películas. En primer lugar, no puedo dejar de señalar la medianía del cine italiano presentado. En el mejor de los casos (*L'uomo che ama*, de Maria Sole Tognazzi; *Galantuomini*, de Edoardo Winspeare) son productos prolijos deudores de una estética televisiva; en el peor, tienen una idea peligrosamente revisionista del pasado fascista (*Il sangue dei vinti*, de Michele Soavi). Sólo *Il passato è una terra straniera* (Daniele Vicari), historia negra vinculada al juego ilegal y otras lindezas, supera la lustrosa mediocridad.

En ese contexto –el de una concepción del cine que se divide entre "contenido" (éste sí sería el cine serio, importante; también presente en la muestra) y entretenimmiento–, no sorprende que mucho de lo mejor que se pudo ver tenga algún tipo de relación con la música. Así, el foco puesto en Brasil (Occhio sul mondo) unió la sobrevalorada *Estómago* con las ya vistas en distintos festivales de aquí *Nelson Freire*, *Os Desafinados*, *Fabricando Tom Zé*, más el estreno de *Coração Vagabundo*, sin dudas interesante por el magnetismo de Caetano Veloso (presente en la muestra acompañando con un concierto la première mundial), pero también por el acercamiento de su director, Fernando Grostein Andrade, que renuncia a lo predecible para relajarse en divagaciones y cruces (emocionante el que se produce con Antonioni). En el mismo sentido es muy original y francamente hilarante *Le Plaisir de chanter* (Ilan Duran Cohen), historia de espías que en el marco de una investigación comienzan a estudiar canto lírico por razones laborales, y la música modifica sus vidas.

En "La muralla y los libros" Borges decía que "...todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un 'contenido' conjetural. (...) todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético".

Algo de ello podría explicar el hipnótico goce que provoca la visión de *Eldorado -Chorégraphie*, de Olivier Assayas, filmación de la puesta del coreógrafo Preljocaj sobre la obra musical de Stockhausen, que excede la mera filmación de un hecho teatral. Assayas juega con las formas, llegando a perderse por momentos la noción de los límites del cuerpo humano: sólo formas abstractas y música pueblan la pantalla de lo que comenzó como la reproducción de una obra de ballet. En la segunda parte del díptico (*Eldorado Création*) se eleva el grado de intertextualidad: al asistir a la génesis del anterior film, de su proceso creativo, vemos cómo, a su vez, el coreógrafo del ballet se inspiró en la música-matemática de Stockhausen, intentando la difícil tarea de llevarla a escena. Así, música-danza-cine se imbrican en un diálogo en el que justamente lo que las une es esa idea de la belleza de las formas; el *tempo*, el ritmo, a su vez, generan una serie de cruces, de ideas e interrogantes que unen ambas partes del díptico, a mi entender más logrado que su último film narrativo, *L'Heure d'été*, historia de familia con toques autorreferenciales (Assayas explicó que, como en el film acaece, acaba de perder a su madre), inusual en su filmografía.

Como parte de los muchísimos eventos que acompañaron el Festival (como dije, la balanza parece inclinarse hacia ellos antes que hacia las películas, en cuanto a la importancia dada), se presentó una retrospectiva de la obra completa de Cronenberg, así como la muestra Chromosomes. Aun en versión doblada, las imágenes de este director hablan por sí mismas; la visión de su primera obra o de *Existenz* en fílmico (cosa difícil, si no imposible, en estas tierras) demuestra lo atinado de la decisión de Cronenberg para su puesta pictórica. Es que lo que ha realizado es la impresión en tela de alrededor de 60 fotogramas provenientes de su filmografía. La idea de sacar de contexto, evidente referencia a Duchamps, provoca la certeza de que estábamos en lo cierto cuando nos fascinábamos frente a la extraña belleza de sus películas y sus consabidos cruces e implicaciones entre el cuerpo humano y la tecnología, la naturaleza y la modificación genética.

En el marco explicado, la argentina *El artista* (Cohn-Duprat) resulta casi un ovni en la sección competitiva principal. Crítica visión del mundo del arte, su humor y ritmos morosos dejaron algo perplejos al público, quizás en búsqueda de (o acostumbrado a) otra cosa. La película, aun cuando abusa de la estética televisiva (muy propia de la dupla, claro está), marcando el ritmo narrativo a través de sucesivos fundidos a negro tan morosos como el propio *tempo* interno del film, funciona justamente en esa idea de generar humor no sólo desde los hallazgos del guión (que los hay), sino también desde ese particular extrañamiento que provoca mantener los planos algo más que lo usual, jugando con la incomodidad de los silencios.

Del resto poco puede decirse: siempre *amable*, Agnès Jaoui (también presente) acercó *Parlez-moi de la pluie*, una nueva obra coral a la que ya nos viene acostumbrando; e interesante la pequeña historia de adolescentes contada por John Stockwell en *Middle of Nowhere*. En el extremo contrario, y más allá de la señalada medianía, caben mencionarse la deleznable *Opium War*, del director de *Osama*, Siddiq Barmak (que se llevó un premio), y *8*, ocho cortos sobre el tema de las incumplidas metas planteadas por la ONU en el 2000, en la que sólo Gus Van Sant y Jane Campion salvan la ropa. Y Wim Wenders se hunde cada vez más en las ciénagas del lugar común y la corrección política, esta vez con la corporización de imágenes televisivas (¡otra vez "fantasmas"!) de hombres y mujeres del tercer mundo que salen de pantalla para editar un corto sobre, justamente, aquellas metas incumplidas.

Volviendo al inicio para culminar: resulta difícil justificar en la actualidad el apoyo del Estado a la cinematografía por otros motivos que no sean culturales. Las justificaciones industriales y económicas parecieran ceder en momentos en que, en ese aspecto, las prioridades deberían ser otras. Pero el eventual intento por cooptar al cine, al arte, a la cultura por parte del neofascismo, si es que existe o existió, no ha tenido éxito; el dinamismo y la convicción política del público interesado y la propia naturaleza inasible de aquello que se pretende controlar llevan a que la diversidad, la libertad, el compromiso terminen imponiéndose. El pueblo y su cine están en las calles, sólo esperemos que Berlusconi no haga demasiado daño. **[A]**

Se viene Chile

Tiempos malos

por **Javier Porta Fouz**

En el Bafici 2006 pudieron verse tres películas de Cristián Sánchez: *Los deseos concebidos*, *El zapato chino* y *El cumplimiento del deseo*. Esas películas formaban parte de la sección "Malditos latinos". Es decir, para ese entonces, Sánchez era un cineasta maldito, poco conocido en Chile y también en el extranjero. Su última película, *Cautiverio feliz*, había sido realizada en 1998. Sánchez pasó por Buenos Aires ese abril de 2006, y pudo ver cuan bien recibidas eran sus películas, en especial *El zapato chino*. Hoy, a dos años de esas exhibiciones, de una retrospectiva en Toulouse y de un libro sobre su obra, Sánchez tiene nueva película. Un cineasta maldito vuelve, entonces, luego de diez años. O, mejor dicho, volverá luego de once, porque *Tiempos malos* seguramente estará lista en 2009. Sin embargo, la pude ver en este festival de Valdivia de octubre de 2008. ¿Cómo así? ("¿Cómo así?" es una expresión muy chilena, por cierto).

Explicación: fui a Valdivia como jurado de la sección Work in Progress, pero no de armados primitivos, no de montajes apenas esbozados, no de cuasi trailers, sino de películas chilenas casi terminadas. Por lo tanto, lo que se diga aquí sobre esas películas deberá tomarse como eso: comentarios sobre películas sin terminar pero ciertamente con una identidad muy definida. En un año en el que el cine latinoamericano tuvo un lugar preponderante en festivales de diverso tamaño como Cannes, Locarno o Viena, los Work in Progress exhibidos en Valdivia –y un ambiente de mucha actividad, con varias películas en preparación– auguran un futuro próximo en el que el cine chileno llamará la atención. Con autorización de sus responsables (las funciones de Work in Progress no eran públicas), hablaremos aquí de tres de los títulos presentados en la competencia, que representan variantes muy distintas de un cine en expansión. Estas líneas no son crítica, son protocrítica, esbozos de ideas sobre las películas que habrá que confirmar cuando estén listas; son apuntes para el futuro. Informar sobre novedades tiene esta zona rugosa, esta indeterminación.

(Un paréntesis general antes de hablar de este cine chileno por venir: Valdivia es ahora un festival que apuesta al cine contemporáneo que más resalta en el circuito de festivales. Basta decir que competían *Parque vía* de Enrique Rivero, *Aquele Querido Mês de Agosto* de Miguel Gomes, *El cant dels ocells* de Albert Serra e *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* de Yulene Olaizola.) Ahora sí, algo del cine chileno que se aproxima:

1. *Te creís la más linda*, de José Manuel Sandoval. Una ópera prima de temática con muchos antecedentes: un hombre que fracasa con las mujeres. En este caso, un joven inexperto y eyaculador precoz. De bajo presupuesto, con un protagonista que deambula por Santiago, *Te creís la más linda* es una de esas *city movies* latinoamericanas que, como ocurrió con *25 Watts* en Uruguay o *Pizza, birra, faso* y *Rapado* en Argentina, pueden llegar a iluminar una zona hasta el momento poco explorada y tener descendencia. El actor debutante Martín Castillo es una revelación, y ayuda a que la película se apropie de su tema y lo haga arraigarse mediante algunas escenas clave del comienzo de la película (el viaje en coche con su ex novia, las situaciones y los diálogos en el bar), que definitivamente establecen la empatía necesaria para seguir a este chico que acumula un fracaso tras otro.

2. *La nana*, de Sebastián Silva. Un thriller psicosocial sobre una (o varias) nanas. No las nanas entendidas en el lenguaje infantilizado vernáculo como pequeño dolor o lastimadura, sino nana a la chilena: mucama con cama adentro que funciona como niñera, madre sustituta o nodriza de los (casi siempre muchos) hijos de las familias chilenas de clase alta o media alta. *La nana* es una película ambiciosa, con actores y sobre todo actrices conocidos, con situaciones de suspenso y acción "domésticas" especialmente tensas, y un personaje central que soporta sus propios conflictos y la mirada de los otros (sobre todo de la familia).

3. Y finalmente llegamos a *Tiempos malos*. Una anomalía. Una feliz anomalía. La prueba de que todavía puede haber originalidades ¿rabiosas? en el cine. Bueno, en realidad rabiosa puede ser una mala palabra para empezar a definir esta historia de gángsters chilenos. O más bien la historia de un chico que se mete en una familia mafiosa como si cruzara a través de un espejo. No es rabiosa, es extraña. ¿Extraña? Sánchez, de lejos, tiene algo del Ruiz chileno, de cuando era Raúl y no Raoul. Pero no alcanza con eso. Sánchez maneja un humor mucho más raro, que parece como si no lo fuera. Y no se trata precisamente de humor involuntario. Sánchez no le tiene miedo al realismo ni a las sorpresas mágicas. Y así, cada situación que puede aparecer como sorpresiva en realidad tiene también una zona necesaria. Hay fantasmas (y algún diálogo brillante sobre quién torturó a quién entre un vivo y un muerto vaya uno a saber de qué época), lumpen tiroteos (sí, también tiroteos entre algunos lúmpenes), Nietzsche recomendado por un portero escolar, mucho sexo y sobre todo mucho sexo por suceder (nunca un protagonista tan deseado concretó menos). *Tiempos malos* está hablada en chileno, en un chileno del hampa, y con espacios y planos secuencia y cierta algarabía vital que recuerdan a Renoir y/o a Berlanga. ¿No será mucho? Veremos. Seguramente unos cuantos –al ver una película de Sánchez– no verán más que un cine precario, o clase B. Pero desde aquí les adelantamos que combatiremos esas ideas: Sánchez es cine chileno con denominación de origen; Sánchez es un autor chileno, y *Tiempos malos* es un regreso incandescente. **[A]**

Lo bueno, si corto...

por **Jorge García**

La realización del II Festival Nacional de Cortometrajes (Cortópolis) realizado en la ciudad de Córdoba supuso –de acuerdo a quienes habían estado en su primera edición hace dos años– un notorio avance en todos los terrenos. Su sede principal fue el Cineclub Municipal Hugo del Carril, un predio que desde hace años es un verdadero centro cultural de la ciudad, en el que aparte de permanentes funciones de cine de revisión –y del estreno, antes que en Buenos Aires, de películas como *Historias extraordinarias* y *Liverpool*– se exhiben obras teatrales y se realizan conciertos de música. A su vez, cuenta con un excelente auditorio y un patio en su parte posterior, en el que se pudieron ver muchas películas al aire libre. El lugar fue el centro neurálgico de una serie de exhibiciones que reunieron gran cantidad de espectadores, en su mayoría jóvenes. Si bien la exhibición de films fue –como en todo festival– el principal elemento convocante, se realizó también una serie de actividades paralelas que demostraron el interés de los organizadores por no reducir el evento a la mera proyección de películas. Con respecto a las obras que se pudieron ver, hubo, aparte de la Sección Competitiva, una serie de muestras paralelas, como la Panorámica Latinoamericana, en la que se proyectaron películas bolivianas, brasileñas, chilenas, colombianas, ecuatorianas, peruanas y mexicanas, que –más allá de la inevitable disparidad en la calidad de cada una– reflejaron una auténtica efervescencia cinematográfica en nuestro continente. La Panorámica Europea presentó varias obras realizadas en Madrid, una muestra de la Filmoteca Vasca que permitió apreciar la indudable personalidad de sus realizadores, y una serie de cortos suizos inscriptos en la imaginativa tradición de los trabajos del género de ese país. Hubo también retrospectivas dedicadas al español Xavi Sala y al argentino Martín Deus, en las que se pudo valorar el indudable profesionalismo de esos realizadores; una selección de Oriente con autores tan prestigiosos como, entre otros, Hou Hsiao-hsien y Tsai Ming-liang; una selección del 9° concurso de cortometrajes de "La mujer y el cine", y una antología de diez obras de los Quay Brothers, que ofrecieron una aproximación a su universo onírico y bizarro, cargado de elementos surrealistas. En lo que hace a las actividades paralelas, se realizaron talleres de guión y de sonido para celulometrajes (cortos hechos con celulares), un seminario de dirección de actores dictado por Ana Katz y otro de teoría general de la producción documental a cargo de Nicolás Batlle, además de diversas charlas, un encuentro de realizadores, productores y gestores de cine y video y un foro latinoamericano que produjo un muy interesante documento final. Como se ve, una serie de actividades que excedieron ampliamente la proyección de films.

Pasemos ahora, entonces, a reseñar brevemente algunos de los cortos más atractivos vistos en la Sección Competitiva. El premio al mejor film fue otorgado con justicia a *Ana*, de Gabriela Trettel, una obra de la que puede decirse que está notoriamente influenciada por el cine de Lucrecia Martel, que muestra a una realizadora con indiscutible capacidad para la creación de atmósferas y la captación con sensibilidad de las vivencias de una adolescente. También fue acertado el galardón a la mejor comedia que se le otorgó a *Un santo para Telmo*, de Gabriel Stagnaro, un muy divertido relato en el que Daniel Valenzuela ofrece una verdadera creación de un chanta barrial; y fue indiscutible la mención a *Los pecadores*, un ingenioso trabajo de animación de Pablo Polledri. Menos convincente fue la otra mención entregada a *Cielo abierto*, un trabajo documental algo obvio de Marina Rubino. De los films no premiados me gustaría destacar la originalidad del falso documental *Primera noche en Venecia*, de Cecilia Salim; la precisión y concisión narrativa (dura sólo un minuto) de *Chamuyo*, de Albertina Mazzini, y la buena muestra de humor cordobés de *Un desperfecto perfecto*, de Víctor Hugo Fernández. Entre los films con logros parciales cabría mencionar a *En el bosque*, de Juan Pablo Quaglia, que consigue por momentos fusionar con acierto realidad y fantasía; *La bicicleta*, de L. S. Álvarez y S. I. Domínguez, de muy buen comienzo pero que luego se va diluyendo, y *El último día*, corto ambicioso pero bastante solemne (recuerda por momentos los trabajos de Fred Kelemen), de Javier Cutrona. En síntesis, un festival de cortos en el que la pasamos muy bien, que contó con entusiasta apoyo del público y que, con seguridad, será aún mejor en su próxima edición. **[A]**

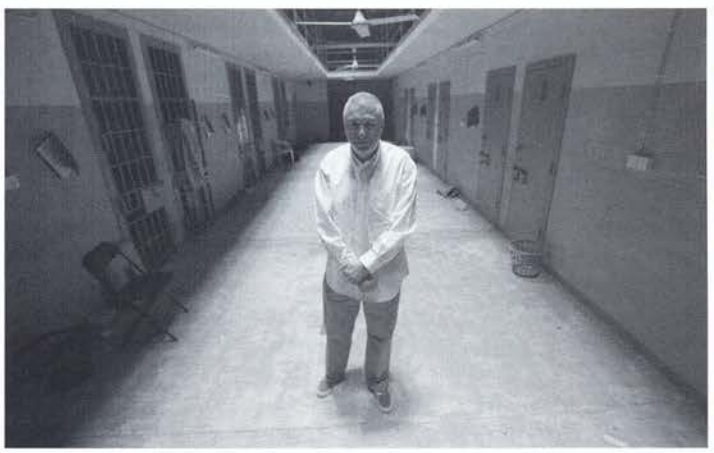
DVD

La imagen y las mil palabras

por **Gustavo Noriega**

Procedimiento Estándar

Standard Operating Procedure
Estados Unidos, 2008, 115', **DIRIGIDA POR** Errol Morris. (LK-Tel)



Errol Morris en el rodaje de **Procedimiento Estándar**.

Abu Ghraib es una ciudad iraquí, ubicada a 32 km de Bagdad, sede de un establecimiento penitenciario. Allí, durante su dictadura, Saddam Hussein torturó y ejecutó a disidentes de su régimen. Sin embargo, el nombre de la ciudad trascendió globalmente cuando, tras la ocupación de los Estados Unidos, fue utilizada por el ejército invasor como centro de detención. En 2004 se hicieron públicas unas fotografías tomadas por los propios soldados de los EE.UU. que documentaban diversos tipos de torturas y tratamientos humillantes que se les aplicaba a los detenidos iraquíes.

Errol Morris es un documentalista norteamericano, uno de los más populares. Aunque nunca tuvo demasiada repercusión en nuestro país, le dedicamos un dossier hace un tiempo, en el número 181. Sus documentales exploran diversos aspectos de la vida norteamericana, pero de una manera diametralmente opuesta a la de su amigo, Frederick Wiseman. Allí donde éste trata de retratar instituciones registrando austeramente con su cámara y reconstruyendo su mirada a través del montaje, Morris utiliza todos los elementos visuales que puede proveer la ficción. Desde la estilización más extrema para mostrar a sus entrevistados hasta las recreaciones, todo le permite al documentalista representar dejando siempre en claro que se trata justamente de una representación y no de la realidad misma. Wiseman y Morris son los dos polos de un espectro que va de la mímesis de la realidad hasta su distorsión en función de un relato.

Últimamente Morris se ha interesado en profundidad por la naturaleza de las fotografías. No tanto de su capacidad de reproducir la realidad, sino más bien de, a partir de su fuerte conexión con lo real, encubrirla o distorsionarla. Desde hace poco tiempo, Morris escribe Zoom, un blog en el *New York Times* (http://morris.blogs.nytimes.com), en el que discute con extrema atención este tipo de cuestiones. Un conjunto de dos fotografías tomadas durante la Guerra de Crimea, utilizadas en un comentario al pasar por Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, puede ser el punto de partida de una larguísima investigación y su posterior discusión. Tres posts al respecto, que involucraban un viaje a Crimea y consultas con varios tipos de especialistas, y más de 1000 (¡mil!) comentarios de los lectores para determinar si las bolas de cañón que aparecen en la fotografía "Valley of the Shadow of Death" de Roger Fenton fueron puestas para una foto o retiradas para la otra. Suena complicado pero es senci-

llo y apasionante. No es fácil de leer, sobre todo la ristra milenaria de *comments*, pero el ejercicio de sumergirse en una foto y comprobar que las interpretaciones inmediatas suelen ser engañosas es riquísimo y provechoso.

Dados estos intereses, no es de extrañar que el caso de las fotografías de la cárcel de Abu Ghraib le haya llamado la atención. *Procedimiento estándar* (*Standard Operating Procedure*) es un documental realizado por Errol Morris y también un libro, escrito en colaboración con el periodista Philip Gourevitch. Mucho más que esas dos cosas, es una investigación.

Las fotografías de Abu Ghraib salieron a la luz en el programa de televisión *60 minutes* y en la revista *The New Yorker*. La más afamada, la que recorrió el mundo y avergonzó al gobierno norteamericano, fue la imagen de un detenido encapuchado, cubierto con una manta, parado sobre una caja, con los brazos abiertos y cables colgándole de las extremidades. Al detenido (apodado por sus captores, que desconocían su nombre, "Gilligan") se le había dicho que estaban cargadas de electricidad y que si perdía el equilibrio y caía de la caja sobre el piso mojado, se electrocutaría. La tortura era puramente psicológica, ya que no era cierto que los cables estuvieran cargados. La operatoria es impresionante por el sadismo desplegado, pero más aún llama la atención otra cosa: la foto. El hecho de que los mismos perpetradores hayan sentido la necesidad de registrar el momento es tan impactante como el hecho mismo.

Otra de las imágenes era no menos shockeante. Se trataba de una de las mujeres del ejército, posando junto a un cadáver, saludando con el pulgar en alto y una sonrisa de oreja a oreja. Había más, mucho más. Así, una tras otra, decenas o centenares de fotografías hablaban de conductas aberrantes por parte del ejército de los Estados Unidos.

La película de Errol Morris está construida sobre una serie de entrevistas a muchos de los participantes de los episodios. Una de las personas que sacó las fotos fue la soldado Sabrina Harman, quien además relató los hechos en una serie de cartas a su esposa. Los textos de las cartas que forman parte de la película, leídos por la propia implicada, alivian un poco su situación. Harman es la soldado que aparece sonriendo con el pulgar en alto, y sus explicaciones tienen cierto grado de ambigüedad, pero al menos sus textos denotan la conciencia de que algo grave estaba sucediendo en Abu Ghraib.

La versión oficial de los incidentes se restringió a la teoría de las manzanas podridas. El gobierno de los EE.UU. se disculpó ante los irakíes y ante el mundo por los atropellos, y sancionó a los participantes en los actos, del cargo de Brigadier General para abajo. Ningún oficial de alto rango fue sancionado.

El cuadro general que emerge de la película excede en mucho a la actividad de los soldados participantes de los atropellos. Por un lado queda claro que muchos de los presos tenían una categoría particular. Eran fantasmas (así se los conocía por parte de los militares), y eran interrogados por miembros de lo que respondía a un eufemismo notable: OAG (Otras Agencias Gubernamentales). Los OAG eran habitualmente de la CIA, y podían trabajar bajo condiciones clandestinas, sin ningún tipo de control ni supervisión. La película cuenta la historia de uno de los detenidos fallecido durante la tortura y la golpiza pero que es retirado por los OAG en secreto, para evitar incidentes con los demás reclusos. Ése es el cadáver con el cual Sabrina Harman se fotografía: ella fue condenada a seis meses de prisión y degradada por aquella foto, pero quienes lo torturaron hasta morir no fueron procesados.

Más allá de la actitud de las personas entrevistadas, muchas de las cuales purgaron condena, es evidente que se trata de un sistema perverso, al margen de la ley. Y el sistema no es una distorsión de lo que se espera de un ejército que combate bajo las reglas impuestas por la Convención de Ginebra, sino una consecuencia directa de lo que el gobierno de los EE.UU. puso como norma cuando decidió responder a la amenaza del terrorismo con métodos no convencionales. Esto es, desde la intromisión descarada en la vida privada de los ciudadanos hasta la siniestra diferenciación entre "tortura" y, como lo definió el vicepresidente Cheney, "métodos permisibles de interrogatorio que incluyan conductas inhumanas, crueles o degradantes". A este tipo de interrogatorio –legal en el submundo regido por el ejército norteamericano– se lo incluye dentro del "Procedimiento Estándar".

La notable expresividad de los entrevistados revela –a través de sus testimonios– que muchos de ellos carecían de la más elemental madurez para manejar un problema gravísimo en condiciones de vida infrahumanas. Curiosamente, aparecen en la trama de relaciones entre los soldados triángulos amorosos que se van develando con el transcurso de la película. Se trata de gente sin preparación, que cumple órdenes terribles y ambiguas, con un poder absoluto sobre la vida de gente indefensa.

Fiel a su costumbre, Morris utiliza una banda de sonido atmosférica, que funciona como un mantra, al estilo de las que le suele escribir Philip Glass, esta vez compuesta por Danny Elfman. Las reconstrucciones ilustran situaciones en forma didáctica pero al mismo tiempo de manera totalmente estilizada, dejando en claro que de ninguna manera corresponden a la vida real. Con esa desconfianza por la naturaleza reveladora de la imagen, Morris recurre a la entrevista y a la investigación, para que los velos de la mentira y el poder mistificador de la fotografía se vean compensados por las famosas mil palabras que equivalen a una imagen. **[A]**

Camina duro: la historia de Dewey Cox

Walk Hard: The Dewey Cox story
Estados Unidos, 2007, 120'.
DIRIGIDA POR Jake Kasdan.
CON John C. Reilly, Tim Meadows, Raymond J. Barry. (LK-Tel)

La megalomanía puede ser una buena consejera en ciertos casos. En otros, la defunción. Jake Kasdan nunca fue precisamente un director megalómano o de riesgos tomar. La asociación de Kasdan con Apatow –quien tampoco ostenta, ni como productor ni como director, la pretensión megalómana, pero sí un innegable gusto por las historias de ascenso y caída tan caras a Will Ferrell– lamentablemente devino en un mal encuentro, megalómano aunque levemente simpático.

La pregunta es, entonces, considerando que estamos ante un falso biopic de apogeo y caída: ¿por qué *Walk Hard* nos deja ese regusto innoble de lo intrascendente? No porque tenga que ser solemne, pero a primera vista, como espectador, uno puede verse corroído por una sensación desafortunada: el tándem Kasdan-Apatow termina multiplicando carencias y no virtudes.

La historia es harto conocida, porque la figura de Dewey Cox, un músico mutante que es homenajeado en su vejez, es la de varios músicos juntos, sobre todo la del Johnny Cash de *Johnny y June* en versión satírica: infancia pobre, historia de formación en soledad, primeros éxitos, drogas, egolatría, separación de su familia... En síntesis, un tratado de lo que debe contar una biografía de músicos populares.

A decir: ahí donde había humor anárquico, hay gags prefabricados al mejor estilo de una *Scary Movie*; ahí donde regía la ternura y acidez para con los personajes, prima el más profundo cinismo; ahí donde el apogeo y caída era la mejor estrategia para abordar las dislocaciones de un formato, aquí se convierte en un abrazo de oso al formato como si realmente se lo tomasen en serio; ahí donde había una visión melancólica del mundo, bueno, no hay nada más que dos horas plagadas de gags a ametralladora.

¿Un mal encuentro, entonces? Sería injusto adjudicárselo a los dos hombres mencionados. Hay, en tal caso, decisiones desacertadas, una extensión desmedida, una sedimentación de capas de humor elemental (no me malentiendan: lo elemental no es hacer chistes sobre penes, lo elemental es no tener la valentía de hacer algo más que mostrarlos; vg., *Supercool* con sus penes a la máxima potencia, a los que ustedes conocerán mejor en esa película con el pseudónimo de pijas) y, sobre todo, una alarmante falta de imaginación para darle una vuelta más de tuerca al asunto.

De ahí que se confunda riesgo con megalomanía: no es lo mismo ser grandote y ampuloso que arriesgado y valiente. Sea ése el problema mayor que, dicho sea de paso, si me lo permiten, comienza a afectar a los héroes de la NCA, aunque no a todos: el convencimiento, en ciertos casos, de que morigerar el estilo es la mejor manera de cambiar, o de que exagerar sus marcas, satirizarlo hasta el límite, es el camino. Desde el Olimpo nos mira Will Ferrell con su exotismo de fiesta de cumpleaños de *El reportero*: un humor rapsódico, veloz y demente. Justamente aquello que no podemos observar en sus últimas películas, meros ejercicios menores, simpáticos pero cada vez más olvidables. Ahí está un tipo como Ben Stiller que apuesta por la locura en *Tropic Thunder*, pero por algún motivo parece terminar desistiendo de tanta libertad.

Walk Hard (me niego a llamarla *Camina duro*, desafortunada traducción literal con la que nos llega la película en su edición local) no sufre de tibieza, tampoco de exceso lúdico, sino de autoconciencia estéril. Eso en nada modifica que muchos de sus gags sean efectivos, pero no son más que eso. De ahí que un comodín actoral como John C. Reilly se despliegue en veinte caracterizaciones distintas intentando dar el *piné* en todos los registros que se le demandan, en una especie de pentatlón actoral a ver si resiste. Y ya que hablamos de actores, enfrentémonos a otro problema: la cantidad de cameos –simpáticos y olvidables, sí– de los que la película abusa. Son los cameos los que nos dan la clave central del quietismo cómico de esta fallida comedia: no hay vida en ella porque no se nos presenta más que un solo personaje y sus variantes. El resto pervive en el olvido del *one-liner* o del gag fácil (el caso de Tim Meadows y su chiste con la droga no paga es efectivo pero elocuente).

Entonces, ustedes me preguntarán: ¿por qué pedirle personajes de peso a una película que plantea tomarse la cosa a la chacota, riéndose, satirizando un formato conservado en formol como el biopic de ascenso y caída? ¿Por qué no tomárselo como un mero artefacto superficial y ser tan cínicos como nos lo propone la película? ¿Por qué no hacer un elogio a la superficie?

Justamente, porque la mejor manera de considerar una comedia no es siendo indulgente con sus limitaciones, ya que son ellas precisamente las que dan la forma al mundo del consumo (una comedia puede ser fallidamente autoconsciente y descerebrada porque...¡total es una comedia!).

Y el problema de *Walk Hard* es ése (más allá de su inserción en el mercado de intercambio de productos de la industria cultural y sus catálogos): no hay un mundo posible en la ventana que nos muestra la vida de Dewey Cox. Hay un espejo. Hay unos ojos estrábicos que miran hacia el referente y al interior al mismo tiempo (no son casuales las alusiones obligadas a *Johnny y June*, *Ray*, *The Doors* y otros biopics). Y miran descolocados. Y se desorientan. Entonces piensan que hay que juntar lo mejor de ambos mundos y reírnos de ellos. Porque la mirada estrábica del submundo Apatow-Kasdan, al menos en esta película, piensa que estar en el medio los ha democratizado, que esa doble mirada se suma. Pero en realidad no se han dado cuenta de lo peor: *Walk Hard* no es un biopic más, es un biopic menos (con la única cobardía de ampararse en el traje de una comedia simple, llana y olvidable). **Federico Karstulovich**

Silver City

Estados Unidos, 2004, 128'. **DIRIGIDA POR** John Sayles. **CON** Danny Huston, Maria Bello, Richard Dreyfuss, Chris Cooper, Daryl Hannah. (AVH)

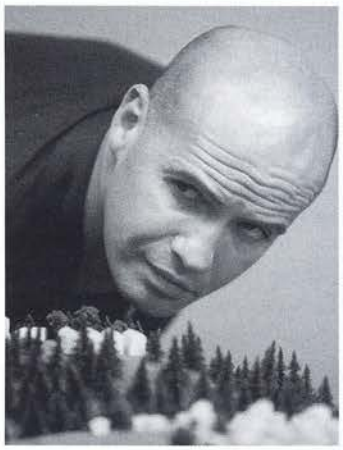


Figura multifacética de la cultura americana de las últimas décadas –novelista en los primeros tiempos, productor de programas televisivos, guionista, editor y director de sus películas–, John Sayles es, para muchos, el paradigma del cineasta independiente norteamericano, algo que de algún modo se ve reforzado por los temas más o menos urticantes que trata en sus películas (el lesbianismo en *Lianna*, los problemas raciales en *El hermano de otro planeta*, el poder sindical en *Matewan*, el soborno en los deportes en *Eight Men Out*, la corrupción política en *City of Hope*, el incesto en *Lone Star*). Si hubiera que definir los rasgos distintivos de su cine, cabría señalar el cuidadoso trabajo de montaje de sus films (que en ocasiones se antepone a sus virtudes narrativas), una tendencia a los relatos corales con numerosos personajes e historias que se entrecruzan (o no) entre sí y un tono ideológico marcadamente liberal, perceptible en las temáticas de sus películas. Como la mayoría de sus obras, *Silver City* no se ha estrenado comercialmente en nuestro país y aparece directamente en DVD, en una edición que se limita a presentar el film sin ningún tipo de material extra. Aquí, una vez más, el relato se desarrolla en un poblado del interior de los Estados Unidos, en el que conviven (es un decir) americanos y latinos. El hilo central es la investigación que desarrolla un ex periodista, ahora detective abandonado por su mujer, sobre la aparición del cadáver de un mexicano, hecho que puede incidir en la campaña de un político derechista moldeado de una manera demasiado enfática según la imagen de George Bush. De acuerdo al estilo habitual de sus films, aparecen corruptelas políticas, financistas arribistas, explotación de la mano de obra latina, contaminación de las aguas y varios ítems más, en un relato abigarrado y bastante farragoso, con innumerables personajes, en varios casos pobremente expuestos o sin ninguna justificación dentro del film, que oscila con hibridez entre el thriller y la sátira política. Tampoco resulta convincente el costado "romántico", con el reencuentro del protagonista (un insatisfactorio Danny Huston) con una antigua novia, ahora enredada con uno de los malos de turno. El resultado final es un film por momentos confuso, en el que el director transita con menos envergadura dramática diversos temas que ya había abordado con mejor suerte en anteriores obras. Para decirlo de manera sintética, una película que, dentro de la filmografía del realizador, ofrece menos de lo mismo. **Jorge García**

Una mamá para mi bebé

Baby Mama

Estados Unidos, 2008, 99'. **DIRIGIDA POR** Michael McCullers. **CON** Tina Fey, Amy Poehler, Greg Kinnear, Dax Shepard, Romany Malco, Maura Tierney, Sigourney Weaver, Steve Martin. (AVH)

"Una mamá para mi bebé" es lo que debió haber reclamado unos días antes de comenzar el rodaje el director Michael McCullers, debutante en esa tarea tras la cámara, pero curiosamente curtido como guionista en general y de comedias en particular. Una mamá sustituta, una *nanny* capaz de enseñarle a caminar, a hablar, a desenvolverse o incluso a hacer maldades a una película que arranca en el terreno de la promesa y no logra salir de allí casi nunca, a pesar de tratarse de una comedia de las más benévolas que haya dado Hollywood en mucho tiempo. El problema radica en el punto exacto en que esa supuesta virtud de la suavidad se vuelve en contra del film, se vuelve fofa, sin reflejos, y el retrato de una sociedad obsesionada tanto por los bebés como por la falta de ellos termina por no tener ni filo ni emoción, ni una cosa ni la otra; medio pelo, que le dicen.

La historia es la de Kate Holbrook (la en general graciosa Tina Fey, a la que evidentemente ni la edulcoración ni la falta de anteojos le sientan bien), ejecutiva de una empresa de alimentos de *target* progre y natural, que en su juventud prefirió priorizar la carrera por sobre la familia, y que al filo de los 40 desespera por tener un hijo pero no puede. En la búsqueda frenética acude a una empresa que "terceriza" vientres (comandada por una Sigourney Weaver que con sólo aparecer le da al cuento otra dimensión, lo mismo que ese millonario *hippie* que hace Steve Martin), que la contacta con una mujer joven y fértil que en teoría podrá alumbrar un hijo suyo a cambio de un pago importante. El vientre alquilado llega de la mano de una tal Angie (Amy Poehler, gran valor, al igual que Fey, de la escudería *Saturday Night Live*), una adorable cabeza hueca, joven lúmpen con ánimo de ganarse unos pesos, que enseguida deja cristalizado el primer lugar común de la película, la obvia pareja-despareja (que por supuesto terminará emparejándose en un pelotero y con críos en brazos, como debe ser).

La película va incluyendo de a poco otros tópicos, como la necesaria traición, el obligado romance, el filón anticorporativo, el personaje anómalo de rigor, algunos comentarios sobre obsesiones reproductivas y hasta unas módicas ínfulas de comentario político, todo un poco a reglamento pero sin brusquedad, en un medio tono acaso dulzón pero sin dudas cansino que la condena a no ser graciosa, ni emocionante, ni incisiva; ni siquiera una respuesta de género a la avalancha de comedias de y con chaboncitos de los últimos años. **Marcelo Panozzo**

¿Querés estudiar guión cinematográfico en serio?

PuntoMedioGuión Cursos de guión cinematográfico

Inscripciones al 4382-7338

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

Cómo sobrevivir a mi ex

Forgetting Sarah Marshall
Estados Unidos, 2008, 118'. **DIRIGIDA POR** Nicholas Stoller. **CON** Jason Segel, Kristen Bell, Mila Kunis, Russell Brand, Bill Hader, Jonah Hill, Paul Rudd. (AVH)

Cómo sobrevivir a mi ex (título espantoso si los hay, que suena muchísimo peor que el literal *Olvidando a Sarah Marshall*) es, para la "factoría Apatow", una película menor. Es demasiado convencional en varios aspectos –sin tomar en cuenta su punto de partida; casi todas las películas Apatow son convencionales en su premisa y eso no implica que lo sean en su ejecución–, tiene unos cuantos baches narrativos y algunos flashbacks están resueltos de manera torpe. Pero a pesar de eso –o gracias a eso, en realidad–, termina siendo una prueba de que hasta en sus películas menos logradas (ésta y *The TV Set* de Jake Kasdan, una comedia basada en la pésima experiencia que tuvo Apatow en la televisión, que es más bien fallida pero contiene varios momentos altos y una gran actuación de David Duchovny como álter ego de Apatow), las de esta gente son superiores a gran parte de los exponentes de la comedia americana actual.

Porque *Cómo sobrevivir a mi ex* funciona a pesar de sus problemas. Tiene un tono amable, un protagonista (Jason Segel, quien también escribió la película y pertenece al universo Apatow desde sus comienzos, o sea, desde la serie *Freaks and Geeks*) con quien se puede sentir empatía, y buenos personajes secundarios. En esto último se lleva las palmas el cómico inglés Russell Brand, quien interpreta a una estrella de rock por el que la Sarah Marshall del título dejó al personaje de Segel. Su Aldous Snow es un ser más bien desagradable, afectadito, que "se cree mil", viajó por el mundo, es *new age* y se contorsiona mientras canta. Y de tan bueno que es aquel personaje, ya se ganó un protagónico en la siguiente película de Stoller, *Get Him to the Greek*.

Pero el momento por el cual la película quizá sea recordable es por su primera escena: la de la ruptura entre Peter y Sarah, que transcurre en su totalidad con Jason Segel completamente desnudo. Es sin duda la primera comedia romántica americana mainstream en la que su galán tiene un desnudo frontal. Pero parece que no será la última. Resulta que, luego de ver que en las funciones de testeo de *Camina duro* (*Walk Hard*) 22 personas se fueron de la sala en la escena de la orgía, en la que se ven varios miembros masculinos en plano detalle, Apatow prometió poner desnudos masculinos en todas sus películas "para que los americanos le pierdan el miedo al pene". **Juan Pablo Martínez**

El gurú del amor

The Love Guru
Estados Unidos/Canadá/Alemania, 2008, 87'. **DIRIGIDA POR** Marco Schnabel. **CON** Mike Myers, Jessica Alba, Justin Timberlake, Romany Malco. (AVH)

Si alguna vez Mike Myers (*once upon a time a SNL...*) perteneció a la "categoría" de "grandes actores cómicos", fue por *Saturday Night Live* y por las libertades que su formato otorgaba. Por ende, su carrera le debe lo mejor a un sketch televisivo: *El mundo según Wayne*. El presente Myers es inentendible: *El gurú del amor*, con sus chistes de manual y su escatología infantil, es lo contrario a la anarquía; su humor no libera, no inventa formas de la comedia donde no las hay, reduce sus posibilidades por mera acumulación (ejemplo: si Myers hace 200 chistes sobre pijas grandes, Ferrell hace 3 sobre... pasteles de carne).

Será que el humor imaginativo es cosa de burbujas: no se encapsula, estalla y va a la superficie. Programas como *Saturday Night Live* o *MadTV* hacen eso, básicamente: inventan formas evanescentes. Fíjense qué sucede con algunos de los mejores actores de la Nueva Comedia Americana cuando sus personajes se repiten cíclicamente en el cine: hastío-cansancio-abandono (con enormes diferencias entre los casos; algo de eso podemos decir en ocasiones de Sandler, Ferrell, Stiller, Myers). Por el contrario, por motivos extraños, en la TV inteligente la insolencia lleva a la inquietud y a la velocidad. Y eso impide encapsularse. Quizás porque la buena comedia televisiva congela el tiempo en una paradoja: en el interior, la sobriedad de personajes que tienen vida más allá del éxito, que tienen volumen cómico; desde fuera, una multiplicidad de cambios y abandono de personajes, anarquía en búsqueda de novedades. No hay tiempo para creerse(la) nada, sólo hay que actuar, hacer avanzar el tiempo e inventar espacio en el relato.

Mike "caída-en-picada" Myers justamente olvidó la velocidad de la comedia por la adiposidad de los personajes, de la risa comprobada, del chiste conocido (en una especie de síntesis de *Shrek* y *Scary Movie*: narcisismo, autocelebración y falta de ideas). Su nuevo personaje, el Guru Pitka (un gurú *new age* que debe redescubrir su personalidad en paralelo con la resolución del trauma de un jugador de hockey sobre hielo, sólo para que sepan de qué va la cosa), podrá parecer un personaje nuevo, pero no es más que una variante trágica del mismo síntoma: la alarmante ausencia del humor evidenciada en el uso menos imaginativo de pedos, pijas, culos y tetas (como si Myers acabara de descubrir esas palabras y necesitara una repetición compulsiva), "humor" que, contrario a lo que sucedía en *SNL*, acelera cuando debería parar (y pensar). Y nos permite ver, alejándonos un poquito, que la calesita esta no se movió nunca. **Federico Karstulovich**

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 llamá al 4326-4845.

SIEMPRE LIBRE
El relato descarnado de vuestras vidas...
Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda
Martes 21 HS 94.7 FM RPLM RADIOPALERMO

QUÉMEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

Muchas películas (AVH)

Y AVH se viene con todo. Además de editar, por fin, *Cuerpos invadidos* de Cronenberg, que viene anunciando desde hace varios meses (en su edición Universal, o sea, sin los maravillosos extras que vienen en la edición Criterion de la película, que incluye, entre otras cosas, una mesa redonda en la que Cronenberg, John Carpenter y John Landis discuten sobre cine de terror), lanza este mes una cantidad importante de películas que-no-podía-ser-que-no-estuvieran-en-DVD. Y en buenas copias que emulan a sus ediciones americanas, nada menos. Se trata de *Cry Baby*, de John Waters, remasterizada de forma milimétrica hace muy poco tiempo y con comentario de audio a cargo de Waters, escenas borradas y un documental; *Calles de fuego*, de Walter Hill, que, cosa extraña tratándose de un film de culto como éste, nunca tuvo una edición especial, o sea, no tiene material extra; *La ley de la calle*, de Francis Coppola, que sí tuvo una edición especial pero acá viene pelada; *Fiebre de amor y locura*, de Spike Lee, que viene solamente con un documental de 8 minutos, y *Corazón salvaje*, de David Lynch, ésta sí en edición súper especial y repleta de extras, como un documental de 30 minutos sobre la realización de la película, entrevistas al elenco y todas esas cosas.

Dr. House - Temporada 2
House M.D. - Season Two
Estados Unidos, 2005-2006, 1031' en 6 discos, **CREADA POR** David Shore. (AVH)

Con bastante retraso (ya van por la quinta temporada en Estados Unidos y aquí se está pasando la cuarta en TV), sale en DVD la segunda temporada de la excelente serie médico-detectivesca creada por David Shore, que contiene por lo menos dos de los mejores episodios de toda la serie. Uno de ellos es el capítulo doble *Euphoria*, con uno de los miembros del equipo de House, Foreman, al borde de la muerte tras contagiarse de un paciente; contiene el brillante *one-liner* "House, salí de mi lóbulo temporal". El otro es el fin de temporada, que consiste en una alucinación de House luego de ser herido de bala por un ex paciente, y tiene la mayor profusión de tripas vistas en TV luego de la serie *Masters of Horror*.

Ya no puedo esperar
Can't Hardly Wait
Estados Unidos, 1998, 100'. **DIRIGIDA POR** Harry Elfont y Deborah Kaplan. (LK-Tel)

Mientras esperamos que editen aquí alguna vez la subvalorada *Josie and the Pussycats*, llega la edición especial, a propósito de su décimo aniversario, de la otra película del dúo Elfont-Kaplan. Quién sabe por qué diablos a LK-Tel se le ocurrió lanzar una edición especial de una película que acá fue directo a video y muy pocos conocen, pero es una oportunidad de acercarse a esta buena comedia adolescente que transcurre en una fiesta luego del último día de colegio secundario de los protagonistas. La película tiene grandes momentos, una lección de comedia a cargo de Seth Green, y hasta la generalmente irritante Jennifer Love-Hewitt está bien.

QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

Se acercan nuevamente esas fechas. Las familias se reúnen en armonía, los balances les ceden el lugar a las esperanzas, se descorchan bebidas, y las empresas que fabrican, distribuyen y venden toda clase de productos ametrallan con sus campañas publicitarias. Pues bien, quienes deseen quedar más que bien con familiares y amigos cinéfilos –o, por qué no, consigo mismos– tendrán en el próximo par de meses la posibilidad de regalar(se) algunos títulos poco vistos de uno de los grandes realizadores italianos de todas las épocas. Casualmente, dos sellos estarán lanzando al unísono varios largometrajes y trabajos realizados para la televisión de Roberto Rossellini, nunca editados en formato digital, al menos en copias "como la gente".

En primer lugar, el sello Lions Gate –creador de pequeñas colecciones de films no tan conocidos de realizadores como Godard, Buñuel o Renoir, afortunadamente con subtítulos en español– sorprende con una nueva cajita: *Roberto Rossellini: Director's Series*. En el primero de sus discos podrá apreciarse la versión completa de 128 minutos de *Era notte a Roma* (1960), film que vuelve a la ciudad sitiada por los nazis de *Roma, ciudad abierta* para narrar una historia de suspenso protagonizada por tres prisioneros de guerra que acaban de escapar de un campo de detención. El disco 2, por otro lado, presenta una película anterior del realizador, *Dov'è la libertà...?* (1954), protagonizada por el célebre comediante Totò, en este caso interpretando un rol por cierto atípico: el de un asesino que debe ajustarse a la vida civil luego de pasar más de veinte años en prisión.

Las otras ediciones próximas a ver la luz requieren un buen manejo del idioma francés, italiano o inglés. La colección Criterion lanzará una edición especial de una de las obras más originales de Rossellini y uno de los films favoritos del amigo D'Espósito: *La toma del poder por Luis XIV* (para adquirirlo, su título en inglés es *The Taking of Power by Louis XIV*). Realizada para la televisión francesa, la película inaugura una extensa serie de ensayos históricos que le sacan lustre a la expresión "didactismo". Precisamente, el sub-sello Eclipse acompañará este retrato del Rey Sol con otros tres telefilms: *Blaise Pascal* (1972), la extensísima (252 minutos) *La edad de los Médici* (1973) y *Cartesius* (1974), también conocida como *Descartes*. Esta cajita feliz se conseguirá bajo el título *Rossellini's History Films - Renaissance and Enlightenment* y, junto con los otros lanzamientos, conforman una oportunidad de lujo para conocer más de cerca a R.R. Vayan escribiéndole a Papá Noel. **[A]**

CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

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

A veces internet sirve

Tengo casi 72 años y sé que el esplendor del cinematógrafo no es ni por asomo esta actualidad. En las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, íbamos tres o cuatro veces por semana a los cines, conocíamos bastante del mismo y los comentaristas de esos años orientaban o educaban. Hoy hay que descifrarles los términos: "*road movie*", "ópera prima", "película de cámara" y otras yerbas... A esos snobs de la pluma Lino Ventura los caló muy bien, no ocupan ni tres filas de butacas en los cines y, peor, no pagan entrada... *touché*. Internet trae algo bueno. No sólo sirve para deteriorar las mentes de nuestros muy queridos adolescentes –Confucio dijo algo muy real: si quieres dominar a un pueblo, ¡mátale su moral!; eso hacen hoy–; sirve también para cosas buenas. En el caso del cine, es algo así como *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. Es también un muy buen diccionario (o matabburros) cinematográfico. Entre julio y agosto de este 2008, vi *Más corazón que odio* y *La legión invencible* de John Ford; *Vértigo* de Hitchcock; *Juegos prohibidos* de Clément; *Río salvaje* de Kazan; *El jardín de los Finzi Contini* de De Sica; *El estigma del arroyo* de Robert Wise; *La jungla de asfalto* de John Huston; *Tren estación cielo* de Karel Kachyna, y *Rey por inconveniencia* de Philippe de Broca. ¿Y qué pasó? Me di cuenta de su calidad infinitamente superior a las actuales prefabricadas de esos "genios" creados por los Carnevale, Paraná Sendrós y otros tipo Revista Gente, Luis Pedro Toni, etc., etc., etc. Las películas antes citadas eran para todos y las veían todos. Los Coen, los Tarantino... y los nuestros que no los ven ni sus primos, pero... Eso sí, para los préstamos para filmar, nos restan a nosotros ¡los jubilados! También vi varias películas de uno de los verdaderos grandes de nuestro país, Adolfo Aristarain: *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*, *Un lugar en el mundo* (aquí parece el mejor John Ford). Vi también su última película: *Roma*. Aristarain no filma porque no les chupa las medias a estos peronistas/montoneros (lobos disfrazados de...). Dos palabras para la Martel: la única mujer sin cabeza es ella.

EUSEBIO TITO LAMBERTI

Crítica de **La próxima estación**, de Pino Solanas

La multitud es una fiel avalancha que convive hacinada junto al deterioro de los trenes... Una miseria mustia y "pasajera" se abre paso entre la vegetación enmarañada que se adentra por los rieles, mientras las estaciones se suceden como un fantasma del pasado que a nadie importan. A lo lejos, el lejano silbido anuncia una presencia inexistente ante la ciega mirada de algún jerarca de turno, y el cielo se confunde en penosos episodios de irrisorias respuestas gubernamentales como una perpleja carcajada que asesina las memorias. La verdad se hace carne entre los cuerpos en una espiral de sueños inconclusos que rasga la existencia.

¿Y entonces dónde estábamos? ¿Con qué argumentos vacuos dejamos que vejaran las entrañas de los hierros? ¿Nuestra dignidad en marcha?

Los testimonios "gesticulan" una prosa de sonidos y de frases que narran el encierro de la incultura y mediocridad acumulada; del poder corrupto que atesora los miedos e hipocresías de toda sinrazón; de la esperanza trunca que no se agota...

Afuera, las imágenes son la impronta de esa pobre realidad que gime. Un perro ladra la hazaña de una multitud que pide por su pueblo como único sobreviviente del saqueo que se han hecho a sí mismos. Y la angustia se agiganta como los fortes se acrecientan junto a la música de fondo. Aunque ya nada ocurre y todo pasa...

Quizás algún día los trenes vuelvan a reconstruir sus antiguas vidas postergadas o quizás ello sólo sea el espejismo deseoso del director, quien llevó a cabo esa milagrosa gesta de haber creado por un instante odios, anhelos y piedades dentro de cada espectador. Bravo, Pino, he disfrutado y padecido tu excelente film. Sin lugar a dudas, lograste tu objetivo.

Mi abrazo en la distancia,

ANA CECILIA DEL RÍO

Sres. de *El Amante*:

El dossier de actores, publicado en el número 196 de *El Amante*, es sumamente machista. De las actrices elegidas, en su amplia mayoría se destacan sus características físicas y su belleza, pero no su talento actoral. ¿Para ustedes ser buena actriz se encuentra ligado al poder de seducción o a las ganas que les provoca de "ensartarse en cada uno de sus huesos" (cita de la parte del dossier dedicada de Keira Knigthley)?

En cambio, los actores hombres no son puestos como objetos de deseo, ni siquiera por las mujeres que escribieron sobre ellos; no se menciona su belleza, y sí se mencionan tanto como se ejemplifican sus grandes capacidades actorales y destrezas, a pesar de que el número de actores elegidos supera en el doble al de actrices.

MARIEL CERRA

Carta abierta contra Leonardo D'Espósito

Este mensaje es una respuesta al artículo redactado por Leonardo D'Espósito en relación a los espectadores.

Pido disculpas por el "llego tarde"; sucede que YO trabajo y estudio y NO dispongo de tanto tiempo para leer ni ver TANTAS películas como el señor D'Espósito. ¿Por qué enfatizo el YO? ¿Es esto una cuestión personal? SÍ, lo es.

Cito al señor D'Espósito en su nota: "te has transformado en un residuo cultural"; "sí, a vos te hablo". Ya que la nota está dirigida a MÍ, por más que sea un fanático del cine (como lo soy), le respondo que a MÍ me importa un comino *Honor de Cavalleria*, ¿y qué? A MÍ no me gusta Godard, ¿y qué?

YO veo el cine que me interesa, sea el de Lucrecia Martel o el de Batman. Voy al cine a ver los tanques que me interesan y el cine "arte" que me interesa. Si no me interesa, no voy, y a veces tampoco voy porque no dispongo del TIEMPO necesario. A MÍ no me gusta descargar películas por internet, porque se ven y se escuchan pésimo. Pero... NO DISPONGO DEL TIEMPO PARA IR AL CINE!!!!!!!

"(...) fuiste, viste y hablaste. Eso son *El código Da Vinci* y *Sex and the City* (...)", escribe D'Espósito. No fui, ni vi, ni hablé de ninguna porque NO ME INTERESAN. El señor tiene todo el derecho a expresarse y comparto algunas de sus opiniones, pero que a MÍ no me venga a decir que soy un residuo cultural, porque NO LO SOY!!!!!!!

Mostrá –sí, a vos te hablo– un poco de respeto y consideración hacia los lectores como lo hacen otros redactores, maleducado.

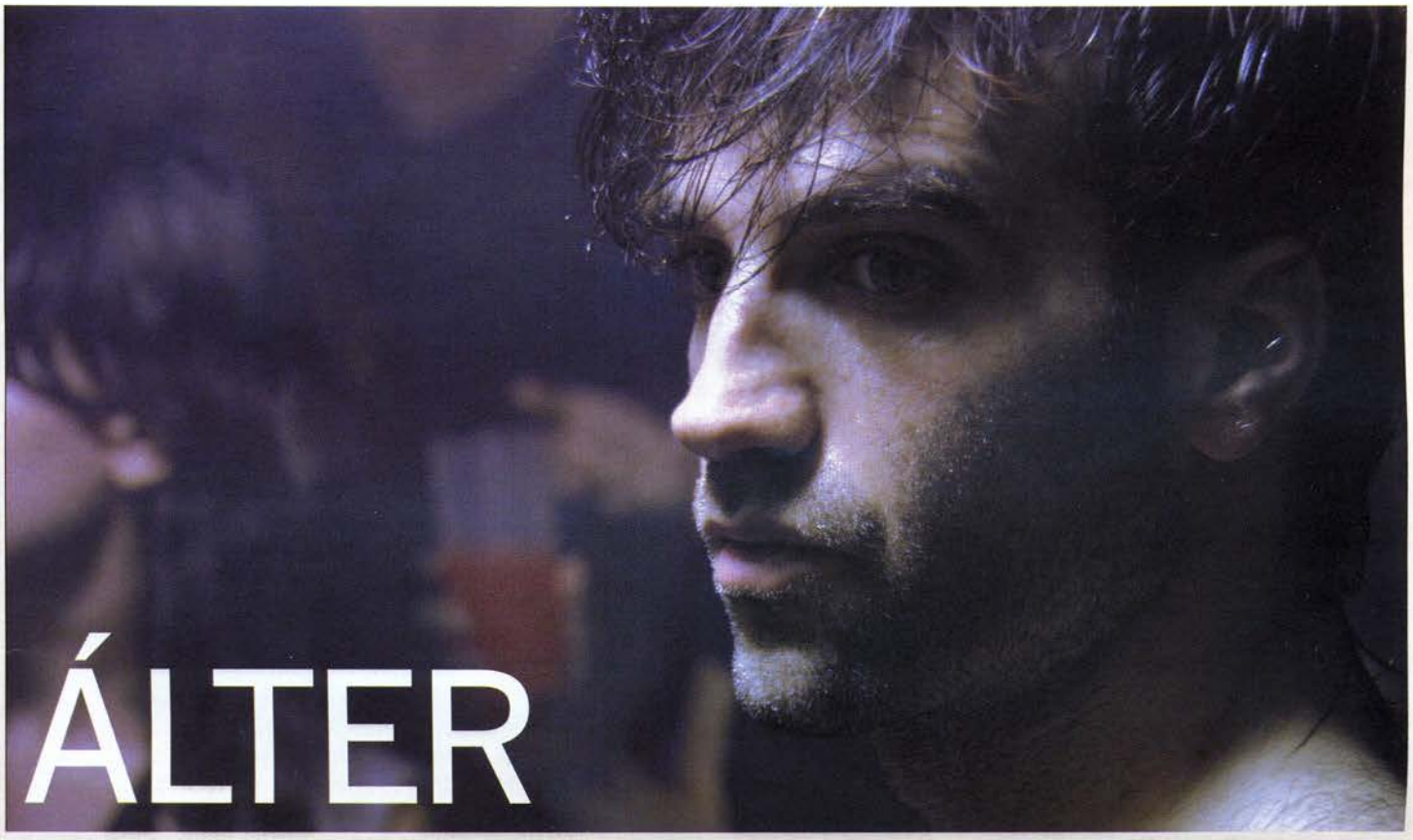
GONZALO SANTIAGO SALINARDI

FE DE ERRATAS

En el número anterior, en la nota de Jorge García sobre Salvador Sammaritano (Obituarios, p. 62),

donde dice:
"Cabe recordar, desde luego, que su temprana vocación cinéfila lo llevó a fundar (cuando todavía el Cine Club Núcleo era un veinteañero) la revista *Tiempo de cine*..."

debió decir:
"Cabe recordar, desde luego, que su temprana vocación cinéfila lo llevó a fundar, siendo todavía un veinteañero, el Cine Club Núcleo, todavía vigente con más de medio siglo de existencia, y a crear la revista *Tiempo de cine*...".



ÁLTER HENDLER

En **Historias extraordinarias** actúa solamente con la voz. En **Los paranoicos**, con la voz y con todo lo demás. La confluencia de ambas películas en nuestra cartelera podría haber sido la razón por la cual finalmente lo entrevistamos, pero hay otra mayor: el cine argentino de los últimos ocho años no podría ser entendido sin Hendler. Sin su manera de hablar, de moverse, de mirar y de no hacerlo. Aun tratándose de un actor que tiende a pasar desapercibido, a replegarse, su presencia está instalada como un dato natural, irrefutable y a menudo subvalorado de la puesta en escena. Hendler parece no actuar, y en esa construcción imperceptible a simple vista, en esa disposición a ser carne de cámara, reside una de las claves de su brillante opacidad. **por Marcos Vieytes**

Pensamos en entrevistarte porque, en plan de poner etiquetas, vos sos una de las caras del Nuevo Cine Argentino.
En todo caso, del Nuevo Nuevo Cine Argentino, así vamos variando el nombre, porque la etiqueta se va poniendo vieja, ya está bastardeada. Además, hay tanto metido en esa misma bolsa que alguna vez se llamó Nuevo Cine Argentino que acaba siendo un término que tal vez no atraiga mucho, que aleja un poco al público. Porque si se llamó así a películas filmadas desde hace diez años a esta parte, lo de "nuevo" ya está. Hay algunas de esas películas que a mí no me resultan nuevas; veo que envejecieron. El término se volvió un poco peyorativo; se llamó Nuevo Cine Argentino, en todo caso, a cuatro o cinco películas que marcaron un momento, que coincidieron en cierto sistema de producción o cierta mirada personal y libertad de lenguaje, o que tenían en común que estaban rompiendo con algo. Pero llamar Nuevo Cine Argentino a todas las demás que tenían algo en común con ellas se convierte en algo peyorativo, porque es bien sabido que la mayoría de las películas son una porquería, siempre, en cualquier género y en cualquier lugar. Si vos le vas a llamar a todas Nuevo Cine Argentino, estás matando algo que en algún momento quisiste alentar. Así que, como ahora está *Historias extraordinarias* –que todavía no vi pero que todos señalan como "un antes y un después"–, propongo que desde esta entrevista empecemos a hablar del Nuevo Nuevo Cine Argentino (*risas*).

Si con algo rompieron estas películas es con una forma de actuación declamatoria que antes abundaba. Vos sos lo opuesto a ella. ¿Cómo surge tu forma de actuación en cine?
No es nada nuevo. En todo caso, tiene que ver con que yo veía películas y me gustaban ciertos actores, y probablemente eso es lo que yo entendía como actuación en cine. No es que fuera una propuesta consciente. En realidad, yo empecé a trabajar en teatro y a actuar en cortos con amigos, así que empecé a hacer cosas en teatro y en video paralelamente, entonces me parece que no hubo un salto de lenguaje. Porque lo declamatorio está asociado un poco a lo teatral, a una formación teatral, y en mi caso la formación teatral no fue un problema.

¿Hay una frontera claramente definida entre actuar para teatro y actuar para cine?
Hay sensaciones bien diferentes, casi opuestas. Para empezar, yo creo que en teatro el actor es el medio, es el dueño de la narración. El dramaturgo y el director prepararon todos los ingredientes, dispusieron todas las herramientas para que suceda lo que ellos quieren, pero a partir del momento en que empieza la obra todo depende del actor. Y en el cine es exactamente lo opuesto, porque allí el actor genera algo que entrega por completo para que otros –que serían el director y el montajista– creen algo nuevo con eso. Por eso creo que al actor de teatro se lo puede criticar y elogiar y destrozar, porque uno puede percibir su trabajo. A un actor de cine creo que nunca se lo debería criticar mal, porque si la actuación está buena –si el personaje logra ser humano y vivir a través de los planos–, eso es mérito de todos, el actor incluido. Y si no se logra eso, aunque la primera impresión sea que el actor es malo o actuó mal, no podemos culparlo, porque el actor en cine no es dueño de su trabajo. O fue mal elegido, o mal dirigido, o no comprendido en la instancia posterior del montaje, que es otra posibilidad. Cualquier actor malo puede actuar bien, y cualquier no actor en cine podría llegar a actuar bien en algún determinado caso. O sea que nunca va a ser responsabilidad del actor, y en teatro sí. En ambos casos, yo siento gran placer al actuar, pero son oficios bien diferentes.

¿Entonces no es una experiencia menos intensa la de actuar en cine que en teatro?
No, porque también es muy intenso lo que se captura del actor en el cine. Lo que tiene esto del... iba a decir celuloide, pero en cualquier momento alguien va a agarrar la revista ésta en una sala de espera de dentista y el celuloide va a ser una cosa vieja (*risas*)... es que la cámara toma un momento vivo y lo imprime, lo graba, de una manera que en el teatro no sucede. El teatro es efímero y es un espacio compartido por el espectador, de modo que el espectador también está modificando el espacio y el tiempo, entonces no hay una sensación de que lo que se está haciendo es definitivo. En cambio, en el cine, sí. Por eso la actuación en cine también requiere de una concentración, de una conciencia, de cierto manejo de las continuidades. Continuidades concretas como las de cuidar que el cigarrillo esté a la misma altura y pitarlo en el mismo momento en que lo pité en el otro plano, y también continuidades internas del personaje para subsanar la manera de filmar muchas veces discontinua cronológicamente. Esas continuidades son responsabilidad del actor. Creo que es la *gran* responsabilidad del actor, porque somos los únicos que podemos desarrollar esa continuidad interna del personaje, más allá de que el director pueda verlo e intentar controlarlo. Pero hay algo íntimo allí que es más complicado, porque los estados anímicos varían día a día; el contexto de la filmación, la seguridad o inseguridad con la que está actuando el actor, la mayor o menor comprensión de lo que se está haciendo o se pretende hacer en ese plano o en esa escena hacen que ciertos aspectos de la actuación en cine se vuelvan frágiles.

¿Se necesita o necesitás vos compartir el punto de vista global del director?
Eso depende del director, porque si él quiere someter al actor a una experiencia que considera oportuna para conseguir lo que quiere y que implica la inconciencia del actor sobre lo que se está haciendo, y si yo acepto trabajar con el director porque confío en su propuesta, voy a aceptar entregarme a esa premisa. Quizás me sea más difícil porque me gusta entender lo que se está haciendo, pero es lo que corresponde hacer, y muchas veces está bueno. Últimamente estoy tendiendo a entender menos lo que se está haciendo, y me parece saludable. Quizás hubo un momento en que estaba muy interesado en entender todo, y a veces está bueno tener un poquito más de inconciencia, confiar más, delegar más, entrar en un viajecito, en una conexión, y tratar de preservarla. Por eso últimamente no veo tanto lo que hago mientras lo hago. Lo que sí me gusta por lo general es ver cómo es el encuadre; pero la toma en general, sólo si es necesario.

Una cosa que nos llamó la atención cuando entrevistamos a Walter Jakob es lo que nos contó sobre lo que vos le dijiste sobre "ser orgánico". ¿Estaría relacionado con la "entrega" que mencionabas recién?
A veces el actor se traza objetivos y estrategias que son muy válidas como puntos de partida para pensar y experimentar cosas, pero cuando la cámara se enciende nosotros tenemos que regalarle la mayor verdad posible y estar adentro de la situación. Tratar de usar la etapa previa de los ensayos para construir lo que haya que construir y dejarlo en un estado para después poder ser simplemente orgánicos en ese sistemita armado, y tratar además de que ese sistemita que armamos para el personaje esté lo más oculto posible, porque es muy tentador para nosotros tratar de mostrar lo que estamos haciendo y cómo estamos componiendo. Porque es muy tentador que mientras te vean, te admiren; pero ahí tenemos que tratar de ir contra esa tentación y estar lo más ocultos que se pueda detrás del personaje. Es como si un mago quisiera mostrar un poco del truco para mostrar lo hábil que está siendo con las manos, en vez de dedicarse solamente a generar la ilusión. Es tentador decir "mirá lo hábil que soy con las manos", pero en

realidad lo ideal es que use esa habilidad para ocultarla después.

Ahí es donde yo me atrevo a decir que hay malas actuaciones. Lo que sentimos con algunos actores es que la mayoría de las escenas y las películas en las que actúan se supeditan a su lucimiento personal.

Es que somos gente que por alguna razón elegimos estar delante de una cámara y ser aplaudidos, entonces somos como unas fieras incontrolables en ese aspecto. Igual no creo que seamos más narcisistas que los directores y que los críticos (*risas*). Porque hay directores a los que les encanta reírse del narcisismo de los actores, pero ellos son tremendos, y los músicos también. Bueno, somos todos medio tremendos en ese sentido, pero es inevitable y mucho más evidente en el caso del actor.

Eso está bueno. ¿Qué manifestaciones tendría el narcisismo de los críticos?

Es inevitable que cuando el crítico sabe escribir y analizar, muchas veces el foco esté más puesto en su pensamiento que en el objeto a analizar. Pero no era mi idea criticar a los críticos, todos de alguna manera tenemos eso, y me parece válido porque también es una forma de exponerse. Sólo creo que es más fácil señalar el narcisismo del actor en vez de asumir el propio. Es como tener a un león y no saber domarlo; la culpa es del domador, no del león. Vos le abriste ese espacio y lo pusiste ahí. Si ves que no lo podés domar, cortá. Tenés que darte cuenta antes de empezar el rodaje. Si el director no puede domarlo, que lo cambie. Todos tenemos muchas veces esa sensación de que un actor es de madera, pero para mí sigue siendo responsabilidad del director. En el cine el actor está tan expuesto, tan sometido al trabajo de otros, y es tan poco dueño y controlador de su trabajo, que es injusto caerle a él con problemas que son de otras áreas. O a veces hay actores que actúan brillantemente para un plano general y no para un plano corto, y eso no tiene por qué saberlo si no se lo supo dirigir en ese sentido. O pueden estar actuando bárbaro para un plano secuencia y no para una escena muy cortada. Muchas veces pasa que en el set se produce la sensación de que algo es maravilloso y después en la película es una porquería. O viceversa: cosas que pasan inadvertidas y que, después, porque dos planos están bien pegados, da la sensación de que ese momento está actuado maravillosamente. Radica también en la inteligencia del actor saber dónde meterse y con quién trabajar. Para mí, las veces que actué mal en cine siempre tuvieron que ver con que no sabía bien qué hacer o qué estaba haciendo.

Más allá de Historias extraordinarias**, en la que únicamente se te escucha, pero durante tanto tiempo que es vital tu participación, la presencia de tu voz es importante en todas las películas que filmaste. Me refiero a un modo de decir, pero también de estar ante las cámaras, que elude toda ampulosidad, toda tendencia al disfraz, a la exaltación, y que el lugar común suele denostar como si se tratara de algo repetitivo, siempre idéntico a sí mismo.**

No es algo buscado, se da porque mis prioridades me llevan a elegir proyectos porque me gustan las películas y me caen bien los directores y no por las posibilidades que me dan de mostrar mi capacidad de transformación. No debe ser casual tampoco que los directores piensen en mí para determinado tipo de personajes. Creo que eso suele pasar con los actores. Yo me animaría a lanzarme, pero lo que sucede es que uno tiene un camino más desarrollado en ciertas direcciones, y así como para cada laburo en tu casa llamás al especialista en eso, es lógico que pase lo mismo con los actores. Nos encantaría que nos ofrezcan siempre desafíos nuevos, pero los directores no quieren arriesgar. Yo no tengo, ni creo que haya en la Argentina, la posibilidad de tener un caudal de propuestas tan grande como para decir "voy a pasar del enfermo mental al asesino serial y de ahí a una comedia romántica y de ahí a una película con look independiente". Quizás suene soberbio, pero cuando dicen que uno se repite siento que no hay observación, aunque tampoco me importa, porque el trabajo del actor no está hecho para ser observado. Si alguien me dice "che, noté todo lo que hiciste de diferente en este personaje con respecto a otros", yo siento que ahí hay algo mal de mi parte. Hay un punto en común básico que es que tengo la misma cara. Y eso es mucho, aunque no lo parezca. Sobre todo, cuando la idea es que uno haga entrar su actuación sin que se note. A mí hasta me daría vergüenza entrar en una película así, como transformado, para que digan "uy, mirá, ése es el mismo que...". No me interesa.

Pero los cambios están, sólo que en aspectos y cuestiones más sutiles, como la distinta gestualidad que va de Sábado **a** Los suicidas**, por citar dos películas distintas de un mismo director, o la manera en que variás el trabajo con la mirada.**

Yo me copo con esas cosas, pero no pretendo que alguien las vea y diga "mirá cómo ese personaje está agarrando la taza o de qué manera camina", porque la idea es que parezca natural y que yo *soy* así. Si tenés una escena en la que el personaje se ríe, es también parte del trabajo del actor sentir un poquito lo que supuestamente están sintiendo los personajes, y ahí está tu risa. Después está la posibilidad de concentrarse un poco más en la composición y en cómo se ríe ese tipo, siempre con el riesgo de perder un poco de humanidad, de cosa viva. Algunos de mis actores favoritos son Jean-Pierre Léaud y Cassavetes, gente que no estaba preocupada por transformarse, que no estaba pensando en qué iban a decir los demás de ellos. Eran actores excelentes, pero les gustaban las películas. Gente que se metía en las historias y tenía el interés puesto en otro lado, no tanto en la carrera de actor con todo lo que eso implica. No son mis favoritos los que cuidan tanto la carrera. Son muy aburridos a veces.

Son dos ejemplos muy significativos los que ponés.

O Buster Keaton, digo, gente alucinante. Bueno, un caso mayor.

Con Buster Keaton te asocié mentalmente por primera vez cuando venía para acá.

Ah, no, no te lo voy a aceptar.

Pero al menos por la coincidencia de que casi no hay planos en los que aparezcas riéndote.

Últimamente me tocó reírme.

A ver, ¿en cuál? Cara de queso **no la vi.**

En un par me río, pero es verdad... no son muchas. Ahí sí, me agarraste (*risas*). También hay actores que yo considero fantásticos, como Javier Bardem, pero me aburre un poco que los personajes sean cada vez más radicales, más importantes; requieren de composición, y uno no para de admirarlos. Es un poco aburrido eso en los actores. Es un actor excelente, pero aburre. El de *Capote*, con Phillip Seymour Hoffman, que me encanta, es uno de los trabajos suyos que menos me gustan, porque no puedo dejar de mirar la actuación y no me pasa nada con el personaje. Termina la película y no tengo la impresión viva y humana de un personaje con todo lo que implica, sino de un actor genial. Vi una clase magistral de actuación y la disfruté como tal, porque lo que hace el tipo es admirable en cada fotograma, pero la película al final es medio una cagada por eso. Está bueno, pero no hay personaje, hay actor genial. Yo no tengo impresiones sensibles sobre el personaje, sino sobre ese actor. Una genialidad constante que tiene un valor en sí misma, pero yo prefiero cuando lo veo al tipo más entregado.

Ya que hablamos de Léaud, Truffaut decía

que, más allá del personaje Doinel, le interesaba filmarlo para que las películas quedasen como un testimonio del cuerpo del propio Léaud, de su desenvoltura en el espacio y su transcurso en el tiempo. Vos también has trabajado en más de una ocasión con un mismo director.

En el caso de Burman, por ejemplo, él no ha sido tan estricto en su registro del paso del tiempo sobre mí. Me parece que Truffaut sí tenía un interés también paralelamente documental sobre el cine de ficción. Además de que Truffaut es Truffaut, y no tiene nada que ver con todo esto. En los casos en los que yo trabajé, nunca fui un objeto de observación como Jean-Pierre Léaud. Nunca nadie se interesó tanto en mí (*risas*). Hay ciertas continuidades y discontinuidades en los personajes; las películas juegan entre sí y a la vez no juegan tanto. Lo que creo que es común a mis trabajos, o a las películas en las que trabajé, es que muchas veces hice personajes que tienen elementos autobiográficos del director, que son álter egos suyos, y aunque los personajes sean muy diferentes o parecidos, eso es una condición particular de trabajo para el actor. El punto de vista, el control del director sobre el personaje se vuelve a veces mucho más maniático. Creo que he logrado cierta comodidad en ese tipo de función. Hay algo que me gusta en eso. No es casual que haya hecho muchos personajes, si no la mayoría, que tienen cosas autobiográficas (aunque los directores no lo reconozcan), así como muchas óperas primas. Algo de eso se ve que me atrae, pero no es algo consciente, una decisión tomada de antemano. Cuando me llega un proyecto que me entusiasma, quiero hacerlo y punto. Me dan ganas o no me dan ganas, y ahí está todo. Creo que tiene que ver con que me caigan bien los directores, con sentirme cómodo con ellos y con el equipo, además de si el guión está bueno o no. Porque muchas veces el guión no está bueno del todo por no estar terminado o porque es un director que escribe de determinada manera y lo deja inacabado, o es medio duro escribiendo pero uno intuye que ahí hay algo que está para contarse y que el director sabe qué quiere.

¿Colaboraste en el acabado de muchos guiones?

En algunos sí, en guiones en los que el actor a veces completa porque el director deja ese espacio como manera de incorporarlo al actor y hacerlo dueño de su personaje. En otros porque son guiones que tienen alguna escena no muy clara y se trabaja y hay aporte de los actores. Alguna vez sí, pero trato de no meterme más de lo que me corresponde.

¿Escribirías?

He escrito y he dirigido. Codirigí un par de cortos con amigos en Montevideo, dirigí uno solo también en Montevideo, y tengo un guión escrito hace tiempo que me gustaría filmar en algún momento. También escribí y dirigí obras de teatro en Montevideo. En Buenos Aires el teatro ha quedado como más supeditado al cine. Ahora empecé una obra que se llama *Apenas el fin del mundo*; la dirige Cristian Drut en el Espacio Callejón, y el autor se llama Jean-Luc Lagarce. En Buenos Aires me pasó que no me llegaban muchas propuestas, y además había tanto teatro para ver que no pensaba tanto en actuar. Ahora empecé con esta obra que me gusta mucho, y me gustaría seguir haciendo ambas cosas.

¿Qué tipo de espectador de cine sos?

He visto de todo, desde Terence Hill y Bud Spencer hasta el cine de autor que empecé a mirar cuando tuve la oportunidad de ir a la Cinemateca: Truffaut, Rohmer, Cassavetes, Preston Sturges, cine iraní. Las referencias son tan diversas y a veces tan chotas que me da vergüenza. Yo creo que todos tenemos una zona de películas que nos avergüenzan. Hay películas como *Rocky* que, por mi edad, son como los primeros amores, esas emociones que uno después busca repetir. Me pasó eso con películas de Stallone o Bud Spencer. Después hay tipos como Woody Allen, que empecé a ver de adolescente y me encantaba. Ahora veo menos de lo que veía antes, elijo más, pero es una condición fundamental de mi trabajo, y siento mucho cuando hay períodos en que veo menos. Porque el DVD genera un poquito de comodidad.

¿Qué opinás del sistema de producción cinematográfica argentino?

A mí me parece que está bueno que haya de todo, porque los sistemas de producción son también las películas. No creo que deba encontrarse sólo un sistema de producción. Parece como si algunos medios quisieran guiar el sistema de producción hacia un modelo ideal. Es como si los medios más oficiales estuvieran enfocándose en que las películas tienen que ser "un poco comerciales, un poco de autor pero no mucho porque si no a la gente no le gusta y entonces no se justificaría aportar fondos", lo que es una idiotez, porque tiene que haber de todo, y además hay que saber que la mayor parte de la producción de todos los países es mala. Es como la inversión en las inferiores de un cuadro de fútbol de las que, con suerte, se sacan uno o dos jugadores buenos. Está bien que se hagan películas chicas, películas grandes, películas para que vea poca gente y para que vea mucha. Lo importante es que cada una sea lo mejor posible dentro de su sistema. Si bien Llinás logró lo que logró con poca guita, también tuvo mucha colaboración de personas y organismos de todo tipo. Tampoco se puede pretender que el cine argentino se base sólo en ese sistema, porque la gente tendría que dedicarse a otra cosa para vivir. Me parece excelente que él lo haga, porque eso le da a la película una energía especial, unas características determinadas. Hay muchas cosas para discutir sobre el INCAA, pero si hay algo en lo que me parece que debería haber cierta unanimidad es en que la Argentina tiene una ley muy avanzada, y que funciona mucho mejor que en otros países. En España hay una presión del mercado sobre los cines y las óperas primas que no motiva la búsqueda de lenguajes propios. Acá, ya sea por casualidad, porque alguien lo pensó o a veces por mal funcionamiento, esa libertad que hay en la elección de proyectos es saludable y permite que esté en constante conflicto consigo mismo. En Brasil vos hablás con la gente y no pueden creer lo que es el cine argentino y cómo hacen para que haya tantas películas buenas y con tan poca plata.

Así como hay distintos modos de producción, con películas como Historias extraordinarias **y** Los paranoicos **parece haber una nueva valoración del relato sin resignar rasgos de modernidad. ¿Te gusta eso?**

Me gusta el desprejuicio y la libertad, además de que también me gusta *La libertad*, de Lisandro Alonso. Está bueno cuando hay una ruptura, cuando alguien saca la cabeza y se manda cualquier cosa sin pensar en pertenecer a la tendencia. El peligro es la tendencia, y ahí participamos todos. De repente aparece una película en el Bafici o no sé en dónde, nos miramos entre todos o se miran entre ustedes y dicen "vamos ahí, ¿no?" o "es una porquería, ¿no?", y salen todos diciendo "es una porquería". Me refiero a cuando se busca la tendencia, o cuando es de "boludo" decir que te gusta tal cosa o apoyar a tal actor, o porque alguien dijo que es una porquería y si vos decís lo contrario también sos un boludo, y así las cosas quedan sin movimiento posible. Cuando leo la revista y veo que alguien defiende algo indefendible, me encanta, para tratar de eludir lo máximo posible el esnobismo de buscar un modelo. Creo que lo que está bueno de Llinás, aun sin haber visto su película terminada, es que no respondió a ningún modelo esperado. Eso trae un aire fresco buenísimo, porque te marea y te gana. **[A]**

ÉSTE ES EL FINAL DEL NÚMERO. EL PRINCIPIO ESTÁ EN LA PÁGINA 1, AL DERECHO.

ya se están preparando para viajar a Francia

EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
SE ENORGULLECE EN ANUNCIAR QUE
ARGENTINA SERÁ EL PAÍS HOMENAJEADO EN EL
FESTIVAL INTERNACIONAL DE ANIMACIÓN ANNECY 2010

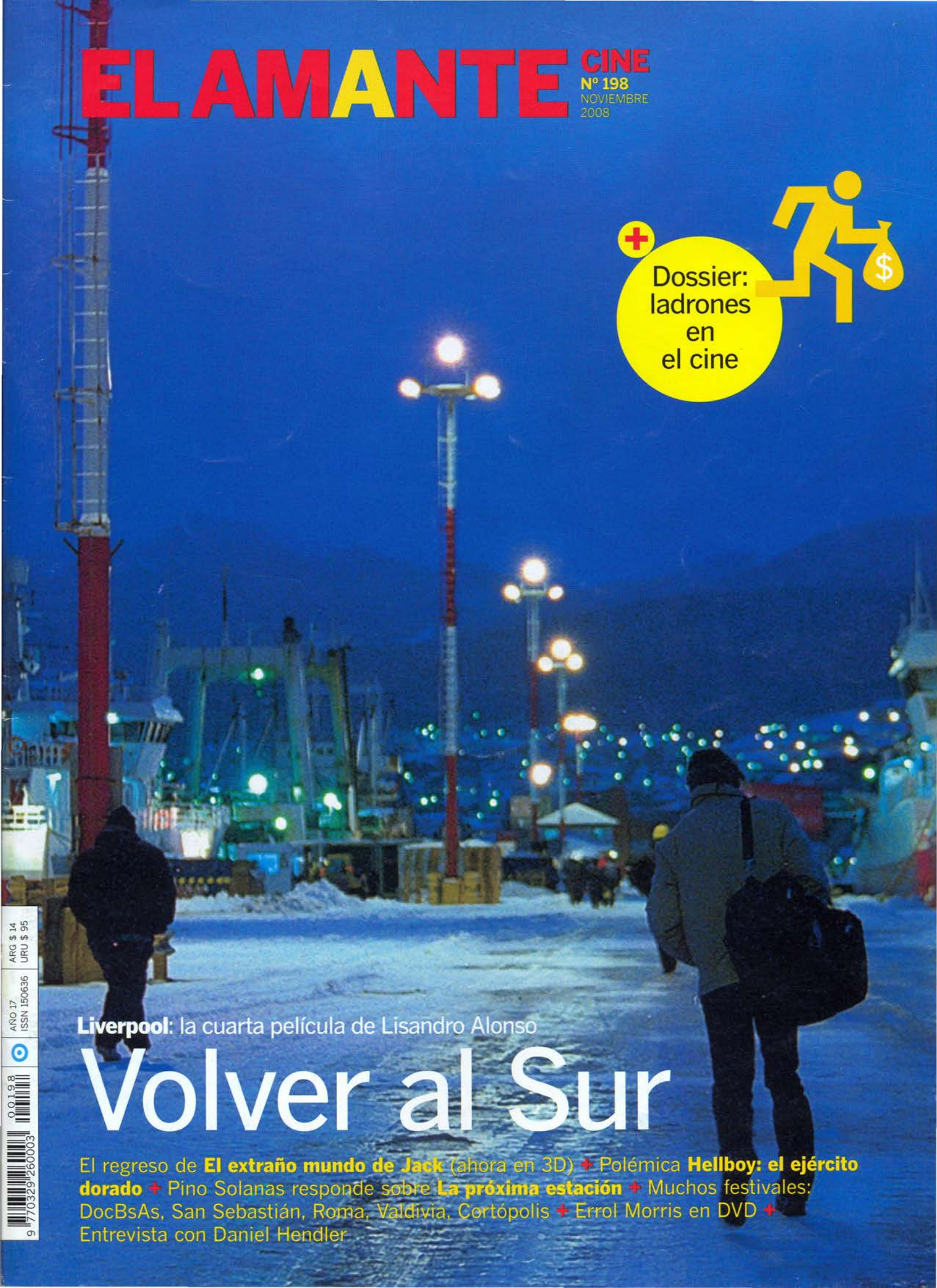
Argentina

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CA cine argentino

ANNECY
WWW.ANNECY.ORG

EL AMANTE CINE
Nº 198
NOVIEMBRE
2008



+ Dossier: ladrones en el cine

Liverpool: la cuarta película de Lisandro Alonso

Volver al Sur

El regreso de **El extraño mundo de Jack** (ahora en 3D) + Polémica **Hellboy: el ejército dorado** + Pino Solanas responde sobre **La próxima estación** + Muchos festivales: DocBsAs, San Sebastián, Roma, Valdivia, Cortópolis + Errol Morris en DVD + Entrevista con Daniel Hendler

ARG $ 14
URU $ 95
AÑO 17
ISSN 150636
00198
9 770329 260003