

EL AMANTE CINE

Nº 201
FEBRERO
2009

+
El luchador,
la vuelta
de Mickey
Rourke

Marley y yo, con el gran Owen Wilson

Sorpresa y lágrimas

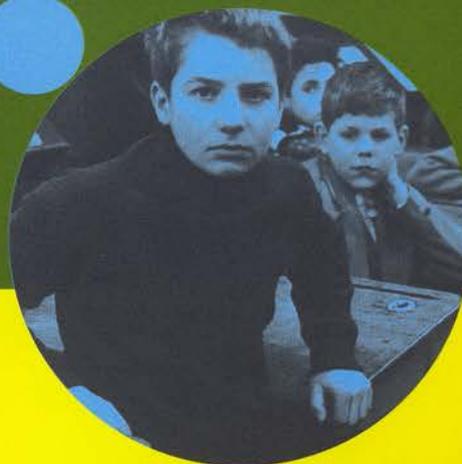
Las horas del verano + El curioso caso de Benjamin Button + Death Proof + Sólo un sueño + Milk + Caja cerrada + Vicky Cristina Barcelona + Invasión + El hijo de Rambow + ¿Qué nos hicieron los Blockbuster? + Especial Danny Boyle + Bruce Springsteen y el cine

ARG \$ 14
URU \$ 95
ANO 18
ISSN 150636
0.0.2.0.1
9 770329 260003

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 16 de febrero comienza
la inscripción



Primer cuatrimestre

Cine norteamericano clásico: géneros y autores (anual)

Teorías del cine I

Historia del cine I: Hollywood

Exhibición y distribución: la economía del cine

Cine de animación

Ver para escribir: análisis de películas orientado a la práctica de la crítica (taller)

Autores fuera de Hollywood (anual)

Cine argentino I

Historia del cine III: cinematografías periféricas

Crítica y críticos II

Imágenes fuera del cine

Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)

i

Para informes, llamar al 4951-6352 o escribir a elamanteescuela@interlink.com.ar.

Inscripción: desde el 16 de febrero, los lunes, miércoles y viernes, de 10.30 a 20.30 hs.

Horarios, aranceles y programas en www.elamante.com.



YOME UNO A
LA LUCHA POR
LA LIBERACION
DEL GORRIÓN
DE BARRIO

bolsasdeviaje®

www.bolsasdeviaje.com.ar

CONTACTO : 54.11 43021056 | P. 1551112280 | N. 1544086668

www.fotolog.com/bolsasdeviaje

www.bdv-verduleria.blogspot.com



BUENOS AIRES : Armenia 1838 Palermo
CORDOBA : Achaval Rodriguez 250 Loc 9
ROSARIO : Av. Pellegrini 1574



Bien. El número de febrero. Como todos los años en esta época, se estrenan muchas películas que a priori parecen interesantes (el año pasado, a esta altura, hicimos el número de las siete tapas). A ver, tenemos **El sustituto**, una de las nuevas de Eastwood. No le gusta a casi nadie, tampoco le gusta al ex irreductible eastwoodiano señor del sombrero, que incluso se ofrece para escribir en contra. Le gusta a uno, o a dos. El segundo defensor sale de ver la película entusiasmado, le dice al primer defensor que él se encarga, pero el entusiasmo se le pasa con los días y no puede enhebrar algo a favor. Escribe, entonces, el primer defensor, que se queda un poco solo. También se queda solo ese defensor al no estar rabiosamente en contra de **El curioso caso de Benjamin Button**. El resto de la redacción tira cascotazos contra la nueva película de Fincher. Bueno, nos queda **El luchador**. Nos gustan, a priori, este tipo de películas, con la vuelta de Mickey Rourke y todo eso. Bueno, hay varios entusiasmados, pero hay aún más decepcionados.

Danny Boyle... Danny Boyle... Parte de la redacción afirma que es un cineasta más interesante de lo que dice la otra parte de la redacción. Aparece una nota sobre Boyle, y ponemos al día las películas anteriores. Alguien, un defensor de Boyle, ve **Slumdog Millionaire** y dice que es horrible, pero que no tiene tiempo de escribir en contra. Otro, un detractor de la obra previa de Boyle, ve **Slumdog Millionaire** y le gusta, o algo por el estilo. Escribe, y le sale una nota en contra. Así estamos.

Viene la nueva de Assayas, el editor pregunta qué tal. Llegan respuestas tibias. Escribe nuestro redactor gallego, al que le gusta bastante. Luego aparecen entusiastas vernáculos. La nueva de Van Sant no despierta elogios encendidos, más bien objeciones. La de Tarantino ya se comentó mil veces, ahora parece que se estrena en febrero (o se seguirá atrasando): polémica. Qué raro, se divide la redacción y se acusan de cosas diversas.

Nuestras tapas de este número nos agarraron de sorpresa. Y si el cine nos da sorpresas, es señal de que seguimos vivos.

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
Jorge García
Josefina García Pullés
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Jaime Pena
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
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
Latíngráfic
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

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

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

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

SUMARIO

Estrenos

- 2 El luchador
- 6 Bruce Springsteen y el cine
- 10 Marley y yo
- 14 Las horas del verano
- 16 Slumdog Millionaire - ¿Quieres ser millonario?
- 17 Especial Danny Boyle
- 22 El curioso caso de Benjamin Button
- 23 Sobre David Fincher
- 24 Polémica: A prueba de muerte (Death Proof)
- 26 Sólo un sueño
- 27 Milk
- 28 Caja cerrada + Entrevista con Martín Solá
- 30 El día que la tierra se detuvo
- 31 Vicky Cristina Barcelona
- 32 La culpa es de Fidel
- 33 W.
- 34 Polémica: El sustituto
- 35 Peligro en la intimidad, ¡Sí señor!
- 36 Bolt, un perro fuera de serie + Nota sobre el 3D
- 38 Rudo y Cursi, La duda, El tango de mi vida
- 39 Crepúsculo; The Spirit - El espíritu; El ratón Pérez 2, la verdad verdadera; Ben X; Asterix en los juegos olímpicos; Peligro en Bangkok
- 41 De uno a diez

Llego tarde

- 42 Obituario Ricardo García Olivieri
- 43 Australia, Café Lumière
- 44 Sobre la cadena Blockbuster
- 46 Obituarios
- 48 Encuentro con Gustavo Sala
- 50 Correo

Libros: Grandes ilusiones

DVD

- 52 Invasión
- 54 Luca
- 55 ¿Dónde está Santa Claus?
- 56 Recorte sangriento
- 57 Ámame esta noche, El año del perro
- 58 Qué me alquilo, Qué me compro
- 59 El hijo de Rambow
- 64 Sobre el director (o los directores) de El hijo de Rambow

100% LUCHA

por
**Juan Manuel
Domínguez**



Steve:

"No entiendo por qué todavía nadie agarró un rifle y te metió un tiro en la cabeza."

El chico de la motocicleta:

"Hasta en las más primitivas de las sociedades existe un respeto innato por los dementes."

La ley de la calle



Mickey Rourke. El resucitado por Aronofsky. El que capaz "gana el Oscar" por *El luchador*. El de 9 semanas y media. El que no veía los colores cuando era el chico de la motocicleta en *La ley de la calle*, el mejor Coppola, el más salvaje y blanquinegro del corazón. El que alguna vez vino por un par de monedas, entre otras cosas que entran en los bolsillos, a pelear a *Ritmo de la noche*. El que hizo de su rostro, mapeado hasta lo monstruoso por la cirugía estética, una broma demasiado pesada. El que Hollywood condenó al directo a video, al monstruo canchero (*La ciudad del pecado*) y, cuando purasangre, a ser sueldo de paparazzi.

Dos veces el cine en dos voces en off diferentes (la de Dennis Hopper en *La ley de la calle*, la de Clive Owen en *La ciudad del pecado*), que lo miraban, encantadas, aterradas, respetuosas, lo definía como alguien que "había nacido en la era equivocada, del lado equivocado del río". Una visión que viene como anillo al ideal romántico que aparece en muchas de las lecturas de *El luchador*, que reducen vida y sobras de Rourke a su actual maxi me (versión sauria y blon-

El luchador *The Wrestler*

Estados Unidos,
2008, 115'

DIRECCIÓN

Darren Aronofsky

GUIÓN Robert D. Siegel

PRODUCCIÓN

Darren Aronofsky,

Scott Franklin, Mark

Heyman

FOTOGRAFÍA

Maryse Alberti

EDICIÓN

Andrew Weisblum

MÚSICA Clint Mansell

INTÉRPRETES

Mickey Rourke, Marisa

Tomei, Evan Rachel

Wood, Mark Margolis,

Todd Barry, Wass

Stevens, Judah

Friedlander, Ernest

Miller, Mike Miller.

da de sus virtudes y defectos): la canonización del mendigo, la sacralización de quien se esnifó fama y expiró ridículo, la "actuación de una vida" (hay algo de esto, pero ya verán que es todo lo contrario). Rourke no es ese caballero medieval, no es ése que "podría hacer lo que quisiera, sólo que no quiere hacer nada"; antes que nada o nadie (ni siquiera el Randy "The Ram" Robinson de *El luchador*), Rourke es el rey del Hollywood antropófago, del babilónico. Es el señor de las moscas, es el monarca absoluto y deforme de los descastados, de aquéllos que quisieron congelar sus rostros (su promesa, su presente) para que el tiempo no pasara, para seguir siendo letra grande en afiches, para tener títulos de fantasía como "el hombre más sexy del mundo" antes que un cinturón negro de papelones archivados en E!.

A Rourke se le deformaron las partes: mutó desde "un joven De Niro" (otra imbecilidad, pesada de arrastrar, que es cortesía de ese agente que confirma que el desprecio y la falta de ideas son armas al alcance de cualquiera: el periodismo) a un He-man (des)hecho de látex, una mala bestia que chocó de



El luchador no es la pulseada entre Rourke y Aronofsky, tampoco una gran película deportiva desaprovechada (poco aunque infinito, visceral y desmitificado catch hay en el film).



frente y a la velocidad de un astro descendiente contra su temido minuto 16. Pero no existe la viñeta de salvación: imaginar la mano del director Darren Aronofsky, el de *Pi* y de *Réquiem para un sueño*, sacando a Rourke de la papelera de reciclaje de Hollywood es tonto. Quizás realista, pero tonto. Hoy Rourke vuelve a la marquesina, sí, pero siempre será aquello en lo que se convirtió: un miembro vitalicio –realiza, que no real– de la juguetería Hollywood, un muñeco de acción y anabólicos que se saca y se celebra (o se desecha) a voluntad.

A ese muñeco, cuya matriz está cargada de todo aquello que Rourke nunca pudo ser, desde *El luchador* se busca domesticarlo con premios, con festivales, con nominaciones, establecerlo como potencia actoral que dejó de ser subterráneo para convertirse en geiser. Pero Rourke no es de plástico, sólo parece serlo. No puede estirar su pasado hasta darle esa forma: Rourke es de piedra, de concreto. Como La Cosa, otro ser de roca pero de los cómics superheroicos, se sabe monstruo, se sabe inhumano, sabe que su máscara es, muy a su pesar, su verdadero rostro y su verdadero precio. Y como piedra rodante –y paradójicamente cuadrada– que es, es el único que entiende al Randy “The Ram” Robinson de *El luchador* y a la película que lo contiene (como un grillete). Ese entendimiento no nace en la semejanza en el recorrido de vida entre muñeco y personaje. Ambos fueron leyenda en los ochenta –uno de la actuación, el otro de la lucha libre profesional–, ambos derivaron en bastardos enamorados y expatriados de su tierra, parias que sobreviven en la clase C uno y en la lucha libre clandestina y nostálgica el otro. Y aun con esas semejanzas, con ser tipos que llegaran a los cincuenta en ruinas, solos y seguros de que “los ochenta fueron lo más. Tuvo que llegar el mariquita ése de Cobain para arruinarlo todo”, no es el paralelismo sacrificial –el Ram que el luchador usa de apodo corre tanto como traducción de cordero como de embestir, de chocar– el que resignifica la historia. Es la conciencia del muñeco rabioso Rourke para transformar a *El luchador* en lo que –a pesar de los miserabilismos de clase media bajísima que Aronofsky filma e intenta poner en plano– realmente es. *El luchador* no es la pulseada entre Rourke y Aronofsky, tampoco una gran película deportiva desaprovechada (poco aunque infinito, visceral y desmitificado catch hay en el film). *El luchador* es, señoras y señores, *let's get ready to ruuumble*: una pelea, un match de lucha libre, una película que decodifica las claves y, en más de un sentido, llaves de un espectáculo físico, y las traduce a su estructura, a sus fallas, a sus espectáculos, a la decadencia de The Ram.

Sostiene Roland Barthes en un ensayo de *Mitologías* sobre el catch: “La virtud del catch consiste en ser un espectáculo excesivo.” Y sigue: “El catch exige, pues, una lectura inmediata de sentidos yuxtapuestos, sin que sea necesario vincularlos... El gesto del luchador de catch vencido, al significar al mundo una derrota, que lejos de disimular, acentúa y sostiene a la manera de un calderón, corresponde a la máscara antigua encargada de significar el tono trágico del espectáculo. En el catch, como en los antiguos teatros, no se tiene vergüenza del propio dolor, se sabe llorar, se tiene gusto por las lágrimas”. Rourke es experto en significar derrota. Ha transformado sus lágrimas en cerveza. Y quizás podría ser diccionario en materia de excesos. Pero su grasa, su pasado y pre-

sente, incluso su inocencia, es lo que les da a los engranajes de *El luchador* ese sentido nuevo, de match, de rock –vividido, transpirado, vejado, cuadrado– antes que una balada. The Ram vive en un trailer, y cada parcela de su vida solitaria está empapelada con sus viejas glorias, su cuerpo es geografía de sus acrobacias mal ejecutadas y de sus vejaciones (se corta intencionalmente para simular sangre), está enamorado de una stripper (Marisa Tomei, tremenda, con un hijo), sufre un infarto, tiene que abandonar ese idílico y compañero mundo de la lucha libre clandestina en el que es leyenda, va en busca de una hija que abandonó cuando joven y ella lo rechaza. La mala suerte de The Ram, ese falso Hulk Hogan, es excesiva, es de guión, es de tango de Rivero, está marcada en su artificialidad, es caricaturesca (The Ram está tatuado en ese color de piel que dan las camas solares y su hija es más pálida que el culo de un vampiro). Cuando la Bella decide abrazarlo, The Ram se resigna al quizás fatal ring: como en una lucha libre, la película no hace otra cosa que reafirmar una y otra vez los rasgos que definen a su King Kong en calzas. Puede que lo haga de forma torpe, a veces imbécil (como esos zooms a The Ram aceptando propinas por firmar VHS a fanáticos) y hasta desleal (el pésimo uso de la canción de Springsteen para intentar que *El luchador* sea otra cosa), pero la retórica del catch sigue sonando tan fuerte como Guns N' Roses en los tímpanos de The Ram. El luchador se defiende: "Ahí afuera (del ring) me hacen más daño que aquí adentro". ¿Quién habla? ¿Rourke, The Ram, la lucha libre? Todos juegan. Y rompen todo.

El catch es la humillación hecha contrato y celebrada, es la justicia –o una moral de pacotilla– aplicada con forma de silletazo en la cabeza, es la celebración del estereotipo: quizás Aronofsky quiere hablar de Estados Unidos (y cuelga banderas donde puede), pero *El luchador* se lanza desde arriba de su palo (Rourke, obviamente) contra esa idea. Hasta transforma el constante plano de espaldas, de "salida al ring", que el director usa cuando puede en una especie de certificación: toda *El luchador* es un ring, y todo es pelea, todo es acrobacia, todo es show. La fábula del padre que quiere redimirse o de la Bestia enamorada puede generar momentos sentidos (ese beso), pero hay que pensarlos, sentirlos como espectáculo; son

The Ram se considera, literalmente, una pantalla de Nintendo, la pantalla de un mundo viejo.

tomas, en un sentido de lucha y de libertad, que parecen inmovilizar al relato, suspender lo que todos esperamos: esa gloria final, ese sacrificio, ese sufrimiento convertido en emoción primaria. No estamos frente a una falsa vida, estamos frente a una falsa película que, como buen luchador, se hace verídica en sus pequeños gestos: Rourke hace de The Ram algo genuino (su deslumbramiento frente a una prenda hermana de sus calzas doradas que pretende regalar a su hija, por ejemplo), algo que sufre, que de verdad tiene miedo a la soledad, pero también lo hace imposible de redimirse y, aquí es donde todo calza, imposible de creerlo. Creemos en sus gestos como creemos en alguien que tira patadas voladoras sobre un cuadrilátero. Creemos en esa crudeza realista a la hora de los magullones y cortes como creemos que esa imposible Bella puede enamorarse de ese coso. Otra vez Barthes: "El catch, pues, simula un conocimiento ideal de las cosas, la euforia de los hombres, elevados por un tiempo fuera de la ambigüedad de las situaciones cotidianas e instalados en la visión panorámica de una naturaleza unívoca, donde los signos, al fin, corresponderían a las causas sin obstáculos, sin fuga y sin contradicción". El mundo según *El luchador* puede clavarse, con una engrapadora, esa frase en su frente.

Sin darse cuenta, como una marioneta más poderosa que su titiritero, *El luchador* termina siendo una de rock lento, grasa y mersa que baila, con pasos de gigante que odia a Cobain, sobre la tumba de todo aquél que alguna vez fue portada (o juguete, o video-game, o recorte en una pared como The Ram) para hoy ser roca. Para ser fósil como un director "rescatará". Desde su trono inodoro, Rourke nos acusa en *El luchador*. O se acusa. The Ram se considera, literalmente, una pantalla de Nintendo, la pantalla de un mundo viejo. Rourke también lo es, y tal vez hasta lo sea la misma *El luchador* cuando pretenciosa y solemne. Pero lo importante, entonces, no es ser el póster (no todo se imprime, viejo John, o no todo lo impreso es leyenda, señor Ford), sino la posibilidad de saberse, sentirse capaz de ser algo tan divertido, tremendo, humano y falso (o efímero) como la risa o el dolor de ver a dos tipos tirándose de cabeza a una mesa llena de alambre de púas. O ver a un astro, a quien no se le pueden pedir más deseos, caer desde el cielo. [A]

RENTA DE OTRAS PELICULAS		
	ESTO ES CINERAMMA®	ASOCIATE HOY
www.estoescineramma.com.ar		
Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro. 10 a 22 hs. Domingos cerrado. 		

El círculo de la integridad

El luchador incluye una canción compuesta especialmente por Bruce Springsteen. Ésta era la oportunidad ideal, dice el firmante, de desempolvar, revisar y actualizar este artículo, encargado por el crítico cordobés Miguel Peirotti para un libro largamente postergado (hacemos votos para su salida). En síntesis, aquí les contamos qué es lo que hacen las canciones de El Jefe en varias películas. En el último párrafo, se habla de **El luchador**. Y ese último párrafo actúa también como un comentario un poco en contra de la película. **por Javier Porta Fouz**

En la mayoría de los casos en que una canción de Bruce Springsteen irrumpe en una película, las imágenes disparan, evocan, se llenan de ecos de integridad. Los sonidos de Springsteen simplifican el mundo sin atreverse a negar el dolor. Pasan en limpio angustias colectivas e individuales para las catarsis de quien quiera escucharlo. Muchas de sus canciones son terribles relatos sin salida de gran potencial visual, pequeñas grandes películas que cuentan problemas en los que lo malo y lo bueno se arremolinan en dimensiones épicas, lo cual excluye de raíz la mezquindad. Hay algo de pudorosa valentía, de amable y corajuda grandeza en la amplia mayoría de la obra de Springsteen. Incluso podría afirmarse que la voz cada vez más cascada y honesta —a la que en los últimos años ha incorporado la posibilidad de cantar en falsetto— de este último en su estirpe ahuyenta la ironía y la ahoga con frontalidad. En *Texasville* (Peter Bogdanovich, 1990), la obra maestra posfordiana de un admirador de John Ford, hay dos canciones de The Boss: “No Surrender” y “Dancing in the Dark”, ambas de *Born in the U.S.A.* (el megaexitoso álbum de 1984, año en el que se sitúa la acción del relato de Bogdanovich). En una película atiborrada de canciones, “Dancing in the Dark” no está ni destacada ni completa ni límpida, pero detiene el curso del argumento múltiple en cuatro planos de fuerte impacto. Estamos en pleno día, no hay casi posibilidad de sombra en el ambiente, la luz expone a los personajes, la camioneta que carga

a Duane (Jeff Bridges), a su hijo Dickie y a su perro Shorty enfila para la casa familiar. La radio está prendida y suena “Dancing in the Dark” (“Bailando en la oscuridad”). El volumen aumenta cuando la camioneta pasa frente a la cámara, luego dobla y se aleja y el sonido disminuye en intensidad y se ensucia —o se complementa— por el ruido del motor. Corte y vemos el interior de la camioneta: padre, hijo y perro, antes de seguir enredándose y apagar la radio, están tranquilos por unos segundos escuchando a Bruce, ahora más fuerte porque el plano es más cercano. Antes habíamos visto cómo Dickie giraba el dial porque Duane escuchaba clásicos country. Aparecía “Material Girl”, de Madonna, y Duane desaprobaba con su rostro. Corte, elipsis, y la canción de Springsteen se eleva desde un amplio plano general de la camioneta, que se acerca a la casa y se aleja de nosotros.

El párrafo precedente fue publicado hace varios años en esta revista como parte de un dossier sobre canciones y cine. Ahora le agregué unas cuantas palabras, casi no le resté ninguna y le cambié unas pocas. Cada vez que leo las cosas escritas hace años —a veces hace meses— son altas las posibilidades de que me den ganas de reescribir en buena medida artículos enteros o extensos fragmentos. Pero en el caso del pequeño análisis e interpretación de la presencia de “Dancing in the Dark” en *Texasville*, la verdad es que me quedo con el texto casi como está, más algunos agregados permitidos por este mayor espacio. (Y sí, eliminé, porque no me gusta la palabra “tema”, que

estaba una vez en lugar de “canción”. Que quede claro a partir de este momento: prefiero repetir “canción” y no caer en decir “tema”, que me suena muy Horizonte-Aspen o radios posteriores. Aplíquese este raptó psicótico al uso análogo de “película” y “film”.) Volviendo a la nota, me parece aceptable, clara. Esos planos de *Texasville* en los que aparece la canción me siguen impresionando como evidentes, cristalinos, casi atemporales para el cine a pesar de estar enganchados e identificados, en el relato y en la vida del rock, a una época. La versión original del artículo que oficia de apertura de este texto fue publicada con el título de “El día que el Jefe detuvo el tiempo”. No recuerdo haberle puesto ese título, a decir verdad no recuerdo ni siquiera haberle puesto título alguno, y el archivo original lo perdí hace rato, pero de cualquier manera lo veo como un título muy acertado. Por si alguien no lo sabe, el Jefe es el sobrenombre de Bruce Springsteen, en el original “The Boss”, “Da Boss”, como le dice Spike Lee al agradecerle al final de *La hora 25* —su elegía neoyorquina que termina con una canción de Springsteen, “The Fuse” (del disco por 11-S *The Rising*)—, o “El Boss”, como lo llaman en España, en donde le dan mucha más importancia que en Argentina. En fin, el Jefe detiene y cristaliza el tiempo, hace que las cosas que toca adquieran algunos rasgos de permanencia. Por supuesto, a escala según el objeto alcanzado por su magia. En el caso de mi artículo, varios años después no tengo necesidad de hacerle muchos cambios. En el caso de *Texasville*, la

BRUCE SPRINGSTEEN

BORN TO RUN



película se convierte en inoxidable para toda la eternidad. Pero lo de detener el tiempo va ciertamente más allá, porque *Texasville* es la continuación de *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971), también de Bogdanovich. No digo secuela porque es un término que ha adquirido connotaciones no siempre positivas. Tal vez sea mejor decir que *Texasville* es un reencuentro con *La última película*. La acción de *La última película* transcurría en 1951 y 1952, con los tres personajes principales menores de veinte años (Sonny, Duane y Jacy/Timothy Bottoms, Jeff Bridges y Cybill Shepherd), y los actores que los interpretaban tenían entre veinte y veintidós. Diecinueve años después, en 1990, Bogdanovich filmaba *Texasville*, cuya acción transcurría en 1984. Para los actores habían pasado diecinueve años, pero para la acción de la película habían pasado más de tres décadas. Y los actores no estaban maquillados para parecer más viejos. Es decir, vivir treinta años, como personajes, de 1952 a 1984, tres décadas apasionantes –prácticamente los treinta primeros años del rock, entre otras cosas–, les había costado a los actores solamente diecinueve años. De alguna manera, podemos decir que el Jefe había detenido el tiempo y había generado una ganancia de trece años para los personajes de Peter Bogdanovich.

Bogdanovich (que conoció a John Ford y fue amigo de Orson Welles) ya había intentado contar con canciones de Springsteen para *Máscara* (*Mask*, 1985). En esa película, el personaje protagonista, Rocky Dennis,

(Eric Stoltz), tenía un póster del Jefe en su cuarto, y la película estaba armada con sus canciones. Finalmente, fue estrenada con canciones de Bob Seger. Si bien el Rocky Dennis real, el chico con deformidad facial en cuya vida se basaba la película, tenía a Springsteen como rockero favorito y el propio Jefe quería que sus canciones fueran utilizadas en la película –le dijo a Bogdanovich “agarrá las que quieras”–, quienes eran los dueños legales de las canciones no llegaron a un acuerdo con el estudio. Para la versión en DVD “director’s cut” editada el año pasado, el propio Bruce presionó para que sus canciones fueran incluidas en el lugar donde debieron estar desde el primer armado de la película, como lo estaban en una única proyección de testeo que se vio con ese material sonoro. Luego, Universal/MCA y la compañía que en ese momento tenía los derechos de Springsteen no se pusieron de acuerdo por los derechos del –en esos momentos– novedoso mercado del VHS. Bogdanovich afirma que tener que resignar las canciones de Springsteen fue como “si le amputaran un brazo”. Bogdanovich y Bruce eran amigos, y cuando el director le mostró la película al rockero, Bruce, al término de la proyección, lagrimeando, abrazó al director y le dijo: “Me encantó cómo usaste mi música”. En los extras de esta nueva edición en DVD, Bogdanovich dice que ésa fue, para él, la mejor crítica recibida. *Máscara* con el corte del director tiene siete minutos más (dos escenas realmente importantes), y con las canciones de Springsteen, que son varias, en los sitios correspondientes. En

esta nueva versión, la película empieza con “Badlands”, una de las canciones más energéticas de Springsteen, que gana intensidad en el volumen a medida que la cámara se acerca a la casa del protagonista, que escucha la música del Jefe en su habitación y hasta hace brevemente air guitar. (Con “Badlands” también comienza *Corazón de trueno: Thunderheart*, 1992, con Val Kilmer.) “Racing in the Street” proviene, como “Badlands”, de uno de los mejores discos de Springsteen, *Darkness on the Edge of Town* (1978), y aparece cuando Rocky planea su viaje por Europa. Más tarde en el relato, Rocky se enoja con su madre Rusty (interpretada por Cher), va a su cuarto y escucha “Thunder Road”, el clásico absoluto que abre el disco de Springsteen, el consagratorio, el que lo catapultó a la fama: *Born to Run* (1975). Luego se escucharán “The River”, del disco homónimo, y, casi sobre el final, “Born in the U.S.A.”, ídem, en parte para dar una idea del tiempo transcurrido en el epílogo de la película –unos cuatro años–, y los créditos del final serán con “The Promised Land”, otra canción de *Darkness...* Cuenta Bogdanovich que en la única proyección con público de la versión springsteeniana en los ochenta, la gente terminó llorando pero con una sonrisa. La catarsis generada por *Máscara* junto con la música del Jefe tenía ese efecto. Springsteen jamás esquivó contar cuentos de dolor –un dolor con el que seguramente el verdadero Rocky Dennis se identificaba, ya que vivía con constantes y punzantes dolores de cabeza debido a su enfermedad–, pero aun

en sus peores relatos se vislumbra algún momento de esperanza. Incluso en discos sombríos como *Nebraska*, *The Ghost of Tom Joad* o *Devils & Dust* no deja de haber un horizonte visible. Springsteen no es un cínicco ni se rinde (recordar "No Surrender", otra de sus canciones, presente en *Texasville*).

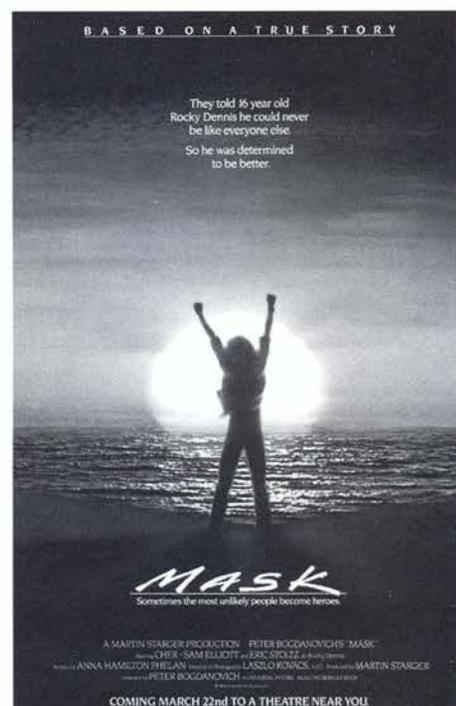
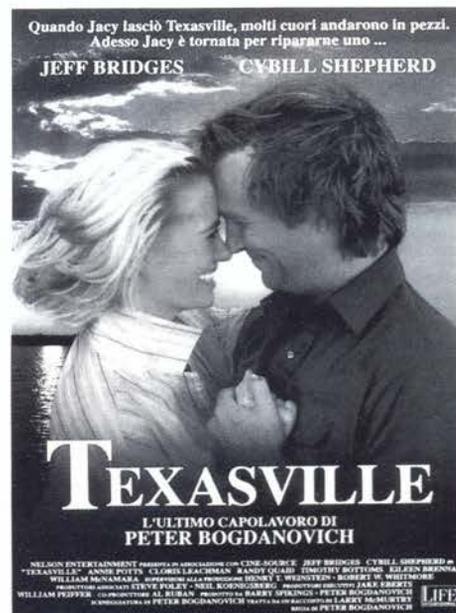
Al rockero infatigable –son legendarios sus extensísimos conciertos– no le fue fácil permitir el uso de sus canciones en películas. No quería que cualquiera las usara para cualquier cosa en cualquier momento de una película, y recién en 1983 había autorizado a John Sayles a utilizar algunas de sus canciones –pero ninguno de sus mayores éxitos– en *Baby It's You* (con Rosanna Arquette). *Máscara* estaba destinada a ser la explosión de canciones de Springsteen en el cine, puestas como protagonistas y con un sentimiento asertivo y convencido. Luego de la frustrada experiencia de *Máscara*, tal vez por el desengaño de no escuchar sus canciones –por culpa del manejo de su discográfica– en una película que le gustaba, Bruce dejó utilizar un poco más su repertorio, pero sin llegar a rematarlo (aunque a veces aparezca alguna de sus canciones en alguna película muy mala). Si uno tiene en cuenta su enorme importancia como artista popular americano, notará que su presencia en el cine es ciertamente visible pero no terriblemente extendida.

Además de estar presente en *Texasville*, la música de Bruce aparece sin previo aviso en la mejor película de uno de mis directores favoritos: *Palombella rossa*, de Nanni Moretti. En esta historia de un militante comunista jugador de waterpolo que pierde la memoria y que se desarrolla en su mayor parte durante el match final de ese deporte acuático, uno de los hits de *Born in the U.S.A.* (álbum del que se extrajeron nada menos que seis singles), "I'm on Fire", detiene –otra vez la capacidad para frenar el tiempo– la acción deportiva y las discusiones políticas. El estadio escucha y corea la canción, y el protagonista Michele (el propio Moretti) no puede evitar mover su pierna al ritmo de Bruce.

Luego, en los noventa, Jonathan Demme, que dirigió algunos videos de Bruce como "Murder Incorporated" y "If I Should Fall Behind", le encargó una canción para su película *Filadelfia* (1993). El resultado: "Streets of Philadelphia", que ganaría el Oscar y le permitiría a Bruce conquistar incluso a un público lejano al rock con una de sus canciones menos áspers. El Jefe ya había compuesto especialmente para cine en 1987, en ocasión de *Light of Day*, la película de Paul Schrader titulada como la canción que Bruce le entregara. En la película, Michael Fox y Joan Jett tienen una

banda de rock y cantan la canción, que Bruce no grabó en estudio pero es una de sus favoritas en vivo. En realidad la película iba a llamarse *Born in the U.S.A.*, o por lo menos ése era el título del guión en un principio, pero Springsteen hizo la canción por todos conocida y se la quedó, por eso Schrader aparece en los agradecimientos del disco. El papel de Michael J. Fox iba a ser para Springsteen, quien en algún momento pasajero pensó en dedicarse a ser también actor de cine. El cine siempre fue importante para Springsteen. De hecho, hay una vasta zona de su relación con las películas que excede la mera inclusión de sus canciones. "Thunder Road", una de sus más famosas y mejores creaciones (la canción que más veces escuchó en su vida nada menos que Nick Hornby, según dice en su libro *31 canciones*), es el título de una película "de coches" con Robert Mitchum de 1958. Y la canción "Badlands" fue inspirada por el título y el afiche de la excelente película de 1973 de Terrence Malick. Luego de hacer "Badlands", Bruce vio la película de Malick e hizo la canción "Nebraska", del homónimo disco acústico (cuando nadie hacía acústicos, en 1982), basada en el mismo caso real en el que se basó Malick: el de la pareja de asesinos Charles Starkweather y Caril Fugate. Y del cine a las canciones y de las canciones al cine. Otra canción de *Nebraska*, "Highway Patrolman", fue la inspiración para la primera película dirigida por Sean Penn, *The Indian Runner* (1991, aquí llamada *Bajo la misma sangre*). Luego Bruce le daría a Penn otra canción –a su pedido después de escucharla–, "Missing", para su segunda película, *Vidas cruzadas* (*The Crossing Guard*, 1995). Y para una película protagonizada por Penn y dirigida por Tim Robbins, *Mientras estás conmigo* (*Dead Man Walking*, 1995), compuso otra canción, del mismo título que la película, y recibió otra nominación al Oscar. Pero el premio lo terminó ganando el tema (ese sí que es un "tema") de *Pocahontas*. El video de "Highway Patrolman" lo firma Sean Penn y el de "Dead Man Walking", Tim Robbins.

Hay mucho más para decir sobre Bruce y el cine, pero hay que apurarse y llegar a *El luchador*, así que apuntemos rápidamente ciertos datos antes de llegar a la mención de la principal fuente cinematográfica inspiradora del rockero. Algunos destacados: Springsteen juega de actor dando un consejo –como una aparición en un momento de desesperanza– a Rob (John Cusack), en *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, 2000). También hay una canción de Bruce compuesta a pedido de John Sayles para el final de su película *Limbo* (1999). La relación con John Sayles es de larga data y excede la ya mencionada *Baby It's You*.



Sayles se puso a dirigir videos de Bruce luego de la experiencia del Jefe bajo la dirección de Brian De Palma en el video-clip de "Dancing in the Dark". Springsteen consideró ese clip como un fracaso artístico y nunca quedó conforme con los resultados. Además, el rodaje del clip había interferido con lo más sagrado para Springsteen: su relación con el público en los conciertos. Puede verse en el luminoso clip que las tres cámaras utilizadas por De Palma se mueven con mucha libertad, con poder de veto sobre los movimientos de la multitud, algo no permitido por Bruce hasta entonces, ni después. Además, Bruce se vio obligado a hacer playback durante el rodaje, y hubo que repetir la performance para obtener más tomas. Ese video, en el que aparece Courteney Cox (Monica de *Friends*), fue el único hecho con De Palma. Bruce luego haría tres de canciones del mismo álbum (*Born in the U.S.A.*) con John Sayles, y no hace falta más que ver el de "Born in the U.S.A." para ver a dónde quedó relegada la cámara luego de la invasiva experiencia depalmiana. Sayles comparte con Bruce el gusto por la no afectación, y en "Born in the U.S.A." las imágenes son de una rusticidad y una aspereza extremas. Uno puede reconocer algo del Bruce prolijo de "Dancing in the Dark" (con una camisa blanca de perenne aspecto de recién planchada) en el Bruce de la canción para *Filadelfia* y también en el de la canción de *Jerry Maguire* (1996), "Secret Garden". Muy diferente es la presencia de canciones de Bruce en una película muy "New Jersey" –tierra natal y referencia obligada de Springsteen– como la muy buena *Cop Land* (*Tierra de policías*, 1997, dirigida por James Mangold, una película a la que le debemos una reivindicación en esta revista). El protagonista de *Cop Land* es Freddy, un Sylvester Stallone engordado y desmejorado, en una épica de perdedores con todos los condimentos de un relato springsteeniano. Un héroe derrotado, con un oído menos y una lealtad a toda prueba que luego entra en conflicto moral. Freddy es, según lo define Moe Tilden (Robert De Niro), "un hombre que espera algo que hacer" y que carga en sus espaldas un fuerte sentido de la responsabilidad (un par de planos de Mangold de las espaldas de Stallone son cruciales para el sentido de la película). Mientras tanto, hasta que tome su resolución moral, Freddy se refugia en canciones de Springsteen en long play como "Stolen Car" y "Drive All Night" (ambas de *The River*), dos crónicas tristes y melancólicas sobre vidas que saben lo que es perder.

Y terminamos porque hay que terminar, porque un artículo sobre Springsteen debe

cumplir con lo acordado y llegar a *El luchador*. El director favorito de Bruce es John Ford, de sangre irlandesa como el propio Springsteen (italo-irlandés). *The Searchers* (entre nosotros, *Más corazón que odio*, 1956) fue nombrada por el Jefe muchas veces como una de sus películas favoritas y homenajeadas en algunas fotos de sus discos, con Bruce apoyado en marcos de puertas, en referencia al inolvidable final de la película –al menos– más emblemática de Ford. Pero también se pueden detectar ecos de *Qué verde era mi valle* (Ford, 1941) en la canción "Factory" (de *Darkness...*), que con su ritmo en el decir de Bruce y en la cadencia de los versos lega imágenes de rutinas laborales inexorables: el trabajo duro como una salvación y también como una condena. "Factory" remite a la narración de los primeros minutos de *Qué verde era mi valle*, con su tono elegíaco, con toda su catarsis emocional. Y tenemos que cerrar obligatoriamente con *Viñas de ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), la inolvidable película de Ford basada en la novela de John Steinbeck (que luego les valdría a los dos John ser sospechados de comunistas en la caza de brujas macartista). Lo que Tom Joad (Henry Fonda), hijo de una familia errante debido a los efectos de la Gran Depresión, le dice a su madre al despedirse es parte de la canción que dio título al álbum de Springsteen *The Ghost of Tom Joad* (1995): "Mom, wherever there's a cop beatin' a guy / Wherever a hungry newborn baby cries / Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air / Look for me Mom I'll be there / Wherever there's somebody fightin' for a place to stand / Or decent job or a helpin' hand / Wherever somebody's strugglin' to be free / Look in their eyes Mom you'll see me". ("Mamá, donde haya un cana pegándole a un hombre / donde un bebé recién nacido llora de hambre / donde haya una pelea contra la sangre y el odio en el aire / buscame que voy a estar ahí / donde haya alguien peleando por un lugar donde quedarse / o por un trabajo decente o por una ayuda / donde haya alguien luchando por ser libre / mirá en sus ojos que me vas a ver.") En la mayoría de los casos en que una gran película irrumpe en una canción de Bruce Springsteen, los sonidos disparan, evocan, se llenan de ecos de integridad. Las imágenes evocadas por Springsteen simplifican el mundo sin atreverse a negar el dolor. Pasan en limpio angustias colectivas e individuales para las catarsis de quien quiera escucharlo.

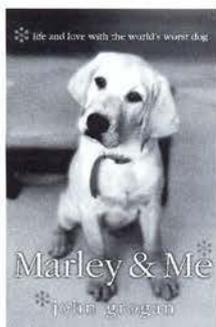
Y así llegamos a *El luchador*. Según contó Mickey Rourke, la principal de las tres almas de la película, él y el Jefe se conocen desde hace veinte años, desde antes de la decadencia y la actual resurrección del

actor. Rourke lo llamó a Springsteen y le dijo que estaba contento con *El luchador*. Después, Rourke recibió un llamado de Springsteen. El Jefe había compuesto, sin contrato, así porque sí, una canción para la película. La canción es otra de las almas de la película. La tercera es Marisa Tomei. Lo de Rourke y Tomei es talento, entrega, presencia y más entrega y compromiso emocional. La canción de Bruce, que irrumpe recién en el final, es la emoción que retacean varios de los otros responsables de la película. Aronofsky, con su estilo mayormente *indie* distanciado (*indiestanciado*), casi desaprensivo. El habitual músico de Aronofsky, Clint Mansell, aquí gélido, como si estuviera en una película cerebral y no en una muscular. Hay un problema. *El luchador* es, como muchas otras películas, otra vez lo ya contado: la decadencia de un deportista (o de un deportista circense como este Randy "The Ram" Robinson) con pocas o nulas originalidades. Todo esto ya se vio: un poco (no demasiado) de *Toro salvaje* y mucho de la última de Rocky, *Rocky Balboa*, una película menos directa, menos "pobre", menos obvia, bastante más sofisticada cinematográficamente que *El luchador*. (Dato lateral: también hay algo de la triste historia del héroe riverplatense el Toro Funes en *El luchador*.) No se necesita mucho para emocionar, para comprometer al espectador con este tipo de historias (me confieso fanático de ellas), pero la ametralladora de lugares comunes que puede adivinarse que es el guión de Robert D. Siegel –la relación de Randy con su hija, adocenada y ramplona; lo que *dice* el relato en el momento del jueguito de video con el nene; la manera gruesa y burda en que se plantea el hartazgo de Randy en el supermercado, y hay más– ata la película al piso, por más que Aronofsky logre transmitir algo de vértigo y vuelo violento en algunas peleas. Pero el que logra contar sin imágenes –el que enaltece a la película cuando recién termina, y sobre todo al trailer, que da una idea de lo que pudo haber sido la película de haber sido más pasional y/o menos adocenada– es El Jefe, con una canción que, sin ser para nada críptica, tiene una mirada más oblicua que la de Aronofsky y Siegel, quienes, enamorados del personaje, se olvidaron de contar con un poco más de filo, desde algún ángulo que descubriera algo. Sí, claro, algunos dirán que en realidad la película trata sobre los Estados Unidos y no sobre Randy. Peor aún, la cosa se vuelve más simplista, más literal. Y, seamos justos, Randy es una hipérbola de Rourke, el actor que ha regresado con una proeza: la de ser el protagonista inolvidable de un relato olvidado. [A]



Los días felices

por Federico Karstulovich



Para Bp, que algún día andará en bici

A los ocho yo quería ser leñador, a los doce astrónomo, a los catorce psicólogo y sociólogo, a los dieciséis escritor a secas, a los dieciocho escritor de columnas dominicales, a los diecinueve crítico literario y cinematográfico, a los veinte director de cine y guionista, a los veintitrés profesor e investigador de cine, a los veinticinco tener una productora de cine, a los veintinueve escribir alguna vez capítulos para los Simpson y de sitcoms de media hora. No sé si alguna vez me acerqué a esas posibilidades (aun haciéndolas): la cuestión no era sólo la acción, sino además que eso que tenía en mente se pareciera a los hechos, aunque sea remotamente. No sé si las puntas de los dedos de mis pies tocan ese piso imaginario, pero sé que son mis posibilidades, mis potenciales yos, mis posibles encuentros: el cuidado de mí mismo.

John Grogan, el protagonista de *Marley y yo*, descubre eso, justamente: de cuidarse a sí mismo, en última instancia, se trata el complejo proceso de construcción

de la intimidad, de una cotidianeidad, de un espacio amable con la parte más inquieta de uno.

Dice Emerson que todos tenemos adentro a otro en potencia que está latente (indispensable leer los ensayos de Emerson para confrontar con "la comedia del perrito") y que pugna por salir, y dependiendo de cómo lo orientemos se comportará de manera más o menos miserable con nuestros propios deseos, nuestras ideas arrinconadas de nosotros mismos. Arrinconadas ya que, al fin y al cabo, la construcción de un lugar es una cuestión de rincones.

Marley y yo (para los incautos, "la comedia del perrito") es un cuentito moral desolador que pega justamente en el lugar más doloroso para quienes rondamos la treintena: el momento de la construcción de una intimidad nueva acorde a lo que queda de nuestros sueños; es decir, la vieja historia de qué es lo que pasa cuando el emersoniano hombre en potencia se estrota contra el suelo y recoge sus partes (dicho sea de paso, linkeen esta dirección en internet <http://www.bonk.com.ar/tp/video/1270/03-sofovichs-choice> y vean el video "Sofovich's Choice", de los

amigos de la casa, el blog *Trabajos prácticos*, y el efecto de ambas películas será devastador, lo aseguro).

A confesión de partes, una necesaria: fui a la película con “el casete puesto” (la expresión ya está un poquito desvenecijada), con la guardia prejuizando y con el horizonte de la liviandad boba de una “comedia en tres actos”, o, para aclarar, una suma de lo más conocido de Owen Wilson + los mohines de la Aniston + perro saltimbanqui haciendo de las suyas + comedia familiar intratable. La devolución fulminante (como devolvía Agassi cuando jugaba al tenis, allá por los noventa: rápido y abajo, imposible de contrarrestar) demostró que el deporte de las categorías es el de los más vetustos. Heme allí jugándolo en la butaca y perdiendo todos los puntos.

John Grogan (Wilson) es un periodista de medio tiempo que tiene un horizonte de periodismo de investigación de alta consideración pública (léase escribir en el *New York Times*). Su esposa Jenny (Aniston), con una carrera periodística sin esas perspectivas, lo acompaña en el plan casi acriticamente. En el medio aparece un perro labrador que augura una película estilo *Beethoven 7*. En paralelo, la crianza de un trío de niños. ¿Lugar común? Sorpresita: casi nada de gags con el perro. Ausencia casi absoluta de visiones edulcoradas sobre la vida en familia. Ausencia de gags “con niños”. ¿Y qué gana la película si no aprovecha todo lo previsible que podía generar?

Justamente, que el perro sea el balance perfecto para el cuento que nos quieren contar: aprender a criarlo –en paralelo, la crianza de los hijos, que en raptó de originalidad son completamente eclipsados en importancia por el papel del perro, que es casi una metáfora, pobre bicho– y sopesar las expectativas de la vida pequeñoburguesa con el paso de los años. Esto, contrariamente a ser una reivindicación del costado más conservador del mundo del capitalismo nuestro de cada día, resulta una noble forma de narrar el aprendizaje de la formación de lo cotidiano.

El rasgo más humano y valiente de *Marley y yo* no es sólo el de la descripción minuciosa y detallada de los cambios en el tiempo (gran trabajo microgestual de Wilson en la mirada de John a lo largo de una década), sino también el de la destrucción de expectativas (si bien la película deja pasar en el final algunos golpes en la zona bajo abdominal), que logra un sorpresivo encuentro clásico y moderno al mismo tiempo. Ese espacio intermedio impide cristalizar cualquier conclusión fácil. Por eso su humanismo puede confundirse con ramplones golpes de efecto: que su cuento sea tierno y melancólico (el cuento de la compañía de quien nos quiere a lo largo de nuestra vida y el del encuentro con las limitaciones de los sueños de juventud) no pretende más que ser un fragmento en un momento de pasaje. La película no concluye, no nos adoctrina. Por eso las muertes son muertes, los nacimientos son nacimientos, las mudanzas son mudanzas y los trabajos son trabajos: son posibilidades. Por debajo de esa aparente simpleza descriptiva pugna la tristeza dialéctica que celebra el pasaje al mismo tiempo que se lamenta del tiempo perdido. John (y nosotros con él, con sus ojos) descubre que el problema del crecimiento no es la consecución del imaginario, sino poder crecer juntos (con los demás y consigo mismo) y hacerse un espacio todos los días. No es poca cosa que lo diga una “comedia con perritos” que pasa sin pena ni gloria en un jueves de estrenos deslucidos. **[A]**

Marley y yo Marley & Me

Estados Unidos,
2008, 115'

DIRECCIÓN David
Frenkel

GUIÓN Scott Frank,
Don Roos

FOTOGRAFÍA
Florian Ballhaus

MÚSICA
Theodore Shapiro

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Stuart Wurtzel

EDICIÓN Mark Livolsi

PRODUCCIÓN Gil Netter,
Karen Rosenfelt

INTÉRPRETES

Owen Wilson, Jennifer
Aniston, Eric Dane,
Kathleen Turner, Alan
Arkin.

La película anticonceptiva

Una objeción de **Josefina García Pullés**

Una de las mejores escenas de *Marley y yo* es aquélla en la que John y Jenny llevan a su perro a castrar. Ese viaje en auto, con el perro saliendo por la ventana y Wilson agarrándolo cual carretilla, es hilarante. Y quizás a esta película también le habría hecho falta que la llevaran a castrar para poder mantener el atractivo de sus primeros 50 minutos. Es que la cuestión es ésta: acá todo habría sido mucho mejor sin hijos. Porque la historia de la pareja Grogan es mucho más interesante que la historia de la familia Grogan; y porque la dupla Jennifer-John recién casados es mucho más divertida que la dupla Jennifer-John padres. Aquí, a partir del nacimiento del primer bebé del matrimonio, la película se va en picada hasta volverse histórica (como Jenny), conformarse con lo que ya logró y lanzarse al drama con música emotiva. Entonces, la grandiosa interacción entre Wilson y Aniston (que con su cara encerada redujo a la mitad su capacidad de expresión facial) queda sepultada por los llantos de niños, y lejos, muy lejos, quedan fragmentos tales como la graciosa llegada de la pareja a la habitación-santuario en Irlanda o la genial seguidilla de imágenes con la voz en off de John contando de qué tratan sus columnas diarias. Ésa era una película; ésta (con los niños) es otra. Y no es que los chicos sean personajes molestos, es sólo que, ante la imperturbable institución familiar, el relato termina alienado. Sucede entonces, por ejemplo, que el personaje de Aniston se convierte en madre, abandona su exitoso trabajo de periodista y termina pronunciando frases como “en los peores días, cuando la ropa está sin lavar...”. Pero lo más grave es que esa transformación nunca se cuestiona del todo ni tampoco parece importar realmente en la historia. Y quizás sea lógico que los hijos cambien a la gente, pero acá ese cambio es tan cruel que estropea una buena película y convierte a *Marley y yo* en el mejor anticonceptivo del mercado: después de ver esto, ya no da miedo tener el peor perro del mundo; lo que da miedo es ser mujer y tener hijos. **[A]**

Reflejos

por
Javier Porta Fouz

Soy otro más, como plantea Karstulovich en la nota precedente, que vio *Marley y yo* pensando que se trataba de “la comedia del perro”.

Había visto el trailer, que no generaba demasiadas expectativas. No había leído críticas. Y fui. Ah, sí, tenía algunas expectativas. Una era ver a Owen Wilson, como siempre. La otra, también como siempre, era ver, escuchar, tal vez oler a Jennifer Aniston con hermosos cuarenta años (bah, la película la filmó a los 39). Jennifer Aniston. Jennifer Aniston. Jennifer Aniston.

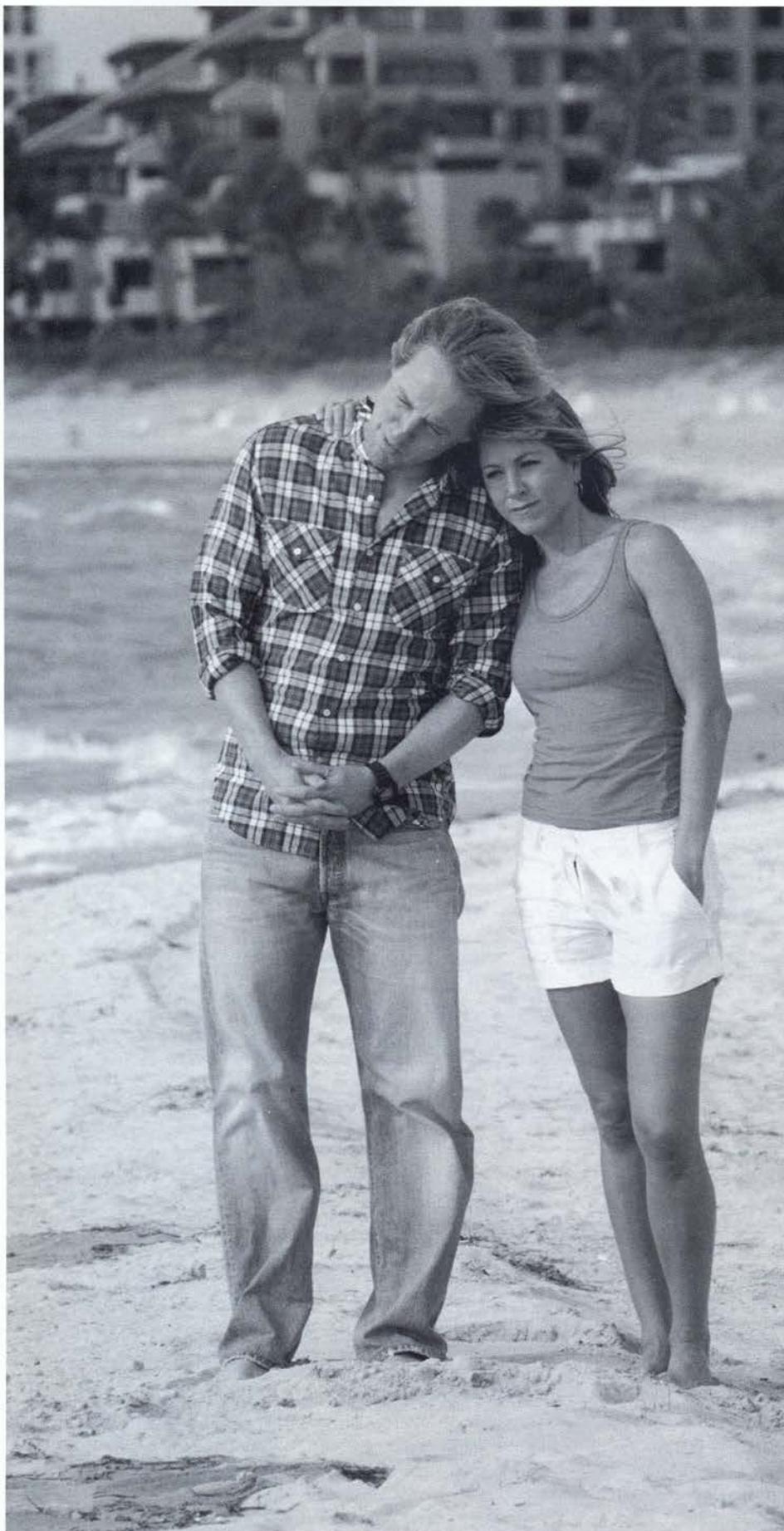
1. Jennifer Aniston. Para decirlo con calma: ¿quién carajos les hizo creer a las mujeres (y a los hombres) que ponerse ese bótox o cirujetarse de esa forma les queda bien? (El mundo, cada vez más, parece hundirse en pesadillas faciales dignas de *Contracara*, de John Woo.) Jennifer Aniston ha convertido su rostro —como Nicole Kidman, como Meg Ryan y tantas otras y tantos otros— en un crimen de lesa belleza. Ahora la hermosa Jennifer es como cualquier tilinga con la cara homogeneizada. Sí, tiene menos arrugas (¿quién dice que las arrugas son feas, o que no son sexys?). Y sí, perdió movilidad, se convirtió en una (otra) cara digna de algún triste museo de cera: las mejillas están ahí, fijas, duras, pétreas. Su rostro está vivo solamente en su mirada. Por eso, cuando Owen Wilson le venda los ojos, vemos un maniquí flaco que se mueve, nada más. Lo peor de esta película resultó ser, inesperadamente, la bella Jennifer, convertida ahora en un exponente más de la fábrica de caras parecidas. No, no esperaba a Jennifer solamente por su belleza, pero se actúa con todos los músculos. Y casi ninguno de los músculos faciales de esta Jennifer se mueve.

2. Owen Wilson. Uno de los actores favoritos de la mayoría de esta redacción. Dije mayoría, no totalidad, pero igualmente ya llegará una comunicación fehaciente de Jorge García aclarando que él o bien no ve las películas de OW o bien le parece un actor mediocre. O quizás no, el año viene sorprendente. Owen Wilson descubrió una nueva dimensión como actor en esta película: con el correr de los minutos, su habitual extroversión va mutando en una extraña opacidad, en una presencia atenuada. Su John Grogan parece no estar, aunque está casi todo el tiempo. Es que está observando el mundo, tratando de entenderlo, tratando de entender su vida, ese montón de cosas que le están sucediendo todo el tiempo. Grogan se integra al paisaje de esta película —que cuenta a alta velocidad, y esa velocidad se le imprime a Grogan, y lo deja poco menos que perplejo— y va deslizando gestos casi imperceptibles. Esos gestos,

hechos sobre todo de líneas faciales, de arrugas y cicatrices (“todo lo que leíste, todas las películas que viste, todo fue directo a tu cara; si pensás que el alma no se ve, el alma sí se ve en los ojos”, canta Sergio Pángaro en “Boogaloo”), constituyen una actuación contenida, clásica, ascética y memorable. Por supuesto, sin nominaciones, sin premios, etcétera. Las actuaciones esenciales son así, poco superfluas, y en general no se notan. Su brillo, en todo caso, tiene que ver con aquello que reflejan.

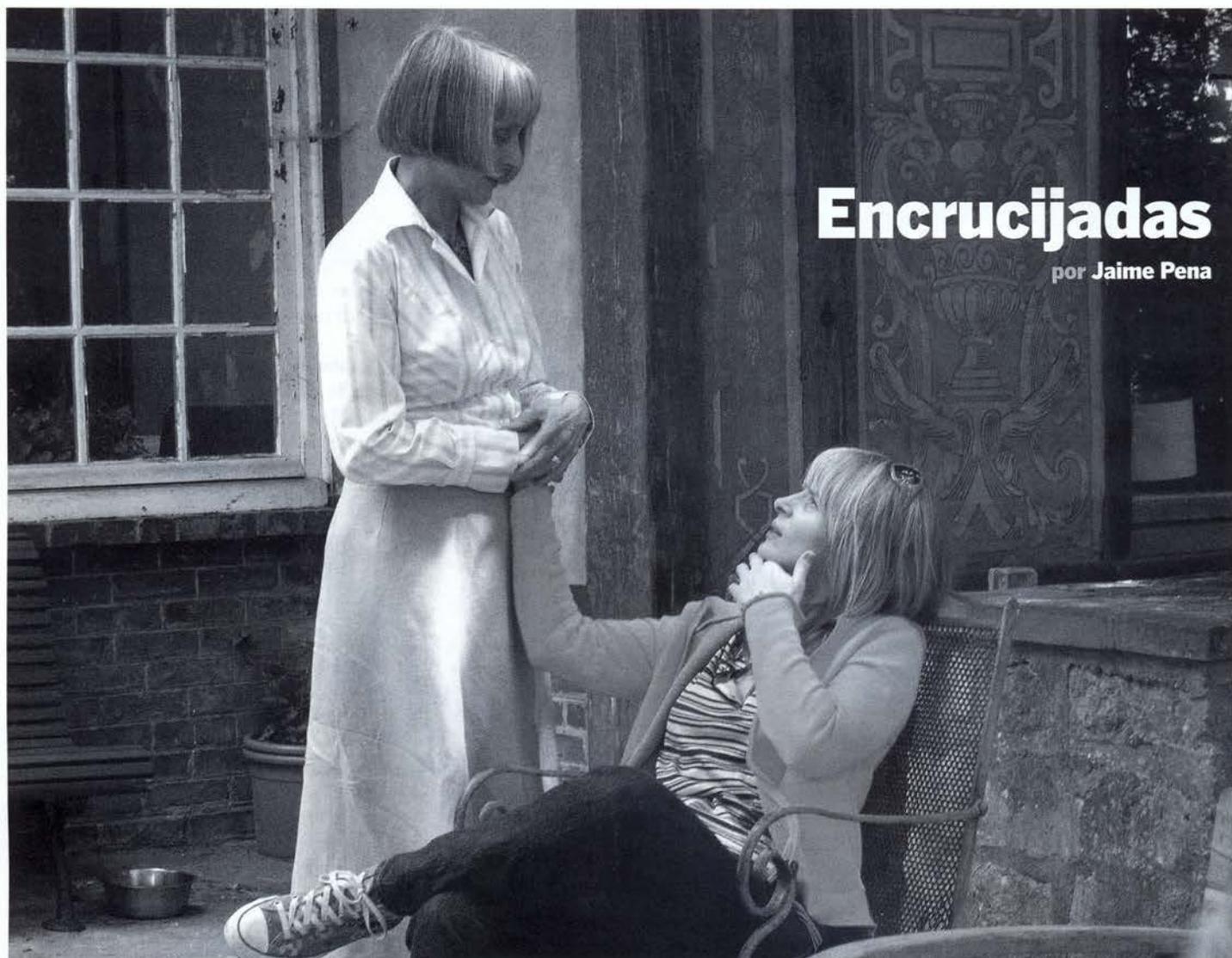
3. Marley y yo es una película de Hollywood. Con estrellas en los protagonistas. Con un montaje que no hace alardes y hace “actuar” a la perfección a un perro. (Como cuando presiente el parto o, especialmente, cuando sale por la ventanilla, un prodigio realista: comparar este perro real con los miles de perros digitales que azotan al cine de estos días.) Con presupuesto para comprar derechos de canciones. Con grandes actores en los roles secundarios: está Kathleen Turner (difícil de reconocer) y, sobre todo, Alan Arkin, en un papel cáustico y entrañable, uno de esos personajes armados, tramados, ejecutados gracias al conocimiento de una tradición (ésta de la que hablaban los mejores momentos de *El descanso*, la comedia romántica con el cuarteto Winslet-Black-Diaz-Law). Es que *Marley y yo* se va transformando en Hollywood clásico a medida que avanza, va mutando en una película que despliega, a partir de múltiples reflejos (el perro, la mirada de Owen Wilson), un mundo. Y que, claro, puede ser discutible (como el de *Qué bello es vivir*) y emocionante (como *Qué bello es vivir*). Estamos ante una película con un centro, que pivotea sobre una idea (o sobre un perro), con una vida relatada en primera persona y que del detalle personal pasa a la identificación tal vez universal: cuando el hijo mayor descubre y acepta con dolor y entereza la mortalidad y el momento de la ecografía, que son, además, pequeños momentos contenidos (y por eso brillantes) de puesta en escena. Mientras el clasicista Clint Eastwood se puso un tanto (o muy, según cada quién) ampuloso en *El sustituto*, el relato clásico del mes estuvo en “la película del perro”.

¿El director David Frankel (*Rapsodia en Miami*, *El diablo viste a la moda*) es un gran autor? Claro que no, al menos por ahora. ¿Necesitará convertirse en un gran autor para recibir el favor de la cinefilia autorista? Tal vez. La tapa de *El Amante* la recibió la película, no su director. O también su director, y Owen Wilson, y el perro. *Marley y yo* se nos presentó como una película sin importancia y terminó con varios de nosotros sor-



prendidos, compartiendo la sorpresa y arreando compañeros al cine. Sí, hasta ahora es la sorpresa del 2009. Que no haya tenido demasiada jerarquía previa y que no pocas críticas de aquí, de allá y de otros lados la hayan desestimado nos convierte en: a) unos excéntricos, b) los equivocados de siempre, c) gente con criterio propio y menos prejuicios, d) unos snobs, e) a, b, c y d.

4. Hablando de equivocaciones. Una de las tapas de este número corresponde al lanzamiento en DVD de *El hijo de Rambow*. La otra iba a ser, a priori, *El luchador*, que venía con excelsos pergaminos críticos y premios (el León de Oro veneciano). La vimos unos cuantos: les gustó a algunos, a otros no mucho, algunos nos decepcionamos y afirmamos que *Rocky Balboa* es mejor. Pero el entusiasmo de los que gustan de *El luchador* vale, y entonces nuestra apertura interna es con la película de Darren Aronofsky (¿o de Mickey Rourke?). (Este número 201 nos encuentra celebrando la vuelta de Rourke; por alguna extraña coincidencia, justo 200 números atrás, en nuestro lejano número 1, publicamos una entrevista al actor, cuando todavía estaba de moda; ahora vuelve a estar de moda.) Bueno, pero ¿cómo fue que decidimos poner *Marley y yo* en la tapa? Una película con pocos pergaminos, que nos ganará más desconfianzas o desprecios, y que para cuando salga este número tendrá dos semanas en las salas. Vamos a ser claros y reiterativos: nos gustó mucho a unos cuantos, nos sorprendió, nos pareció que —como decía Kael— nos interpelaba, no sólo emocional sino también críticamente. Una buena parte de la tradición de esta revista se ha basado en defender películas que, a falta de un mejor término, llamaremos “de material noble” (*Mi primo Vinny*, *Hechizo del tiempo*, *Zoolander*, *Descubriendo el amor*), de esas que perduran aunque en su momento no fueran recibidas con mucho ruido. Y esta vez decidimos, para que no nos pasara como con otras películas de las que hablamos a favor pero no estuvieron en nuestra tapa y/o no las destacamos lo suficiente y hoy las vemos y revemos (algunos ejemplos: *Pequeños guerreros*, *Ratatouille*, *Mi novia Polly*), que nos íbamos a jugar con *Marley y yo*. Una decisión que sonará rara en el mes de los estrenos de los Oscar, del estreno de una película de Olivier Assayas, del estreno de *El luchador*, del estreno de una película de Eastwood. Pero *Marley y yo* y *El hijo de Rambow* fueron las dos películas que tuvieron más cantidad de entusiasmos (y menos detractores) entre los estrenos del mes. Ser consecuentes con nuestras pasiones no es una mala manera de comenzar nuestros segundos 200 números. **[A]**



Encrucijadas

por Jaime Pena

Conozco pocas películas tan transparentes como *Las horas del verano*. No me refiero tanto a las tesis que pueda proponer la película, a aquellos temas que pone sobre la mesa, también muy claros y sin ninguna voluntad metafórica, sino al autorretrato que nos hace llegar de su propio director, sobre sus dudas, su pasado más reciente y, acaso, su futuro más inmediato: las encrucijadas ante las que se encuentra la carrera de Olivier Assayas, encrucijadas –esto es lo más importante– que expone y traslada a sus espectadores, haciéndoles copartícipes de las contradicciones que le habían conducido hacia una suerte de callejón sin salida. Un buen título para estas *Horas del verano* podría derivar de aquéllos de una de sus grandes obras, *L'Eau Froide/La Page Blanche*: agua fría, agua fresca, agua transparente, una página en blanco sobre la que reescribir su carrera.

No puedo negar que me gustan las últimas películas de Assayas. Sin embargo, no me gusta la deriva de su carrera en esta última década, justo a partir de una de sus películas que más admiro, *Finales de agosto, principios de septiembre*. Todos y cada uno de sus largometrajes posteriores tienen algo que me interesa, y, es más, son la consecuencia lógica de trabajos anteriores, de semillas que Assayas fue sembrando en su obra primera. No le podemos acusar de ser un cineasta errático.

Las horas del verano

L'Heure d'été

Francia, 2008, 103'

DIRECCIÓN Y GUIÓN
Olivier Assayas

PRODUCCIÓN
Marin Karmitz,
Nathanaël Karmitz,
Charles Gillibert

FOTOGRAFÍA Eric
Gautier

MONTAJE Luc Barnier

INTÉRPRETES
Juliette Binoche,
Charles Berling,
Jérémy Renier, Edith
Scob.

Ahora más que nunca, no debemos dudar de que *Irma Vep* constituye el epicentro de su filmografía, no sólo una de las mayores demostraciones de perspicacia y anticipación de por dónde irían los caminos de cine del futuro a cargo de un cineasta occidental, sino también una de las más coherentes prolongaciones en la obra de un crítico devenido cineasta. Pero también es evidente que la originalidad acarrea muchos riesgos. Tener capacidades visionarias no siempre es positivo: puede abocarnos a una huída hacia delante, a un enrocamiento que nos aleje de la realidad hasta el punto de llegar a un extremo en el que nuestros pies ya no toquen el suelo. Un viejo disco de un grupo español, Siniestro Total, resumía este dilema desde su propio título: “¿Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos?”. De estos y otros temas es de lo que trata *Las horas del verano*.

Decía que me gustan las últimas películas de Assayas, pero no todas ellas tomadas en conjunto. Aun así no todas me gustan por igual. Puedo entender una propuesta como *Les Destinées Sentimentales*, una especie de Proust filmado por Maurice Pialat –que había demostrado cómo se podía realizar un film de época con *Van Gogh*–, pero no creo que haya aportado nada a Assayas, aun cuando podemos adivinar ciertos ecos en *Las horas del verano*. Por el contrario, habría que buscar y rebuscar

para encontrar otro cineasta europeo que haya asumido tantos riesgos como los que representa *Demonlover*, riesgos artísticos –la globalización estética llevada a sus extremos– y riesgos económicos. En cuanto a éstos, el sonoro fracaso internacional de una película cara y casi imposible de vender explica el repliegue de *Clean*, si bien en este caso la limpieza no implica transparencia. Assayas parece entonar un mea culpa por los excesos de *Demonlover*, lo que no obsta para que se embarque en una coproducción internacional hablada básicamente en inglés y protagonizada por Nick Nolte y Maggie Cheung que contradice sus intenciones. Con todo, Assayas las vuelve a asumir en *Boarding Gate*, quizá el ejemplo más perfecto de cine de género de toda su obra y, de nuevo, una película que nos habla de un cineasta apátrida que vive a caballo de las salas de embarque de los aeropuertos de medio mundo. Podemos ver aquí reflejadas las carreras de tantos y tantos directores europeos (quizá Wim Wenders es el caso más paradigmático, pero hay muchos más) que en un determinado momento renunciaron a sus raíces y se entregaron a los brazos del mefistofélico mercado internacional.

Ahí radica la paradoja de unos cineastas que cada vez tenían más fácil la financiación de sus producciones (la dictadura de los agentes de ventas y los mercados) pero perdían el favor de los principales escaparates (los festivales) sobre los que se había asentado su prestigio. Son las dos caras de una misma moneda que, en el caso de ciertos nombres, ha tenido efectos devastadores. No ha ocurrido así con Assayas, quizá porque *Las horas del verano* ha logrado invertir a tiempo la tendencia. El fracaso consecutivo en la competencia de Cannes de *Les Destinées Sentimentales*, *Demonlover* y *Clean* arrinconó a *Boarding Gate* en la Oficial Fuera de Concurso y motivó a que su siguiente película fuese retirada prudentemente del circuito de festivales. Aunque estos detalles no se puedan asegurar, por lo que parece, *Las horas del verano* fue rechazada por la Berlinale y estrenada comercialmente en Francia sin tantear siquiera las posibilidades que le podía ofrecer Cannes. De tal suerte que su pase en el mercado de este último festival constituyó su presentación internacional... y también el arranque de una inesperada y exitosa carrera internacional.

Las horas del verano tiene así algo de retorno a los orígenes, un *back to basics* que no es exactamente un *unplugged*, pues tampoco puede decirse que estemos ante un film de bajo presupuesto o una pequeña producción. ¿Cómo considerar de tal modo una película encabezada por Juliette Binoche y Charles Berling? Con *Las horas del verano*, Assayas vuelve –aunque sea su primera vez– a una de las tradiciones del cine francés, la de la jornada campestre en el campo, la misma del Renoir de *Une partie de campagne* y, ay, también la del Tavernier de *Un dimanche à la campagne*, títulos que casi podríamos intercambiar con el de la película de Assayas. Ambientes bucólicos que podrían confundirse con los del impresionismo, aunque Assayas no desea ser nada impresionista. Muy al contrario, lejos de instalarse en el paisajismo o en el elogio de los momentos efímeros, su película aborda temas muy graves y los expone a través de sus personajes, con una trama mínima cuya finalidad apenas va más allá de una mera presentación de caracteres y motivos. Su tema no es otro que el del legado familiar, la transmisión de una serie de tradiciones. Hay un espacio, el hogar familiar, y unos personajes, la madre y los hijos depositarios de su herencia. Hablamos de *Las horas del*

verano pero podríamos estar hablando de ese díptico que conforman las dos últimas obras de Arnaud Desplechin, *L'Aimée* y *Un conte de Noël*, sagas familiares que inciden en las mismas preocupaciones que la de Assayas. La diferencia radica en el sentido simbólico que asumen los personajes de este último, con esos tres hijos que parecen representar otras tantas opciones vitales y artísticas que serían, también pero no casualmente, las que ha representado Assayas en estos últimos años.

Es curioso que, pese a ser una película que ha nacido para ser leída de una forma muy determinada, cualquier interpretación acaba por hacerle daño. O, al menos, no acaba de hacerle justicia en la medida en que todo su discurso fluye con plena naturalidad y, ante todo, con una gran elegancia. No hay nada más lejos de un film de tesis que *Las horas del verano*, aun cuando hay pocas películas que logren exponer su tesis con mayor nitidez. Hablando de elegancia, pienso en ese momento en el que la madre despide a sus tres hijos que se alejan de la casa familiar en sus respectivos coches o, poco después, en la maravillosa elipsis que resume su muerte, escenas que confirman que no podemos permitirnos el lujo de perder a un cineasta como Assayas. El momento más delicado se produce cuando los hijos discuten sobre cómo gestionar la herencia, sobre sus intereses personales que su madre ya intuía y la imposibilidad de consensuarlos fraternalmente. El conflicto está latente y se resuelve con unos cuantos gestos, con unos silencios que confirman todas nuestras sospechas y sin necesidad de recurrir al psicodrama familiar. Adrienne (Juliette Binoche) vive en Estados Unidos y apenas puede regresar a Francia una vez por año; más difícil es la situación de Jérémie (Jérémie Renier), que vive en Pekín y cuyos hijos ya sólo emplean el francés en el hogar, casi como el último vestigio de su origen. Frédéric (Charles Berling) es el único hijo que permanece fiel a sus raíces, el único que desea conservar la casa familiar. También es el protagonista en el que Assayas parece reflejarse, lo que, de ser así, nos estaría transmitiendo un mensaje de inequívoco sentido. Ahora que buena parte de las películas francesas nos hablan de la Francia multirracial, *Las horas del verano* nos alerta sobre los franceses que, como Assayas, encontraron acomodo en el extranjero y rompieron toda ligazón con sus orígenes culturales. Por eso mismo es muy difícil encontrar una película más francesa que *Las horas del verano*.

Expuesta la tesis, lo más difícil es cerrarla sin caer en la redundancia. Si un par de escenas pueden resumir toda la película, la acumulación de distintos finales no la benefician en nada. Alguno es achacable a los propios condicionantes de la producción, un encargo del Museo de Orsay, como *Le Voyage du ballon rouge*, de Hou Hsiao-hsien, y poco aporta. Otros, sin embargo, representan algo mucho más personal y son por ello más necesarios y esperanzadores. En realidad, más que de un final se trata de un epílogo, y en él vemos a los nietos que se han adueñado de la casa durante un último fin de semana de verano. Los adolescentes hacen suyo ese espacio que sus padres no supieron o no pudieron gestionar, al tiempo que Assayas nos lanza un esperanzador guiño de complicidad. Nada de melancolía ni añoranza de otros tiempos pasados que no han tenido por qué ser mejores. Assayas vuelve a las fiestas juveniles de *L'Eau Froide* para señalarnos, quizá, dónde se encuentran sus verdaderos orígenes y –nos gustaría poder decir– también su futuro. **[A]**



Tanta trampa

por Agustín Masaedo



Hace ocho años, un mayor del ejército británico ganó el millón de libras esterlinas que el programa de televisión *¿Quién quiere ser millonario?* ofrecía como premio máximo. La grabación fue cajoneada hasta el 2003, cuando finalmente se emitió como parte de una serie documental de casos policiales, porque en el medio hubo un juicio, en el que se hallaron culpables al mayor Ingram, a su esposa y a otro hombre de hacer trampa. Parece ser que el concursante simulaba repasar las preguntas en voz alta y su amigo, desde la tribuna (donde estaba junto a los demás candidatos a participar del show, quienes –la unión hace la fuerza– se sabían las respuestas; de otro modo, habría sido igualmente meritorio), tosía cuando el otro mencionaba la opción correcta. Hasta el final, y alegando una simple alergia ante la evidencia de una veintena de toses, carraspeos y expectoraciones varias registradas por un micrófono de piso, el trío clamó por su inocencia. Nadie les creyó, pero, más allá de que nunca vieron un penique y de que recibieron tres años en suspenso, puede decirse que la trapisonda les salió barata.

La anécdota no es de las mejores que ha dado un programa cuyo primer ganador, John Carpenter (y qué esperaban, con ese nombre), usó el salvavidas del llamado telefónico para avisarle a su padre que “no necesito tu ayuda; llamaba para avisarte que sé la respuesta y soy millonario”. Un engreído, ese Carpenter, pero con cuánto estilo. Decía: la del mayor Ingram no será de las mejores anécdotas, pero es la que llevó al diplomático indio Vikas Swarup a preguntarse cómo habría sido la cosa si en vez de en Inglaterra hubiera ocurrido en su país, con sus contradicciones sociales, su sistema judicial, su policía. ¿Y si, para mayor efecto dramático, en vez de un miembro de las fuerzas armadas se hubiese tratado de un adolescente pobre y sin educación?

Sobre todo, el Ingram-gate (entre otras inspiraciones, lo justo es justo) llevó a Swarup a dejar por escrito esas fantasías, en la forma de un bestseller llamado *Q&A*, que a su vez sirvió de base para *Slumdog Millionaire*. La película de un británico tramposo, inspirada en un libro indio, libro que transcurre en la India pero se inspiró en un británico tramposo.



Slumdog Millionaire - ¿Quieres ser millonario?

Slumdog Millionaire

Inglaterra/Estados Unidos, 2008, 120'

DIRECCIÓN Danny Boyle

CO-DIRECCIÓN Danny Boyle

Loveleen Tandan

GUIÓN Simon Beaufoy, basado en la novela Q&A de Vikas Swarup

PRODUCCIÓN

Christian Colson

FOTOGRAFÍA

Anthony Dod Mantle

MONTAJE Chris Dickens

MÚSICA A.R. Rahman

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Mark Digby

INTÉRPRETES

Dev Patel, Freida Pinto,

Mia Drake, Imran

Hasnee, Anil Kapoor,

Irrfan Khan, Saurabh

Shukla.

La primera de las muchas trampas (intercambiable, a todo efecto, en sus acepciones de “engaño” y “dispositivo para cazar”) de Boyle y su guionista Beaufoy –el mismo de *The Full Monty*– consiste en hacer musulmán al protagonista. Como si no bastara con que sea niño y pobre para dejar establecida su indefensión, Jamal pertenece a una minoría perseguida. Eso se sabrá rápidamente, apenas *Slumdog Millionaire* supere una introducción que traza un paralelo entre las preguntas del *¿Quién quiere ser millonario?* indio y el interrogatorio brutal al que la policía está sometiendo a Jamal; de ahí en adelante, se despliega la segunda, fundamental y enorme trampa de Boyle, una que puede identificarse con la estructura de la película en sí misma. La cosa es más o menos así: el policía que un minuto antes tenía colgando cabeza abajo a Jamal y había ordenado meterle picana se transforma en una suerte de psicólogo comprensivo (¿?) cuando pasa al plan B. Pone en un televisor la grabación del programa y el chico empieza a explicar, ante cada pregunta, cómo fue que aprendió la respuesta. Pregunta por 500, flashback; pregunta por 1000, flashback; y así siguiendo. No sólo cada interrogante remite a un momento importantísimo, terrible, definitorio de la vida de Jamal; el orden de las preguntas, además, “coincide” con el orden cronobiográfico en que Jamal aprendió las respuestas. Es demasiado artificial, demasiado bruto, demasiado evidente como para ser cuestionado seriamente: Boyle parece haber abandonado cualquier pretensión de realismo (la que terminaba chocando de frente, en su obra previa, contra la fotografía siempre reluciente y el vértigo de un montaje sobrador) en favor del despliegue avasallante de un juego amañado; una carrera con el resultado puesto de antemano. Acá no hay distinción entre las imágenes esperablemente artificiales de la TV y las supuestamente crudas que retratan la India profunda; no hay lugar para el azar porque todo “está escrito”, como queda sentenciado desde la primera pregunta que vemos en pantalla; hay, sí, una coreografía estilo Bollywood que rubrica el artificio total de *Slumdog Millionaire*. ¿A dónde va, a dónde pretende ir el cine de Boyle con una película como ésta? Ésa, me temo, es una pregunta para la que no hay respuesta final. **[A]**

Vivir su vida (demente)

por **Hernán Schell**

En *Buenos muchachos*, Martin Scorsese utiliza de manera insistente la voz en off del personaje principal: el mafioso Henry Hill. Es una voz en off que se utiliza no sólo para contar hechos que muchas veces no podrían mostrarse, sino también para remarcar con palabras eso que el espectador está viendo en imágenes. Así es como el film muestra, por ejemplo, a Henry festejando feliz entre criminales en medio de un banquete digno de reyes y se escucha de fondo la voz redundante de Hill diciendo "eran tiempos maravillosos". Esta técnica del film de Scorsese es utilizada con frecuencia a lo largo de toda la filmografía de Danny Boyle. Si hay algo que en el cine de este director inglés no falta nunca, es una voz en off en la que el protagonista nos describe con palabras aquello que se está viendo claramente en el film. Sin embargo, ni en *Buenos muchachos* ni en el cine de Boyle este trazo grueso molesta.

Por el contrario, esta voz termina teniendo una significación especial: se trata de una voz que sirve para mostrar el orgullo de un personaje regodeado en el propio mundo en que vive, la voz de un personaje al que muchas veces le gusta refregarle al espectador en la cara su lugar de pertenencia, que utiliza sus descripciones como un grito orgulloso de identidad. Después de todo, tanto Henry Hill como el grueso de los personajes boyleanos deciden

usar el tiempo que tienen de vida, no para adaptarse a una sociedad ni para tener una vida común, sino para vivir una existencia finita de la manera más intensa posible.

Puede ser un personaje que quiere entregarse a la aventura de recorrer el mundo sin un hogar fijo, o un joven escocés que quiere vivir experimentando los placeres de la heroína y vivir al margen de todo buen uso y costumbre; un chico que está dispuesto a vivir como santo, un científico que quiere experimentar la sensación de tocar el sol, o una pareja de delincuentes menores que ha decidido tener, simplemente y tal como reza el título original de aquel pequeño gran film de Boyle, una vida menos ordinaria. Lo mismo da, un personaje boyleano es un marginal por elección, un inadaptado que se erige orgulloso como un ser extraño y de comportamientos que van en contra de la masa.

Seres así ha creado Boyle durante prácticamente toda su carrera, y lo ha hecho como un autor capaz de imponer su estilo, cualquiera sea el modo de producción e incluso sin haber sido autor de ninguno de los guiones que filmaba.

Esto nunca le impidió al realizador hablar de sus marginales voluntarios e incluso expresar con estos seres su disconformidad con cualquier tipo de formación social. Porque es imposible despegar la adoración de Boyle por los personajes que deciden vivir al margen de una sociedad



de la mirada a veces desconfiada y a veces hasta despectiva de los que forman cualquier comunidad y se entregan a las reglas sin rebelarse. No importa lo perfecta, pacífica y liberal que quiera ser cualquier organización de gente, sea ésta empresarial, militar o familiar; según Boyle, ninguna de estas sociedades podrá sostenerse si no pone como bases la hipocresía (*La playa*), la violencia (los militares de *Exterminio*) y, sobre todo, la rutina (*Una vida menos ordinaria*, *Trainspotting*).

Boyle muchas veces parece el Renton de *Trainspotting* diciendo la frase "elige un trabajo, un futuro, una casa bonita, un pasatiempo, ¿pero quién diablos quiere elegir todo eso?". Es decir, Boyle parece filmar no sólo para hablar de sus marginales sino también para referirse de manera burlona a todos los valores de la gente que vive acorde a los valores de una sociedad. Y qué mejor reflejo de eso que su fallida pero simpática ópera prima *Tumba al ras de la tierra*, en la que un grupo de amigos jóvenes de clase media y profesionales (un periodista, una médica y un contador) que encuentran una maleta llena de dinero terminan mostrando sus mayores miserias solamente por su deseo de tener dinero para poder llegar a ser buenos burgueses. Hay una escena en este film en la que el director humilla particularmente a uno de sus personajes. Se trata de un momento en el cual unos maleantes irrumpen violenta-



Trainspotting



mente en la casa, toman a uno de los jóvenes (un jovencísimo Ewan McGregor), y éste, arrodillado y luego de recibir dos golpes en la rodilla, dice a los gritos y llorando dónde está el dinero, sin mostrar ni un poco de estoicismo o de espíritu de lucha frente a quienes lo están acosando.

Este instinto de supervivencia, de alargar una vida que para Boyle no pasa más que por un conjunto de rutinas y valores por demás superficiales, es algo que para el realizador es motivo de desdén.

Véase si no: el grueso de los personajes que Boyle detesta están obsesionados con alargar la vida a cualquier costo. Son los ecologistas los que provocan el desastre y los militares que quieren descendencia a cualquier costo los verdaderos monstruos de *Exterminio*; es la civilización aburrida la que quiere mantener vivo a Renton en *Transpotting*; es el deseo de perpetuar una sociedad para siempre lo que convierte al personaje de Tilda Swinton en la mala de *La Playa*, y es un hombre que se niega a morir el villano principal de *Sunshine*. Del lado de los héroes a los que Boyle respeta se encuentra siempre gente que coquetea con la muerte o la toca directamente. De ahí la fascinación con la que el director filma los ojos encendidos del chico de *Millones* cuando éste sueña con convertirse en mártir, el entusiasmo con el que muestra a Cillian Murphy poniendo en riesgo su existencia (¿y posiblemente la de toda una civilización humana!) al jugar con su novia en *Exterminio* o fundiéndose con el sol en *Sunshine*, o la dedicación que se toma el autor para filmar a Renton cayendo en sobredosis mientras se escucha el lirismo triste de *Perfect Day* de Lou Reed en esa apenas disimulada apología de las dro-

gas que es *Trainspotting*.

Sin embargo, esta cercanía a la muerte está en las antípodas de un deseo suicida. Es decir, no es que el personaje boyleano quiera acabar voluntariamente con su vida. Muy por el contrario, ama vivir y ama experimentarlo al máximo. El tema es que sabe, al mismo tiempo, que las acciones más intensas que puede experimentar el hombre son usualmente aquéllas que lo acercan a la muerte o lo llevan directamente a ella. O sea, no se puede vivir el éxtasis religioso cristiano sin olvidarse del martirio, no se puede experimentar con la heroína sin correr el riesgo de caer en la sobredosis y no se puede vivir en la adrenalina de la delincuencia y no esperar que alguien nos pueda alguna vez meter un tiro. Podría decirse que Boyle parte de una idea trillada y propia de una publicidad o un curso de autoayuda como "disfruta la vida", pero demuestra que para hacer esto con seriedad y verdadera dedicación hay que renunciar a toda rutina impuesta por la sociedad, a veces a toda ley y a veces, incluso y paradójicamente, a la propia existencia.

Tanto amor por personajes intensos y arriesgados no podría tener en su cine otro tratamiento formal que una puesta en escena que intente transmitir esa misma vertiginosidad y ese mismo riesgo. Así es como el cine de Boyle es rico en movimientos de cámaras extravagantes, posiciones de cámara extrañas y un montaje veloz que muchas veces amaga con convertirse (y a veces, hay que decirlo, lo hace) en peligrosos momentos de estética videoclipera o publicitaria. Muchas veces el resultado le es más que favorable a Boyle, al punto de que, salvando *Tumba al ras de la*

tierra, en las películas de este inglés siempre hay una o varias escenas que exudan originalidad visual y dejan al espectador por momentos sin aliento (aclaro, igualmente, que quien escribe esta nota no ha visto aún *Slumdog Millionaire*). Por otro lado, también es cierto que al director siempre le ha costado mantener una intensidad más o menos homogénea durante todo el metraje de un film. Así, si hay algo que reprocharle al cine de Boyle, es que aun en sus mejores películas se combinan escenas extraordinarias con otras menos interesantes en las que las ideas visuales se vuelven perezosas, o en las que la narración se vuelve algo monótona, o en las que el riesgo visual termina dando como resultado alguna que otra desacertada elección estética.

De todas maneras, sería injusto despreciarlo por estas falencias. En primer lugar, porque esta irregularidad, que por ahora parece un pequeño obstáculo, no le ha impedido hacer una obra maestra imperfecta como *Sunshine*, en la que ciertos errores en el principio del film pueden disculparse si se tienen en cuenta los enormes aciertos de su último tramo. Pero en segundo lugar, también, porque este espíritu ambicioso y arriesgado ha creado un cine hermosamente energizante, generoso como poco de lo que se hace hoy en día. Cine inglés apasionado que sirve para refutar esta idea popular de que los ingleses son fríos y aquel pensamiento godardiano de que "cine inglés" es una contradicción de términos. Es decir, un cine que sirve para sacar prejuicios y para poder cuestionar a Godard. Un cineasta que logra hacer eso es un cineasta digno de respeto. **[A]**

Tumba al ras de la tierra

Shallow Grave

Reino Unido, 1995, 93'.

CON Kerry Fox, Christopher Eccleston, Ewan McGregor, Ken Stott.

La ópera prima de Danny Boyle envejeció un poquito con los años, pero más allá de una "noventosidad" algo extrema en ciertos pasajes, sigue resultando muy efectiva. Partiendo de una premisa típica de cierta vertiente de thrillers de la primera mitad de los noventa, Boyle logra una comedia negrísima y altamente divertida, y, al mismo tiempo, un film de un suspense que se sostiene desde que se establece el conflicto principal hasta su estupendo final, que incluye traiciones varias y una vuelta de tuerca divertida y que no resignifica nada. Y todo esto lo pone en escena (y Simon Boswell lo musicaliza), como si se tratara de una película de terror, entre juegos de luces (hay un hermoso, estilizadísimo plano, totalmente virado al rojo —¿Argento tal vez?— del personaje interpretado por Christopher Eccleston desmenuzando a una de sus víctimas al atardecer) y de sombras (gran parte de la película se ve más bien oscura), y con una musiquita endiablada que en ciertos momentos parece salida de una película de Argento, en otros de una de Carpenter y en otros de una de las berretadas de Peter Jackson en sus comienzos.

Pero si hay algo con lo que Boyle y su coguionista y amigo John Hodge se juegan el pellejo aquí es con los tres personajes principales. Los tres amigos que encuentran muerto y con una valija llena de plata al tipo a quien le alquilaron un departamento y deciden deshacerse del cuerpo y quedarse con la plata son lo que comúnmente se conoce como "gente de mierda". Ya desde la primera escena de la película, desde antes de que se desencadene el conflicto, los vemos entrevistando a posibles futuros inquilinos, maltratándolos y riéndose de ellos. Se trata de personajes por los cuales no se puede sentir ni un mínimo de empatía, y el incidente del muerto y la valija no hace más que dar rienda suelta a esa maldad que, en el caso del contador David (Eccleston), quien parece ser el más centrado de los tres, se transforma en lisa y llana locura. Es en este acto de presentar personajes impresentables sin juzgarlos que la película entra en territorio *seinfeldiano* (con otro tono, claro) y logra sus mejores momentos.

JUAN PABLO MARTÍNEZ

Trainspotting

Reino Unido, 1996, 94'.

CON Ewan McGregor, Robert Carlyle, Ewan Bremmer, Kevin McKidd, Kelly Macdonald, Jonny Lee Miller.

Los bandas de sonido nacidas y gastadas en el 1 a 1 sobreviven en bibliotecas sub 30 y sub 40: la de *Pulp Fiction* y la de *Trainspotting*. La de Tarantino era la cool, la del arqueólogo melómano, la de "el de *Perros de la calle*". La otra era la música que escuchaban todos, la que algunos ya habían escuchado en forma analógica (Lou Reed, Iggy Pop, New Order) y la que otros creían inmortal en los noventa y en sus hoy en extinción cd's (Pulp, Blur, Elastica, Underworld). Es extraño: después de doce años, la *Trainspotting* de Danny Boyle no es de museo, pero está cargada de una energía contradictoria, intensa a pesar de la fecha de vencimiento pasada. Es más, es intensa gracias a ser un tubo directo a esos noventa que son su prisión. A ese Ewan McGregor heroinómano que sale de un inodoro (surrealismo adicto mediante), a esa Edimburgo yonqui y sucia (cortada y pegada con flashbacks), a esa pandilla de amigos estilizada cancheramente desde el relato (las anécdotas símil asado, los festejos de goles contra Holanda y el universo masculino impotente que explica la casi total ausencia de mujeres), a esa voz en off nihilista que critica —entre otras cosas— que compremos cd's (huella del libro original de Irvine Welsh). *Trainspotting* posee hoy esa potencia: la del compilado de la adolescencia, la del bienestar efímero pero disfrutable de brutalidad disfrutable, de esa euforia de mezclar y mezclar canciones (o escenas) que siguen un solo ideal, el hedonismo. Porque *Trainspotting* no sólo immortalizaba lo inmortal (desde la artificialidad explícita: "Perfect Day", de Reed): también festejaba las drogas —si hasta las comparaba "con algo mil veces mejor que tu mejor orgasmo"—, a los revoltosos, a la pandilla, a los camorrones, a esas cosas algo salvajes. No hay bebé muerto o final con traición incluida que logren borrar esa raya. Es más, el McGregor que roba a sus amigos para comprar cd's (entre otras cosas) es una prueba de esa bronca, de ese *raw power*: sólo el que traiciona (sobre)vive como nosotros. Como los que no podemos, no sabemos cómo, ser canción.

JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ



Shallow Grave



A Life Less Ordinary

Vidas sin reglas

A Life Less Ordinary

Reino Unido/Estados Unidos, 1997, 103’.

CON Ewan McGregor, Cameron Diaz, Holly Hunter, Dan Hedaya, Delroy Lindo.

Después de las apocalípticas y un poquito cónicas *Tumba al ras de la tierra* y *Trainspotting*, Boyle hizo su película más libre y divertida. Una caprichosa millonaria es raptada –accidentalmente– por un torpe ordenanza. Entre ellos nace el amor porque dos ángeles los ayudan. Eso sí: la heredera es terrible, el ordenanza es terrible, los dos ángeles hacen cosas muy feas e incluso inmorales.

Boyle juega a la hipervelocidad y a todos los géneros felices del cine. Lo que logra es algo así como una de esas comedias de Mark Lester pero con el ritmo frenético de los Looney Tunes (no por nada la secuencia final es de animación en plastilina). Todo se va volviendo cada vez más loco, en la medida en que se disuelve –por ejemplo– el paralelo/parodia de *¡Átame!* y que los dos personajes interpretan un bonito cuadro de comedia musical (entre nos: Ewan McGregor es uno de los mejores cantantes del cine; con ésta, *Moulin Rouge!* y *Abajo el amor* no debería haber dudas).

Lo más interesante de la película es que toma toda clase de elementos sórdidos y violentos para construir una visión feliz y colorida del mundo sin que nada –absolutamente nada– aparezca forzado ni, mucho menos, irónico. De allí que la carga de cinismo de las primeras películas desaparezca definitivamente: en la primera secuencia, cuando Cameron Diaz practica tiro con la cabeza de su mayordomo, Boyle parece decir “bueno, y acá se acabó”. Lo que no se acaba es el comentario social: en esta comedia los lumpenes, los pobres, los desplazados están a merced de los que tienen dinero y poder, que resulta la misma y una cosa. Boyle les concede la victoria final con la alegría como arma y con la exageración ostensible como herramienta de puesta en escena. Con las anteriores –y las posteriores–, el director parece ser, ni más ni menos, un realista de las emociones que las busca en el corazón (falso) de lo mil veces repetido. **LEONARDO M. D’ESPÓSITO**

La playa

The Beach

Estados Unidos/Reino Unido, 2000, 119’.

CON Leonardo DiCaprio, Virginie Ledoyen, Robert Carlyle, Tilda Swinton.

Todas las películas que conforman la primera etapa de Boyle parecen girar sobre lo mismo: la alienación de la vida cotidiana y los modos que tenemos de huir de ella. El enriquecimiento súbito y a cualquier costo en *Tumba al ras de la tierra*, las drogas pesadas en *Trainspotting*, el amor pasional y desmedido en *Vidas sin reglas*: todas implican la idea de un escape, personajes que ven a su entorno como parte del problema y fantasean con un destino mejor. *La playa*, a modo de corolario a las tres películas anteriores, es ese escape, pero es también la confirmación de los peores augurios. La alienación, parece decirnos Boyle, es constitutiva del mundo contemporáneo, y la llevamos con nosotros adonde vayamos. El paraíso sólo existe en la mente, es un ideal imposible. La película parece moverse siempre en los límites, desmarcándose del territorio seguro, de ahí que pueda presentarse como una película de aventuras deudora de Stevenson (un mapa encontrado, un paisaje exótico, la búsqueda de algo escondido) para convertirse en una fábula de ecos bíblicos (el Paraíso Perdido de Milton o la Torre de Babel, según cómo se lo mire) y acabar siendo una distopía a presente en la línea de *El señor de las moscas*. Boyle aprovecha a un DiCaprio ansioso de romper el molde y se permite jugar y yuxtaponer, dilatar la narración o incluir escenas de videojuego lisérgicas. *La playa* es una película sobre la locura y sobre el viaje de Richard hacia el corazón de las tinieblas, pero es también un ensayo sobre la descomposición de lo cool por sobredosis de coolness, un gran tratado moral sobre el fracaso de la vida comunitaria libre de reglas y sobre la muerte del ideal de la Naturaleza, disfrazado de película pasatista y listo para servir en la sala más cercana. **GUIDO SEGAL**

Exterminio

28 Days Later

Reino Unido, 2002, 113’.

CON Cillian Murphy, Naomie Harris, Brendan Gleeson, Megan Burns, Christopher Eccleston.

Después de expiar *La playa* con un par de trabajos en video digital, Boyle decidió emplear ese formato y su efecto documental en una de zombis (que no son tales, sino personas infectadas por una epidemia de furia, pero en fin). La cosa funciona, especialmente en las primeras, inolvidables imágenes de la Londres desierta que recorre Jim (un por entonces desconocido Cillian Murphy) y en un final que pone en acción, de manera inmejorablemente adrenalínica, la vaga tesis hobbesiana que venía enunciando: la violencia es una enfermedad de laboratorio; un invento del hombre, lobo (vampiro) del hombre. Entre esos dos extremos, *Exterminio* reproduce sin mucha convicción –cuando no calca escenas directamente– los libros gordos del post apocalipsis. Autopista a George Romero; a su derecha pueden ver *El día de los trífidos*, a la izquierda *Soy leyenda*. Pero el hecho de que sus referencias estén tan expuestas no importaría si la película no las combinara de la forma en que lo hace, remezclándolas de modo que se traicionen a sí mismas. Muy notablemente, la constitución y evolución del grupo de sobrevivientes (en el que Boyle no parece interesarse más que para recortarlo de los fondos hiperrealistas y confrontarlo con “los otros”, llámense furiosos o militares desquiciados) niegan del todo a Romero: *Exterminio* termina por mantener con vida, como esperanza última, a algo muy parecido a una familia convencional, justo la institución que el director americano se había encargado de reventar a palazos en *La noche de los muertos vivos*. (La secuela de *Exterminio*, en un ratito nomás, vuelve a poner las cosas en su lugar.) Y no entiende que lo auténticamente aterrador de las ficciones romerianas no proviene del realismo, ni siquiera de la construcción de un verosímil, sino de su tremenda potencia alegórica, de saber contar la miseria y la soledad de este mundo sin necesidad de que un tipo se conmueva viendo galopar unos caballos y diciendo en voz alta “parecen una familia”. **AGUSTÍN MASAEDO**



Millions



Sunshine

Millones

Millions

Reino Unido, 2004, 98'

CON Alex Etel, Lewis McGibbon, James Nesbitt, Daisy Donovan, Christopher Fulford, Pearce Quigley.

En plena época navideña, Anthony le dice a su hermano Damian, el niño protagonista de *Millones*, que está demente, que debería estar en un manicomio. Esta aseveración, si bien cruel, no está demasiado alejada de la verdad. Después de todo, Damian es un chico capaz de regalar miles de libras esterlinas a personas pobres, que está obsesionado con los grandes mártires y que hasta cree que Dios le manda señales. Una persona así difícilmente pueda ser tomada como centrada, y esto no parece ignorarlo Boyle, quien siempre filma a este chico con vocación de santo (un extraordinario Alex Etel) con una mirada que de tan pura, tan inocente y soñadora no parece estar exenta de locura e inconciencia. El problema que plantea *Millones* es que estas ideas adaptadas por Damian no son otras que las que se adoptan de Los Evangelios, esos libros tan nombrados aunque tan poco leídos en profundidad que tienen como centro a un Cristo cuya filosofía se basa ni más ni menos que en el rechazo a los bienes materiales, la creencia en señales y el vivir en sufrimiento permanente por la compasión que a uno le genera el dolor de algún prójimo. Así es como Boyle nos hace dar cuenta de que la religión más popular del planeta es también dueña de una de las filosofías de vida más demenciales jamás creadas. Filosofía que, además, en el mundo consumista que Boyle nos presenta en *Millones*, se vuelve hasta subversiva y totalmente antitética a cualquier festejo navideño basado en el consumo impulsivo de regalos y manjares varios. Un pequeño gran film navideño que, en su aparente defensa de la caridad y la inocencia, esconde la secreta e inquietante empresa de hacer que algo tan tradicional como un pesebre o un arbolito navideño sea mirado con el mayor de los extrañamientos. **HERNÁN SCHELL**

Sunshine: Alerta Solar

Sunshine

Estados Unidos/Reino Unido, 2007, 107'

CON Cillian Murphy, Cliff Curtis, Michelle Yeoh.

Allá por la salvaje y azul lejanía de 1974, **A** dice el mito, el cine de bajo presupuesto era posible. Aun en filmico, aun sin la más remota experiencia, sin saber filmar siquiera; es decir, un cine en rumbo azaroso y expansivo hacia la libertad formal y estilística.

Claro que si uno es John Carpenter y hace su primer largometraje, la fulgurante *Dark Star*, la cosa perfila mucho mejor.

El asunto del bajo presupuesto y la experiencia y el azar de la libertad de las formas se hace carne nuevamente en ese artefacto rarísimo que es *Sunshine: Alerta solar*, que, como me sugirió alguna vez mi amigo Schell, es una relectura de la ópera prima carpenteriana. Pero es más que eso: es un gesto amoroso a las formas del cine clase B pero con acabado de clase A. Es un gusto por los géneros (como el de De Palma en *Misión a Marte*) con una eficaz puntería para el anacronismo, que deriva en fracaso económico rotundo; ergo, película maldita. Pero no: *Sunshine* es la buena, es el oficio del artesano por encima del aura del genio (epítome un poco exagerada para el buenazo de Boyle, cuyas películas no son ni serán obras maestras), justamente en un director que adquirió cierta necesaria fama por supuestas "excéntricas" formales en sus films. Pero aquí no: *Sunshine* es la historia de un grupejo de astronautas encargados de "mantener" la actividad solar antes de que el planeta se congele. Y de cómo ese grupo dará con los restos de otra misión anterior que se había extraviado (otros ecos de Carpenter: *La cosa*). Y de todo lo que sucede cuando no hay vuelta a casa.

Lo noble es que nadie vocifera, los casi actores (eternos secundarios en clase A) cumplen con su rol y entregan personajes grises y tridimensionales al mismo tiempo, en un plan de melancolía perenne: no sólo es la historia de una aventura, es además la de una obsesión más grande que la vida.

FEDERICO KARSTULOVICH



Manipulación y sentimientos

En contra por **Guido Segal**

El curioso caso de *Benjamin Button* es una película cuidadosamente estratégica, tan planeada y calculada que la podría haber dirigido un general. Como estrategia de marketing es perfecta: superproducción lacrimógena que atraviesa el siglo veinte (y, por lo tanto, cuenta como film de época), que desarrolla una historia de amor protagonizada por dos megaestrellas y que presenta un amplio campo de expansión para *maravillas técnicas*, como el maquillaje, los efectos visuales y el diseño sonoro. Según la vulgar división en sexos de los atractivos fílmicos que suele mentarse, la omnipresencia de Pitt y Blanchett aseguraría la afluencia en salas de público femenino; las escenas bélicas y los precisos detalles de época (ropa, motos, referencias políticas) garantizarían una buena porción de público masculino, y el combo retrato histórico + sentimentalismo superficial + larga duración + logros técnicos encarna la promesa de una buena cosecha de Oscar. Como producto es fabulosamente efectivo. ¿Y el cine? El caso del protagonista puede ser curioso, pero el de la película en sí no lo es. No es la primera vez que un director especializado en películas de acción, suspense o ciencia ficción cambia el viraje para hacer un tanque oscarizable. James Cameron viene a la cabeza como ejemplo número uno, cuando barrió a la industria con *Titanic* y se autoproclamó Rey del Mundo. Tanto Cameron como Fincher se destacaron en películas oscuras y cínicas, en las que los protagonistas

El curioso caso de Benjamin Button

The Curious Case of Benjamin Button

Estados Unidos, 2008, 166'

DIRECCIÓN

David Fincher

GUIÓN Eric Roth,

Robin Swicord

PRODUCCIÓN

Ceán Chaffin, Kathleen

Kennedy, Frank

Marshall

FOTOGRAFÍA

Claudio Miranda

DISEÑO DE SONIDO

Ren Klyce

MÚSICA

Alexandre Desplat

EDICIÓN Kirk Baxter,

Angus Wall

ARTE Kelly Curley,

Tom Reta

INTÉRPRETES Brad Pitt,

Cate Blanchett, Julia

Ormond, Taraji P.

Henson, Tilda Swinton,

Elias Koteas.

deben apelar a la razón más que a la emoción y ni siquiera eso les garantiza la salvación de un mundo pesadillesco. Las similitudes llegan hasta el punto en que ambos dirigieron una entrega de la saga *Alien*, y, si bien Cameron es mucho más aceptable ideológicamente que Fincher (*El club de la pelea* es una de las películas más fascistas e hipócritas de los últimos tiempos), es indudable que ambos son hábiles en ciertas arenas. ¿Es válido cuestionarle a un director el cambio de rumbo, intentar algo nuevo? Lo es cuando ese cambio implica negociar sus principios, cambiar su modo de hacer películas para adaptarse a normas ajenas preestablecidas. Tanto *Titanic* como *Benjamin Button* responden al manual tácito del film premiable: exceso de sensiblería sustentado en violines al borde de la saturación, giros de guión abruptos en los que la felicidad muta en tragedia o viceversa, mensaje moralista de la índole "vive tu vida porque se acaba" o "el amor viene una sola vez".

El riesgo que corremos es el de afirmar que *Benjamin Button* es un film inofensivo, dado que, más allá de la trivialidad de su argumento o de sus pretensiones humanistas, es una película que apela a las emociones. Pero la apelación es solamente formal; entendemos que debemos emocionarnos porque comprendemos las coordenadas del género en que estamos parados, y las lágrimas de los personajes, las escenas necrológicas de hospital y la música de foso nos lo dicen. Pero *Benjamin Button* es una película gélida, carente de una sola emoción genuina, incapaz de apelar al espectador más allá de un nivel superficial. Más que conmovernos, la película nos manipula, busca a la tripa antes que al cerebro. Basta ver el final, que, como bien dice Hernán Schell, se parece más a una publicidad de Mastercard que a un canto a la vida.

Fincher siempre fue adepto al efectismo, a las vueltas de tuerca inesperadas o a las revelaciones desoladoras, no carentes de cierto sadismo (*Al filo de la muerte*, *Pecados capitales*, *Zodíaco*). Es el emblema de director-artesano más preocupado por deslumbrar visualmente que por ser noble con sus personajes o por cuidar las implicancias ideológicas de sus relatos; quien haya seguido su filmografía recordará los "planos imposibles" desde el interior de cables telefónicos o desde el fondo de una heladera. Pero si bien el director siempre fue afecto a manipular al espectador, la artimaña se situaba por lo general dentro de los códigos de género que se apoyan en la investigación, en las cualidades racionales. Ahora, en este corrimiento hacia lo sentimental, la pesquisa policial deja paso al relato subjetivo de una mujer moribunda y su amor perdido. El misterio ya no es la clave a resolver, sino la esencia misma del relato; en un tono condescendiente y solemne, la película nos dice que la vida misma es un misterio, igual que el amor, el paso del tiempo y la muerte. La inversión fisiológica de Benjamin se insinúa como una metáfora opaca con sentido humanista, el sueño americano encarnado: *no importa la adversidad, tú también puedes conseguirlo*. Trascendentalismo new age para principiantes, banalización de la pregunta metafísica y un imperativo susurrado: ¡Goza! ¡Vive! ¡Aprecia la belleza! El mensaje puede haber cambiado, pero el director muestra el mismo cinismo, la misma pericia y el mismo ánimo manipulador, sólo que esta vez, en vez de regodearse con nuestra angustia o nuestra desazón, nos quiere ver llorar de emoción. **[A]**

SOBRE DAVID FINCHER
(INCLUYE UNA PEQUEÑA DEFENSA DE BENJAMIN BUTTON)

De fetichista a estoico

por Leonardo M. D'Espósito

Es raro. David Fincher es el único director de cine cuya obra vi completa a medida que se estrenaba. Es lo que nos suele pasar con los cineastas que nos son contemporáneos, pero, para poner un caso, de James Cameron me faltó *Piranha II*, hasta hace un par de años. Cuando Fincher hizo *Alien 3*, yo no era crítico de cine aún, así que ni siquiera iba a funciones privadas. La noticia importante detrás de esta curiosidad es que es el único director que fue desarrollándose profesionalmente a la par mía. Encima, una de las primeras películas en las que trabajó fue el largo de animación experimental (hermoso, búsqenlo en YouTube) *Twice Upon a Time*. Así que debería estar más o menos amigado con él.

No, para nada. David Fincher no es mi amigo. De *Alien 3* a *La habitación del pánico*, Don F ha transitado por algunos temas fílmicos importantes: la manipulación, el sentido de la puesta en escena, la voluntad, el Mal, el doble. Es cierto que en todas sus películas hay momentos visuales poderosos, pero la gran trampa de su cine queda en perfecta evidencia en *Pecados capitales*, un film malvado y entretenido (divertido a pesar suyo, querría decir de paso): el Dios

de Fincher es el guión. Es tan importante ver las consecuencias de los siete pecados capitales en su segundo largo que el asesino obliga a pecar: el gordo, por ejemplo, come porque está amenazado de muerte. Al final, todo el sistema se va al diablo cuando él mismo asesina –en lugar de inducir al suicidio– para poner en escena el sexto pecado (envidia) y el séptimo (ira). En fin, es lo de menos: lo único que mantenía el interés en la película era justamente el elemento literario evidente, superficial. Las buenas ideas visuales y fluidas, las ideas específicamente cinematográficas parecían dejadas de lado por un cineasta que no se daba cuenta de lo que tenía a mano (la cena en la que vibra la araña, por ejemplo; un momento de distensión y comunicación que recuerda lo mejor de su mejor película, *Zodíaco*).

También le pasa por el costado toda la reflexión sobre el cine en *Al filo de la muerte*. Más allá de algunos elementos icónográficos (la gran cama inflable del final), si había una película que tenía el cine como tema era ésta, y el hombre, demasiado preocupado por hablar del crimen y el castigo, se olvida. Comparen este film con *Funny Games*, que también traba-

ja sobre la manipulación. En ambas, además, se nos dice desde el principio que no tenemos que creer en lo que vemos, que no es más que una película. Pero Fincher, a diferencia de Haneke, no ve el bosque porque el árbol del guión se lo tapa.

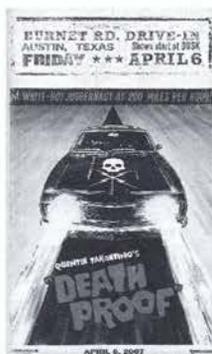
En *El club de la pelea*, otra vez, pasa lo mismo: la intención moralizante y la solemnidad de la puesta en escena diluyen la carga satírica del libro original de Chuck Palaniuk, que, si uno presta atención, anda esparcida por la película sin formar una unidad. En lugar de parodiar el discurso de ultraderecha que se esconde detrás del culto al éxito, la película termina siendo reaccionaria a pesar suyo. Otra vez, el peso de la letra escrita se impone. Pasemos por alto *La habitación del pánico*, en la que el buen film de suspenso cede allí donde vemos “hum, el guión dice que por aquí tiene que haber un caño, por allá un fósforo”, etcétera. Con *Zodíaco*, Fincher hizo todo lo contrario que en *Pecados...*: por fin le importaron más esos tres tipos obsesionados con un crimen (que se les vuelve un hobby, porque no los obsesiona la búsqueda de justicia o algo por el estilo sino el desafío de resolver algo) que el desenlace –o “no desenlace”– de la historia criminal. Se tomó su tiempo, confió en que esos actores podían parecer personas de carne y hueso y, por fin, las oscuridades de la puesta en escena respondían –sin declamarlo– a los pliegues de sus criaturas. Y por eso es un film bastante tierno, entretenido y espejo metafórico en el que podemos vernos.

¿Qué pasa entonces con *Benjamin Button*? Es un film con enormes errores: declamación, frases horribles que suenan a póster, un sucedáneo colorido de la plumieta de *Forrest Gump* –película a la que se le parece muchísimo, casi como si la respondiera– y un “comentario de actualidad” con una fea mención al Katrina. Pero Fincher, con todo, deja vivir a sus personajes, y el guión –otra vez muy presente– es un bastidor por el que se cuelan escenas en las que Brad Pitt, Jared Harris o Cate Blanchett parecen estar vivos. Tanto que hasta la peor de las cursilerías parece tener lugar en ese mundo. Y el fatalismo de sus primeros films –ése con el que, viejo, te morís o te morís porque el mundo es malo; recuerden a la pobre Ellen “Juana de Arco” Ripley– se vuelve estoico. Fincher dejó de ser un pesimista y, aunque sobreedulcorado, grasa y un poco literal, tantea aguas más humanas. Aunque a veces, claro, lo inundan. [A]



A Tarantino se lo recibió como a un genio y, por casi las mismas razones, se lo rechazó como a un adolescente descerebrado. Porque no es que las citas cinéfilas y melómanas, el reciclaje pop y el ingenio cool hayan sido otra cosa, algo más profundo e interesante antes, en *Perros de la calle*, en *Tiempos violentos* o en (la igualmente fetichista) *Triple traición*, sino que corrían con la ventaja de ser un gesto novedoso en el momento en que irrumpió. Pero era un gesto igual de vacío que el que se endilgó a *Kill Bill* y ahora a *A prueba de muerte*. Que esto no se entienda como una impugnación de Tarantino: en medio de la imitación de géneros y estilos –de clichés y de épocas–, que es lo que hizo siempre, se aloja por lo general un argumento narrativo que puede seguirse y disfrutarse perfectamente. Sus personajes son caricaturas y su mundo no tiene realmente vida fuera de su sistema cinefilia nerd (es decir, no tiene ninguna vida verdadera), pero esto fue así desde su primera película. Lo suyo siempre fue el estilo, la forma sobre el contenido. ¿Y qué? Cuando se lo recibió como a un genio probablemente se lo sobrevaloró, y cuando se lo rechazó como a un adolescente descerebrado se exageró. Ni genio ni idiota *nerd*: tal vez sólo sea un tipo que hace películas perfectamente intrascendentes –como muchas de aquéllas a las que hace referencia– y suficientemente divertidas. Debería alcanzar: reclamarle trascendencia a todo el cine no redundaría, ya se sabe, en nada bueno.

Si todo lo anterior suena a respuesta esquizoide y no requerida a una acusación imaginaria, hay que hacer una aclaración. *A prueba de muerte* llega a los cines argentinos más de un año y medio después de su estreno internacional, cuando ya fue vista y comentada ampliamente en otros soportes, en dos versiones: la de casi dos horas, que es la que se va a dar acá, y la de hora y media, que integraba la experiencia “Grindhouse” junto con *Planet Terror*, que es como se estrenó originalmente y fracasó en Estados Unidos. Por lo tanto, llega arrastrando una piedra pesada: la de sus críticas locales (de quienes la vieron como pudieron) y la de la prensa internacional. *Death Proof* se vio especialmente perjudicada de esa asociación con la igualmente vacía pero tanto más divertida y desquiciada *Planet Terror*, pero, a



su vez, la película de Rodriguez es la prueba muerto-viviente de que lo que hace Tarantino es perfectamente válido: rapiñar lo que ya vimos muchas veces pero reordenando las partes en algo nuevo, ejecutando variaciones destellantes. Desligada del combo y, así, más o menos liberada de la comparación, *A prueba de muerte* se sostiene como un artefacto entretenido que, sí, puede resultar reiterativo y un poco incontinente –¿cuántas veces muestra el plano del jukebox cambiando de disco?–, pero que aun en sus tics más reiterados e incontinentes tiene algo gratificante para ofrecer –del jukebox salen canciones encantadoras, y el *lap-dance* de Vanessa Ferlito está buenísimo–. Y, vale insistir, no hace falta reconocer las citas intertextuales para disfrutar del artefacto. *A prueba de muerte* no sólo está modelada en los films de persecuciones de autos que fueron todo un subgénero barato y violento de los setenta, sino que hasta no puede evitar –como un escolar excitado– mencionar un par de ellas en los diálogos: el mega clásico *Vanishing Point* (*Carrera contra el destino*, de Richard Sarafian, 1971) y la probablemente menos recordada *Dirty Mary Crazy Larry* (*La fuga del loco y la sucia*, de John Hough, 1974). Pero cualquiera que desconozca esas películas e incluso el dato de que conformaron un subgénero del mucho más sucio y vital cine de su época está invitado a liberar algo de adrenalina a bordo del auto asesino de Stuntman Mike, porque *Death Proof* tiene sus propias *car chases* y una espectacular escena de choque, y cada uno de esos momentos se sostiene por sí solo. Y el psicópata al volante Stuntman Mike es nada menos que Kurt “Snake Plissken” Russell, y Rose McGowan vuelve a estar encantadora, y el resto de las chicas no serán parejamente interesantes pero la película abre con la imagen de un culo increíble que se aleja de la cámara pasándole por encima a toda acusación de falso feminismo cool o de machismo virulento: esto es puro gusto por la belleza. O en otras palabras: hay cosas para ver en la película, y si el disfrute es puramente superficial en *Death Proof*, que así sea, ése será el lugar en el mundo para películas como ésta. Detrás y delante de todas las referencias bobo-cinéfilas y de los tics “autorales” que, sí, son un poco cansadores, hay una pulsión cinematográfica verdadera, y Tarantino sabe que pocas cosas rinden más en una pantalla de cine (en emoción y en morbo) que un auto a toda velocidad estrellándose de frente contra otro, y por eso insiste en filmarlo a la vieja usanza, sin efectos digitales.

En última instancia, hay que admitir que, incluso dentro de esta lógica, *A prueba de muerte* tiene sus limitaciones, y no cumple del todo su mera intención de divertir: contada en dos partes muy definidas, su segunda mitad decae ostensiblemente y se vuelve anticlimática. Pero incluso en medio de esta decepción, Tarantino hace uno de esos rescates cinéfilos que lo ennoblecen: en una película sobre un *stuntman*, un doble de riesgo (psicópata), le da uno de los protagónicos a Zoe Bell, la temeraria neocelandesa que fue doble de cuerpo en *Xena, la princesa guerrera* y de Uma Thurman en *Kill Bill* (como recordarán quienes hayan visto el documental *Double Dare* en el Bafici). Zoe le hace frente a Stuntman Mike, convirtiendo el duelo final en un *stuntman* vs. *stuntwoman*, una batalla en la que los héroes anónimos del cine son protagonistas. Un gesto que en el cine de Tarantino, ese nene excitado empeñado en construir desde adentro un pequeño olimpo a los descastados de Hollywood (devolviendo a la pantalla a gente como Lawrence Tierney y Pam Grier), acaso sea su impulso más sincero y vital. **[A]**

A prueba de muerte

Death Proof

Estados Unidos, 2007, 114'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Quentin Tarantino

PRODUCCIÓN

Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Erica Steinberg, Elizabeth Avellan

FOTOGRAFÍA

Quentin Tarantino

EDICIÓN Sally Menke**SONIDO**

Greg Zimmerman

DIRECCIÓN DE ARTE

Caylah Eddleblute

INTÉRPRETES

Kurt Russell, Zoe Bell, Rosario Dawson, Rose McGowan, Vanessa Ferlito, Quentin Tarantino.

**Salesman**

En contra por Guido Segal

Para entender la fascinación que producen las películas de Quentin Tarantino tal vez haya que preguntarse acerca de su relación con el público que las consume. Tarantino se ha especializado en hacer películas megalómanas y a la vez montadas en un gran sentido de espectáculo, que se encauzan en la gran tradición de Hollywood de *entretener*. La constante inclusión de referencias intertextuales a películas o canciones de escaso conocimiento no opaca su funcionamiento como vehículos genéricos, entendibles y celebrables por un público interplanetario. Incluso, como dice Jonathan Rosenbaum, el pastiche de citas que despliega el realizador no busca ampliar nuestro mundo de conocimientos, sino felicitarnos por el saber popular que ya poseemos y reconocemos en la pantalla. Para apreciar y disfrutar las películas de Tarantino hay que ser un ávido consumidor de la cultura popular de Estados Unidos, país que regula la economía mundial y, por lo tanto, el mercado.

Hoy más que nunca vivimos en un mundo de productos. La relación entre mercado y medios de comunicación masiva es estrecha. Las películas de Hollywood, en tanto medio de comunicación masivo, participan y fomentan los modos de consumo (¿cuántas veces hemos cuestionado el modo en que las grandes marcas aparecen en las películas sin ningún motivo?). Un realizador no puede ser ingenuo ante esta situación. Podrán decir que el mercado es un ente autorregulado y que carece de ideología, pero basta mirar la publicidad o el *mainstream* de Hollywood para encontrar los rasgos salientes de una ideología de mercado: el cuerpo (especialmente el femenino) fetichizado, seccionado y ofrecido como una mercancía; la estética retro o vintage como apropiación del pasado sin su marco de referencia; lo que Jameson llama "surrealismo sin inconsciente", un puro enlace formal de elementos disímiles a alta velocidad, que prioriza la estética por sobre la ética. Los tres son elementos claves en el cine de Tarantino. ¿Debería sorprendernos que su cine genere la fascinación que genera si apela a las mismas armas que el mercado, entidad infalible por excelencia?

Tras la fachada de películas sin intención ideológica ("obras de arte vacías y desnudas de política, metafísica o interés moral", como dijo James Wood), Tarantino hace

un cine que sustenta la ideología del mercado. El fetichismo consumista (autos, ropa, mujeres esculturales filmadas como si fueran objetos) le asegura al realizador el éxito entre las masas, y sólo su cuota de humor atenúa las implicancias de esta asociación.

Death Proof es, en este sentido, absolutamente coherente con la filmografía anterior del director. A diferencia de la versión de la película que se puede ver en *Grindhouse* (programa doble que formaba junto a *Planet Terror*, de Robert Rodríguez), se incluyeron 23 minutos que nada suman en cuestiones narrativas, sino que *tarantinizan* más el relato, le agregan capas de grosor intertextual, esparcidas en sus tres variantes típicas: antiguas canciones desconocidas, líneas de diálogo que aluden a la cultura pop y manierismos en la actuación. La diferencia reside en que *Death Proof*, si bien apela a los mismos métodos que las películas anteriores, no entretiene en lo más mínimo, y así lo único que queda es el fetichismo, despojado de su complemento pasatista. La distancia irónica que antes funcionaba bien para hacernos sentir *cool* ha desaparecido; lo que queda es un producto obscuro, cuyo mecanismo queda al descubierto. La película abusa de diálogos torpes y, por momentos, melosos; se convierte luego en una especie de homenaje banal a las películas de Russ Meyer, con tintes feministas carentes de argumentos (los personajes femeninos son aún más unidimensionales que los prototipos chauvinistas tarantineanos) y violencia de cotillón.

La linealidad de la trama también debilita al relato, y la insistencia en ciertas temáticas recurrentes del realizador aburre. Quentin nos recuerda lo afecto que es al *foot fetish* al incluir una escena así entre Russell y Dawson, pero no parece hacerse cargo de que su mayor fetichismo no está en el plano del contenido, sino en lo formal: vira toda una escena al blanco y negro por el simple hecho de estetizar, sin un fundamento. Una vez más, surrealismo sin inconsciente; como la posmodernidad encarnada, Tarantino corta, pega y monta apoyado exclusivamente en lo estético y en lo *cool*, que, curiosamente, coincide con la lógica del mercado dominante. Y, así como *Kill Bill* ayudó a aumentar el consumo de zapatillas Asics, es de esperar que *Death Proof* haga crecer la venta de autos Dodge. **[A]**



Bloques

por Manuel Trancón



Sólo un sueño

Revolutionary Road

Estados Unidos/Reino Unido, 2008, 119'

DIRECCIÓN Sam Mendes

GUIÓN Justin Haythe

PRODUCCIÓN

Henry Fernaine, Sam Mendes, Gina Amoroso

FOTOGRAFÍA

Roger Deakins

MÚSICA

Thomas Newman

EDICIÓN Tariq Anwar

INTÉRPRETES

Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, David Harbour, Michael Shannon, Kathy Bates.

April Wheeler (Kate Winslet), emborrachada de martinis, está en la mesa de un bar nocturno, rodeada de colores, gente y la música de un grupo de jazz. Shep Campbell, el esposo de un matrimonio amigo, está sentado al lado suyo. No podría estar más sola, envejecida por sus problemas y amargada por no poder resolverlos, mientras succiona un cigarrillo tras otro. Pero en pocos segundos April rejuvenece, va a la pista a bailar con Shep y a envolverlo poco a poco con su baile. La escena de sexo posterior se vuelve una continuación natural por la forma sensual y al mismo tiempo delicada con que ella lo hipnotiza rozándole el cuerpo. Esa transición es una muestra de las potencialidades desperdiciadas del personaje, condenado a vegetar en un suburbio de Connecticut. Toda su rebeldía está contenida ahí, en ese baile, y la escena capta a la perfección su carácter. Todo lo demás en *Revolutionary Road*, la película, es correcto en el sentido más mezquino del término.

La fuerza de *Revolutionary Road*, la novela, descansaba no tanto en la originalidad de la historia (demoledora y de una lógica impecable) sino en cómo Richard Yates ponía cada frase al servicio de la narración. No había ningún vetetismo en sus palabras, todo era concreto y preciso. Y sobre todo escueto. Por otro lado, Yates, al igual que en cada uno de los cuentos de *Once tipos de soledad*, escribía sobre los personajes más desgraciados imaginables pero no disfrutaba con su desgracia. Él habría dado lo que fuera por que las cosas fueran diferentes para ellos; los amó y los acompañó en su caída sin humillarlos. Lograba describir las razones de cada participante de un juego de suma cero sin que se notara su presencia y, al mismo tiempo, implicar su pena por que ellos lo estuvieran jugando.

Revolutionary Road, la película, es en principio muy fiel a *Revolutionary Road*, la novela. Gran parte de las acciones y diálogos son idénticos a los que escribió Yates hace 48 años. Lo que aporta es un estilo preciosista en la imagen (y la banda sonora). Mendes está obsesionado con el suburbio: ya *Belleza americana* era una mala versión de *Revolutionary Road*, la novela, que era reducida a la expresión de un cinismo canchero y sádico. Ahora que la adapta oficialmente, es una película que no es tanto cínica como fría, que no fluye sino que se detiene en

imágenes bellas, llegando al extremo de componer un encuadre simétrico y con colores cuidados (todo tirando al blanco y la luz, salvo el rojo de la sangre) hasta cuando muestra una agonía. Mendes mantiene así como constante autoral su desprecio por los seres humanos. Y esos cuadros que se remarcan parecen instantáneas en las que los personajes tienen que contener la respiración, no imágenes en movimiento. Las actuaciones expresionistas por un lado, la música melancólica por el otro, y, más allá todavía, la puesta en escena congelada en composiciones pictóricas. Llamando la atención siempre sobre su propio virtuosismo y el de algunos de sus colaboradores, Mendes no logra hacer que funcione el conjunto; son bloques que no se mezclan.

En el bloque de enfrente, los actores no hacen de personas de los cincuenta en Connecticut, sino de lo que entiende Mendes como actuación de los cincuenta: James Dean en *Al este del paraíso*, que tiene la promiscuidad más tóxica registrada entre las enseñanzas de Sigmund Freud y las de Lee Strasberg. Por eso el loco/lúcido John Givings (Michael Shannon) salta por toda la pantalla gritando verdades a los oídos burgueses. Está bien, lo internaron en un psiquiátrico y le dieron electroshock, no se le puede pedir que hable entre susurros, pero ¿tiene que ser tan intenso a cada instante y destacar con cada inflexión, con cada movimiento, la trascendencia de lo que dice? Y Kate Winslet, ya que está, insiste en enfatizar con el movimiento de sus brazos los momentos importantes. De Leonardo DiCaprio no puedo escribir nada malo porque ES Frank Wheeler: tanto con el acento de su voz, apenas engrupida, como con el movimiento corporal que muta en un segundo sin estridencias. Logra ser tanto el esposo preocupado, comprensivo y un poco pesado como el dueño de una furia que hace intuir una bestia sólo disimulada por las buenas maneras del suburbio.

Siguiendo de cerca las acciones de la historia original, Mendes se aleja del estilo de Yates y de su intención, la tristeza que le producía al escritor que sus personajes eligieran mal y fueran tan infelices. Fidelidad o infidelidad no son criterios interesantes; sí constatar que lo que se da en reemplazo de la humanidad es un empobrecedor esteticismo. **[A]**



¡Me cago en la leche, Sean Penn!

por Nazareno Brega

La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizás darnos más indicaciones acerca del modelo pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella.

André Bazin, Ontología de la imagen fotográfica

Gus Van Sant continúa con su fijación por la muerte, pero ahora vuelve al mainstream y, bien lejos del minimalismo de su enorme cine en este milenio, le echa mano al tono épico para narrar la biografía del político Harvey Milk, supervisor de San Francisco asesinado junto al Alcalde George Moscone en 1978 dentro del mismísimo City Hall por un renunciante compañero de trabajo. Van Sant se mete con una historia conocida en Estados Unidos y, por primera vez en mucho tiempo, llama las cosas por su nombre, algo que ya se podía anticipar por el título de la película. Acá Milk no es otro que Milk, por más que antes Forrester haya sido Salinger y Blake, Cobain. Lo curioso es que los films "basados en hechos reales" del último Van Sant nacían de especulaciones motivadas por la curiosidad del director. Nunca se sabrá bien qué pasó por la cabeza de esos chicos que bajaron a sus compañeritos del cole, ni se tendrá seguridad sobre qué fue lo que hizo Cobain en sus últimos días y mucho menos cómo fue el deambular de ese par de Gerrys perdidos en el desierto. De Milk se sabe casi todo, y aquí no (a)parece predominante la curiosidad de Van Sant. Todo lo contrario: una de las últimas líneas que tiene el Harvey Milk de Van Sant es el sarcasmo "un homosexual con poder, ¡qué miedo!", grosera búsqueda

cinematográfica de explicación para las motivaciones de un asesinato si las hay.

Milk es una "película estampita", la celebración máxima de su protagonista y su lucha por los derechos civiles. Si la Trilogía de la muerte era un boceto por triplicado del "qué podría haber pasado", *Milk* es un garabato del director por encima de un material conocido. Van Sant recurre al material de archivo (casi todo proveniente del documental *The Times of Harvey Milk*, por el que en 1984 Rob Epstein y Richard Schmiechen ganaron el Oscar) y lo entremezcla con el universo de ficción que recrea en torno a la figura de Sean Penn. Este collage que arma Van Sant es irreprochable desde lo estético, pero resalta algunas falencias de la película.

El gran problema de *Milk* no es otro que su protagonista. Como Angelina Jolie en *El sustituto*, Nicole Kidman en *Australia* y casi toda diva de Hollywood de los últimos años en cualquier película, Sean Penn se apodera de la cámara, le imprime "su sello" al personaje, y así, de a poco, fagocita el relato. Ya habló Kirk Lazarus en *Una guerra de película* sobre el talento de Sean Penn como actor y de las cosas que está dispuesto a hacer por una estatuilla. Penn caricaturiza a Harvey Milk e incluso apela a la efectiva "estrategia Kidman", y se pone una nariz falsa de goma, accesorio oficial de los campeones del Oscar. Sean Penn y su sonrisa constante y grandilocuente, más digna del Guasón que de un político, son responsables de quitarle fuerza a *Milk* y de agigantar el peso de las imágenes del documental de Epstein, aun cuando parece narrado con la peor desidia televisiva. No hay otra imagen en *Milk* que alcance la potencia que tiene su final, con las fotos de los personajes verdaderos de la historia, y también su principio, con el anuncio de los asesinatos que hace Dianne Feinstein, interrumpido por las exclamaciones de sorpresa de los propios periodistas que la escuchaban. La contracara de este momento es la operística escena del crimen, ralentizado y con Sean Penn arrodillado ofreciendo su mejor cara de "mártir sensible". Por supuesto que en el documental el asesinato se produce "en off" y la narración de los sucesos allí hecha por una moviera junto a la ventana que usó Dan White para colarse en el City Hall aquel día tiene mucho más peso que cualquier reconstrucción en cámara lenta posible.

Además del papelón de Sean Penn, Van Sant se excede a la hora de tomarse algunas licencias poéticas y maquilla por completo a Harvey Milk. Cual director de campaña política, el director pule todo tipo de desliz sexual posible en el relato y muestra al protagonista como un romántico irremediable, se desentiende de la influencia de las revueltas de Stonewall en el contexto de la historia (sobre todo por ese comienzo fabuloso del film con imágenes de archivo de detenciones en un bar gay en los sesenta) y ningunea a las violentas protestas que provocó el crimen. Puede encontrarse una explicación para estas concesiones en el texto *Ontología de la imagen fotográfica*, de André Bazin.

"Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual." Los garabatos de Van Sant sobre la vida de Harvey Milk y el mamarracho de Sean Penn tienen como único objetivo que permanezca en la memoria colectiva el recuerdo de las luchas de su protagonista, en tiempos en los que los derechos de los gays todavía siguen siendo avasallados en California. [A]



Milk

Estados Unidos,
2008, 128'

DIRECCIÓN

Gus Van Sant

GUIÓN

Dustin Lance Black

PRODUCCIÓN

Bruce Cohen, Dan Jinks, Michael London

FOTOGRAFÍA

Harris Savides

EDICIÓN

Elliot Graham

MÚSICA

Danny Elfman

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Bill Groom

INTERPRETES

Sean Penn, Josh Brolin, Emile Hirsch, Diego Luna, James Franco, Alison Pill.



Soledad y supervivencia

por Jorge García

Caja cerrada

Argentina/España,
2008, 72', DIRIGIDA POR
Martín Solá.

En los últimos años ha sido muy abundante, tanto en nuestro país como en España, la producción de documentales, por lo que no sorprende demasiado la aparición de esta coproducción, dirigida por un argentino residente en tierras hispanas. Alejada totalmente tanto del documental de denuncia (tan común en estos tiempos) como del film centrado en algún personaje más o menos atractivo y eludiendo también la utilización de la voz en off, la película de Martín Solá opta, en cambio, por el registro objetivo de determinadas situaciones sin abrir juicio sobre ellas, dejando esa tarea a cargo del espectador. Colocando su cámara dentro de un barco pesquero de ubicación geográfica bastante abstracta (no hay mayores precisiones acerca del lugar por el que se desplaza), el director evita los caminos habituales en este tipo de films –ya sean éstos entrevistas a los tripulantes de la nave o las relaciones que se entablan entre ellos o con sus jefes–, para centrarse, en cambio, en lo esencial de su tarea: los momentos de la pesca, el cierre de las cajas con los peces dentro y los circunstanciales momentos de descanso. Con una puesta en escena estructurada en base a planos fijos y cerrados, que demuestra con precisión la dificultad de los personajes para desplazarse dentro del barco (a lo que se suma la escasa comunicación entre ellos), el director consigue transmitir, utilizando un tono ascético y asordinado, la soledad de un grupo de hombres –casi todos ellos inmigrantes, como lo demuestran los diferentes idiomas que se escuchan esporádicamente– enfrascados en una tarea que sólo les permite la supervivencia, ésa que no logran los peces enfrentados a una prolongada agonía expuesta en el film en riguroso tiempo real. Lejos, como se dijo, de la denuncia social explícita (presente, sin embargo, fuera de campo), la película tal vez no tenga demasiado vuelo, pero es sin duda un trabajo serio y sin concesiones que elude los caminos convencionales y trillados y muestra a Solá como un realizador a seguir en sus próximos trabajos. **[A]**

ENTREVISTA CON MARTIN SOLÁ

Filmar lo que no se conoce

por Jorge García

¿Hiciste algún trabajo antes de esta película?

Sí, hice un corto aquí en Buenos Aires antes de irme a España que, si bien a mí no me gusta establecer diferencias entre lo ficcional y lo documental, podría decirse que es de ficción. Dura 25 minutos y se llama *La razón avergonzada*. A mí siempre me interesó, antes de filmar, plantearme en primer lugar la búsqueda de un desarrollo audiovisual, trabajar sobre el uso de la cámara, el espacio y el sonido antes que determinar si lo que hago es ficcional o documental. En ese trabajo logré concretar aspectos que me interesaban desde lo temporal.

¿Vos estás radicado en España?

Hace cuatro años que estoy en España, adonde fui a completar mis búsquedas alrededor del cine documental, y allí descubrí directores que me marcaron muy profundamente.

¿Qué directores?

Para mí fue clave la visión de las películas de Flaherty, Joris Ivens y Sokurov.

¿Cómo surgió la idea de esta película?

Era una idea que me venía dando vueltas en la cabeza hacía bastante tiempo. En primer lugar, el hecho de estar viviendo en un lugar que no era mi tierra natal, un espacio que uno no termina de conocer, y también estaba el tema de la inmigración. Me interesaba hablar de esas cosas pero escapando de las formas en las que se hacía habitualmente. Se me ocurrió que un espacio que podía ser interesante a nivel poético era un barco en medio de la nada, sin un rumbo fijo. Esos fueron los pilares que dieron origen a la película, la idea del “no lugar” y la inmigración. Esto, de todos modos, era una idea a priori, ya que mi intención, en última instancia, fue hacer una película “inacabada”, que dejara puertas abiertas a cada espectador, de acuerdo a su sensibilidad y su mirada.

A mí me parece que la película –a pesar de estar rodada con un gran espacio abierto alrededor, como es el mar– transmite con sus planos cerrados una sensación de opresión y encierro. ¿Fue ésa tu intención?



Sí, sin duda. Yo estuve varias veces en el barco y la sensación que tenés es que no hay espacio físico para moverte. Por ejemplo, el camarote en el que los tripulantes hablan es para ocho personas, y allí, sin embargo, dormían catorce. Se percibía algo así como una constante sensación de falta de oxígeno.

¿La tripulación era de diversas nacionalidades?

Sí, la mayoría eran marroquíes, pero había también senegaleses y españoles. Yo intenté transmitir visualmente –sin explicitarlo de manera verbal– la idea de lo que siente alguien que se va de su país. Muchos de esos tripulantes habían llegado allí en pateras o a través del desierto.

Uno de los tripulantes muestra una mayor disposición para hablar, mientras que los restantes son mucho más reticentes. ¿Eso se dio así o fue buscado?

Ese hombre es un personaje con una historia de vida muy rica. Cuando empecé a buscar un barco recorriendo la costa catalana, un día, enfrente del que finalmente utilizaríamos, ese hombre se me acerca, nos vamos

a tomar un café y me doy cuenta de que ésa es la persona que me va a introducir con los demás. Él es quien resuelve los problemas del grupo, porque le tienen mucho respeto. Era una especie de delegado de la tripulación; cuando había inconvenientes con los que dirigían el trabajo, él era el que se encargaba de las denuncias. Es un personaje extraordinario, con el que se podría hacer otra película.

De todos modos, esa relación con los jefes está siempre fuera de campo...

Es que a mí ese aspecto no me interesaba en absoluto. Nunca intenté hacer una película con buenos y malos, sino centrarme en otros aspectos. La denuncia social, en todo caso, estaría como decís: fuera de campo. Yo preferí enfocar, por ejemplo, el momento de la pesca, que es siempre repetitivo, interminable y alienante. A partir de esas ideas fue que me planteé la puesta de cámara, el montaje y el trabajo con el sonido para que transmitiera esa imagen de repetición interminable.

A mí me impresionaron mucho los planos fijos de la agonía de los peces rodados en tiempo real.

Traté, igual que con la duración de la pesca, de transmitir lo que sentía en ese momento. Yo no terminé de entender la idea de que sólo se puede filmar lo que está al lado de tu casa o lo que te marca de por vida. A mí me interesa también filmar aquello que no conocés en su totalidad pero te sorprende, y esa imagen de los peces agonizantes a mí me impactó mucho, por lo que traté de transmitirla. A mí me interesaba que algunos elementos, como la red, se convirtieran en una suerte de personajes. Hay un momento en que la red parecería que sale corriendo.

¿En qué condiciones trabajan los tripulantes?

Salen de lunes a viernes de 20 a 8 horas. Si no pescan, no ganan nada.

¿Tenés algún proyecto próximo?

Sí, quiero hacer una película sobre un muchacho de mi pueblo natal, en Santa Fe, que trabaja dos meses al año como peón golondrina en Salta.

¿Será documental o ficción?

No lo sé.

Videoteca
El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



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

La remake inútil

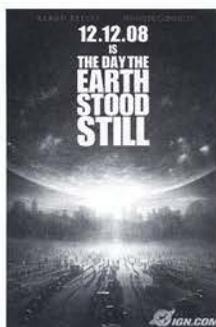
por **Leonardo M. D'Espósito**



Uno de los recuerdos más claros que tengo de mi infancia es el repetido intento de ver en televisión *El día que paralizaron la Tierra*.

Siempre pensaba "bueno, soy chico, seguro que es por eso que me aburro", y esperaba a que la volvieran a pasar. Me sucedía indefectiblemente lo mismo: me aburría. Puedo decir que recién pude verla completa en VHS cuando rondaba los veinte años. Mi batalla terminó en un empate: en esos tiempos ya podía decir que tenía una "puesta en escena precisa" y que era "una buena película", aunque, la verdad, ni mamado elegía volver a verla. Bien, hace un par de meses, una noche de insomnio en Mendoza, prendí el televisor y vi que empezaba. "OK", me dije, "era demasiado joven, veamos qué tiene de excelso esto". Gracias al film pude dormir, aunque aclaro que lo vi hasta el final. Lo que recuerdo bien es que las secuencias íntimas entre señora viuda, nene y Klaatu tenían un dejo de realidad, dejaban traslucir que la paranoia es algo que se contagia medios mediante, Estado mediante. Que esos años 50 estadounidenses carecían de unanimidad (lo que queda probado con la sola existencia de la película). Y que el diseño simple de nave y robot eran suficientemente atractivos como para mantener la vista en ellos. Por lo demás, el mensaje "déjense de joder con el planeta porque si no quedarán hechos boleta" tenía algo de subversivo cuando los estadounidenses y los rusos se preparaban para acumular megatonnes.

Nada me producía menor curiosidad, pues, que una remake de la película de Robert Wise. Es lo de menos: *El día que la Tierra se detuvo* es la remake más inútil en décadas. Lo que no implica que no guarde algún motivo de interés. En primer lugar, es la prueba de que Hollywood desconfía incluso del gran espectáculo, a menos que éste sea funcional a un mensaje. Creo que cada vez me gusta más la hipertrófica y plagiaría *Godzilla* de Robert Emmerich por eso. En segundo lugar, su retórica política descubre la esquizofrenia del estadounidense medio. Digamos: por una parte, los personajes se la pasan tratando de convencer al extranjero Klaatu de que ellos (los estadounidenses) "pueden cam-



El día que la Tierra se detuvo *The Day the Earth Stood Still*

Estados Unidos, 2008, 104'

DIRECCIÓN

Scott Derrickson

GUIÓN

David Scarpa

PRODUCCIÓN

Paul Harris Boardman,

Gregory Goodman,

Erwin Stoff

EDICIÓN

Wayne Wahrman

MÚSICA

Tyler Bates

FOTOGRAFÍA

David Tattersall

INTÉRPRETES

Keanu Reeves,

Jennifer Connelly,

Kathy Bates, Jaden

Smith, John Cleese.

biar". Por otra, alguien dice que no, que los terrestres (estadounidenses) son un desastre pero que bueno, algo tienen en el fondo. Para que quede claro, esto lo dice un extranjero doble: por un lado, es un E.T. de incógnito y, por otro, un inmigrante japonés en tierra americana. Está claro que el film no se refiere, pues, a la raza humana, sino a que el sueño americano puede recuperarse. Muy oportuno.

Pero hay algo más, algo que permite desconfiar de cada enseñanza que pretende sembrar la película: se trata del personaje de Kathy Bates, el único verdaderamente humano en todo el film. Ministra de algo, con llegada al Presidente (que es, obviamente y por sus reflejos beligerantes, Bush), la mujer cambia su postura de confrontación con la bola gigante y el extraterrestre por una actitud comprensiva. Para, acto seguido, actuar con obediencia debida y casi desatar el Apocalipsis con una acción de guerra ordenada por el Hombre que Manda. No existe posibilidad, muestra el film, de que una orden inmoral sea cuestionada o no llevada adelante ni siquiera cuando toda la Humanidad está en peligro. Es decir: el Estado no es un producto de la gente, sino algo que le es ajeno. Entonces ¿qué sentido tiene que puedan "cambiar"? Aclaremos que hasta llegar a todo esto la película no nos ha dado ni un destello de belleza visual, ni una pizca de suspenso, nada que nos entretenga o nos permita pensar que sí, estamos mirando un universo consistente que nos atrapa incluso con sus ambigüedades. No: toda la película es apenas un bastidor de fotogramas feos que busca demostrar una tesis que ni siquiera tiene muy clara. Al final, Klaatu no nos destruye, sólo destruye la tecnología y nos manda al pasado en el presente. Hace lo mismo que el gran Snake Plissken en *Fuga de Los Ángeles*, con la diferencia de que Snake es humano, vive en la Tierra y se atiene a las consecuencias. Queda claro que es la tecnología la que pervirtió a la superpotencia. Algo hipócrita, cuando la propia idea de esta remake es el lujo y el gigantismo que puede darle el ejercicio del poder absoluto del dólar y la tecnología. Un psiquiatra a la derecha, por favor. **[A]**



Neoyorquinos en España

por **Fernando E. Juan Lima**

Una nueva película de Woody Allen *délocalisé*, tal como gustan decir en Francia utilizando con malicia el término que vio la luz en los neoliberales ochentas para hacer referencia a la práctica de las empresas de enviar a sus empleados a trabajar a otros países para abaratar costos.

Sólo en París y en sus alrededores, hasta el 21 de enero (*VCB* sigue en cartel) habían visto esta película alrededor de 750.000 espectadores, lo cual transforma al film en uno de los más taquilleros del 2008. Tampoco le ha ido mal en España, aun cuando ello podría explicarse en virtud de su "localía".

Dadas las locaciones y los actores que cada vez con mayor frecuencia elige, así como el lugar donde moran la mayoría de sus seguidores, cabría preguntarse si WA ha tornado en un cineasta europeo. *VCB*, a mi entender, demuestra que la respuesta a este interrogante debería ser negativa. Mas en ello, precisamente, reside gran parte del encanto de la que es sin dudas su mejor película de su etapa europea.

WA nos presenta a dos turistas norteamericanas, Vicky (Rebecca Hall) y Cristina (Scarlett Johansson), dispuestas a pasar unas vacaciones veraniegas en Barcelona; pero el contacto con lo europeo y, en particular, la pasión que compartirán por un pintor español (Juan Antonio, interpretado por Javier Bardem) modificarán sus planes iniciales. Así, el *ménage à trois*

tornará en juego de cuatro con la aparición de la ex mujer del pintor, María Elena (Penélope Cruz), y con las experiencias vividas entenderemos que todo no podrá seguir siendo igual.

No resulta necesario (ni conveniente) entrar en mayores detalles. Es claro que todo exuda cierto tufillo a "tratado sobre las pasiones humanas", que podría hacer pensar en *Hannah y sus hermanas* pero joven, bella y europea. Si a ello sumáramos el gusto por lo trágico y el tono grave últimamente demostrados por WA y el intento de acercamiento a una supuesta hispanidad (recorrido turístico incluido) por parte de quien sospechamos bastante ajeno a ella, el resultado podría haber sido penoso.

Pero ello no es así. Como en cierta medida se adelantó, esa mirada del extranjero sobre lo español es a tal punto descaradamente básica, maniquea, superficial, que opera como un bálsamo que cura (o al menos disminuye en gran medida) alguna intención pretenciosa o cierto aire de importancia. Por más que mencione a Gaudí y se muestren sus obras, no encontraremos reflexión alguna sobre la cultura catalana; para el estadounidense, los españoles, en el fondo (y no tanto), son todos toreros y bailaoras, aman y odian a los gritos, apasionadamente, al ritmo de la guitarra flamenca. Y esta visión aportada por "norteamericanos adinerados de vacaciones en Europa" es la que oxigena y relaja el transcurso de la narración.

No es que haya momentos estrictamente cómicos como aquéllos a los que nos tenía acostumbrados WA aun en su etapa "seria" (tras *Interiores* y salvo alguna excepción, como *Septiembre*) previa a *Match Point*. De hecho, no sólo no acude a sus clásicos *one-liners*, sino que además en el único momento en que alguien (el esposo de Vicky) cuenta un chiste el sonido se va apagando y no nos permite conocer el remate. Lo que ocurre es que, simple y afortunadamente, el clima general de *VCB* se aleja de la tragedia griega y de lo operístico que caracterizaban a *Match Point* y *El sueño de Cassandra*.

Por lo demás, la voz en off de un narrador omnisciente, lejos de subrayar lo discursivo del film, paradójicamente resulta la tabla de salvación que nos evita los "guiños al espectador inteligente", los subrayados y demás herramientas ajenas a toda sutileza a las que WA había acudido en sus últimas películas. Si bien algunas afirmaciones y sentencias podrían parecer en algún caso superfluas, lo cierto es que este recurso hace que la película "respire" mejor, al liberarse de la necesidad de explicar con otros medios o extenderse en demasía con puntos del relato que no podrían omitirse mediante elipsis.

Así, sin decidirse a ser una comedia (al menos no una comedia cómica), *VCB* resulta encantadora en la inocencia con que desnuda la mirada norteamericana sobre lo español. El error que podría cometerse es tomársela demasiado en serio; si así fuera, esta nueva aproximación al universo femenino, al tema del deseo y de la búsqueda de la felicidad poco aportaría. Lo que alegra e ilusiona es el regreso a cierto desparpajo (evidente en el personaje de Cristina), el logrado aire de elegante incomodidad frente a un mundo que no se comprende y, claro está, las muy sólidas actuaciones femeninas (la presencia de Javier-huevos-de-oro-Bardem opera más como ícono que como personaje). Esperemos que éste sea el comienzo del retorno del mejor WA. **[A]**



Vicky Cristina Barcelona

Estados Unidos, 2008, 96'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Woody Allen

EDICIÓN Alisa Lepselter

FOTOGRAFÍA

Javier Aguirresarobe

PRODUCCIÓN

Stephen Tenenbaum,

Gareth Wiley, Letty

Aronson

INTÉRPRETES

Rebecca Hall, Scarlett

Johansson, Javier

Bardem, Penélope

Cruz, Patricia Clarkson.



Anna y los otros

por Ignacio Verguilla

Debo reconocer que la primera referencia histórica al mayo francés me llegó tardíamente y a través del cine. Esa marca de fuego del siglo XX –que, como tantas otras, la educación privada y religiosa omitió con deliberada impunidad aquí y allá– fue durante algún tiempo elidida de la representación cinematográfica de aquel país. Ya en los ochenta, Serge Daney se preguntaba con cierta ironía el porqué de semejante agujero de historias que la ficción francesa –a excepción de Godard, dice Daney, aunque yo incluiría también a Jean Eustache– se empeñaba en mantener. Acercándonos en el tiempo, podemos seguir observando que en el revisionismo histórico político puertas adentro los italianos siguen siendo mayoría. (Hoy se suman los alemanes, aunque a la luz de lo que ofrecen cabe desear que sea por poco tiempo.) Esa hermosa refutación a *Los soñadores* (2003) que Garrel escupe en blanco y negro a Bertolucci con *Les Amants Réguliers* (2005) bien podría llenar por sí sola ese espacio vacío de imágenes del que hablaba Daney. De alguna manera, *La culpa es de Fidel* –aunque trata transversalmente la revuelta– viene a aportar algo en el mismo sentido, aunque no pueda ni deba colgarse los mismos galones.

El año es 1970 y los ecos de mayo suenan ahora desmembrados e intentan mantener algo de su esencia. Los padres de Anna abandonan su modorra burguesa para pasar al activismo de izquierda, lo que trae cambios en la vida cotidiana de la familia ante la mirada azorada de los abuelos y la niñera cubana (que despotrica contra Fidel y los “barbudos”). Ubicada persistentemente en el punto de vista de Anna (la cámara adopta casi siempre su altura y serán los adultos quienes tengan la necesidad de adaptarse al cuadro), la primera ficción de Gavras busca unir política y vida privada, revolución y familia, y hace oscilar el péndulo ante los ojos desconcertados de la

niña, que observa sin entender ya que sus padres no le explican demasiado –en el efecto más deliberadamente tramposo de toda la película– lo que pasa a su alrededor, y sus abuelos la manipulan a favor de su catolicismo gaullista.

Motivado por la culpa, el padre de Anna (un español exiliado de familia franquista) se vuelve militante de la causa de Allende en Chile, buscando así exorcizar su pasividad ante los hechos del '68 y el asesinato de su cuñado en España. Mientras, la madre milita a favor de la libertad reproductiva y el derecho al aborto legal. Pero el huracán desatado sobre los cimientos burgueses no es suficiente para que los padres decidan terminar con la educación en colegio de monjas que le brindan a su hija; sólo se contentan con eximirlos de las horas de catequesis, como si ese mero gesto fuera a evitar la carga ideológica y coercitiva del resto del día en la institución. La decisión parece más a gusto del guión (que se aprovecha de esta inconsistencia y del silencio de los padres para traer aquí y allá algunos conflictos y reservarse, eso sí, un giro interesante sobre el final) que del accionar aún confuso de la pareja. El desfile de niñeras (la mencionada cubana, una refugiada griega, otra vietnamita), como también las argumentaciones que irá escuchando Anna por parte de los “barbudos” que pululan por su casa, la degeneran en un personaje-esponja puesto a absorber ideas tan lineales que uno no puede dejar de preguntarse si es que Gavras confunde al espectador con su protagonista. En un afán simplificador digno de Billiken, uno de los barbados con cara de buenazo explica el comunismo partiendo una naranja en partes iguales, o el padre le cuenta a Anna que el mayo del '68 fue un momento en el que la gente “decidió cambiar las cosas”. Es en esas decisiones que la película desconcierta e hipoteca parte de su interés, sin dejar en claro hacia dónde se va a inclinar, si hacia la fábula política de librito que se vale de un niño o a la síntesis entre drama infantil y telón histórico de fondo.

De todas maneras, Gavras parece compartir el imperativo de Truffaut que exigía evitar la afectación a fuerza de sequedad en el tono cuando de niños se trata, y su película gana cuando presta atención al detalle y a la anécdota intimista. Los cambios en los hábitos, en la manera de vestir y en los horarios son retratados con pudor, y la elección de Nina Kervel como la atribulada Anna no deja de ser un hallazgo en su moderada expresividad.

Tal vez el momento en el que la síntesis entre política y familia finalmente parece posible sea el que sigue a la discusión de los adultos; aquél en el que Fernando y Marie se reprochan sus contradicciones y los hermanos huyen a la calle sin destino cierto. Anna y François se desplazan hacia delante, avanzan, y en ese emotivo travelling lateral se transforman: Anna se detiene y los sonidos del afuera irrumpen en su mundo hasta entonces cerrado; así, sin necesidad de indicar más, el momento marcará un punto de inflexión en su vida. Y en ese plano cenital que abandona a Anna en la escuela pública, en el que el mundo de los adultos deja lugar al de los niños que la rodean –ya no una masa de uniforme y silencio obediente, sino un grupo heterogéneo y jovial–, *La culpa es de Fidel* parece dispuesta a lavar sus propias culpas por las trampas que le había tendido a la buena de Anna. [A]



La culpa es de Fidel

La Faute à Fidel!

Francia/Italia,
2006. 99'

DIRECCIÓN Julie Gavras

GUIÓN Julie Gavras,
Arnaud Cathrine

FOTOGRAFÍA

Nathalie Durand

MÚSICA Armand Amar

EDICIÓN

Pauline Dairou

PRODUCCIÓN

Sylvie Pialat

INTÉRPRETES

Nina Kervel, Julie
Depardieu, Stefano
Accorsi, Benjamin
Feuillet, Martine
Chevallier, Olivier
Perrier.



Lo único que le faltaba

por Ezequiel Schmoller

Es muy difícil que en una película no nos sintamos identificados con el personaje principal. La mayoría de las veces basta con que el protagonista tenga un objetivo, una serie de obstáculos claros y algunas características humanas palpables y definidas para que nos alegremos por sus victorias y lamentemos sus derrotas. Esto pasa incluso con personajes que distan de ser nobles o simpáticos. Hay que remontarse a casos extremos como el asesino serial de *Sin lugar para los débiles* (que no tiene características humanas muy claras) o los personajes de Lisandro Alonso (que son, de alguna manera, externos e impenetrables) para encontrar contraejemplos. Con *W.* pasa una cosa curiosa. El personaje de George W. Bush tiene, justamente, un objetivo, una serie de obstáculos y características humanas palpables y definidas, y sin embargo, lejos de sentirnos identificados con él, tendemos a odiarlo. Se diría que nos obligamos a odiarlo. Lo curioso es lo siguiente: si *W.* no girara en torno a Bush sino a un político X (digamos Pirulito) que quiere llegar a la presidencia, seguramente lo acompañaríamos durante su recorrido con mucha más empatía. Aunque Pirulito fuera muy parecido al Bush de Oliver Stone. Pero como el político de *W.* es Bush, lo odiamos desde el minuto cero. De esa forma, *W.* resigna, desde el vamos, uno de los pilares históricos del cine clásico. Todo un riesgo.

Por otro lado, al enfrentarnos a *W.*, esperamos que la película le rinda cuentas tanto al Cine como a la Historia. Tiene la difícil tarea de luchar en dos frentes. Porque nosotros, los espectadores, inevitablemente vamos a estar en estado de alerta, con un ojo puesto en el Cine y el otro en la Historia. Vamos a exigirle a la película que sea históricamente creíble y que eche luz sobre alguna de las situaciones históricas que retrata. Y a la vez que tenga cierto vuelo cinematográfico. Esperamos que Bush sea un personaje interesante, que no aparezca retratado como un villano demasiado obvio, que no se simplifiquen aconte-

cimientos complejos y que a la vez la película fluya bien, que no sea chata ni efectista, etcétera. De modo que *W.* se topa, desde el vamos, con una serie de dificultades y desafíos relativamente grandes.

Lo primero que hay que decir de la película en sí es que es bastante rara. Pensemos, por ejemplo, en la escena en la que Bush firma un decreto que legaliza la tortura en Medio Oriente. La situación "en crudo" es así: el personaje está sentado en una mesa enorme y lujosa de la Casa Blanca comiendo un sándwich. Viene Dick Cheney y lo convence de que firme el decreto: le cuenta brevemente de qué se trata, intenta justificarlo. Bush hace algunas preguntas y, todavía comiéndose el sándwich, lo firma. La escena podría provocar muchas cosas. Si la cámara se detuviera en la boca de Bush masticando el sándwich, podría generar un efecto levemente diabólico. Si los tiempos estuvieran más dilatados, podría generar suspenso (aun sabiendo que va a terminar firmándolo). Si la música fuera melosa o si hubiera más primeros planos, podría ser una escena grave. O triste. O indignante. O acusadora. Pero no ocurre nada de esto. La escena está filmada como si nada, de forma despojada, casi neutra. Como si el acontecimiento fuera la cosa más normal del mundo. Apenas un trámite. En cierto sentido, es lógico: los personajes, especialmente Bush, lo sienten así. La decisión de reproducir formalmente lo que sienten (desinterés, apatía, nada) es, en principio, atractiva: provoca perplejidad y algo de malestar. Algo anodino y mecánico puede tener consecuencias gravísimas.

Sin embargo, el procedimiento se agota rápido. Stone filma muchas acciones, discusiones y decisiones significativas restándoles casi toda su gravedad. El problema es que esa levedad termina contagiándose en todos los aspectos de la película. Si *W.* termina siendo algo decepcionante, no es porque caiga en muchas de las cosas en las que creíamos que podía caer (oportunismo, sensacionalismo, petardismo...), sino por todo lo contrario. Por tibia, por timorata, por blandita. Es decir, por una serie de características extrañas en Oliver Stone. Supongamos que las cosas fueron y son realmente así, que las cuestiones más trascendentales se deciden de la misma forma en la que se elige el eslogan de una marca de zapatillas. ¿Y entonces? ¿Eso es todo? ¿No hay nada más para decir de la administración Bush? Hay muchas otras cosas endebles en *W.*: una necesidad de dejar todo bien claro (los personajes dicen exactamente lo que piensan), cierta tendencia a la caricatura, una insistencia algo molesta en las motivaciones psicológicas de Bush (el padre siempre prefirió a su hermano), algunos comentarios demasiado explícitos ("lo de las Torres Gemelas, a pesar de que nos duela, nos vino bien..."). Pero lo más llamativo, el denominador común de la película, es esa tibieza generalizada. Algunas cosas parecen más "históricamente creíbles" que otras, la película fluye más o menos bien, pero, a fin de cuentas, no genera mucho nada. Ni reflexiones ni emociones.

Stone se tomó, en definitiva, la molestia de retratar a Bush, una de las personas más odiadas del mundo, como alguien poco digno de ser odiado. Es alguien que hace cosas odiosas pero que no es odioso. No es el típico villano de película. No es el Bush de *Fahrenheit 9/11*. Y está lejísimos del glamour satánico de Hitler. Tal vez la "tesis" de *W.* sea justamente ésa: que alguien apenas bobo, apenas incompetente, apenas desagradable puede ser el causante principal de un sinfín de atrocidades. Acaso sin proponérselo, Stone podría estar formulándole a Bush la única crítica que le faltaba: no es bueno ni para ser malo. [A]



W.

Estados Unidos/
Hong Kong/Alemania/
Reino Unido/Australia,
2008. 129'

DIRECCIÓN Oliver Stone

GUIÓN Stanley Weiser

FOTOGRAFÍA

Phedon Papamichael

MONTAJE

Joe Hutshing, Julie
Monroe

MÚSICA Paul Canteloni

PRODUCCIÓN

Bill Block, Moritz
Borman, Paul Hanson,
Eric Kopeloff

INTÉRPRETES

Josh Brolin, Ellen
Burstyn, James
Cromwell, Richard
Dreyfuss, Scott Glenn,
Thandie Newton,
Jeffrey Wright.

El sustituto *Changeling*

Estados Unidos,
2008, 141'

DIRECCIÓN

Clint Eastwood

GUIÓN

J. Michael Straczynski

FOTOGRAFÍA Tom Stern

MONTAJE Joel Cox,

Gary Roach

MÚSICA Clint Eastwood

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

James J. Murakami

PRODUCCIÓN

Clint Eastwood, Brian

Grazer, Ron Howard,

Robert Lorenz

INTÉRPRETES

Angelina Jolie, Gattlin

Griffith, Michael Kelly,

Frank Wood, John

Malkovich, Colm

Feore, Jeffrey

Donovan, Peter Gerety,

Roger Hewlett, Wendy

Worthington, Amy

Ryan.

La imagen insuficiente

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



Maniqueísmo y truculencia

En contra por **Jorge García**



No me gusta nada *Río místico*. Y más bien poco *Million Dollar Baby*. Ambas tienen un grado de explicitud y manipulación totalmente sin sentido. La primera hace gritar a Sean Penn y pone el monólogo del "vampiro" sólo para darle una oportunidad a dos grandes cameleros de hacer su numerito. *Million...* destruye a su protagonista casi por lo mismo, para que nos quede claro que es la historia de Eastwood—el único punto de vista dominante, la verdad absoluta—la que domina la escena. *El sustituto* toma dos elementos de aquellas películas: el abuso de menores por una parte (y "abuso" en sentido amplio; esto implica también cómo la policía usa a un pibe para limpiarse de culpas, y un asesino usa a otro como carnada y cómplice) y, por otra, el sufrimiento de una mujer ante una imposibilidad. Hay también actuaciones desmesuradas, casi caricaturescas. Y una serie de planos de absoluta explicitud: un electroshock, un par de asesinatos, un nene desenterrando cadáveres, una ejecución. Podría—alguien podría—considerar todo esto como abyecto, incluso es posible que la escena en la que Angelina Jolie acepta al niño que no es su hijo como tal pueda parecer extemporánea. Sin embargo, por una vez, todo este calvario de imágenes tiene un sentido. Porque el tema de la película no es el dolor ante el crimen o la muerte, sino ante la incertidumbre. No es el abuso de poder del Estado, ni la locura asesina, ni la avaricia de los medios, ni el despiadado comportamiento en un manicomio lo que Eastwood propone como núcleo. El film dice que nada es más angustiante que el no saber, el no tener una certeza que permita curar heridas y seguir adelante, el carecer de motivo para la resignación o la esperanza. Christine Collins, el personaje de Jolie, es una persona que ve toda clase de torturas y sufre toda clase de abusos. Pero ni el ver la muerte cara a cara hasta sus últimos detalles soluciona la angustia; por eso es central su enfrentamiento con el asesino. No hay solución, parece decir el film: ni el plano más explícito puede paliar la incertidumbre. En ese punto, la película no sólo responde a aquellas dos anteriores (especialmente a *Río místico*), sino que además las corrige. En eso radica su fuerza, su solidez y su virtud. [A]

Quiero aclarar, antes que nada, que—con la excepción de la mediocre pero inofensiva *El principiante*—me gustan, en mayor o menor grado, todas las películas dirigidas por Clint Eastwood en los últimos veinte años, lo que lo convertiría, en mi evaluación personal, en uno de los directores más importantes de las últimas dos décadas. De allí la decepción que me produjo este film, que—más allá de algún acierto narrativo y de reconstrucción de época—está aquejado de varios problemas que terminan por convertirlo en uno de los peores trabajos del director. En primer lugar, hay que señalar unos personajes totalmente estereotipados en los que no existe el menor atisbo de ambigüedad; una galería como hacía tiempo no se veía, incluso en el actual cine hollywoodense. Lejos de la complejidad que proponen los protagonistas de sus mejores films, Eastwood plantea aquí un universo absolutamente maniqueo, de una falta de sutileza que recuerda aquellos viejos radioteatros en los que los buenos y los malos se diferenciaban por la entonación de su voz. En segundo término, el director decide no ahorrar ningún tipo de truculencia, y es así como desfilan por la pantalla un asesino serial de niños, el desentierro de los huesos de las víctimas por parte de otro chico que había colaborado con el matador, electroshocks en un manicomio y una ejecución por ahorcamiento narrada en tiempo real que podría pasar por un alegato contra la crueldad de la pena de muerte si no fuera porque luego el director—a través de un artilugio de montaje—termina justificándola. Y también, cómo no, está la súbita necesidad de integrarse a los terrenos de la corrección política (la policía venal y corrupta, el sacerdote íntegro y bienpensante, el investigador latino honesto, etcétera), como si el viejo Clint necesitara blanquear ahora su imagen de consecuente conservador. Por si esto fuera poco, la dirección de actores es inesperadamente deficitaria (basta decir que la que menos molesta es Angelina Jolie), todos elementos que dan como resultado final un engendro de casi imposible digestión. Por cierto que en algún momento se vislumbra el clasicismo narrativo del director, pero el precio a pagar por esos escasos momentos es demasiado oneroso. [A]

Peligro en la intimidad

Bug

Estados Unidos, 2006, 102'. **DIRIGIDA POR** William Friedkin, **CON** Ashley Judd, Michael Shannon, Harry Connick, Jr., Lynn Collins y Brian F. O'Byrne.

Estreno en salas en formato DVD



Con una carrera de ya cuatro décadas dentro del cine americano, William Friedkin continúa siendo un director difícil de encasillar. Fue responsable de algunos rotundos éxitos comerciales como *Contacto en Francia* y *El exorcista* (que, por otra parte, no descuidaban los aspectos formales y narrativos), autor de algunos notorios fracasos y de varios buenos films no demasiado reconocidos. Pero tal vez la caracterización más apropiada para él sería la de un muy buen artesano que, bajo determinadas condiciones, es capaz de realizar muy buenas películas. *Bug*, un trabajo con un par de años de antigüedad, es la adaptación de una exitosa obra teatral de Tracy Letts, y bueno es decir que la película no se ve afectada por ese origen, siendo en todo caso sus defectos atribuibles a otras razones. La historia, en un principio, no se muestra demasiado original en su descripción de la vida cotidiana de una

muchacha: su marido acaba de salir de la cárcel y ella presume que él la acosa por teléfono, tiene un hijo misteriosamente desaparecido, vive sola en un motel sobre la ruta, trabaja en un bar y sale ocasionalmente con una amiga. La llegada e inmediata partida de su marido y el hecho de que el compañero de salidas de su amiga se quede circunstancialmente una noche en su casa producirán abruptos cambios en su vida, ya que ciertos rasgos extraños en la conducta del visitante se irán acrecentando de manera inexorable. El aspecto más valioso del film es el progresivo clima de paranoia que el director logra instalar a partir de una utilización opresiva del espacio cerrado (la acción se desarrolla casi en su totalidad dentro del lugar en el que vive la muchacha) y la creciente dislocación de la conducta de los protagonistas a partir de la obsesiva sensación del visitante de estar acosado por bichos escasamente perceptibles, una sensación que le irá transmitiendo aceleradamente a la protagonista. Los últimos 25 minutos de la película instalan un clima de locura compartida, con las paredes de la casa cubiertas con papel de aluminio para evitar la entrada de los bichos, y darán lugar a un final devastador. Se le puede achacar al film el hecho de que instala metáforas algo obvias sobre las paranoias que hoy acosan al americano medio, pero lo que no puede negarse es el crescendo que el director logra instalar en la acción. Apoyado en un muy buen trabajo actoral (en particular de la siempre excelente Ashley Judd), Friedkin ofrece una obra incómoda, poco "comercial" —no deja de extrañar su estreno en la concisiva cartelera porteña— y bastante a contrapelo del cine hoy hegemónico en su país. **JORGE GARCÍA**

¡Sí señor!

Yes Man

Estados Unidos/Australia, 2008, 104'. **DIRIGIDA POR** Peyton Reed, **CON** Jim Carrey, Zooey Deschanel, Bradley Cooper, John Michael Higgins.

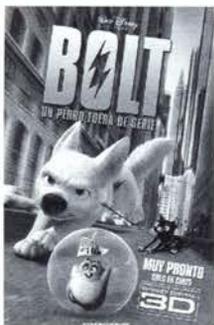


“Me suena”, “la conozco”, “la vi”, “tiene tufo a” son distintas expresiones que pueden pasarse por la mente a la hora de lanzar la bola del pinball cinéfilo de nuestra cabeza si queremos relacionar a ¡Sí señor! con películas que la anteceden. Sin repetir pero soplando: *Hechizo de tiempo*; *Como si fuera la primera vez*; *Tiempo de descuento*; *Locos de ira*; *Las locuras de Dick y Jane*; *Mentiroso, mentiroso*; *Amor ciego*; *Mi novia Polly*... y la lista sigue interminablemente. ¿Ma per che? Básicamente, porque la última película de este querido amigo de la casa (Carrey, valga aclarar) repiquetea por cada lugar común de las comedias de maldiciones o hechizos (reales o aparentes) con su fatalismo a cuestas, y las cruza con la lógica de las comedias de “carpe diem”, que lo que llevan a cuestas es un vitalismo extremo. Si a ambas se la atraviesa por un clima de época, un zeigeist de desconianza en el mundo del capital especulativo, tendremos

¡Sí señor!, que no es ni más ni menos que la historia de un tipo triste, solitario y sin vida que por casualidad termina de narices en uno de esos imposibles programas de autoayuda, para el que asumirá un pacto sobrenatural (que no es tal): pensar que decir que sí a todo lo acercará a la felicidad, lo hará más querible al resto del mundo y no morirá solo y triste.

Ahora, un momento: si nos vamos para uno de los lados del péndulo, el del gag obvio, la película se agota en 20 minutos, ya que hacer decir que sí a un tipo como propuesta de comedia puede generar 10.000 gags por minuto. Ahora, si la vemos como una comedia romántica torpe y deshilachada, sin pretensiones, pensada para el lucimiento físico y gestual del buenote de Jim, el asunto se hace más simpático y hasta llevadero, entre otras cosas gracias a los nobles personajes secundarios: la luminosa/hermosa Zooey Deschanel, que es igual a Amy Adams en versión morocha, y el gran y desconocido Rhys Darby, que es una suerte de Steve Carell inglés preparado para devolver cualquier pared. El problema es que esta forma de la comedia —muy noventosa, aceptémoslo— muestra unos signos de agotamiento alarmantes justamente porque no cree ni ama a sus personajes; cree en los actores agotando fórmulas hasta el cansancio. No da ni para el cinismo, vea...

Carrey se acerca a los 50 y no se lo reemplaza con más dosis de Carell ni de Ferrell ni de Stiller (¡demonios con la NCA y sus dobles consonantes!). Con él se va una forma/fórmula de la comedia de los noventa. No sé si eso es bueno o malo: esta forma de lo cómico está en la mesa de ofertas y en remate. ¡Sí señor! puede ser unos de los últimos ejemplares. **FEDERICO KARSTULOVICH**



El sello

por Rodrigo Aráoz

Bolt, un perro fuera de serie

Bolt
Estados Unidos, 2008, 103', **DIRIGIDA POR** Byron Howard y Chris Williams, **CON LAS VOCES DE** John Travolta, Miley Cyrus.

I Otra vez sopa con Disney! El primer proyecto casi enteramente realizado bajo la dirección creativa de John Lasseter (fundador y responsable de al menos media docena de clásicos para Pixar) en Disney, si bien mejora notablemente los anteriores resultados en animación por computadora de la empresa, se ve contaminado por esa "mística" suya que puede que sea su sello comercial pero que sin dudas le juega en contra artísticamente.

La historia dice que Bolt es un perrito que sufre el síndrome Buzz Lightyear: cree ser un perro con superpoderes cuando en realidad no es ni más ni menos que la estrella principal de la serie televisiva que se llama como él, un show de acción con algo de James Bond y un montaje a lo *Matrix*.

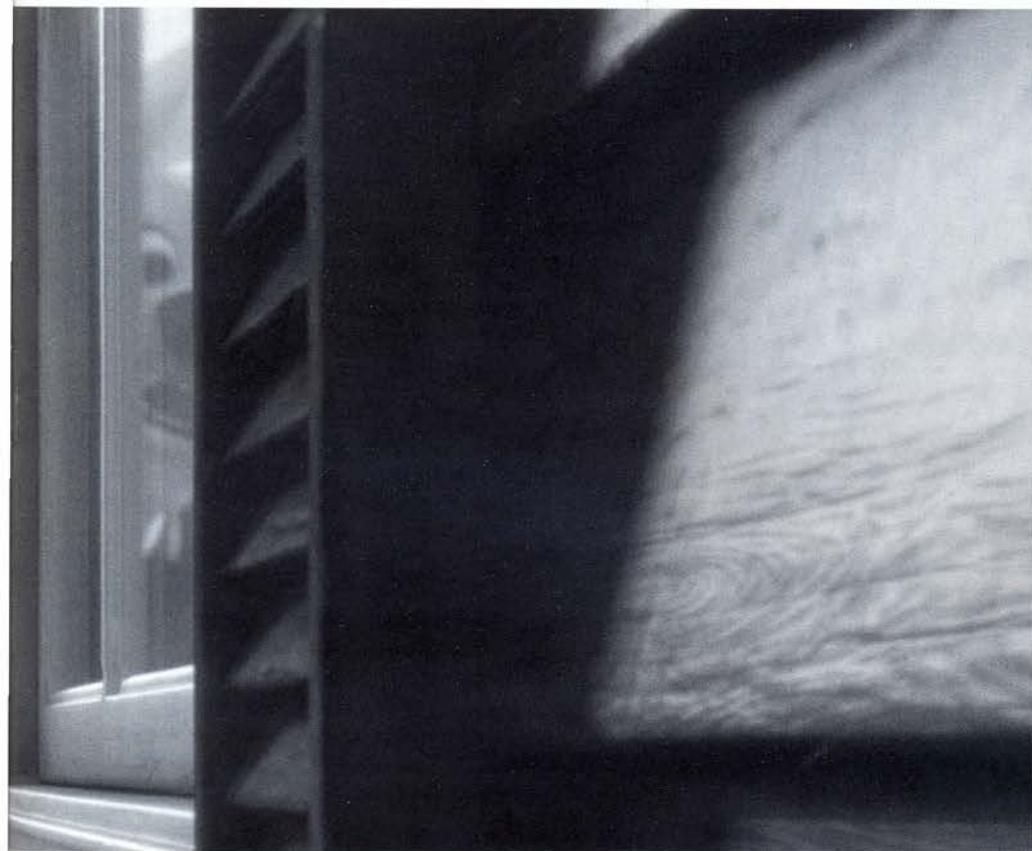
Tal argumento da vía libre a los directores para hacer esos chistes de moda en las películas de animación con animales antropomorfizados, que son el de poner a estos personajes en situaciones humanas arquetípicas (por lo general exageradas) o el de tratar una escena de acuerdo a las convenciones y lugares comunes de los géneros y, de alguna manera, hacer ver la diferencia entre el significado real (paródico) de tal escena y el referido. Esto les permite a Howard y Williams extraer impunemente algunas risas de la platea más allá de que las escenas estén más o menos logradas. En cuanto a las secuencias de la serie de acción —que imagino el plato fuerte de la versión para cines con tecnología 3D—, éstas podrían ser realmente atractivas si no fuera por la falta de convicción de los realizadores: o sea, si se las sabe falsas, el suspense no es tal.

Aun así, el film sería bastante simpático si no fuera por ese halo edulcorado, emocionante y edificador que (en buena medida gracias a una banda musical casi inmoral) infecta la película y que, finalmente, la vuelve grave y solemne. El sello Disney, que le dicen...

UNA PUESTA EN
PERSPECTIVA CRÍTICA
DE LA INVASIÓN 3D

3D or not 3D

por Leonardo M. D'Espósito



No sé si lo sabían, pero el cine nació después de la estereoscopia, ese truco de superponer dos imágenes con un ligero desfase entre ambas para crear en quien ve la ilusión de un espacio de tres dimensiones. O sea: si nos moviéramos respecto de la imagen, veríamos “lo que está atrás”. El procedimiento, adaptado al cine, requiere de unos anteojitos. Como esto no es una revista tecnológica, pasemos por alto la explicación técnica: el hecho es que es un invento antiguo y que lo único que evitó que se volviera estándar en el cine es su costo y el engorro de las gafas.

Como cualquiera de ustedes sabe, el artilugio en cuestión se ha utilizado para films en los que el espectáculo y la posibilidad de sentir que uno tiene que andar esquivando cosas se colocaban por encima de cualquier narrativa. Era un puro truco de feria, como lo saben quienes se aburrían con *Tiburón 3D* o vieron de cerca las lanzas de *Dinastía* (una oriental con anteojitos que se estrenó en 1982 en el cine Concorde). Por lo general, la sensación de espacio no agrega demasiado a las películas. Se luce más en la animación, en parte porque hay que generar imágenes y en parte porque se pueden fingir ángulos de cámara inverosímiles que abren la posibilidad de aprovechar el efecto. De allí que la mayoría de las películas animadas anunciadas para 2009 vengan con “versión anteojos” incluida.

Bolt, por ejemplo, uno de los primeros tanques de la temporada. Es importante porque es el primer film de animación completa-

mente concebido para su realización en 3D (los que ya se vieron se realizaron tradicionalmente y luego se los “pasó” a profundidad). Si tienen mucha plata y hacen el experimento de ver la película con y sin efecto 3D, notarán que, salvo la secuencia de acción que abre la película y ciertos momentos tensos del final, nada: es lo mismo si tiene profundidad o si no la tiene. A mí la película me gusta, pero ciertamente los anteojos me hicieron lagrimear más que la historia. Hasta el momento, pues, lo más probable es que la abundancia de estos films no tenga nada que ver con la posibilidad de que el artilugio en cuestión cambie en algo la poética del cine. Digamos lo siguiente: la aparición del sonido y, una década más tarde, del color no provocaron una revolución inmediata. Funcionaban como un agregado hasta que algunos cineastas encontraron la manera de integrarlos como elementos dramáticos. Hitchcock con el sonido en *Chantaje*, por ejemplo, Disney con el color en *Blancanieves* o Michael Curtiz con *Robin Hood*. En esos casos, la innovación tecnológica dejaba de asombrar por se y se transformaba en un elemento esencial de la puesta en escena.

Con el 3D todavía eso no ha sucedido. La secuencia de *Bolt* que mencionamos es central porque intenta aprovechar lo que el efecto incorpora a la experiencia cinematográfica. Paradójicamente, como el aparato de registro por sí ha logrado una enorme sofisticación y un repertorio de tomas de enorme complejidad, este efecto no altera completamente la

recepción en el espectador. Todavía hace falta que “nos demos cuenta” de que hay una ilusión de profundidad con cosas que nos vuelven a los ojos.

Casi todos los grandes avances tecnológicos del cine tuvieron su bautismo en la animación, pero esto sólo es porque en principio es un campo más fértil para experimentar y, por otro lado, porque es de una plasticidad infinita; así como se puede acomodar el movimiento de los personajes a la música, se los puede pintar de cualquier color. La irrealdad de la animación es un dato que aceptamos desde la primera imagen, con lo cual la distancia del primer sonido cinematográfico respecto de la realidad o del primer technicolor respecto de lo que experimentaban nuestros ojos cada día se sentía menos. Lo mismo pasa con la profundidad.

Sin embargo, falta un paso fundamental para saber si la tecnología de registro cinematográfico ha llegado ya al límite dimensional o si la ilusión de profundidad tiene un futuro poético: que la elección de la tercera dimensión sea, antes que una atracción de feria, una elección de puesta en escena. Si Hitchcock elegía los colores que vestían a las sucesivas Madeleine en *Vértigo* para crear estados emocionales precisos en su protagonista y en el espectador, es necesario que un verdadero maestro del cine aproveche las ventajas del 3D para crear, también, estados emocionales precisos. Por ejemplo –y haciendo estética-ficción–, imaginemos un Albert Serra moviendo sus personajes entre árboles o montañas, desapareciendo y obligándonos a “movernos” en nuestro asiento para ver qué sucede detrás del objeto. Es decir: un film así incentivaría nuestra curiosidad respecto no de la historia que se narra sino de la imagen que se muestra y se esconde al mismo tiempo.

Aunque el deseo de ver se vuelva frustrado, la esperanza de que lo visible esté allí sería mucho más atractiva. Los largos paseos de *Honor de cavallería*, los descansos en la hierba, la luna creciente en 3D multiplicarían en algún punto su misterio. Curiosamente, creo que el procedimiento sería una herramienta más rica para Eric Rohmer o Abbas Kiarostami –cineastas que pugnan por una pureza casi primitiva, al mismo tiempo que son refinados realistas de la imagen– que para los expertos en blockbusters (con la probable excepción de Cameron y Spielberg, dos realistas feroces). La profundidad física aún no forma parte del ideario del cineasta; mientras, otros directores como Sokurov piensan que es hora de dejar de fingir y aprovechar esa llaneza 2D de las imágenes para crear una poética que el cine, confiado en su ilusión de realidad, no se permitió en los principios. Quizás se abran nuevos caminos cuando tales cineastas experimenten con el 3D. O se volverá a olvidar hasta el próximo ataque de desesperación de Hollywood. [A]



Rudo y Cursi

México/Estados Unidos, 2008, 102', **DIRIGIDA POR** Carlos Cuarón, **CON** Gael García Bernal, Diego Luna, Guillermo Francella, Dolores Heredia, Adriana Paz.

El fútbol hace milagros, diría un fanático, a lo cual un escéptico respondería que, como todo pensamiento mágico, el refrán tiene sus bemoles. La fórmula apadrinada por la santísima trinidad mexicana –González Inárritu, Cuarón y Del Toro– incluye deporte, algo de comedia rampolona, muy poco de comentario social y sobradas cantidades de iniquidad hacia sus protagonistas.

Rodada con llamativa apatía, la historia de dos hermanos que cambian recolección de bananas por fugaz estrellato futbolero podía dar para mucho más. El comentario off del cazatalentos y coimero argentino –alegóricamente apodado ¡batuta!– hilvana la historia regándola de analogías futbolísticas que, a fuerza de repetición, se vuelven francamente insoportables. También cose con hilo grueso algunos baches narrativos inexplicables (los hermanos pasan una temporada completa sin siquiera hablar con su familia, para luego traerla a pedido de algún golpe bajo y centrar toda la fábula en el deseo de complacer a la madre con la casita en la playa). Caer sobre Francella –a su juego lo llamaron– o sobre la cuidada fotografía a prueba de humildes de García Bernal sería muy sencillo; también sería justo. Tanto como mencionar la alevisa superficialidad con la que se pinta a casi todos los personajes y el desprecio que se deja entrever hacia ellos (no deja de sorprender la sumisa mirada primermundista que adopta la película, lo que la acerca a lo peor de *Babel*).

Rudo y Cursi podrían haber calzado justo como personajes de una comedia de hermanos desaparecidos que fueran la excusa para algo más (incluso el mero retrato neorrealista); en cambio, se nos muestra a dos idiotas incultos e incapaces de mirar más allá de sus narices, utilizados por un grupo de compatriotas llenos de *inteligentsia* –Cuarón y cia.– y sin la más mínima pizca de lealtad hacia sus criaturas. **IGNACIO VERGUILLA**



La duda

Estados Unidos, 2008, 104', **DIRIGIDA POR** John Patrick Shanley, **CON** Meryl Streep, Phillip Seymour Hoffman, Amy Adams, Viola Davis, Alice Drummond, Audrie J. Nennan.

Esta película narra la historia de un cura progresista y carismático de fines de los sesenta (Hoffman) que es acusado por una monja conservadora y autoritaria (Streep) de perpetrar un acto de pedofilia hacia un alumno de una escuela. El film posee una visión muy interesante sobre las organizaciones eclesiásticas y la moral cristiana, y tiene, además, ciertos planteos osados expuestos con mucha inteligencia. Después de todo, *La duda* es un film que intenta comprender a una religiosa con ideas casi medievales, y que contiene una conversación en la que la madre de un chico supuestamente abusado minimiza, con razones tan sólidas como inquietantes, la gravedad del posible acto de pedofilia por parte del cura. Más allá de que en medio de todos estos planteos existan también momentos en los que se utilizan metáforas algo groseras y frases de una pomposidad molesta, el pecado mayor del film reside en una puesta en escena que funciona apenas como mera ilustración del guión del film. A una película en la cual abundan las sospechas y los personajes en conflicto con su moral le faltan ideas visuales y sonoras que puedan transmitir un necesario clima de tensión. Si se exceptúa una escena (la primera vez que la monja acusa al cura de pedófilo) en la que se combinan, con habilidad, un montaje veloz y una interesante utilización del sonido, el resto del film recurre al viejo y seguro recurso de un permanente y cuadrado plano-contraplano que denota que quien estuvo detrás de las cámaras se preocupó más por los temas que trataba que por el medio que utilizaba para abordarlos, como si estuviera más preocupado por transmitir ideas mediante diálogos o monólogos que por hacer cine. Un pecado que, en la religión cinematográfica, lleva a Shanley al terreno de la herejía.

HERNÁN SCHELL



El tango de mi vida

Argentina, 2008, 88', **DIRIGIDA POR** Hernán Belón.

Un certamen de tango para cantores amateurs tiene lugar en un bodegón porteño. El concurso no tiene límite de edad, reúne desde astrólogos hasta ex policías y se muestra en esta película, que podría resonar a esos programas de televisión en los que buscan gente que sepa hacer algo y lo pueda vender. Sin embargo, la diferencia es que este documental no es centrípeto como esos programas (que encierran gente en casas o academias), y entonces logra mostrar genuinamente la pasión que algo (el tango) genera en los argentinos. Por eso nos presenta este certamen, compuesto por tres rondas con distintas consignas: “El tango para una persona especial”, “El tango más triste del mundo” y “El tango de mi vida”. Cada participante elige una canción de acuerdo a esas consignas y, antes de cantar, explica su elección. Justamente ahí, a través de esas explicaciones y de las formas en que cada uno canta su canción, el tango se hace carne. Y también ahí es donde el tango se hace cine, porque la cámara de Belón se entromete, cual poesía tanguera, en la cotidianeidad de los participantes: vecinos reunidos frente a una carnicería, familias viajando en auto o amigos tomando cerveza son parte de este documental porque son parte del tango. Entonces vemos cómo una canción puede ser mil canciones y cómo los mismos versos disparan mil relatos. Y claro que acá hay cosas que interesan, otras que aburren y algunas que sólo ocupan lugar. Pero en este documental (detrás de cuyas cámaras participó Gastón Solnicki) las imágenes diarias retratan a los cantores que luego, vestidos de tango, nos contarán historias. Y ése es el mayor acierto de esta película: sus personajes, entrañables como el de Balbina o paradójicos como el de Nelly Vásquez. Allí, en esa gente convertida en personaje, reside la riqueza de este documental. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



The Spirit: El espíritu

Crepúsculo

Twilight

Estados Unidos, 2008, 122'. **DIRIGIDA POR** Catherine Hardwicke. **CON** Kristen Stewart, Robert Pattinson, Billy Burke.

Catherine Hardwicke, directora de *A los trece* y *El nacimiento* (¿se acuerdan?: “La primera película aprobada por el Vaticano”), acomete esta adaptación del primer libro de la primera saga de vampiros neo-con, abstinentes, caritativos y cristianos, que a su vez fue escrita por una autora que no leyó *Drácula* ni vio *Entrevista con el vampiro* porque la sangre le resulta “asquerosa”. Está todo dicho, ¿no? A las fallas de origen del libro, la película *Crepúsculo* le agrega motivos para la indignación: un comienzo que hace pensar en una *Chicas pesadas* pero sin ironía ni gracia (o sea, todo lo contrario de *Chicas pesadas*), un largo trecho en el que no pasa nada de nada, más que una sucesión de escenas de publicidad televisiva (autos caros; paisajes y caras plastificados; los vampiros que, en vez de morir con el sol, brillan como si estuvieran hechos de lentejuelas) y un final con algo de (mala) acción, tardío y que nos convence de que la inmortalidad de estos tipos –por no hablar de las tres secuelas que indudablemente se vienen– es una condena demasiado cruel. Para los espectadores. **AGUSTÍN MASAEDO**

The Spirit: El espíritu

The Spirit

Estados Unidos, 2008, 108'. **DIRIGIDA POR** Frank Miller. **CON** Gabriel Macht, Samuel L. Jackson, Eva Mendes, Dan Lauria, Sarah Paulson, Scarlett Johansson, Paz Vega.

Baste la sucesión de planos (en tanto no-escena) que preceden al título como constatación: la ciudad de Eisner homenajeada por Frank Miller se parece demasiado a *Sin City*; la estética decolorada y contrastada en la que predomina el rojo de la corbata de Denny Colt (alias The Spirit, antifaz mediante) complementa la sensación de déjà vu. Es que el antropófago de Miller ha devorado a su maestro para incorporarlo a su sistema nervioso central; de la obra de Eisner se amontonan personajes de diferentes historias para hacerlos confluír en ese embudo que es *The Spirit*, y terminan por agarrarse a los codazos mientras caen en espiral a lo largo de la película. La voz en off de Colt complementa la pátina noir que exuda la composición visual, y la nocturnidad, se sabe, es parte del ADN de la obra de Miller.

El villano de turno es Octopus (Jackson), suerte de caricatura mesiánica y trasnochada de un nazi con aspiraciones de inmortalidad; su séquito de ayudantes incluye a una gélida asistente (Johansson

= nada) y un trío de pelados cuyo mayor atributo es que traen a la memoria las cabezas saltarinas de *El viaje de Chihiro*. Cierra el círculo el primer amor de Colt –una Eva Mendes que para femme fatale le sobra culo pero le falta alma–, devenida en ambiciosa ladrona de joyas y que terciará en el conflicto central.

Con todos estos elementos tomados a vuelo de pájaro de la obra de Eisner (de su ironía desencantada no hay noticias), Miller termina por construir una trama algo lineal y que resulta en una sucesión de escenas farragosas que dan la impresión de ser siempre más largas de lo que deberían, empantanadas por un relato off que se pasa de solemne. Dentro de una frialdad digna de *El hombre de hielo*, algunos atisbos de humor se ven congelados por esa nieve blanca trasplantada de *Sin City*, devenida sin quererlo en autoparodia. **IGNACIO VERGUILLA**

El ratón Pérez 2, la verdad verdadera

Argentina/España, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Andrés Schaer. **CON** Camila Riveros, Claudia Fontán, Javier Lorenzo, Mathias Sandor.

El ratón Pérez fue un éxito en Argentina y, como si eso no fuera motivo suficiente para escandalizarse un poco, también encon-



El ratón Pérez 2, la verdad verdadera

tró su público en España, país en el que se originó la famosa leyenda del Topolino. Esta cruz de orígenes tiene como única consecuencia un film híbrido hispanoamericano carente de identidad alguna. Por si a alguno le interesa, esta secuela cuenta cómo un niño, por incrédulo, casi pone al mundo a merced de una corporación y su malísimo CEO, pero termina salvando el día con la ayuda de una pandilla de ratoncitos animados. La película permite una ambigüedad de lecturas que la exceden (se puede interpretar una diatriba tanto contra la sociedad de consumo como contra el escepticismo), y su factura técnica está por encima de la media de las animaciones nacionales, pero nada de esto impide que *El ratón Pérez 2, la verdad verdadera* siga siendo un bodrio tal cual uno podía esperar antes de ver la película. Pero por lo menos esta secuela no da ganas de bajarle los dientes al responsable. **NAZARENO BREGA**

Ben X

Holanda/Bélgica, 2007, 93'. **DIRIGIDA POR** Nic Balthazar. **CON** Greg Timmermans, Cesar De Sutter, Marijke Pinoy, Gilles De Schrijver, Katrien Pierlet, Rebecca Lenaerts.

Cuando conectado al juego de rol virtual en el que es legión y capanga, Ben deja de ser el autista hazmerreír de su secundario para ser Ben X. Ajá, ¿y qué más ofrece, señor Balthazar? Bueno, ehhh... traduzco la lógica del videogame al mundo real sin que las culpas caigan sobre los píxeles. Ajá, y ¿eso es bueno o malo? Bueno, también creo un mundo insoportable para Ben –mamá entrometida, hermano sin problemas, enamorado

de alguien que, quizás, no existe–, que se pretende “basado en hechos reales” pero está construido como la fábula del “abusado en el secundario”. Ajá, ¿y por qué cree debería eso ser una película? Bueno, tengo un final feliz trucho, yo escribí el libro y hasta hago que un personaje autista diga “Me llueven los ojos”, y lo hago en serio. No mucha gente hace eso hoy día. Ajá, mire, no creo que su film... Bueno, no nos precipitemos: además tengo estas fotos de usted, un panda, Jimmy Hoffa y, bueno, esa sombrilla. Ajá, upa lalá, ¡aprobado el proyecto! **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Asterix en los juegos olímpicos

Astérix aux jeux olympiques

Francia/España/Alemania/Italia/Bélgica, 2008, 116'. **DIRIGIDA POR** Frédéric Forestier y Thomas Langmann. **CON** Gérard Depardieu, Clovis Cornillac, Benoît Poelvoorde, Alain Delon.

Las versiones en filmico de la bendición con que Goscinny y Uderzo hicieron del mundo algo más tolerable (¿cómo que de qué hablo? ¿Están majaretas? De Asterix, obviamente) se parecen, en un sentido trágico, a Obelix. No es que sean redondas, no. Al igual que el cumpa del petisito blondo, se cayeron de pequeñas en una marmita y de ahí en más su destino estaría marcado. Obelix se hizo, y de por vida, más fuerte que Superman. Más allá del director de turno, Asterix en el cine se convirtió, ¿de por vida?, en la antítesis de todo lo bueno (que es mucho) de la historieta original. *Asterix en los juegos olímpicos*, la nueva adaptación hereje de un clásico de los franceses, no es la excepción. Al uso imbécil de los anacronismos

(aparece, encastrado al relato, Zidane), a esa gran idea de casting que nunca logró nervio propio (el Obelix de Depardieu) y a reducir la comedia a cara de caricatura –o efectos especiales símil líneas de velocidad del cómic– se les suma que el protagonismo pase por los romanos antes que por los galos. Ni Tutatis salva tamaño sacrilegio. **JMD**

Peligro en Bangkok

Bangkok Dangerous

Estados Unidos, 2008, 99'. **DIRIGIDA POR** Danny y Oxide Pang. **CON** Nicolas Cage, Charlie Yeung, Shahkrit Yamnarm, Panward Hemmanee, Nirattisai Kaljaruek.

Bendecidos por Santa Remake Hecha en los Estados Unidos, los hermanitos Pang tenían en sus cuatro, consanguíneas y sobrevaloradas manos una oportunidad única: volver el tiempo atrás, realizar otra vez su ópera prima pero en plan millonario. Se eligen como protagonista al superhéroe descartable y ridículo por excelencia (un título que a mucha honra viste y calza Nicolas “pelo de telaraña” Cage), pero siguen fundamentalistas del dogma “asesino a sueldo cambia por amor” –sin una pizquita de ironía, o parodia, o autoconciencia, o talento, llegado el caso–. Cortes de plan veloces y neón subrayado, voz en off machacando que se mata a quien no corresponde, frases de amor resignificadas con miradas de cachorrito, balaceras montadas por un chimpancé. No hay caso: la única forma de redimir a los Pang volviendo el tiempo atrás es quitarles la cámara cuando críos. **JMD**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine. España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero. México	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREÍROS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly. EE.UU.	RÓBERT KOEHLER Variety EE.UU.	ISAAC LEÓN FRIAS Ventana Indiscreta. Perú	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjettiva.com	PROMEDIO
Las horas del verano	4	7	9	8			8	8	6	9	8	8	7.50
Death Proof	10	8	6	8	6	6	8	7		7	7		7.30
El luchador	7	8			7	8	7	5		8	8		7.25
El sustituto	6	9	3	8	6		9	4	7	7	8	7	6.73
Milk	10	7	6	5		8	6	3		5	7	7	6.40
Peligro en la intimidad	7	5	6	9	6		8	2		7	6		6.22
Bolt, un perro fuera de serie		5	5	8	7			6	5		7		6.14
Marley y yo		7	8	7					4	4	5	7	6.00
¡Sí señor!	7	5	6	5					5		7	4	5.57
W.	5	4	5	7	6		6	5		4	6	7	5.50
Vicky Cristina Barcelona	7	7	5	5	5	5	7	4		2	6	5	5.27
La duda		6		5	4	5	5	6		5	6	5	5.22
Sólo un sueño	2	7	4	5	7		5	4		6	7		5.22
Rudo y Cursi		4	6	5	4						4	6	4.83
La culpa es de Fidel		5	5				2			7			4.75
El curioso caso de Benjamin...	2	6	2	7	5		2	3	5	6	8		4.60
Slumdog Millionaire	1	6	4		5	8	7	2		1	7		4.56
El ratón Pérez 2, la verdad...		5	3	2							7		4.25
Asterix en los juegos olímpicos		4	4	2	5						6		4.20
Crepúsculo		5	6	2	2	6	1	3	4		6	6	4.10
Ben X		5	1	6				3					3.75
The spirit - El espíritu		4	3	4		2					5		3.60
Peligro en Bangkok		5	4	2	3	3		1	4	3	5		3.33
El día que la tierra se detuvo		6	2	4	4	5		1	3	4	3	1	3.30

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 llámanos 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**

Una cuestión de justicia

por **Leonardo M. D'Espósito**

En el pasado número 200, Jorge García publicó un obituario de Ricardo García Olivieri que me resultó particularmente violento. En primer lugar, si bien siempre hemos publicado notas sobre críticos fallecidos (el anteúltimo fue Claudio España; yo mismo pedí hacer a Aníbal M. Vinelli) con los que no siempre estuvimos de acuerdo, no creo que sea obligatorio. RGO no fue un buen crítico de cine, y Jorge lo reconoce. Sin embargo, el desprecio con que trata a las generaciones más nuevas es singularmente violento. No voy a invocar aquí amiguismo –considero a Jorge un amigo– ni espíritu de cuerpo: nada de “no podés hablar así de tus propios compañeros de la revista”. Jorge tiene el derecho de decir que no está de acuerdo con muchos de nosotros. No puede –no debe– ser falaz o mentir. Jorge dice “algunos de sus críticos más acérrimos y/o sucesores [de RGO] no me parecen mejores que él”. No hace nombres, con lo cual el “algunos” puede ser extenso e incluir a cualquiera. Pero bien, es “algunos”, unos pocos, digamos. Sin embargo, en la oración siguiente escribe:

“[RGO] Hosco, escasamente sociable, siempre con cara de pocos amigos y autor de algunos libros no demasiado recordables, prefiero recordarlo como alguien que, a diferencia de muchos de sus colegas más jóvenes, frecuentaba las funciones de la Cinemateca en el San Martín”.

En este párrafo hay una falacia y una falsedad. La falacia es creer que ver muchas películas en la Lugones o en la

Cinemateca te hace mejor crítico. Lo que te hace buen crítico de cine es aquello que, justamente, RGO no tenía: capacidad de reflexión sobre las imágenes más allá de la mera descripción. Podés ver la obra completa de Jan Nemeč o Michael Curtiz y no ser más sabio ni mejor crítico. Podés ir a la Lugones todos los días y, aun así, quedarte en la superficie de las cosas. Seguro: ver mucho obliga a establecer lazos, comparaciones casi automáticas, ejercitar las neuronas. Pero plasmar una idea sobre el cine, la historia del cine y el mundo en un texto requiere de otra categoría de pensamiento y ejercicio. No recuerdo textos de RGO en los que tal cosa apareciera.

La falsedad es que son pocos los colegas “más jóvenes” que no frecuentan la Lugones. De hecho, yo no frecuento la Lugones porque, por tiempos y trabajo, no puedo hacerlo. Pero lo hice durante toda mi adolescencia –lo mismo con la Hebraica–, como lo hacen hoy los desafiados compañeros más chicos de la revista, que vieron la mayor parte de los ciclos Fassbinder, Ford y Cukor y mandaron mails comentando con frescura cada descubrimiento. Quizás Jorge hable poco con –a esta altura es lícito llamarlos así– colegas como Schmoller, Schell, Binder, Ojea, Domínguez o Martínez. Le sorprendería saber que pueden discutir con soltura tanto *La angustia corroe el alma* como *Little Nicky*. Que si le ponen más puntaje a *Una guerra de película* que a (digo por decir) *El soldadito* es porque, también, el cine es siempre un arte contemporáneo y la época marca nuestra sensibilidad. Pero no ignoran: si pueden escribir un buen texto sobre Adam Sandler es porque vie-

ron a Leo McCarey, a Cukor, a Jerry Lewis y, también, a Godard. Puedo asegurarlo y pongo las manos en el fuego por ese conocimiento. Quizás accedan a la visión de películas de otra manera (convenamos: yo estoy justo en la generación del medio, entre los que sólo accedimos en cineclubes a copias recortadas de *Los 39 escalones* o las veíamos en VHS y los que, después, las consiguieron en DVD o las bajan de internet).

Pero puede ser que ese párrafo refiera a una generación incluso anterior. Ahí sería todavía más falso: son Sergio Wolf, Gustavo Castagna, Horacio Bernades, Gustavo Noriega, Luciano Monteagudo, Quintín, Eduardo Russo, a quienes mi generación (apenas o bastante más joven, según el caso) siempre ve como hermanos mayores. Ésos iban todavía más que RGO a la Lugones o a la Hebraica. Y a los cines de barrio, y a cualquier lugar donde hubiese que peregrinar para saciar la curiosidad que nos hace cinéfilos primero y críticos después. ¿Entonces?

Entonces: RGO fue un mal crítico de cine. Respondía a un discurso que era mayoritario en su tiempo. Por cada 10 RGO había 1 Cozarinsky. Hoy la proporción quizás no sea la inversa, pero son muy pocos los críticos (entre los que realmente cuentan) que no tengan el rigor, la mirada y el conocimiento del cine que a RGO y sus coetáneos les faltaba (muchas veces por anteojeras ideológicas, muchas veces por “quedar bien”: en cualquier caso, el cine como arte real les era poco o nada importante). El texto es justo con RGO e injusto con los “más jóvenes”. No hubiera preferido lo opuesto: apenas que fuera justo con todos. **[A]**

El que avisa no traiciona

por Juan Pablo Martínez

Es bastante triste leer las desafortunadas palabras que le ha dedicado la crítica de acá, de allá y de todos lados a la nueva película de Baz Luhrmann. No es algo nuevo; al fin y al cabo, cuando se estrenó *Romeo y Julieta* salieron todos a gritar a) “¡Traición!”, y b) “¡Abajo las películas cliperas!”. *Australia* tiene la aparente ventaja de no traicionar a nadie (igual, ¿no se suele aplicar el término “traición” a objetos artísticos que mejoran a objetos artísticos anteriores?) y de que, por una vez, Luhrmann haya decidido que la duración de los planos sea un poco mayor. Y así, la reacción ante *Australia* fue un tanto más indiferente. Pero *Australia*, para algunos pocos (entre quienes me cuento), es tan grande como el resto de las películas de Luhrmann. Un poco más sutil, sí, menos desafortunada desde lo estilístico, pero ¿no es ésta otra de las historias de amor “más grandes que la vida” a las que nos tiene acostumbrados Baz? Yo digo que sí, y digo que el tipo hizo una película que homenajea al período clásico del cine americano y le salió exactamente eso: una especie de *greatest hits* del cine americano de los treinta y los cuarenta, más específicamente el de la MGM —digamos que la primera mitad es *Río rojo*, la segunda es *Lo que el viento se llevó* y la película toda está sobrevolada por el espíritu (y la canción principal) de *El mago de Oz*—, que amalgama varios géneros distintos en un todo que resulta divertido, épico y conmovedor a la vez. O sea, es otra película de Luhrmann que deconstruye y reconstruye



Australia

Australia/Estados Unidos, 2008, 165’.

DIRIGIDA POR Baz Luhrmann. **CON** Nicole Kidman, Hugh Jackman, Eddie Baroo, Bryan Brown, David Wenham.

aspectos de la cultura popular. Lo que la diferencia de las otras es que acá la juega en serio: nadie se pone a cantar una canción que genere un anacronismo, no hay digresiones de ningún tipo (bueno, el momento en el que el niño mestizo frena a una manada al mejor estilo Goku en *Dragon Ball* podría considerarse una digresión, pero dentro del universo de la película no resulta muy fuera de contexto). Sí se exageran los lugares comunes del tipo de películas que homenajea, pero no al punto de lo barroco como en el resto de sus películas. O sea: paradójicamente, la película que hizo Luhrmann sobre *Australia* es la menos australiana de sus películas. [A]

Distanciamiento exagerado y artificial

por Gustavo Noriega

Café Lumière fue encargada a Hou Hsiao-hsien a raíz del centenario del nacimiento de Yasujiro Ozu y a éste está dedicada. Desde ya que es una película en sí misma y no debe ser juzgada ni evaluada solamente tomando al maestro japonés como parámetro, pero en algún lugar la referencia es inevitable y, quizás, iluminadora. De hecho, Jim Hoberman dice que la película está construida como “un Ozu en reversa”, con los fragmentos narrativos de HHH usados como los “pillow shots” del director japonés, es decir, apenas como puntuación. Lo que este comentario indica es que los planos de los trenes, que Ozu utilizaba como una suerte de separador entre escenas cuando cambiaba de tiempo y/o de lugar, aquí son más preponderantes, mientras que las líneas narrativas apenas están esbozadas.

La película cuenta, por usar alguna palabra, las tribulaciones de Yôko, una joven japonesa que tiene un novio en Taiwán, gusta de un librero japonés, realiza un estudio histórico sobre un compositor musical y está embarazada y se lo dice a sus padres, a quienes visita a menudo. Todo tiene un enorme componente en off: el romance

Café Lumière

Kôhî jikô

Japón/Taiwán, 2003, 108’. **DIRIGIDA POR** Hou Hsiao-hsien. **CON** Yo Hitoto, Tadanobu Asano, Masato Hagiwara, Kimiko Yo, Nenji Kobayashi.

con el librero apenas está esbozado, el novio taiwanés no aparece, apenas es mencionado una vez, y las conversaciones con los padres son casi monosilábicas.

Las escenas de los trenes son deslumbrantes, en particular una que muestra a Yôko en uno de ellos y en otro al librero, quien va por una línea paralela y con el cual apenas se acerca en su trayecto sin que ninguno de los dos se dé cuenta.

Sin embargo, tanto deslumbramiento para el director y tanto minimalismo para los personajes resultan un poco sospechosos, como si las pobres criaturas de HHH no fueran más que peones de su ambición cinematográfica. Por ejemplo, el padre de Yôko no pronuncia una sola palabra en toda la película (salvo cuando le ofrece una papa a su hija en una comida): casi una burla para el pobre hombre. Los personajes de Ozu eran parcos, no mudos. A diferencia de las simpáticas marionetas de HHH, se les permitía desarrollarse en profundidad, lo cual le daba a sus películas una emoción profunda. La frialdad de las películas de HHH probablemente tenga que ver con ese distanciamiento exagerado y artificial que impone sobre sus personajes. [A]

Réquiem para un dinosaurio

por Gustavo Noriega

Quise participar en la producción de este número de la revista sobre Danny Boyle. Elegí para escribir dos de sus películas, *Vidas sin reglas* y *La playa*. Me gustaron mucho cuando las vi, en salas, en el momento de su estreno, pero, como mi memoria es frágil, decidí revisarlas en DVD. Averigüé despreocupadamente en el Blockbuster que está a una cuadra de mi casa, pero me encontré con la siguiente sorpresa: *Vidas sin reglas* no estaba y de *La playa* tenían una copia pero "se había roto".

Súbitamente comprendí algo que previamente sólo se había expresado como un malhumor amorfo cada vez que trataba de alquilar un DVD en ese negocio. No se trataba de que era imposible encontrar alguna película coreana, taiwanesa o iraní. Estamos hablando de que estaba fuera de catálogo una película protagonizada por Ewan McGregor y Cameron Diaz estrenada en 1998 (*Vidas sin reglas*) y que no habían repuesto la única copia que tenían de una película del 2000 protagonizada por Leonardo DiCaprio (*La playa*).

El proceso por el cual los Blockbuster desplazaron a los videos de barrio es similar a otros que afectaron a distintas ramas de la cultura en la década del 90. Las disquerías han ido desapareciendo por el avance incontenible de Musimundo –ahora en franco retroceso–, y las librerías se han tenido que defender de las dos o tres cadenas que han surgido. En todos los casos, la nueva forma de comercializar productos culturales tuvo un modelo similar: locales grandes, demasiado grandes para la facturación posible del mercado; empleados de alta rotación y bajísima especialización y un énfasis puesto esencialmente en las novedades, desdeñando la posibilidad de ir generando un catálogo valioso. Desarrollaron una política agresiva y ocuparon todos los

espacios, sin dejar lugar para propuestas alternativas. Los videos, disquerías y librerías fueron cerrando y nos fuimos haciendo a la idea de que las películas, discos y libros a los que podíamos aspirar eran pocos y malos. Ahora esos mismos emporios soberbios y autoritarios agonizan dejando atrás sólo tierra arrasada.

Tienes un e-mail, la película de Nora Ephron con Tom Hanks y Meg Ryan de 1998, contaba muy bien la historia. Allí, Kathleen (Meg Ryan) era la dueña de una librería en Nueva York especializada en literatura infantil, llamada "The Shop Around the Corner". Justamente a la vuelta de la esquina se instalaba un gigantesco local de la supercadena Fox, uno de cuyos dueños era Joe (Tom Hanks). Las dificultades del amor entre Kathleen y Joe, un clásico de las comedias románticas, eran representadas por los intereses opuestos entre una librería enorme con facilidad para ofrecer descuentos, pero con empleados no preparados, versus una librería atendida por sus propios dueños, por gente que quiere y entiende el producto que está ofreciendo. Con cierto realismo, la película mostraba que la librería de Kathleen resultaba –ante el poderío de su competidor– económicamente inviable y debía cerrar sus puertas. En una de las escenas más sentidas se la ve a Meg Ryan desolada, paseando por las entrañas de su monstruoso enemigo para escuchar en la sección infantil a un empleado que, por desconocer el tema, no puede contestarle una pregunta a una clienta. Kathleen, casi entre lágrimas, contesta con precisión y se aleja. Era un final perfecto para demostrar que se estaba gestando una situación sin retorno en el ámbito de la cultura.

Sin embargo, la película sigue durante media hora más, respetando todas las convenciones de las comedias románticas. Así, la pareja supera todos los obstáculos: equí-

Tom Hanks Meg Ryan



From the Director of *Stepen Is Scared*
You've Got M@il



At odds in life,
in love on line.



vocos, parejas previas, antipatía mutua, pero, sobre todo, el insoslayable hecho de que la forma de hacer negocios de Joe hizo añicos la manera mucho más noble de vender libros encarnada por Kathleen. Finalmente el romance se concreta, aunque queda en el ambiente un aroma a Síndrome de Estocolmo.

Es interesante pensar, diez años después de *Tienes un e-mail*, cómo evolucionó el mercado de los productos culturales tradicionales. Apenas dando una mirada superficial, dan ganas de volver en el tiempo, decirle a Kathleen que de ninguna manera perdona a su verdugo y que se separe, buscar a Joe y romperle el alma a patadas. Una vez hecho esto, más tranquilos, retomar el análisis.

Las cadenas de videos y de discos lograron arruinar a las competencias pequeñas. Su triunfo finalizó siendo pírrico: se quedaron con todo, pero, como la vieja historia de los dinosaurios poco móviles y los pequeños mamíferos huidizos, no pudieron prever ni adaptarse a un cambio impensado. *Tienes un e-mail* muestra a los dos enamorados intercambiándose entusiasmados correos electrónicos utilizando la conexión dial-up. La banda ancha y la digitalización generalizada, los programas de copiado, la famosa y mal llamada "piratería": todo eso no estaba en la cabeza de las grandes empresas de la década del 90. El meteorito llegó a la Tierra y los dinosaurios no supieron reaccionar ante el cambio.

El desarrollo tecnológico afectó en distintas formas a lo largo de esta década a los diferentes productos culturales. La música y las películas, al poder ser consumidas digitalmente, encontraron otros canales de acceso. Las industrias respectivas reaccionaron mal y tarde. Si una parte esencial de la cadena industrial como el copiado se ha simplificado a tal punto que es posible hacerlo para cualquiera que disponga de una computadora hogareña, es evidente que los costos han descendido vertiginosamente. Ese descenso nunca se tradujo a los precios, y, siguiendo la lógica del capitalismo más elemental, el mercado negro se hizo incontenible e incontrolable.

El libro, en cambio, mantuvo su formato sin demasiadas disputas (el e-book no parece ser una amenaza inmediata). Es justamente en el rubro de las librerías donde parece que se alcanzó algún tipo de equilibrio entre las grandes cadenas y algunos negocios alternativos. Por lo menos hay una cierta cantidad de librerías interesantes, a diferencia de lo que ocurre con disquerías o videoclubes.

Volvamos a la política habitual de Blockbuster. Cada mes, una o dos noveda-

des mainstream son presentadas con una enorme cantidad de copias. (Es de imaginar que, hace algunos años, ése fue el caso de *La playa*.) Obviamente, ese lanzamiento en cantidad le permite a la cadena comprarle a la editora dvds a un precio rebajado que nunca va a estar al alcance de un video chico, al que se le hace casi imposible tener un negocio rentable comprando un estreno legal que sólo podrá amortizar después de quince o veinte alquileres.

Misteriosamente, los títulos estrenados mes a mes no van formando una masa acumulada de material. Con una o dos copias de cada estreno lanzado desde su aparición, un local de Blockbuster podría tener un catálogo interesantísimo, liberado de las imposiciones de lo novedoso. Sin embargo, no sucede eso, las bateas se muestran cada vez más raquíticas. Hasta las películas que se venden como rezago, a un precio alto en muchos de los casos, son pocas y no reflejan el ritmo de edición de los últimos años. Las series de televisión, con su nuevo y sobrevalorado prestigio, ocupan cada vez más espacio. Eso sí, manteniendo la misma lógica irracional de darle preponderancia a lo nuevo, privilegiando así las "nuevas temporadas". Con sus largos y despoblados pasillos, con su oferta anémica y sus empleados desgastados e ignorantes, las paredes vacías, un playón de estacionamiento innecesario y sin autos, Blockbuster parece ofrecer una imagen post apocalíptica, como cuando vemos esas películas en las que el mundo tal como lo conocemos ha dejado de existir y pensamos: aquí hubo una rotisería, aquí un videoclub, allá una tintorería.

Esa sujeción obsesiva y suicida a las novedades hizo del Dinobuster una especie especialmente condenada cuando aparecieron las mantas con copias ilegales. Porque ¿qué títulos tiene hoy Blockbuster para ofrecer que el copiado rápido no disponga sobre la manta en la vereda? Las consecuencias son múltiples y catastróficas. No sólo la oferta cultural ha bajado y se ha concentrado en unos pocos títulos, sino que además los consumidores se han acostumbrado a no alquilar películas y a comprar, por un precio menor, sus versiones ilegales. A menudo las copias son pésimas, tomadas directamente del cine con medios precarios. El nivel de exigencia ha descendido brutalmente, de la visión en sala a su equivalente hogareño en DVD y de allí a la copia trucha con calidad ídem.

El daño ya está hecho. Los dinosaurios ocupan solamente espacio, pero no han proyectado sombra bajo la cual pueda crecer algo distinto que no sea ilegal. Habrá que cambiar las leyes o desafiarlas para poder compensar tanto desastre. **[A]**

HAROLD PINTER
1930-2008

Con seguridad, Harold Pinter, a pesar de la importancia de varias de sus apariciones como guionista en cine, será recordado principalmente por su labor como dramaturgo teatral, para muchos uno de los más importantes del siglo XX. Nacido en Londres e hijo de un sastre judío, hizo estudios como actor y escribió poesía antes de publicar en 1957 su primera obra de teatro, terreno en el que desarrolló el núcleo principal de su carrera a partir de las transcripciones de algunas de sus obras al cine y de muchas de ellas a la televisión. El año 1963 fue clave, ya que sus dos primeras aportaciones cinematográficas fueron los guiones de *El sirviente*, de Joseph Losey –un minucioso estudio sobre el poder y la autodestrucción con una monumental interpretación de Dirk Bogarde–, y *El guardián nocturno*, de Clive Donner –una muy buena traslación de su propia obra–. Al año siguiente, también escribió el guión de *Esclava y seductora*, de Jack Clayton, un devastador estudio sobre la relación matrimonial. Otros de sus trabajos fundamentales en ese terreno fueron en *Extraño accidente*, otro excelente film de Losey en el que se nota su mano en la construcción de los cínicos diálogos, y, otra vez con Losey, en *El intermediario*, una de sus mejores películas. También participó en la traslación cinematográfica de dos de sus obras más celebradas, *Fiesta de cumpleaños y Reunión*, y otros dos de sus guiones tuvieron nominaciones para el Oscar: el de *La amante del teniente francés*, de Karel Reisz, y el de *Betrayal*, dirigida por el también recientemente desaparecido David Hugh Jones. Hay que decir que en ambos casos su trabajo estuvo por encima del de los realizadores. Adaptó a Scott Fitzgerald en *El último magnate*, postrer trabajo de Elia Kazan, e intervino también en algunos films fallidos (o malos) como *Entre la furia y el éxtasis*, de Volker Schlöndorff, y la reciente *Juegos siniestros*, de Kenneth Branagh. En algunas de esas películas tuvo breves apariciones como actor y también dirigió un film, *Butley* (1974), sobre su propia obra teatral, que recuerdo vagamente haber visto hace muchos años por televisión. Enfermo desde hace algunos años, fue firme opositor a las políticas exteriores llevadas por su gobierno y el de Estados Unidos, y será recordado, como se dijo, sobre todo por sus trabajos teatrales, pero también por su participación en varias de las películas mencionadas.



PATRICK MCGOOHAN
1928-2009

Nacido en Nueva York y de ascendencia irlandesa, con una prolongada carrera como actor –tanto en cine como televisión– y hasta director de un curioso film (*Catch My Soul*, de 1974, una versión de *Otelo* en ópera rock con Richie Heavens como protagonista), Patrick McGoohan será recordado como el guionista, actor e incluso director de varios episodios de la mítica serie televisiva *El prisionero*. Y digo mítica porque los 17 capítulos de esa serie se han convertido hoy en una suerte de objeto de culto, más allá de las ostensibles influencias que hoy se pueden detectar en exitosos productos actuales como *Lost*. Y es que aquellos legendarios episodios, vistos hoy, conservan toda su frescura y creatividad, con su lenguaje absolutamente alejado del naturalismo, sus toques surrealistas y la prodigiosa inventiva, tanto en lo temático como en lo visual, que destilaban cada uno de sus capítulos. Finalizada abruptamente por su posible falta de éxito, *El prisionero* se sostiene hoy como uno de los grandes hitos de las series televisivas, y a ella estará siempre asociado el nombre de Patrick McGoohan, su auténtico creador.

CLAUDE BERRI
1934-2009

Es posible que Claude Berri Langmann sea más recordado como productor que como realizador. Es que este hijo de inmigrantes polacos nacido en París que empezó su vinculación con el cine a partir de la actuación (en ese rubro realizó numerosos trabajos breves), haciendo gala de un notable eclecticismo, produjo películas que fueron notables éxitos de taquilla, pero también supo poner sus dinerillos al servicio de directores como Roman Polanski (*Tess*), Maurice Pialat (*La infancia desnuda*) y el hoy olvidado Jan Némec (*Oratorio de Praga*). Sin embargo, hay que decir que en su rol de director (y en ocasiones de escritor) de sus películas realizó algunos títulos recordables, sin dejar nunca de lado el academicismo (que fue una constante en su carrera como director) y recurriendo en algunas ocasiones a elementos autobiográficos. Cabe mencionar entre sus obras a *El viejo y el niño*, con un inolvidable Michel Simon como un anciano anticomunista y antisemita que mantiene una entrañable relación con un chico, y el díptico integrado por *Jean de Florette* y *Manon del Manantial*, en las que, adaptando novelas de Marcel Pagnol, conseguía un potente fresco naturalista de la vida rural en Francia. Con otros trabajos menos recordables, es posible que estos tres films le consigan un pequeño lugar en nuestra memoria cinéfila.

EDMUND PURDOM
1924-2008

Nadie pensaría que este actor nacido cerca de Londres (hijo de un crítico teatral), que en su juventud había actuado en su país en importantes piezas de repertorio y que a comienzos de los cincuenta había participado en Broadway con la compañía de Lawrence Olivier en obras de Shakespeare, terminaría siendo en el cine –a partir de su imponente presencia y un físico privilegiado– un conspicuo intérprete de *peplums* y films históricos en Hollywood. Sin embargo, esa carrera fue breve, ya que a fines de los cincuenta retornó a Europa, donde participó en una buena cantidad de films olvidables hasta su retiro a fines de los ochenta, posiblemente recordando mejores tiempos, como cuando interpretó a *Sinuhé, el egipcio* (mamarracho histórico de Michael Curtiz) o al protagonista de la tercera versión de *El príncipe estudiante*, opereta en la que fue doblado por la ampulosa voz de Mario Lanza.

DONALD E. WESTLAKE 1933-2008

Si bien la actividad principal de este escritor nacido en Brooklyn no fue el cine, fueron numerosas sus participaciones en películas, tanto por las adaptaciones que se hicieron de varias de sus novelas, en las que muchas veces firmaba con seudónimos (el más conocido fue el de Richard Stark), como por escribir directamente los guiones. Un rápido recuento de su filmografía encuentra como títulos más destacados a *A quemarropa*, de John Boorman –un relato policial de inusitada violencia basado en su novela *The Hunter*, con Lee Marvin como un gánster de vieja cepa que se enfrenta solo al cambio de los tiempos–, y *Made in USA*, en la que compartió el guión con Jean-Luc Godard, en una de sus insólitas relecturas de los films noir clásicos.

También fue guionista de *Ambiciones prohibidas*, un cerebral thriller de Stephen Frears y adaptación de una novela de Jim Thompson, en el que John Cusack oscila entre el amor por su novia (Annette Bening) y su madre (una inolvidable Angelica Huston). Su novela *The Hunter* volvió a ser utilizada en *Revancha*, de Brian Helgeland, otro durísimo ejercicio de violencia en el que Mel Gibson cumplía el rol de Lee Marvin en *A quemarropa*.

PAT HINGLE 1923-2008

La carrera de este actor secundario de carácter, nacido en Denver como Martin Patterson Hingle, ha sido enormemente prolífica a lo largo de más de cuatro décadas, tanto en cine como en televisión, habiéndose mantenido activo prácticamente hasta nuestros días. De esa inmensa filmografía quiero destacar dos de sus roles más importantes: el del padre dominante, reaccionario y represivo que en *Esplendor en la hierba* –una de las mejores películas de Elia Kazan– le hacía la vida imposible a su hija (Natalie Wood) por la relación que mantenía con Warren Beatty, y la del sometido hombre que acompañaba en sus correrías a la terrible Ma Barker (Shelley Winters) y sus hijos (una inolvidable galería de psicópatas) en el *El clan Barker*, un recordado film de Roger Corman.



ANN SAVAGE 1921-2008

Cuando el año pasado en un festival de cine viendo *My Winnipeg* (uno de los bizarros trabajos del canadiense Guy Maddin) me encontré con que el papel de la madre del realizador lo interpretaba Ann Savage, para mí fue toda una sorpresa, ya que creía que esta actriz estaba, si no muerta, al menos absolutamente alejada del cine desde hacía muchos años. Y en realidad algo de eso ocurría, ya que, excepto por un papel secundario en un film de los años 80, desde mediados de los cincuenta prácticamente estaba retirada de la pantalla. Nacida Bernice Maxine Lyon e hija de un militar, su apogeo como actriz se dio en producciones de bajo presupuesto durante los años 40 y principios de los cincuenta, y luego desapareció, como se dijo, de las pantallas para limitarse a ocasionales apariciones como homenajeada. Y no cabe duda de que esos homenajes fueron principalmente debido a su rol protagónico en *Detour* (1946), el pequeño clásico rodado en seis días con 20.000 dólares por Edgar Ulmer. Allí era la blonda *femme fatal* que llevaba a la perdición a un pianista de tercera línea, y es ese papel el que le ha otorgado una imagen casi de "culto" entre buena parte de la cinefilia.

RICARDO MONTALBÁN 1920-2009

Aunque nació en México, Ricardo Montalbán desarrolló su educación en los Estados Unidos y participó en varias producciones teatrales en Broadway antes de debutar en el cine en su país en la década del 40. A partir de 1947, su carrera continuó en los Estados Unidos, donde –como muchos otros actores de ese origen– pronto fue encorsetado en el rol de *latin lover*. Si bien en varias oportunidades el actor trató de desembarazarse de ese papel, participando en otro tipo de producciones que le permitían desarrollar un rango interpretativo más amplio, no le fue fácil despojarse de la imagen en la que fue encasillado por la industria. También la televisión lo tuvo como prolífico participante, y en ella desarrolló roles importantes en series como *Columbo* y *La isla de la fantasía*. Los cinéfilos memoriosos posiblemente lo recordarán por algunos papeles secundarios decorosos como los que protagonizó en *Border Incident*, de Anthony Mann, o *El ocaso de los Cheyennes*, de John Ford; pero si se quieren buscar trabajos más representativos de su filmografía, habrá que aterrizar en delirantes fantochadas como *Sombrero* y *Latin Lovers*.

Sala de espera al infierno

¿Quién es **Gustavo Sala**? ¿Qué hace en una revista de cine? Lean la nota, qué tanto, que no les vamos a hacer una infografía.

Y además, ya saben: **El Amante**, revista de cine y otras pasiones.

por **Diego Trerotola**

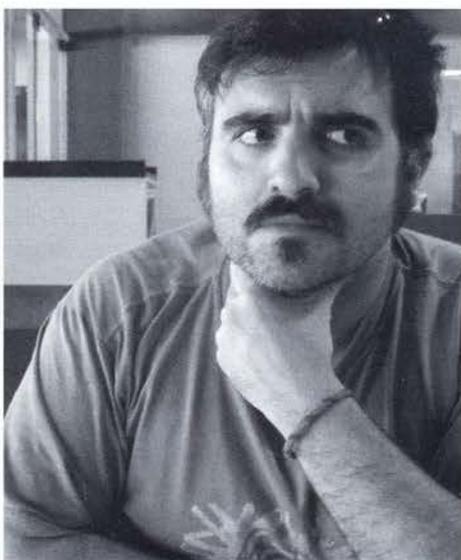
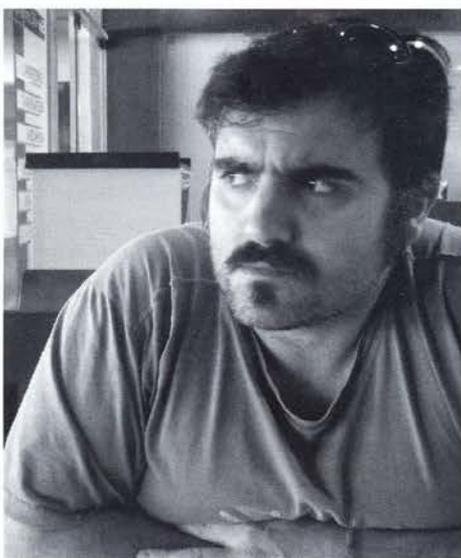
Al marplatense Gustavo Sala lo conozco personalmente desde hace varios años, cuando ambos coincidimos en el Festival de Cine de Mar del Plata, donde él ilustraba (¿o encastraba?) el diario del festival con una viñeta humorística. A partir de ese momento, cada vez que voy a Mar del Plata, por cualquier razón, me lo encuentro obligatoriamente a Sala, o a alguno de sus fans que me confunden con él (o debería decir que me confundían con él, cuando yo tenía unos kilos menos, ahora sólo me confunden con el lobo marino de la Rambla y se sacan fotos sonriendo a mi lado). Por supuesto, este verano me lo crucé de nuevo, y el encuentro sirvió para que habláramos un poco sobre su nuevo libro, *Bife angosto*, una recopilación de las tiras que publica desde fines de 2005 en el suplemento NO de *Página/12*. Antes Sala había publicado el libro *Falsa alarma*, en una edición limitada que hizo posible la revista *Comiqueando* y que compilaba sus actividades como fanzinerero al frente de su creación under en fotocopias llamada *Falsa modestia*. Este libro reciente, editado por De la Flor, está prologado por una historieta felizmente lumpen de Max Cachimba y epilógado por un anti-texto de contratapa firmado por Leo Masliah; en el medio llenan las páginas el resultado de

tres años de un descontrol que Sala rubrica para perpetrar una carcajada que desfigura los rostros.

Se me ocurre definir el estilo de Sala como dibujante humorístico imaginando a un personaje de UPA (digamos Mister Magoo) que se fuma un toscano de Groucho Marx y le pega bien, porque empieza a hablar las gansadas típicas de ese anarquista verbal. Pero luego, alguien, aprovechando la miopía de Magoo, le da de pitar un cartucho de dinamita marca ACME (o marca Chuck Jones, que vendría a ser lo mismo) y le explota en la jeta, repartiéndolo en mil pedazos por todo el living. Entonces ahí aparece Sala, que junta los cachos como puede y los desordena de tal forma que puedan crear el infierno caótico que precipite un chiste lo más salvaje y deforme posible. Y esta definición del estilo de Sala una década y pico antes también se podría haber aplicado al John Kricfalusi de *Ren & Stimpy*. Y por eso, más que una influencia del cómic, más que una influencia de Crumb, por ejemplo, veo una clara relación con el cartoon a partir de esa línea de Sala que se despliega gruesa, definida y asquerosamente ondulante, y que remite a cierto dibujo animado, especialmente al vinculado al canadiense Kricfalusi. Y esto último se lo tiro a Sala, que, como es su mala costum-

bre, se hace cargo: "Bueno, *Ren & Stimpy* influyó a un montón de chabones de mi generación. Cuando salió *Ren & Stimpy* fue algo que no estábamos preparados para ver: fue demasiado y mucho a la vez. Recuerdo que me encontré con *Ren & Stimpy* por primera vez en un boliche, en Sobremonte, en una pantalla gigante en la que estaban pasando imágenes, creo que de la MTV norteamericana. Y no entendía nada: me quedé hipnotizado por esas cosas totalmente psicodélicas, por los recursos que después fueron copiados hasta el hartazgo por *La vaca y el pollito*, *Bob Esponja*, por toda la generación Cartoon Network de los noventa; el recurso, por ejemplo, de hacer un primerísimo plano estático pintado con acrílico de un grano, de una herida, eso que se utilizó mucho después. Todos le deben a Kricfalusi, que yo digo que es como el Pixies (una banda que influyó pero más para la industria que para el gran público) de la animación. Pixies generó un estilo que luego Kurt Cobain llevó a la masividad, para hacer una analogía que no sé si es muy valedera." Y como yo insisto con el estilo cinético, ondulante, animado de sus historietas, Sala me agrega: "Lo que sí me interesa del dibujo es que se mueva, que se mueva lo más posible en una hoja." Si hacemos una conclusión más

bien rápida, se puede decir que los dibujos de Sala saltan, o hacen pogo, al pulso de las canciones de Pixies o de Nirvana. Y sí, claro, las conclusiones rápidas son las mejores para pensar a Sala, porque su humor avanza a la velocidad de tres a ocho cuadros por tira, un ritmo que en el cine de animación no existe, no se inventó, no funciona. Y, por eso, ese estado nervioso de estar más allá, más arriba, más colgado de su salvaje comicidad se puede equiparar al volumen 11 del amplificador de Spinal Tap, a ese irse de mambo que explica con cara de póquer, repetida y absurdamente, algún personaje creado por Christopher Guest en ese gran falso rockumental. Así, la cultura rock en las viñetas de Sala es lo más parecido a un Spinal Tap a volumen 11: la parodia de lo brutal que supera en brutalidad a cualquier original. Y le pregunto por su relación con el rock, y me cuenta de su carrera como músico, para mí desconocida, con la misma cara de póquer que en un principio no se aleja en nada de un hipotético personaje de una secuela de la película guionada por Guest. "Tuve una primera banda que se llamó Coleccionista de huesos, que era una banda en la que éramos bajista, batería y voz en la línea The Cure y Joy Division, muy rústica y de canciones cavernícolas. Después armé Gascarne, que era más progresiva, con muchos acordes y cosas medio tangueras y teatrales, con músicos más de escuela y yo cantando y haciendo pavadas arriba del escenario. Ahora tengo un último proyecto que se llama Los dentistas tristes, que es una especie de síntesis de un grupo: somos dos personas, uno que es Gonzoide, que es dibujante, programador y guitarrista, y yo, que canto y escribo las canciones. Simplemente nos presentamos, él con las bases en un discman o en mp3, la guitarra eléctrica y los dos paraditos, sin batería, sin nada. Me interesa eso también, hacer lo más posible con la menor cantidad de elementos. Un poco como la serie *The Flight of the Conchords*, que es obligatoria, una serie que me voló la cabeza y me hizo muy feliz. Es una serie de HBO, si no me equivoco, que ahora estrenó su segunda temporada. Son dos músicos neozelandeses, de la línea indie nerd, marco de lente grueso, look Bafici, que van de Nueva Zelanda a Estados Unidos con la idea de probar suerte en la música, muy ingenuos, con un bajo, una guitarra y una caja de ritmos. En los capítulos ellos hacen de ellos mismos, en una mezcla de comedia de situaciones en las que insertan las can-



ciones pop alucinantes como clips mezclados con la ficción." Y como insisto en que me cuente más de Los dentistas tristes, me dice que tienen "solamente dos presentaciones y cero ensayo, porque él es de Buenos Aires y yo de Mar del Plata. Entonces ahora el plan para febrero o marzo es juntarnos, porque incluso hay un montón de canciones que las armamos cuando él me envía las bases por mail y yo armo las melodías y le envío las tomas de voz". De sus inicios con una banda cavernícola postpunk a su presente como dúo en banda minimal-virtual, el prontuario de Sala en el rock es algo que, como él mismo lo define, sólo puede compararse a una extraña comedia de situaciones con un humor tan anarco como sus historietas. No conozco las letras de las canciones de sus bandas, pero tal vez también estén pobladas de personas con barbas que les hablan, jirafas indigentes de anteojos verdes, enanos de jardín que hacen pogo, alguien que le saca música a un plato de raviolos, entre otros trastornos habituales que sus historias desequilibradas echan a correr con total anormalidad. No conozco las letras de sus canciones, repito, pero espero que sí, que también ahí haya humor, que escasea bastante en el rock local, como ahora también falta una revista argentina exclusivamente dedicada al humor gráfico, a la historieta humorística. Y en eso Sala coincide plenamente, claro, en que es inexplicable esa ausencia editorial. Está *Fierro*, sí, pero el humor es una parte, a veces mínima, de la gran amplitud de miras característica de esa gran revista. Igual, todavía no alcanzan los esfuerzos de una generación revuelta que, principalmente en internet, trata de imponer una renovación de la historieta vernácula. "Para el gran público, los personajes de la historieta argentina siguen siendo Mafalda, Patoruzú, Clemente, Inodoro Pereyra y, con suerte, El Eternauta, pero sólo para los más veteranos y los más conocedores. De los iconos de la historieta argentina no te pueden decir ni diez. Y éstos son todos personajes de hace como cuarenta años. Aparecen ahora algunos fenómenos como Liniers y Tute, que me encanta. Pero son excepciones que confirman la regla", dice Sala. Por suerte, basta hojear un poco *Bife angosto* o "El baño" (la historieta escatológica que dibuja mensualmente para *Fierro*) para comprobar que el caso Sala no confirma ni refuta ninguna regla, porque él parece trazar una línea sinuosa, agitada, rocker que desconoce casi cualquier reglamento. [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

Señores hacedores de la revista **El Amante**:

Permítanme presentarme. Soy Pablo Planovsky, de 18 años de edad, y vivo en el partido de Avellaneda.

Desde muy chico, a 5 ó 6 años de haber nacido, soñaba con involucrarme en el cine de alguna manera. Recuerdo quedar fascinado al ver películas como *Jurassic Park* y *Aliens*. Cuando me preguntaban qué quería ser de grande, decía "director de cine".

Más tarde, en la adolescencia, empecé a prestarle atención a un ámbito hasta entonces no muy conocido: la crítica de cine. Mientras más ahondaba en ese mundillo, más críticos y medios especializados en ello encontraba.

Conocí las revistas *Cinemanía* (que le debe al cine lo mismo que la revista *Caras* le debe al periodismo, parafraseando a Gustavo Noriega), *La cosa* y *El Amante*. A ésta la descubrí, bueno, por esa bronca que tiene la segunda revista contra ustedes. Me imaginaba que eran unos pomposos pretenciosos. Y los comencé a leer con el prejuicio propio de un chico influenciado por otra publicación que le gustaba. Pero, con el tiempo, cada vez me caían mejor.

Empero, también empezó cierto desconcierto en mí. Tenía cierta resistencia al cine que muchas veces ustedes alababan. Ese cine marginado, foráneo, que no era parte del mainstream de Hollywood.

Recuerdo una frase que cada vez me gusta más y que tiene que ver con ustedes; es de *Ratatouille*. Anton Ego dice que hay veces en que el crítico verdaderamente arriesga algo, y es en defensa de lo nuevo. Todos tenemos miedo a lo que no conocemos, y se manifiesta en cierto rechazo a lo novedoso. Ustedes me ayudaron a superarlo.

Me trajeron otros miedos, además, como el de conocer la situación política del cine en Argentina, tema que todavía aborrezco leer y trato de evitar, quizás porque una de las cosas que quiero hacer es cine, y me parece una misión complicada acá.

Me hicieron debatir, discutir,

comentar, analizar las películas. Esas cosas que cuando están bien hechas me entretienen y me llenan el alma.

Agudizaron mi mirada crítica, ya sea con términos como "el cine choronga" (tomo de ejemplo a *Match Point*) o el reciente comentario del mediático Noriega: la vida es un poquito más complicada que la secuencia de la pelotita y la red. Y sí que lo es.

No se trata de extremos (y esto es algo que digo con mis no-tan-pequeños 18 años), de amar al cine europeo y detestar al de Hollywood o al asiático. Para mí, y en eso creo coincidir con ustedes, se trata de amar al cine, al arte. No veo por qué no me puede gustar tanto *Batman*, *el caballero de la noche* o *The Host* como *Los 400 golpes*.

A veces dicen que ustedes buscan la polémica. No me parece mal, mientras sea de una manera inteligente y respetuosa. Por ejemplo, más allá de si las películas me gustan o no, si son un bodrio o si el director se hunde en trucos ególatras, me encanta debatir cuestiones como si Jim Carrey hace bien o mal en tratar de olvidar a Kate Winslet, si Ralph Fiennes sólo recibe desgracia por amar a Kristin Scott-Thomas o si Hugh Jackman es, injustamente, el único castigado, cuando uno de sus motivos era ver la cara de sorpresa y felicidad del público. Promueve el debate y eso es bueno.

Sin embargo, creo que lo mejor que hacen es ser agentes del cine. Agentes del arte. Comunicadores y maestros.

No me olvido de que gracias a su simpatía con *Miami Vice*, por ejemplo, comencé a leer *Cahiers du cinéma* ¡en francés!, o que conocí los blogs de Leonardo D'Espósito (periodista al que reservo una gran admiración) y Diego Lerer.

El cine es fundamental en mi vida. Que me ayuden, directa o indirectamente, a adentrarme en él es una felicidad que espero poder hacerles comprender con este mail. Sé que la vida no es una película, ni tampoco vivo en ellas. Pero el cine la embellece, y me recuerda lo bueno, lo malo y lo feo de ella, de las personas, de las relaciones.

¿Cómo explicar lo que siento al ver *Vértigo*, *El ciudadano*, *Cantando bajo la lluvia*, *Más corazón que odio* o *Hannah y sus hermanas*?

Y sépanlo, para mí, ustedes, siendo parte de las personas que me ayudan a descubrirlo, a abrirme, a mejorar como persona, son unos muy buenos críticos.

Un abrazo y feliz 2009, de
PABLO PLANOVSKY

PD: Ya que tenía que criticar algo para que mejoren, lo que se me ocurre es un mejor programa de TV: más audaz, y con menos nervios.

Fe de erratas

Por algún motivo de esos de fin de año (distracción, quemazón), en el número pasado no salió publicada la lista de nuestro compañero Vieytes. Disculpas.

LAS MEJORES:

1. Historias extraordinarias
2. Shara
3. Promesas del Este
4. La mujer sin cabeza
5. Diario de los muertos
6. El mundo mágico de Terabithia
7. Por sus propios ojos
8. Construcción de una ciudad
9. Los paranoicos
10. La próxima estación

LAS PEORES:

1. Quémese después de leerse
2. Tropa de elite
3. Rancho aparte

No consideré estrenos en salas en formato DVD

LIBROS

Grandes ilusiones. De Eisenstein a la neo-comedia romántica.

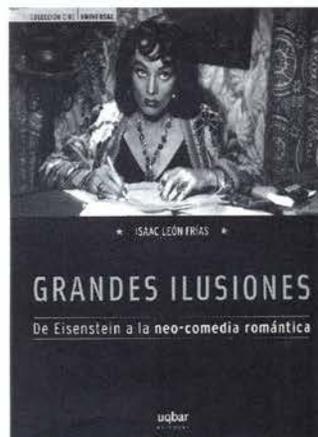
Isaac León Frías

Uqbar editores. 2008

El patriarca peruano

No es fácil encarar con objetividad el comentario de un libro de un amigo tan querido como el peruano Isaac León Frías (de aquí en adelante, Chacho). Auténtico patriarca (su aspecto físico, más que su edad, así lo denuncia) de la crítica cinematográfica sudamericana, docente durante varias décadas, fundador en los años 60 de la mítica revista *Hablemos de cine* (pionera de la crítica más lúcida y avanzada de América del Sur) e intransigente defensor de ver las películas en pantalla grande, es hoy una figura casi emblemática de nuestro trajinado *mettier* en el continente. Este libro –una recopilación de artículos escritos y conferencias ofrecidas en las últimas dos décadas– presenta un variado panorama del cine que abarca, tal como lo señala el título, desde las primeras épocas hasta nuestros días, aunque, como lo aclara el autor en el prólogo, su formación cinéfila y su predilección por referirse a realizadores con una obra consolidada provoca que escasos directores nuevos estén presentes en los textos. No es casual que el libro comience con un trabajo sobre las relaciones entre cine e historia y su aplicación al cine peruano (desde los tiempos de *Hablemos de cine*, Chacho siempre mostró interés por estudiar la evolución y desarrollo del menguado cine de su país). Si los artículos dedicados a Abbas Kiarostami, Orson Welles, al centenario de John Ford y Jean Renoir y al ruso Nikita Mijalkov aparecen como demasiado breves y/o coyunturales y el dedicado a las nuevas tecnologías y su proyección hacia el año 2010 está demasiado fecho y necesitado de actualización, en otros temas y directores logra profundizar más. Así, su análisis de la hiperviolencia en el cine norteamericano contemporáneo es un jugoso texto en el cual Chacho analiza el tema desde sus

orígenes en los títulos clásicos de ese país –tanto en el western como en los films *noirs* y bélicos– y su incremento a partir del uso del color, la aparición de héroes individuales vengadores de conductas fascistoides y la progresiva sofisticación de los armamentos. Cuando habla del cine militante latinoamericano de los sesenta y setenta, el autor pone el acento en la importancia política de esos films, pero también en el descuido formal que muestran muchos de ellos; y su artículo sobre la importancia de R.W. Fassbinder dentro del Nuevo Cine Alemán establece con precisión las diferencias entre el prolífico realizador y sus contemporáneos. El texto sobre Pedro Almodóvar –en el que Chacho hace una interesante digresión sobre el cine de autores, para mi gusto, demasiado benévolo con el sobrevalorado director manchego, y el dedicado al mexicano Arturo Ripstein ofrece un atractivo análisis de las diferencias entre los oscuros melodramas del director y los trabajos clásicos en el género dentro del cine de su país. El texto sobre Adolfo Aristarain diferencia con claridad los films con elementos autobiográficos, para el autor los menos logrados, de los que no lo son y la evolución del director desde la rotunda misoginia de sus primeros films al rol cada vez más importante de la mujer a partir de *Lugares comunes*. El dedicado a Stanley Kubrick cuestiona con agudeza algunas afirmaciones categóricas y sin demasiado sustento que se hacen sobre su obra. Muy interesante es el trabajo sobre el aporte de Eisenstein dentro del cine sonoro, a partir de las diferencias en su utilización en *Alejandro Nevsky* y el díptico sobre *Iván el Terrible* (en este texto, además, Chacho hace una curiosa comparación entre el director ruso y



Sacha Guitry en cuanto al uso del espacio). En su trabajo sobre Clint Eastwood como actor, desarrolla su evolución desde los personajes irónicos y escépticos de los spaghetti westerns de Sergio Leone, pasando por los policías individualistas y fascistoides de la serie de Harry Callahan hasta llegar a sus personajes más recientes, mucho más vulnerables y provistos de una sorda amargura. Uno de los dos artículos que quedan está referido a los intentos más bien fallidos de rebotar el western a través de títulos de un tono revisionista y más bien sombrío; el otro trata sobre la neo-comedia romántica, y en él Chacho traza un interesante derrotero de la comedia americana, propuesta ahora como un conservador retorno a la defensa de la vida conyugal en el que el sexo y el erotismo brillan por su ausencia. Personalmente lamento que en el libro no figure ninguno de sus textos escritos en los años 70, varios de ellos los mejores que ha hecho en su dilatada carrera, pero este libro queda como un testimonio valioso y apasionado de ese crítico incansable y cinéfilo indomable que es –y seguramente será por muchos años– el Chacho León Frías.

Jorge García

Comienzos

Invasión

Argentina, 1969, 129'. **DIRIGIDA POR** Hugo Santiago. **CON** Lautaro Murúa, Olga Zubarry, Juan Carlos Paz, Martín Adjemián. (Malba.cine)

Comienzo en el que el crítico explica cuánto le cuesta escribir el comienzo de su crítica. Tanto se ha escrito sobre esta película que anduve varios días pensando cómo empezar este texto. Cuando uno escribe la crítica de una película que recién se ha estrenado, sabe que nadie o casi nadie ha escrito algo con anterioridad, y entonces experimenta la libertad de Adán en el paraíso poniéndole nombre a las cosas por primera vez. Pero cuando a uno le toca escribir sobre una película filmada hace cuarenta años y que, además de ello, se ha transformado en un mito, lo más probable es que no sepa siquiera cómo empezar. Y ya es sabido que no tener la primera línea de un texto equivale, lisa y llanamente, a no tener texto. Sin embargo, hay veces en que la incertidumbre se debe al exceso en vez de la carencia, lo que no deja de ser todavía más desesperante. Macedonio Fernández expuso a la vez que resolvió esa situación escribiendo una novela cuya primera mitad sólo constaba de prólogos, en una operación no lejana a la de Fellini en *8 y medio*, esa película que no hace otra cosa que empezar una y otra vez hasta que termina. Bien podríamos hacer un intento remotamente similar en este caso.

Comienzo en el que el crítico se limita a describir los hechos o "comienzo fáctico". Éste es el lanzamiento del año. Uno de esos que raras



veces ocurren en nuestro país y que son indispensables para justipreciar el cine argentino como un todo. Sin copias en perfecto estado de las películas filmadas en este país desde sus orígenes hasta el presente, resulta prácticamente imposible no ya el acceso de las nuevas generaciones a ellas sino la conservación misma de ese patrimonio, tanto como la constante revisión crítica que éste requiere para permanecer vivo. La edición del Malba consta de dos discos y un libro en tres idiomas. El primer disco contiene una copia de la película restaurada en 1999 en Francia con participación de Ricardo Aronovich, director de fotogra-

fía del film, en el proceso. El segundo incluye dos películas realizadas especialmente para esta edición que cuentan con la dirección de Alejo Moguillansky y la presencia de David Oubiña. Una de ellas se llama *Borges/Santiago*. *Variaciones sobre un guión*, y consta de casi un único plano que dura 75' y en el que Hugo Santiago cuenta la génesis del film, el contacto con Adolfo Bioy Casares, el proceso de escritura junto a Borges y las reacciones de éste durante la primera proyección privada. La otra es algo así como una cartografía de *Invasión* presidida por el mapa de Aquilea recorrido como si fuera el mapa del pro-

pio film, lo que le permite a Santiago y a Oubiña conversar sobre la realización, el estreno y los sentidos que fue adquiriendo a través de los años. Por último, en el libro se destacan un texto largo de Oubiña, las notas que Bioy Casares escribió sobre asuntos relacionados al film en su diario, críticas publicadas en el momento de su estreno por Edgardo Cozarinsky y Alain Touraine –entre otros–, una bibliografía sobre *Invasión* y la filmografía de Hugo Santiago.

Comienzo en el que el crítico reproduce malamente la sintaxis con que suelen relatarse los mitos o "comienzo mítico". Había una vez una película de

la que todo el mundo hablaba y que casi nadie había visto. Decían que, a veces, se dejaba mirar en los suburbios de algún oscuro cineclub o en polvorientas cinematecas. La televisión no osó profanarla. Para algunos viejos sabios de la tribu cinéfila, era la mejor película que vio la luz en estas pampas; para otros, no era simplemente una película sino todas ellas, un secreto sagrado, la cifra de un espejismo llamado cine argentino para los creyentes, o Argentina para los más escépticos. Ahora está aquí: desnuda, visible, expuesta. Nos toca averiguar si el viejo culto tenía fundamentos sólidos o si se justifica la profanación. No hay lugar para la indiferencia.

Comienzo en el que el crítico ensaya la herejía por las vías de la cita y el plagio. Escribe Bioy sobre esta película en sus diarios: "Hablamos de *Invasión*. [Le digo a Borges:] 'Uno de sus principales defectos son los parlamentos, demasiado concluidos, correctos y sentenciosos. En el próximo film, vas a tener que contenerlo. Si no podés, lo escribimos como quieras y después lo corregimos; pero lo corregimos de un modo contrario al habitual: cortando y estropeando las frases que salieron demasiado bien.'" No comparto del todo el juicio de Bioy, aunque sí en lo que respecta a la secuencia en que Lebendiger conquista a la mujer en el bar. El resto son los mejores *oneliners* de la historia del cine nacional, y su retórica de estirpe literaria está justificada por la puesta en escena deliberadamente artificial del film. Pero lo que Bioy le recomienda es una variación sobre lo que Borges decía no sé si de Virgilio al escribir *La Eneida* o de Dante al hacer lo propio con la *Comedia*. Según él, uno de ellos o ambos, sabedores de su maestría literaria, deslizaban errores, descuidos o fealdades para hacerla menos perfecta, más inmediata, más humana y vulnerable. Algún Pierre Menard de la crítica podría reescribir la opinión que *Citizen Kane* le mereció a Borges de este modo: Me atrevo

a sospechar, sin embargo, que *Invasión* perdurará como perderán ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de precisión, de frialdad, de autoconciencia. No es inteligente, es genial, en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

Comienzo en el que el crítico transcribe el comienzo de un prólogo de Borges a Los afares, de Bioy Casares, para expresar lo que siente por Invasión, de Hugo Santiago.

"Se conjetura que no queda lejos la fecha en que la historia no podrá ser escrita por exceso de datos; Gibbon, en el siglo XVIII, pudo edificar su admirable *Decline and Fall* porque el tiempo, que también se llama el olvido, ya había simplificado mucho las cosas. En el caso de Adolfo Bioy Casares, éstas son tantas, para mí, que sé que mencionar una sola es omitir un número indefinido, y casi infinito, de otras. Prefiero aventurar un juicio. En una época de escritores caóticos que se vanaglorian de serlo, Bioy es un hombre clásico. No ha cesado aún el debate de los antiguos y de los modernos; Bioy es ajeno a los dos bandos." Pero *Invasión* no es un clásico en el sentido cinematográfico de un film realizado con la inconsciente naturalidad de los pioneros, así como tampoco es un moderno que rechaza la posibilidad de que el espectador entable algún tipo de identificación emocional a partir del relato. Si los primeros eran narradores orales o a lo sumo novelistas, estos últimos serían críticos o ensayistas. *Invasión* no es del todo ajena a ninguna de las dos clasificaciones, pero acaba siendo otra cosa, acaso eso que algunos definen como cine contemporáneo: síntesis entre relato y comentario, entre género y distanciamiento crítico, entre inocencia y plena asunción del cine como arte de las formas abstractas.

Comienzo en el que el crítico decide dar vueltas alrededor

del concepto de combinación.

Hay un texto de David Oubiña sobre la película, que sale publicado en el libro incluido en esta edición, que se llama *La máquina de pensar* y alude a la estructura geométrica de *Invasión*. En uno de sus párrafos dice: "Hay una impronta maquinaica en el film. Se trata de un mecanismo que funciona gracias a la potencia soberana de su estilo. Esto es: un engranaje de procedimientos narrativos que se pone en marcha gracias a las operaciones formales de sus componentes. (...) Igual que un compositor de música serial, el cineasta trabaja sobre la organización sistemática de un número acotado de elementos, componiendo a partir de formas diferentes e instrumentando un movimiento interno que engendrará la obra entera." De ahí a la fórmula para hacer películas descrita por Raúl Ruiz en su *Poética del cine* hay un trayecto que no se me antoja lejano: "Idealmente, cada cinta debería poseer su propia lógica combinatoria. (...) Para que la combinatoria genere emociones poéticas no basta con que los temas sean solamente tomados al azar, ni que estén muy distantes los unos de los otros; deben ser obsesiones. (...) Es de este modo que las imágenes podrán volverse al mismo tiempo abstractas y concretas, arquetípicas y cotidianas, plurales e intensamente concretas. Imágenes invocatorias y evocatorias a la vez."

Comienzo en el que el crítico se dispone a combinar obsesiones impunemente influido por los textos citados.

En un artículo publicado por el diario *La Prensa* el 28 de abril de 1929 y recogido en *Textos recuperados*, Borges ensayaba una definición del cine oponiendo dos términos que por entonces se usaban para denominarlo. En lugar de "cinematógrafo", que para él era "grafía del movimiento (...) en sus énfasis de rapidez, de solemnidad, de tumulto, (...) operación propia de los orígenes cuya sola materia fue la velocidad, peculiar de (la) vanguardia", prefiere ese "biógrafo

(...) que nos descubre destinos, el presentador de almas al alma". No muchos años después, Robert Bresson comienza su andadura en el cine y, para cuando publique esa especie de credo suyo expresado en epigramas que lleva por título *Notas sobre el cinematógrafo*, usará el término otrora despreciado por Borges pero con resonancias de sentido similares a las que éste concebía para el cine. Llegados a este punto, no está de más permitirle la entrada en escena a Jean-Pierre Melville, cuyo cine tiene relación con el de Bresson no sólo debido a que ambos comienzan sus carreras filmando cortometrajes que tienen como protagonista a un clown francés llamado Beby, sino sobre todo por el metafísico laconismo de las formas que cultiva. No parece haber vínculo alguno entre aquel famoso payaso y Hugo Santiago, así como no parece que lo hubiera entre Santiago y Melville, al menos en el plano personal, pero sí lo hay entre el director de *Invasión* y Bresson, con quien colaboró como asistente de dirección en *Procès de Jeanne d'Arc* (1962). De modo que Santiago viene a ser algo así como un eslabón físico entre Borges y Bresson, emparentados sin saberlo hasta entonces, si no religiosa, al menos estéticamente. Pero así como Santiago conecta a Bresson con Borges, *Invasión* hace que los compadres de Borges y los delincuentes de Melville sean un solo ejército de las sombras defendiendo ese paraíso de los creyentes que es el cine.

Comienzo en el que el crítico prefiere una imagen concreta antes que mil palabras abstractas.

Lautaro Murúa, recordado a contraluz en la puerta de entrada de la cancha de Boca como Ethan Edwards en *The Searchers*, es el símbolo de la épica que *Invasión* construyó pero el cine argentino no supo cómo sostener o prolongar en tradición alguna.

Marcos Vieytes

Luca

Argentina, 2007, 91', **DIRIGIDA POR** Rodrigo Espina, **CON** Luca Prodan, Cecilia Pollok de Prodan, Michela Prodan, Andrea Prodan, Timmy MacKern, Germán Daffunchio, Alejandro Sokol, Stephanie Nutall, Alberto "Superman" Troglio y otros. (Venta directa en kioscos)

Más allá de gustos y preferencias, puede decirse que Luca Prodan integra el quinteto de artistas rockeros canónicos junto a Spinetta, Charly, Pappo y el Indio Solari. Y esta afirmación va más allá de algunas prematuras muertes, hipotéticas resurrecciones, reencarnaciones, curas adictivas, fanatismos declarados y retornos reiterados. La vida de Prodan, en ese sentido, es un material ideal para ser llevado al cine, de manera ficcional o documental, tratando, en la medida de lo posible, de olvidar rápidamente algún intento de tiempo atrás basado en una obra de teatro. Pues bien, hasta el trabajo de Rodrigo Espina, las imágenes de Luca en Sumo se circunscribían a *Llegando los monos*, de Carlos Trilnick (compactado recital de la banda en sólo 50 minutos), algunas imágenes que se despararraban en informes televisivos y, fuera de la banda, la intervención del protagonista en el corto *El día que reventaron las lámparas de gas*, un video de los ochenta del mismo director, Espina. Este dato no es menor, ya que Espina se autorrotula más de una vez como una de las personas que más cerca estuvo de

Luca, motivo más que suficiente, de acuerdo a sus apreciaciones, para concebir un largometraje que, conviene aclarar de entrada, no es un documental sobre Sumo sino un minucioso trabajo sobre los pocos años de vida de Prodan, por aquí, allá y en varias partes.

Recuerdo que hace muchos años tuve un encuentro casual con un periodista especializado en rock que, entre exageraciones y supuestas veracidades, no paraba de hablarme de Luca como si él hubiera compartido los años en los que el músico sobrevivió en Argentina huyendo de la heroína. Le prestaba atención, tal vez excesiva, pero me dejé llevar por una serie de anécdotas novedosas, más aún para alguien que había visto sólo una vez a Sumo en vivo, además de escuchar sus discos o casetes. "Luca prolongó su vida en Argentina", "Era un personaje querible e irascible", "Tenía muchas novias", "Le gustaba andar por los bares con seres humanos y no era careta", "Odiaba a Cerati y presentó a Virus como una banda de putos en Córdoba", "Al final de su vida había dejado la heroína y le daba al alcohol". Bueno, estas frases y otras más, con estas mismas o con otras palabras, fueron cimentando el mito Luca, una especie de Frankenstein conformado por todos aquéllos que lo conocieron: el susodicho periodista de rock, el director Espina, los músicos de Sumo, las novias, los fans, la gente de Cemento, la fauna rockera, los dealers, etcétera. Daría la impresión de que aún se conoce bastante poco del Luca músico y compositor, acaso una empresa imposible por la excedida personalidad del personaje, más allá de

la generosa investigación que sobre su persona concibe Espina en el film. La película es ágil y rutinaria en cuanto a la concepción del documental (entrevistas a cámara, recuerdos, anécdotas), aspecto en el que sobresale la producción, que viajó por el mundo dando a conocer testimonios de la madre (un gran personaje) y los hermanos de Luca, la primera baterista de Sumo (Stephanie Nuttal) o del gran Timmy MacKern, manager de la banda. Más cerca del informe periodístico obsesivo y, por momentos, con cierta pose turística a través de las imágenes, la película como documental permanece en una meseta estética que apreciarán más los fanáticos de Prodan y menos quienes no sepan las características del personaje. Sin embargo, esta faceta periodística de Luca tiene una gran virtud, acaso elegida por el director o por la misma producción. Luca Prodan está en imágenes, por supuesto, en backstages, pasillos, escenas caseras y escenarios de recitales (aunque no hay tantos momentos de la banda en plena actuación). Pero lo esencial de Luca es la forma en que se utiliza la voz de Luca Prodan a través de grabaciones, no como mero acompañamiento de las imágenes sino como punto de vista del relato. En ese sentido, Espina consigue que el protagonista, un cadáver que hace poco cumplió veinte años, se transforme en la voz principal de la película, como si se tratara de un fantasma que da vueltas en medio de una reunión en la que testimonian amigos y familiares a los que no puede responder. Y allí aparece la fuerza del personaje, invalidando o no testimonios interesantes y de los otros, confor-

mando una puesta en escena en la que sobresale el blanco y negro, en el cual aparece Luca Prodan en contraste con cierta mirada periodística viciada de emprendimiento turístico. Luca película es Luca Prodan por encima de todo, y la puesta es él y una comparsa que lo rodea.

Pero, como se dijo antes, daría la impresión de que todo acercamiento a la vida del músico siempre encontrará algún obstáculo. Si Luca no es una película sobre Sumo, sin embargo, algunos de los integrantes de la banda dan su testimonio sobre los orígenes en las sierras de Córdoba (entre ellos, el del recientemente fallecido Alejandro Sokol). Pero no se escuchan las voces ni se ven las figuras de Pettinato, Arnedo ni Ricardo Mollo, como si al Frankenstein tan deseado aún no le hubieran conseguido algunas de sus partes definitivas. Problemas de derechos o egos varios (me inclino por esto último) también conspiran con la escasa mostración de escenas de recitales. El excelente material extra que acompaña la edición del DVD no alcanza para olvidar semejante omisión. Allí sí Pettinato aparece junto a Luca antes de un recital pontificando alguna frase sobre el caretaje del rock y las sustanciales diferencias con el líder de Sumo.

Hace pocos días, justamente, me enteré de que Pettinato tiene el proyecto de publicar un libro (otro más) sobre su época como integrante de Sumo, que se llamaría "Yo estuve y vos no", o algo parecido. Entonces, si no queda otro camino, sigamos construyendo a esa criatura tan hermosa y temible que se llamó Luca Prodan. **Gustavo J. Castagna**

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 llámalo 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



¿Dónde está Santa Claus?

Where the #\$% Is Santa?

Estados Unidos, 2008, 90'. **DIRIGIDA** POR Bam Margera y Joe DeVito, **CON** Bam Margera, Jess Margera, Phil Margera, April Margera, Mark the Bagger, Amanda Buchanon. (AVH)



Creo que era Henri Bergson el que hablaba de las dos formas de la risa, las dos maneras básicas del humor: la vertiente irónica y la vertiente cínica. Mientras que la primera es humanista, la segunda es canalla; mientras que la primera enfrenta o confronta al poder establecido y se ríe de él sea cual sea el espacio o el tiempo en el que sucedan los hechos, la segunda se vale del poder para reírse de los desamparados, de aquellos desposeídos de toda forma de poder.

La nueva comedia americana, en sus distintas variantes, plantea, casi siempre, un ejercicio irónico y humanista. Y eventualmente, si el cinismo se hace presente, siempre se lo justifica con mayor humanidad y tridimensionalidad para los personajes afectados.

Una de las vertientes de la NCA, la más procaz y escatológica, ésa que está cerca de Tom Green, es la de Johnny Knoxville y su programa de televisión *Jackass*, que con el tiempo y el éxito consiguió llevar adelante dos largometrajes. Ahí, más allá del gusto (dudoso o no) que puedan generar las formas de humor pensadas en torno al castigo físico haciendo todo tipo de imbecilidades (anoten: meterse un autito de carreras en el culo, tomar semen de mono, saltar con una cama elástica debajo de un ventilador de techo en movimiento y darse con las aspas deliberadamente, tirarse en un trineo de nieve por una escalera de biblioteca pública, tomarse un barril entero de cerveza sin respirar, hacer "culo-patín" en sunga por una ladera en la que hay cactus, etc., etc., etc.), se producía un milagro secreto: había una forma de humor-límite, hecha en su mayor parte por especialistas en acrobacias físicas o dobles de riesgo (que son los mismos actores: no hay truco) que, en su más absoluta irresponsabilidad, no jodían a nadie. Es decir: *Jackass* sería algo así como un humor agresivo, material, violento pero en la vereda opuesta de, por decir un ejemplo, las cámaras ocultas del Tinelli de *Videomatch*, allá por los noventa y tantos. Alguno se preguntará por qué defender a un imbécil que se autoflagela y que piensa como única posibilidad de humor al sadomasoquista. Porque, me guste o no, es un humor honesto, honesto intelectual e ideológicamente: es un ejemplo de humor irónico en estado puro, porque su escatología es la contracara de la estupidización del americano medio al mismo tiempo que su cele-

bración más física y gozosa. Créanme: no me abandoné al humor fácil de los efluvios corporales, pero aquí la extrema propuesta necesariamente se sostiene porque hay un grupo, una comunidad de autoflageladores que se expone, que le pone el cuerpo a toda serie de castigos. Ahí radica el logro más interesante: el carácter lúdico del asunto permite la doble lectura, obscenidad y escatología pero también el rechazo a la violencia solapada y la represión derivada de la corrección política. *Jackass*, en su inventiva y su lógica grupal, rompe con toda posibilidad de cinismo. Construye un mundo de mierda y nos lo muestra.

En el grupo, en la troupe de Knoxville, se dio a conocer a un sujeto más bien desagradable que luego tomaría su propio rumbo. Hablo de Bam Margera. Este sujeto se hizo conocido, entre otras cosas, por "entregar" a su familia, exponerla a los castigos que el grupo hacía internamente. Esa jugarreta, de mal gusto y fuera de lugar para las reglas del grupo, nos da la clave de cómo funcionaría Margera a la hora de dejar el grupo original, fundar su propia productora y hacer sus propias películas: esencialmente se convierte en un salvaje hijo de puta. Y el humor que antes era irónico pasa a ser cínico. Justamente, ahí donde Johnny Knoxville era gurú del grupo y castigaba así como se dejaba castigar por los demás, aquí el asunto se invierte: Margera disfruta sometiendo a todos aquellos indefensos y humillados de su grupo. Exhibe su poder y lo ostenta como el peor líder posible, finalmente asume brutalmente lo más peligroso del carácter del humor grosero y físico: celebra el

microfascismo cotidiano de la humillación de los amigos violando todo pacto de horizontalidad, necesario para una comunidad de iguales ante los códigos. Es decir, estamos ante un sujeto que pasa por encima lo inmoral: es carente de toda ética; en realidad, no es más que un hombre de doble moral que parece resistir a los códigos del sistema pequeño-burgués pero que en el fondo no cesa de alimentarlos. Aquí la excusa es un viaje a Finlandia para traer al verdadero Santa Claus. La escatología con la que se toma el asunto de la Navidad puede confundirnos y hacernos pensar que realmente la película está mofándose de alguno de los discursos dominantes. Sin embargo, lo que le quita a la Navidad se lo pone sobre sí. Ésos son sus límites. Lejos de cualquier idea de anarquía, lo que prima aquí es la crueldad sin límites (vg. al más débil del grupo se lo somete a insertarle un pene de venado muerto por el culo. Sí, tal cual lo están leyendo). No hace falta terminar la película para comparar ambas empresas de humor salvaje: el de Knoxville es anárquico, juguetón, respetuoso de sus propios integrantes, es decir, se caga en un mundo de mierda y lo hace con gusto; el de Margera es sádico, conservador, manipulador, y dice que éste es el mejor mundo posible porque todavía hay sujetos que se entregan a la humillación sin pedir explicaciones. Uno es un mundo de mierda en el que por suerte están los amigos; en el otro, hacer mierda a los amigos hace que el mundo sea mejor. Ustedes elijan. **Federico Karstulovich**

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

Recorte sangriento

Severance

Inglaterra/Alemania, 2006, 95',
DIRIGIDA POR Christopher Smith,
CON Toby Stephens, Claudie
 Blakley, Andy Nyman, Babou
 Ceesay, Danny Dyer, Tim
 McInnerny. (Gativideo)

Atención: se cuentan detalles de la resolución del argumento.

Probablemente algún lector haya visto hace unos años una película de terror llamada *Creep*, un film sobre un engendro que habitaba los subterráneos y dirigido por un señor llamado Christopher Smith. Dicha película se destacaba por un tono estúpidamente solemne, una imposibilidad increíble para generar cualquier clima de suspenso y un final con moraleja que exudaba una moralina insoportable. Seméjante antecedente hace que una nueva película de este señor Smith, relegada a un directo a DVD y con un diseño de tapa espantoso, produzca, por lo menos, el más violento de los prejuicios (incluso el propio redactor de esta nota nunca habrá alquilado el film de no ser por la recomendación de su videoclubista amigo). Sin embargo, y contra todos los pronósticos, Smith ha dado un asombroso salto cualitativo en esta película y ha realizado un film de género de una originalidad cada vez menos frecuente entre tantas secuelas de *El juego del miedo* y demás derivados cuya idea de hacer terror es poner a un señor o señora siendo brutalmente torturado.

La trama de *Recorte sangriento* es sencilla: un grupo de empleados de una empresa es enviado hacia una región especial de Europa en donde aprenderán cómo comportarse como un equipo de trabajo. Este grupo debe



alojarse en una vivienda enorme de la que se sospecha alguna vez pudo ser un manicomio, un hospital sexual o un centro de detención de mercenarios. Lo que este grupo no sabe es que a ese lugar lo rodea un conjunto de asesinos despiadados que, por razones que se irán viendo a lo largo del film, quieren vengarse de la empresa matando a todos y cada uno de los empleados de la manera más cruel posible.

Smith va narrando toda esta historia de una manera muy diferente de *Creep*, es decir, con un gran sentido del humor (atención al excelente chiste de la bazooka) y con varios momentos de gran originalidad visual (es ejemplar en este sentido la forma en la que el director filma las escenas alucinógenas de la película valiéndose de trucos visuales tan antiguos como los de Méliès, pero utilizados con una habilidad virtuosa).

Pero lo que le da el encanto principal a *Recorte...* es la manera en la que su director narra un film que pertenece al subgénero del slasher para llevarlo por otros caminos completamente opuestos.

Por empezar, y tal como lo muestra esa obra maestra de

Wes Craven llamada *Scream*, el slasher siempre se ha caracterizado por que el asesino mata en preferencia adolescentes, y que los primeros que mueren siempre son los que se drogan y los que mantienen relaciones sexuales. *Recorte...* no cuenta con adolescentes en su elenco, sino con adultos; lo que sí muestra el film es que muchos de esos adultos se encuentran con una mentalidad tan lavada por las políticas de equipo empresariales, o tan cansados y hartos de la rutina a la que los ha obligado a vivir dicha corporación, que pueden comportarse de manera igual o menos lúcida que los más estúpidos de los adolescentes. Como contrapunto de esta gente, el héroe mayor del film será ni más ni menos que un drogón impresentable (un excelente y desconocido por estas tierras Danny Dyer), dueño de un mucho mayor sentido común y al que las presiones de la empresa en la que trabaja siempre le han importado mucho menos que sus preciadas drogas.

Si a esta para nada disimulada apología del consumo de estimulantes se le suma una encendida defensa del sexo libre (además del drogón, las

otras grandes heroínas del film serán dos prostitutas), podría decirse que estamos ante una de las películas más liberadoras de los últimos años. Basta para comprobar esto, con ver su final uno de los más felices jamás realizados en el que vemos a los cuatro únicos sobrevivientes viajando en un bote en medio de un lugar maravilloso y aceptando una propuesta de sexo de a cuatro. No es por nada, por otro lado, que la música que eligió Smith para filmar ese final haya sido "We'll meet again", la misma que utilizó Stanley Kubrick cuando filmó la destrucción del planeta mediante bombas atómicas en *Dr. Insólito*. Parece estar ahí la idea de Smith de mostrar que estas cuatro personas han encontrado un paraíso terrenal, mientras el resto de los mortales nos encontramos sumidos en un mundo de rutinas y deberes tan agobiantes, infernales y nocivos en su esencia como cualquier arma de destrucción masiva.

En suma, un verdadero ejemplo de cómo decir las cosas de una forma más subversiva e incorrecta disfrazado de liviandad mediante las hábiles armas de la comedia y el género. **Hernán Schell**

Ámame esta noche

Love Me Tonight

Estados Unidos, 1932, 96', **DIRIGIDA POR** Rouben Mamoulian, **CON** Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald, Charles Ruggles, Myrna Loy. (Época)



El caso de Rouben Mamoulian es bastante particular dentro del cine americano. Algunos sectores de la crítica lo consideran uno de los grandes innovadores de comienzos del sonoro; otros, como el cáustico Andrew Sarris, lo consideran apenas un imitador, mientras que algunos cinéfilos sólo recuerdan de su obra el *close-up* final de Greta Garbo en *Reina Cristina* o algunos de sus títulos más conocidos como *La marca del zorro* o *Sangre y arena*. Lo cierto es que mirar

esta película permite poner un poco al día la visión de la obra de este hoy casi olvidado director. Realizada en 1932, con una pareja protagonista temible (una de las duplas preferidas del gran Ernest Lubitsch: la integrada por Maurice Chevalier, con su muy peculiar acento francés, y Jeannette MacDonald, eternamente dispuesta a los gorjeos en cualquier circunstancia), *Ámame esta noche* es un muy atractivo aporte al cine musical de los primeros años del sonoro, y

cuenta con una notable partitura de Richard Rogers y Lorenz Hart, dos de los más grandes compositores de la música popular norteamericana. Por supuesto que –como siempre en estos casos– la historia del sastre que se hace pasar por noble para cortejar a una princesa es lo de menos. En todo caso, lo que importa es la manera en la que el director organiza los diversos elementos del film para conseguir una obra que, en muchos aspectos, aparece como innovadora y adelantada a su época. Así, el formidable travelling inicial que sigue a Chevalier en su recorrido mientras canta una canción a lo largo de una calle va definiendo con precisión al personaje y anticipando la utilización de los exteriores de los films de Stanley Donen y Vincente Minnelli, mientras que algunos diálogos cantados prefiguran el uso sistemático de ese elemento

en *Los paraguas de Cherburgo*, la obra maestra de Jacques Demy. Es también notable la manera en que el director integra los diversos decorados a la acción, así como, con una misma canción, va definiendo las acciones de distintos personajes. Sin recurrir a bailes, la película es una suerte de ópera romántica de sostenido ritmo y chispeante gracia, palpable en la rica galería de personajes secundarios que aderezan la acción principal. Desde luego que podrán contabilizarse en la película influencias de Ernst Lubitsch y también de Renè Clair, pero hay en ella suficientes elementos personales para valorar la labor del director y colocar sin discusiones a la película como un título de considerable importancia dentro de la rica y prolífica historia del cine musical americano. **Jorge García**

El año del perro

Year of the Dog

Estados Unidos, 2007, 97', **DIRIGIDA Y ESCRITA POR** Mike White, **CON** Molly Shannon, Laura Dern, Regina King, John C. Reilly, Peter Sarsgaard. (AVH)



Peggy es una mujer a la que le cuesta relacionarse con otras personas, pero no así con su perro Pencil, un adorable beagle que es la luz de sus ojos. Como es de esperar, un día Pencil desaparece de su vida, y Peggy se ve obligada a frecuentar a nuevas personas y a otros perritos.

Hasta aquí nada raro, sólo la afiliación a cierta corriente del cine actual que elige partir de un gusto personal particular (o, más bien, una obsesión o una fobia) para hacer que el desarrollo de la historia de el/los personajes de la película pasen por tal tema. Bien, el asunto es que a partir de ese punto el debutante Mike White (guionista de, entre

otras, *Escuela de rock* y *Nacho libre*) le da un giro interesante a la historia, aunque un poco problemático. En definitiva, Peggy en ningún momento logra armar las piezas de su vida ni relacionarse sensatamente con otras personas, sino más bien todo lo contrario: sus decisiones se vuelven cada vez más desquiciadas y sólo logra pactar una prudente distancia con sus allegados y aceptarse

“tal cual es”. El hecho de que todos los personajes sean mostrados, en mayor o menor medida, como miserables (incluida la protagonista) legítima la decisión de Peggy, pero choca con el matiz caricaturesco de cada uno de ellos, lo que hace que no podamos ni compadecernos ni reírnos francamente de ellos. De ahí surge esa incomodidad mencionada anteriormente.

El otro aspecto conflictivo de *El año del perro* es el de cómo ajustar esa mirada misantrópica a una propuesta típica de cine independiente estadounidense *alla* Sundance (o sea: mucha luz natural, paleta colorida, música no orquestada, etcétera) y –aquí lo realmente inconciliable– una ideología de fondo progresista-bienpensante.

Como normalmente sucede en estos casos, finalmente se valida la obsesión del personaje y su sensibilidad *naïve*, aunque en este caso quede un resto de incertidumbre que ese alegato final no puede borrar. El resultado es una posición que reparte las diferencias y decanta la aversión por el género humano en una militancia por los derechos de los animales. Sea éste un mérito o no, es un hecho que en su debut como director White logra incomodar, sobre todo a aquellos que descreen de las relaciones emotivas humano-mascota, grupo en el que obviamente me incluyo.

Rodrigo Aróz

QUÉMEALQUILO

por Juan P. Martínez

30.000 leguas bajo el mar

30,000 Leagues Under the Sea
Estados Unidos, 2007, 85'. **DIRIGIDA POR** Gabriel Bologna. (LK-Tel)

Primera oportunidad para acercarnos al maravilloso mundo de *The Asylum*, compañía que se dedica a realizar versiones ultra-berretas de los tanques de la temporada, directo a video, claro. Éste no es uno de los mejores ejemplos, porque no se acaba de estrenar ninguna adaptación de *20.000 leguas de viaje submarino* –en Estados Unidos acaba de editarse *The Day the Earth Stopped!*–, pero sí sirve para saber un poco de qué va la cosa –¡protagoniza Lorenzo Lamas!–, mientras esperamos ediciones locales de clásicos como *Snakes on a Train*, *I Am Omega*, *Allan Quatermain and the Temple of Skulls* y la ya legendaria *Transmorphers*.

La dalia negra

The Black Dahlia
Estados Unidos/Alemania, 2006, 121'. **DIRIGIDA POR** Brian De Palma. (AVH)

Hace unos meses salió la anteúltima película de Brian De Palma –¡estrenen *Redacted!*– en DVD. Y, como había ocurrido antes con películas como *Million Dollar Baby*, *Domino* (de Tony Scott) y *Magnolia*, AVH volvió a lanzar una película en widescreen pero sin respetar el formato original. Es decir, el formato original de esas películas es scope (2.35:1) y las editan en 1.85:1. Ridículo, porque sí, como uno podría llegar a suponer, es para verlas bien en un televisor 16:9, las barras de scope en un televisor con ese formato son mínimas, así que recortar la imagen no tiene mucho sentido. Encima siempre lo hacen con películas que utilizan el scope al máximo.

Noche alucinante

Evil Dead II
Estados Unidos, 1987, 85'. **DIRIGIDA POR** Sam Raimi. (Plus Video)

Que se edite una de las mejores películas de Sam Raimi en DVD es todo un acontecimiento. Claro que podrían haberse gastado un poco más y editar la primera película de la saga *Evil Dead*, conocida aquí como *Diabólico* (y, por qué no, la tercera, *El ejército de las tinieblas*), pero como seguro debe ser por una cuestión de derechos, la gente de Plus Video está más que perdonada. La edición es discreta, como lo son todas las de esta editora, pero por lo menos tiene extras, lo cual no siempre puede decirse de lo que lanzan otras editoras más grandes. Acá tenemos la película en sonido 5.1, el trailer y un documental detrás de escena.

Cazador de hombres

Manhunter
Estados Unidos, 1986, 119'. **DIRIGIDA POR** Michael Mann. (Plus Video)

Y si encima, el mismo mes, editan la mejor, primera y menos conocida película de Hannibal Lecter, dirigida nada menos que por Michael Mann y con un Brian Cox que, como Lecter, supera bastante al señor Hopkins, entonces aguante Plus Video (y pensar que en los años del VHS esta gente editaba películas de cuarta). La edición es muy buena: respeta el formato scope original (es una película que jamás debería verse en fullscreen), se ve muy bien y tiene sonido 5.1, aunque no tiene más extras que el trailer. Pero con la película sola, luego de varios años de que sólo estuviera disponible aquí su horrenda remake, *Dragón rojo*, basta y sobra.

QUÉMECOMPRO

por Diego Brodersen

La colección Edition Filmmuseum, editada en Alemania con la colaboración de los principales archivos filmáticos de Europa, ya es una visitante asidua de estas páginas gracias a la invaluable calidad de sus ediciones. El lomo número 39 lleva inscriptos los títulos de un par de películas dirigidas por Walther Ruttmann, pero los dos discos incluidos en la cajita incluyen muchísimo más material del que podría imaginarse. Ruttmann, nacido en Frankfurt en 1887 y muerto tempranamente a la edad de 54 años, no era un simple director de películas: cada uno de sus esfuerzos parece dirigido a confirmar la estatura del cine como expresión artística, experimentando con

cada una de sus materias primas. El viaje comienza con los famosos cuatro Opus dirigidos entre 1921 y 1925, cortometrajes en los cuales la animación (y algunas otras técnicas de fotografía directa) se convierten en pintura abstracta en movimiento. Verlos en estas nuevas copias restauradas –con los tintes y tonos originales estallando en la pantalla– permite acercarse a los primeros pasos de uno de los verdaderos creadores de vanguardia de la década del 20. Junto a estos cuatro cortometrajes es posible disfrutar de otras seis creaciones del mismo período, pero realizadas a pedido de diversas empresas comerciales. Utilizando técnicas muy similares a las de los Opus, pero incorporando imágenes figurativas para la venta del pro-

ducto en cuestión, Ruttmann realizó “propagandas” de llantas para automóviles, licores y algún que otro periódico. Estas publicidades son verdaderos viajes al pasado y no es difícil imaginar a Franz Biberkopf sentado en una sala de cine de Berlín disfrutando de ellas antes de la proyección de una película.

Ya que citamos la creación magna de Alfred Döblin, el primer disco de esta edición se completa con la versión restaurada de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), film que no necesita de presentaciones y que, sin dudas, es la gran obra del director y uno de los máximos ejemplos de la –por aquel entonces– en boga sinfonía citadina. Menos reconocida, *Melodie der Welt* (“Melodía del mundo”) fue realizada en 1929 y es uno de los primeros films alemanes en incorporar la tecnología del sonido sincronizado. Un enorme trabajo de restauración a partir de cuatro copias en mal estado permitió restaurar los cincuenta minutos de este film interesante, ambicioso e irremediablemente fallido que adelanta en varias décadas el concepto de películas como *Powwaqatsi*. Un collage sonoro realizado para la radio berlinesa, un par de cortos de comienzos de los treinta y una enorme cantidad de textos (en inglés, francés y alemán), imágenes y programas originales completan esta extraordinaria edición que se consigue a unos 30 euros en el sitio de Edition Filmmuseum: www.edition-filmmuseum.com. **[A]**



Una guerra de película

por Juan Manuel Domínguez

El hijo de Rambow

Son of Rambow

Inglaterra/Francia/Alemania, 2007, 96'. **DIRIGIDA POR** Garth Jennings. **CON** Bill Milner, Will Poulter, Jules Sitruk, Jessica Stevenson, Neil Dudgeon. (AVH)

Hay una omisión frecuente en las varias críticas de *El hijo de Rambow* que pueden leerse desde su estreno en el 2007. Más allá de pulgar arriba o abajo, se suele dar por sentado que el segundo film de Hammer & Tongs (¿qué me miran a mí? Masaedo les explica acá nomás) captura el instante en que dos niños sin padre, uno matón y el otro retraído, transforman el cine, ése que no sospechaba que hoy Rambo sería un mito, en usina nuclear, de sus lados A (sus sueños) y sus lados B (sus falencias). Antes que hablar de la vida

en los ochenta en una Inglaterra en la que las fábricas están abandonadas y pueden ser set de filmación para púberes, de la fábula "*Billy Elliot* hecha por Tim Burton" (ay, que gremio el nuestro) o de un sentido abrazo a un cine hoy archivado en cajas de lujo (que los niños como los dos protagonistas no pueden ni tocar), *El hijo de Rambow* habla de una guerra de película: la de uno contra uno mismo. Y de cómo esa guerra, que nos hace querer ser Rambo, se convierte en otra cosa cuando tenemos como fusil algo que amamos

(que puede ser el cine) y como trinchera a alguien que, sin titubeos, amamos (un amigo, un hermano de sangre, como Lee Carter y Will Proudfoot en *El hijo de Rambow*).

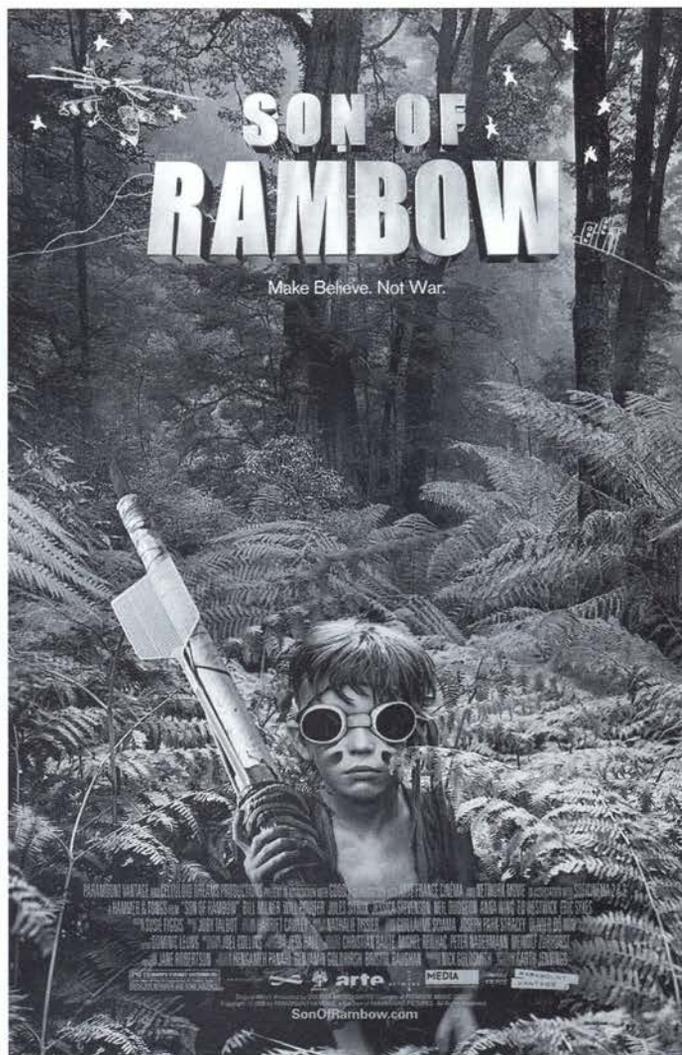
Pero al igual que los músculos de Stallone en el film que funciona como génesis de la filmación casera y en VHS de *El hijo de Rambow*, quirotada que comparten exclusivamente los dos críos, nada es tan sencillo y redondo como "una pasión y un amigo". Todo está trabajado, texturado, hinchado a su máxima capacidad: si los

músculos de *El hijo de Rambo* pueden levantar toneladas (de cine, de nostalgia, de sentimiento, de energía), es porque fueron tensados por una red tan nerviosa como de contención (quizás también de circo). No por nada no estamos frente a "El hijo de Indiana" o "El hijo de Luke": Hammer & Tongs eligen a la mala bestia a conciencia. *Rambo* no representa el cine todo: representa la fantasía de poder de dos niños abandonados por sus padres, oprimidos por su día a día (la religión el pobre, el abandono el rico), que buscan no depender de nadie y cuya imaginación debe contentarse con los paisajes de un pueblo que hace instantes era industrial. Los chicos no demuestran interés en cualquier otro icono cinéfilo de la época: sólo quieren ser como el tipo capaz de coserse un brazo después de caer por un barranco. Algo similar a lo que le pasaba a Gizmo, el mogwai, cuando, acorralado por sus presentes (padre muerto, Gremlins en plan revoltoso, encerrado en un ambiente que detesta), decidía vestirse símil Rambo y "convertirse en la guerra". No quieren, ni Gizmo ni los chicos, soñar con galaxias muy muy lejanas o Santos Giales decorados con nazis: quieren que el cine —que Rambo, perdón— sea una experiencia física y superficial, de frases hechas, de corridas en la estepa, algo terrenal y posible que justifique que se lancen desde árboles, que se lancen flechas con ballestas, que se tiren al agua sin saber nadar o que sean catapultados hacia una pila de basura.

Ni a los chicos ni a Hammer & Tongs les interesa el tema del héroe de acción de la era Reagan y sus codas; ellos quieren, en todo sentido, ser carne de cañón. La real celebración, la bomba nuclear para ganar la guerra, viene siendo que ambos niños, ambas municiones se hagan hermanos durante el rodaje. No por nada la última secuencia los muestra saliendo del cine mientras empieza la proyección de *Yentl*. Desde esa sinceridad de los personajes para con su arma de destruc-

ción masiva favorita y dándole la espalda a la posibilidad de otra experiencia similar (uno sabe que Barbra Streisand es el polo opuesto a Stallone, pero no tendrían por qué sospecharlo dos niños no cinéfilos), Hammer & Tongs declaran —al igual que los niños y su cámara, aunque ellos lo hacen involuntariamente— que lo importante de crecer es, antes que ver qué, escuchar tal, usar qué o peinarse cómo, el con quién. Y prestan su arsenal visual, sus chiches digitales no sólo a la imaginación hiperactiva y dibujante de uno de los niños, sino también a demostrar el corazón de las tinieblas: muestran a sabiendas aquello que algún día podrá hacer que dejen de ser amigos (uno disfruta la popularidad, el otro la resiente). Como Gizmo, los chicos poseen sus propios gremlins en su interior.

El hijo de Rambo no crea un pasado idílico. Otra vez: tampoco celebra el cine. Celebra que creamos que enfrente hay alguien que puede entender eso que nos da ganas de tirarnos por un barranco (por alegría o por tristeza). O, mejor, que nos quiera a pesar de nuestras pasiones. Dure eso lo que un corto, una película, una infancia o una vida. Por eso, cuando parece que *El hijo de Rambo* se viste de estereotipo y épica instantánea, como con esa madre que se planta frente a esa secta que trata mal a su hijo, hace rato que dejó demostrado que hay otras madres que prefieren irse a España y hablar con sus hijos sólo por celular. Por eso *The Cure*, que en un momento se asocia con el francés cool que casi separa a los amigos, es disociada de ese personaje al usarse en los créditos finales de forma hedonista: Rambo, *The Cure*, el VHS; lo que sea es de quien quiera. Porque *El hijo de Rambo* sabe que un hermano puede doler más que un balazo, que un brazo arrancado, y sabe —lo tiene atado con vincha roja a la cabeza— que una película, aunque active todos nuestros Gizmos y nuestros Gremlins, jamás nos salvará. Pero que puede hacernos creer, aunque nada esté más lejos de la verdad, que somos un ejército de un solo hombre. O de dos. [A]



Los chicos no demuestran interés en cualquier otro icono cinéfilo de la época: sólo quieren ser como el tipo capaz de coserse un brazo después de caer por un barranco.



CLINT EASTWOOD

GRAN TORINO

WARNER BROS. PICTURES PRESENTS
IN ASSOCIATION WITH VILLAGE ROADSHOW PICTURES, A DOUBLE NICKEL ENTERTAINMENT
AMALPASO PRODUCTION "GRAN TORINO" EDITED BY JOEL COX, A.K.A. GARY D. ROACH
PRODUCTION DESIGNER BY JAMES J. MURAKAMI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BY TOM STERN, A.C.E., A.S.C.
EXECUTIVE PRODUCERS JUNETTE KARN, TIM MOORE AND BRUCE BERMAN
STORY BY DAVE JOHANSSON, NICK SCHENK SCREENPLAY BY NICK SCHENK
PRODUCED BY ROBERT LORENZ, BILL GERBER PRODUCED AND DIRECTED BY CLINT EASTWOOD

MPAA RATED R
WWW.GRANTORINO.LAPELICULA.COM
WWW.WARNERBROS.LATINO.COM

ESTRENO 5 DE MARZO - SÓLO EN CINES



**AVANT
PREMIÈRE**

EXCLUSIVA PARA LOS
LECTORES DE
EL AMANTE/CINE

Warner Bros. Pictures y EL AMANTE

te invitan a la avant première de la película
Gran Torino de Clint Eastwood, el martes
3 de marzo a las 20.30 hs. Village Recoleta.
Vicente López 2050.

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

El cuchillo en la mirada

por Diego Trerotola

Lo recuerdo con total nitidez y casi que no me lo puedo creer: cuando yo apenas orbitaba la década de vida tenía en mis manos “el cuchillo de Rambo” (así lo llamábamos, sin vergüenza alguna, más bien con total orgullo pop). O, mejor dicho, lo tenía en mi cintura, latente en su funda de cuerina, listo para desenvainar impunemente si peligraba mi supervivencia. No hablo de esos cuchillos de juguete, de plástico, para jugar a disfrazarse del personaje de Sylvester Stallone. Mi arma blanca tenía una recia hoja de acero –de un lado filo, del otro sierra, claro– con la que se podía carnear a un perro faldero en instantes o serruchar la pata de cualquier mueble; ambas cosas que, lo confieso a riesgo de revelar un pasado psicótico, estuve muy tentado de hacer en mi afán de salvajismo bélico. Y no vivía en el campo, donde un cuchillo así no habría desentonado en la lógica de las rudas faenas rurales. Yo lo tenía porque secretamente quería ser (y no parecerme a) Rambo, y los campamentos, a los que asistía con cierta regularidad, fueron una excusa perfecta para convencer a mis padres de que me compren el exagerado cuchillo (nunca entenderé cómo accedieron a tal irresponsabilidad, pero siempre les agradeceré infinitamente por la mala educación impartida). E iba a esos campamentos porque, lo confieso a riesgo de revelar un pasado aún más psicótico, era un disciplinado boy scout. Claro, fui boy scout porque quería demos-

trar que podía ser Rambo, y así tenía la posibilidad de internarme en un bosque durante varios días, lejos de mi casa, a la intemperie y sin demasiada vigilancia, para sortear las dificultades de la vida salvaje y probar que podía subsistir perfectamente solo gracias a mi entrenamiento marcial y mi cuchillo multiuso (que escondía, en su mango hueco, fósforos, aguja e hilo, brújula y algún otro adminículo que ahora le juega a las escondidas a mi memoria). Había tenido originalmente un cuchillo de monte (de hoja ligeramente curvada), pero logré que me compraran el otro tras ver la película de Stallone, que provocó mi sueño (masoquista) más recurrente: caer de un acantilado, cortarme el brazo de un ramalazo y luego cosérmelo para así rubricar que tenía la furia, la valentía y la resistencia de Rambo, héroe supremo de esos años escolares. Me veía caer, lastimarme, sangrar y suturarme artesanalmente una y otra vez, apretando los dientes para aguantar el dolor, con el mismo gesto de vigor recio de ese indómito ex combatiente de Vietnam de la ochentosa ficción bélica de Ted Kotcheff, que había visto en televisión y que alteró mi vida como pocas películas alguna vez lo hicieron. Con una mano sobre la Biblia (es decir, sobre *El cine según Hitchcock*, la Biblia cinéfila, la única en la que creo), juro que ningún sueño o pesadilla tuvo nunca la potencia eléctrica que mi cerebro, ya infectado de cinefilia berreta, activaba cuando mi imaginación onírica me convertía en protagonista de esa escena de *Rambo*.

Todo esto que describo ahora lo puedo ver patente como una estampa vívida de mi infancia, pero lo había olvidado totalmente hasta que vi *Son of Rambow*, la mejor película sobre la cinefilia precoz, sobre esos dos niños que, fascinados por el mismo personaje que me llevó a vivir atado a un cuchillo gigante, se embarcan a filmar una secuela casera de la primera parte de la saga del soldado Rambo, munidos con una cámara de VHS como toda arma. A *Son of Rambow* la vi durante un vuelo de Air Canada, volviendo de un festival de cine, en una de esas minipantallas individuales de plasma que uno maneja a su antojo, eligiendo qué corno ver entre decenas de películas. Cuando cliqueé para empezar a verla, apenas recordaba que alguien me la había recomendado, tenía algunas referencias difusas; en realidad, elegí cualquier película para usar como un estímulo hipnótico para ayudar a que mis párpados se pusieran pesados, y así un sueño profundo contribuyera a tolerar un vuelo de casi veinte horas de duración. A poco de empezar *Son of Rambow*, estaba más excitado de lo que hubiese querido y/o imaginado nunca arriba de un avión, viendo una película en una pantalla del tamaño de un libro de bolsillo: me reía y me conmovía por la gracia inmensa de esos dos niños que vivían, exactamente como lo había hecho yo, una infancia en los ochenta, entre el descubrimiento pasional del cine y del VHS, entre la religión disciplinaria como represa del placer y las travesuras como tempranas experiencias libertarias. Dos niños bandidos que no se con-

formaban con ser espectadores, sino que le robaban a las películas su nervio cinético para convertirlo en parte de sus realidades, a pesar de que el mundo a su alrededor trataba de calzarlos en la armadura de la mediocridad. Al final de la película terminé llorando a moco tendido, uno de esos llantos espasmódicos que te ablandan hasta las rodillas, un poco por la emoción genuina que dispara *Son of Rambow* y mucho por esa melancolía a la que uno le huye pero que reaparece de sopetón para ensartarte los colmillos justo donde más sangra. Y, después de escurrirme un poco, por suerte vino el sueño y al fin pude dormirme profundamente en el avión. Y sí, claro, ya se lo deben imaginar, fue en esa duermevela que volví a soñar con la caída por el barranco, con la rama del árbol que me tajeaba el brazo, y con esa herida que luego cosía brutalmente con la aguja quirúrgica y la tanza que guardaba en el mango de mi cuchillo. Pero luego el sueño cambiaba, ya no terminaba igual que el de mi infancia: en esta nueva versión, una vez saturado, me daba cuenta de que no estaba solo, tenía a mi lado a dos niños cómplices de mirada endiablada que se aguantaban la risa mientras apretaban el rec de su cámara de VHS para registrar mi escena como parte de su película maleducada, efectista, irrespetuosa, explosivamente barata, perfecta. Y, en ese momento, gracias a esos cinco ojos centelleantes (los cuatro de los niños más el de la cámara) que me reflejaban desfigurado, confirmé que en el cine siempre se encuentra el mejor amigo de la aventura que vale la pena soñar. **[A]**



Cuenta con ellos

por Agustín Masaedo

Para quienes (¡todavía!, ¡gente grande!) amamos los videos musicales, los primeros dos nombres que aparecen en la ficha técnica de *El hijo de Rambow* significan mucho más que la mera suma de Garth Jennings y Nick Goldsmith. La firma empleada por el dúo, desde hace más de una década, reza Hammer & Tongs: martillo y tenazas, los adminículos que usan los herreros para forjar el hierro candente. Los ingleses tienen la expresión “entrarle con martillo y tenazas”, que sería algo como “darle duro, darle con todo”, y el que no se haya cruzado jamás con alguna de las maravillas tresminuteras de H&T podría deducir que se especializan en bandas hardcore. Pero nada que ver: lo suyo es el rock de guitarras, preferentemente cantado por tipos inteligentes y sensibles. Pulp, Eels, Badly Drawn Boy, Beck, R.E.M. y, últimamente, Hot Chip y Vampire Weekend no sólo comparten a H&T como videógrafos, sino también la inteligencia, la sensibilidad y cierto sentido de la ironía amable que las imágenes para ellos inventadas por el dúo no hacen más que reafirmar.

Quizás porque los videos de Hammer & Tongs nunca participaron de las rutinas de impacto, la superficialidad o los montajes catatónicos tan comunes en la industria del clip, la transición al cine les resultó menos conflictiva: a estos muchachos les gusta (y saben cómo: susurrando más que gritando, con más clasicismo que exhibicionismo, haciendo dogma de aquello de “de la necesidad, virtud”) contar historias, independientemente de medios y lenguajes. Aun en sus trabajos aparentemente menos narrativos,



como *Jigsaw Falling Into Place* —uno de los dos videos que produjeron para el último disco de Radiohead, que consiste en los miembros de la banda filmándose a sí mismos mientras tocan la canción en tiempo real, con cámaras en los cascos que llevan puestos—, hay un relato: el de una banda que se filma a sí misma con cámaras en los cascos, en este caso; el de veinte segundos de una fiesta en loop, escaneados en sus mínimos detalles, en el caleidoscópico y seminal *Imitation of Life* de R.E.M.

Driftwood, de Travis, cuenta la historia de una foto escolar estropeada por una tormenta repentina. Los miembros del grupo escocés, vestidos como profesores (en *El hijo de Rambow* los Travis repiten rol como maestros de Will y Carter), son los únicos que se quedan en las gradas después de la estampida de alumnos. La letra de la canción cita en un verso la famosa frase de John Donne “Ningún hombre es una isla”, que era algo así como el leit motiv de *Un gran chico*, película diplomada, como las (y los videos) de Hammer & Tongs, en el difícil arte de con-

seguir alta intensidad emocional sin que se note el esfuerzo. Buena parte de esa potencia radicaba en una extraordinaria banda de sonido, compuesta de punta a punta por el cantautor Badly Drawn Boy; como ya se ha dicho, uno de los habitués de la casa Hammer & Tongs. En el video de la hermosa y desoladora *Silent Sigh*, el dúo resuelve la imposición de promocionar (e incluir imágenes de) la película de una de las formas más creativas posibles: inventándole un pasado trágico al pato que Marcus asesinaba de un panazo, pero dándole la posibilidad (sí, al pato) de cambiarlo por un final feliz.

Los bichos y objetos inanimados que cobran vida humana —y muerte, como el cartón de leche que busca a Graham Coxon en *Coffee & TV*, de Blur, tal vez su trabajo más famosamente constituyan, junto al dispositivo de hacer que otro personaje simule cantar ante la mirada muda del cantante verdadero (un nene en la genial *A Little Soul*, de Pulp; Joan Collins en *Disillusion*, de Badly Drawn Boy), las constantes en la obra de Hammer & Tongs. Amantes

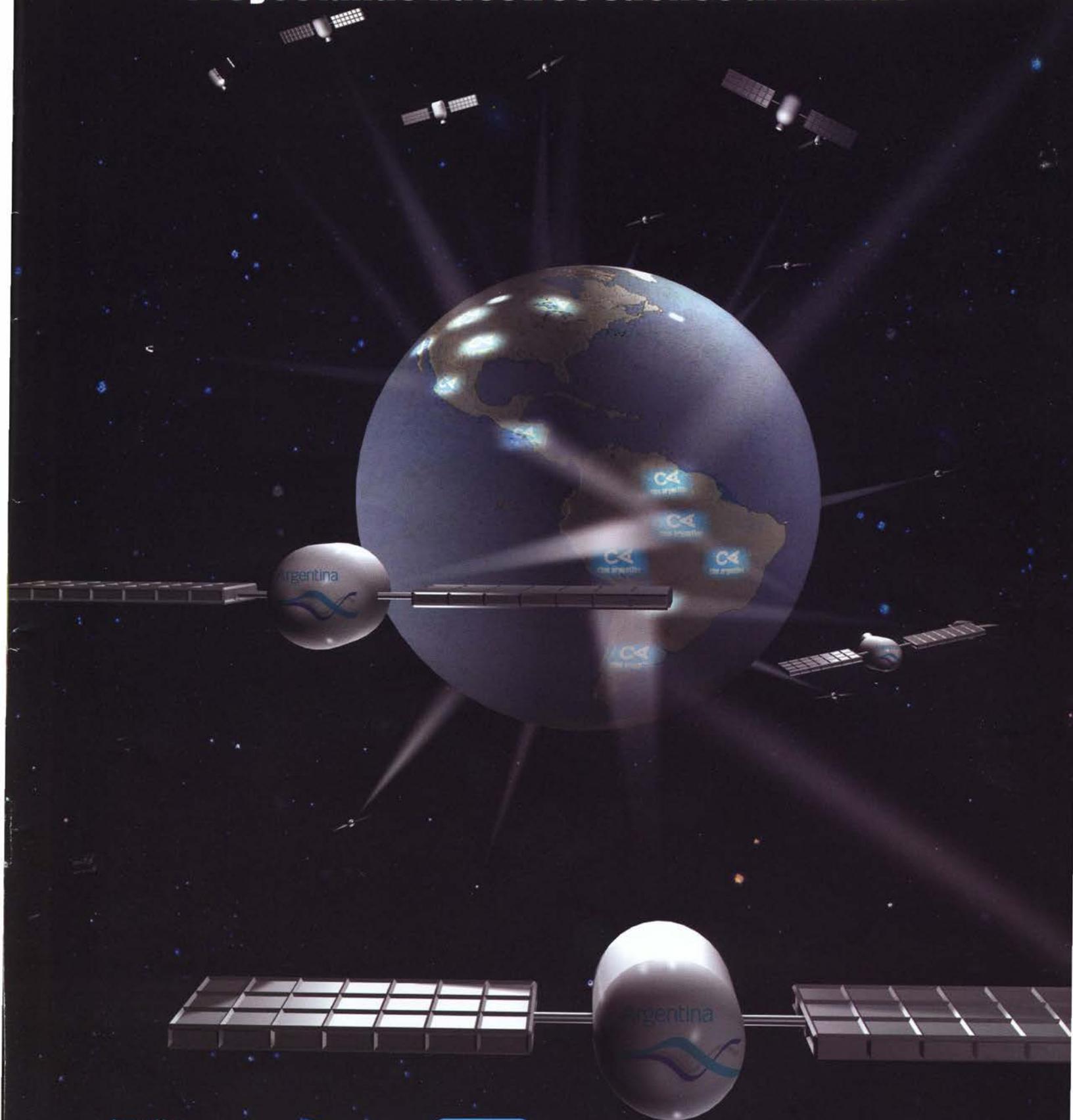
confesos de gremlins, muppets —“Milky”, la ya citada caja de leche, fue diseñada por el Jim Henson’s Creature Shop— y demás fauna marionetística deben haber tocado el cielo con las manos cuando fueron convocados para convertir en película el disparatado, azaroso mundo de *La guía del viajero intergaláctico*, la novela de ciencia ficción humorística escrita por Douglas Adams: un universo entero repleto de robots depresivos, personajes a los que les sale una segunda cabeza del pecho, delfines que cantan como en un musical hollywoodense y ratones maquiavélicos. (Y una ballena que se materializa unas millas por sobre un planeta apenas el tiempo suficiente como para que la fuerza de gravedad haga lo suyo y su fugaz conciencia le permita pensar “¿Y qué será eso que se me acerca tan rápido? ¡Tan redondo, y llano, y grande! Lo llamaré... ¡suelo! Me pregunto si querrá ser mi amigo... ¡Hola, suelo!”) La ópera prima de la dupla, firmada —como *El hijo de Rambow*— en solitario por Jennings porque “él es el que tipea”, es una superproducción lo-fi; un manual de contención, buen gusto y sentido del humor asordinado para un relato que podría haberse prestado a excesos de todo tipo. Pero, si hay que creerles, Hammer & Tongs no están tan orgullosos ni de esa película ni de la perfecta alquimia entre *Cuenta conmigo* y *Midnight Cowboy* que consiguieron con *Rambow* como de ser quienes “a lo largo de los años pusieron a Jarvis Cocker en una silla-ascensor, a Joan Collins en una bañadera y recibieron numerosos premios”. Tipos raros. [A]



INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Proyectando nuestros sueños al mundo



INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



www.incaa.gov.ar

El hijo de Rambo,
de Garth Jennings
(y Nick Goldsmith)

Amistad cortada a cuchillo



El luchador,
la sangre
del poeta
Rourke

Bruce Springsteen y el cine +
¿Qué nos hicieron los Blockbuster? +
Slumdog Millionaire + **Las horas del
verano** + **Death Proof** + **Milk** +
El curioso caso de Benjamin Button
+ **Marley y yo** + **Sólo un sueño** +
Vicky Cristina Barcelona + **Invasión**

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636



0 0 2 0 1

9 770329 260003