

EL AMANTE CINE

Nº 202
MARZO
2009



**+
Especial
series**

Gomorra: película de Matteo Garrone, libro de Roberto Saviano

Capitalismo desnudo

**Entre los muros + Gran Torino + Frost/Nixon + Rebobinados +
Regreso a Fortín Olmos + Domicilio desconocido + Rotterdam +
Los Cortázar y los cines +**

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636

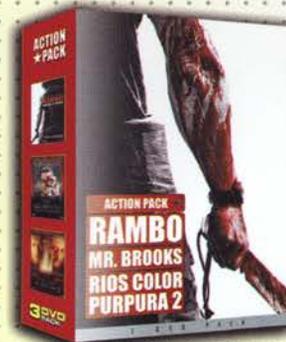
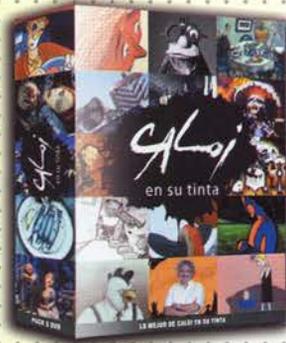
0.0.2.0.2

9 770329 260003

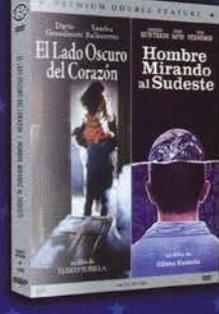
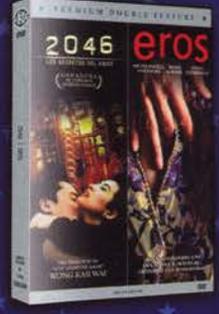
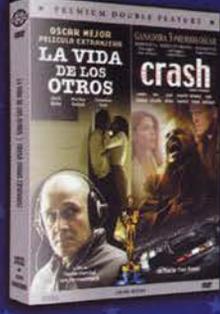
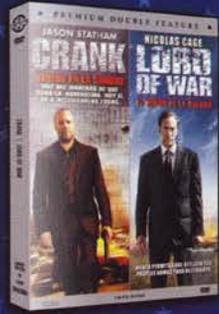
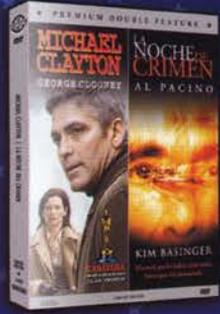
EL MEJOR CINE AL MEJOR PRECIO

Nuevos triples a la venta para coleccionar

DESDE **\$59⁹⁰**



★ PREMIUM DOUBLE FEATURE ★



CONSEGUILOS EN LOS MEJORES VIDEO CLUB DEL PAIS Y EN:



En este número hay trece páginas de un "especial series". Resulta que una parte de la redacción gusta de las series, y dice que desde hace una década a esta parte son especialmente buenas. También hay unos cuantos, en esta misma redacción, que no gustan de las series, o que ni las miran, o que las detestan. Ninguno de ellos escribió en este especial una nota en contra (¿haraganería?, ¿desinterés?, ¿simple ignorancia?). Así que los defensores de las series estuvieron a sus anchas, e incluso consiguieron firmas invitadas (¡gracias!). Uno de los que no miran series preguntó, anonadado, a los que sí las miran: "¿Cómo tienen tiempo de ver todo eso?". Es que las cosas se cuentan por unidades largas, llamadas "temporadas". Bueno, que en este número pensamos sobre las series y les recomendamos unas cuantas con el estilo de **El Amante**.

Una de nuestras tapas es **Gomorra**, la polémica película de Matteo Garrone basada en el polémico libro de Roberto Saviano. Entre tanta polémica, aquí no la hubo. A todos los que vieron **Gomorra** (menos a uno) les gustó. Pero ese uno no escribió. Extraño mes para esta revista que habitualmente se pelea por todo.

La otra tapa fue para **Gran Torino**, de Clint Eastwood, que sigue siendo el director con más tapas en la historia de **El Amante**. Desde **Río místico**, las películas de Eastwood han tenido en esta revista fallos divididos. Pero, por ahora, **Gran Torino** sólo ha recibido notas positivas. ¿Qué está pasando? ¿Vivimos en la calma que antecede a la tormenta?

Como para compensar tanto pacifismo, en los Llego tarde uno defiende **Slumdog Millionaire**, otro contesta a otro sobre un polémico obituario y uno se ríe de la última de Woody Allen. Sí, hay alguna otra polémica sobre los estrenos de este mes, pero todo es de una amabilidad demasiado extraña. ¿Qué estarán tramando los amantes?

Director

Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Productora general
Mariela Sexer
Diseño
Carolina Berdiñas
Corrección
Leticia Berguer
Micaela Berguer

Colaboraron en este número

Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Fran Gayo
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Marina Locatelli
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez

Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Huili Raffo
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Guadalupe Russo
Hernán Schell
Esteban Schmidt
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
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. 833399.

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

Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cia. 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** Gomorra
- 6** Gomorra, el libro
- 7** Gran Torino
- 12** Entre los muros
- 14** Frost/Nixon
- 16** Polémica: Rebobinados
- 18** Regreso a Fortín Olmos
- 19** Entrevista con Jorge Goldenberg
- 21** Llegaron los turistas
- 22** El transportador 3
- 23** Viernes 13, Operación Valquiria
- 24** Cuentos que no son cuento, París
- 25** Corazón de tinta, el libro mágico; La suerte de Emma; Competencia desleal
- 26** Inframundo 3: la rebelión de los Lycans, Manejado por el sexo, Desperaux: un pequeño gran héroe, Rodney
- 27** La pantera rosa 2, Hotel para perros, Siete almas

28 De uno a diez

Llego tarde

- 29** Slumdog Millionaire - ¿Quién quiere ser millonario?
- 30** Y más sobre el obituario RGO, Vicky Cristina Barcelona
- 31** Desde España
- 32** Los Cortázar y los cines
- 40** Correo
- 42** Especial series

Libros

- 55** El sitio de Viena - Huellas de Fritz Lang

DVD

- 56** Domicilio desconocido
- 58** La madre de las lágrimas
- 59** Piña Express
- 60** Cinta roja

Festivales

- 62** Rotterdam



“Un extraño olor flotaba en el aire. No era el olor que, hacia el crepúsculo, baja de las callejuelas de Toledo, de Piazza delle Carrette, de Santa Teresa degli Spagnoli. No era el olor de las freidurías, de las hospederías, de los urinarios, anidados en los fétidos y oscuros callejones del barrio, que desde la vía Toledo trepan hacia San Martino. No era ese hedor amarillo, opaco, viscoso, hecho de mil efluvios, de mil turbias exhalaciones... no era el olor del Sirocco, que sabe a queso de oveja y pescado podrido. No era siquiera ese olor de carne cocida que, hacia el caer de la tarde, se difunde por Nápoles saliendo de los burdeles... Era un olor de una pureza y de una ingravidez extraordinarias: un olor ligero, leve, transparente, un olor de mar polvoriento, de noche salada, el olor de una antigua floresta de árboles de papel.” LA PIEL, CURZIO MALAPARTE.

Basura

por Eduardo Rojas





Gomorra

Italia, 2008, 137'

DIRECCIÓN

Matteo Garrone

PRODUCCIÓN

Domenico Procacci

GUIÓN

Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Roberto Saviano

FOTOGRAFÍA

Marco Onorato

MÚSICA

Massive Attack

INTÉRPRETES

Salvatore Abruzzese, Gianfelice Imparato, Maria Nazionale.

ATENCIÓN: EN ESTA NOTA SE REVELAN DETALLES DE LA TRAMA.

I Una crónica urgente, un registro de actualidad en un arrabal del capitalismo sin fronteras: eso es *Gomorra*, la versión del bestseller periodístico de Roberto Saviano, cuya lectura a cargo de Eduardo Russo en la página vecina nos exime de otra aproximación. Matteo Garrone, su director, es un cronista implacable y molesto, que hurga en la llaga del crimen organizado en Nápoles con un ritmo vertiginoso, al borde de la náusea. Puro presente canallesco y maloliente, *Gomorra* disimula, sin embargo, en su aparente objetividad los rasgos de una mirada personal, cargada de historia, subjetiva, impresionista, que da a la película otra dimensión, distinta y enriquecedora.

Las lámparas de un spa en el que se broncean artificialmente varios hombres iluminan el comienzo de la película; molesto resplandor que arde en el aire, tres de esos hombres se incorporan de golpe y fusilan a los restantes, luego se van caminando tranquilamente al ritmo de la música pop que marca la escena. De ayer a hoy, las ejecuciones mafiosas del cine clásico se escenificaban en locales de lustrabotas o peluquerías. Pero éste no es el terreno de la mafia; se trata de Nápoles, la patria de la Camorra, la organización criminal que ha triunfado sobre todas las otras en Italia. Como una marea negra, se extiende a todos los negocios, ya no es sólo el chantaje puerta a puerta o la prostitución. La droga en escala minorista o mayorista, la basura (el entierro ilegal de residuos tóxicos), las finanzas, la alta costura. Negocios son negocios, y la Camorra y el gran capital saben entenderse y mezclarse. La primera vocación de *Gomorra* es sacar a la luz esta Santa Alianza, si no nueva, renovada: el capital hermanado al emporio del crimen. En *Gomorra* todo es

crimen, o todo es dinero literalmente manchado de sangre; no hay jerarquías, ni arriba ni abajo. Para certificarlo, Garrone sigue de cerca a sus personajes; la cámara está casi siempre a la altura (física) de ellos, casi hasta la asfixia. Las excepciones están fuera de Nápoles (Venecia) o en exteriores naturales tan desmesurados (la cantera en donde serán sepultados los desechos tóxicos) que la figura humana pierde su dimensión. Este mundo achata-do trabaja para otro, tan chato como él pero distante, del cual fugazmente se aprecian los oropeles: el del poder y la riqueza "legales" en los cuales el dinero, ya beatificado, embellece a sus poseedores (el diseñador Pasquale ve en televisión a Scarlett Johansson lucir uno de sus modelos). Abajo todo circula: el dinero, el poder efímero y malvado, la vida y la muerte; y esa circulación es seguida por una cámara que gira en travellings sucedidos por cortes de un montaje tan fluido como para dar la impresión de continuidad perpetua. Los personajes, las historias pasan creando un peculiar film coral. Un coro fúnebre, un réquiem para una forma de vida que exige la muerte, la humillación y el despojo para seguir creciendo.

II Basura sumergida bajo la tierra, clandestina; y sobre ella, con forma de crimen y negocios oscuros, emponzoñando las vidas de los sumergidos sociales que se pelean por los desechos de la riqueza. Basura cuyo vapor envenenado sube hasta las alturas del poder intoxicando a ricos y pobres.

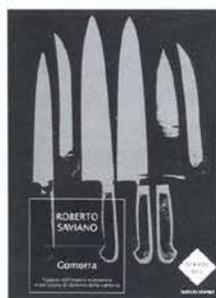
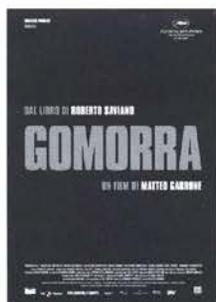
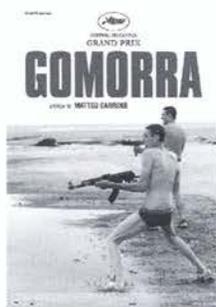
El registro cotidiano y simultáneo de este sumidero humano abarca las vidas de varios personajes: el niño Totò, aventajado aspirante al ingreso a la Camorra; Don Ciro, oscuro pagador de la organización obligado, a precio de vida, a sumarse a la violencia, la traición y la muerte; Franco, el próspero comerciante de desechos

tóxicos, y Roberto, su joven y disgustado asistente; Pasquale, diseñador de modas tan talentoso como sumiso a un despótico patrón ligado a los camorristas; Ciro y Marco, jóvenes delincuentes de literal mala muerte, imbéciles angelicales que pretenden manejar por sí solos su vida criminal compitiendo con la Camorra. Todas estas historias se van mezclando en un entretejido igualador que se sumerge en la sordidez. Sólo Pasquale y Roberto son capaces de emerger de ella. Los demás están condenados. Franco a su canallesca prosperidad; Don Ciro a la discreta alcahuetería de la muerte; Ciro y Marco a dejar sus vidas, a cambio de la ilusa pretensión de emprendedores de una pyme del crimen. La trayectoria de ambos es un ejemplo enriquecido por el grotesco de las verdaderas reglas de juego del capitalismo global; en la frialdad de Totò se adivina la pasta de un futuro capo.

Pero Garrone no se queda en la crónica de lo próximo, aun con el peso de su urgencia y gravedad; su ambición va más allá y es capaz de abarcar tanto lo inmediato como el entorno mítico e histórico de un ámbito, la ciudad de Nápoles, frontera difusa entre el norte y el sur italianos, signo en sí misma de las contradicciones de un país y una civilización sustentados en los rigores y debilidades de una espiritualidad siempre en conflicto con lo material.

III Poco después de concluida la Segunda Guerra, el novelista Curzio Malaparte publicó *La piel*, una crónica novelada de los padecimientos de la posguerra en Nápoles, un texto torrencial y desperejo, desbordado de egolatría y un epatismo que cimentó su éxito mundial. El Nápoles que describía Malaparte, arrasado por la guerra, mórbido, hambreado y prostibulario, estaba asentado en un terreno en donde la religiosidad, un catolicismo primitivo y sanguíneo, se mezclaba con un paganismo subterráneo. Todo era posible en Nápoles: la crueldad y la bajeza que a veces se hermanaban con la piedad para elevarse de la miseria material y moral; la pervivencia de un espacio mítico poblado por criaturas extrañas, elfos tullidos reptando y prostituyéndose por las callejuelas de la ciudad.

La Nápoles de Garrone guarda, encubierto en su sustrato narrativo, un parentesco con la de Malaparte. La cámara, en mano, en travellings y panorámicas, se transforma en un ojo implacable y molesto que hurga en la vida de los personajes. Pegado a sus caras y sus cuerpos, los persigue con rigor psicópata. Un ojo anónimo que



nos arrastra a una danza vertiginosa y barroca bailada sobre un basural de historia y presente, una danza que arrastra los pocos restos de inocencia que subsisten: la de la infancia en fuga de Totò, despedida en uno de sus paseos por los pasillos del edificio en el cual vive, por la estatua de un santo que, amarrado con poleas, desciende desde el cielo de la pantalla al infierno de los hombres; la de la anciana senil que en la granja del capo con el que negocia Franco insiste en cultivar la tierra contaminada, una tierra incapaz ya de producir más que frutos hediondos; la de Ciro y Marco, puro instinto, ignorancia y necesidad deslumbrada por las luces del consumo barato y de la violencia de su propio entorno, mediatizada por el cine y los seriales de televisión. Ciro y Marco se desplazan por el bajo fondo con la torpeza cómica de los anti-héroes de *Los desconocidos de siempre*, cercados por la certeza trágica de un final que sólo ellos ignoran. La alegría salvaje con la que, en una charca desierta, semidesnudos y juguetones, disparan sus armas recién robadas, es la de dos inocentes, capaces de comportarse con una torpeza virginal en el prostíbulo de donde serán llevados a la muerte. Sus cadáveres tirados en la playa son recogidos en la escena final por una pala mecánica que los alza y transporta por la arena como un tributo último y grosero de los desahuciados a los poderosos.

IV El barroco necesita de instantes de calma para afirmarse en su vértigo natural, entonces el ojo psicópata que guía nuestra visión se planta y la abre a breves momentos de sosiego engañoso: un plano general de la cantera, con cámara fija, enmarca el desplazamiento venenoso de los camiones que van a cumplir su fatal destino tóxico. Don Ciro sale del escenario de la matanza de los miembros de su "familia", que él ha propiciado; entre cadáveres y charcos de sangre, la cámara lo sigue en su lenta fuga, por única vez en el film, en picado; vigilancia vertical, amenaza de una justicia que en este u otro mundo llegará implacable. Luego del estampido de los balazos que matan a María, la amiga de Totò a quien éste entrega a los sicarios, un corte brusco de montaje expande el eco de los disparos al conjunto del enorme edificio popular en donde fue muerta. Instantes de quietud mortuoria, fríos y desolados, pausas para tomar aliento y seguir con la ronda de la danza macabra.

En el centro de esa ronda, dirigiéndola con una mano de hierro sutil, Matteo Garrone despide a la inocencia y convoca a la piedad. Quizá aún haya tiempo. [A]

RENTA DE OTRAS PELICULAS		
www.estoescineramma.com.ar		
Lammaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado.		

Capitalismo recargado, kalashnikovs y muzzarella

por Eduardo A. Russo

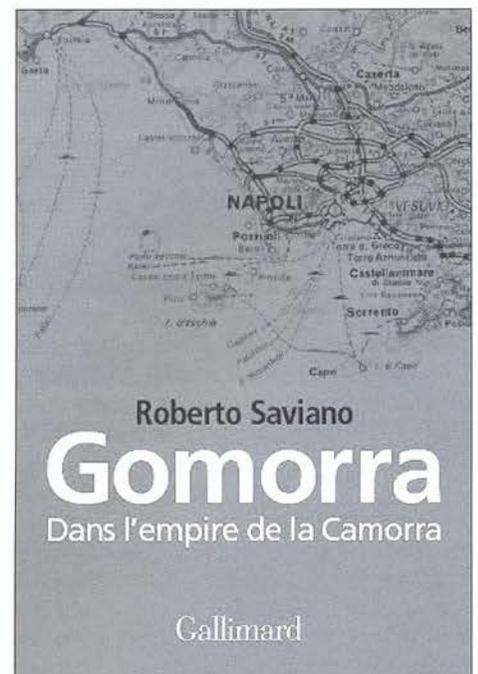
Desde que publicó *Gomorra*, Roberto Saviano vive custodiado por media docena de *carabinieri*. Algunos espíritus aproximativos comparan la amenaza de muerte que pesa sobre su persona con la fatwa emitida por los ayatollahs contra Salman Rushdie por sus *Versos satánicos*. *Gomorra*, ensayo autobiográfico e investigación periodística, lleva ya tres años de publicado en Italia; ahora el film renovó el impacto y la polémica. Lo que allí aparece no es una organización tan criminal como ancestral a la manera de la Cosa Nostra con sus atributos casi folclóricos, sino un complejo mecanismo aceitado por funcionales baños de sangre. No la Camorra, como la prensa o los extraños llaman a la maquinaria que, ligando economía, política y delito, designa a esa megaorganización, sino, como lo llaman los paisanos, el Sistema. Un sistema que Saviano interroga a partir de su experiencia como niño napolitano inmerso en un mundo donde el poder y la violencia se vivían como un fenómeno casi natural, y en el cual parece cumplir un rol destacado tanto el capitalismo global como el cine norteamericano contemporáneo.

El libro de Saviano está lejos de ser un ejercicio medianamente elegante de escritura. Empeorado a límites insólitos por una traducción por momentos tan criminal como los acontecimientos que relata, oscila entre la crónica sentimental y la prosa analítica, entre la descripción despiadada y el patetismo, en un menjunje extraño en el que se puede observar, en su misma apertura, una cita de Hannah Arendt y otra de Maquiavelo junto a una frase proveniente de un teléfono pinchado y una del *Scarface* de De Palma. De todas maneras, el fenómeno que intenta apresar parece autorizar estas vinculaciones. *Gomorra* basa su poder en el horror asociado

al asombro. Más descriptivo que narrativo, a veces esforzadamente explicativo y hasta de tono confesional, tiene sus tramos más flojos cuando irrumpe la primera persona, desplazándose de la crónica a la reflexión introspectiva, a las memorias de la subjetividad napolitana. El interés crece cuando toma distancia para relatar hechos que desafían a la imaginación. La descripción visual y truculenta no responde al realismo (aunque dice tener como referente al Capote de *A sangre fría*) sino a la acumulación de atrocidades que ilustran una tesis básica: el Sistema no es otra cosa que una omniabarcativa empresa de servicios, que comprende desde la construcción hasta la importación y exportación de todo tipo de mercancías, desde la alta costura o la droga a los desechos tóxicos, de la fabricación local a las factorías chinas. Un capitalismo recargado, hiperacelerado y con el poder de varios ejércitos armados de fusiles kalashnikovs que circulan por todas partes en camiones militares, también comprados por la Camorra. Un crimen organizado a tono con el siglo XXI, con especulación financiera electrónica y trabajo esclavo, con masas infantiles deseosas de entrar en el Sistema como principal vía de éxito personal, y que incluso, como afirmó recientemente Saviano ante la crisis global, es tan poderoso como para ir comprando algunos bancos fundidos por el crack para ampliar sus negocios globales.

Los gánsters del Sistema se moldean en el Tony Montana de *Scarface*, en *The Crow* o en los personajes de *Matrix*. Hubo uno que le dio a su arquitecto copias de la película de De Palma y se construyó una mansión exactamente igual a aquella donde Pacino enloquecía lentamente y al final caía.

Las mujeres, cada vez más presentes en la Camorra como empresarias o pistoleras,



intentan parecerse a Uma Thurman en *Kill Bill*. Modelos cinematográficos sonorizados con los cantantes románticos italianos y afectos a la mozzarella de búfala, con la competencia despiadada por cuál es la variedad más legítima en una industria lechera convenientemente incorporada al Sistema.

Uno de los investigadores de la policía científica se lamentaba por los efectos colaterales de esta influencia, explicando que todos los *killers*, imitando a los gánsters de Tarantino, ahora tiraban con la pistola de costado, apuntando hacia abajo. El resultado: un montón de víctimas malheridas en las piernas o la ingle, a las que había que rematar en la cabeza. El policía se preguntaba por qué no se limitaban a tirar como Dios manda. Estos símiles cinematográficos también parecen seducir a los norteamericanos cuando, al recomendar a las fuerzas de la OTAN cómo manejar en la Campania, les sugieren que recuerden un western de Sergio Leone. Lo que se dice "influencias cruzadas".

No sorprende que *Gomorra* haya ofendido a los *capi* del Sistema, e incluso a más de una figura menor, también mencionada en detalle por alguna anécdota sangrienta o extravagante. Puede vérselo como una especie de "¿Quién es quién?" camorrista, en la medida en que los nombres, los clanes y los negocios se acumulan en sus páginas a montones. Si la película de Garrone eligió un tono seco, de realismo áspero y cortante para desplegar los pocos episodios del libro que acceden al largometraje, Saviano parece haber elegido una estrategia más afín a la de sus sujetos. Entre el *pathos* recargado de una película de Tornatore y las efusiones de la alguna vez célebre *Papillon*, termina su relato en una apelación a la libertad que elige descansar en el cliché de esa pesadilla que, bien lo sabe, no es de esas de las que uno se despierta fácilmente. [A]



Yo tenía una medalla carmesí

por Federico Karstulovich

Angustia de las influencias. El *run for cover* –según implementara Hitchcock, un lugar seguro y conocido en el cual refugiarse– aparece en los momentos más impensados: Spielberg a veces se viste de Capra, como Carpenter se viste de Hawks o De Palma se viste de Hitchcock. Pero... ¿Eastwood se viste de Ford o de Huston cuando tiene que guarecerse? En *Gran Torino*, Eastwood se viste de Eastwood haciendo de Eastwood: el artificio del abismo.

Autores. Si algo se ha degradado en las últimas cinco décadas, es la bien/mal querida teoría del autor. Por vulgarizarla, por convertirla en estampita, por hacerla pomada, la aplicación fácil del rótulo "autor" es un salvavidas para explicar un mundo personal. *Gran Torino* es la vuelta senil a lo conocido y, sin embargo,



Gran Torino

Gran Torino
Estados Unidos/
Australia, 2008, 116'

DIRECCIÓN

Clint Eastwood

GUIÓN Nick Schenk

PRODUCCIÓN

Clint Eastwood, Bill Gerber, Robert Lorenz

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Jenette Kahn, Tim Moore, Adam Richman

DIRECCIÓN DE

FOTOGRAFÍA Tom Stern

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

James J. Murakami

EDICIÓN

Joel Cox, Gary Roach

MÚSICA

Kyle Eastwood, Michael Stevens

DISEÑO DE VESTUARIO

Deborah Hopper

CASTING

Ellen Chenoweth

INTÉRPRETES

Clint Eastwood, Christopher Carley, Bee Vang, Ahney Her, Brian Haley, Geraldine Hughes, Dreama Walker, John Carroll Lynch.

es una toma de distancia del "autor": la evanescencia de las categorías y los "mundos personales" se vuelve puesta en escena y esencia del relato al dinamitarse, al ponerse en entredicho, al demandar su destrucción (la del autor/personaje/director).

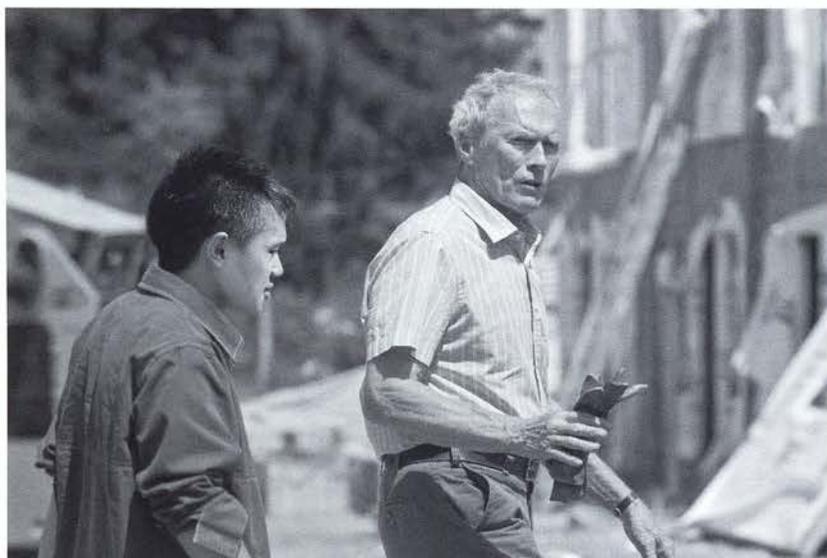
A la caza. Es divertido salir a cazar: se cazan autores con tanta facilidad como a eclécticos o "artesanos". Al fin y al cabo, siempre hay una bolsa de mariposas, o de ratas o de perdices, pero siempre se sale con red, parecería decirnos la moraleja. También hay veces en que la red es demasiado chica, en que hay más cosas en el mundo que influencias o relaciones o peleas parricidas. *Gran Torino* es una risotada socarrona contra la figura consagrada. Recién al final, de forma bien previsible, parece olvidarse de las libertades tomadas. Como si el viejo Clint se entregara a la multitud: "Pueden hacer de mí lo que quieran". Un colador.

Microcosmos. A veces el cine construye redes inabarcables y, otras veces, redes pequeñas. Y a veces logra miradas inabarcables desde mundos pequeños, así como mundos pequeños con fines trascendentes. Emily Dickinson, por ejemplo, escribió la mayor parte de su obra sin haberse movido del jardín de su casa. En el mismo tono, el cascarrabias de Eastwood casi no se movió un metro de sí mismo (tema del que se ocupa la nota del compañero Vieytes: la vejez del héroe). Paradójicamente, cuando lo hizo (ausentándose de la pantalla), cuando parecía que abandonaba la obsesión con su persona fue el momento en que sus películas derraparon en banalidades, declamaciones y sentencias sobre el mundo (hablamos de *Río místico*, *La conquista del honor*, *Cartas desde Iwo Jima*, *El sustituto y...* *Million Dollar Baby* tira esta hipótesis al tacho de basura), como si hubiera tenido que compensar la ausencia. En *Gran Torino* pervive algo de esta idea, como solución inadecuada. Por primera vez no es gratuita: la despedida del mundo justifica esa visión políticamente incorrecta, reaccionaria. Es el personaje el que habla y juega sus palabras, y no Eastwood. Entonces lo que era púlpito se vuelve honestidad brutal y escupitajo inconformista con un mundo de mierda.

Tono. Al comparar la obra del Eastwood de los noventa y la del Eastwood del siglo XXI aparece una cuestión elocuente: el tono crispado, declamatorio, el exceso teatral. Esto se ve contraponiendo las "películas menores" (*Poder absoluto*) con sus "películas importantes" (*Río místico*). La década del 90 redefinió al Eastwood personaje y director. *Los imperdonables* clausuraba a su personaje violento de western así como *El principiante* lo hacía con el de las variaciones de policía duro (*Harry, el sucio*). El resto de la década encuentra a un director libre, sin ataduras: el actor y el personaje conciben películas otoñales, despedidas anticipadas, epílogos de una carrera en voz baja, en irónico tono menor. Hablamos de *Un mundo perfecto*, *Los puentes de Madison*, *Poder absoluto*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, *Crimen verdadero* o la enorme *Jinetes del espacio*. Casi todas ellas reflexiones sobre el final de la vida, la madurez, los achaques de la vejez, la relación con los hijos y varios etcéteras que nunca aparecían subrayados, precisamente por la "minoridad", por el efecto *sotto voce* de un cine relajado y placentero. Con *Río místico* no sólo se perdía al Eastwood personaje/actor, sino que además se iba una forma de

pensar el mundo –individualismo feroz combinado con la melancolía de un mundo que se va, como el Ethan Edwards de *Más corazón que odio*–, por lo que ya nadie cargaría con esa responsabilidad. Consecuencia: el Eastwood director del siglo XXI predica y hace decir lo que no actúa. Por fortuna, *Gran Torino* se carga con gusto a los predicadores, se divierte con el cuento moral de la educación sentimental de un pelele, piensa en voz alta qué es eso de la transmisión de la experiencia y la soledad del héroe. Mete la pata cuando se escuda en la lección sobre la violencia y el sacrificio final: anticipado, pero inútil al fin.

90-00-90. Ante el estreno de *Gran Torino*, la pregunta/ expresión del deseo era: ¿vuelve Clint a lo que era? La respuesta es sí y no. Sí porque durante la mayor parte de la película, cuando elide el factor "pandillas", cuando se le quita relevancia, podemos disfrutar de una noble película de aprendizaje, una variación simpática de *Un mundo perfecto*, con cruces étnicos pero sin *road movie*. Aprendizaje doble, triple, cuádruple: el de Eastwood director y el de Eastwood actor con respecto al de Eastwood personaje, que se va quedando sin pólvora y se despide. Es el aprendizaje del anciano de aceptar sus límites y su edad, su espacio y su tiempo, su incapacidad para transmitir la experiencia a generaciones más jóvenes. Es el aprendizaje de un joven tímido que ingresa a los ponchazos al mundo adulto. Y es el aprendizaje de la familia (la vieja y la nueva) con los correspondientes pactos de convivencia, que se autodestruyen y reconstruyen con nuevos bríos. Es un reingreso brutal al adiós de los noventa. Sin anestesia ni ternura. Un retorno novedoso a nuevos orígenes. Bienvenido seas, viejo oxidado. [A]



Viejo smoking

por Marcos Vieytes

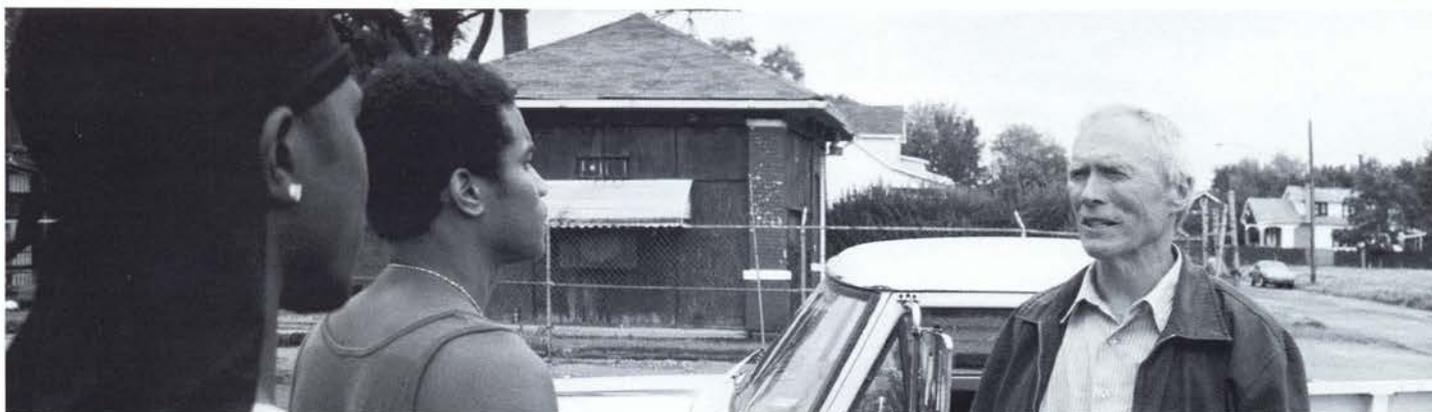
Sólo vos te vas salvando porque pa' mí sos un sueño del que quiera Dios que nunca me vengan a despertar. Viejo smoking

“ Clint Eastwood se está muriendo, y de eso se trata *Gran Torino*. No sólo de eso, claro, pero allí reside lo medular, lo que se impone, lo que da singularidad a las imágenes de esta película y de cualquier otra suya de los últimos diez años (por eso las más flojas que ha dirigido son aquéllas que no lo tienen como actor y se limitan a expresar sus opiniones –lo más superficial de una persona, según Borges– sobre cualquier cosa menos su propio lugar en el cine). En realidad, no es sólo Eastwood quien se está muriendo sino además todo el mundo cada día que pasa, pero eso ya lo sabemos, así que no hay por qué tomar aquella primera frase como una noticia extraordinaria de último momento ni esta otra como una reflexión especialmente trágica, sino como meros datos con los que debemos acostumbrarnos a vivir. Lo que sucede en este caso particular es que Eastwood está próximo a cumplir 79 años, tiene una cámara a su merced y hace ya bastante tiempo que se eligió a sí mismo como objeto de observación. Lo que hace en *Gran Torino* no es tratar el tema de la muerte en forma general, pomposa y abstracta, sino seguir mostrando el devenir de su cuerpo cada vez más viejo apenas amparado en el disfraz de un personaje similar a los que interpretó durante buena parte de su vida –recios, duros, cerrados sobre sí mismos, poco dados a las demostraciones de afecto pero sensibles, valientes, violentos– y en un relato que coquetea con el tópico de la venganza –en su caso, casi bíblico, trascendental, en ocasiones rozando lo fantástico– para quedarse con el de la transmisión de su legado a un aprendiz que no es su hijo, de origen oriental, para más datos, y nada proclive a la acción física.

Como sucede en *Marley* y yo con la relación que va

produciéndose entre el perro y Owen Wilson, aquí el auto que da título a la película –un Ford Gran Torino modelo '72– no tiene entidad fuera de la identificación que provoca con el personaje de Eastwood (un viejo que acaba de enviudar, distante en la relación con sus hijos, veterano de la guerra de Corea, que se ve obligado a trabar relación con sus vecinos “amarillos”) y con la del propio actor (que después de filmar con Leone en la segunda mitad de los sesenta recién se consolida como estrella de cine en su país tras protagonizar *Harry, el sucio* en 1971, año en el que también estrena su ópera prima *Play Misty for Me*). Pero, a diferencia de Marley, el perro de la película de Frankel, lo que tenemos es una máquina que casi no aparece en pantalla, a la que nunca se la ve rodando antes del final (justo después de algo que no contaremos), y que se conserva en impecable estado, como si recién hubiera salido de fábrica. Si Marley es la versión temporal caninamente concentrada del ciclo de vida del personaje de Wilson, un ser humano como cualquier otro, el Gran Torino modelo '72 viene a ser la armadura del héroe cinematográfico tantas veces encarnado por Eastwood, su lado mítico intacto, el alma de la épica materializada en la carcasa simbólica de un auto para su conservación hasta que llegue Aquél que sea merecedor de proyectarla a través de la pantalla, el viejo smoking del tango de Celedonio Flores cuyo impecable estado delata la condición física de su dueño a la vez que la trasciende como representación. El traje, lo mismo que el auto de esta película, no es un traje sino el sueño de un traje, la imagen arquetípica que un hombre se ha forjado y nos ha hecho forjar de sí mismo a través del tiempo.

Siguiendo a Celedonio, la película nos deja campañear desde un principio cómo el cotorro de Walt Kowalski se va quedando despoblado tras la muerte de su esposa. Si todo el lujo del guapo argentino era la catedral compadreado sin colchón, el de éste es un Gran Torino brillante pero eternamente estacionado y sin conductor, que mira cómo su dueño ha perdido el estado. Que a Kowalski lo veamos toser sangre más de una vez no es relevante, pero sí apropiado. El clisé del moribundo es una mediación mínima pero indispensable para que la exhibición del deterioro físico de Eastwood no termine siendo impúdica, a la vez que tan ampulosa como para que no podamos tomarla del todo seriamente y olvidarnos de lo que en realidad está sucediendo mientras vemos la película (ser cinematográficamente incorrecto mediante un detalle retórico que la doctrina de la abyección descalificaría, para demostrar de ese modo la mucho mayor obscenidad de lo real, es algo que también ha hecho recientemente, y con el virtuosismo que lo caracteriza, Brian De Palma en *Redacted*). Si este hombre siempre fue flaco, aquí su rostro y sus manos son piel y huesos; si nunca habló demasiado debido a la configuración más bien lacónica de sus personajes, aquí notamos que le cuesta una enormidad articular palabra, que el volumen de su voz ya no está a la altura del de los demás, por lo que el mismo Eastwood caricaturiza el impedimento para quitarle dramatismo cuando acude a la revisión y, ante la ausencia de su médico de cabecera, no hace otra cosa que gruñir como siempre lo hacía el Apá de *Los osos montañeses* de Hanna-Barbera toda vez que su (esp)osa lo retaba. No sé si lo dije por ahí, pero en *Gran Torino* Eastwood no sólo se prueba el traje de madera que le están preparando, sino que también lo hace con humor. [A]



Extranjero

por **Marcela Gamberini**

ATENCIÓN: SE REVELAN DETALLES DE LA RESOLUCIÓN DEL ARGUMENTO. O SEA, EL FINAL.

Y sí, mal que nos pese, cada uno es extranjero para sí mismo, y así es como suele ser extranjero para los demás. Somos desconocidos, extraños para nosotros mismos y aún más para los otros. Esta idea –gran idea– es uno de los ejes sobre los que Eastwood construye *Gran Torino*. Eastwood no sólo es un gran extraño como actor y como director –para él mismo, para sus semejantes, para su manera personal de hacer cine, para su público–, sino que además, en este caso, pone en escena a extranjeros, en su mayoría orientales, dando cuenta de un nuevo escenario social. Al comienzo de la película vemos un funeral, el de la mujer del protagonista. El rostro de Eastwood es como el de un perro (lo mantiene a lo largo de todo el relato): gruñe, se siente incómodo, mira de reojo a su familia, se mueve todo el tiempo, husmea la cara de sus vecinos y asistentes al funeral. Vemos que se siente un extraño, sobre todo en su propia familia. No logra establecer ningún vínculo con sus hijos, ni con sus nietos. Vamos viendo que el mundo de este hombre no se organiza en torno a los vínculos familiares ni a los lazos de sangre, tampoco a la religión. Evidentemente, es otro su mundo, su espacio, y deberá legalizarlo a la fuerza, propiamente a pura fuerza, exponiéndose desde lo corporal y desde lo emocional. Es un extraño que se mueve entre extraños; es extraño a su familia, a su religión, a sus vecinos.

Sus vecinos son orientales; sin pudor y de manera sarmientina, el propio Eastwood los menciona en algún momento como “bárbaros”. Sarmiento e Eastwood, pareja rara pero acorde para este caso y con una misma mirada inicial sobre el tema de los extranjeros; bárbaros que pueden ser indios, gauchos, japoneses, inmigrantes. Son bárbaros aquéllos que no entienden la lengua materna, aquéllos que no comparten nuestras costumbres, aquéllos que son, en definitiva, distintos a uno. El enfrentamiento entre Sarmiento y los bárbaros o entre Eastwood y los extranjeros es el mismo; una rara mezcla de horror y cierta fascinación. Lo diferente expulsa y atrae a la vez, y desde este enfrentamiento, desde este gesto de repulsión-atracción es como Eastwood consigue una represen-



tación de las tensiones de su país, de su espacio, de su ciudad. Porque además, como ya dije, él también es un extraño, un extranjero en su propio territorio. Tal vez no sea nada más que un tipo de otra época, de una en la que la civilización necesariamente se enfrentaba a la barbarie sin condescendencias. Ahora, lo que Eastwood propone –claro, después de un violento período de luchas internas (simbólicamente, el tema de las pandillas)– es la reconciliación.

El primer gesto de reconciliación es con su núcleo primario: el fallido intento de acercarse a sus hijos cuando se entera de que está enfermo; después, se acerca desde sus propios códigos a la religión –de hecho, sobre el final, logra confesarse, como le había prometido el párroco a su mujer muerta–, y el último gesto es enseñarle a sus vecinos, los orientales, a trabajar y a vivir en esa sociedad algo violenta, tanto que les deja su herencia hecha de autos y perros.

La fantasía individual del héroe –encarnada varias veces por Eastwood como director y como actor a lo largo de su carrera– se articula en *Gran Torino* con cierta representación del entorno social. Puestos en crisis la familia, la religión, los valores, se levanta otro modo de representación, que incluye a los extranjeros. Es él el que entra en su mundo, visita su casa, mira sus costumbres, come su comida, acepta con cierta resignación sus regalos. Ese hombre rudo es el que se deja, de alguna manera, seducir por esos personajes exóticos, por esos inmigrantes. Ellos lo aceptan tal como es y él podrá cumplir su papel de héroe y defensor; este hombre, ex combatiente en Corea (justamente), para redimirse de sus pecados admite en “su” mundo, en “su” sociedad a esta comunidad. Una mirada redentora desde lo individual y desde lo social nos sitúa en la concepción de que *Gran Torino* no sólo es una buena película sino que además es una buena película política. Y esta mirada redentora queda plasmada en la misma puesta en escena sobre el final de la película: el extranjero se queda con el perro –único ser que puede convivir con el protagonista– y con el Gran Torino, todo un símbolo no sólo de su hombría sino también de su nacionalidad y además de la propia historia individual y social. El plano final, sobre el que se imprimen los créditos, es una hermosa calle sobre un río, el auto con el vecinito que se aleja y una bella canción que suena una y otra vez. Una buena herencia que a estas alturas ya se ha convertido en una leyenda viviente; no sólo el Gran Torino, sino además el propio Eastwood.

Como dice un cartelito en la puerta del baúl en el que el personaje guarda sus recuerdos de otras épocas:

“Salvemos la leyenda”. Sí, la salvamos y la imprimimos.

Al fin y al cabo, es lo único que vale. **[A]**

Joven de corazón

por Juan Pablo Martínez

ATENCIÓN: SE REVELAN IMPORTANTES DETALLES ARGUMENTALES.

Clint Eastwood acaba de hacer su mejor película desde su mejor película (*Un mundo perfecto*). Y la hizo volviendo a sus raíces, volviendo a su estilo más clásico y relajado, aquél que abandonó luego de la extraordinaria y extraordinariamente menospreciada *Deuda de sangre*. Con esto no estoy diciendo que el cine de Eastwood desde *Río místico* en adelante sea malo. De hecho, me gustan todas las películas que hizo en ese período, algunas más (*Million Dollar Baby*), otras menos (la misma *Río místico*, película que alterna momentos geniales –su tremendo, desesperado, osado final– con otros más bien feos, que más que nada tienen que ver con Sean Penn, en una de sus primeras actuaciones en modo “afectadito”). Pero no se puede negar que hubo un cambio en su cine. *Gran Torino*, en su gran parte, hace de cuenta que las últimas películas de Clint no existieron; podría haber sido tranquilamente una película inmediatamente posterior a *Deuda de sangre*, con la que comparte el hecho de que Clint no tiene ningún problema en mostrar los años que tiene porque, total, aunque su físico esté algo deteriorado, la actitud es lo que cuenta. Si en *Deuda de sangre* lo teníamos andando por ahí en cueros sin que le importara nada –y encima a su personaje acababan de hacerle un trasplante de corazón–, aquí lo tenemos en aparente modo 100% anciano. Y digo “aparente” porque eso es lo que nos quiere mostrar la película de su personaje, que, para colmo de males, se está muriendo de una enfermedad terminal. Pero la verdad es que Clint es un *young at heart* como los de la canción que cantaba Sinatra. Detrás de la enfermedad ficcional, detrás de un cuerpo que, sí, muestra sus años, se encuentra el mismo tipo duro de siempre, que se la banca, que putea como el mejor, que convierte a ese viejo choto y gruñón que es Walt Kowalski –quien comparte nombre con un legendario luchador de la vida real apodado “Killer”– en alguien rebozante de energía y vitalidad, como ocurría con Terry McCaleb en *Deuda de sangre*, quien también, supuestamente, “estaba viejo”.

Si bien podría decirse tranquilamente –y con razón– que *Gran Torino* es una relectura de *Los imperdonables* y de *El tirador* de Don Siegel, con las que tiene muchísimos puntos en común, también puede verse como una *Karate Kid* a la inversa. Y no sólo porque aquí el viejo es americano y el adolescente es oriental. Si bien lo que la película sugiere es que el mentor es Walt y el aprendiz es Thao, esto termina siendo al revés. Lo que le enseña Walt, eso de “cómo convertirse en hombre”, está visto en la película como algo más bien superficial. Lo único que hace Walt es darle el puntapié inicial para crecer; el resto lo

resuelve Thao por su cuenta. Lo que realmente importa en la película es lo que termina aprendiendo Walt de Thao y su familia. De hecho, lo que sí aprende Thao de Walt, aquello en lo que sí quiere imitarlo cuando la cosa se pone dura, es lo que Walt no quiere que aprenda, y por eso, cerca del final, cuando Thao quiere ir con Walt a vengarse de la pandilla que violó a su hermana, Walt lo deja encerrado en el sótano de su casa. El brillante diálogo en el que Walt le dice a Thao que él, al haber matado gente en la guerra de Corea, ya está “marcado”, eso sí que es puro western.

Además, y a pesar de sus momentos trágicos, *Gran Torino* termina siendo una película feliz. Y lo es por partida doble. Primero, porque se trata de la primera película de Clint desde *Bronco Billy* que puede considerarse una comedia. *Gran Torino* está llena de grandes pasos de comedia, y lo bueno es que aquí Clint hace comedia sin preocuparse por cosas como la corrección política, y así tenemos los mejores chistes racistas que podamos escuchar. Los intercambios verbales con su peluquero italiano, con ambos bombardeándose con munición gruesa –“¿Diez dólares me querés cobrar? ¿Qué sos, mitad judío, que aumentás los precios todo el tiempo?”, “¡Es lo que venís gastando desde hace cinco años, polaco avaro hijo de puta!”–, son una gran prueba de esto. Y Clint también encuentra humor donde antes muchos veían subrayados. Los personajes de los hijos, nietos y nuera de Walt son los típicos *white trash* que aparecían como familia del personaje de Hilary Swank en *Million Dollar Baby*, pero si esa escena estaba jugada en serio, aquí los caricaturiza por medio del humor. El día del cumpleaños de Walt, van uno de sus hijos y su nuera a visitarlo, y le regalan, entre otras cosas, un teléfono de esos con números gigantes “para viejos”. La nuera le dice “es un teléfono”, la afirmación más obvia del mundo, a la que Walt responde con uno de esos inolvidables gruñidos que se manda durante toda la película, y cuando le empiezan a dar folletos de geriátricos “a puro confort” para que vaya considerando, el gruñido va aumentando en volumen hasta que los echa de su casa.

Y la segunda razón por la cual *Gran Torino* es una película feliz es porque durante sus 116 minutos, desde el funeral de su mujer hasta que, en los créditos finales, se lo escucha a Clint cantar las primeras estrofas de una gran canción con letra de Jamie Cullum y música de su hijo Kyle (autor de la banda de sonido incidental de la película), uno siente que éste es el mejor cine posible, que aunque a uno le hayan gustado las películas de su último período, hay algo que vuelve de este gran narrador amante de los géneros y del clasicismo más puro y duro, y lo hace con todo, y tal vez con creces. Sí, con *Gran Torino* Clint está más vivo que nunca. **[A]**



Como si fuera piedra la arena

por Gustavo Noriega

Tengo recuerdos vagos –en su doble acepción– de mi paso por la escuela secundaria. En quinto año tuve una profesora estupenda, de Química Orgánica. El primer día de clases nos tomó una pequeña prueba para ver qué recordábamos del curso del año anterior, dedicado a la Química Inorgánica. Me saqué un uno: sencillamente no había aprendido nada. (Finalmente, a lo largo del año, la profesora me despertó el interés por la materia, lo que me llevó a estudiar posteriormente Ciencias Biológicas en la UBA. Fue la mejor profesora que tuve jamás y, afortunadamente, la vida volvió a ponerla de una manera indirecta en mi camino: resultó ser la madre de Sergio Wolf, actual director del Bafici y amigo muy querido.) También tengo vívida una imagen de fines de primer año: era diciembre y veía mi libro de Historia absolutamente immaculado, y me daba

Entre los muros Entre les murs

Francia, 2008, 128'

DIRECCIÓN

Laurent Cantet

GUIÓN

Laurent Cantet,
François Bégaudeau,
Robin Campillo

PRODUCCIÓN

Carole Scotta, Caroline Benjo, Barbara Letellier, Simon Arnal

FOTOGRAFÍA

Pierre Milon,
Catherine Pujol,
Georgi Lazarevski

MONTAJE

Robin Campillo,
Stéphanie Léger

INTÉRPRETES

François Bégaudeau,
Vincent Caire, Olivier Dupeyron, Patrick Dureau, Frédéric Faujas, Laura Baquela, Juliette Demaille.

cuenta, ligeramente consternado, de que no lo había usado nunca. Era una ráfaga de conciencia acerca de la inconsciencia con la que llevaba adelante mis estudios que se quedó grabada en mi mente.

No era un alumno desastroso, me llevé muy pocas materias. No era mucho lo que se necesitaba para atravesar los cinco años sin correr riesgos. Simplificando un poco, siento que en la primaria apenas aprendí las cuatro operaciones elementales –gracias a mi hermano ya sabía leer y escribir antes de empezar la escuela–, y en la secundaria nada, a excepción de la afortunada intervención de la señora Wolf. No es exactamente cierto, pero da una idea de mi percepción acerca del escaso aporte que esa parte de mi educación formal hizo en mi formación.

Por otro lado, un amigo, que impartió clases en institutos secundarios durante casi una década, dice que en realidad, en ese nivel, el docente da clase para un porcentaje reducido del conjunto de alumnos. Dice, exagerando: el sesenta por ciento del alumnado de una clase jamás será atravesado por el conocimiento, es inmodificable; otro veinte por ciento no lo necesita, está formado afuera del aula; las clases son para el veinte por ciento restantes, que son los únicos que las aprovecharán.

Todas estas imágenes de la educación como un experimento que en general sólo puede fracasar o está destinado a muy pocos volvieron a mi memoria cuando vi *Entre los muros*. La extraordinaria cuarta película de Laurent Cantet –ganadora de la Palma de Oro en Cannes y nominada al Oscar a la mejor película extranjera– recrea el mundo de la secundaria de una manera cruda y directa, casi documental. La película está cons-

truida formalmente a través de una serie de restricciones cumplidas a rajatabla. La acción nunca sale del marco de la escuela, una institución de un barrio de París donde confluyen inmigrantes de diferentes etnias. La mayor parte de las escenas transcurren dentro del aula, donde el profesor de Lengua tiene que lidiar –a lo largo de todo un año escolar– con una veintena de adolescentes de entre catorce y quince años. Todas las tomas fueron registradas con tres cámaras: una que seguía al profesor, otra que seguía a los alumnos y una tercera libre, que buscaba algún suceso inesperado. Los alumnos y el profesor ensayaron a lo largo de un año sobre la base de un guión flexible, que permitía la expresión espontánea de los jóvenes. Por otra parte, el actor que interpreta al profesor Marin es docente en la vida real; su nombre es François Begaudeau y es el autor del libro sobre el cual se basa la película. El formato de la película es widescreen (2.35:1), lo que, sumado al hecho de que con la poca distancia disponible en un aula se fuerce a filmar necesariamente en planos medios y primeros planos, genera una sensación oprimiente, de aplastamiento, que refuerza la idea de que se trata de gente que está “entre muros”.

La estructura argumental, por su parte, es muy ligera, sacando dos o tres líneas maestras dedicadas a seguir el comportamiento de determinados alumnos. A la manera de una película documental de Frederic Wiseman, las escenas se desarrollan con su propio tiempo, con su respiración particular, no en función de un guión que indica que se le debe dar al espectador cierta información para hacer avanzar la trama. Por el contrario, las escenas son la trama, construyen una red de significados ambigua, que no resulta sencillo desentrañar, a diferencia de una ficción tradicional, estructurada en los famosos tres actos, con sus aprendizajes y sus redenciones. Definitivamente, no se trata de *La sociedad de los poetas muertos*, con sus frases de cabecera y su moraleja instantánea, sino de algo más oscuro, menos alentador.

La decisión de encerrar la narrativa en un marco espacial muy definido corre también para la pintura de los personajes: no sólo la cámara no los acompaña nunca fuera del ámbito de la clase, sino que además se renuncia a proveer cualquier tipo de dato sobre la vida exterior. Del profesor no sabemos si tiene pareja, padre, madre, hermanos o vida familiar, ni conocemos sus gustos por otros asuntos que no estén relacionados con la educación. El recorte es tajante: se trata de lo que pasa en el aula y en la escuela y nada más. De hecho, uno de los alumnos le pregunta a Marin sobre su sexualidad, y el profesor –luego de dar unas vueltas, resaltando lo inadecuado de la pregunta– niega ser homosexual. Y en ese breve diálogo termina el contacto con el mundo exterior del profesor.

La relación entre el señor Marin y los alumnos alterna momentos de éxtasis y esperanza salpicando aisladamente un tono general desesperanzado y exasperante. Sólo un joven de origen oriental, Wei, provoca en las reuniones de profesores palabras de regocijo. A pesar de que el profesor posee una paciencia ejemplar y un gran respeto por el alumno, el resto de los jóvenes le responden sólo esporádicamente, más interesados en provocarlo que en prestar atención a la clase. El método de enseñanza es cualquier cosa menos enciclopédico. Siguiendo la mayéutica socrática, Marin trata de extraer el conocimiento de sus alumnos, más que grabarles uno exterior. Sin embargo, la mayoría de ellos están estructuralmente progra-



mados para el desafío y la insolencia, combinando el desborde natural de la edad con los lugares comunes de la victimización que abrevan en sus hogares. El hecho de que la mayoría provenga de familias inmigrantes, de razas diferentes, acentúa las dificultades. Lejos de aceptar los mitos fundadores que se supone se implantan en el proceso educativo formal, cada uno de ellos tiene el propio, a menudo adaptado para ser aplicado a los mundiales de fútbol, única expresión de las naciones que pueden internalizar con cierta articulación. El rechazo es ejemplificado por Esmeralda, una chica poco agraciada pero despierta y siempre abierta a mostrarse ofendida, un desafío casi permanente a la paciencia del profesor. Es tan desafiante que es capaz de no aceptar ninguna de las lecturas que le ordena el profesor, pero en su casa, en sus ratos libres, lee *La República*, de Platón, sólo porque estaba ahí. No recuerdo ninguna otra película que describa el ámbito escolar en la cual la pintura de los alumnos sea tan descarnada como en *Entre los muros*, tan poco demagógica. Esmeralda es a los ojos de los adultos la viva representación de la resistencia de los adolescentes a ser educados. Para los jóvenes, en cambio, Esmeralda es baluarte y estandarte, delegada ante los mayores, la resistencia a la domesticación en estado puro. Como uno, el crítico, es adulto y se identifica fácilmente con el profesor, el deseo de ingresar a la pantalla y sacudirla se hace imperioso. Hay más contrariedades: Khauma, una alumna bella y de buena relación con Marin, pasa a tener sin motivos una conducta hostil. En un momento, Marin pierde la paciencia y utiliza una palabra inadecuada: los alumnos se aferran al desliz con ferocidad de depredador, sacándolo de contexto y extremando las posiciones.

Otro de los alumnos, Souleymane, hijo de inmigrantes africanos, pone en escena una rabia visceral, dirigida casi arbitrariamente sobre Marin pero seguramente inspirada en otras privaciones. La madre de Souleymane asistirá a las reuniones del consejo de disciplina pero, al no saber francés, queda totalmente afuera del diálogo, en un aislamiento lingüístico y existencial digno de un film de Antonioni. La resolución del caso del joven Souleymane es especialmente frustrante y marca el clima con que se cierra la película.

En la última escena, el día final de clases, una alumna queda rezagada, cuando todos sus compañeros ya han salido en busca de certificados y vacaciones. La pequeña, que había pasado inadvertida a lo largo de todo el film, le dice al profesor que ella no aprendió nada y que no siente el menor deseo de seguir estudiando. Es la escena menos natural de la película, la menos fresca; si se quiere, la más teatral, como si Cantet se hubiera sentido inseguro y quisiera explicitar su desazón. Que esta conmovedora aunque redundante escena resulte lo más flojo de la película revela por contraste lo transparente que había sido todo su desarrollo, lo claras que hasta ese momento habían resultado las imágenes de *Entre los muros*.

La educación formal queda mostrada a lo largo de la película en toda su grandeza: un experimento noble, de resultados inciertos, casi una causa perdida. Por cada Wei, decenas de Esmeraldas hacen parecer que todo es en vano. “Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena”, dice un Evangelio apócrifo ideado por Borges. Marin, como mis profesores del secundario, ha edificado como si fuera piedra la arena. [A]



Zapatos

por **Gustavo J. Castagna**

No hay vuelta que darle: el cine norteamericano debe tener alguna fórmula secreta para que Richard Nixon se transforme en un personaje cinematográfico interesante, tal como lo había probado Oliver Stone con las irregulares pero eficaces tres horas de Hopkins construyendo la vida del mandatario antes de y durante Watergate. O acaso se trate de un secreto de Estado.

La seducción que transmite este cine político por momentos excede lo específicamente cinematográfico, porque el material periodístico invade cada una de las escenas, estableciendo con el espectador una complicidad que pocas veces se compecede con la sorpresa. Es decir, no hay demasiados secretos a revelar, por ejemplo, en las vidas de los Kennedy, o de Nixon y Bush, personajes históricos que el periodismo (noticieros, documentales televisivos, libros, notas, biografías) trató y seguirá tratando con frecuencia. Pero una película como *Frost/Nixon* corrobora, acaso sin desearlo (debido a la mediocridad intrínseca de su director), una afirmación que descreo de la mera constatación de hechos: la puesta en escena importará mucho más que la relevancia del tema.

Los materiales históricos de la película estaban servidos de antemano: un hecho real (cuatro entrevistas televisivas) entre un presidente expulsado de la Casa Blanca por corrupto y un periodista exitoso que no estaba pasando por su mejor momento. La televisión como espacio confesional, los dos pugilistas con sus equipos de trabajo, la privacidad de ambos, los miedos y las artimañas que se elucubran en las trastiendas del poder. Con estos parámetros preconcebidos, la pelícu-

la fluye elegantemente en su narración describiendo ambos mundos: el de un político al que le falta poco para recibir el carnet jubilatorio frente al de un periodista carismático y sonriente aun en sus peores momentos. Es decir, el del que arma y desarma entre funcionarios cortejantes y consejeros manipuladores y el de aquél que debe sonreír frente a las cámaras o sin ellas. Y es hasta este punto que llegan los materiales preconcebidos, ya que *Frost/Nixon* se encarga de establecer hasta qué punto el poder de los medios puede terminar con la vida política de un presidente ya de por sí acorralado.

En la superficie de las cosas, el film elige a David Frost como el verdugo de Richard Nixon, especialmente con la frase que éste exclama en la última entrevista sobre la impunidad que, según sus palabras, debe tener un primer mandatario. Sin embargo, mientras Nixon se encoge de hombros frente a la derrota dialéctica y Frost reemplaza su sonrisa por un rictus dudoso, la puesta en escena protege al perdedor frente a las cámaras. Y éste es otro punto interesante del film: cerca del final, uno de los personajes secundarios hace un comentario sobre el poder de la televisión y la confesión final de Nixon que lo llevó al destierro definitivo. Sin embargo, se trata sólo de una afirmación políticamente correcta que deja en paz a las mentes bienpensantes, aferrándose al error dialéctico de Nixon cuando disparó esa frase que lo llevaría al exilio definitivo de la política. En ese sentido, la película plantea un dilema moral: a sabiendas de conocerse la historia real, el punto de vista no es el del periodista victorioso que sonríe sino el del presidente destituido.

Pero el film no solamente esquivo los lugares comunes del cine político de los setenta (en *Todos los hombres del presidente* de Alan J. Pakula, Nixon está en off, y el film de Howard parece la respuesta a aquel clásico con Hoffman y Redford interpretando a los periodistas del caso Watergate). Durante todo su desarrollo, *Frost/Nixon* muestra los grupos de trabajo y hasta los afectos de ambos personajes, articulando un discurso más atractivo para el séquito de Nixon que para quienes rodean a Frost, con especial énfasis en el personaje que interpreta Kevin Bacon, al borde de la lascivia de un bufón de corte. También esto se materializa en el cuerpo y la voz de Langella, quien encarna al ex presidente en una actuación repleta de matices, en oposición al más elemental Sheen, en la piel de Frost.

Pero nuevamente el cine se impone a la historia real en las conversaciones que ambos tienen cuando las cámaras no están encendidas. Allí, fuera de aquello que escribió la historia sobre el ocaso dialéctico de Nixon, la puesta en escena vuelve a proteger al ex presidente. Especialmente cuando Nixon hace un comentario sobre los zapatos de Frost, de origen italiano y sin cordones, que, según el mandatario, harían dudar de la sexualidad del periodista. Este comentario, de insinuación homofóbica, tiene un desenlace inesperado y vuelve a remarcar aquello que la televisión no mostró y que sólo el cine puede hacerlo: cuando Frost le regala a Nixon un par de zapatos sin cordones. La cámara se queda con él y el trofeo de su contendiente al que había ridiculizado. Las últimas imágenes descansan en el personaje vencido, que no arroja los zapatos al agua porque eso no correspondería a su personaje. La puesta en escena registra la soledad definitiva del personaje que vive interiormente su derrota. Una dignísima derrota. [A]



David, Dick y la redención de Ron

A favor por Guido Segal



Es una práctica usual revisar la carrera de un director ante el estreno de una de sus películas, o al menos contrastar su última producción con obras anteriores, buscando cierta coherencia o, más interesante aún, cierto quiebre, cambio de rumbo o innovación estilística. Ron Howard, el coloradito que se inició en la serie *Días felices*, el jovencísimo director que empezó su carrera bajo el ala de Roger Corman, nunca fue un realizador muy interesante. Sí, ha tenido más de un hit popular y ha atravesado varios géneros con corrección, incluso ha ganado más de un Oscar. Aun así, es un director esquemático, de manual, un ejecutor de planos/contraplanos y planos de establecimiento, un representante de la industria y de los valores que defiende. La mayor coherencia que uno podría hallar en su obra es que gusta de hacer películas caras, que contienen alegatos a favor de la familia como órgano de sostén para el protagonista y para la sociedad y que apelan a la épica urbana del héroe que cae para luego redimirse, por obra de su voluntad. Nada del otro mundo, entretenimiento con iguales dosis de humor liviano y secuencias lacrimógenas en las que la música incidental juega un papel mayúsculo. Para decirlo claramente: Howard es el tipo de director que no despierta amores ni odios, porque no corre riesgos y hace esas típicas películas republicanas light que a la Academia tanto le gustan. Por eso *Frost/Nixon* es, más allá de sus valores intrínsecos, tanto más interesante; si seguimos el análisis autorista, estamos en presencia de un quiebre, de un cambio abrupto y positivo. Los rasgos que antes se mencionaron como característicos en Howard dan como resultado películas frías y calculadas, que alegan tener corazón donde solamente hay una cadena de ensamblaje, emociones embalsamadas y enlatadas para audiencias masivas. *Frost/Nixon* es, que yo recuerde, la única película de Howard que despierta emociones genuinas, que tiene agallas en vez de manuales y que no pierde tiempo con escenas de llantos, golpes bajos o demás efectos premiables. Detrás de cámara, el artesano eficiente ha dejado paso a un realizador consciente y minucioso, y bienvenido el cambio. Puede que *El luchador* (*Cinderella Man*, 2005) fuera una película de boxeo, pero es aquí donde Howard muestra sus verdaderas dotes para fil-

Frost/Nixon-La entrevista del escándalo

Frost/Nixon

Estados Unidos/
Reino Unido/Francia,
2008, 122'

DIRECCIÓN

Ron Howard

GUIÓN

Peter Morgan

PRODUCCIÓN

Brian Grazer, Ron
Howard, Tim Bevan,
Eric Fellner

FOTOGRAFÍA

Salvatore Totino

EDICIÓN

Mike Hilly, Dan P.
Hanley

MÚSICA

Hans Zimmer

SONIDO

Philip Rogers

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Michael Corenblith

INTÉRPRETES

Frank Langella,
Michael Sheen, Kevin
Bacon, Rebecca Hall,
Sam Rockwell,
Oliver Platt.

mar un combate. El guión de Peter Morgan reparte el peso escénico entre los dos protagonistas, de tal modo que nuestras simpatías fluctúen de uno a otro. Como en toda película deportiva, el resultado es predecible, y lo importante no es eso sino que la contienda sea épica y pareja, que se defina en el último minuto y que podamos experimentar la gloria del triunfo y la amargura de la derrota. A diferencia del Nixon solemne de Hopkins/Stone, el de Langella es complejo, a veces detestable y otras entrañable, tramposo pero inteligente, siempre magnético. Langella es un actor de oficio, no una estrella; parafraseando a Stanislavsky, es un tipo que ama el cine que hay en él y no a él en el cine. Su trabajo es tan meticuloso y sus micromovimientos tan controlados que pone en jaque la versión de la historia que dejó a Nixon como un canalla arrogante. Ambos duelistas muestran virtudes y defectos, y la película los filma con respeto, con la distancia voyeurista de un personaje exterior que observa con veneración a estos dos gladiadores que embisten, defienden, se repliegan y replantean sus estrategias. La cámara se mueve sigilosa tras ventanales de vidrio, espía desde un rincón, revisa la imagen de los monitores de TV; en la entrevista no hay más sonido que las voces de los dos hombres. La decisión de incluir testimonios pseudo documentales de los personajes secundarios involucrados también resulta acertada: no sólo hacen avanzar a la acción con una mirada retrospectiva que nada revela, sino que además funcionan como pausas que detienen el ritmo frenético del relato y aumentan las expectativas. *Frost/Nixon* se monta sobre un episodio legendario y seminal en la historia de la televisión para orquestar una batalla titánica y, de paso, introduce una mirada crítica sobre la construcción de la democracia en los Estados Unidos; se atreve a revisar parte de la historia reciente de ese país e, incluso, plantea el poder icónico de un primer plano y su potencia para borrar el contexto y el modo en que los medios de comunicación masiva moldean nuestro recuerdo de la historia. Howard, el artesano discreto, hace una película con contenido ideológico. Es de esperar que con *Ángeles y demonios* vuelva a su tono neutro e impersonal, pero con *Frost/Nixon* hizo una película con corazón, un acto de sinceridad en una industria de farsantes. [A]



El cine como memoria e imaginación

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

Mi desgano por levantarme temprano e ir a la privada de *Rebobinados* era atroz. Nada me producía mayor bostezo que ver un film de Michel Gondry, un hombre que cree que estilo y creatividad implican guión raro y confusión visual. A veces me sorprende la crítica estadounidense que celebra a Charlie Kaufman como el paradigma del "guionista inteligente", cuando no supera el estadio de "ingenioso" y "confuso". Me sentí aliviado cuando descubrí que esta película no tiene un guión de Kaufman. Pero eso no me sacaba ninguna duda. El film anterior de Gondry, *Soñando despierto* (que incluso apelaba a la animación, cosa que debió alegrarme), me parece un pastiche insufrible. Pero me sobrepuse a mi inveterado malhumor y fui. Menos mal, porque la pasé bien. No es que sea la mejor película del planeta ni mucho menos; de hecho, no carece de errores. Pero reivindica varias cosas del cine que parecen estar en las antípodas del arte falsamente inteligente y bastante cínico de sus films anteriores.

En primer lugar, se trata de una reivindicación del cine como arte popular, como —me atrevo a decir— el último arte popular. Allí están esos dos desesperados que reinventan las películas en casetes, grabados con una cámara vetusta. Esa reinvención cómica es, también, una reivindicación de la memoria individual y colectiva. Incluso de la comunicación: cuando ese suburbio acepta las versiones "truchas" de films como *Los Cazafantasmas* o *Conduciendo a Miss Daisy*, está confirmando que el cine se vuelve lengua común entre quienes lo gozan y lo comparten.

En segundo lugar, y esto está vinculado sin dudas a lo primero, aparece la cuestión del cine como arte comunitario. Es cierto: siempre se dice que hacer películas es una cuestión colectiva, pero también es verdad que hay, finalmente, una sola cabeza que organiza todo el material, ésa del autor. Pero el cine se consolida en la visión y en la concentración de memoria, que implica que muchos recuerden las mismas imágenes y las doten de un sentido, algo así como ponerse de acuerdo respecto de lo que vale la pena de cada película. Lo que sucede en *Rebobinados*, esa cruzada final por hacer un film original y salvar un edificio,

tiene que ver tanto con el goce de participar de una actividad colectiva como de una afirmación política: no somos sin el otro.

Después está el costado crítico, que en el film es lo más trivial. Los estudios de Hollywood vienen a destruir a estos reinventores de películas por la cuestión de los derechos y todo eso, algo que se vincula con la piratería. El gran videoclub es un lugar donde nadie sabe de cine, hay pocas películas, todo está en DVD y en muchísimas copias. Esto —ver la nota de Noriega sobre Blockbuster en el número 201— es bastante conocido y aparece en la película, en parte por necesidad narrativa, pero mucho más por esa idea utilitaria que tiene el último Hollywood, esa idiotéz de que cada film debe enseñarnos algo para la vida. Sin embargo, el tratamiento de estos temas está apuntalado por el humor, que se mantiene zumbón y constante, incluso tierno, desde la primera hasta la última secuencia.

Finalmente, está la reivindicación de la invención en el cine, de su cualidad artesanal, de esa posibilidad de manufactura que transforma lo real en algo ficticio que se nos aparece como real. Los dos cineastas, a su pesar, inventan —primero por pura desesperación, después por puro placer— la forma de cada película, basados en la memoria y ya no en el ingenio sino en la inteligencia. La idea de que cualquier cosa puede filmarse, de que cualquier imagen es posible aquí aparece de una manera paradójica. Lo que hace posible cualquier imagen, hoy, es el trucaje digital. Sin embargo, no hay película más analógica que *Rebobinados*: todas las fantasías surgen del juego con lo manipulable, lo real, lo táctil. Y otra vez, el hecho de que el espectador lo crea (o juegue a creerlo) nos lleva al terreno de la fantasía política y utópica. Es cierto, el poder del Estado y las corporaciones sigue omnipresente, pero *Rebobinados* muestra por humorístico procedimiento que el cine no se trata de dinero, sino del lazo que une al público con el creador, film mediante. Que todo esto aparezca de manera clara pero no subrayada en la película de un señor que solía tomarnos por tontos es un pequeño milagro de ésos que todavía pueden ocurrir en una sala de cine convenientemente llena. **[A]**



intencionalmente tajado filmico, en muy pequeños instantes Gondry busca asimilar las cicatrices de su adorada criatura, el dinosaurio llamado (ahora) VHS. El video, qué tanto. Un Jack Black zopenco y magnetizado ya comprobó que su segunda condición ha borrado el contenido de todos los VHS de una tienda –la “Be Kind Rewind” del título original– en los suburbios de Nueva York, que no alquila DVD y que resiste los embates de la blockbuster de turno; cuando Black pasa frente a la cámara de Gondry, ésta reacciona al magnetismo de la misma forma que los hoy en extinción VHS o los rayos catódicos: se distorsiona la imagen, como si fuera la cinta análoga del VHS mordida. En ese pequeño gesto agigantado en el sentimentalismo vecinal del final, Gondry planta bandera: quiere ser de los buenos, quiere meterse en la cajita del VHS y ser vendido de oferta en la calle Corrientes, quiere ser canción de Duke Ellington. Pero no puede. Aunque sí puede pagarla. Pero a Gondry, al contrario de la dupla Q&R, le da vergüenza la billetera obesa; la pone debajo de la alfombra mágica (sus juegos visuales), pero no puede esconderla. Y se resigna, en lugar de ponerse revoltoso, efímero y juvenil, a la misa canchera, a la nostalgia sinsentido y a la queja desde adentro de la panza de la ballena blanca.

Más que nunca, su estilización, su fascinación con la continuidad y sus chiches millonarios le juegan en contra (dicción) del objeto de su afecto. Es que las versiones todo x 2 pesos de clásicos aprendidos de memoria en VHS por una generación (*RoboCop*, *Rush Hour*, *Conduciendo a Miss Daisy*, *Toro salvaje*, *El rey león*) y que filman los bobos interpretados por los siempre en *loop* Jack Black y Mos Def para reponer los videos perdidos funcionan a nivel “obra infantil”: son energía en su falsa precariedad, en esos secadores de pelo usados como armas y en su celebración de la memoria cinéfila (hasta de sus huecos). Pero esa alegría es icónica, se queda en la caricatura, en la cáscara. No logra llegar hasta el nervio del VHS, no le interesa. Gondry no explota la fisicidad del formato, sus reales nexos a una época (¡los institucionales anti piratería!) o el salvajismo de una forma de ver cine casi cuadrada. Todo –nostalgia, queja contra el sistema, chistes de dos boludos, cameos de Mia Farrow y Sigourney Weaver, evocación del jazz– termina siendo un nombre. Michel Gondry. *Rebobinados* es Gondry borrando con la firma y su pluma (de faisán que quiere ser pavo) lo que escribió con el corazón, con la memoria selectiva, con el carnet del videoclub.

Antes que ese aire pirotécnico, efímero y putrefacto que *Planet Terror* y *A prueba de muerte* adquieren en sus jugueteos con todo un cine, sus temas y su soporte físico, *Rebobinados* transpira perfume. Quiere ser Paco y es Chanel N° 5. La dupla Q&R hace películas en descomposición; Gondry, en el otro extremo del casete, aplica demasiadas neuronas y una nostalgia, cuando menos, reaccionaria (el aire inverosímil de trama, de la tienda que en los 2000 y en Estados Unidos alquila VHS, juega en contra de su protesta “contra las grandes compañías”). *Rebobinados* merecía ser más ligera, más avión de papel, más pirata y menos declaración de principios. Más auténticamente decadente. Aquel pequeño gesto de cinta cuasi borrada de *Rebobinados* antes mencionado termina siendo, antes que una muestra de baja fidelidad, un poco de maquillaje para el siempre redondo, circular y sin fin (como un DVD) mundo de Gondry. **[A]**



Rebobinados

Be Kind Rewind
Estados Unidos.
2008, 102'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Michel Gondry

PRODUCCIÓN

Georges Bermann,
Julie Fong, Michel
Gondry

FOTOGRAFÍA

Ellen Kuras

EDICIÓN

Jeff Buchanan

MÚSICA

Jean-Michel
Bernard

INTÉRPRETES

Jack Black, Mos Def,
Danny Glover, Mia
Farrow, Melonie Diaz,
Irv Gooch, Chandler
Parker, Arjay Smith,
Sigourney Weaver.

Rebobinemos. Quentin Tarantino y Robert Rodriguez rearmaron hace instantes en nuestra cartelera su cinéfilo mundo del juguete. En sus respectivas *A prueba de muerte* y *Planet Terror*, los melómanos propiedad de los hermanos Weinstein encastraban una contra otra cada parcela de su cinefilia de cotillón hasta armar un Mazinger de lata(s). Un cine relleno de picadillo, una piñata que llueve, como si fuera cerveza, cualquier “ploitation” nacida salvaje, mal educada y peor estrenada en los setenta. La herejía casta de los caprichosos (¡ni una teta!) era inversamente proporcional a su fundamentalismo con el soporte filmico (a pesar de que filman en digital) y el modo de exhibición de aquel cine: los monaguillos Rodriguez y Tarantino corrían, como buenos maleducados, con las tijeras en la mano, y así sus films repetían –formato eructo incluido– los desgastes del rollo, las escenas ausentes y los virajes de color que eran moneda corriente en la proyección en suburbios y autocines.

Más allá de juzgarlos como celebración comunal o ñoñada de canchero (o ambas, o ninguna), había una triste verdad en la pandilla de dos bailando sobre la tumba de un cine hace rato bajo tierra, y es que sólo una marca vendedora como Tarantino y la fe mercadifile antes que cinéfila de los Weinstein podían resucitar a esos zombies con todos sus cortes y confecciones de reglamento. Y los involucrados lo saben. Por eso, su combo (separado para los estrenos fuera de Estados Unidos) no busca la moraleja: se sabe último de su pedigrí (al menos en el sentido de que es un cine estrenado en una sala que es el reverso de aquello santificado) y pasea orgulloso –y hasta inconsciente– su cucarda. Y sabe que cuando sus autores no sean página de suplemento, cuando el DVD sea algo que “No, abu, ya fue”, quizás hasta puedan tener el orgullo de ser parte de ese hace rato ejército de las tinieblas.

Adelantemos: *Rebobinados* es “la nueva de Gondry”. Como Tarantino y Rodriguez, Michel Gondry es uno de los integrantes del cuadro de honor mainstream de los noventa. Prodigio cuando dirigiendo videoclips y pródigo cuando director de cine, Gondry en su *Rebobinados* le declara su amor al cine de los ochenta. O a cierta forma de ver y hacer cine. O algo así. Al igual que Tarantino y Rodriguez (otra vez) con su



La trama y el revés por Eduardo A. Russo

Regreso a Fortín Olmos

Argentina, 2008, 104'

DIRECCIÓN Y GUIÓN

Patricio Coll y Jorge Goldenberg

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Marcelo Céspedes y Carmen Guarini

PRODUCCIÓN

Marcelo Céspedes, Jorge Goldenberg, Patricio Coll

MONTAJE

Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Diego Arévalo Rosconi.

En el comienzo de *Regreso a Fortín Olmos* se instalan un interrogante y una certeza. El primero se relaciona con el punto de partida del proyecto. En 1966, Patricio Coll y Jorge Goldenberg, junto a Hugo Bonomo y Luis Zanger, habían filmado el cortometraje *Hachero nomás*, en la cuña boscosa al norte de la provincia de Santa Fe. Allí, además de la vida de los hacheros, descubrieron el trabajo desarrollado por el cura obrero Arturo Paoli junto a un heterogéneo grupo humano integrado por diversos militantes laicos que habían elegido ensayar una organización social y productiva más atípica que utópica, cuyos logros y tensiones corrían a la par. La pregunta inicial, pareciendo sencilla, se abría en distintas direcciones: ¿qué había sido de aquella experiencia? Paralelamente aparece la certeza, cuando se advierte cómo hoy en el campo se sostiene, oxidado y aguantando el viento en el páramo, un viejo cartel que da la bienvenida a los visitantes de Fortín Olmos: lo que uno va a descubrir en el camino está bajo el signo de la pérdida, de la ausencia.

Regreso a Fortín Olmos deja ver en su estructura rastros manifiestos de lo que fue su trayecto de realización. Es una investigación que de a poco cobró forma, una que no es de acuerdo a un modelo preliminar sino que es dictada por sus propias relaciones internas. No sólo el film es aquí documento sobre su rodaje sino que éste le da su arquitectura misma. Rodar, montar y volver a rodar; aquella estrategia tempranamente ensayada por Flaherty revive una vez más en un trabajo que, señalan sus directores, tuvo cuatro años de filmaciones y media docena de versiones de trabajo, que iban cambiando de acuerdo a las derivaciones de la pesquisa. Uno de los integrantes de la experiencia originaria de Fortín Olmos, el agrónomo Iván Bartolucci, participe de aquel proyecto y hoy residente en Francia, oficia como conductor entre las distintas secuencias, testimonios y el examen de los vestigios. Algunas imágenes de *Hachero nomás* puntúan un relato que se entreteje mediante las entrevistas. Cuarenta años después de aquel film y casi tanto de la cooperativa (cuya organización se extendió de 1960 a 1975), *Regreso a Fortín Olmos* perfila, de forma minuciosa y respetando la perspectiva de cada uno de los protagonistas, la complejidad de una historia que no se deja reducir a ningún discurso dominante, y que tampoco puede entenderse bajo una lógica de oposiciones binarias. El matiz, las ambigüedades, pero también las convicciones y el recuerdo de una acción que

marcó claramente la vida de cada uno de los que allí estuvieron, cobran intensidades crecientes. Coll y Goldenberg no intentan explicar ni caen en la tentación de la nostalgia o las trampas del discurso verbal, con más mérito aún en un film que no desdeña el poder de la palabra. Pero que crece en la medida en que lo visto y oído dejan percibir un mundo de intrincación contraria a la predominante, la de los relatos mediáticos y su necesidad de simplificación espectacular.

Múltiples presencias van delineando el documental. Además de Bartolucci y su punto de vista que enhebra situaciones, están las del sacerdote Arturo Paoli, el médico Rubén D'Urbano (fallecido en Canadá en el 2007; hoy el hospital de Olmos lleva su nombre) y su mujer Ana María, junto a otros integrantes de aquella cooperativa, algunos profesionales urbanos que habían participado de aquel verdadero laboratorio social y otros lugareños marcados por aquellos tiempos. Pero también se extiende sobre el film una sombra y una doble ausencia. La sombra es la de un poder que por momentos asume el perfil identificable de La Forestal, que, con sus dos millones de hectáreas y su peso sobre casi un siglo del noreste argentino, permanece como el patrón dentro de cada uno de los hacheros. En 1966 la compañía se había retirado, pero la devastación, trabajada por varias generaciones, estaba asentada en los espíritus. Más contemporáneos, otros poderes –los partidos políticos, los movimientos armados– comenzaron a corroer la estructura de aquella experiencia. Avanzado el relato, la historia de Juan Belaustegui y su mujer Mirta hace pesar esa ausencia que el film conjura. De modo sutil, contenido pero a la vez revelador, el paso de Juan hacia la lucha armada, la persecución del grupo y el exilio ocupan un lugar que, no obstante su enorme peso, se integra en una trama que hace de *Regreso a Fortín Olmos* un excepcional ensayo de comprensión. Más que la trama, es su revés, con sus nudos y los hilos ocultos, lo que se vislumbra ante un espectador al que se le otorga una libertad inusual en lo que se suele presentar como cine político. Coll y Goldenberg no sólo han hecho aquí cine políticamente, sino además que han confiado en sus espectadores, ofreciéndoles la multiplicidad de sentidos que confluieron en una experiencia que hoy parece no sólo radicalmente discontinua sino hasta difícilmente imaginable, pero que ha podido ser restituida en este documental con singular sinceridad y sutileza. Logro por demás infrecuente, si hace falta aclararlo. **[A]**

“Todos quedaron marcados” por Eduardo Rojas y Eduardo A. Russo

EAR: Regreso a Fortín Olmos tiene una historia larga. ¿Cómo nació el proyecto?

El punto de partida fue una pregunta. *Hachero nomás* era un corto de 20 minutos, que rodamos en 1966 en el norte de Santa Fe. Por razones de producción, vivíamos en un caserío que fue de La Forestal. Allí conocimos a un cura obrero de la orden de los Hermanos de Foucauld, Arturo Paoli. Un pensador al frente de una cooperativa. ¿Qué fue de todo aquello? La película se fue construyendo a medida que se fue rodando, es como una investigación que se fue convirtiendo en narración. No había un “a priori” ni una tesis de la que el film sería su ilustración.

EAR: Paoli era un líder muy carismático. Pero también se ve mucho en Regreso... a Esteban. ¿Era el segundo de Paoli?

Arturo había hecho una carrera impresionante en la jerarquía eclesiástica desde joven en el Vaticano, pero su mirada del mundo entró en conflicto con la jerarquía y decidió incorporarse a esta congregación. Los Hermanos de Foucauld no tienen un funcionamiento muy jerárquico. Esteban representa una de las dos líneas internas de la experiencia, la contemplativa, que tampoco era así; la diferencia está en que Arturo se sintió compelido a encabezar un proceso y Esteban, en cambio, siempre acompañaba.

EAR: Parecen dos caracteres muy distintos.

No es sólo un asunto caracterológico, sino razonado. Lo dice Esteban en la película, no vamos porque sabemos más, sino porque acompañamos para ver si hay un camino con la gente. Esteban ahora está en Vera, nosotros lo filmamos en Santa Fe, donde él vivía solito en un lugar muy pequeño, totalmente ninguneado por la Iglesia local. Él hacía una diferencia muy grande entre la labor fraternal y la estructura jerárquica de la iglesia. Anduvo mucho, estuvo en Corrientes, en Goya, estuvo preso en Santa Fe. Arturo puso en marcha una organiza-

ción, Esteban no.

Cuando fuimos a filmar *Hachero nomás*, ellos ya estaban con otro cura francés que murió joven y todos los que aparecen en *Regreso...* El único que no vivía permanentemente allí era Iván Bartolucci.

EAR: O sea que a todos ellos los conocieron en el contexto del corto.

A tal punto que el film estaba dedicado a varios de ellos: a Rubén, Ana María, Juan. El título de trabajo con el que empezamos *Regreso...* era “Fuera de cuadro”, porque estos personajes estaban en el fuera de cuadro de aquella película. Y aquello siempre quedó presente, aunque no como proyecto. Hace siete años me invitaron del Instituto Cervantes de París a presentar *De eso no se habla*, cuyo guión había escrito yo, y a la salida un tipo me dice: “Hola, ¿te acordás de mí?”; era Iván Bartolucci. Entonces lo llamé a Patricio; Marcelo (Céspedes) se entusiasmó. Y hace cinco años empezamos a rodar. Hicimos montajes sucesivos, la película debe tener seis versiones completas y ninguna de esas versiones era la definitiva.

EAR: ¿Qué problemas enfrentaron cuarenta años después?

En algunas de las versiones, algo no se entiende. Por ejemplo: todos hablan de la cooperativa, pero ¿qué era la cooperativa? ¿Cómo transmitir fluidamente sin recurrir a la voz de Dios, a un locutor que explique todo para que el espectador pueda entrar en la reflexión de los personajes? Otro problema fue cómo trabajar los dos personajes verdaderamente ausentes: Juan y Mirta Beláustegui.

EAR: En los agradecimientos está Rafael Beláustegui.

Es su sobrino, es cineasta, está preparando un documental sobre su tío.

EAR: Y la viejita peronista, ese personaje que parece de un cuento de Poe, ¿qué

edad tenía?

Creo que 92, murió el año pasado, pero tenía una lucidez absoluta. Tenía una osteoporosis tal que cualquier movimiento suponía una fractura, por eso estaba postrada.

ER: En el contexto de la película, la inmovilidad la vuelve un personaje terrorífico, sumado a lo que dice.

Ella es honesta consigo misma. Por ejemplo, era la líder peronista del lugar. Llegó a ser suplente en la Legislatura de Santa Fe, es decir que tenía su carrera política. Su enemigo político era un radical, poderoso contratista de Fortín Olmos. Pero cuando apareció la cooperativa se hicieron aliados de sangre contra el cuerpo extraño, que, por otra parte, está claro en el film, nunca se planteó subvertir nada. Lo que se buscaba era un orden de relaciones más fraternales, menos caníbal, de desarrollo humano, incluso se puede ver todavía en las chicas del taller; un tipo de relaciones medio inimaginable. Pensemos que era una población casi nómada, los hacheros no trabajaban en relación de dependencia con La Forestal, eran contratistas. Nunca se afinaban, no tenían tradición campesina.

EAR: Se nota cómo el fantasma de La Forestal planeaba sobre todo pese a que en los sesenta ya se había retirado, pero después seguía pesando.

En el '66 La Forestal no existía, pero eran siete décadas de una cultura impuesta en la región. Y esta gente aparecía con este proyecto superador, planteando relaciones más fraternales, más comunitarias. Podía ser una experiencia piloto, repetible, aunque exigía una entrega insólita. Creo que ésa es una de las cosas del film, que explica que, por otro lado, cada día era un infierno.

EAR: Esa complejidad y la contradicción permanente aparecen en cada recuerdo.

Cuando Iván habla de las reuniones diarias y Rubén, que tenía 80 pacientes diarios, lle-

gaba a las reuniones, se dormía, y lo acusaban de no estar comprometido.

ER: Lo terrible es eso, las acusaciones cruzadas. Todo da un panorama atípico de la política y de la práctica social de los sesenta.

Es la perspectiva de ellos. Salvo Juan, ninguno pertenecía a una organización política mayor. Nosotros respetamos la perspectiva de quienes construyeron, vivieron y quemaron sus vidas en la experiencia. Era gente muy sincera y muy espontánea.

EAR: Queda claro que para ellos el período fue un epicentro en sus vidas.

Todos quedaron marcados. Iván, por ejemplo, trabajó luego 20 años en África, pero marcado por la experiencia de Olmos.

ER: ¿Rubén y Ana María se exiliaron?

Eran boleta garantizada, y se fueron para Canadá. A ellos les proponían guardar armas. A la gente de Reconquista, que no tenía nada que ver pero a la que igual encarcelaron, le preguntaban en los interrogatorios sobre las armas del médico, que jamás tuvo. Rubén murió en 2007. Cuando nosotros lo filmamos ya estaba muy enfermo.

ER: Ana María relata que el Che anduvo con los grupos guerrilleros.

Dicen ellos que el Che anduvo en algún momento por ahí. Lo mataron en el '67 y ellos estaban en Olmos desde el '64, así que es probable. Nosotros no tenemos modo de verificarlo.

EAR: Ésa es una época –principios de los sesenta– algo desplazada de los relatos más bien “setentistas”. Me impresionó la complejidad del armado, no sólo las contradicciones, sino además cómo eso, a pesar de todo, funcionaba. A juzgar por de dónde y cómo venía cada uno, era como para pronosticar que explotaba pronto, y aguantaron años. Aparece una cohesión rara, que no es nada armoniosa ni angelical.

Aun cuando el tronco común de todos ellos era la militancia católica. Ana María venía del grupo del Arca, un catolicismo ligado a lo gandhiano, no violento y defensor del trabajo manual. Iván lo dice en la película: tuvo una revelación. Mirta y Juan venían de trabajar en Emaús. Todo esto en el marco del Concilio Vaticano II, que le daba carta de ciudadanía al trabajo social de la Iglesia, no al trabajo asistencial, la caridad clásica. En realidad expresaban una relación de fuerzas en ese momento, porque ya el movimiento de los curas obreros, el diálogo entre marxistas y cristianos en los cincuenta circulaba en muchos lugares.

ER: ¿Arturo Paoli es también teólogo?

Ha escrito varios libros. Era un poco el teórico visible de todo un cuerpo de ideas. Era la

Iglesia al borde de lo herético, y en la militancia católica se daban cuerpo a inquietudes genuinas que venían de hacía tiempo.

ER: Regreso... parece distinta de lo que ha sido tu carrera como guionista y en teatro. Lo mismo con Patricio Coll. ¿Ustedes pensaban entonces en un proyecto ligado a lo documental, a lo político, a lo social?

En momentos de *Hachero nomás* teníamos la fantasía, muy alimentada por la vida universitaria, de mantener equipos permanentes. Que en un proyecto yo hiciera producción y el otro compañero hiciera la dirección y luego nos rotáramos. Yo hice varias películas: tres como realizador, una como co-realizador y otros dos documentales; fui asistente de dirección, trabajé en muchos documentales. Después, algunos de los compañeros se fueron a Chile en la época de Allende; yo vine a Buenos Aires, una vertiente me conectaba con el teatro, de hecho me casé con una actriz. Para mí la escritura fue una alternativa, no un mal menor. Luego trabajé con Carmen Guarini en *Tinta roja*, y también en un documental en España, *Las alas de la vida*. El documental nunca estuvo fuera de mi horizonte. Patricio hizo un recorrido bastante más continuado dentro de lo que podemos llamar el documental, también hizo ficción. Entonces yo no lo percibo como un cambio radical. En el fondo los problemas y la materia es la misma; varía la naturaleza de los materiales con los que operás. A veces uno le erra en una ficción, y en un documental también: está la misma falta de garantías. Cuando yo era estudiante hice *Reportaje a un vagón*. Tenía una confianza ingenua en la autoevidencia de lo que con mucha liviandad llamábamos “la realidad”. Eso de que la realidad no miente, como si la realidad fuese consistente en sí misma y no dependiera de ningún punto de vista. Luego viene la saludable desconfianza y se afina la autocrítica. No lo vivo de ninguna manera como un salto.

EAR: ¿Cómo te sentís ante esta denominación tan difundida del documental de creación? ¿Se te ocurre adecuada?

Creo que todos los buenos documentales que he visto en mi vida son siempre de creación; los malos documentales son sencillamente malos documentales. Creo que se inventa esta categoría para facilitar cierto intercambio terminológico, por lo menos para diferenciarlo del reportaje televisivo, un informe cuya petición es otra: claridad expositiva. Para diferenciarlo me parece bien, pero en rigor, en lo artístico, todo buen documental es de creación. Desde los de Bert Haanstra hasta los de Lionel Rogosin de la década de los 50 y 60: *On the Bowery* es un documental de creación. Ni hablar de un Raymond Depardon. Después hay infinitas variantes, que tam-

bién se llaman “mixtas”, en las que hay reconstrucción, cuya legitimidad se prueba en cada caso.

ER: ¿Evaluaron en algún momento en Regreso... fictionalizar algunos segmentos?

No para ilustrar el relato de las experiencias. Hay una referencia muy sabrosa cuando Iván dice que iban al monte y leían *Los justos*, de Camus. Imaginamos una puesta fría, no encarnando los personajes sino poniendo en escena la lectura, una reconstrucción del texto. Por ese lado, la fantasía estuvo.

EAR: Me llamó la atención el hecho de que el documental establece una distancia muy sutil con su espectador. No pide que te enganches con el personaje por identificación, sino que negocia permanentemente, dejando aire para comprender lo que pasa en su cabeza más allá de lo que se dice. Un espectador reflexivo pero no distante, al que se le da libertad.

Yo soy consciente de lo que no quiero: ninguna lección o manipulación de orden emocional. No tiene música más que la que estuvo en su origen, la de *Hachero nomás*, ningún elemento exterior a la situación propiamente dicha, al testimonio, al sonido ambiente, nada que interfiera desde ninguna mirada. Si le hubiéramos puesto algo, sería como decir: tenemos una verdad superior. Sí hay un orden expositivo, tratamos de que la exposición fuera orgánica, que tuviera su tensión. No provocamos ninguna situación, los encuentros de Iván fueron reales; es un tipo muy curioso, él iba al serradero y se mandaba y nosotros corríamos atrás. Nada de esto fue provocado. La única situación propuesta por nosotros a Ana María y Rubén fue la de que nos dibujaran el plano de la cooperativa conforme su recuerdo. Y sirve para abrir la evocación.

EAR: Cosas de los documentales: leímos en alguna crónica que el año pasado, cuando hicieron la presentación en Mar del Plata, apareció el acuchillado del que se habla en el film en la función del Festival.

En la película Rubén cuenta que en víspera de la asamblea tuvo que llevar a un líder hachero acuchillado para atenderlo, a unos 80 km. Los compañeros referían que “se le había salido la grasita”. Según me contó Patricio –yo estaba entonces en Madrid–, el hombre de la grasita, el señor Mamerto Verón, se presenta en la proyección del festival, con su familia. Patricio le dio el micrófono. ¿Qué otra cosa iba a hacer? Verón fue uno de los hacheros impulsores de la cooperativa, no era un segundón, en términos de vanguardia estaba con Federico Monzón, los hermanos Ordoñez. Eran los que más rápido se prendieron en el proyecto. Y esta película también era sobre él. [A]

Auschwitz hoy

por Gustavo Noriega



Auschwitz es el nombre de un lugar geográfico. Pero ese nombre tiene resonancias históricas: no solo indica una localidad en Polonia, sino también una época y lo que allí sucedió en aquel momento. Durante dos años y medio, entre 1941 y 1944, más de un millón de personas, en su enorme mayoría judíos, fueron asesinadas en ese, el más grande y famoso campo de concentración y exterminio que los nazis construyeron en Polonia. Si uno dice "Auschwitz" está refiriéndose a todas esas cosas, geografía e historia, con lo cual la idea de ambientar una película allí en la actualidad suena como una paradoja y un desafío.

Llegaron los turistas, esta pequeña y gran película alemana, se hace cargo con elegancia de esa duplicidad de sentidos desde la primera escena. Allí, un joven llega a una estación de tren, cuyo cartel nos resulta extraño: Oświęcim, el nombre polaco del lugar. Baja y toma un taxi. La cámara se instala en el asiento trasero y mira la ciudad desde el interior del auto. De pronto, el taxi gira y aparece la famosa entrada de ladrillos con sus ominosas casetas y sus alambrados: el campo ahora convertido en museo. La imagen, enmarcada por el parabrisas, es impactante: un ámbito que nos resulta conocido en un contexto histórico diferente, que lo enrarece, como un celular en la Crucifixión. Poco después, un cartel a un costado de la instalación, en un playón donde se guardan los autos, reafirmará la multiplicidad de significados de manera casi irónica: Auschwitz Parking.

Sven es un joven berlinés que decide realizar su servicio civil en Auschwitz. Su primera tarea es ocuparse de Stanislaw Krzeminski, un sobreviviente del campo que ahora da charlas sobre su experiencia como detenido y refacciona para el museo las maletas de los judíos que fueron gaseados en la década del cuarenta. Krzeminski es un anciano exasperante, impaciente, malhumorado, acostumbrado a dar órdenes, que apenas sale del museo para beber cerveza con amigos y visitar a su hermana. Como la de todos los polacos de la zona, su vida depende del museo. Es decir, Auschwitz, la palabra comodín, ahora se transforma también en un referente de la industria del turismo. Una posibilidad de activación económica, fuera del museo, es generada por una empresa química alemana que se instala en la zona. Imposible no pensar en I. G. Farber, la empresa que produjo con entu-



Llegaron los turistas

Am Ende Kommen Touristen

Alemania, 2007, 85'

DIRECCIÓN

Robert Thalheim

PRODUCCIÓN

Britta Knöller, Hans-Christian Schmid

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Michal Galinski, Rita

Hallekamp

MONTAJE

Stefan Kobe

MÚSICA

Uwe Bossenz

INTÉRPRETES

Alexander

Fehling, Ryszard

Ronczewski, Barbara

Wysocka, Piotr

Rogucki, Rainer

Sellien, Lena Stolze.

Estreno en salas en

formato DVD

siasmo el gas Zyklon, utilizado en las cámaras de muerte. Otra vez, en la película, el pasado ressignifica el presente.

Por otra parte, Sven se enamora de Ania, una guía del museo polaca con ambiciones de salir de la pequeña ciudad y desarrollar su carrera en capitales menos lúgubres. Así, a través de las relaciones entre estos tres personajes, más la significación del lugar y su historia, se genera una red de correspondencias que ponen en juego mucho más que la mera relación entre personas. Lo que no hay en la película son judíos (es evidente que Krzeminski no lo es): una presencia histórica, en off, que no aparece en pantalla pero que pesa sobre la conciencia del lugar.

Llegaron los turistas plantea una cuestión candente en épocas en las que el Holocausto ha pasado a ser tema de estudio en todo el mundo. La historia cristalizada en un museo corre el riesgo de banalizar y aplanar la experiencia del horror de la Shoah, de convertir semejante evento en uno más en el circuito de atracciones museísticas de Europa. Al mismo tiempo, la necesidad de dejar un registro permanente hace que la existencia de ese tipo de instituciones sea ineludible. Esa tensión entre la necesidad de recordar y la inevitable banalidad de los modos de hacerlo se expone en la película en los sordos enfrentamientos de Krzeminski con los responsables de conservación del museo y en sus participaciones en charlas y homenajes. Nadie parece estar demasiado interesado en su historia, lo que acrecienta su crispación y malhumor.

La mirada extrañada y crecientemente comprensiva de Sven respecto de Krzeminski pone en juego, de una manera sencilla y sin la pesada carga de la alegoría, la de Alemania respecto de su historia y su responsabilidad en los horrores de la Segunda Guerra. El peso del pasado en el presente es un tema que siempre corre el peligro de la solemnidad. Véase como referencia la alambicada película francesa *La cuestión humana*, que tiene muchos puntos en común con *Llegaron los turistas*. Sin embargo, aquí Robert Thalheim, que aprovecha su propia experiencia de hacer el servicio civil en Auschwitz, demuestra que no es imposible hablar de temas profundos y sombríos en el ámbito de una película fresca y ágil. Aquí, un romance juvenil y la relación de un muchacho con un anciano pueden tener como trasfondo la Historia, sin dejarse aplastar por ella ni dejar de ser parte de su representación. **[A]**



El transportador 3

Transporter 3

Francia, 2008, 100'

DIRECCIÓN

Oliver Megaton

GUION

Luc Besson, Robert Mark Kamen

MÚSICA

Alexandre Azaria

FOTOGRAFÍA

Giovanni Fiore

Coltellacci

MONTAJE

Camilla Delamarre,

Carlo Rizzo

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Patrick Durand

PRODUCCIÓN

Luc Besson, Steve

Chasman

INTÉRPRETES

Jason Statham,

François Berléand,

Robert Knepper,

Natalya Rudakova,

Jeroen Krabbé,

David Atrakchi.



Un cuento de Audis

por Leonardo M. D'Espósito

Hay muchos motivos para entusiasmarse con *El transportador 3*. Uno es Jason Statham, a quien aquí queremos realmente. Nos cae muy simpático este duro de los ochenta que sobrevive en los años cero sin sonreír pero riendo por dentro. No hay muchos cineastas como él. ¿Dije "cineasta"? No me corrijo: sus películas, más allá del director, le pertenecen porque actúa con todo el cuerpo. Realmente actúa, digamos. Y aunque suene exagerado, su actuación en este film que cualquiera tildará de menor es mejor que la de Sean Penn en *Milk* o Mickey Rourke en *El luchador*, por mencionar dos ejemplos de canonización crítica instantánea en el último tiempo. Nadie va a nominar a Jason Statham por moverse, manejar un auto, besar a la chica, romperle la crisma a una banda de facinerosos o meterse con Audi negro y todo en un tren. Pero —y aunque esto implique revelar un misterio— Statham hace que las cosas más inverosímiles nos parezcan reales. Nada de lo que pasa en este film (o en el anterior, que es todavía mejor) es posible en el mundo que habitamos. Sin embargo, no dudamos en ningún momento de que Frank Martin está hundiéndose con su auto en un lago, que no puede alejarse de él más de veinte metros a riesgo de estallar él mismo en pedazos, que respira gracias a las gomas del vehículo y que lo rescata un señor con sulky y matungo. Es más: esto que acabo de escribir es un "spoiler", pero no arruina nada porque es tan fuerte la presencia del actor y tienen tanta autoridad sus movimientos que, incluso sabiendo cómo y por qué va a pasar todo esto, uno queda prendido a la pantalla. Nos importa Frank Martin, algo que es la esencia misma del arte de actuar en el cine.

La trama es lo de menos: como siempre, el remisero de lujo tiene que ir de un lado a otro. Esta vez lleva —bueno, siempre lleva— consigo a una chica. Ambos tienen un brazalete (la bomba mencionada ut supra) y hay una trama de chantaje político y desechos tóxicos dando vueltas que sólo importa como entramado de las acciones. Está, también, el cansino y maravilloso Tarconi que interpreta François Berléand, mucho más creíble y real que en *Una mujer partida en dos*. Berléand es un actor francés de "calidad" que aquí simplemente no tiene que interpretar un personaje sino serlo, una diferencia enorme con el film de Chabrol.

El transportador 3 es una lección no sólo sobre qué es un film de acción, sino también sobre algo que última-

mente ha retrocedido a la época de las cavernas: el uso del diálogo. En efecto, desde hace una década y media los actores andan repitiendo líneas teatrales en la pantalla grande. Ya no hablan como seres humanos, especialmente en el mainstream autoimportante. La mitad de los diálogos de *El curioso caso de Benjamin Button*, todos los de *Sólo un sueño* y varios de *El sustituto* y de *Gran Torino* tienen el lastre de lo demasiado escrito, de eso que Chazz Palminteri describía en *Disparos sobre Broadway* como "La gente no habla así". En cambio, Frank Martin, que es un personaje totalmente ficticio, imposible desde la química y la física, se nos vuelve creíble justamente porque habla como la gente, mientras que los personajes "humanos" y "ordinarios" de los films mencionados más arriba —y aclaro que incluyo desde cosas que aborrezco hasta películas que me encantan— hablan como si fueran estrellas de cine forzadas a una normalidad que les es ajena. Esto es un acierto o un defecto no sólo de los directores, sino también de los intérpretes: también en *El gran robo*, también en la no estrenada *Carrera mortal*, también incluso en las guasadas invisibles de Guy Ritchie, Statham es un ser humano. En *El transportador 3* hay una densidad interesante respecto de lo no dicho, de la amenaza velada, de esas comunicaciones al sesgo típicas del policial negro. Y en eso radica otro de los aciertos de la película: Frank es una cruz consistente de Sam Spade, Iron Man y Jackie Chan, más unas gotas de credibilidad a la John Wayne. Cuando pelea, es un Chan que no sonríe; cuando habla, un Spade que no se toma en serio, y, cuando maneja, un Iron Man capaz de realizar cualquier hazaña. Parece que éste es un film menor, dijimos, pero no tanto: ese cóctel es explosivo a menos que esté perfectamente inscripto en la puesta en escena. Y Statham la domina de punta a punta. Incluso puede interpretar con absoluta credibilidad una de las secuencias eróticas más cómicas de los últimos años sin que se le caiga el pelo que no tiene. Y sí, además se trata de una película de cine puro, para ver en pantalla grande y sentarse a disfrutar sabiendo que los buenos ganan y los malos se llevan su merecido. Como en los mejores cuentos, hay fantasía, hay esperanza y hay consuelo: los tres motivos por los cuales necesitamos ficciones. A toda velocidad, *El transportador 3* es un cuento de hadas moderno cuyo elfo mayor anda a las piñas arriba de un Audi negro. [A]

Viernes 13

Friday the 13th

Estados Unidos,
2009, 97'

DIRIGIDA POR

Marcus Nispel

GUIÓN Damian

Shannon, Mark Swift

PRODUCCIÓN

Michael Bay, Andrew Form, Bradley Fuller

MÚSICA

Steve Jablonsky

FOTOGRAFÍA Daniel

Pearl **INTÉRPRETES**

Jared Padalecki,

Danielle Panabaker,

Amanda Righetti,

Travis Van Winkle.



La reciente insistencia de las remakes dañinas de Hollywood, que hacen del cine de terror su nicho ideal para la propagación, convierte a los cineastas en asesinos seriales, en gente que aniquila sucesivamente cualquier vitalidad del pasado. Marcus Nispel ahora parece querer construirse una carrera como especialista en descuartizar, machete en mano, los hitos del horror de ayer, como ya lo hizo con *La masacre de Texas* (2003). Algo de coherencia hay en convertirse en criminal de películas criminales, aunque eso no garantiza ninguna efectividad en el resultado. *Viernes 13* es la actualización de las *Martes 13*, esa interminable saga edípica en la que Jason Voorhees venga a su madre ahora ubicada tres días después en una traducción correcta del supersticioso título inglés. Como viene sucediendo en remakes que resucitan los muertos vivos de Romero, acá se compactan de manera poco ecológica varias películas de la saga para tra-

tar de entregar mucho en un solo capítulo, como si pudiesen salvarse del fracaso acumulando capas de buenos recuerdos cinematográficos, ahora traducidos incorrectamente al lenguaje de la estilización horrorosa vigente del subgénero *torture porn* post *El juego del miedo* y *Hostel*. El primer asesinato de *Viernes 13* es hacer puré a la primera parte de la saga, resumida en los minutos iniciales, como si se redujese al nivel de un mensaje de texto la información de toda una película innovadora (la primera entrega de *Martes 13* sigue siendo la más original de la saga, y que no hayan elegido hacer una verdadera remake de ésta ya auguraba malas noticias). Después, un grupo de jóvenes más o menos iguales –sacados de la misma agencia de modelos– más un negro y un asiático se pierden en dos tandas para ser masacrados por una nueva versión de Jason. Porque el asesino inmortal de la máscara de hockey ahora está humanizado, más articulado, atlético, y domina varias técnicas bélicas además del machete, humanización monstruosa que no es novedad porque Rob Zombie ya lo hizo con más puntería con el Michael Myers de su reciente remake de *Halloween*. Exceptuando la única escena diurna de doble asesinato de Jason, filmada con una alegría por el disparate que el resto de la película no tiene, a Nispel no se le ocurre gran cosa más que ser eróticamente racista (los negros y asiáticos no tienen suerte con las pibas, los blancos ganan y fifan como locos), demostrar un gusto poco interesante por tetas recién salidas del quirófano y por clisés de socio vitalicio del club de los slasher films. Ah, también hay una hilarante escena de masturbación drogona y un piropo para los pezones de una rubia que tiene su merecido lugar en la historia trash de los *one-liners*. **Diego Terrotola**

Operación Valquiria

Valkyrie

Estados Unidos/Alemania,
2008, 120'

DIRECCIÓN

Bryan Singer

GUIÓN

Christopher

McQuarrie,

Nathan Alexander

FOTOGRAFÍA

Newton Thomas Sigel

EDICIÓN

John Ottman

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Tom Cruise, Ken

Kamins, Chris Lee

INTÉRPRETES

Tom Cruise, Kenneth

Branagh, Bill Nighy,

Tom Wilkinson, Carice

van Houten.



Cuando comienza *Operación Valquiria* vemos a un hombre; está en medio de un campo de batalla, viste uniforme alemán, habla inglés, contempla con horror la destrucción que lo rodea. La imagen es confusa: ¿es un alemán o un americano en plan espía? El uniforme es el correcto, se trata del coronel Stauffenberg, y, minutos después, un bombardeo lo dejará tendido en el piso. Si el episodio resulta tan confuso, no es por esta inadecuación entre nacionalidad e idioma: los franceses, alemanes, rusos y japoneses que alguna vez nos sorprendieron hablando inglés en las películas bélicas se han vuelto casi una tradición. Pero la confusión se incrementa porque se trata de Tom Cruise, una imagen demasiado situada, demasiado *Top Gun*, demasiado anclada en el cine de Hollywood. Producto de ese ataque, Stauffenberg pierde una mano y un ojo, habitantes preferidos de los planos detalle del director, o, mejor dicho, brazo vendado

y ojo de vidrio. Planos que son el alma de la película, aunque también lo son la valija con la bomba, la mirada desconfiada del dictador, la pluma que firma el documento clave (el único recurso, obvio por demás, para generar suspenso). Y en esta artimaña frustrada (tanto como la operación del título) encontramos una respuesta parcial a la pregunta del millón: ¿Cómo hacer para que una historia sobre un plan para matar a Hitler resulte aburrida?

Algo de esto nos recuerda a Adorno y Horkheimer cuando escapaban de Alemania con el nazismo pisándoles los talones, horrorizados además por el uso propagandístico que Hitler hacía del cine, y contemplando luego consternados, como un paranoico que confirma que lo siguen, la gran fábrica de ilusiones de Hollywood. Parece el argumento perfecto para una película; sin embargo, no es más que un episodio en la historia del cine de propaganda. Hoy, en un momento en que éste podría estar tal vez centrado en Irak, uno no puede dejar de preguntarse por qué se han tomado el trabajo de hacer esta película. Es que, fuera de época, *Operación Valquiria* resulta extemporánea en sus fines propagandísticos. Aunque no tanto si pensamos en el germano Cruise escandalizado por el horror nazi, y en esa idea que se repite con burda insistencia a lo largo del film: ésta de que es necesario dejarle en claro a las futuras generaciones que no todos los alemanes apoyaron a un régimen criminal. Como si se quisiera salvaguardar la bondad de todo un pueblo. Porque ser un buen alemán para esta película es serlo al mejor estilo americano, el mismo que esparce por el mundo el valor de la libertad. Así, todo vuelve a confundirse como en la escena del comienzo. Sólo la imagen de Cruise podía encarnar esta macarrónica idea. **Marcela Ojea**

Cuentos que no son cuento

Bedtime Stories

Estados Unidos, 2008, 99'.

GUIÓN Matt Lopez, Tim Herlihy

PRODUCCIÓN

Jack Giarraputo, Andrew Gunn, Adam Sandler

FOTOGRAFÍA

Michael Barrett

MONTAJE

Tom Costain, Michael Tronick

MÚSICA

Rupert Gregson-Williams



Algunas reseñas y el mismo Sandler han calificado el proyecto de Disney como "familiar". Sin embargo, cuesta adherirle a la película ese rótulo. Es una historia que parte de familia con padre ausente, madre (Courteney Cox) que va a estar ausente y un tío (Skeeter Bronson/Sandler) que ha estado por mucho tiempo ausente y ni siquiera sabe quiénes son sus sobrinos. El emergente grupo que conforman tío-niñera y sobrinos no responde a un núcleo tradicional y (¡guarda! cuento el final) la feliz pareja que conformarán Skeeter con la niñera será, hasta donde se cuenta, un matrimonio sin hijos.

Sabemos que el "para toda la familia" suele ceñirse más bien a un público infantil. Una buena forma de ver la película es no estar a la expectativa de que el actor diga más o menos malas palabras que en las anteriores (de hecho, adecuamos inevitablemente

nuestra forma de hablar cuando estamos con chicos) o que arremeta con los prodigiosos excesos de No te metas con Zohan.

Quitado el "familiar" de encima, y más allá de la maniobra publicitaria basada en el "qué harías si tus sueños se transformaran en realidad" (por suerte acá no se estrenó el día de navidad ni se llamó "Más allá de los sueños"), uno de los aciertos de la historia son los cuentos interactivos. Como en los libros de la colección Elige tu propia aventura, los chicos van tramando y definiendo el destino de los cuentos que inciden en la historia real, haciendo que la película resulte más atractiva por estas idas y vueltas que por la rimbombante puesta en escena de los mentados sueños. Sueños que sólo se salvan por las actuaciones y no son más que el producto abusivo y uniforme de efectos digitales que hacen que no provoque ninguna emoción pasar de la Edad Media al lejano Oeste.

Esto le resta bastante a una película que con ritmo eficaz y sin digresiones se las ingenia para criticar a los monopolios que para extenderse avasallan escuelas, a los mega hoteles impersonales que aniquilan a los de atención más directa y personalizada, a las madres obsesivas con posturas ecologistas extremas que en un cumpleaños infantil sirven hamburguesas de trigo y hasta a la literatura infantil con moralina aleccionadora (libros con títulos como El cocodrilo arcoiris salva los pantanos, La ardilla orgánica consigue un casco de bicicleta) frente a los que Skeeter Bronson, con irreductible espíritu sandleriano, dirá: "No les leeré libros comunistas". **Lilian Laura Ivachow**

París

Francia, 2008, 130'

DIRECCIÓN

Cédric Klapisch

GUIÓN

Cédric Klapisch

PRODUCCIÓN

Jean-David Lefebvre,

Bruno Levy

EDICIÓN

Francine Sandberg

MÚSICA

Robert Burke

INTÉRPRETES

Juliette Binoche,

Romain Duris, Fabrice

Luchini, Albert

Dupontel, François

Cluzet, Karin Viard,

Gilles Lellouche,

Mélanie Laurent.



■ Cuánta ambición y arrogancia! Intentar retratar el alma, la esencia de París... Si bien su sola mención es un gancho que atrae al público deseoso de pasearse por ella, tan arriesgada apuesta puede desembocar en ridícula desmesura. ¿Y la película?

A Pierre (Romain Duris) le descubren una enfermedad que sólo podría curarse con un trasplante de corazón. Así, el personaje interpretado por el actor de *El latido de mi corazón* (¿algo que ver con su elección?) acude a su hermana Élise (Juliette Binoche), que se instala con él para cuidarlo. Abatido, asustado, obligado a poner atención en su salud, esperará el trasplante que lo salvará (o no) mirando París desde la ventana de su departamento. De allí las múltiples historias que se irán entrecruzando. El relato coral remite a los filmes de Klapisch estrenados en Argentina: *Un aire de familia* (de estructura más simple, teatral, parece una película de su guionista y actriz

Agnès Jaoui) y, sobre todo, *Piso compartido* y *Las muñecas rusas*. Si bien París comparte con las dos últimas cierta idea acerca de la conformación de lo europeo, se distingue por su carencia casi absoluta de humor, quizás porque, desgraciadamente, se nota que Klapisch ha visto *21 gramos* y *Babel*. Así, además del profesor de historia que se enamora de su alumna y de los encuentros y desencuentros amorosos entre los feriantes en las que Élise hace las compras, también hay lugar para los injertos de un hombre de color (negro) que llega de Camerún y una joven árabe contratada por una panadera bastante racista. Sí, son muchas (demasiadas) historias, pero la mayoría sólo es esbozada; lo que importa es la idea que está clara en el título: esa mezcla es París.

Si ya teníamos bastante con el hecho de que quien es el nexa entre las distintas historias que nos hablan de problemas del corazón... ¡está esperando un trasplante cardíaco!, luego se abandona ese tipo de "sutileza" para sobre el final reflexionar algo así como: "¡Ah, los parisinos! Siempre quejándose sin tomar conciencia de que están en París...". Es cierto, París es hermosa. Y quizás, como también se dice, es poesía sin rima ni ritmo, sin pies ni cabeza. Pero eso no es lo que refleja la película, que calculadoramente acumula los distintos ingredientes con la lógica que impone el más lineal de los psicologismos (la secuencia onírica en que un arquitecto de personalidad muy estructurada se sueña como un diseño de sus propios mapas y maquetas exime de mayores comentarios). En definitiva, quizás el título de la película no esté del todo mal escogido. Es que, como Pierre desde su ventana, lo mejor que tiene es la vista.

Fernando E. Juan Lima



Corazón de tinta, el libro mágico

Inkheart

Estados Unidos/Alemania/Inglaterra, 2008, 106'. **DIRIGIDA POR** Iain Softley. **CON** Brendan Fraser, Paul Bettany, Helen Mirren, Andy Serkis.

En *El mundo mágico de Terabithia* se ponía en primer plano, por sobre los efectos especiales, la historia de dos niños que inventaban un universo maravilloso. Y, puesto que los efectos especiales per se no hacen buena a una película, la anécdota sencilla se apoyaba sobre un sutil pero contundente trabajo en la puesta en escena. Lo fantástico era fácilmente verosímil en el reino de Terabithia. En el extremo opuesto de la representación cinematográfica de la imaginación infantil, y a causa de la presión ejercida por sagas mágicas como *Harry Potter* y *Las crónicas de Narnia*, una chorrera de películas para el público chico ha venido inundando nuestra cartelera. Ya sea *La isla de Nim*, *Las crónicas de Spiderwick*, *Stardust: el misterio de la estrella* o la reciente *Corazón de tinta*, todas ellas adolecen de lo mismo: prima la espectacularidad a fuerza de abuso en las imágenes generadas por computadora lastrando el relato con innecesarios vericuetos en la historia y condenándolo a no ser más que una vacua sucesión de fuegos artificiales.

En el caso particular de *Corazón de tinta*, su anécdota (y la escasa sujeción a la butaca del cine que provoca luego de transcurridos los primeros auspiciosos minutos) la emparenta a la otra fantasía en cartel, *Cuentos que no son cuentos*. Ambas juegan con el cruce entre realidad y ficción, aunque la primera posee una idea un tanto más sólida en cuanto a lo fantástico.

El siempre digno héroe de aventuras Brendan Fraser y su hija en la ficción tienen la extraña cualidad de traer a la vida real personajes literarios al leer en voz alta. El problema reside en que cuando esto sucede, cuando un protagonista literario deambula por la realidad, alguien del mundo real queda atrapado en la ficción.

Lamentablemente, de esta muy interesante alternativa, la del ser humano inmiscuido en la literatura, la película nunca se hace cargo. **MARINA LOCATELLI**



La suerte de Emma

Emmas glück

Alemania, 2006, 99'. **DIRIGIDA POR** Sven Taddicken. **CON** Jördis Triebel, Jürgen Vogel, Martin Feifel, Nina Petri.

Dos personajes emocionalmente frágiles se juntan en esta película alemana. Una chica de campo, rústica y visiblemente dura, que vive en una granja y mata cerdos para hacer chacinados y sobrevivir económicamente. Un hombre de ciudad al que le descubren una enfermedad terminal y decide hacer un viaje para pasar sus últimos días. Taddicken, el director, ensambla estas historias armando el recorrido de un mapa que rastrea los vínculos entre hombres y mujeres y construye una película sencilla, bien contada, pero previsible y poco novedosa, trabajada como un melodrama televisivo. Cuando los opuestos, la campesina ruda y el hombrecito débil, se juntan, los tópicos del género aparecen: las diferencias de clases, las deudas de la heroína, el dinero que parece caer del cielo, la casualidad del encuentro. Para reafirmar este eje, el director también trabaja con recursos visuales propios de la telenovela, como mostrar el paso del día a la noche en un solo plano variando las luces o presentar en paralelo las vidas de los personajes. Todo esto no está mal en sí mismo; el problema es que la película misma suena extemporánea, como antigua en su concepción no sólo temática sino también formal. No hay ninguna apuesta novedosa, nada que llame la atención, haga centro en ideas originales o revea el mismo concepto de melodrama.

Además, al estar tan controlada, a la película le falta la música rítmica de la pasión; tal vez sea demasiado alemana en sus prolijas formas (quizá esto no sea más que un prejuicio de quien escribe). Una película correcta pero fría, que ni siquiera sobre el final –al que podemos intuir desde la primera escena– nos hace sentir algo de emoción. El amor, la soledad, la muerte digna, el dolor por la pérdida son temas quizá muy amplios para una película tan pequeña, tan predecible y tan tibia en la exposición de las emociones. **MARCELA GAMBERINI**



Competencia desleal

Concorrenza sleale

Italia/Francia, 2001, 110'. **DIRIGIDA POR** Ettore Scola. **CON** Diego Abatantuono, Sergio Castellitto, Gérard Depardieu, Antonella Attili. Estreno en salas en formato DVD

Ettore Scola es uno de los nombres representativos del cine italiano de la posguerra. Con una carrera notoriamente desapareja, en cuya primera etapa abundan las comedias de trazo no demasiado sutil, sorprende en 1974 con *Nos habíamos amado tanto*, una cálida evocación del cine italiano de esos años. A partir de ese momento se convierte en un nombre importante del cine de la península, con grandes éxitos como *Un día muy particular* y una serie de títulos de calidad que, a pesar de sus menguados valores estéticos, le otorgan un aura de director prestigioso. Alternando con esos films, aparecen las obras que, en mi opinión, son las más valiosas y personales de su filmografía (*Feos, sucios y malos*, *Pasión de amor*, *Crónica de un joven pobre*). Esta película, rodada en 2001 y estrenada aquí con ocho años de retraso y en DVD, pertenece al subgénero "comedia dramática", está ambientada en los años de la Italia fascista (cuando se promulgaron leyes de segregación racial) y narra la historia de dos sastres –uno católico y el otro judío– que se enfrentan a pesar de que sus pequeños hijos son amigos y el hijo de uno está de novio con la hija del otro, hasta que diferentes sucesos los van acercando. El film podría haber sido, en ese contexto, una rica pintura de un momento social y político italiano a partir del retrato de personajes comunes. Sin embargo, y a pesar de contar en el guión con la colaboración de la avezada familia Scarpelli, la película no trasciende a su anécdota y carece de un punto de vista definido y vigoroso para resolver las situaciones, a lo que debe sumarse la presencia de personajes –como el de Gérard Depardieu– que parecen responder más a una cuestión de casting que a necesidades dramáticas del film. Un título menor, que poco agrega a la irregular carrera del realizador. **JORGE GARCÍA**

Inframundo 3: la rebelión de los Lycans

Undeworld 3: Rise of the Lycans

Estados Unidos, 2009, 92'. **DIRIGIDA POR** Patrick Tatopoulos. **CON** Michael Sheen, Bill Nighy, Rhona Mitra, Steven Mackintosh, Kevin Greivoux, David Ashton.

Tercera parte de esta saga que cuenta la historia de una guerra establecida entre hombres lobo y vampiros. Si bien esta película ha cambiado de director (Len Wiseman, realizador de las dos anteriores partes y luego director de la muy buena *Duro de matar 4.0*, oficia aquí de productor) y ha cambiado una actriz perfecta para hacer de vampiresa como lo era Kate Beckinsale por la mucho menos adecuada Rhona Mitra, se ha mantenido firme en seguir el mismo estilo narrativo y formal que caracterizó las anteriores entregas de

Inframundo. Esto es: hacer de esta guerra entre dos monstruos clásicos una tragedia con aires shakesperianos berretas y dueña de una solemnidad insufrible, de una imposibilidad de filmar claras secuencias de acción y escenas de sexo de un mal gusto increíble, consistentes en mostrar una serie de planos publicitarios de cuerpos semidesnudos y sudorosos mientras se escuchan los más irritantes y desubicados coros de fondo. Una saga coherente, después de todo. **HERNÁN SCHELL**

Manejado por el sexo

Sex Drive

Estados Unidos, 2008, 109'. **DIRIGIDA POR** Sean Anders. **CON** Josh Zuckerman, Amanda Crew, Clark Duke, James Marsden, Seth Green.

Comedia adolescente de iniciación sexual, *Sex Drive* discurre por la ochentera senda de *Porky's* y *El último americano virgen*. Pero, lejos de aquel contexto de menor libertad y mayor represión sexual (única explicación posible del éxito en Argentina de las dos películas citadas), resulta difícil imaginar cuál es el público al que apunta este producto que ni siquiera tiene la (poca) gracia o el desparramo de la saga de *American Pie*. Es que *Sex Drive* atrasa: por más que amontone internet, telefonía celular y vuelta de tuerca *gay friendly*, esta *road movie*, en la que el protagonista busca el ansiado debut con una chica a la que conoció chateando y se da cuenta en el camino de que estaba enamorado de (y que podía hacerlo con) su mejor amiga, huele a rancio. No deja de sorprender lo unidimensional de la mirada sobre el mundo de los adolescentes (incluso si se hiciera como si *Supercool* y *Juno* nunca

hubieran existido). Dado que los personajes secundarios tampoco suman interés o simpatía, en nada debería extrañar la permanencia en pantalla de *Sex Drive* por sólo una semana. ¿Por qué no estamos hablando de un lanzamiento directo a video? Enigmas de la cartelera de verano.

FERNANDO E. JUAN LIMA

Desperaux: un pequeño gran héroe

The Tale of Desperaux

Inglaterra/Estados Unidos, 2008, 90'.

DIRIGIDA POR Sam Fell y Robert Stevenhagen. **CON LAS VOCES DE** Matthew Broderick, Dustin Hoffman, Emma Watson, Tracey Ullman, Kevin Kline, William H. Macy.

No hay nada de malo en contar la historia de un ratón valiente que quiere salvar un reino y utilizar dicho relato como excusa para mostrarnos que muchas veces el acto más noble es romper las reglas establecidas por una sociedad. Lo malo es que se nos lo cuente con una voz en off que remarca una y otra vez las diferentes moralejas de la película como si el público fuese idiota, con una animación digital perezosa, más preocupada por mostrar rostros de ratoncitos bonitos que en crear escenas visualmente ricas y elaboradas, con subtramas y personajes que entran y salen de la nada por puro capricho del guión (¡ese Archimboldo que no tiene nada que ver con nada!) y con una buena cantidad de escenas saqueadas a *Ratatouille*, cuya única utilidad parece ser que el espectador que vio esta obra maestra de Pixar la extrañe como nunca antes y vaya corriendo a su casa a reverla. Un ejercicio, por cierto, infinitamente más interesante y productivo que estar hora y media sentado viendo las aventuras de este ratoncito de cuarta. **HS**

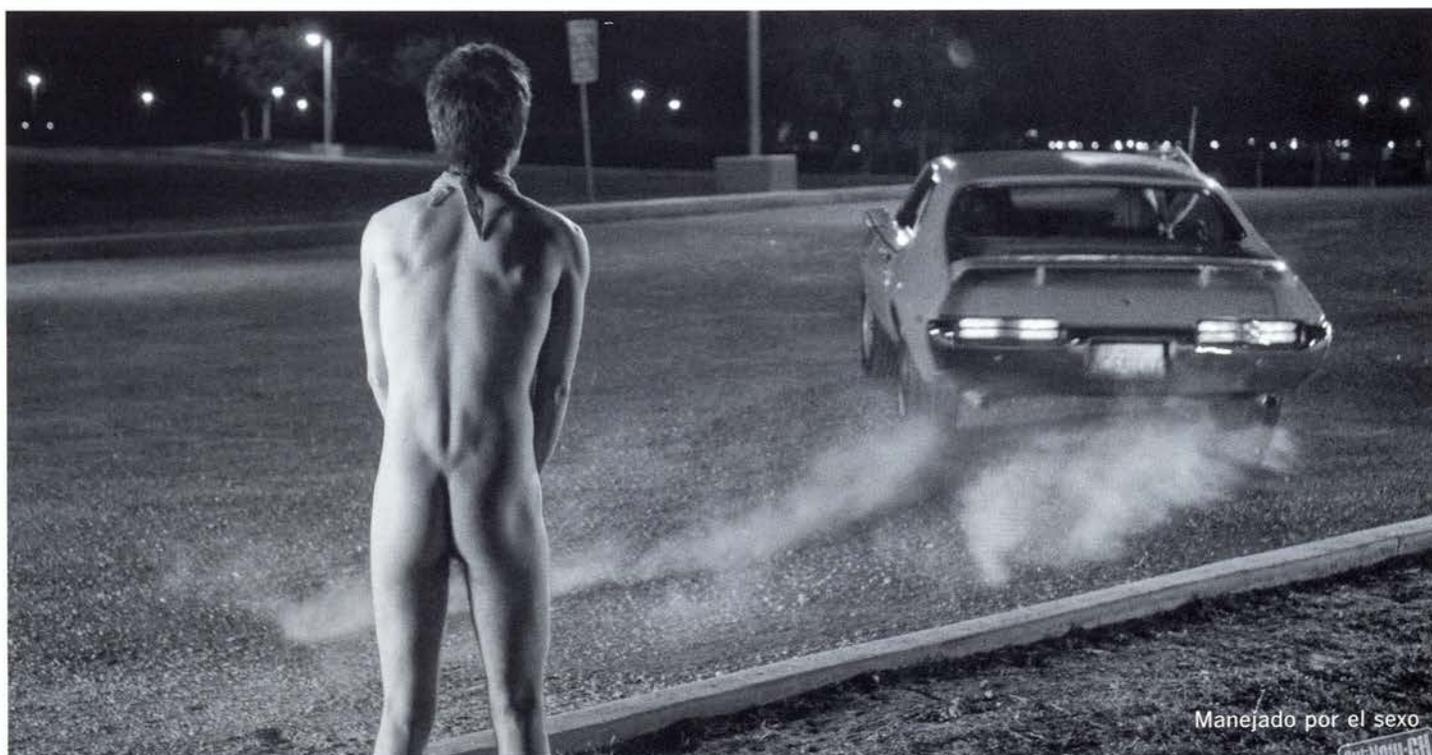
Rodney

Argentina, 2008, 98'. **DIRIGIDA POR** Diego Rafecas. **CON** Valentina Bassi, Sofía Gala Castiglione, Tomás Fonzi, Diego Rafecas, María Ucedo.

Un ladrón zen, una mujer obsesionada con el catolicismo y una joven drogadicta son tres hermanos con distintas his-



Diego Rafecas, director de Rodney



Manejado por el sexo

torias y dos puntos de encuentro: uno es Rodney, el bar donde se cruzan amigos, familia, peleas, drogas, alcohol y música; el otro es Camilo, el nene que atraviesa esta historia (sólo en él confluye el cariño de todos los adultos del relato) y la comenta desde su voz en off. Pero a pesar de tener dos centros resaltados con señales fluorescentes (el título y la voz en off), la película camina en círculos y se extravía entre planteos forzados en diálogos ridículos y grandilocuentes frases "poéticas". Entonces las distintas historias enhebradas en esa familia terminan oprimidas por los caprichos de Rafecas (*Un buda*), que quiso tocar todos los temas de su interés pero sin preocuparse por la falta de relación entre ellos (¿o acaso hay otra explicación a, por ejemplo, la incoherente conversación que mantienen Laura y el Dogo en el bar?). Es que acá todo se atomiza, se desenhebra, y al final esta película es sólo un gran manojito de escenas histéricas.

JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

La pantera rosa 2

The Pink Panther 2

Estados Unidos, 2009. 92'. **DIRIGIDA POR** Harald Zwart, **CON** Steve Martin, Andy García, Alfred Molina, Jean Reno, Emily Mortimer, John Cleese.

Se sospecha desde un principio, cuando esta película abre con un chiste malo y obvio, filmado con un timing malísimo y que exuda una incompetencia increíble para crear humor slapstick, que no se puede esperar de la La pantera rosa otra cosa que un film desastroso. Y, efectivamente, las sospechas se van confirmando

luego de que, mostrado este chiste, venga una presentación de créditos hecha con desgano (algo que nunca, ni siquiera en las peores entregas, pasó) y luego de esta presentación una comedia imbécil, llena de gags iguales o peores que el del comienzo, filmados con la misma incompetencia, actuada por personas que parecen estar ahí para cobrar un cheque e irse y que nos entristece haciéndonos ver a dos próceres del humor como Steve Martin y John Cleese avejentados y desperdiciando su talento en proyectos que parecen hechos para que uno se acuerde de sus infinitamente mejores épocas.

HERNÁN SCHELL

Hotel para perros

Hotel for Dogs

Estados Unidos/Alemania, 2008. 100'. **DIRIGIDA POR** Thor Freudenthal, **CON** Emma Roberts, Jake T. Austin, Kyla Pratt, Lisa Kudrow.

Ésta tal vez sea la película que se olfateaba detrás del mentiroso trailer de *Marley y yo*: tontorrón, entretenida, candorosa y repleta de pichichos que provocan suspiros en la platea. Entre tantos canes, las palmas se las lleva Emma Roberts, sobrinita de Julia que acaba de cumplir dieciocho y que ya se confirmó como el último gran lanzamiento de la fábrica de estrellas adolescentes de Hollywood. No hay mucho más que destacar fuera de la presencia de esta estrella de raza, ideal para tirarle los galgos, y de unos artilugios que usan los chicos para cuidar a los ropes dignos de la cruz entre el Inspector Gadget y Tim Burton. **NAZARENO**

BREGA

Siete almas

Seven Pounds

Estados Unidos, 2008. 123'. **DIRIGIDA POR** Gabriele Muccino, **CON** Will Smith, Rosario Dawson, Woody Harrelson, Barry Pepper.

No hace tanto, el cine de Muccino hacía afirmar que sus películas "transcurren en tierra pero parecen estar filmadas en un barco" (*EA 122*) debido al constante movimiento que las mantenía siempre a punto de explotar, ya sea en lo afectivo o en lo generacional. Pero, desde su desembarco estadounidense, su cine más bien parece transcurrir debajo del agua; es que esta incursión lacrimógena y ampulosa por la fatalidad ubica a *Siete almas* más cerca de la gravedad de una Isabel Coixet que de su efervescente etapa italiana.

La estrategia narrativa que busca sostener el interés es el escamoteo de información: sabremos que Ben tiene un pasado tortuoso (allí está el rostro de Smith siempre al borde del lamento) y que está tratando algo que desconocemos para intentar redimirse. Una música asfixiante y un reiterado juego con el foco y el fuera de foco vienen a indicarnos quién sufre más (en una película en la que todos sufren) y convierten a *Siete almas* en una experiencia frustrante, sin el menor respiro en la espiral descendente de un drama que, por exceso, no logra emocionar.

IGNACIO VERGUILLA

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de ciné. España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ. Los inrockup- tibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety EE.UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	HUGO SÁNCHEZ subjéti- va.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Gomorra	7	7	9	8	6	9	10		9	7	8	6	8.00
Gran Torino	9	8	8	7	9	10	2		9	9	10	7	7.73
Entre los muros	7	8	9	7		7	3	8	8	8		8	7.45
La suerte de Emma		7	7										7.00
Llegaron los turistas		8							7			6	7.00
Regreso a Fortín Olmos					7			6			7		6.50
Frost/Nixon	5		6	7		6	3		7	6	5		5.78
Corazón de tinta		6	6		6			4		6			5.50
Operación Valquiria	6	8	5	5		7		5	5	4	4		5.50
El transportador 3		5	7				4			5	6		5.40
Competencia desleal		6			8			6				4	5.33
Rebobinados	2	7	7	6		4	1		6	7			5.33
Cuentos que no son cuento		6	5					4		5			5.00
Hotel para perros		5	6					4		5			5.00
París		5	5										5.00
Desperaux		5	2					5	7				4.75
Manejado por el sexo		5	3					4					4.00
Viernes 13		4						3		5			4.00
La pantera rosa 2		4	1		3			4		6	4		3.80
Inframundo		4	3							5	2		3.40
Siete almas		4	1			1	1	6		6			3.17



Continúa
la oferta
de números
atrasados

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

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2006.
Diez números a elección: \$70 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: \$10.

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

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

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

Mentime que te creo

por **Hernán Schell**

Slumdog Millionaire - ¿Quién quiere ser millonario?

Slumdog Millionaire
Inglaterra, 2008; 120'
DIRIGIDA POR Danny Boyle.

Slumdog Millionaire es un film que por el hecho de haberse valido de la pobreza de la India para construir imágenes estéticamente bellas y de tono pop, haber mostrado ciertas escenas terribles de la vida de unos chicos de la calle y utilizado toda esta miseria como contexto para ofrecer un cuento de hadas ha ofendido a mucho crítico, que la ha acusado de una cantidad grosera de cosas. Entre las más comunes están las de que el film se regodea en el dolor de los pobres, que el pintoresquismo estético del film construye una mera y banal "miseria turística" o que *Slumdog...*, película de primer mundo, mira hacia los países pobres con un desdén miserabilista disfrazado de compasión.

Me permitiré quizás pecar de ingenuo, pero dudo de que *Slumdog...* por proceder estética y narrativamente de esa manera haya hecho todo eso.

En *Slumdog...* mucho de lo que les sucede de niños a los protagonistas es muy trágico, es verdad, pero también es verdad que no difiere para nada de la realidad social que podría vivir un chico

pobre en la India y que la película muestra muchas de estas tragedias con mucho más pudor de lo que muchos de los que calificaron a *Slumdog...* de "pornomiserable" quisieron ver (de hecho, todas las muertes del film son mostradas de manera fugaz, y la supuestamente tan brutal escena del ácido en los ojos de un chico está fuera de campo).

Y sí, es verdad, Boyle filma chicos que viven en basurales y en lugares en condición precaria con una estética preciosista, pero también es verdad que esta estética está perfectamente justificada, en tanto se ajusta a la mirada soñadora de su protagonista, el hindú Jamal, el relator de la historia, para quien todo -incluso sus mayores tragedias- es parte de un destino escrito que lo llevará a un eterno final feliz.

Teniendo en cuenta este deseo del protagonista y el cariño que el director le tiene, lo que hace Boyle es ajustar no sólo la puesta en escena a su mirada sino también la narración a las fantasías de Jamal.

Entonces, si este personaje, de chico, dice que toda vida está escrita con anterioridad, imagina que él, su hermano y Latika serán una versión actual de Los Tres Mosqueteros y también le dice convencido a Latika que ellos dos terminarán bailando en un eterno final feliz, Boyle se encarga de concebirle todos los deseos que él quiere desde su ficción. No hay nada de cruel ni de cínico en este ejercicio, porque *Slumdog...* es, ante todo, una reivindicación de la fantasía, ya sea para construir un relato o para sobrellevar una carga en la vida. Después de todo, si en *Slumdog...* a Boyle le gusta retratar a los chicos moviéndose en medio de la pobreza, es porque el director se encuentra fascinado con cómo la imaginación, la inteligencia y el espíritu de juego de un infante pueden, por momentos, resignificar una realidad por completo adversa.

Lejos del miserabilismo que muchos quisieron endilgarle a *Slumdog...*, los pobres de este film no se la pasan sufriendo, sino que

saben valerse de los elementos que tienen a mano para hacer juegos o bromas o hacer de cualquier lugar, por precario que sea, un hogar. Son personajes pobres que saben imaginar estrategias para robar, para escalar en jerarquías, para engañar a turistas, y que pueden refugiarse en Los Tres Mosqueteros y su espíritu aventurero cuando recuerdan algo que les duele.

Nada muy diferente a lo que hace Boyle con esta ficción: mostrando un film lleno de injusticias, violencia, intolerancia racial y desigualdad social basadas en hechos reales terribles, decide jugar con la historia y transformar una realidad social durísima en un cuento de hadas en el que todo, finalmente, tiene una razón de ser, armada por un destino benevolente.

Y sí, esto no hace de *Slumdog...* un film tranquilizador, porque sabemos que ese cuento de hadas es falso, porque no es casual que quien se la pasa repitiendo en el film que hay destinos escritos sea el extraordinario personaje del conductor chanta. Y quizás sea en la figura de ese conductor en la que Boyle revela con mayor sutileza que lo que nos acabó de mostrar es meramente una fantasía, un final feliz irreal que se construyó en base a un mundo real e infeliz. Y que su desenlace, uno de los más absurdos, ridículos, caprichosos, hermosos, emotivos, desesperados jamás filmados, es dueño de una emotividad confusa, en tanto uno no sabe si llora por el hecho de que la pareja está eternamente unida o por el hecho de saberlo imposible, porque basta un poco de atención para saber que el verdadero tema de esta película no es ni el amor ni el destino, sino la capacidad de la ficción para construir la fantasía más rabiosamente falsa para que el amor, el destino, Jamal y Latika terminen, al menos en un guión construido sobre la base misma del rechazo a lo real, felices en un desenlace en el que se perpetúa una alegría imposible. **[A]**

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

Sigue la polémica sobre un obituario

por Jorge García

Cuando escribí el obituario sobre Ricardo García Oliveri –el cual, sinceramente, no tenía demasiadas ganas de hacer–, supuse que podía suscitar alguna reacción, pero no precisamente en alguien de la revista. Creo que la inveterada tendencia de Leonardo D'Espósito a sobreargumentar acerca de cualquier tema le ha jugado aquí una mala pasada y lo ha hecho colocarse en el rol de abogado defensor de personas que, presumo, no han sido precisamente las que se pueden haber sentido afectadas por lo escrito en aquella notuela. No sé, por ejemplo, de dónde saca que cuando afirmo que “alguno de sus críticos más acérrimos y/o sucesores no me parecen mejores que él [que RGO]” –algo que, por cierto, ratifico ampliamente– me estoy refiriendo a compañeros de la revista con los que eventualmente podría no estar de acuerdo. Leonardo puede pretender que yo dé nombres concretos (un gusto que, lamentablemente para él, no le daré), pero estoy absolutamente convencido de que si alguien se siente afectado por aquella afirmación no serán los integrantes del staff de *El Amante* (por supuesto, si alguno de ellos cree lo contrario, no tiene más que decírmelo). Parece que para Leonardo los únicos críticos de cine del país son los de la revista, pero yo creo que leer y/o escuchar cosas que escriben o dicen en diversos medios gráficos y radios críticos de, aparentemente, distintos niveles alcanza para demostrar que aquella caracterización no es para nada descabellada. Pero

también Leonardo se siente molesto cuando señalo que “a diferencia de muchos de sus colegas más jóvenes, [RGO] frecuentaba las funciones de la Cinemateca en el San Martín”. Por supuesto que coincido con él cuando afirma que la concurrencia a la Sala Lugones de ningún modo garantiza ser un mejor conocedor de cine, pero también estoy seguro de que la revisión de películas clásicas y la curiosidad por conocer nuevas cinematografías es un elemento imprescindible en el bagaje de un crítico, y muchos (pero muchos) de ellos no han pisado en su vida dicha sala. Y aquí de nuevo Leonardo recurre a diversos nombres propios mayoritariamente pertenecientes a *El Amante* como representantes de aquéllos a los que yo presuntamente habría agraviado con mi afirmación. En realidad, no pensé en ninguno de los críticos que menciona (a ver que me fijo de nuevo los nombres... no, en ninguno) cuando escribí esa frase, y tampoco sé por qué presupone que yo no hablo ni discuto con los muchachos de otra generación de la revista. Y si a mí me siguen gustando más las películas clásicas que los estrenos de la cartelera no es porque el arte contemporáneo no marca mi sensibilidad, sino porque aquellos films me parecen mejores (no puedo negar que me preocupa que alguien prefiera *Una guerra de película a El soldadito*). En fin, no sé si este intercambio de ideas tiene que ver con una cuestión de justicia, pero tampoco estoy de acuerdo con el corolario de su nota, ya que –releyendo el obituario– creo que fui demasiado blando con RGO y de ninguna manera injusto con los eventuales blancos de mis afirmaciones.

Estudios culturales XIX - Monocromo

por Marcelo Panozzo

Vicky Cristina Barcelona

Estados Unidos/España, 2008, 96'.

DIRIGIDA POR Woody Allen.

Un curioso efecto de retraso se verificó en buena parte de las *reviews* recibidas por el film *Vicky Cristina Barcelona*, que cual bombita de tiempo/agua terminó detonando segundos o semanas después de publicadas las reseñas aludidas, convirtiendo puntualmente este “Llego tarde” en un espacio inútil o de metacrítica, que no es lo mismo. En *reviews* de aquí y del extranjero se hablaba de película liviana, torpe, pava, mate, superflua, meliflua, blandengue, lugarcomúnica, obvia, pero así y todo la mejor de su etapa europea, mejor que las partes europeas de *Todos dicen te quiero*, suponemos, mejor que la gravedad de *Match Point* seguro, mejor que Javier Torre. Hizo cosas muchísimo más feas que esta película, entonces divirtámonos, relajémonos, no nos tomemos la cosa tan en serio. Es verdad, no hay por qué tomarse en serio a Woody, y como sabiamente dijo un crítico de los Estados Unidos de Obama, es mejor haber amado locamente, hasta casi perder la vida en manos de una mujer celosa, que no haber amado nunca. *Yeah, right*, y si te van a pegar un tiro, mejor que sea en la pierna, como en este caso, que cojean y cogen de a muchos pero siempre con alegría e intensidad loca, tocando la guitarra y tomando vino en bares artísticos y escribiendo poesías contra el sistema. Chiche Gelblung es otro que tiene razón cuando le grita a un movilero que las noticias no le interesan en lo más mínimo, que lo que quiere son chimentos. Woody susurra que el cine es lo que no le interesa en lo más mínimo, que con conseguir la plata para filmar (el periplo podría seguir por Asia, una vez que los fondos en euros se agoten, siempre que la crisis amaine), medir el aceite de un par de pasiones (no sea cosa de fundir biela), acumular algunos lugares comunes (que terminarán trasapelados en la carpeta “Estudios culturales XIX - Monocromo: el mundo según la mirada bovina del turista U.S.A.”) y alternar una seria y una liviana, ya medio que estamos. Si una sale un poco mejor que aquélla horrible del tenis, joya: las críticas van a parecer buenas y van a explotar segundos o semanas más tarde, cuando haya cruzado ya la frontera. [A]

Juan Manuel Bussola

Compositor

muestras: www.myspace.com/mymoviesounds

Cel: 1536622735

juanmabuss@gmail.com

Metáfora

por Jaime Pena

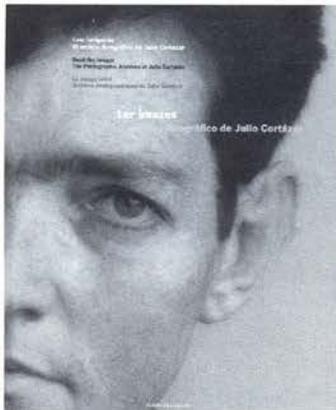
Bienvenue chez les Ch'tis

Una de las sorpresas en la cartelera española en este arranque del año ha venido de la mano de la producción francesa *Bienvenidos al Norte* (*Bienvenue chez les Ch'tis*), que en sus primeras cuatro semanas acumula cerca de medio millón de espectadores. Apenas un pálido reflejo del fenómeno que generó en su país hace ahora doce meses y que llevó a las salas a más de veinte millones de espectadores, la tercera parte de la población gala, pero unas cifras a las que estamos desacostumbrados cuando se trata de una producción europea y, más aún, cuando estamos hablando de una comedia con un tipo de humor que, al menos en principio, tenderíamos a juzgar como muy local. Distribuida por una compañía independiente y con un lanzamiento inicial bastante modesto (nueva prueba de que un auténtico blockbuster francés estará siempre bajo sospecha, a diferencia de lo que ocurre con los blockbusters, auténticos y falsos, que nos llegan de Hollywood), *Bienvenidos al Norte* ha acabado por encontrar su público. Y no tengo muy claro si eso es una buena noticia. Si hay que celebrar el éxito de cualquier película que se sale de la norma de los éxitos prefabricados, no creo que eso deba hacerse a costa de una cierta involución. Lo que más sorprende de la película de Dany Boon (y de su éxito) es su propia existencia en pleno siglo XXI. Podría entenderse hace treinta o cuarenta años, como una de esas comedias amables para una audiencia fiel a un género y a unos actores, al que posiblemente no le influía ni la trama ni la publicidad a la hora de acudir al cine. Ese público que años después encontró acomodo en la televisión y en las series y que ya no consideró la necesidad de volver a una sala de cine... al menos hasta que se estrenó *Bienvenidos al Norte* y, movido quizá por la nostalgia, se reencontró con un modelo de cine que le devolvió al pasado, a otra época, cuando Louis de Funès protagonizaba los mayores éxitos del cine francés. Hace años ya triunfó una película tan o más conservadora, *Los chicos del coro*, nueva prueba de que en el cine francés hay de todo.

Por eso mismo, de vez en cuando es necesaria una limpieza en profundidad. Como la que ha realizado Pere Portabella gracias a un encargo de la Casa-Museo Federico García Lorca. Su intervención artística llevada a cabo en abril del año pasado consistió en, literalmente, vaciar la Casa-Museo de la granadina Huerta de San Vicente durante un mes, retirar todos sus muebles y llevarlos hasta un almacén para así dejar al desnudo la institución y, claro, aprovechar la ocasión para filmarla. De este modo tenemos, por un lado, una intervención puramente conceptual que desacraliza y le quita el polvo a algo tan vetusto como una casa-museo, y por otro, una película de veintitantos minutos de duración que constituye toda una obra maestra: *Mudanza*. Portabella filma, por vez primera en alta definición, la institución con todos sus objetos y lugares sagrados, ésos que un-día-rozaron-la-piel-del-poeta. A continuación vemos cómo los empleados de una empresa de mudanzas retiran con sumo cuidado los muebles, descuelgan y embalan los cuadros, desmontan y trasladan un piano (¿habían visto alguna vez en una película cómo se hace?). El resultado es una enorme pila de muebles y objetos que parecen una invitación a convertirlos en una pira. Su destino temporal será el almacén de un guardamuebles, estableciendo, como me recordaba Santos Zunzunegui al salir de la proyección, una nítida analogía con el final de *Citizen Kane*. *Mudanza* no es ni más ni menos que eso: media hora de imágenes frías, depuradas y de una gran sencillez. Imágenes que demuestran que detrás de toda película sólo es exigible la existencia de una idea, de un porqué, de un concepto, por muy abstracto que éste sea. Portabella ha vaciado la Casa-Museo de García Lorca con la finalidad de filmar todo el proceso y, de paso, llenar de nuevo ese vacío... con una película.

Siempre cabe la posibilidad de reinventarse, de comenzar de nuevo. Aunque sea con la décima película. Manuel Gómez Pereira siempre fue un competente director, especializado en comedias, pero apa-

rentemente capaz de llevar a buen puerto cualquier proyecto. Su vocación industrial y comercial nunca estuvo en entredicho. Desde su primera película (*Salsa rosa*) estaba claro que lo suyo era el éxito y una particular facilidad para detectar los gustos del espectador medio. Antes de que la puesta en escena televisiva comenzase a inundar el cine español, él ya hacía películas destinadas a la televisión (*Todos los hombres sois iguales* fue antes una película que una popular serie). Sin embargo, para alguien que empieza muy arriba es fácil predecirle una estrepitosa caída. Las películas de Gómez Pereira se fueron haciendo cada vez más grandes en presupuesto y pretensiones, de ahí que cuando la más pretenciosa y cara de todas ellas resultó un fiasco de proporciones incalculables (*Desafinado*) su carrera se desinfló. Tras otras dos películas confusas e inútiles, Gómez Pereira vuelve ahora con una película que parece la carta de presentación de un nuevo director, *El juego del ahorcado*. Muchos de los males del cine español siguen ahí presentes, decisiones de producción que poco parecen aportar, en especial una ambientación veinte años atrás que resulta tan gratuita como la banda sonora en la que conviven éxitos de la época (*Alaska y Dinarama*, *Los Secretos*), tópicos del cine de carretera (*Born to Be Wild*) y grupos de hoy en día (*Pastora*). Pero ya se sabe que hay que justificar como sea el presupuesto. El director, por una vez, parece más preocupado por otros aspectos, hasta el punto de que podemos perdonarle las arbitrariedades del guión, pues su atención está concentrada en el romanticismo de la historia de dos jóvenes cuya relación está abocada a la autodestrucción. Es una historia que hemos visto mil veces, pero que, por momentos, está filmada como si fuese la primera vez, sobreponiéndose a todos los obstáculos, con fe en sus personajes, con pasión. [A]



El 12 de febrero se cumplieron 25 años de la muerte de Julio Cortázar, ocasión-excusa para publicar este artículo de 2006 sobre algunas relaciones del cine con Cortázar, publicado en el libro-catálogo de la exposición “Leer imágenes. Los archivos fotográficos de Julio Cortázar”, organizado por el CGAI (Centro Gallego de Artes e Imagen) en colaboración con la Universidad de Santiago de Compostela, la Fundación Caixa Galicia y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Advertencia: hay 48 notas al final del texto, unas pocas valen la pena.

Los Cortázar y los cines

por Javier Porta Fouz

- Usted es el letrista de un álbum de tangos reciente, *Trottoirs de Buenos Aires*¹. ¿Qué fue lo que lo hizo empezar a escribir tangos?
- Bien, soy un buen argentino y sobre todo un porteño... es decir, un residente de Buenos Aires, que es el puerto. El tango era nuestra música, y yo crecí en una atmósfera de tangos. (...) El tango se convirtió en parte de mi conciencia y es la música que siempre me devuelve a mi juventud y a Buenos Aires.²

O. Origen y pertenencia

Hubo una época en la que se decía que “la literatura de América Latina es ahora la más vital –y quizá la más original– de estos tiempos”. Y también se decía sobre *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar: “Ocho relatos le bastan al autor de *Rayuela* para probar, una vez más, que es el inventor del lenguaje de los argentinos”. Ambas citas pertenecen al balance de 1966, en el apartado dedicado a los libros del año, de la revista *Primera Plana*. Ese semanario fue uno de los grandes éxitos editoriales de los sesenta argentinos, y un medio de rotundo éxito a la hora de marcar tendencias.³

Cortázar nació en Bruselas, Bélgica, en 1914, de familia argentina. A los cuatro años viajó a la Argentina, en donde vivió hasta 1951, cuando partió para París, en donde fijaría residencia. Cortázar murió en 1984. Aproximadamente, fueron treinta y tres años en Argentina, treinta y tres en Francia –aunque viajó mucho por diversas partes del mundo– y cuatro –los cuatro primeros– entre Bélgica, Suiza y España. Estos datos podrían ser mera anécdota, una mera introducción biográfica. Pero la pertenencia de Cortázar a la Argentina y/o a “lo argentino” ha sido el terreno de unas cuantas y cruentas batallas. En las solapas de algunas ediciones de sus libros puede leerse: “Nacido accidentalmente en Bruselas en 1914, Julio Cortázar es uno de los escritores argentinos más importantes de todos los

tiempos”. Sí, Cortázar es argentino. Sí, nació en Bruselas. Pero para curarse en salud y evitar toda sospecha, el agregado de “accidentalmente” es sintomático, y tiene relación con varios traumas territoriales argentinos: Borges murió en Suiza, José de San Martín en Francia, Juan Manuel de Rosas en Inglaterra, Carlos Gardel en Colombia y su lugar de nacimiento fue –según quién lo diga– Francia o Uruguay.

Este “accidentalmente”, este síntoma de la paranoia argentina sobre la argentinidad es analizado e interpretado por Eduardo Montes-Bradley en su libro *Cortázar sin barba*⁴, en el cual discute, entre muchos otros aspectos de la “biografía oficial” del escritor, su argentinidad y su extranjería.

Las discusiones sobre la argentinidad tal vez sean ociosas, pero revelan muy a las claras la importancia que ha tenido fijar culturalmente, apropiarse de ése que *Primera Plana* llamaba “el inventor del lenguaje de los argentinos”, nada menos. Es que las influencias de Cortázar, con *Rayuela* como estandarte, han sido muy profundas, y no solamente en la literatura hecha a su sombra (solía hablarse de cierta generación de escritores jóvenes “post *Rayuela*”); el principal legado de Cortázar, como decía la muy influyente revista, ha pasado por otro lado. El escritor tal vez no haya inventado “el lenguaje de los argentinos”, pero sí lo desveló en buena medida. Cortázar hizo que muchos encontraran por escrito una manera de hablar y de moverse en el

mundo. Parte de la obra de Cortázar, notoriamente la de los sesenta, fue un espejo en el que se miraron las vidas de muchos argentinos, y todavía hoy muchos aman u odian la influencia cortazariana (exclusivamente rayueliana o cronopiana en ciertos casos) en la personalidad de mucha gente. Por otra parte, el legado de Cortázar fue también clave en el periodismo. Jorge Lanata ha hablado en más de una ocasión de la influencia que sobre él y otros de su generación había tenido la lectura de *Rayuela*. Una de las firmas más importantes de las primeras épocas de *Página/12*, Osvaldo Soriano, dijo en ocasión de la muerte de Cortázar: “Lo heredarán por generaciones millones de lectores y un país –la Argentina– que nunca terminó de aceptarlo porque le debía demasiado”.

“Yo estoy viviendo aquí, Hugo, porque me da la impresión de que los ocho o diez libros que llevo escritos son libros muy argentinos. No hubiera podido escribirlos sin estar, en lo entrañable, viviendo aquí. Esos libros, aunque físicamente hayan sido escritos lejos, son libros argentinos y creo que mis lectores lo saben también. (...) Por otra parte, todo lo que sea hipócrita me es profundamente repugnante. Yo me siento muy bien en Francia; desde joven tuve una gran afinidad por un cierto tipo de cultura y de mentalidad francesa. Es decir que puedo estar allá sin dejar de estar aquí.”⁶ Una respuesta, ciertamente, que habla de una doble vida, o de una conjunción espacio-temporal entre París y Buenos Aires, como en el cuento “El otro cielo” (incluido en *Todos los fuegos el fuego*).

Cortázar argentino, más bien porteño; Cortázar francés, más bien parisino; ¿Cortázar belga? Y la cosa se complica aún más cuando uno empieza a contar otros Cortázar, definidos por otros ejes. Entre muchos otros, hay un Cortázar de los cuentos, otro de las novelas, otro altamente misceláneo creador de altas misceláneas, otro sin barba, otro con barba, uno apolítico, otro altamente politizado, uno “inventor del lenguaje de los argentinos”, otro “afrancesado”. Uno con una literatura seria y fantástica; otro con mucho humor, a veces fantástico y a veces no. Otro creador de obras literarias de espíritu lúdico. Sin pretender identificarlos con claridad, apenas explorando unos pocos y con la derrota intuida, este artículo buscará, en un puñado de las películas basadas en la obra de Cortázar, a algunos de los diferentes Cortázar.

1. Literatura y cine-literatura

“El nuevo cine argentino está en Europa, se siente en las rumorosas salas que asisten a las exhibiciones de *La cifra impar*, de Antin, o *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn, aplau-

didias y comentadas de veras, no como esas falsas noticias de los cables de otrora que hablaban de aplausos cuando ni siquiera habían existido espectadores”, decía Leopoldo Torre Nilsson sobre el festival de Cannes 1962.⁷ Los sesenta, en el cine argentino, fueron años de renovación, años en los que nuevos cineastas irrumpieron o se consolidaron, justamente con la figura de Torre Nilsson como referente (según Antin, el “padre” de la generación). Muchas óperas primas, discusiones críticas, enfrentamientos que se planteaban entre el “cine espectáculo” y el “cine de expresión”. En ese contexto, en el de la “Generación del 60” y como parte de ella, Manuel Antin realiza su ópera prima.

“Un sábado habíamos ido al cine con mis amigos y les dije: ‘He visto una película en privado extraordinaria’ y así, con la elocuencia con que les contaba mis opiniones sobre las películas, les conté ‘Cartas de mamá’, y me dijeron ‘Vamos a verla, ¿cómo se llama?’. Yo no dije ‘Cartas de mamá’ porque podrían haber leído el cuento, entonces dije ‘La cifra impar se llama’, que era el título que le había puesto a una obra de teatro. ‘Ésas son las películas que vos tenés que hacer’, me dijeron Axel [Harding] y Rauluy [Schon], y entonces, bajando la cabeza, les dije que en realidad no había visto nada y que ése era mi proyecto, y si ellos querían que yo dirigiese una película y ellos producirla, tenía que ser ésta. Y esta película tenía una ventaja enorme para nosotros porque la mitad transcurría en París y Axel era dueño de una agencia de turismo, lo que le daba a esto una aplicación de menesteres verdaderamente extraordinaria.”⁸

La relación de Cortázar con el cine ya existía desde mucho antes, pero la relación del cine con Cortázar comenzó con *La cifra impar* (1961), dirigida por Antin y basada en “Cartas de mamá”, primer cuento del libro *Las armas secretas* (1959). Suele haber consenso acerca de que éste, el primer largometraje de Antin, fue el mejor de los tres que realizó basados en la obra del escritor. Y a veces, incluso, *La cifra impar* también suele evaluarse como la mejor de las películas basadas en Cortázar. De esta consideración queda excluida, por supuesto, *Blow-Up* (Antonioni, 1966), que toma de un cuento de Cortázar apenas algún aspecto que usa como punto de partida o inspiración. *La cifra impar* es una “versión cinematográfica” de “Cartas de mamá”, una de esas transposiciones que con frecuencia se califican como “fieles” al original.

Sin embargo, el trabajo realizado por Antin y su co-guionista Antonio Ripoll ilumina y amplía ciertos aspectos que en el cuento estaban sugeridos, agazapados. Es ciertamente destacable que Ripoll participara del guión. Ripoll fue un importante monta-

jista del cine argentino, y de hecho su único trabajo como guionista fue para *La cifra impar*, de la que –claro– también fue montajista. Justamente, el montaje de *La cifra impar* –en la filmografía de Antin en general– es uno de sus recursos más llamativos y personales, rasgos que se acentuarían en *Circe* e *Intimidad de los parques*. El cine de Antin ha buscado, por lo menos en su primera etapa (hasta 1965), la integración de tiempos diversos. El pasado que vuelve, que se resiste a morir, es, en “Cartas de mamá”, presencia ominosa e indestructible. A Laura le dice el Luis del cuento: “Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro”. Y el Luis de la película afirma que “los hombres mueren para ser olvidados”, pero también que Nico es “pegajoso” e “inextirpable”. A pesar de la presencia del tango tanto en la película como en el cuento, la pesadilla de Luis es la de la materialización de las añoranzas tangueras, “el pasado que añoro, el tiempo viejo que lloro, y que nunca volverá” (“Cuesta abajo”, Gardel-Lepera). La casita de la vieja (la madre), motivo tanguero habitual, vuelve sin cesar en las cartas. En *La cifra impar* y en “Cartas de mamá” todo vuelve, aunque no se lo añore como en los tangos.

La imposibilidad de evadir el tiempo pasado estaba desarrollada de manera consistente tanto en el cuento como en la película. Sin embargo, hay otros temas que, sugeridos o apenas planteados en el cuento, se desarrollan con más detalle en el film. Incluso Cortázar llegó a decirle a Antin que gracias a *La cifra impar* finalmente había entendido su propio cuento “Cartas de mamá”: la disputa por Laura, primera novia



de Nico, luego birlada por Luis, era también la pelea por la madre (Luis habla de la “envidia de tener un hermano que se bebía toda a mamá”), un personaje, aunque ciertamente mucho más tenue, con algunos puntos de contacto con el de la madre de *Los pájaros* de Hitchcock (1963).

“Veo que no te gustó *La cifra impar*. Y bueno, a mí sí. Reconozco que no siempre el diálogo es natural (es decir, dotado de la artificiosidad necesaria, si puedo decirlo así), pero las imágenes siguen mi cuento con una gran lealtad y hasta una ternura que me conmovieron. Pensé que es la primera película de Antin. ¿Te dije que Buñuel quiere filmar ‘Las ménades?’”, Cortázar en una carta a su editor Francisco Porrúa, París, 11 de diciembre de 1962⁹. Es notable la preocupación de Cortázar por la naturalidad de los diálogos, y lo que conocemos del proceso de transposición de “Circe” lo probaría con creces. A pesar de las características de los diálogos de *La cifra impar*, con toda su carga y peso literarios, su homogeneidad los hace finalmente verosímiles. Una homogeneidad que elimina la posibilidad del lunfardo, presente en el cuento de Cortázar a través de Luis: “el hermano rana”, “de fija que va a creer que estoy afilando con Laura”¹⁰. Los personajes de *La cifra impar* hablan siempre literatura, una literatura sin giros populares, con diálogos de cuidada expresión y vocabulario, y ése tal vez sea uno de los motivos de los logros de tono y sugestión de la película. Para Antin, “no hay cine sin literatura”, y “somos gente escrita. Tal vez parezca exagerado, pero yo creo que todo es literatura”¹¹.

Estas declaraciones de Antin sobre la literatura suelen mencionarse en cada artículo sobre el director o entrevista con él, al igual que la respuesta negativa del director ante las insistentes hipótesis de que su cine estaba inspirado en el de Alain Resnais: en el libro de Oubiña también están citadas las declaraciones de Antin en una entrevista con Franco Mogni en *Tiempo de Cine* número 12, de diciembre de 1962: “Si alguna de las personas que han encontrado influencias de *Marienbad* en *La cifra impar* leyera el libro cinematográfico hecho un año antes de que yo pudiera ver *Marienbad*, comprendería que el del tiempo no es un problema prestado. (...) Diez años antes de la aparición de Resnais en el ámbito cinematográfico mundial, ya Julio Cortázar escribía un cuento donde se jugaba con el tiempo de la misma manera que yo lo he hecho en *La cifra impar*, respetando no a Resnais sino a Cortázar”¹². Antin respetó a Cortázar y respetó también sus propias concepciones sobre cómo hacer cine-literatura. Antin logró en *La cifra impar* algo no demasiado habitual: una apropiación fiel.

1.5 Entre las cosas (o algunos paréntesis)

“Pese a la calidad de su realización, cuando *La cifra impar* concurrió a los festivales europeos fue rechazada por gran parte de la crítica internacional. Acusado de no captar ‘la realidad argentina’, de ‘afrancesamiento’, de ‘intelectualismo’, Antin fue llamado ‘Antinioni’”¹³. Estas apreciaciones-acusaciones hacia *La cifra impar* se mantuvieron en general frente a la obra de Antin, por lo menos hasta *Castigo al traidor* (1965). El término “Antinioni” es interesante. Por un lado, a Cortázar sí le gustaba *La cifra impar*. Y por otro, aborrecía a Antonioni: “Dios sabe lo poco que me gusta el cine psicológico y el hastío que me producen en general Antonioni, Fellini y los demás novelistas del cine, como perversamente doy en llamarlos”¹⁴; “Acabo de ver *El desierto rojo*. Estuve a punto de quedarme dormido dos veces. Es mi última experiencia con Antonioni; hay otras cosas en este mundo, y ni él ni Fellini ni Hitchcock me pescan de nuevo”¹⁵.

Como es sabido, Cortázar fue pescado por Antonioni para *Blow-Up*, es decir, el italiano usó como “inspiración” “Las babas del diablo” (de *Las armas secretas*). Si bien los argumentos del cuento y la película son obviamente más complicados, en ambos una cámara de fotos capta más de lo que se vio en el momento del disparo del obturador, un tema sobre el que Cortázar seguiría reflexionando algunos años después de escribir “Las babas del diablo”: “Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara”¹⁶.

Como puede apreciarse en el siguiente fragmento epistolar, Cortázar sabía muy bien que su cuento no iba a convertirse en el argumento de la película: “Antonioni me telefoné (...) y me dijo que el cuento era la cristalización (sic) de un tema que andaba buscando desde hacía cinco años. Yo me quedé sumamente cristalizado al oír semejante afirmación, pero ya verás que poco quedará del original en la película. Te lo digo porque Italo Calvino, que es amigo mío, le escribió una vez un libro a Antonioni, y cuando llegó el momento de filmarlo, Italo descubrió que lo único suyo que había quedado era el Tucán. Después supo por Monica Vitti que le gustaba mucho la idea del Tucán, y que por eso lo conservaron. Ya ves que no me hago ilusiones, pero tampoco me importa; el cine es

siempre otra cosa, con sus derechos propios y sus limitaciones también propias; el que quiera leer mi cuento no tiene más que abrir el libro”¹⁷.

Como se verá en la cita siguiente, hubo interpretaciones que detectaban profundas influencias cortazarianas en *Blow-Up*, pero el escritor las negaba. En carta a Mario Vargas Llosa: “Aunque no demasiado de acuerdo con tu teoría sobre mi influencia sobre Antonioni, tu crítica de *Blow-Up* me gustó mucho por la cantidad de líneas de fuga y aperturas que tiende en todo sentido. Vi el film en Ámsterdam, volví a verlo en París, y me dejó las dos veces bastante frío. (...) Admiré el genio cinematográfico de A., su admirable manejo de cámara, y la secuencia de las ampliaciones de la fotografía me parecieron lo mejor del film. Te diré que sólo me reconocí en un brevísimo instante, que me conmovió mucho: cuando el fotógrafo vuelve al parque y descubre que el cadáver ha desaparecido, la cámara enfoca el cielo y las ramas de un árbol que el viento agita. Ahí, en esa toma que dura apenas dos segundos, sentí que había algo mío. El resto, quizá por suerte, es íntegramente de Antonioni”¹⁸.

La opinión de Cortázar parece incluso confirmarse con el tiempo. *Blow-Up* puede ser vista hoy casi como un fresco del Londres de los sesenta, y los núcleos de mayor carga de sentido de la película tienen que ver con las vidas de los jóvenes protagonistas frente a (o aisladas de) otras realidades sociales, como sugieren tanto el principio como el final del relato de Antonioni. Es decir que lo que este artículo podría desarrollar sobre *Blow-Up* tendría mucho más que ver con Antonioni que con Cortázar.

Algo análogo podría decirse de la inspiración proveniente del cuento “La autopista del sur” (de *Todos los fuegos el fuego*, 1966) para la famosa secuencia del embotellamiento de *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967), aunque en este caso ni siquiera medió ningún tipo de contacto entre Godard y Cortázar (o por lo menos no hay un solo registro en la correspondencia cortazariana), y no hay asignación alguna de créditos al escritor en la película. Lo único que puede leerse del cuento de Cortázar en *Week End* es la idea de que, frente a un largo embotellamiento, la gente en los coches comienza a desarrollar algunas actividades atípicas para la carretera. Pero lo que en Cortázar llegaba a constituirse como una ciudad aleatoria con coches-casas durante el detenimiento, en Godard queda apenas sugerido por algún juego con una pelota de coche a coche. En todo caso, el propio Cortázar, junto con su última mujer, Carol Dunlop, recrearon “La autopista del sur” en 1982, en un viaje en el que las pausas no eran en la autopista sino a su vera,

en los muchos descansos o paradores o parings, como se prefiera denominarlos. El viaje de treinta y tres días tenía reglas, como detenerse en cada uno de los paradores de la autopista París-Marsella, a razón de dos por día. Cada parada, sobre todo en las noches en las que se estacionaban varios camiones, permitía vivir en esas “extrañas, fascinantes ciudades efímeras que se forman de noche en las playas de algunos de los paraderos, donde diez o veinte camiones pesados, sin hablar de vehículos a remolque o camping-cars como Fafner [así, wagnerianamente, llamaba Cortázar a su vehículo], mezclan matrículas, idiomas, colores y sonidos de múltiples países diferentes”¹⁹.

Por supuesto, también la comedia hispano-franco-italo-alemana (pero italiana en estilo) dirigida por Luigi Comencini en 1979, *L'ingorgo - Una storia impossibile (El gran atasco)*, debe anotarse como inspirada en “La autopista del sur”. Pero no se trata de una transposición hecha con el espíritu de fidelidad de las cuatro (tres de Antin, una de Wilenski) que este artículo recorre con mayor detenimiento.

Y ya que estamos en este limbo de aclaraciones, apuntemos la existencia de *Diario para un cuento* (1997), de la checa residente en Argentina Jana Bokova, basada en el último cuento del último libro de cuentos de Cortázar, “Diario para un cuento” (de *Deshoras*, 1983). A pesar de oponerse a la idea de escribir una autobiografía y de afirmar que no solía ser autobiográfico en sus cuentos, Cortázar sí ha aceptado que tanto “Deshoras” (el cuento) como “Diario para un cuento” tenían componentes autobiográficos. *Diario para un cuento*, la película, intensifica los elementos biográficos de Cortázar a modo de guiños (Bélgica, Torito, el apellido Denis para el protagonista²⁰), por lo que se convierte más en una película biográfica, de romantización biográfica, de redundancia biográfica, que en una transposición del cuento. Es más un relato sobre Cortázar, sobre la persona, que sobre la obra, situado en un Buenos Aires tanguero y cabaretero de principios de los cincuenta casi de caricatura, y con actuaciones “a la antigua” y musicalización omnipresente y poco imaginativa, cosas que solían irritar al Cortázar espectador cinematográfico.

2. Jazz en Buenos Aires

“Personalmente, creo no haber escrito nada mejor que ‘El perseguidor’”, Cortázar en carta a Jean Barnabé.²¹ Este cuento largo –*nouvelle*, según los franceses– estaba incluido, al igual que “Cartas de mamá”, en *Las armas secretas*. Y fue siempre uno de los trabajos más queridos por Cortázar. Es, por lejos, el cuento más nombrado en sus declaraciones, cartas y entrevistas. Y lo veía, ade-



más, como una bisagra en su obra; uno de los antecedentes cruciales de *Rayuela*, por ejemplo. Cortázar también ha considerado que “El perseguidor” había inaugurado una faceta nueva de su personalidad: la solidaridad, la mirada hacia el otro, y hasta ha relacionado este hecho con su progresivo interés en política. El cuento se aleja de lo fantástico y se concentra en la profundización de los personajes y en sus relaciones: el mundo exterior sigue acechando, pero los personajes se hacen más importantes.

“Y así como te cité ‘Reunión’²² como el primer cuento que marcaría esa entrada en el campo ideológico y por lo tanto una participación (porque ahí yo ya entré participando), de esos mismos años debería citar, de manera simbólica, ese otro cuento que es ‘El perseguidor’.

Omar Prego Gadea: –Yo, así, a primera vista, no veo una relación muy clara...

–Bueno, en ‘El perseguidor’ la política no tiene absolutamente nada que ver, la ideología tampoco. Pero sí tiene que ver, por primera vez en lo que yo llevaba escrito hasta ese momento, una tentativa de acercamiento al máximo a los hombres como seres humanos. Hasta ese momento mi literatura se había servido un poco de los personajes, los personajes estaban ahí para que se cumpliera un acto fantástico, una trama fantástica. Los personajes no me interesaban demasiado, yo no estaba enamorado de mis personajes, con una que otra excepción relativa. En ‘El perseguidor’ es fácil darse cuenta de que la figura de Johnny Carter y la de su antagonista fraternal, Bruno, han tratado de ser vistas por el autor como si él fuera ellos en alguna medida. El autor trata de estar lo más cerca posible de su piel, de su carne, de su pensamiento.”²³

“El perseguidor” fue llevado al cine, conservando el título del cuento, por Osias Wilenski, un músico que debutaba en la dirección de largometrajes. No es muy aventurado suponer que *El perseguidor* sólo pudo existir tal como existió por haber sido la segunda película basada en la obra de Cortázar. Con el correr de los años y los éxitos, Cortázar se volvió más precavido ante las pedidos de utilización de su obra.²⁴

A Cortázar no le gustó *El perseguidor* (y además se molestó con Wilenski por la demora en el pago de derechos²⁵): “En cuanto a *El perseguidor*, tuve la tristeza de verlo en el festival de Sestri Levante. En fin.”²⁶ En general, la ópera prima de Wilenski no está considerada una película lograda.²⁷ Sin embargo, varias veces Cortázar elogió la banda sonora, compuesta por Rubén Barbieri y con la interpretación en saxo de su hermano, el más famoso Leandro “Gato” Barbieri. “Cuando vi la película, la música me impresionó, porque yo me estaba temiendo que se hiciese un simple pastiche de Charlie Parker. Puesto que el personaje, en alguna medida, encarnaba a Charlie Parker, los Barbieri tuvieron la extraordinaria habilidad y la honestidad de hacer una música muy original y que, al mismo tiempo, tenía un estilo. Era un homenaje, pero no un pastiche.”²⁸

“El perseguidor” fue un cuento escrito sobre –y dedicado a– Charlie Parker, luego de la muerte del saxofonista (“In memoriam Ch. P.”, dice bajo el título). El saxofonista de “El perseguidor” es Johnny Carter, nombre que mezcla los de los saxofonistas Johnny Hodges y Benny Carter y además remite, por similitudes sonoras y biográficas, a Bird. La acción del cuento transcurre en París, y la película la traslada a Buenos Aires. Y convierte a un músico negro en blanco: quien interpreta a Johnny es el tres veces habitante de transposiciones cortazarianas Sergio Renán (Nico en *La cifra impar*, Rolo en *Circe*). Por cierto, uno de los aspectos más señalados como negativos de la película fue la elección de Renán para el papel. Quien fuera el tímido y melifluido Nico de *La cifra impar*, y quien sería Rolo en *Circe* –en la que sufriría un ataque cardíaco ante las maldades de su novia–, era ahora alguien que debía “dar en pantalla” características sanguíneas de locura, dolor y talento, todas ellas con cierto grado de oscuridad, dignas de Charlie Parker. No era nada fácil llevar “El perseguidor” al cine, y ciertamente tampoco era sencillo ponerse en la piel de un torturado genio del jazz. La película de Wilenski intenta describir un mundo extraño, bohemio, pesadillesco;

busca envolver al débil Johnny en sombras, en una ciudad nocturna, desangelada, el lugar en el que un artista de vanguardia dice “esto lo estoy tocando mañana” / “esto ya lo toqué mañana”. Ésas son expresiones-gritos-consignas centrales del cuento y de la película, y del tiempo en la literatura cortazariana. De hecho, puede pensarse que esas expresiones unen la idea de creación artística renovadora con los tiempos enlazados de varios cuentos de Cortázar (por ejemplo, “La noche boca arriba”, de *Final del juego*, 1956).

Pero, en la película, el “esto lo estoy tocando mañana” no se instala con comodidad en el personaje, y su relativa fuerza proviene de la evocación literaria. Mientras Antin en *La cifra impar* había profundizado en los personajes de un cuento más corto y más económico, Wilenski hizo lo contrario con los habitantes de una *nouvelle* (o novela corta) como “El perseguidor”. Decía Cortázar: “Yo establezco una diferencia que me parece bastante válida entre las adaptaciones al cine de cuentos y novelas. Porque una novela (una buena novela) contiene siempre una vastedad de temas, de desarrollos, de análisis psicológicos, de situaciones, que el cine sólo puede reducir. Y, por lo tanto, empobrecer. (...) Eso no quiere decir que ciertas novelas, en las que la acción está más sintetizada, más centrada, no admitan adaptaciones válidas. Pero en general el cine no es capaz de atrapar una novela.

El cuento, en cambio, precisamente por su naturaleza, porque haya muchas acciones el cuento está concentrado en una sola acción, donde los personajes son generalmente menores en número, se presta más como un posible escenario. Al contrario de lo que te decía para la novela, yo pienso que en manos de un buen adaptador, de un adaptador inteligente y sensible, muchos cuentos pueden incluso alcanzar un mayor desarrollo en el cine, el cine puede abrir más la perspectiva del cuento”²⁹. Wilenski bailó con la más fea, y se embarcó en una transposición difícil de un cuento largo con potencia de novela.

Y por otra parte, evidentemente, la película de Wilenski no fue ayudada por la creciente valoración del cuento de Cortázar (sitios de internet dedicados al escritor llevan el nombre del cuento, también librerías de Buenos Aires, revistas y algún impensado etcétera). De esta manera, si uno se acerca a la película desde el pedestal literario en el que el tiempo colocó a “El perseguidor” de Cortázar, *El perseguidor* de Wilenski es evidentemente una resta, no una sustracción ascética sino más bien un intento infructuoso de abarcar y atrapar algo esquivo, en fuga, cuya encarnación cinematográfica debería estar a la altura de “esto lo estoy tocando mañana”. Pero más allá de esto, de

que por cierto Renán no termine de cuajar en el rol de Johnny Carter y de la presencia de más de un diálogo solemne de Ulyses Petit de Murat (*La guerra gaucha*, entre muchas otras), *El perseguidor* de Wilenski tiene algunos logros. La música de los Barbieri y la extrañeza que surge del cambio de ambiente del cuento generan un seductor clima de porteña nocturnidad. En el deseo de Wilenski, gracias a su deseo, Buenos Aires parece convertirse en una ciudad de jazz. Y si bien es verdad que su película anula el ritmo del cuento (“Yo creo que el elemento fundamental al que siempre he obedecido es el ritmo”³⁰, decía Cortázar) y de sus muchos diálogos y reflexiones filosóficas, también es cierto que mantiene el tono de “no hay salida” y su consecuente desesperación, presentes en el relato literario.

En un artículo para *Senses of Cinema*, llamado “La Mano Negra: Julio Cortázar and his influence on Cinema”³¹, Thomas Beltzer no analiza *El perseguidor* de Wilenski pero sí *Round Midnight*, de Bertrand Tavernier. Y dice que si bien le es imposible probar que Tavernier haya leído “El perseguidor”, destaca el parecido entre el cuento y la película, y apunta que es altamente improbable que Tavernier no conociera el cuento. En ambos, un francés intenta impedir que un gran músico negro de jazz se autodestruya por completo. En la película de Tavernier, Francis Borler (François Cluzet) es un diseñador de afiches de películas cuyo trabajo mejora con la música y la compañía de su admirado Dale Turner (Dexter Gordon). Y, señala Beltzer, mientras en “El perseguidor” de Cortázar podía verse el lado oscuro de Bruno (tal el nombre del crítico que “se preocupa” por la suerte de Johnny) y sus intereses personales ocasionalmente puestos por encima de la salud del jazzman, en

Round Midnight todo tiene un tono “Eurodisney”. Si bien pocos negarán que *Round Midnight* es una película más sólida y certera que la frágil *El perseguidor*, la ópera prima de Wilenski muestra una visión cinematográfica del jazz menos “romantizada” y más amarga.

3. Cortázar guionista

En declaraciones de Antin puede observarse el interés inmediato que le provocó “Circe”: “Un día fui a visitar a un amigo profesor de literatura y mientras lo esperaba, empecé a buscar libros en su biblioteca hasta que descolgué uno que se llamaba Bestiario. Cuando vino le pregunté: ‘Che, ¿quién es Cortázar?’, ‘Ah, no sé, me lo mandó la editorial’. Le robé ese libro y leí un cuento, ‘Circe’, que me pareció la historia de mi vida... yo en ese momento tenía una novia muy elusiva, en esa época se llamaban novias de zaguán. Y me hacía sufrir mucho mi novia de zaguán. Sentí que había una enorme relación entre ese personaje monstruoso, esa bruja maldita, y esta novia mía.

Descubrí que eso era exactamente lo que yo quería escribir. Entonces, si es esto lo que yo quiero escribir, me dije, éste es el escritor que tengo que filmar. Me pareció difícil empezar una obra cinematográfica haciendo ‘Circe’, entonces busqué otro cuento de él que tuviera alguna relación conmigo, que yo podría haber escrito si yo hubiera escrito bien, y eso fue ‘Cartas de mamá’. Era un primer paso más accesible que el de ‘Circe’; con la censura y todos los problemas que había en la Argentina, me dio un poco de miedo filmar ‘Circe’”³².

De las declaraciones de Cortázar no se desprende que “Circe” haya sido uno de sus cuentos más amados, y hasta podría considerárselo un cuento “utilitario”. “[El cuento



'Circe'] lo escribí en un momento en que estaba excedido por los estudios que estaba haciendo para recibirme de traductor público en seis meses, cuando todo el mundo se recibe en tres años. Y lo hice. Pero a costa, evidentemente, de un desequilibrio síquico que se traducía en neurosis muy extrañas, como la que dio origen al cuento.

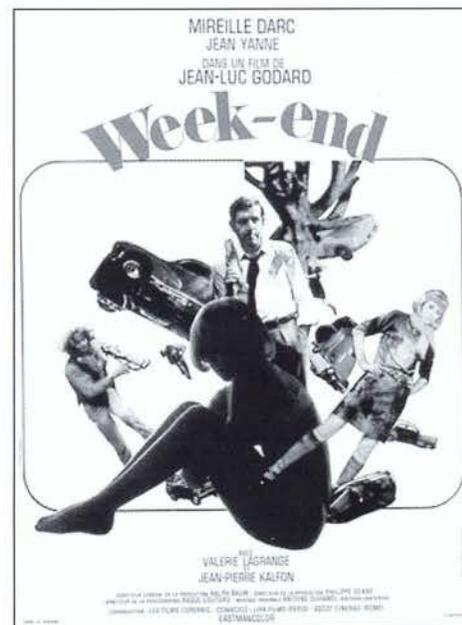
Yo vivía con mi madre, en esa época. Mi madre cocinaba, siempre me encantó la cocina de mi madre, que merecía toda mi confianza. Y de golpe empecé a notar que al comer, antes de llevarme un bocado a la boca, lo miraba cuidadosamente porque tenía miedo de que se hubiera caído una mosca." Luego Cortázar cuenta que un día le "cayó encima (...) la noción" de algo que sucedía en Buenos Aires, de que a una chica la creían bruja porque "dos de sus novios se habían suicidado". Luego se puso a escribir el cuento: "Lo terminé y pasaron cuatro o cinco días, y de golpe me descubro a mí mismo comiéndome un puchero en mi casa y cortando una tortilla y comiendo todo como siempre, sin la menor desconfianza. (...) Y entonces, de golpe, se estableció el enlace. Y el final del cuento, cuando ella fabrica los bombones con cucarachas y los dos novios anteriores se suicidan porque han comido esos bombones y se han dado cuenta y el narrador se salva porque tiene la sospecha, abre el bombón y ve la cucaracha y se escapa, claro. Creo que es uno de los cuentos más horribles que he escrito. Pero ese cuento fue un exorcismo, porque me curó del temor de encontrar una cucaracha en mi comida"³³. Uno puede suponer que Cortázar usa el término "horrible" como indicador del horror que causa el relato, y no porque lo considere "feo" o "malo". De cualquier manera, "Circe" no fue un cuento particularmente destacado en sus declaraciones, cartas o entrevistas.

Luego de la satisfacción que le produjo a Cortázar la transposición antiniana de "Cartas de mamá", y de conocer a Antin en el rodaje de *La cifra impar* en París, el escritor y el director se hicieron amigos. Y trabajaron juntos en el guión de *Circe*. En ocasión de la presentación de la segunda película de Antin, *Los venerables todos* (basada en una novela propia), en el festival de Sestri Levante, Antin y Cortázar comenzaron a trabajar allí en el guión de *Circe*. Luego Antin volvió a Buenos Aires, pero el contacto se mantuvo fluido en la preparación del guión, con frecuente intercambio epistolar y una fonocarta de más de una hora de duración que Cortázar grabó en París y envió a Antin a Buenos Aires (grabada en junio de 1963).

Circe fue una película muy esforzada, muy planificada, concebida al detalle, como puede verse en las consideraciones

de Cortázar, en las que piensa y repiensa situaciones muy pequeñas y hasta la más mínima línea de diálogo. Por otra parte, el montaje (de José Serra) exagera la conjunción temporal antiniana-cortazariana. Delia (Graciela Borges) va por el tercer novio, los primeros dos (Rolo y Héctor) murieron y en el barrio crecen los rumores negativos y malintencionados acerca de ella. El montaje suele integrar en un solo personaje al nuevo novio, Mario, con los otros dos o al menos con uno de ellos. "En Cortázar, el contexto se constituía —desde la enunciación misma— como una red de versiones murmuradas, acusaciones anónimas, fantasías y temores, que enmarcaban el conflicto. Antin, en cambio, reemplaza los fantasmas de los rumores (apropiados para el tratamiento literario, pero no cinematográfico) en beneficio de un código de repetición que enlaza —a través de breves flashbacks en montaje casi subliminal— la historia de Delia y Mario con los novios anteriores. De este modo, el pasado se insinúa sobre el presente con el mismo carácter amenazante que adquirirían los chismes en el cuento. (...) La puesta en escena se apoya en dos mecanismos de montaje: la misma acción repetida por cada uno de los hombres, o bien una única acción completada entre los tres. En cualquiera de los casos, la recurrencia de lo diferente se transforma en una extraña sucesión de lo mismo. Un eterno retorno. Los fragmentos heterogéneos se superponen en una única historia."³⁴

Todos los elementos parecían alinearse para que se pudiera plasmar en la película una profundización de las marcas creativas tanto de Antin como de Cortázar. Y sí, fue una película trabajosamente antiniana y trabajadamente cortazariana. Lo extraño es que, en comparación con *La cifra impar*, la enigmática *Circe* parece menos de ambos. En cuanto al trabajo de Antin, *Circe* es una película que "respira" menos que *La cifra impar*, una película más constreñida, más perfecta en la estructura y en los sentidos que ésta le confiere pero por esto mismo más rígida. Justamente el personaje agregado, el que no está en el cuento, Raquel, es el más vital (y esta consideración va más allá de que es uno de los pocos personajes que no vive en la sordidez y el encierro). Aquellos aspectos que *La cifra impar* lograba iluminar de "Cartas de mamá", ésos que probablemente provenían de la mirada externa al escritor, aquí se reducen sensiblemente, y la película se hace menos literaria y más literal. La fascinación con la muerte y la necrofilia de Delia en el cuento son más bien elementos de atmósfera, de tono. La película, en cambio, parece revivir a los novios muertos; no los evoca, los convoca.



4. Cortázar se opone

A diferencia de escritores como Horacio Quiroga o Jorge Luis Borges, Cortázar no tiene una obra claramente delimitada como de "crítica de cine". En algunos estudios sobre el escritor se dice que escribió una crítica sobre *Los olvidados*³⁵, y con poco más se da por cerrado el asunto. Sin embargo, Cortázar se refería con frecuencia al cine, y en su correspondencia ha escrito mucho sobre algunas películas en particular, en especial acerca del tercer trabajo de Antin basado en su obra, *Intimidad de los parques*.

Antes incluso de decidirse a filmar *Circe*, Antin tuvo la idea de trabajar sobre "El ídolo de las Cícladas" (de *Final del juego*), se lo dijo a Cortázar y el escritor le contestó lo siguiente:

"La falta esencial de magia (en el sentido que yo le doy) radica en que te has negado a admitir el lado demoníaco del cuento. Y sin eso, créeme, no hay cuento. Más todavía: si querés hacer una película esencialmente psicológica —que es tu fuerte, es evidente—, deberías buscar las ideas por otro lado. Un cuento de Moravia, digamos, te daría muchos más elementos que un cuento mío. O uno de Goytisolo, o de Salinger: cualquiera de los que no salen de la realidad diurna, y ahondan en ella admirablemente. (...) Aquí es Haghese que dicta su ley. Y si vos la reducís a un mero símbolo en el que se concretan las pasiones de tres seres humanos, me traicionás, y el resultado no podrá ser bueno."³⁶

Luego de *Circe*, y sin que Cortázar viera esa película (aún a principios de los setenta seguía sin haberla visto)³⁷, Antin insistió en llevar al cine "El ídolo de las Cícladas", ahora combinado con "Continuidad de los parques" (también de *Final del juego*). Luego

de *La cifra impar*, Antin fue autorizado por Cortázar a adaptar lo que quisiera de su obra, pero eso no impidió que el escritor manifestara su opinión negativa frente al proyecto cuando Antin se lo propuso antes y después de *Circe*, durante el desarrollo del guión y en todo momento, lo que incluyó una feroz reacción luego de la visión de la película. Estas impresiones de Cortázar constituyen, tal vez, su mejor obra como crítico de cine. Y es interesante observar cómo sus ideas se mantuvieron desde la propuesta inicial hasta el resultado final, sobre el cual advirtió con precisión.

“Querido Manuel:

Bueno...

No.

Así, redondo, de amigo a amigo. Yo creo que ese primer bosquejo no anda para nada. (...) Las razones son varias, pero todas giran en torno a una que es capital: vos has eliminado toda motivación *sobrenatural* del drama, y lo has situado en un terreno erótico-psicológico. También lo hiciste en *La cifra*, pero allí no pasaba nada *tremebundo*. De hecho no pasaba *nada*: simplemente una pareja se hundía en el fracaso. Pero aquí hay una tentativa de asesinato a hachazos, seguida de una muerte horrible y de la premeditación de otra muerte todavía más truculenta. Te lo voy a decir con una imagen: nadie se desnuda y lame una hacha sin estar *poseído*. (...)

Pienso que por temperamento y preferencias personales, no te gustan las soluciones de orden fantástico o sobrenatural. Si es así, no filmes “El ídolo”, porque el cuento sólo tiene fuerza en la medida en que el ídolo desencadena el juego de fuerzas. (...)

Dicho esto, que es capital, agregó: 1) la intercalación del otro cuento no me convence.”³⁸

“Volvemos a nuestras largas discusiones sobre lo que hay que dar a entender y lo que el espectador debe arreglárselas para entender por su cuenta. Aquí la cosa debe ser insinuada con suficiente claridad, o el final será de un absurdo total. (...) Hay cosas muy bellas en los diálogos, muy ‘elusivas’ como vos querés. Pero también hay caídas, momentos retóricos, literatura.”³⁹

Luego de ver la película en París, Cortázar le envió una carta no muy larga a Antin, diciéndole, entre otras cosas: “tu film me parece que no sólo está lejos de mí –lo que tendría poca importancia– sino de vos como director y como artista. (...) Te escribí una larguísima carta dándote todos mis puntos de vista, pero decidí no enviártela; creo que puedo equivocarme mucho en ella, ser injusto, incluso cruel”⁴⁰.

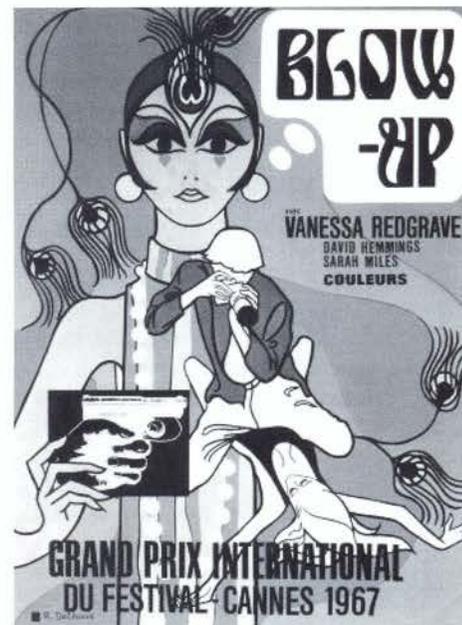
Antin le contestó: “Reconozco que hacer cine con cuentos tuyos es un placer peligrosísimo (riesgo que vos mismo has admitido

alguna vez) y mi vocación por ellos me ha costado muchos sufrimientos. Pero esos sufrimientos ni nada pudieron haber oscurecido tanto mi autocrítica”⁴¹, y le dijo que habría preferido algo más argumentado.

Y Cortázar le respondió, e incluyó la “larguísima carta”: “Creo que mi tentativa por conseguir que tomaras resueltamente partido por un sentido determinado del drama no dio resultado alguno, y que finalmente hiciste lo que desde un comienzo habías decidido hacer: algo que en nada se parece a mi cuento, una historia psicológica en la que aquí y allá asoman algunas alusiones inquietantes de orden sobrenatural (que nadie de los que me rodeaban comprendieron, sobre todo los que desconocían mi cuento) (...). Pero eso no es lo más triste para mí. Al fin y al cabo, si optabas por un relato resueltamente psicológico y psicoanalítico, podías haber logrado una gran película. Mi impresión es que nadaste todo el tiempo entre dos aguas, y que eso te quitó la eficacia necesaria.”⁴² (...) Te aseguro que no comprendo cómo es posible desenterrar de una manera tan desenvuelta, tan sin misterio, tan sin sacralidad, un ídolo en el que hubiera debido concentrarse toda la malignidad de Machu Picchu. Simplemente hay un señor que ha hecho un agujero del que bruscamente asoma un ídolo insignificante (y lo que es peor, insignificante a lo largo de toda la película, y sobre todo al final, o sea que está de más, y por consiguiente también mi cuento está de más)”⁴³.

Aunque no mencionada por Cortázar, una causa no desdeñable de los desajustes de la película fue la presencia en el trío protagonista de un español (Paco Rabal), una argentina (Dora Baret) y un peruano (Ricardo Blume). La película, co-producción con Perú, está hablada en un “castellano neutro”, sin decirse ni por la forma de hablar argentina, ni por la peruana, ni por la española. Así, los diálogos, un recurso no menor para un cineasta tan cargado de literatura como Antin, suenan irremediablemente falsos.

Pero Cortázar –en la carta larga– sí le dice, acerca de Rabal (Héctor), que en la película está “sin vitalidad alguna” y “aburrido”, y que en la primera escena ya tiene la misma cara que en la última. Ahí puede haber otra clave que ilumine el fracaso de Antin a la hora de intentar uno de sus proyectos más arriesgados (el propio director dice no gustar de la película)⁴⁴. En el cuento “El ídolo de las Cícladas” se nos dice que Thérèse llegaba al lugar en el que Somoza desenterraba el ídolo sin la parte superior de su “deux pièces”, y Morand “con una mezcla de cólera y risa le gritó que se cubriera”. En la película, Teresa, que llega al sitio del desentierro con la camisa desabrochada, se encuentra con el grito de Héctor (el Morand del cuento), pero la cólera no se



mezcla con risa sino con seriedad o, mejor dicho, con solemnidad. Cortázar nunca fue solemne, e *Intimidación de los parques* sí. No hay que soslayar la importancia de esa risa perdida. Una pérdida que fue, además, doble, puesto que la escena se repetía.

¿5? Un país miscelánea, una ciudad cronopio

“¿Y Buster Keaton? Ése debería ser nuestro ejemplo, mucho más que los Flaubert, los Dostoievski y los Faulkner en los que sólo reverenciamos la carga de profundidad... (...) Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo.”⁴⁵ Con los ñatos Cortázar se refería al modelo solemne de escritor argentino.

Podía leerse en la revista *Primera Plana*: “*La vuelta al día* acaba por fundar un género que los argentinos habían cortejado con entusiasmo, sin atreverse jamás a pedirlo en matrimonio: el de la miscelánea loca y suelta, que se alimenta de sí misma en un poema, en la crónica de un concierto, en un cuento pasado de moda, en el relato de un viaje, pero que al mismo tiempo emite pseudopodios hacia una novela inconclusa (cf. *Rayuela*), hacia vidas y literaturas ajenas, hacia el sentimiento futuro que el autor (y el lector) tendrá de sí mismo. Por este género habían desfilado Lucio V. Mansilla, que lo confundió con la conversación; el aguafuertista Roberto Arlt, que lo disfrazó de periodismo; el delirante Macedonio Fernández, que recayó en él por pura desconfianza del lenguaje escrito.”⁴⁶

A ese Cortázar, al misceláneo (al cronopio), el cine todavía le debe un lugar de privilegio, y en especial se lo debe el cine argentino. Y esa deuda no se pagaría filmando una improbable película basada en *La vuelta al*

día, ni haciendo una película estrictamente miscelánea (por cierto, lo de “estrictamente”...). Se pagaría, más bien, buscando y recuperando a ese Cortázar influyente, al “inventor del lenguaje de los argentinos”, el que había puesto de manifiesto una manera de ser (una manera fragmentaria, risueña, desordenada, inconstante, desconcertante). Hubo un Cortázar muy recurrente y recurrente que quería reírse, un Cortázar que sabía que una buena parte del verdadero lenguaje argentino –o, más precisamente, del verdadero lenguaje porteño– era misceláneo, de mezcolanza fértil, y que permitía fluidas posibilidades de renovación.

Y Cortázar no sólo admiraba a Macedonio Fernández sino también a César Bruto (seudónimo de Carlos Warnes). No por nada cita un fragmento del libro de Bruto *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy* antes de comenzar *Rayuela*. Bruto escribía cosas como la siguiente, bajo el título de “los estrenos de mi barrio”: “Cinematográficamente hablando, yo creo que los suecos no son buenos sino ingeniosos, y que con su ingenio disimulan su pobreza y salvan abundantes dificultades. No teniendo ropa para sus actrices, por ejemplo, salieron del paso fenomenalmente haciéndolas trabajar desnudas, con lo cual todo el mundo descubrió que era artístico y en todas partes aparecieron imitadores. Después de ahorrarse la ropa de las mujeres, los cineastas suecos se encontraron que no tenían galanes bonitos como lo que usan en otros países, o sea que entonces utilizaron una serie de tipos flacos, feos y anteojados, y todos los públicos se quedaron boca abiertos diciendo que eso era arte, neorealismo sueco y otras yerbas... ¿Estamos?”. Así comenzaba una crítica cinematográfica de *Tres almas desnudas* (*Nära livet*, 1957), de Ingmar Bergman, escrita por Bruto en la revista humorística *Tía Vicenta* número 58, del martes 16 de septiembre de 1958. Uno de los titulares de tapa de ese número fue “La Argentina tiende a desaparecer”.

Y una cita más de Cortázar antes de terminar: “Desde luego entre los argentinos idiosincráticos la corrección formal en el escribir como en el vestir es siempre una garantía de seriedad, y cualquiera que anuncie que la tierra es redonda con un ‘estilo’ aceptable merecerá más respeto que un cronopio con una papa en la boca pero con mucho para decir atrás de la papa”⁴⁷.

Bueno, y otra cita, qué tanto: “De su carta me quedará siempre en la memoria una frase conmovedora: ‘Al fin, Buenos Aires será cronopio, o no será’. Le juro que me conmueve al margen de todo narcisismo, porque me doy cuenta muy bien de lo que usted quiere decir. El aire cronopio tiene que entrar en Buenos Aires, sea yo o cualquier otro el que abra de par en par las ventanas. Ya ha habi-

do otros que han volteado paredes, y entre ellos César Bruto y Niní Marshall, que alguna vez tendrán sus respectivos capítulos en la verdadera historia de nuestra literatura”⁴⁸.

Y un último, ínfimo parrafito: más allá de los indudables logros de algunas películas, en especial de *La cifra impar*, el cine basado en Cortázar ha sido, hasta hoy, muy poco cronopio. ¿Alguna vez lo será? [A]

NOTAS

- 1 *Trottoirs de Buenos Aires*; música: Edgardo Cantón, poesías: Julio Cortázar, canto: Juan “Tata” Cedrón; grabado en París en 1980, editado en cd por Gotán en 1995.
- 2 Weiss, Jason, entrevista a Julio Cortázar (1983), en el volumen colectivo *Confesiones de escritores* (Los reportajes de *The Paris Review*), Buenos Aires, El Ateneo, 1995, pp. 106-107.
- 3 Las citas pertenecen a *Primera Plana*, año V, número 209, 27 de diciembre de 1966, pp. 2-3, Buenos Aires, Editorial Primera Plana. La revista *Primera Plana* es considerada un factor de primer orden en la consolidación del “boom latinoamericano” en literatura. Con el tiempo, y frente al apoyo de Cortázar a la revolución cubana, la revista ya no sería tan benévola en sus opiniones sobre el escritor, pero se trata de la *Primera Plana* de 1969 y años posteriores, ya no la de mayor éxito e influencia.
- 4 Montes-Bradley, Eduardo, *Cortázar sin barba*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004. Además de este polémico libro, Montes-Bradley realizó el largometraje *Cortázar, apuntes para un documental*, dentro de una serie de documentales sobre escritores argentinos (como Soriano, Borges o Bayer), que suelen plantear nuevas miradas y cuestionar los discursos “oficiales” y “de bronce” sobre cada autor.
- 5 Soriano, Osvaldo, “Un escritor, un país, un desencuentro”, en *Casa de las Américas* 145-146 (Edición dedicada a Julio Cortázar), año XXV, julio-octubre 1984, La Habana.
- 6 Entrevista realizada por Hugo Guerrero Marthineitz, en Buenos Aires. Difundida en el programa *El show del minuto*, en radio Continental, y más tarde publicada en la revista *Siete Días*, Bs. As., 1973, hoy disponible en: http://www.geocities.com/julio cortazar_arg/80preguntas.htm.
- 7 Torre Nilsson, Leopoldo, “Nuevo cine y cine en Cannes”, en *Tiempo de Cine*, Año III, número 10/11, agosto de 1962, publicación del Cineclub Núcleo de Buenos Aires.
- 8 Entrevista a Manuel Antin por Paula Félix-Didier, en *Generaciones 60/90*, editado por Fernando Martín Peña, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 32-33.
- 9 Cortázar, Julio, *Cartas: 1937-1963 - Tomo 1* (edición a cargo de Aurora Bernárdez), p. 523, Buenos Aires, Alfaguara, 2000. Buñuel nunca lograría filmar “Las máquinas”.
- 10 El lunfardo ya estaba en los personajes de Cortázar en obras tan tempranas como la novela *El examen*, escrita en 1950 y publicada en 1986. Allí pueden leerse expresiones como: “Se mandó mudar. Se cagó de miedo y se rajó. Me plantó con todo”.
- 11 Citado por Oubiña, David, en *Manuel Antin*, colección “Los directores del cine argentino”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, p. 7.
- 12 Oubiña, David, op. cit., p. 15.
- 13 Oubiña, David, op. cit., p. 51.
- 14 *Cartas - Tomo 1*, p. 498 (carta a Manuel Antin, París, 24 de julio de 1962).
- 15 *Cartas - Tomo 2*, p. 783-784 (carta a Manuel Antin, París, 24 de noviembre de 1964).
- 16 Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento” (1962-1963), en *Obra crítica - Tomo 2*, (edición a cargo de Jaime Alazraki), Buenos Aires, Suma de letras, 2004. Podrían relacionarse estas ideas con algunas concepciones de Jean Cocteau (una temprana influencia en Cortázar) acerca de la interacción de las “máquinas” con la realidad (en *The Art of Cinema*, Marion Boyars, Londres, 1994).
- 17 *Cartas - Tomo 2*, p. 946-947 (carta a Manuel Antin, Viena, 8 de octubre de 1965).
- 18 *Cartas - Tomo 2*, p. 1167 (Saigon, 3 de julio de 1967). En éste y en todos los casos, las itálicas y mayúsculas de las citas corresponden a los textos originales.
- 19 Dunlop, Carol y Cortázar, Julio, *Los astronautas de la cosmopista*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 311-313. En 2002, el argentino Sebastián Martínez y su mujer intentaron repetir la experiencia de Cortázar y Carol Dunlop; Martínez registró el viaje e hizo el documental *París-Marsella* (2005), estrenado en Argentina en 2007 y comentado por Eduardo Rojas en EA 180.
- 20 Julio Denis fue un seudónimo utilizado por Cortázar.
- 21 *Cartas - Tomo 1*, p. 583 (París, 3 de junio de 1963).
- 22 Cuento cuyo personaje es el Che Guevara, incluido en *Todos los fuegos el fuego* (1966).
- 23 Cortázar, Julio y Prego Gadea, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, pp. 210-211.
- 24 Al respecto pueden verse algunas cartas a su editor Francisco Porrúa. 18 de marzo de 1967; “Re Ripstein: No me ha escrito, de modo que no hay problema. Por supuesto que le negaré *Rayuela*” (p.1117 de *Cartas - Tomo 2*). U otra fechada tres días después (p. 1119), sobre “El perseguidor”: “No lo veo a Berni -NI A NADIE- ‘ilustrando’ un cuento en el que el personaje, aunque se llame Johnny Carter, es para todo el mundo, empezando por el autor, Charlie Parker. Entiendo que Berni es un gran artista, pero su estilo no tiene nada que ver con mi cuento, y ni Ramona ni Juanito Laguna* fueron nunca amigos del Bird ni lo serán, qué joder”. (* Personajes de los cuadros de Berni.)
- 25 Puede verse esto en cartas a Manuel Antin, en *Cartas - Tomo 1*, p. 518 (carta del 20 de noviembre de 1962) y sobre todo en las pp. 534-535 (6 de enero de 1963).
- 26 En carta a Porrúa del 26 de julio de 1963 (p. 600, *Cartas - Tomo 1*).
- 27 Pueden verse, por ejemplo, los comentarios de Ezequiel Luka en *Generaciones 60/90*, op. cit., 2003, o de Agustín Neifert en su libro *Del papel al celuloide - Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2003.
- 28 Entrevista realizada por Hugo Guerrero Marthineitz, en Buenos Aires (ver nota 6).
- 29 Cortázar, Julio y Prego Gadea, Omar, op. cit., pp. 284-285.
- 30 Cortázar, Julio y Prego Gadea, Omar, op. cit., p. 281.
- 31 Beltzer, Thomas, “La Mano Negra: Julio Cortázar and his influence on Cinema”, 2005, en la revista de cine virtual *Senses of Cinema* (www.sensesofcinema.com).
- 32 Entrevista a Manuel Antin por Paula Félix-Didier, en *Generaciones 60/90*, op. cit., p. 32.
- 33 Cortázar, Julio y Prego Gadea, Omar, op. cit., pp. 298-299.
- 34 Oubiña, David, op. cit., p. 22.
- 35 Publicada originalmente en revista *Sur*, número 209/210, marzo-abril de 1952. Puede leerse en *Obra crítica - Tomo 2*, op. cit., o en Neifert, Agustín, op. cit.
- 36 *Cartas - Tomo 1*, pp. 497-498 (a Manuel Antin, París, 24 de julio de 1962). Tanto en ésta como en las otras cartas que se citan aquí (e incluso en otras de la época) hay más materiales sobre el tema –como opiniones sobre la música de la película y sobre la música de cine en general (un aspecto que le interesaba particularmente al escritor)– que podrían ser la base de un estudio sobre “el Cortázar crítico y analista cinematográfico”.
- 37 En la entrevista hecha por Hugo Guerrero Marthineitz a principios de los setenta (citada en la nota 6), Cortázar dice: “Manuel Antin filmó tres películas de las que yo conozco dos. Hay una, *Circe*, que no vi nunca”. En una entrevista realizada por Agustín Neifert en el año 2000, Antin dice “A Cortázar le gustaron *La cifra impar* y *Circe*”, Neifert, Agustín, op. cit., p. 387. El propio Antin no recuerda en qué año y dónde Cortázar vio *Circe* y ha sido imposible encontrar alguna referencia en las *Cartas*. De cualquier manera, esa visión de *Circe* fue posterior a la de *Intimidad de los parques*.
- 38 *Cartas - Tomo 2*, p. 723-724 (a Manuel Antin, París, 23 de julio de 1964).
- 39 *Cartas - Tomo 2*, p. 730 (a Manuel Antin, París, 4 de agosto de 1964). En muchas ocasiones, Cortázar le dijo a Antin que al espectador había que tenderle “puentes”.
- 40 *Cartas - Tomo 2*, p. 835 (carta a Manuel Antin, París, 24 de marzo de 1965).
- 41 *Cartas - Tomo 2*, p. 835 (de Antin a Cortázar, Buenos Aires, 31 de marzo de 1965).
- 42 Esa hibridez, ese no decidirse, tal vez esté presente como síntoma en el título elegido por Antin, que no es del todo propio porque remite al cuento “Continuidad de los parques”, y tampoco pertenece a Cortázar (y tampoco era de su agrado). En *Circe*, de la que participó Cortázar, se mantuvo el título del cuento. Y en *La cifra impar*, una apropiación fiel pero apropiación al fin, el título fue una total creación de Antin.
- 43 *Cartas - Tomo 2*, pp. 847-849 (a Antin, París, 5 de abril de 1965, junto con una carta escrita el 21 de marzo del mismo año).
- 44 Neifert, Agustín, op. cit., p. 393. Allí Antin, entrevistado por el autor, cuenta que mucho del material filmado para la película se perdió y que esa fue la causa principal del resultado final, aunque también reconoce “alguna culpa”.
- 45 Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos - Tomo I*, “Más sobre la seriedad y otros velorios”, México, Siglo XXI, 2004, pp. 54-58.
- 46 De una crítica literaria sobre *La vuelta al día en 80 mundos*, sin firma, titulada “El país de los cronopios”, en *Primera Plana*, año VI, número 262, 2 de enero de 1967, pp. 50, Buenos Aires, Editorial Primera Plana.
- 47 Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos - Tomo II*, “Para llegar a Lezama Lima”, op. cit., pp. 50-52.
- 48 *Cartas - Tomo 1*, p. 436 (París, 22 de abril de 1961). En carta a su editor Francisco Porrúa, mientras preparaba la publicación de *Historia de cronopios y famas* (1962).

CORREO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX:
(011) 4952-1554

A propósito de la primera entrega online de "Critiquen a El Amante" y la amantefilia.

No recuerdo si alguna vez se hizo esto, o quizás se hizo y nunca fue publicado, pero hoy tengo ganas de disparar sobre los lectores de *El Amante*.

Nunca leo la página de internet de la revista. No me gusta, el diseño me parece feo, molesto y muy básico, como si lo hubiera hecho yo jugando con un software de programación, y las notas son siempre un porcentaje mínimo de las originales. Es una caña de pescar peces-lectores. En mi caso, yo ya estoy pescado. Tengo suscripción a la revista y pienso mantenerla. Entonces, volviendo a lo que me llevó a escribir, entré esta vez sólo porque no estoy en Buenos Aires y no tengo idea de qué está pasando por los cines porteños, no tengo idea de qué se venera y qué se detesta, no sé cuáles son los estrenos.

Hoy, acá en París, es un día horrible. Me desperté y creí que era de noche. Nieva, y por más pintoresco que eso suene, lo lindo es mirarlo por la ventana, bien abrigadito. Mi decisión de ir al cine, tomada ayer, se ve bendecida con este tiempo. *El curioso caso de Benjamin Button* es la elegida, pero al parecer "es una porque... blablabla (...)". Luego de leer esa crítica tan interesante, constructiva y, por sobre todas las cosas, justificada con inteligencia, me sentí algo defraudado con mi plan. Y revisé, poseído por la fiaca de tener que hacer planes, la página en busca de algo que leer. Me encontré con "Critiquen a *El Amante* - primera entrega online".

Leí un poco de pasada los tres textos. Me aburrí el primero, que, por alguna razón que con mi analista deberé descubrir, leí de principio a fin. Está escrita por un grupie de *El Amante*. Lo malo de ser críticos de cine y no estrellas de rock es que la gente, cuando les dice cuánto los ama, cuida las formas e intenta dejarlo en claro sin saltar y, finalmente, correr a abrazar a la estrella en el escenario en un teatro de gente sentada, donde hombres de negro parecen innecesarios. El segundo texto parecía algo más interesante, sin la estructura del "punto uno - punto dos", pero largo, lo cual me hizo leer

oraciones separadas y elegidas al azar para ver de qué se trataba. Más o menos, tuve la sensación -y quiero dejar en claro lo de "la sensación", porque no lo leí completo- de que se podía resumir en: ustedes son distintos, me gusta cómo escriben, tengo críticas sobre cómo deberían escribir la revista, no coincido a veces con lo que dicen, pero al menos dicen algo, los leo desde el primer número, Quintín se fue y se nota, blablabla. Y después, eso sí lo leí, Painé dice que basta de que escriban sobre ciertos géneros del cine siempre los mismos. Estaría bueno rotar, es lo que dice.

Me saca cuando nombran a Quintín. Por favor, hagan un recuento de cuántas veces apareció Quintín en *Disparen sobre El Amante*. Siempre es exactamente lo mismo, que se nota que falta Quintín, que fue duro cuando se fue, que no hay nadie como él, que él significó un antes y un después. ¿Hace cuántos años se fue Quintín de la revista? A veces me pregunto si hay gente que dice "Quintín" frente al espejo cinco veces, esperando que aparezca frente a ellos. Me saca esa necesidad de decir hace cuántos años leen la revista. "Yo la leo desde el primer número", "hace 10 años". Yo descubrí que existía hace cuatro años... ¿y con eso qué hacemos? Y me saca eso de decir que "hacen buena literatura". Si una crítica brilla por su buena literatura, entonces me animo a decir que algo no está funcionando. Quizás todo esto -y mucho más, que me guardo- me haya predisposto mal para el último texto de Juan Pablo Semino. Que lo haya leído completo tiene explicación en la molestia, en lo mismo que me hace ver los últimos quince segundos de la mencionada *High Fidelity*, esos segundos pésimos para una película que me parece genial, ¿por qué no apago el DVD cuando llega esa parte, si no la necesito? No lo sé, pero lo leí completo y más de una vez. Me pasó lo mismo en un número no tan reciente de la revista en el que atacan sin piedad a *2 Days in Paris* mientras, unas páginas atrás, critican tibiamente, rescatando algunas cosas, a *What Happens in Vegas*. Conclusión: prefirieron *What Happens in Vegas* a *2 Days in*

Paris. Estoy clavando mis uñas en la palma de mi mano de forma involuntaria.

"Todo cinéfilo que se precie tiene su lista de mejores películas, mejores actores, mejores escenas, etc.", Juan Pablo Semino.

OK. Juan Pablo, no te conozco, pero evidentemente vos sí a mí. Yo no soy cinéfilo. No tengo listas de nada, no tengo idea de cuáles son mis películas preferidas y mucho menos de mis escenas preferidas. Cuando me preguntan trato de responder algo y me quedo varios minutos pensando, nombro decenas de películas y cuando llega la noche me acuerdo de muchas otras que debería haber nombrado y me doy cuenta de que siempre me quedo insatisfecho con mis respuestas. Sí, la escena en la que el Guasón saca la cabeza del patrullero en *The Dark Knight* es increíble y me encanta y posiblemente diría que es de mis preferidas, pero ¿cómo ponerla arriba o debajo de toda la secuencia dentro del restaurant en *Playtime*, o la secuencia en *Casino* musicalizada por "The House of the Rising Sun", o alguna de *Minnie and Moskowitz*? Y seguro me olvido de miles de escenas que me conmovieron de distinta manera, que saltarán en cualquier momento en mi memoria y que tendré que poner al lado de las otras; para esto que me genera el cine, no tengo jerarquías. Pero bueno, calculo que el hecho de ir al cine todas las veces que pueda, de estudiar cine, de leer cine, de pensar cine y de querer hacer cine no me convierte en un cinéfilo que se pueda preciar de ello.

Mi opinión ya la dije: no soy capaz de decir que haya habido un gran film. Pero me interesa esa idea de que todo el mundo dice que el mejor film que se ha hecho es *El ciudadano* y que, a la hora de preguntar, pocos la nombren como la número uno. Y se sabe que cuando hay tanto consenso en algo jamás puede ser producto de la cinefilia. La cinefilia pareciera tener como principio primero el discutir con el resto y el no-ponerse-de-acuerdo-nunca. Si millones concuerdan, ese film no merece ser tenido en cuenta. Eso es la verdadera cinefilia, la que se recorre por los pasillos de las universidades de

cine, la que hace que haya gente que defienda las películas de Godard a pesar de que no sepa que pasó frente a sus ojos, la que no cree que haya nuevas películas de aquellos grandes directores que puedan ser buenas, la que se olvida de que la Nouvelle Vague –corriente cinematográfica que define a la cinefilia contemporánea y que la cinefilia defenderá hasta con biromes haciendo de espadas, literalmente– fue la que se peleó contra el esnobismo cinéfilo de aquel entonces, diciendo que eran grandes esas películas consideradas chiquitas de antemano por sus grandes presupuestos y su amplio público. La cinefilia –o el snobismo cinematográfico, como quieran llamarlo– de hoy dice que hay que defender las películas que nadie entiende. Eso significa dar por entendido que las películas tienen un significado, que dicen algo. Estoy convencido de las múltiples capacidades de conmover que tiene el cine y creo que ahí se encuentra la base que explica la diferencia de opiniones y la imposibilidad del acuerdo. Creo que la mayoría coincidimos cuando la verosimilitud está ausente, cuando las pretensiones no son alcanzadas, o cuando el film intenta conmover desde el lado más mezquino y horrible de la sensiblería y el golpe bajo.

Pero ¿por qué me voy a pelear con vos? ¿Para qué te voy a defender un film que a mí me generó tanto? Si me decís que la escena de *Casino* es lamentable, un videoclip de mal gusto, ¿qué tengo para discutirte? Puedo darte mi opinión, para que la pienses y quizás veas lo que yo, pero si no lo ves, ¿cuál es la necesidad de imponértelo o de que me digas, vos a mí, que yo me equivoco? Sólo el peor film del mundo o el perfecto –quizás sean el mismo– prohíben la discusión, y hasta ahora he tenido la suerte de no haberlo visto. Pero al final, Juan Pablo, tenés razón. Yo no soy cinéfilo. Saludos,

MARTÍN SCHULIAQUER

PD: ¿Soy el único que en el 95% de los casos no tiene idea de quién escribió las críticas que lee?

Cavalcade For Ever

En el año 1934, el Oscar a la mejor película fue para

Cavalcade, una auténtica porquería. Desde entonces el premio de los norteamericanos a la excelencia de una producción cinematográfica de habla inglesa le fue entregado a películas excelentes, muy buenas, buenas, regulares y malas. Pero ninguna fue peor que *Cavalcade*. Hasta el 2006. Ese año el Oscar lo ganó *Crash* de Paul Haggis, una película mucho peor que *Cavalcade*.

Bastante buena señal era que pasaran 72 años entre dos bodriazos universales premiados; sin embargo, ahora, a tan sólo tres años de *Crash*, se premiará seguramente con el Oscar a una de las películas más estúpidas de toda la historia del cine.

Casi 300 millones de dólares se gastó en producción y distribución de *The Curious Case of Benjamin Button*, una desarticulada publicidad de un banco/aseguradora de tres horas de duración filmada con una impericia sorprendente para David Fincher, un director que nunca me gustó mucho pero que al menos demostró saber más o menos contar una historia, transmitir alguna emoción y pegar planos. El mensaje de esta "película" es el siguiente: "todo es efímero". Lo sé porque los personajes lo dicen todo el tiempo y lo repiten permanentemente, en los momentos más inoportunos. Hay miles de travellings hacia atrás y adelante. Lentos, bucólicos y sin ningún sentido, como en las propagandas. Hay una tonta y gratuita escena resuelta tipo "efecto mariposa", infantilismo cine-filosófico que ya detestaba cuando todavía no era trillado. Hay sospechosos "similitudes" con *Forrest Gump*. Hay racismo a paladas. Y está la nula actuación de Brad Pitt, cuya nominación como mejor actor también parece un chiste.

En fin, la alternativa a esta cosa vergonzosa es *Slumdog Millionaire*, mucho más interesante pero con una estética a lo *Ciudad de Dios* que arruina esta película, la vuelve una cosa abyecta, miserable-cool, irrespetuosa con la pobreza del tercer mundo, realizada por los colonizadores mismos.

Las películas políticas de la categoría son las más nobles. *Milk* no es de lo mejor que hizo Gus Van Sant, pero es un Gus Van Sant, es decir, el producto de un

cineasta talentoso. *Milk* se enmarca en el lado más clásico de la filmografía de Van Sant y muestra un brillante uso del material de archivo. *Frost/Nixon* es una buena película de Ron Howard (¡sí! ¡Sorpresa!), que lleva el duelo del western y las películas de artes marciales al terreno verbal.

No vi *The Reader*, pero no parece prometer mucho, tampoco. Por último, no puedo creer que se hayan quedado afuera las dos grandes sorpresas del fin de año mainstream. *The Wrestler*, lograda película de Darren Aronofsky (¡sí! ¡Otra sorpresa!), mezcla de *Rocky* y *Fat City*, con grandes actuaciones, que los impulsos tanto de explicitud como alegóricos del director no logran arruinar, y *Happy-Go-Lucky*, brillante comedia de Mike Leigh –otro hombre de talento indiscutible–, a la que otorgo mi Oscar personal.

PATRICIO GARCÍA

ANARCOVISION@GMAIL.COM

Buenas

Con respecto a la nota de D'Espósito en el número anterior de *El Amante* sobre la crisis del negocio del cine, me surge una reflexión: si no fuera porque quedaría mucha gente sin trabajo, no lamentaría el cierre de los complejos de cine. Al fin de cuentas, ellos terminaron arruinándolo todo.

No sólo porque demostraron ser góndolas de una industria extranjera que impone sus productos en el mercado internacional, sino también porque, al mismo tiempo, lograron maleducar a los espectadores de casi todo el mundo. La espantosa costumbre de entrar a las salas con el correspondiente pochoclo y gaseosa como si fuera obligatorio masticar algo mientras se ve una película nos igualó (para abajo) al cada vez más idiota espectador medio americano. Y al que todavía crea que esta costumbre es inofensiva, piense cuántas películas en los últimos años recurren al silencio como efecto dramático. Si llegan a contar más de diez, es un milagro.

Como si fuera poco, hay que destacar que la proyección en la mayoría de las salas es mala. Tanto como el sonido. Nada justifica el carísimo costo de la entrada. Así que no es de extra-

ñar que si alguien mínimamente exigente posee un home theatre en su casa, un proyector, un plasma o un 29 pulgadas disfruta más de una película. Las ediciones en DVD, por lo general, son excelentes y se ven mejor que en el cine. Es triste, pero hay que reconocerlo. Y aquél al que le da lo mismo la calidad de una proyección se conforma con ver una película en el monitor de la PC (tal vez lo más aberrante que pueda existir) o en el celular. Incluso, y esto puede ser paranoia mía, tengo la sensación de que cada vez más se filma pensando en el formato hogareño para que el traslado de la pantalla grande a la pequeña sea lo menos traumático posible.

Si a todo esto le sumamos que el 90% de las salas de un complejo está ocupado por una misma película y el resto por películas que anteriormente ocuparon el 90% de las salas, sin dejarle opción al espectador, ahí tenemos el fracaso del negocio: la saturación.

Puede que diga una obviedad, pero, por más que se empecinen, no todos los países tienen un mismo perfil de espectador. Éste es un mundo en el que cada vez más nos obligan a ser iguales y a no aceptar las diferencias, y estos complejos de salas adhieren a ello.

Ojalá que, en una de éstas, vuelvan los cines que proyectaban, al precio de una entrada, dos películas. Una nueva y una vieja. Se volvería a ver "la vieja" como se debe: en el cine.

Muchos descubriríamos películas que pasamos de largo porque por veinte pesos no nos quisimos arriesgar. Quizá le daremos una nueva oportunidad a otras, menos exigidas a que nos guste y justifique el precio de la entrada. Y, por supuesto, otras serán un desastre hasta gratis. Pero así fue siempre. Así empezó todo. Y hay generaciones que se lo están perdiendo. Y es una lástima. Tal vez si se los atrapa, si se los piensa como espectadores ellos sean, en un futuro no muy lejano, los que, desde una butaca, descubran ese milagro que uno, cinéfilo viejo, descubrió hace tiempo.

LEONARDO VÉLEZ



De cómo *Seinfeld* y otras series cambiaron la televisión

El eje por Manuel Trancón

En un panorama de una amplitud y complejidad que apabullan, tres series hicieron que la televisión norteamericana dé un vuelco. El precedente fue *Seinfeld*, las lecciones prácticas fueron aplicadas por HBO desde *Los Soprano* y esa semilla invadió todo, hasta llegar a la rareza de la autocrítica engendrada no desde la competencia sino en el mismo canal: *The Wire*, *House*, *24*, *Prison Break*, *Lost* son hoy producidas para canales de aire; se piense lo que se piense de ellas, no tienen nada que ver con lo que se entendía por televisión hasta 1998.

Todo empezó con *Seinfeld*, que fue a la TV lo que *El ciudadano* al cine. La síntesis e implosión de la sitcom clásica y todos sus tópicos. Sistematizó cuatro décadas de comedia televisiva, agarró todas las constantes del género y las hizo explotar. Y después de eso se volvió absurdo seguir haciendo sitcoms tradicionales, o volver a construir esos decorados únicos e irreales, porque se prendieron fuego después del capítulo del *Merv Griffin Show* y ardieron para siempre. Hoy las sitcoms están en plena decadencia creativa, excepto *30 Rock*, y la única a la que realmente le va bien es *Two and a Half Men*, que es como Dick Van Dyke guarango.

Después de ver a Newman en llamas gri-

tando "Oh, the Humanity!!!", no se podía hacer otra vez *Friends* o *Roseanne*. Y eso abrió la puerta a *The Office*, *Extras* o *Curb Your Enthusiasm*. Esta última es una de las patas de *Seinfeld* (la George/Larry David), con el personaje más egoísta y sufriente de la serie monologando solo, liberado de los decorados y el corset de la sitcom. Las otras vertientes posibles no funcionaron tan bien solas. (La excepción parcial a esto fue Julia Louis-Dreyfus con *The New Adventures of Old Christine*, que logró hacer una sitcom al viejo estilo y le salió más o menos interesante. Aunque no deja de ser Elaine Benes transplantada a un contexto mediocre.)

El delirio solipsista y puramente físico de

Michael Richards, que resulta insufrible aislado, conjugaba perfecto con la neurosis miserable de George/Larry David (que era una exacerbación de la tradición cómica verbal judía que va de Groucho a Woody), y el "nada me importa demasiado" de *Seinfeld*. Cada uno de estos elementos era menos interesante solo. Eran la mezcla perfecta entre componentes que en principio se excluirían y nunca más se volvieron a unir.

Seinfeld fue una rareza, y no sólo por salir en *prime time* en un canal de aire, con no-historias que parecían pensadas solamente para una minoría de la población; ése fue sólo el principio de la perversión. Se llamó como su actor protagonista, que a su vez era

el productor y co-creador de la serie. Es decir, en los papeles era un producto para que el centro absoluto fuera Jerry y los demás fueran sombras alrededor suyo. Pero de lo que se fueron dando cuenta con Larry David fue de que era mucho más interesante lo que rodeaba al protagonista que el protagonista en sí, y usaron al personaje como transmisor de las otras líneas narrativas y centros. Por otro lado, las ficciones en general son la expresión de un –o a lo sumo dos– gran talento. Acá convivieron Larry David, Larry Charles, Seinfeld y Michael Richards, pero también Jason Alexander, Julia Louis-Dreyfus, Wayne Knight y Jerry Stiller. No existe otro ejemplo televisivo con tantos talentos diversos brillando al mismo tiempo. Invito a ver el capítulo de Yada yada para ver cómo lograron 1) no perder ni un segundo de tiempo en explicaciones y no frenar en los veintipico de minutos, 2) conjugar al menos tres líneas narrativas y que todas funcionen en paralelo e interactúen entre sí. Y que no haya ni 15 segundos sin un gag visual o verbal brillante. Eso para no hablar de la forma en que usaban el montaje para cortar el remate de gran parte de los gags, y así no perder ni tiempo ni ritmo con información redundante. Otra trampa típica del género que *Seinfeld* eludió fue lo que Buñuel llamaba "la infección sentimental". Por ejemplo, desde *Seinfeld*, ver capítulos enteros de sitcoms tradicionales como *Friends* o *Mad About You* se hace cuesta arriba: resultan lentos, melosos y muy reiterativos, podrían encajar el doble de chistes en el mismo espacio. Todo eso nos hizo ver la obra de Larry David y Jerry Seinfeld, que les dio libertad creativa a los otros programas y la apertura para hacer TV que no sea estrictamente de género. Cuatro personas hablando sobre nada; no había empatía ni sentimentalismo para emocionarnos. Pura abstracción, un grupo de inútiles que no hacían más que charlar de nimiedades todo el tiempo. Nada más.

En cambio, *Los Soprano* no fue una anomalía, sino la aplicación más o menos natural del arco de posibilidades que dejó *Seinfeld*. O la adaptación de sus enseñanzas en relación a una serie dramática en el contexto de producción de una señal de cable (HBO). *Los Soprano* no parecía televisión, sino cine. Su temática, la interna familiar de unos mafiosos italianos de New Jersey, estaba muy influenciada por el cine de gánsters de los setenta para acá, sobre todo de Scorsese y Coppola. La filiación cinéfila también estaba marcada por la presencia de Peter Bogdanovich como actor y hasta director de algunos capítulos. El programa de David Chase introdujo los dilemas morales, el lirismo y la introspección propios de una obra que tiene conciencia de sí misma, del pasado que hereda y de estar haciendo arte.

Así como el cine en sus primeros 50 años fagocitó la novela, el teatro y hasta la pintura y la música, *Los Soprano* y muchos de los productos de HBO que le siguieron fagocitaron al gran fagocitador del siglo XX.

(Una parte de este fenómeno se explica por un encuentro entre las necesidades de un modo de producción y una estética. Los canales de pago de Estados Unidos fueron productores de gran parte de la mejor televisión de los últimos 10 años. HBO y Showtime –*Dexter*, *Brotherhood*, *Weeds*, *Californication*–, al no tener exigencias de rating, pueden aguantar programas no tan populares y más ambiciosos. La forma de evaluar la continuidad de una serie de HBO o de Showtime es por la relación entre presupuesto y la cantidad de suscriptores nuevos que genera. Eso cambió la forma en que se empezó a hacer una parte importante de la ficción. Al mismo tiempo, influenció a los canales de aire, que idearon proyectos mucho más ambiciosos. Para el documentalista de la Academy of Art University de San Francisco, Facundo Luján, "lo que genera la TV paga es la decadencia del Procedural al estilo *Law & Order*, en el que se comete un crimen en el primer acto y se resuelve en el último bloque. Por la necesidad de mantener a los nuevos suscriptores, de las series hay que ver 10 ó 13 capítulos para quedar satisfecho con la historia. La temporada corta de HBO, Showtime o AMC también permite hacer campañas de nuevos suscriptores cada tres meses".)

Cuando apareció en el 2002, *The Wire* sí era una rareza, y lo sigue siendo aún hoy. Fue un ajuste de cuentas y respuesta a *Los Soprano*. Una forma de eludir la trampa implícita en las producciones de HBO posteriores al inicio de la amistad acuática entre Tony Soprano y los patos de su piletta. El peligro era recaer en programas que se volvieran rebuscados estética y temáticamente sin ser por eso más profundos, como pasó por momentos con *Deadwood*, *Carnivàle* o *Big Love*. *The Wire* no parecía ni trataba de ser cine; no se apoyó en un precedente más prestigioso. No resaltaba por cómo estaba filmada –fue el único producto de HBO sin un gramo de manierismo–, sino por los guiones y por cómo cada personaje y cada frase de cada actor estaban buscados y encajaban. Retomó una vieja especificidad de la TV: la importancia del guión y el actor. Es más, por momentos parecía filmada en tono medio grasungui a propósito, porque los personajes y su extracción social no soportaban refinamientos. McNulty era un policía de ascendencia irlandesa, borracho y mujeriego, no un chico sensible del Upper East Side neoyorquino. Otro de los logros del programa fue, según el periodista y escritor Ernesto Semán, "detenerse en las distintas relaciones que entablan los sectores populares y negros del Baltimore de hoy: entre *dealers*, consumidores y quienes dieron forma a la policía en

muchas grandes ciudades de Estados Unidos (los irlandeses desde fines del XIX, y negros desde los cincuenta).

La creación de David Simon y Ed Burns fue también una puesta al límite de varias constantes de las ficciones de HBO: el comentario social que se transformó en un ambicioso análisis sociológico de las instituciones; la amplitud del arco narrativo de los guiones era tan grande que rompió con cualquier lógica televisiva previa. *The Wire* realizó una monumental descripción del funcionamiento de una ciudad norteamericana (no cualquiera: Baltimore, una de las más violentas y con un alto índice de población negra) a través de sus instituciones: policía, narcos, escuela, periodismo, sindicalistas, concejales, Intendencia. Mostró cómo la inercia burocrática de cada institución entorpece el cambio y cómo el matiz de cada persona, hasta la que parece más detestable, la hace más compleja. Y, al mismo tiempo, esto que suena discursivo contado así no lo era en la serie, que tenía humor, un gran uso de los diferentes *slangs* y una atenta descripción de todas las clases y subclases que hay en la ciudad. También ponía un gran énfasis en los gustos e intereses, en cómo se divertían los personajes, los detalles de comportamiento de un policía blanco, un negro *dealer*, un sindicalista de origen polaco, un político italoamericano, un traficante griego, etcétera. Todo eso sin descuidar la descripción del proceso de cambio histórico ni olvidarse de mostrar la casi imposibilidad de la reforma de las burocracias establecidas. La paradoja que escondió el programa es que mostró no sólo cómo las instituciones no funcionan, sino también cómo al final sí funcionan. De forma horrible, pero todos los sistemas se reproducen monstruosamente más allá de las acciones más o menos miserables de cada uno.

El nivel de amplitud narrativa, de ambición y profundidad en la investigación del tema y de conocimiento del objeto que está describiendo podría compararse al que tenía Truman Capote respecto de los granjeros de Kansas en *A sangre fría*.

El camino fue desde la abstracción en el vacío seinfeldiano a la autoconciencia ampujosa de *Los Soprano*, para desembocar en el análisis bien concreto que hizo *The Wire* de los usos y costumbres, por lo general delictivos, de una ciudad. En el medio pasaron muchas más cosas: *Lost*, notoriamente, y una cruza entre el suspenso hitchcockiano y las enseñanzas en materia de tortura de la Escuela Francesa llamada 24. 24 es la anti *The Wire*: es puro *plot point* ansioso y psicopateo constante a las culpas y miedos del espectador, mientras nuestros amigos de Baltimore se toman su tiempo para desarrollar decenas de historias y nunca imponen sentidos a los televidentes. La actualidad de la TV es así, programas contrapuestos conviven o convivieron y ambos resultan fascinantes. Por razones opuestas. [A]

Enorme anécdota sobre las instituciones

por Esteban Schmidt

“Fuck the average reader”

David Simon, creador de *The Wire*

The Wire es un drama que terminó en 2008 y que en sus cinco temporadas, disponibles en Amazon o en Argenteam.net, describe las vidas de cada integrante de la cadena alimenticia de las drogas. De los consumidores más reventados a los grandes mayoristas; de los policías de calle a los senadores. Y aunque tiene un 9,7 en el puntaje de IMDb, hay que decir que es difícil entrarle, eh, por lo que al recomendarla hay que enfatizar mucho en la renta cultural que se obtiene si se la ve. La mayoría de las personas que miran los primeros capítulos –lo tenemos chequeado– salen deshechos de embole y se sienten confundidos por no haber captado la genialidad, o te juzgan mal por andar traficando un producto poco visto sólo para llamar la atención. Yo juro por mi pantalla de LCD que no es el caso, y que *The Wire* es lo más. Que el embole es, en realidad, puro extrañamiento. Es el poderoso hábito a la droga de la música incidental y los portazos con foley, de las historias que, por mejores que sean, tienen un gran personaje (Tony Soprano, por mencionar uno que nos cae bien) que compromete o envuelve afectivamente al espectador, que sabe de movida y para siempre a quién amar en el texto –y de quién depende la serie–, y se queda entretenido de ahí en más; es el apego a la droga de la comedia de situación o del drama didáctico, del drama policial educativo, compañeros, en

el que los morgueros o los especializados en balística van cercando con su ciencia al asesino misterioso. Y agreguemos el estándar de glamour con que se viste cada escena en el mercado mundial de las imágenes, por desagradables o prohibidas que sean, como asesinatos o alguien inyectándose. *The Wire* no estetiza nada. La vida material y diaria con sus miserias..., y a sus miserias las presenta como vienen, como lo haría un documental.

Y el lenguaje que se usa en esa vida material y diaria como realmente se emplea. Calca el habla de la calle, al punto de que en la tercera temporada el team policial protagonista tiene una asistente para que le traduzca las escuchas telefónicas que hacen a pequeños *dealers* que hablan en ebonics, el sociolecto de los negros pobres. No se abusa de los *one-liners* para que cada escena tenga un cierre de oro, por lo tanto no se dicen todo el tiempo cosas estupendamente geniales y mucho menos graciosas, porque el realismo buscado y alcanzado entiende que las personas decimos frases sin peso la mayor parte del tiempo. Sea en Buenos Aires o en Baltimore donde transcurre la acción. Y lo que se dice, las cosas *flojas* que se dicen en *The Wire* se dicen con los personajes sentados o parados, como en la vida real, pero no haciendo maratones por pasillos interminables. Sin el *walk and talk* de las series de hospital (House, gracias a dios, es rengo) y del que se abusó tanto en *The West Wing*, en la que los actores quemaron setecientos pares de zapatos en siete temporadas mientras decían sus líneas atravesando la Casa Blanca a toda velocidad. Uno de ellos, incluso, murió del corazón. Pero en *The Wire* también se dicen cosas importantes, aunque descargadas en escenas de transición, nunca en las cúlmines. “A life, Jimmy, you know what

that is? It’s the shit that happens while you’re waiting for moments that never come”, le dice Lester Freamon a Jimmy McNulty en una de esas esperas. Ah, en *The Wire* “shit” equivale a vida, negocio, familia, droga, sexo. Uhm.

A esta seguidilla de “no pasa”, “no es” agreguemos que *The Wire* “no tiene” grandes protagonistas. Los autores conceden un poco, en la primera temporada, al darle más lugar al detective Jimmy McNulty (Dominic West) que a los otros personajes, como quien quiere hacer sentir a unos miles de espectadores adicionales de la cadena de pago HBO que están pisando territorio de ficción. Aunque es más que eso. En la tragedia urbana que presenta *The Wire* hay algunos insubordinados estructurales que son, sin quererlo o sin saberlo, los que hacen alguna diferencia. McNulty es uno de ellos. Un hombre simple, de mediana edad, sexualmente muy activo, con una ética firme pero no demasiado meditada y que se castiga duramente con Jameson puede ser motor de la historia simplemente por no conformarse y hacer algo escandaloso con esa no conformidad, algo que le trae costos sociales. Algo que sus amigos pueden llamar traición. ¡Uh! El héroe de una tragedia griega. Pero McNulty pasará el bastón de mano temporada a temporada. En la segunda, un sindicalista portuario, Frank Sobotka, será quien sublime por todos. En la tercera, el comandante Colvin, autor de la frase “La esquina es el salón de estar del pobre”, intentará crear una zona roja para *dealers* y consumidores, con el fin de que no se maten en las áreas urbanas. En la cuarta, Pryzbylewski, un tipo bárbaro a quien se puede llamar Prezbo, integrante original del team policial, exonerado de la fuerza –por acumulación de amarillas–, se emplea como profesor de matemática en



una escuela bien difícil. En la quinta, la posta heroica, trágica pasa a manos de un editor periodístico del *Baltimore Sun* que se enferma por el trabajo mal hecho, por la presencia de malicia en algunos redactores y en el total del plantel directivo del diario.

Es genial, pero uno no se da cuenta hasta que hace el recuento. En esta serie, ningún personaje es feliz. Nadie tiene mayores ambiciones que un buen retiro y que las ex esposas no les demanden una cuota exagerada de alimentos. Todos son infelices a su manera, eso sí, pero sin extravagancias. A los perfiles más altos los autores de la serie los reservan para los personajes secundarios. Bubbles, un heroinómano que es informante de la policía y que se mueve inarmónicamente con un carrito de supermercado; Omar, un gánster homosexual que roba a otros gánsters y que cuando mata lo hace silbando, y Brother Mouzone, un asesino a sueldo que usa moño, anteojos y pasa sus tiempos muertos de killer leyendo *The New Yorker*, *Harper's* y *The Nation*.

Pero si todo lo relevante fuera aquella opción por el naturalismo, con una historia de gato y ratón de fondo, policías persiguiendo a criminales apoyados en escuchas telefónicas (por eso "wire": alambre, conexión), bueno, sería una frivolidad detenernos en ella. El gran mérito de *The Wire* es, además, su poder etnográfico, sociológico, que traspasa a los personajes y a sus conflictos. Esto pasa en una ciudad, ¿no?, que está en este país, que está en este mundo, ¿correcto? Bien, ¿y la base material determina la superestructura política, ideológica, jurídica? ¿No era así? ¡Claro! La acción, decíamos, transcurre en la ciudad de Baltimore, al este de Estados Unidos, sobre la bahía de Chesapeake. Una ciudad que tiene 650 mil habitantes, de

los cuales el 60 por ciento son afroamericanos (negros, bah), y con una de las tasas de criminalidad por habitante más alta de los Estados Unidos. Seis veces la tasa de Nueva York y tres la de Los Ángeles. El problema de la seguridad, vamos a decirlo así, es tan importante en Baltimore que nadie pierde tiempo si le echa un vistazo a la web municipal y le da enter al link que dice "Crime Fighting Directory". Ahí se abre un *brochure* de acciones estatales y ciudadanas contra el crimen que hacen del colorado De Narváez alguien tan amenazante como Piñón Fijo.

La serie escanea la vida real y la vuelve una ficción de primer orden, porque los actores son extraordinarios. Y porque, retomando, es una tragedia griega moderna, digámoslo. Los personajes se ven enfrentados de manera inevitable contra "dioses", moviéndose siempre hacia un desenlace fatal por una fuerza ciega. Las tragedias acaban generalmente en muerte o en la destrucción física, social, intelectual o moral del personaje principal, que es sacrificado así a esa fuerza que se le impone y contra la que se rebela con orgullo insolente. Los dioses aquí no son esas figuritas de los griegos: son el capitalismo, la codicia sin límite y el cáncer de las instituciones falladas que terminan, por gravedad fecal, cagando más a los de más abajo. Que además son los que mueren primero, porque son los menos protegidos. Hallan familia en el hampa, pero, ah, como dice el sargento Carver cuando ve cómo un *dealer* clase A le da una paliza a un *dealer* clase B: "si ellos se equivocan, los cagan a palos, pero si nosotros fallamos, nos dan una pensión".

Y la gran tragedia es que todo es para nada. En ese sentido, en cada una de las cinco temporadas los investigadores tienen un pizarrón en el que van haciendo,

con fotos y tarjetas con palabras clave o números telefónicos o jerarquías, el árbol de la investigación. La investigación se completa, alguien va preso, algún otro malo muere, y al mismo tiempo nada estructural se ha resuelto. Más allá de la suerte que corra cada gánster, Stringer Bell, un narco estudioso que quiere ascender a empresario y blanquearse, le dice en la primera temporada a un lugarteniente llamado Dee algo así:

"La cosa es que no importa a qué llamamos heroína; se va a vender. Si la droga es fuerte, la venderemos. Si la droga es floja, la venderemos el doble. ¿Sabes por qué? Porque un drogadicto va a tratar de conseguirla sin importarle más. Es una locura. Cuanto peor la hacemos, más ganamos. Si el gobierno hace las cosas bien, nadie se fija. Dee, este negocio es para siempre (*this shit is forever*)."

Tiene sus momentos *lindos* la serie también. En el final del tercer capítulo de la tercera temporada, la División Homicidios del departamento de policía vela a Ray Cole, uno de sus oficiales, muerto tempranamente y de manera natural. El cuerpo reposa sobre una mesa de pool con una petaca de Jameson en una mano y un habano en la otra, y el Sargento Landsman, hasta entonces un burócrata, improvisa un discurso extraordinario que se corona con la canción de The Pogues "The Body of an American". Landsman dice que "Cole estuvo con nosotros, trabajando, compartiendo una esquina oscura del experimento americano. Ahora fue llamado. Ha servido. Él cumplió". Este fragmento se puede ver en YouTube si escribimos "cole's wake" en el *search*. Pero, dios, no es lo mismo. Quien siga el orden de las temporadas y llegue a ese momento integrará la escena a las mejores escenas de su vida. A su patrimonio. **[A]**

La revolución está siendo televisada

por **Hernán Schell**

Si de formas narrativas hablamos, no debe existir una más anticinematográfica que la de la serie de televisión. Después de todo, ambas son formas de relato audiovisual, pero si en el cine es el director el que lleva la mayor responsabilidad porque su esencia se encuentra en la puesta en escena, en las series es el guionista y/o el productor ejecutivo el mayor responsable del programa. El director, en la serie, filma en general con tres cámaras, sin demasiado tiempo para experimentar con la luz o el sonido y a puro plano-contraplano, haciendo de la puesta un mero instrumento para ilustrar un guión.

Si tomamos en cuenta que a esta falta de calidad de imagen y sonido en comparación con el cine se le suma el hecho de que los guiones de las series son generalmente escritos de manera mucho más apresurada que los de una película, entonces es normal que, entre estas dos formas de narración audiovisual, la de la serie sea considerada por mucha gente como infinitamente menor a la del cine, una suerte de confirmación de esa famosa y despectiva frase godardiana que dice "Televisión no es visión" y que, existiendo las películas, debería de desestimarse de inmediato como un objeto a apreciarse seriamente.

Pero sería un error considerar a una serie una suerte de relato subcinematográfico. Más bien, la serie tiene que ser considerada como una forma de narración que, al igual que la novela, el cine o el teatro, posee un código propio, limitaciones y ventajas propias y una forma particular de relación con su espectador.

En principio, una serie propone nor-

malmente una estructura sólida hecha para repetirse durante una x cantidad de capítulos. Es decir, quien mira una serie mira algo que, emisión a emisión, va repitiendo constantes que hacen el sello mismo del programa. Así es como quien mira, por ejemplo, *Columbo* sabe que la mayoría de las veces se encontrará con un prólogo en el cual se mostrará a un hombre cometiendo un asesinato, y en el resto del capítulo se lo verá al detective italoamericano jugando a hacerse el imbécil e interrogando al sospechoso de una manera desconcertante.

Lo que hacen normalmente los guionistas es ir creando diálogos y situaciones, ya sea aferrándose a ese esquema o transgrediendo, de vez en cuando, alguna de esas normas para sorprender. Según el deseo y la libertad que tenga el guionista, se pueden variar los tonos (hay veces en que una serie dramática puede tener capítulos cómicos, y viceversa) o se puede crear una serie de conflictos y subtramas.

Muchos de estos conflictos, incluso, pueden ser profundamente significativos en un capítulo, parecer un hecho tremendamente importante en la vida de un personaje y, sin embargo, no tener luego la menor incidencia en el desarrollo de la serie (de hecho, esta característica se advierte hoy claramente, por ejemplo, en *Lost*, en la que ya se ve a las claras que hay enigmas planteados en la serie que nunca se van responder, o sucesos que parecían tener una importancia enorme en la vida de un personaje y que ya no son más mencionados en el programa; y es llevada, de modo paródico, a un nivel absoluta y autoconscientemente ridículo en *Los Simpson*

—¿cómo hace Krusty, por ejemplo, para no acordarse de quién es Bart después de todo lo que vivió con él?—).

Pero no solamente hay tramas que luego no tendrán el menor peso dramático en la serie; también hay en ella una imposibilidad esencial de definir totalmente un personaje. Un personaje de serie no es algo con características definidas, sino más bien un molde con determinados comportamientos que, según el guionista que lo tome, se puede hacer con más o menos oscuridad, y, según cómo sea interpretado, cambiarle más o menos sus características cómicas. Así es como, volviendo a los ejemplos anteriores, John Locke de *Lost* podrá ser siempre un místico pero a veces será un místico sabio y a veces uno psicópata, y Homero de *Los Simpson* podrá ser siempre torpe pero a veces esa torpeza será inocente para el guionista y, para otros, una irresponsabilidad oscura que habla de la moral del personaje.

Tantas tramas y subtramas que pueden o no tener peso, tantas variables que pueden tener los personajes hablan de uno de los aspectos más fascinantes de estos programas, y es que nunca terminarán de ser objetos absolutamente cerrados. Porque, aún involuntariamente, siempre aparecerá un guionista con una visión personal del programa y de las criaturas que lo habitan, y le impondrá a dicha emisión su visión particular de la serie. Aquí, cada capítulo representa un elemento que está, al mismo tiempo, dependiendo de la serie en tanto obedece a una misma estructura, pero moviéndose como un elemento autónomo.

Este esencial descontrol no se da por voluntad de sus creadores (de hecho, más de



una vez un productor ejecutivo o guionista principal se queja de que la serie es de pronto llevada para lados que él no quería), sino que se debe pura y exclusivamente a su forma de producción. Para que una serie funcione regularmente se necesita una cantidad enorme de guionistas, directores, ocasionales productores, algunos de los cuales pueden llegar a contribuir a hacer un solo capítulo del serial en toda su historia. Las series, además, van trabajando mucho sobre la marcha, viendo muchas veces qué es lo que goza de la mayor simpatía del público o de la simpatía general de la autoridad de turno para ir elaborándose.

Es imposible que toda esta forma de producción no termine generando algo dueño de un espíritu irresistiblemente anárquico e inminentemente imperfecto, y esto es algo que el público no ignora. Quien ve una serie sabe de antemano que no importa lo buena que sea: ella no logrará mantener en todas sus emisiones el mismo nivel de excelencia y no estará exenta de caer en emisiones mediocres (cuando no directamente malas).

Pero también sabe el espectador que si un serial es bueno y cuenta con una base interesante y escritores inteligentes, en medio de esas contradicciones y desperfectos podrá llegar a tener capítulos dueños de una enorme lucidez, y algunos de ellos pueden, incluso, llegar a ser obras maestras. Esta virtud se ha acrecentado en estos tiempos actuales, en los que, tal como lo muestra la nota de Trancón, las series se han vuelto cada vez más ambiciosas y sofisticadas tanto temática como formalmente. En los últimos años los

seriales han logrado popularizar temas adultos y formas narrativas transgresoras gracias a uno de sus aspectos más importantes: su forma de consumo.

En el país de origen donde es exhibida, la serie es usualmente de consumo gratuito y se exhibe en un medio que el espectador prende, cambia y apaga ya como rutina diaria.

Ver televisión es tan parte de la vida cotidiana que probar ver algo nuevo no es algo que el público televisivo vaya a rechazar a priori. Las series que construyen su popularidad y prestigio en su país de origen —y que nos llegan aquí de vez en cuando en DVD o en canales de cable o de aire— se sostienen en masividad y renombre sobre todo gracias a que supieron captar la atención del público. Por supuesto, esto no significa que el marketing no pueda influir a la hora de subir o mantener la audiencia de una serie, pero también es verdad que no existe un marketing lo suficientemente fuerte como para lograr que se sostenga por sí solo el éxito de una ficción televisiva. Por ende, no existe serie cuya masividad no sea obtenida de manera mayormente genuina.

Esto ya no pasa con el cine. Con un precio de entrada cada vez más caro e invadido por un marketing que le dice al espectador cuál es la última producción de 200 millones que tiene que ver, cada vez son menos frecuentes las películas que construyen su éxito a partir del boca en boca, y cada vez es más excepcional que el mainstream tome riesgos haciendo películas adultas o de temáticas y decisiones formales audaces que puedan espantar al espectador.

Las series de televisión, en cambio, mucho

más baratas de hacer que un film y originalmente hechas para ser vistas con sólo cambiar de canal, pueden arriesgarse con más facilidad a abordar temáticas o transgredir formas narrativas sin por esto perder masividad, porque el mismo espectador, por una cuestión de costos, comodidad y costumbre, está más dispuesto a desafiar sus propios gustos y prejuicios viendo una serie que viendo cualquier otro formato de ficción.

Así es como sólo una serie como *Dr. House* puede hacer una cada vez más franca defensa de las drogas, la eutanasia y el aborto, *Lost* puede construir formas narrativas cada vez más complejas y *The Wire* puede llevar su distancia narrativa cada vez más lejos y construir cada vez más oscuras relaciones de poder, y todo esto sin perder popularidad, o incluso ganando en masividad.

Es algo triste decirlo, pero en tiempos en los que hace rato la novela y el teatro de calidad se ven absolutamente imposibilitados de llegar a un gran público, y en tiempos en los que las películas más osadas estilística y formalmente están cada vez más relegadas a circuitos alternativos, las series hoy son las únicas capaces de construir ficciones que sean al mismo tiempo osadas y populares. Algo por lo menos curioso, siendo que son exhibidas en un medio como el televisivo, el cual, irónicamente, fue siempre asociado al mundo de lo conservador y lo superficial. Este mismo medio hoy emite unas formas de narración que, poéticamente, subvierten el sistema estético y moral desde el corazón mismo de un medio signado por el conformismo. [A]

30 Rock

Estados Unidos, 2006-2009; **CREADA POR** Tina Fey; **CON** Tina Fey, Alec Baldwin, Jane Krakowski, Tracy Morgan; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Sony Entertainment Television.

30 Rock es una serie producida por Lorne Michaels y creada por Tina Fey. Las conexiones con *SNL* no terminan ahí, sino que están por todos lados, ya que también actúan Alec Baldwin (que interpreta al jefe de Fey y está cada día más cerca de ser El Mejor Actor del Mundo) y Tracy Morgan (que hace de superestrella a lo Eddie Murphy). Y Liz Lemon, el personaje de Tina Fey, es la jefa de guionistas de un programa de sketches cómicos de la NBC, como lo fue Fey en *SNL*. Si están familiarizados con Fey, sabrán lo buena que es creando personajes (y si no lo están, vean ya *Chicas pesadas*). Y los personajes de *30 Rock* son todos maravillosos. Si bien parte de un concepto típico de cualquier sitcom (aunque sin las risas del público), la serie trasciende el formato por ser una cosa rarísima que no le tiene miedo a nada. En un episodio (el quinto de la segunda temporada, con David Schwimmer y Al Gore de invitados) se muestra cómo una fiesta de empleados de la NBC organizada por el mormón del grupo, Kenneth, se transforma en reviente orgiástico que incluye un plano de Fey completamente dada vuelta vomitando sobre un tipo con máscara de monstruo mitológico y, acto seguido, dándole un mordisco a una manzana que estaba comiendo, mientras en la misma habitación una empleada le pega una trompada al jefe y dos tipos bailan juntos y pegados. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

Brotherhood

Estados Unidos, 2006-2008; **CREADA POR** Blake Masters; **CON** Jason Isaacs, Jason Clarke, Annabeth Gish, Kevin Chapman; **DISPONIBILIDAD** Editada en DVD Zona 1.

Brotherhood es una serie tanto de familias (los Caffee) como de gánsters; la política, el sindicalismo, la religión, la clase y el delito se cruzan. Como *The Wire*, es una pintura sociológica sobre el poder y el cambio de los tiempos, pero sin dejar de ser una serie de género. Y, mucho más que su predecesora de Baltimore, tiene el ritmo de un thriller, y acá los seres humanos importan más que las estructuras. O al menos esas personas en un territorio que define pertenencias y exclusiones; en este caso, Providence, un suburbio empobrecido que fue un centro industrial. Está poblado por descendientes de irlandeses, italianos, rusos, portugueses y chinos, pero se está reacomodando por la desindustrialización acelerada y la remodelación de zonas que fueron típicas de clase obrera para dar lugar a los yuppies. En el medio de ese proceso pasa *Brotherhood*: los viejos habitantes irlandeses que daban vida al barrio están en retirada y decadencia, pero todavía no se fueron del todo, y los nuevos dueños recién empiezan a tomar posesión. Las calles se vuelven peligrosas por el tráfico de drogas, la única esperanza de ascenso social para los hijos de los ex laburantes, y los lazos de solidaridad mueren o se transforman. Mientras describe todo esto, la creación de Blake Masters también muestra el drama de una familia dividida por los talentos tan opuestos como complementarios del hijo concejal y el hijo mafioso. **MANUEL TRANCÓN**

Dexter

Estados Unidos, 2006-2009; **CREADA POR** James Manos Jr. y Michael Cuesta; **CON** Michael C. Hall, Julie Benz, Jennifer Carpenter, Lauren Vélez, Debra Morgan; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Fox; primera temporada editada por AVH.

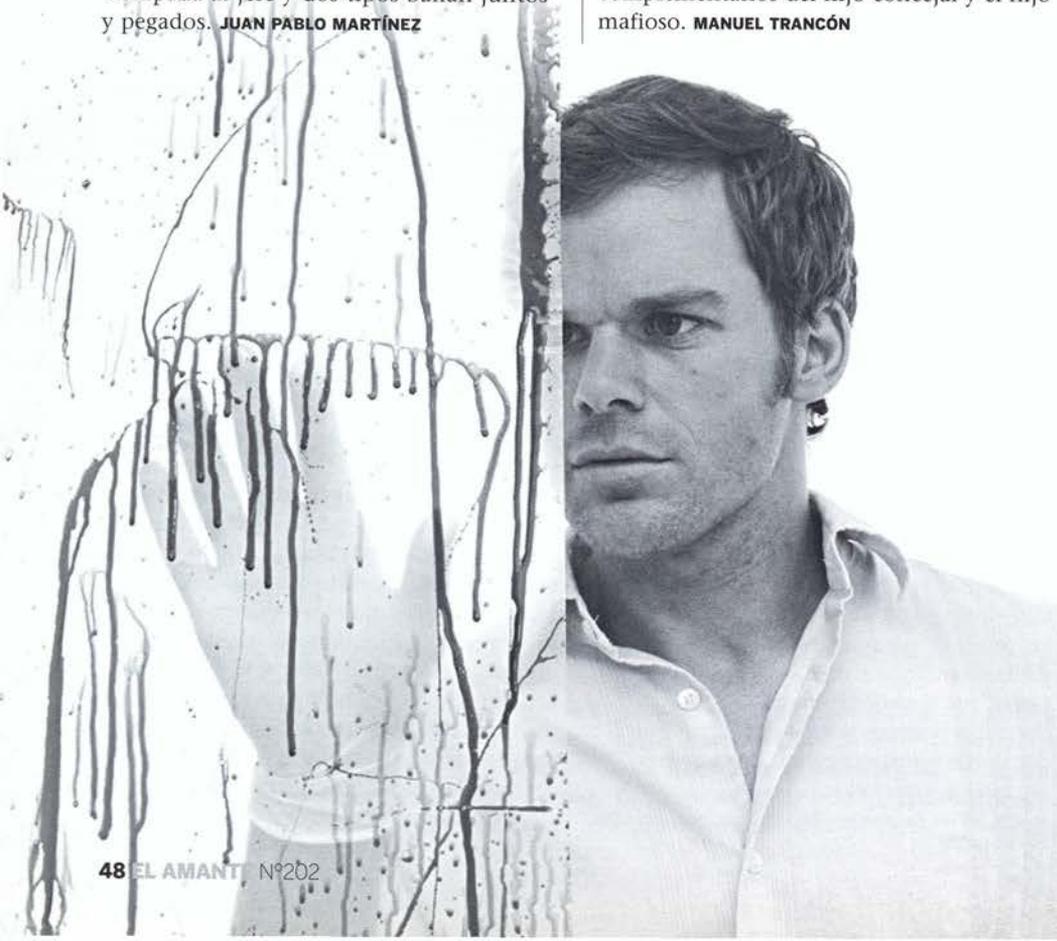
Si *Dexter* logra sostener su interés emisión tras emisión, no es gracias a sus personajes secundarios o subtramas (por lo general muy poco interesantes) ni a su ritmo (por momentos algo monótono), pero sí gracias a su carácter poderosamente retorcido. Girando en torno a un asesino serial que trabaja como científico forense para la policía (un extraordinario Michael C. Hall) y que decide utilizar sus instintos y habilidades criminales para hacer justicia por mano propia, *Dexter*, como es de esperar, juega con la moral del espectador, haciéndole sentir simpatía por su cruel, enfermo pero carismático protagonista. Pero, además de esto, hace que se sienta poderosamente atraído hacia sus razonamientos basados en la creencia de que existen asesinatos y hasta torturas justos. Así es como en la serie se manipula al espectador para que desee un homicidio, ya sea contra un perro molesto, un mafioso o un adolescente asesino. Tantas ganas de jugar moralmente con el público no podrían dar como resultado una serie que no asumiera su condición de perversa desde su propia estética. *Dexter* abunda en humor negro, en juegos lógicos que implican vidas humanas, en personajes extraños e inquietantes filmados con un cariño enfermizo y en una presentación que da toda una cátedra de cómo hacer de lo cotidiano algo violento y que bien podría justificar la existencia de este programa.

HERNÁN SCHELL

The Wire

Estados Unidos, 2002-2009; **CREADA POR** David Simon; **CON** Dominic West, John Doman, Wendell Pierce, Lance Reddick, Deirdre Lovejoy; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO; primera temporada editada por AVH.

Basándose en casos policiales reales, esta maravilla le propone al espectador sumergirse en el mundo del narcotráfico, retratando tanto el mundo de los traficantes como el de la policía que los persigue. Con este argumento se arma una trama complejísima en la que la guerra contra el narcotráfico se muestra no como un acto justiciero sino como una actividad más propia de un juego comercial y de conveniencias personales. Todo esto filmado con una frialdad extrema que, lejos de ser caprichosamente autoimpuesta, refleja una necesidad de mantenerse neutral ante una situación que supera el entendimiento de cualquier persona. Porque si hay algo que se destaca en *The Wire* es la forma en la que se describe al mundo del narcotráfico como uno en el que cualquier intento de ordenar jerarquías o



confiar en una última y sabia autoridad se vuelve inútil. En este programa, los guardianes de la ley pueden ser los responsables de las acciones más violentas, las burocracias legales se muestran como absurdamente perjudiciales para impedir el crimen y los criminales pueden, al mismo tiempo, ser dueños de los actos más nobles y funcionar como los mejores ayudantes económicos de los marginales. Cómo no filmar este desconcierto, entonces, con la distancia propia de quien observa esta situación con miedo y extrañamiento. **HS**

My Name is Earl

Estados Unidos, 2005-2009; **CREADA POR** Gregory Thomas Garcia; **CON** Jason Lee, Ethan Suplee, Jaime Pressly, Nadine Velazquez; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por FX; editada en DVD por Gativideo.

La idea de ver a Jason Lee todas las semanas ya es un buen motivo para seguir una serie. Especialmente si el personaje que interpreta es un típico exponente de la cultura *redneck* y *white trash* norteamericana que usa camisas y bigotones de camionero y cuya principal actividad es pasearse por bares tomando cerveza. La premisa de la serie es que Earl, que nunca en su vida hizo más que regirse por sus propios impulsos sin jamás tomar en consideración a los demás, pierde su ticket ganador de la lotería al ser atropellado por un auto y, en el hospital, descubre la idea del karma; temiendo represalias por sus fechorías, elabora una interminable lista de gente a la cual perjudicó y ante quienes desea redimirse. Se podría pensar que ésta es otra fábula rosa en la que el canalla aprende la importancia moral de la bonhomía y de vivir en comunidad, pero pronto aprendemos que aquéllos a los que Earl debe compensar son tan vulgares como él. Earl saldrá redimido de cada aventura, pero no sin antes recibir palizas, agravios y todo tipo de bajas; la serie profundiza en ese mundo de bajos instintos con un tono liviano y de picaresca: allí reside su encanto. Ethan Suplee, que interpreta al obeso y descerebrado hermano del protagonista, hace que Randy Hickey, su personaje, no sea una caricatura sino un *slacker* entrañable, y acaba siendo el complemento perfecto de Lee, un genio de la comicidad de perfil eternamente bajo. **GUIDO SEGAL**

Héroes

Estados Unidos, 2006-2009; **CREADA POR** Tim Kring; **CON** Sendhil Ramamurthy, Masi Oka, Hayden Panettiere, James Kyson Lee, Jack Coleman; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por AXN; primera y segunda temporadas editadas por AVH.

Héroes está llena de discursos *new age*, de incoherencias en la trama inaceptables hasta para los parámetros de una serie y de actores dueños de la expresividad de un



ladrillo. Pero, qué más da, hay algo de valioso en esta serie sobre superhéroes mayormente adolescentes al mejor estilo *X-Men* que permite que uno la siga. Puede que la razón se encuentre en la habilidad de los guionistas para dejar siempre excelentes (y desesperantes) finales abiertos, o en el personaje de Sylar, uno de esos villanos desagradables hasta el extremo que hacen que uno quiera que sea asesinado a pesar de que se sabe que, en el fondo, él es uno de los principales atractivos del programa. Pero si se le quiere encontrar una columna vertebral a *Héroes*, debe buscársela en el personaje de Hiro Nakamura, el adolescente japonés que tiene el poder de viajar en el tiempo y un alma ingenua y aventurera que roza lo demencial y lo vuelve adorable. Hiro es, quizás, el reflejo más acabado del encanto de esta serie: ese espíritu añinado y medio ganso que parece querer volver a ese ánimo lúdico de cuando se era chico y se soñaba con cambiar el mundo con superpoderes absurdos. Son sueños de los que inevitablemente uno se avergüenza un poco, pero que no dejan de tener un sabor especial cada vez que se los recuerda. A esto se parece, justamente, el gusto que uno tiene por este programa. **HS**

Dollhouse

Estados Unidos, 2009; **CREADA POR** Joss Whedon; **CON** Eliza Dushku, Tahmoh Penikett, Olivia Williams; **DISPONIBILIDAD** Para descargar.

No se le puede negar cierto talento para el papelón a José Pablo Feinmann, que en un comentario reciente eligió a *Buffy, la cazavampiros* como muestra del, suponemos, "bajo nivel intelectual de la mayoría silenciosa norteamericana". Ojalá. Diez años después de su primera emisión, *Buffy* sigue confinada a un circuito de culto, por motivos que tal vez sería preferible no indagar. Un comienzo tímido y pavote sumado a *production values* propios de Héctor Olivera circa 1984 podrán haberle jugado en contra al principio, pero ahora no hay excusa: sobra evidencia para convencer al más incrédulo de que *Buffy* es la serie televisiva más sofisticada de la historia. Sólo hay que aceptar algunas excentrici-

dades irritantes –la idea de que los vampiros son demonios, que hablan pero no respiran, que no tienen alma– para entrar en un universo mitológico más complejo y consistente que el de Tolkien, pero mucho mejor: humor e intensidad gótica en vez de folklore pelotudo, chicas lindas en lugar de enanitos y líneas de diálogo que no desentonarían en *The Lady Eve*.

Ninguneado y castigado como pocos por el infierno de la tele de aire, Joss Whedon insiste con una nueva serie, *Dollhouse*, cuyo epicentro es, por ahora, una especie de prostíbulo/spa noventista, lleno de agentes secretos y máquinas que implantan personalidades falsas. El primer capítulo es espantoso, sospechosamente a tono con el estilo más "moderno" de J.J. Abrams, Brian Grazer y una generación entera de estafadores de la ficción. Igual la vamos a ver completa, porque no podemos creer que Whedon se haya convertido en eso. Sabemos que planea algo sorprendente. Que Fox se lo permita es otro tema, pero crucemos los dedos. **HUILI RAFFO**

Grey's Anatomy

Estados Unidos, 2005-2009; **CREADA POR** Shonda Rhimes; **CON** Ellen Pompeo, Patrick Dempsey, Katherine Heigl, Sandra Oh, Justin Chambers, Eric Dane, Chandra Wilson, T.R. Knight; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Sony Entertainment Television; las primeras cuatro temporadas editadas por Disney/Buena Vista Internacional.

Grey's Anatomy fue desde su estreno uno de los grandes éxitos de la televisión norteamericana de los últimos años. Con altos niveles de popularidad, consiguió numerosos premios, un gran impacto en la prensa y llevó otra vez al cine a actores desaparecidos como Patrick Dempsey, aquel galancito de los ochenta, y a nuevas caras como Katherine Heigl (*Knocked Up*, *27 bodas*).

¿Qué tiene de nuevo *Grey's Anatomy*? La verdad es que nada. Es otra serie de médicos, pero no a la manera de *ER*, sino con condimentos más propios de una telenovela. No hay realismo en los casos médicos, ni demasiado vocabulario de libro de medicina, ni siquiera demasiada sangre. Lo importante para los habitantes del hospital Seattle Grace son las relaciones humanas que se establecen entre quienes dedican su vida a la medicina.

Bajo el nombre de un manual de anatomía, la serie cuenta con la voz de Meredith Grey (Ellen Pompeo) como protagonista y narradora para dar sentido a los avatares de un grupo de cirujanos que comparten casa, vida y trabajo; inmaduros en sus vínculos afectivos, se enamoran, sufren, se equivocan y, de paso, aprenden a salvar vidas humanas.

Pese al desgaste argumental de los últimos años, aún nos quedan Sandra Oh,

Chandra Wilson y las apariciones esporádicas de Kate Walsh (emigrada con personaje y todo a *Private Practice*, también de ABC) para hacer que todavía valga la pena la medicina televisiva. **PAULA VAZQUEZ PRIETO**

CSI

CSI: Crime Scene Investigation

Estados Unidos/Canadá, 2000-2009; **CREADA POR** Anthony E. Zuiker; **CON** Marg Helgenberger, George Eads, Paul Guilfoyle.

CSI, en su versión original, muestra las actividades de un grupo de científicos forenses situados en Las Vegas. A partir del éxito de esta serie se abrieron dos secuelas, que son *CSI Miami* y *CSI Nueva York*, pero obviamente la mejor es la original, ya que es la que más releva la tradición no sólo de la novela negra sino además del cine de suspenso o de investigación más clásico. Las tres tienen un mismo esquema: abren con un crimen y prosiguen con una minuciosa investigación no sólo para descubrir al asesino sino también para dar cuenta de las motivaciones y las implicancias que trae esa muerte consigo. Las tres están situadas en grandes centros urbanos e investigan la presencia del crimen en la cúspide de la civilización, planteando además problemáticas éticas y morales, individuales y sociales. Paralelamente a la investigación de las muertes, se van desarrollando las historias de cada uno de los personajes. **MARCELA GAMBERINI**

Life on Mars

Gran Bretaña, 2006-2007; **CREADA POR** Matthew Graham, Tony Jordan, Ashley Pharoah; **CON** John Simm, Philip Glenister, Liz White, Marshall Lancaster; **DISPONIBILIDAD** Desde marzo, por FX.

El problema del *High Concept* es que hay que tener con qué. "Un hombre se convierte en mosca" puede sonar tan atractivo como "el último hombre sobre la tierra lucha contra los vampiros", pero ya sabemos para qué lado va cada una. El *High Concept* es un contrato que se cumple bastante poco.

En *Life on Mars*, un detective de la policía de Manchester tiene un accidente en el año 2006 y se despierta en 1973. Sigue siendo un detective de la policía de Manchester, pero todo lo demás es muy distinto, lo suficiente como para que las historias individuales en cada capítulo sean apenas una excusa, *whodunits* descartables al servicio de la comparación sociológica. Lo cual es una pena, porque, desde el título, *Life on Mars* es una apuesta alta, destinada a uno de dos resultados extremos: hacerle honor o mancillar el nombre de Bowie. Durante la primera temporada se las arreglaron bastante bien para no hacer ninguna de las dos cosas, pero la caga-

ron con la segunda, que no recomendamos. *Life on Mars* se puede ver, siempre y cuando uno apague la tele por la mitad, resignándose a que una pregunta interesante sea mejor que una respuesta idiota. Cumplimos en avisar que *Life on Mars* termina mal. Pero no "mal" como en una tragedia o un alegato, sino más bien como el castillito de un nene que se aburrió de lo que estaba construyendo y tiró los legos a la mierda. **HR**

In Treatment

Estados Unidos, 2008-2009; **CREADA POR** Hagai Levi; **CON** Gabriel Byrne, Dianne Wiest, Melissa George; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO; editada en DVD.

Realizada por el hijo de García Márquez, Rodrigo García, esta serie se destaca por dos motivos: uno es que no tiene acción, tiene casi un único escenario y es puro relato hablado, lo que la hace barata en ese aspecto; y el otro es que se puede acceder a ella de una manera diferente.

El Dr. Paul Weston, interpretado por el buenmosísimo Gabriel Byrne (buen actor, también), es psicoanalista, y cada uno de los episodios es una sesión de terapia que mantiene con sus pacientes. Ahora bien, la serie tiene una estructura particular, ya que uno puede verla a diario o bien verla por días: los lunes atiende a Laura, los martes a Alex y así sucesivamente. Si alguno se engancha con una historia más que con otra, puede verla solamente un día por semana. El día más interesante de esta primera temporada es el viernes, ya que se cuenta la sesión que el mismo psicoanalista tiene con su propia terapeuta, encarnada por la premiada Dianne Wiest. Cada episodio dura 40 minutos, lo mismo que dura una sesión.

Lo más interesante de esta serie, además de su novedoso formato, es que nos la pasamos espiando una sesión de terapia ajena. ¿A quién no le seduce esta idea? **MG**

Lost

Estados Unidos, 2004-2009; **CREADA POR** J.J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Liebre; **CON** Matthew Fox, Evangeline Lilly, Josh Holloway, Terry O'Quinn, Naveen Andrews; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por AXN; primeras cuatro temporadas editadas en DVD por Gativideo.

A esta altura sabemos perfectamente que *Lost* es una serie que genera amores y odios por igual. Casi no hay término medio en cuanto a las aventuras de los sobrevivientes del vuelo 815. Algunos dicen que hay que esperar hasta avanzados algunos episodios para engancharse, como suele pasar con casi todas las series. Yo creo que si uno no se fanatizó desde el comienzo, no se fanatizará jamás. En mi caso, yo dije "acá hay algo" a

los siete minutos de empezado el primer episodio, cuando a un personaje se lo chupa una turbina. Y ahora va por la quinta temporada, sumando y sumando enigmas –y viajes en el tiempo!– y jugueteando con las convenciones genéricas y narrativas –la manera en que sostiene el suspenso y trabaja con los tiempos la acerca por momentos a la perfección–, con sus personajes estereotípicos que segundo a segundo dejan de serlo un poco más. *Lost* es el antídoto perfecto para tanta horrenda serie *qualité* y "de prestigio" como *Los Soprano* y *Six Feet Under*. Porque nunca se toma demasiado en serio a sí misma –a pesar de tener personajes llamados Hume, Rousseau y John Locke–; nunca deja de ser, en el fondo, puro material *pulp*, capaz de combinar, en un mismo episodio, comedia slapstick, cine de acción, melodrama surcoreano, ciencia ficción, teorías conspirativas varias y cine de terror. Este coso multiforme se mueve a un millón de ideas por minuto, y en el camino se lleva puesto a casi todo el cine mainstream contemporáneo. **JPM**

Californication

Estados Unidos, 2007-2009; **CREADA POR** Tom Kapinos; **CON** David Duchovny, Natasha McElhone, Madeleine Martin, Madeline Zima; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Canal 13 y Fox; primera temporada editada en DVD por AVH.

Para muchos fanáticos de *X-Files*, el retorno de David Duchovny a la televisión era un evento más que esperado. Sin embargo, nada más lejos de las peripecias de Mulder, Scully y los extraterrestres que la serie que trajo nuevamente al candelero al actor. Pensada para su lucimiento, hay que ser justos y decir que David sale más que airoso.

En la soleada California, Duchovny interpreta al neoyorquino Hank Moddy, un escritor de éxito que, tras ver convertido su bestseller en otro bodrio de Hollywood, sufre un bloqueo creativo. Convencido por su representante de dedicarse a la nueva literatura express de los blogs, Moddy experimenta cada día el límite de lo moralmente permitido.

Con una mirada entre cínica y liberal sobre el mundo falso de las celebridades, las drogas y los excesos, la serie se deleita con las desventuras sexuales de hombres maduros abiertos a nuevas experiencias. Inmaduro y egoísta por momentos, pero con un genuino cariño por su familia perdida, Hank intenta reconquistar el amor perdido de su mujer y acompañar a su hija en el difícil tránsito de la adolescencia.

La siempre enigmática Natasha McElhone y la joven Madeline Zima, mucho más crecida que en *La niñera*, hacen del elenco uno de los mejores aciertos. Con un éxito interesante para la cadena Showtime, la serie ya cuenta con dos temporadas emitidas y promete el regreso para el próximo año. **PVP**

Prison Break

Estados Unidos, 2005-2009; **CREADA POR** Paul Scheuring; **CON** Dominic Purcell, Wentworth Miller, Amaury Nolasco, Sarah Wayne Callies, Robert Knepper, William Fichtner; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por FX; editada en DVD por Gativideo/20th Century FOX.

La premisa central de *Prison Break*, como bien podrán imaginarse, consiste en la fuga de una cárcel. Un hombre ha sido condenado a pena de muerte por un crimen político que no cometió y su hermano desarrolla un plan para liberarlo. Michael Scofield es un ingeniero con una memoria e inteligencia extraordinarias que comete un asalto para ingresar en la prisión de máxima seguridad de Fox River y ayudar a escapar a su hermano antes de que lo ejecuten.

La primera temporada se estructura a partir de dos líneas narrativas: por un lado, lo que sucede en el interior de la prisión, con una galería de inquietantes personajes secundarios (desde un pedófilo desagradable hasta un carcelero aún más perturbador), y por el otro, el trasfondo político-policial del falso crimen, que involucra a las altas esferas del gobierno norteamericano.

La serie mantiene el ritmo capítulo a capítulo; muy lograda a nivel visual, sin demasiada pretensión en las actuaciones y con estallidos de tensión por momentos angustiantes. Las limitaciones de la idea conllevan a que la estructura se vaya deshilachando a lo largo de las sucesivas temporadas. Mientras que la segunda nos mantiene interesados en la suerte de los fugitivos, con el condimento de la genial aparición de un agente del FBI como un drogadicto y obsesivo perseguidor, la tercera y la cuarta

son más de lo mismo. Vuelven a la cárcel (esta vez más sucia y horrible, en las tierras panameñas), se vuelven a escapar y para entonces ya nos aburrimos de tantas vueltas de tuerca. Parece que por la caída del rating en los últimos meses la cadena FOX ha decidido terminar la serie este otoño. **PVP**

Curb Your Enthusiasm

Estados Unidos, 2000-2007; **CREADA POR** Larry David; **CON** Larry David, Cheryl Hines, Jeff Garlin, Susie Essman, Richard Lewis **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO.

¿Qué más se puede hacer después de haber escrito *Seinfeld*, la más perfecta sitcom posible? Larry David se enfrentó al abismo allá por 1998 cuando *Seinfeld* salía del aire. Prefirió reinventarse. Y lo que empezó siendo una suerte de terapia ante la abstinencia y el canon instalado terminó fundando la santísima dualidad del rey David: *Curb Your Enthusiasm* ("no exageres tu entusiasmo") es una extensión, mutación, amplificación del mundo *Seinfeld*. Es su revolución y contracara: el abismo kiarostamiano del sujeto real y su ficción dentro de la ficción encuentran en ese nuevo género televisivo, el doc-com (versión documental de la antigua sitcom), un nuevo punto de partida. *CYE* entra por donde la TV sale: neorealismo cómico, Christopher Guest revisitado, falso desorden, improvisación, bajos recursos y locaciones reales. La desembocadura es la ironía feroz de ambos mundos, el de la TV y el de fuera de ella. El resultado es un

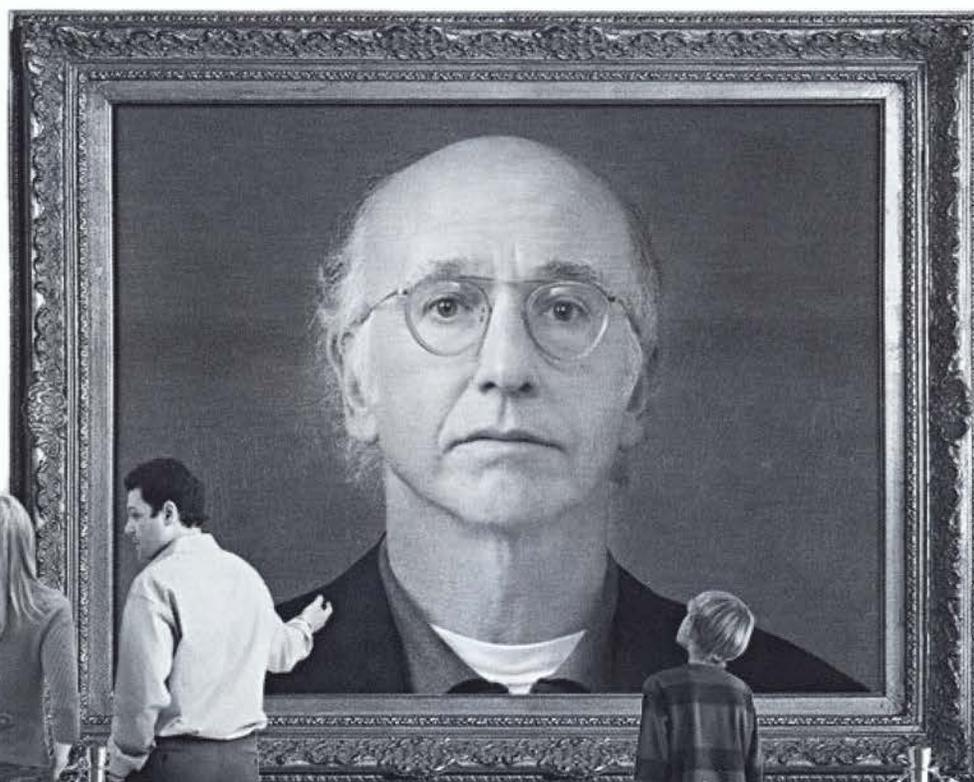
cachetazo de campo a las fórmulas de la comedia. Y Larry David hace de sí mismo, como un Jerry Seinfeld más cruel y oscuro, valiéndose del estilo del gag postergado (que en *Seinfeld* funcionaba como contrapeso artificial de la velocidad verbal) no sólo como estrategia narrativa sino también como síntoma de un modo de vida oscuro y melancólico, en el que todo siempre puede ser malentendido. Esa visión del mundo, pavorosa, es la que el horror de lo real no tiene afuera en el nuevo legado de LD. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Mad Men

Estados Unidos, 2007-2009; **CREADA POR** Matthew Weiner; **CON** Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Christina Hendricks; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO; primera temporada en DVD Zona 4.

Mad Men está ambientada a comienzos de la década del sesenta en una agencia de publicidad en la avenida Madison, en Manhattan. El esfuerzo de reconstrucción es notable: la fastuosidad de ropas y decorados es equiparable a la que mostraban los melodramas de Douglas Sirk. Uno podría desdeñar la trama y recrearse ante cada vestido, mueble, alfombra o sillón que aparece en pantalla. Otro motivo de interés es la idea de estar ante gente que se siente poderosa, que está creando una profesión nueva, aprovechando el boom del consumo norteamericano de la época. A la manera de la española *Cuéntame cómo pasó*, *Mad Men* intercala en el desarrollo de

la trama acontecimientos públicos de la vida real, como el ascenso de Kennedy, la muerte de Marilyn y la carrera espacial.



Si bien la serie tiene el defecto de la sobreescritura (diálogos demasiado inteligentes y referencias epocales insistentes, como llenar el Corán de camellos), cuenta, por otra parte, con una novedad total para la televisión: la ambigüedad moral de sus personajes. Esto se da especialmente y con mucha eficacia en la pareja central: Don Draper (Jon Hamm), un publicista guapísimo, mujeriego y oscuro, casado con Betty (la hermosa y excelente actriz January Jones), algo así como la versión maligna de Grace Kelly. Es una pareja aparentemente perfecta, atravesada por insatisfacciones profundas. Son atractivos pero inquietantes: es imposible no sentirse atraído por ellos, al mismo tiempo que provocan miedo. **GUSTAVO NORIEGA**

Six Feet Under

Estados Unidos, 2001-2005; **CREADA POR** Alan Ball; **CON** Peter Krause, Michael C. Hall, Frances Conroy, Lauren Ambrose; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO; editada en DVD.

La muerte es la protagonista de esta serie. Genial por su mirada irónica y ácidamente corrosiva, *Six Feet Under* fue una serie muy popular en nuestro país allá en el 2001. A lo largo de sus 63 episodios cuenta la historia de la disfuncional familia Fisher, y en el primero sucede la muerte del padre, dueño de una funeraria de Los Ángeles. A partir de allí, sus hijos y su mujer se harán cargo del negocio familiar. Estructurados alrededor de una muerte anónima, los episodios cuentan los avatares de los deudos del muerto y, además, los conflictos internos de cada integrante de esa extraña familia, que da la casualidad de que, en algún punto, siempre es parecida a la nuestra. Está impresionantemente bien actuada –sobre todo Michael Hall, quien unos años después encarnaría en otra serie al justiciero Dexter–; cada uno de sus episodios es un modelo de lo que debe ser una narración inteligente que no pierde de vista el eje, y, a la vez,

incorpora todo el tiempo nuevos elementos. Una comedia negrísima sobre la vida y la muerte, sobre el amor, sobre las relaciones humanas, sobre la familia, que funciona filosóficamente como un espejo de nuestras realidades. **MG**

El escudo

The Shield

Estados Unidos, 2002-2008; **CREADA POR** Shawn Ryan; **CON** Michael Chiklis, Walton Goggins, Jay Karnes, Catherine Dent, Michael Jace;

DISPONIBILIDAD Exhibida por canal AXN; primera a quinta temporada editadas por AVH.

El escudo gira en torno a los accionares de un cuerpo de policías caracterizados por su especial brutalidad a la hora de resolver diferentes casos.

Esta brutalidad, en vez de ser justificada por la serie con la excusa de que es una violencia necesaria para combatir el crimen (lugar común si los hay en tanta ficción de policías duros pero supuestamente heroicos), es puesta permanentemente en tela de juicio y le da a las fuerzas de la ley de *El escudo* un carácter mafioso que la coloca menos como una institución hecha para servir a la comunidad que como una organización delictiva con códigos y ética propios y hasta el mismo amor por ganar dinero de manera ilegal. Para apreciar esta visión de la policía basta con seguir al detective Mackey, el protagonista de esta serie, interpretado por el excelente Michael Chiklis (la mole de *Los Cuatro Fantásticos*), cuyo trabajo sutil y sensible puede hacer que se sienta empatía y hasta simpatía por un desagradable policía que, junto a su equipo de oficiales cómplices, es capaz de incurrir en las mayores bestialidades para atrapar a un delincuente y, de paso, cometer todos los actos de corrupción posibles, cosa de asegurarse de que, al llegar a su retiro, éste esté lleno de billetes ganados con el sudor de su frente y todo el desprecio por la ley y la ética laboral. **HS**

The Office

Inglaterra, 2001-2003/Estados Unidos, 2005-2009; **CREADA POR** Greg Daniels, Ricky Gervais y Stephen Merchant; **CON** Ricky Gervais, Martin Freeman, Mackenzie Crook, Lucy Davis (versión inglesa); Steve Carell, Rainn Wilson, John Krasinski, Jenna Fischer (versión estadounidense); **DISPONIBILIDAD** Exhibida por FX.

Dos versiones. *The Office* aparece en la comedia inglesa que Estados Unidos termina importando. Uno sospechaba lo peor, ya que la versión británica era genial. La paradoja es que la versión de este lado del Atlántico, respetando la idea original, consiguió su propia identidad, por lo que puede hablarse claramente de dos doc-coms distintas. Comparten un núcleo común: en ambas la excusa es mostrar la dinámica de funcionamiento de una oficina, el microcosmos generado y cómo el trabajo es algo más que una serie de labores y jerarquías. En *The Office* el espacio de trabajo es un teatro del mundo a pequeña escala. Si en la versión inglesa el humor era más seco, elegante y sarcástico, en la versión estadounidense se presenta una versión más humanista, no por ello menos cruel, aunque políticamente más correcta. A no confundirse: aquí no hay misantropía alguna, sino una cariñosa pero distante ternura. La invención más conmovedora de esta comedia no es legitimar el espacio de trabajo sino sostener –aunque a alguien pueda resultarle triste– que cuando la vida y el trabajo se cruzan en un lugar de encuentro la vida es menos solitaria y, al menos por unas horas, todos jugamos un rol para otros, formando parte de un grupo minúsculo, pero nuestro. En la rutina autoconvencida y camuflada de pequeña victoria cotidiana reaparece el nombre de una influencia oculta:

Christopher Guest. **FK**



Dr. House

Estados Unidos, 2004-2009; **CREADA POR** David Shore; **CON** Hugh Laurie, Lisa Edelstein, Omar Epps, Robert Sean Leonard; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Universal Channel; primeras cuatro temporadas editadas en DVD Zona 4.

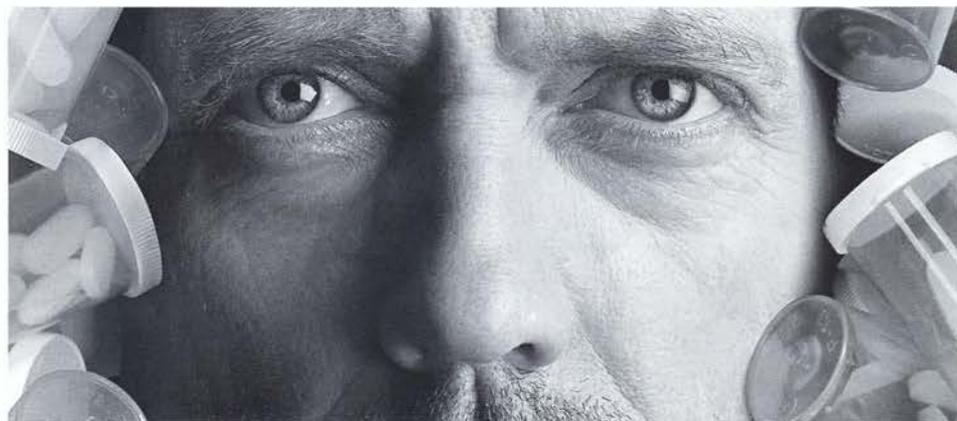
House es médico de un hospital escuela de Nueva Jersey encargado de casos de difícil diagnóstico. Su método es puramente racional y está basado en las aventuras de Sherlock Holmes. House, adicto a los analgésicos, es, además, el más recalcitrante misántropo de la Tierra: ubicado algo así como en las antípodas de Patch Adams o cualquier otro facultativo humanista, sistemáticamente evita relacionarse con el paciente, a quien ve simplemente como un aparato que presenta dolencias o malfunciones y que miente. Lo suyo son los síntomas a partir de los cuales deduce lógicamente la causa. El esquema básico es la confrontación entre los impulsos de sus médicos asistentes, tendientes a una idea romántica de la medicina, y su contumaz desprecio por las relaciones humanas. Una de las gracias de la serie es que siempre tiene razón él.

El esquema de *Dr. House* es deliberadamente repetitivo: sirve más bien como una estructura en la que se desarrollan las relaciones entre los personajes y la infinita gracia de House, capaz de realizar los comentarios más políticamente incorrectos que se hayan escuchado en la televisión. Hugh Laurie ha hecho una construcción extraordinaria con su personaje y el resto del elenco sostiene las peripecias con fineza, destacándose su amigo Wilson (ecos del Watson de Sherlock Holmes) y la bellísima Cameron (Jennifer Morrison), la única que puede manejar mínimamente a House. Y recuerden: como dice nuestro antipático héroe, "todo el mundo miente". **GN**

The IT Crowd

Reino Unido, 2006; **CREADA POR** Graham Linehan; **CON** Katherine Parkinson, Chris O'Dowd, Richard Ayoade; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Sony Entertainment Television.

Una serie que le pasa el trapo a todas las demás series cómicas inglesas (y americanas) de los últimos años. Pero, lamentablemente, *The IT Crowd* no tiene ni la popularidad ni el respeto que se merece. Los protagonistas son Jen, una chica que tiene una entrevista para trabajar en la oficina de una empresa y es puesta como supervisora de los técnicos de PC, y Roy y Maurice, las personas más nerds del universo (Roy: "We don't need no education"; Maurice: "Sí, la necesitás; acabás de usar una doble negación"), que trabajan en el sucio y desordenado sótano del lugar, donde no hacen prácticamente nada. Y en



el cuarto episodio de la primera temporada (hasta ahora son tres temporadas de seis capítulos cada una; las temporadas de seis episodios son algo común en las series inglesas) aparece quien tal vez sea el personaje más brillante de la serie: Richmond Avenal, ex yuppie devenido gótico luego de descubrir al grupo black metal Cradle of Filth, y que ahora vive recluido en un cuartito que da al sótano cual "fantasma de la ópera". Sus "miradas pensativas hacia el horizonte" (o sea, a cámara) son momentos geniales de la comedia, como también lo es el primer capítulo de la segunda temporada, en el que los tres protagonistas van a ver un musical llamado *Gay: A Gay Musical*. Una serie que nos enseña que si tipeás "google" en Google "podés romper la internet". **JPM**

Extras

Reino Unido, 2005-2007; **CREADA POR** Ricky Gervais y Andy Merchant; **CON** Ricky Gervais, Ashley Jensen, Stephen Merchant, Shaun Williamson; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por I-Sat.

El éxito de *The Office* atrajo todas las miradas sobre Ricky Gervais. El reducido formato de la serie, de apenas dos temporadas de seis capítulos cada una, se tradujo en enormes expectativas. Luego de muchos rumores, Gervais y su socio, Stephen Merchant —quien en *The Office* apenas hacía un cameo fugaz—, volvieron al ruedo con *Extras*, en la que Merchant hace las veces de representante inoperante del extra con aspiración de actor serio que interpreta Gervais. Si *The Office*, desde la sensación constante de tiempo real que producía, trabajaba el humor a partir de la incomodidad (tanto de los personajes como del espectador), *Extras* lleva esa incomodidad al extremo, hasta el punto de olvidarse por momentos del humor. Andy Millman, el personaje de Gervais (mucho más oscuro y negador que en *The Office*, un tipo amargado que no se miente a sí mismo como lo hacía David Brent), y el de Ashley Jensen, la actriz escocesa que es la gran incorporación de la serie, no paran de caer involuntariamente en acti-

tudes racistas e intolerantes hacia discapacitados o gente enferma y, conscientes de eso (o perseguidos por el imperativo actual de "ser tolerantes"), intentan enmendar su error, empeorando las cosas. De paso, grandes nombres como Ben Stiller, Kate Winslet o Daniel "Harry Potter" Radcliffe aprovechan el mundo misántropo de la serie y se lo pasan en grande mostrándose como egomaniacos, perversos o caprichosos. **GUIDO SEGAL**

The Flight of the Conchords

Estados Unidos, 2007-2009; **CREADA POR** James Bobin, Jemaine Clement, Bret McKenzie; **CON** Jemaine Clement, Bret McKenzie, Rhys Darby, Kristen Schaal; **DISPONIBILIDAD** DVD importado; descarga web.

Una banda de folk digital de Nueva Zelanda busca triunfar en Nueva York. Consigue: una (1) fan, un (1) representante (empleado del ente de turismo neozelandés en NYC), infinitas (∞) changas para poder ganarse la vida, pocas (\otimes) chicas. El universo de *The Flight of the Conchords* es así de menudito, y el punto de fuga que le permite ser una de las sitcoms (o especie de) más encantadoras de los últimos años es una suerte de arrebato alucinatorio empastillado, firme pero moroso, que en episodios como "Bowie" (visita en sueños de un clon gordito de Duque Blanco al Conchord Bret) llega a verdaderas cumbres del disparate peluche, no exentas de vértigo. Bret y Jemaine se autoproclaman el cuarto dúo folk-digital-rap-funk-comedy de NZ, pero nosotros preferimos ponerlos en el primer lugar, por la serie y también por sus discazos (chequése *The Flight of the Conchords*, 2008). **MP**

Big Love

Estados Unidos, 2006-2009; **CREADA POR** Mark V. Olsen y Will Scheffer; **CON** Bill Paxton, Jeanne Tripplehorn, Chloë Sevigny, Ginnifer Goodwin, Harry Dean Stanton; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO; primera y segunda temporadas editadas en DVD Zona 4.

Big Love es la serie más y menos interesante de las que emite hoy el cable. La idea es extraordinaria: la vida cotidiana de una familia de mormones polígamos con un marido, tres esposas e incontables hijos. Ellos viven hoy una vida semi clandestina en un suburbio de Salt Lake City, Utah, mientras papá triunfa como empresario y trata de que los vecinos no se enteren de las particularidades de su filia. Están entre el siglo XIX y el XXI, sin intermedios, en un cruce por lo general torturado entre economía y religión, bien característico de la historia de Estados Unidos del Mayflower para acá. La familia Henrickson tiene ideas y prácticas que incomodan al establishment de Utah (mormones monógamos) tanto por izquierda como por derecha y por rasgos tan desquiciados que la distinción ideológica no los explica. Ésa es la premisa, y es difícil no tener ganas de ver la serie al menos una vez luego de leer de qué se trata. El problema de *Big Love* es que no es mucho más que la sinopsis básica que uno hace de los primeros capítulos. El resto es una telenovela a la que se le dio una vuelta de tuerca para enroscarla y que parezca sofisticada. Las ideas de la serie están tan presentes que no dejan que las historias cobren fuerza por sí mismas. Los creadores están enamorados de su propio ingenio y hacen un *Dawson's Creek* con mayores pretensiones explicativas y casi ninguna característica estética relevante. Un producto superado por la conciencia de su propia importancia. **MT**

Generation Kill

Estados Unidos/Reino Unido, 2008; **CREADA POR** David Simon y Ed Burns; **CON** Alexander Skarsgård, James Ransone, Lee Tergesen, Jon Huertas; **DISPONIBILIDAD** Exhibida por HBO; editada en DVD Zona 1.

Tras visionar el episodio final de *Generation Kill*, hay una impresión honda que retumba por varios días, fulminando la dinámica *fast food* a la que cualquier producto televisivo parece abocado. Esa sensación nos empuja a volver de nuevo sobre el extraño ascetismo del desenlace, el modo en que diálogos y acciones se van mitigando, reduciendo casi los últimos instantes de la serie a un juego de luz y miradas. David Simon y Ed Burns (*The Wire*) son los responsables de esta obra tan inmensa como inexplicable. Un Batallón de Reconocimiento de Marines llega a Irak durante los primeros 40 días de la denominada "Operación Libertad Iraquí". Allí servirán como fuerza de choque hasta cumplirse la toma de Bagdad.

Con una dirección sin estridencias, un punto de vista extremadamente complejo (juega tanto en el terreno de la sátira laboral como en el del cine bélico per se) y un

trazo de los personajes extremadamente sensible (a base de miradas, de movimientos, del modo en que interactúan y reaccionan los marines, sin apenas caer en el recurso fácil de contarnos su vida civil), *Gkill* es una obra definitiva sin posibilidad de réplica. **FRAN GAYO**

Arrested Development

Estados Unidos, 2003-2006; **CREADA POR** Mitchell Hurwitz; **CON** Jason Bateman, Jeffrey Tambor, Michael Cera, Portia de Rossi; **DISPONIBILIDAD** DVD importado; descarga web.

Casi tres temporadas en el aire bastaron para que *AD* demostrara ser la mejor comedia norteamericana en años (defina "mejor": como *Tenenbaums*, como *Simpsons*, como la familia de *Ricky Bobby*, como *Juno* de mejor, con un poco de todo eso pero dispuesto de tal manera que aparece un sabor nuevo, algo parecido a lo que pasa con esas bananas bañadas en chocolate y nueces que son el ridículo pilar del emporio familiar de esta gente), y tal vez para reconfirmar el lugar común de que (con perdón) lo mejor es enemigo de lo bueno. Ya no está en el aire: ganó premios, tuvo muy buenas críticas, la audiencia (esa cosa) fue bajando, voló. *AD* recupera una nomenclatura antigua: la familia Bluth, de la que Michael (Bateman) es el hijo razonable y laborador, y de la que George-Michael (el niño Cera) es el nieto atribulado, no es disfuncional, son unos vagos y unos vividores a los que un buen día se les viene el imperio abajo y tienen que pasar a hacerse de ídem, escenario al que, claro, se resisten. *AD* recupera también la maldad (descartando la canchereza), la empatía (crucificando al sentimentalismo) y los buenos actores (¡Jeffrey Tambor, por el amor de Dios!). **MARCELO PANOZZO**

24

Estados Unidos, 2001-2009; **CREADA POR** Robert Cochran y Joel Surnow; **CON** Kiefer Sutherland, Carlos Bernard, Annie Wersching, Janeane Garofalo. **DISPONIBILIDAD** Exhibida por Fox; temporadas 1 a 6 editadas en DVD.

24 es una serie adictiva y muy incómoda. Equivale a una versión monstruosa de *Una historia violenta*, tamizada por Guantánamo y la paranoia U.S.A. post 11-S. Puede ser un torbellino en términos de ritmo, montaje (con sus momentos obviamente depalmianos, aunque más no sea cosméticos) o sus secuencias de locura (hay capítulos con un nivel de disparate que no se veía desde la grandiosa *Twin Peaks*), algunas actuaciones y el artificio insostenible, y por eso magnético, de la estructura. Pero tiene un agregado básico,

y es ése de la molestia que genera. No hay modo de estar cómodo ante el agente Jack Bauer y sus métodos; no es posible abandonar la acción pero tampoco se puede poner en funcionamiento una "suspensión ética". Los presidentes aprueban la tortura y los asaltos a embajadas de países amigos, los torturadores se equivocan y (en caso de quedar vivo el torturado) no tienden a pedir disculpas, y los "villanos" suelen tener argumentos sólidos, incluso razonables. La serie tiene plena conciencia de sus explosivos motores y de la contaminación que generan. No parece sentir culpa por eso que hace, porque no reduce las cosas a ese duotono progre. **MP**

Battlestar Galactica

Estados Unidos/Reino Unido, 2003-2009; **CREADA POR** Ronald D. Moore y David Eick (basada en *BG 1978*); **CON** Edward James Olmos, Mary McDonnell, Jamie Bamber, Tricia Helfer, Grace Park. **DISPONIBILIDAD** Emitida por Space; DVD importado; descarga web.

Impulsado por el entusiasmo que me provocó *BG 2003*, descargué película & capítulos de *BG 1978*. Un error. No grave, porque la versión original de la serie es invisible y a los 10 minutos ya hay que sacarla, mientras que la versión 2003 es sorprendente a cada paso, en cada vuelta de tuerca o decisión. La historia que se cuenta es más o menos la misma: 50.000 humanos sobreviven el holocausto causado por la evolucionadísima raza de robots Cylon. Antiguos sirvientes, los robots se sublevan, arrasan con las 12 colonias humanas y se salvan del ataque apenas un puñado de naves, una flota encabezada por la *Galactica* (comandada por el gran Edward James Olmos), en busca de un nuevo territorio en el que establecerse y en permanente (o no tanto) huida de los implacables Cylon. Como bien apuntara Christoph Huber en la revista *Cinema Scope*, dos cosas llaman de inmediato la atención en la oscura y enigmática *BG 2003*: un estilo de cámara nervioso, una roña ambiente, un barro constante, una transpiración, en contraposición al ascetismo del género (es la *Aliens* del sci-fi actual), y una constante "dialéctica de la democracia y la civilización" en lugar de cháchara técnica o científica, un permanente *layer* de conciencia acerca de las bases a partir de las cuales una sociedad debe ser construida. **MP**

LIBROS

El sitio de Viena - Huellas de Fritz Lang

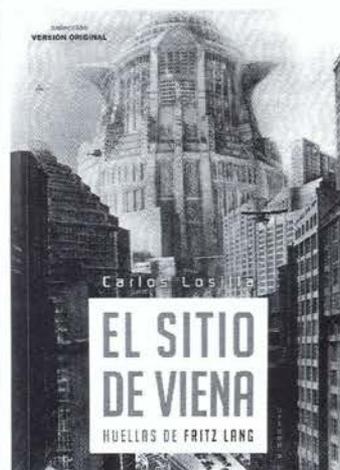
Carlos Losilla

Notorious Ediciones S.L. Madrid.

Apasionante retrato

Así como en Barcelona se rueda la mayor parte del cine de interés que se produce hoy en España, también en el terreno de la crítica esa ciudad es prolífica en figuras que están entre las más relevantes de ese país. Una de ellas es Carlos Losilla, quien, además de trabajar como docente en la Universidad Pompeu Fabra y publicar textos regularmente en diversos medios, ha escrito varios libros, como uno dedicado al cine de terror (*La invención de Hollywood*, una lúcida reflexión sobre el cine clásico americano) y *En busca de Ulrich Seidl*, primera parte de una trilogía que ahora continúa con este texto. Vale aclarar en primer lugar que aquél que espere encontrarse en *El sitio de Viena* con un libro biográfico sobre Fritz Lang o un estudio detallado de sus películas se verá seguramente defraudado. Es que el libro de Losilla, escrito –como todos sus textos– en primera persona, se sirve de muchos elementos de la vida del gran director vienés y hace referencias a prácticamente todos sus films, pero elude sistemáticamente la construcción de tono monográfico para instalarse en un terreno mucho más amplio que participa del ensayo reflexivo sobre la decadencia de la cultura de Occidente, los recuerdos autobiográficos, la construcción ficcional y –si se trasladara al libro una referencia estrictamente cinematográfica– el falso documental. Así es como se desgranar recuerdos de la infancia del autor –son muy vívidos, por ejemplo, los referidos a la habitación de su abuela–, engarzados con la visión en esos tiempos de algunas películas de Lang que lo impresionaron particularmente, en las cuales ya encontraba elementos recurrentes (el agua, las manos) que no son los que en primera

instancia aparecen cuando se habla de la obra del gran realizador. Y también es constante la referencia a diversos personajes que van jalonando su vida y que ofrecen un adecuado marco para dilucidar su ambigua y compleja personalidad. Vemos así desfilar por las páginas del texto a la misteriosa muerte de su primera esposa (judía, ella), simultánea al comienzo de su romance con Thea von Harbou (militante nazi convencida, guionista de varias de sus películas y su mujer durante bastante tiempo), y sus misteriosos affairs con Marlene Dietrich y la enigmática Lily Latte, todas relaciones que van estructurando un retrato aproximado pero nunca definitivamente resuelto de Fritz Lang. También aparece su vocación por el engaño, tangible en sus versiones de esas relaciones pero también en la descripción de sus contactos con Goebbels y su precipitada fuga de Alemania. Esa vocación por la invención también se traslada al narrador, ¿o qué es la figura de ese misterioso y fascinante Hans Feuermann, estudioso y biógrafo de la obra de Lang, probablemente el personaje –junto con el director– más apasionante del libro, si no una muy posible creación del escritor? Pero también el libro utiliza a la figura de Fritz Lang como una suerte de representación metafórica de las contradicciones de toda una época, la Europa de fines del siglo XIX a comienzos del XXI (contradicciones de las que su film *Metrópolis* sería una adecuada síntesis), expuesta a través de sus concomitancias con figuras tan importantes y diversas como Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke, Goethe, Von Kleist, Walter Benjamin y hasta –en una sorprendente digresión que el autor efectúa en un capítulo



sobre las relaciones de la obra de Lang con la música punk con el grupo Velvet Underground. Por supuesto que también hay referencias a las apariciones de Lang como actor en *El desprecio* (de Jean-Luc Godard), en la que el iconoclasta director le reserva el papel de una suerte de guardián del cine clásico, y, también con Godard, en el capítulo "El dinosaurio y el bebé" de la serie *Cineastas de hoy* (de Jeanine Bazin y André S. Labarthe), en el que se lo ve como una suerte de oráculo irrefutable ante la mirada arrobada de JLG.

En el libro, por momentos, las correlaciones entre personas y fechas que establece el autor aparecen como algo arbitrarias y forzadas; pero también es un libro indudablemente fascinante y ameno, en el que Losilla elige utilizar como índice una suerte de álbum fotográfico en el que aparecen muchas de las personas nombradas a lo largo del texto. Es un aporte original y muy personal que, a través de un texto en alguna medida inclasificable, ofrece un retrato, no por inacabado menos apasionante, de un artista y toda una época. **Jorge García**

El dolor

por **Diego Brodersen**

Domicilio desconocido

Suchwiin bulmyeong
Corea del Sur, 2001, 117'

DIRIGIDA POR Kim Ki-duk. **CON** Yang Dong-kun, Ban Min-jung, Kim Young-min, Bang Eun-jin, Myeong Gye-nam. (Transeuropa)



No hay dolor más grande que el que no se puede identificar ni expresar. Quizás por eso los personajes que habitan el cine de Kim Ki-duk necesitan recurrir a inesperadas catarsis –generalmente violentas– para dejar escapar un poco de aire viciado de sus torturadas existencias. Algún psicólogo diría que el problema es la falta de verbalización, y es probable que tenga razón. A diferencia de las criaturas creadas por su colega y paisano Hong Sang-soo, quienes parecen atacadas por una extraña enfermedad que las impele a decir en voz alta todo lo que se cruza por sus cabezas, el “tipo Kim” es reservado al extremo, incapaz en ocasiones de poner en palabras el más sencillo de los deseos o pensamientos. O de impedir con una frase certera que el dolor vuelva a golpear, esta vez con más fuerza.

¿Qué puede decirse a un niño que, jugando inocentemente durante la infancia, le sacó un ojo a su hermana? Precisamente eso le ocurre a Eun-ok en la primera escena de *Domicilio desconocido*, imagen que comienza a delimitar el

tono de la película, a mitad de camino entre el drama psicológico, la sátira y una bestial y personal aproximación al cine de denuncia social. Hay algo cercano al slapstick puro en ese momento de suspenso rematado por lo imprevisible, en esa falta de puntería que termina haciendo impacto en el lugar más inesperado. Y si, como suele decirse, todas las caídas son graciosas –incluso aquellas que terminan con algún hueso fuera de lugar–, también puede serlo un accidente ocular. Un gag terrible y desolador, uno más entre tantos otros que van a congelar momentos decisivos del film, como ese clavado en la nieve que termina con la vida del inopinado clavadista. Si la de estos personajes es una tragedia infinita y retroalimentada, el *modus operandi* de Kim para poner en escena la cadena de desgracias es el de aquél que se ríe de las circunstancias (pero nunca de los protagonistas) porque intuye que ésa es una de las formas más efectivas de mitigar un poco el dolor. La tuerta Eun-ok es una de los tres jóvenes desclasados de un film superpoblado de desclasados,

los parias mayores de un pueblo que parece subsistir a base de resignación. Kim no es un humanista, o al menos, si lo es, sabe ocultarlo muy bien.

La historia transcurre en la provincia, en un poblado rural perdido en el interior de Corea. La placa reza 1970, los comienzos de una década aciaga para los surcoreanos, los años de la pobreza extrema, la represión y la violencia institucionalizada del General Park. La presencia de los norteamericanos se siente con particular fuerza. De hecho, pareciera que no es posible dar dos pasos sin toparse con un soldado yanqui que la existencia misma del pueblo depende en gran medida de la cercana base militar (los ejemplares de Hustler que consumen los hombres salen de allí, previo pago de algunos won). Incluso el marcado interés por hablar en inglés parece una forma de obsesión nacional, como si aprender un nuevo idioma habilitara de inmediato la posibilidad de soñar con otra vida posible, una diferencia de clase. *Domicilio desconocido* es, entre otras cosas, un retrato en formato microscópico de un

momento puntual de la historia coreana, pero Kim –en su mejor momento como realizador, antes de que el exceso de metáforas amenazara con debilitar la fuerza de sus imágenes– también sabe que ésta es una historia particular y que sus criaturas, aunque puedan reconocerse como peones de la historia, son también individualidades que no le piden nada en préstamo a las fuerzas de la alegoría.

Eun-ok, una chica linda y tuerta, con su mechón de pelo ocultándole el pozo ciego, pasea por la carretera de tierra del pueblo, va a la escuela y juega con su cachorro, involuntario juguete sexual en lo profundo de la noche, cuando puede desnudarse porque nadie parece verla. Por supuesto que, como suele inferirse del cine de Kim, el sexo es casi tan fuerte como la muerte y siempre habrá alguien fisgoneando, aunque ese observar a través de improvisados agujeros pueda traer aparejado el riesgo de perder un ojo. El que mira, uno de los que miran, es Ji-heum, un chico comedido y callado que le echó un ojo –perdones por la insistencia– a Eun-ok y a quien no parece importarles demasiado el problema físico de la chica. El pobre y manso Ji-heum está en el fondo de la cadena de humillaciones y castigos corporales que reciben los personajes, liga de todos y por todo. La única persona que lo defiende es Chang-guk, otro desclasado por partida doble: hijo de madre coreana (algo así como la loca del pueblo, siempre a la espera de una carta que nunca llegará) y un soldado estadounidense de raza negra que los abandonó mucho tiempo atrás, el joven mestizo es el perro más castigado en un pueblo de perros, tanto humanos como reales.⁵²

Los perros (reales) llevan las de perder en el pueblo. La miseria ha hecho que una vieja costumbre alimenticia –la carne de ciertas razas es consumida en Corea desde tiempos inmemoriales– se transforme en una necesidad del día a día. Pichicho que corretea va a parar al asador del jefe de Chang-guk, un tipo bastante sádico al que

llaman, maliciosamente, “Ojos de perro”. Cuando no está matando a palos a algún can de la vecindad para vender luego la carne, Ojos de perro golpea a su empleado por maltratar a su madre, la de las cartas, que a su vez es la amante de Ojos de perro. Resumiendo: Ojos de perro golpea a Chang-guk, quien defiende a Ji-heum de dos matones que se la pasan pegándole y pegándose entre ellos. Aparece en algún momento un joven soldado americano que se propone recuperar la vista de Eun-ok a cambio de favores sexuales. El actor que lo interpreta es el único en el reparto que parece fuera de registro, aunque es posible que Kim haya optado por destacar las diferencias culturales a partir de una decisión de marcación actuarial. O quizás el tipo sólo sea mal actor. Hay otro momento de extrañeza que difícilmente pueda leerse como un simple error: el soldado y la chica se toman unos tragos en un bar, mientras de fondo suena un tema con base electrónica que, sin duda alguna, no fue grabado en 1970. ¿Se trata de un desliz conceptual o Kim introduce ese anacronismo como síntoma de continuidad entre aquellos años y la Corea contemporánea?

Volviendo a los artifices y receptores de golpes, intercambiables todos ellos en alguno u otro momento de la historia: *Domicilio desconocido* va dibujando un enjambre de vidas entrecruzadas en una escalada exponencial de violencia y dolor, transformándose de a poco en una aberrante comedia de costumbres o en una comedia de costumbres aberrantes. De alguna forma, el film, realizado inmediatamente después de la obra maestra de Kim, *The Isle*, retoma la relación obsesiva de la dupla protagonista y la desplaza, despedazándola, a una miríada de personajes principales (ninguno es secundario en el sentido literal de la palabra). Es por ello que las situaciones aparecen duplicadas e incluso triplicadas y algunos personajes repiten, con ligeras variaciones, experiencias ya vividas por otros. La obvia tesis central de



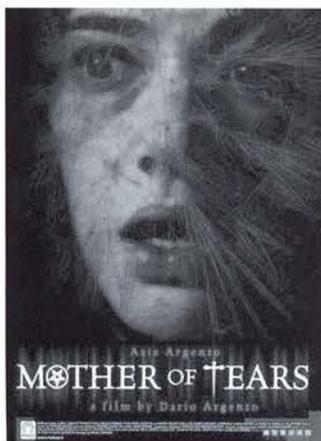
la película –el dolor sólo puede traer aparejado más dolor– es presentada de una forma tan peculiar que lo formal termina transformando a las ideas.

“Not for all tastes”, decía a veces Leonard Maltin en sus necesarias guías de la era pre IMDb. El cine de Kim Ki-duk no es, definitivamente, para todos los gustos. Es un cine no funcional, antipragmático; no hay lección que pueda aprenderse de sus fábulas. Es un cine sensorial e higiénico, en el sentido de que permite purgar ciertas emociones, aunque no funcione necesariamente de la misma manera con todos los espectadores. De alguna forma, Kim inventó con la primera parte de su filmografía –la que llega hasta *Bad Guy*– un nuevo estilo de film de denuncia que no señala directamente con el dedo al o a los responsables de los males que aquejan a sus personajes. Y si sus películas reflejan malestares sociales, si subliman artísticamente los peores y más bajos impulsos de la sociedad coreana, el realizador evita sistemáticamente la descripción objetiva del observador distante para ponerle el cuerpo a cada uno de esos dolores y sinsabores. No es casual que la historia incluya a un veterano de la guerra de Corea (interpretado por el legendario Myeong Gye-nam, actor de larga trayectoria y productor de los tres primeros films de Lee Chang-dong, otro entomólogo de la sociedad coreana), orgulloso de haber matado a tres comunistas durante el conflicto, que ante la horripilante visión de unos huesos humanos encontrados bajo tierra, en el pozo de agua del pueblo, sólo atina a afirmar que “con razón el agua sabía tan buena: los cadáveres tienden a darle mejor sabor”. Se trata de otra forma, ciertamente excéntrica, de sacarse de encima tanto asco y dolor. Mientras tanto, los aviones y helicópteros despegan y aterrizan en la base militar. La violencia sigue siendo el medio de expresión favorito de los seres humanos. [A]

La madre de las lágrimas

La terza madre

Italia/Estados Unidos, 2007. 90'.
DIRIGIDA POR Dario Argento. **CON** Asia Argento, Cristian Solimeno, Adam James, Daria Nicolodi.
 (Emerald)



Suspiria e Inferno, las dos primeras películas de la trilogía de Dario Argento sobre "Las tres madres", son sin duda las películas más logradas del director y, muy probablemente, de las más aterradoras de la historia. Argento nunca logró amalgamar una atmósfera de terror constante y una belleza visual barroca y desbordada de la manera en que lo hizo con aquellas dos películas. Según reza el final de *Inferno*, "Las tres madres" –Mater Tenebrarum (la madre de las tinieblas), Mater Suspiriarum (la madre de los suspiros) y Mater Lachrimarum (la que nos ocupa)– son la muerte personificada, y, según esta

nueva película, fueron quienes crearon el arte de la brujería. La madre de las lágrimas viene a cerrar esta trilogía, a 30 años de *Suspiria* y a 27 de *Inferno*. Pero lo que convertía a aquellas dos películas en obras maestras del cine de terror está totalmente ausente aquí. Argento eliminó la sofisticación visual hace tiempo; lo recargado de aquellas películas y de otras de esa época fue desapareciendo de a poco, dándole lugar a un gore extremo que llevaba a su cine para otro lado. No uno malo, sino distinto. Bien, *La madre de las lágrimas* opta por esto último. Los asesinatos son perpetrados de las formas más sádicas posibles (incluye empalamiento en la entrepierna de una mujer; lesbiana, para más datos). Pero si a pesar de haber cambiado el estilo, de haber cambiado belleza por morbo, los asesinatos de varias de sus películas recientes no dejaban de resultar bellos a su manera, filmados por un tipo que los filma como nadie, acá están puestos en escena de una manera en la que el estilo Argento ni siquiera se reconoce. Es triste ver cómo los asesinatos de *La madre de las lágrimas* podrían haber sido filmados por cualquier director de tercera línea que tenga una fijación con las tripas. Y este tipo de carencias aparece todo el tiempo en la película, cometiendo además algunos pecados mortales que la convierten en algo aún peor.

A saber: si hay algo que caracteriza a *Suspiria* e *Inferno* es la sensación de pánico constante, que por momentos las hace difíciles de soportar. No hay ni un segundo de respiro en ninguna de las dos películas; toda la atmósfera es lúgubre, oscura a pesar del exceso

de colores. Más aún *Inferno*, que ni siquiera nos deja descansar mediante una estructura narrativa clásica; se trata de una pesadilla filmada como pesadilla, sin ningún tipo de lógica, una película casi experimental. *La madre de las lágrimas* jamás logra transmitir ese miedo, no tiene ni un gramo de suspenso; las escenas se suceden unas a otras y nada tiene interés. Y una de las razones por las que esto ocurre es que a Argento se le ocurrió que en esta película debía haber magia blanca, y brujas buenas que combaten a las malas. Y, lo que es peor, metió un personaje que arruina todo: el del fantasma de la madre de la protagonista, que la va guiando y cuidando de los peligros. O sea, el peligro constante desaparece por completo. Lo asfixiante, la sensación de que está todo mal y todo va a estar peor, que era la razón principal por la cual las otras películas resultaban así de aterradoras, no existe, y en su lugar tenemos una mitología medio a lo Harry Potter, de magia blanca contra magia negra, del Bien contra el Mal, que resulta indigerible.

Nada es creíble en *La madre de las lágrimas*, ni en cuanto a guión ni en cuanto a ejecución. En el caso del guión no sería demasiado problema (las películas de Argento nunca son demasiado coherentes) si no fuera porque a) no hay nada, ni las escenas de asesinatos ni el clima de la película, que nos atrape y haga que nos olvidemos de las incongruencias de la historia, y b) al crear toda una mitología de brujas buenas y brujas malas, de gasparines en forma de Daria Nicolodi (ex mujer de Argento y madre de Asia, la protagonista), al sentar las bases de una película clásica,

lo que se espera es que Argento narre de forma clásica, y como esto no ocurre, todas las incoherencias y arbitrariedades del guión terminan siendo problemas en la película. O sea, si te jugás por lo clásico, hacéte cargo. Y en cuanto a la ejecución, bueno, es que todo es un desastre. Se supone que la llegada de la tercera madre señala el Apocalipsis, y el Apocalipsis, según Argento, son tres extras corriendo y pegándose entre sí, o quemando una iglesia con el peor CGI de la historia. Y no son problemas de presupuesto: esas cosas se pueden solucionar con un poco de inventiva, más si se trata de un director que se convirtió en alguien grande gracias a, en parte, su creatividad. Con llamar a un par de amigos para que hagan de extras o prender fuego a una iglesia en miniatura ya está. Pero a Argento parece no importarle nada de esta película, y es así como tenemos un film cuya mayor encarnación del Mal, la madre de las lágrimas del título, es una mina medio guarra que se pasea en tetas por todos lados. De hecho, hay bastante sexo en la película, y ni siquiera con eso logra generar algo. ¡Si hasta Asia Argento sale fea! Y al final parece que todo era un chiste, porque luego del clímax con menos onda del planeta tanto Asia como el policía empiezan a reírse a carcajadas, corte a negro y créditos. Gracias, Dario, por cagarte de risa de tu público. **Juan Pablo Martínez**

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda



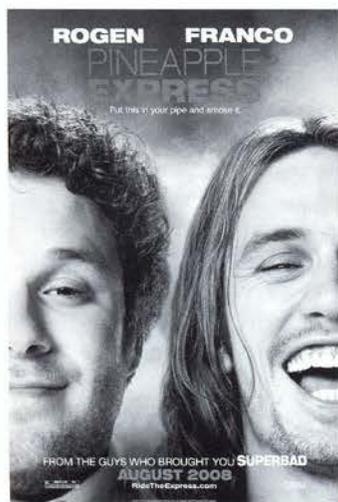
Martes 21 HS 94.7 FM RPLM
 RADIOPALERMO

Piña Express

Pineapple Express

Estados Unidos, 2008, 111', DIRIGIDA

POR David Gordon Green, CON Seth Rogen, James Franco, Danny McBride, Gary Cole, Rosie Perez. (LK-Tel)



**ATENCIÓN: SE REVELAN
DETALLES ARGUMENTALES.**

Pineapple Express no es una mala película y, sin embargo, ésta es una crítica en contra. ¿Por qué habría el crítico de darle la espalda a una película a la que le encuentra virtudes? Porque es un idealista. Considera que no es a los cineastas mediocres que nos tienen acostumbrados a películas de bajo vuelo a los que hay que exigirles más, sino a la gente inteligente y capaz que, habiendo demostrado reiteradas veces su buen criterio, hace películas que no están a

su altura. Que todo cineasta, actor o productor tiene derecho a los traspies es cierto. Pero el crítico idealista es como el sensei: no perdona caídas, siempre exige excelencia, concentración, destreza. ¿Tiene el crítico derecho a exigir? Claro que sí, porque persigue el ideal, y en esa búsqueda infinita no sólo se enfrenta a productos terminados a los cuales les da un visto bueno o un visto malo, sino que además proyecta, interviene en la producción cultural y, si es necesario, se aferra a una película –por más ninguneada que sea por otros medios– para utilizarla como arma de subversión contra modelos vetustos o tendencias que sustentan al status quo. El crítico idealista se toma su trabajo (y a sí mismo) muy, muy en serio.

Pineapple Express, en cambio, no se toma a sí misma tan en serio. Esto probablemente se deba a que es una película sobre gente que fuma incesantemente *fasooo*. En los últimos años ha habido una oleada de películas de este subgénero que llamaremos "de limados que se fuman todo y se meten en problemas". Si tomamos varios exponentes, como *Dude*, *Where's My Car?*, *Harold and Kumar Go to White Castle* o *Smiley Face*, vemos que en todas ellas los protagonistas son relativamente jóvenes, tienen un modo de subsistencia poco serio o inestable y carecen de rasgos de verosimilitud. Son caricaturas y sus peripecias suelen ser una sucesión improbable y cartoonesca de viñetas. De este modo, de la misma manera en que aceptamos que los dibujos animados sean violentos porque no son verosímiles, la industria acepta y tolera que se hable abiertamente de

drogas porque: a) estos personajes no son de verdad, son marginales de existencia improbable; b) estas películas suelen atraer a un enorme público adolescente. El subgénero exige que sean comedias para evitar toda polémica, que manejen un tono liviano y que el porro justifique cualquier giro de guión o de percepción de los personajes. La factoría Apatow no es la típica fuente de películas tontas. Tampoco es el caso de David Gordon Green. Si algo diferencia a la factoría Apatow del resto, es que parte de premisas improbables o delirantes (un virgen cuarentón, el romance entre un gordo desempleado y una presentadora de E! Entertainment, un nerd con seudónimo que se hace amigo de dos policías de moral licenciosa) para construir con ellas personajes tridimensionales y queribles, que acaban justificando la trama a través de acciones que les dan carnadura. Son personajes metidos en situaciones inusuales, no caricaturas. *Pineapple Express* también parte de una premisa descabellada (un fumón y su *dealer* acaban envueltos en una trama gansuosa que enfrenta a dos bandos de narcotraficantes), pero en ningún momento humaniza a sus protagonistas y, de hecho, no deja de hacer crecer la inverosimilitud hasta distanciarnos completamente de ellos, hasta redondearlos como caricaturas. Aquí vuelve a escena el crítico idealista: ¿está mal que Apatow, Green y compañía hagan una comedia disparatada de fumones? No, porque James Franco se luce en una veta diferente, algunos chistes son muy buenos y, como alguna vez se proclamó en esta revista, la película está llena de

personajes que rompen todo. ¿Entonces? Entonces el crítico reclama porque esta gente puede hacer algo mucho mejor que esto. Han demostrado muchas veces en los últimos tiempos que, partiendo de cualquier premisa, pueden hacer una gran película. Es cierto que Seth Rogen es uno de los mejores comediantes que hay en Hollywood y que comparte con Will Ferrell el don de la velocidad cómica y de saber vivir en pantalla en vez de actuar, pero se está repitiendo demasiado y corre el riesgo de cristalizar en un solo personaje, como le pasó a Ben Stiller o a Jack Black. No hay que desdeñar el trabajo de Danny McBride, que no sólo brilla por su dominio de las artes marciales sino también por su impecable *timing*, pero es apenas un personaje secundario cuyo principal gag –su indestructibilidad a prueba de todo– se agota a la segunda vez. Ese racconto final de acciones, en el que los tres personajes reviven sus aventuras, en un extraño desenlace prolongado, en una extensión del tiempo cómico hasta el límite del hartazgo, tan típico de Jerry Lewis, propone un verdadero riesgo en una película de esta naturaleza. ¿No podrían haber aplicado ese tono a toda la película? El crítico idealista es justo y reconoce virtudes, pero es impiadoso con los defectos, sobre todo si enfrente hay gente que puede dar más. Como un padre exigente ante el boletín de su hijo, pregunta: ¿Nueve te sacaste? ¿Y por qué no diez? **Guido Segal**

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

Cinta roja

Redbelt

Estados Unidos, 2008, 99'

DIRIGIDA Y ESCRITA POR David Mamet. **CON** Chiwetel Ejiofor, Alice Braga, Max Martini, Emily Mortimer, Rodrigo Santoro, Tim Allen, Joe Mantegna, Ricky Jay, Rebecca Pidgeon. (LK-Tel)



Redbelt es una suerte de síntesis del cine de Mamet. Pero eso no sorprende, porque la mayoría de sus películas son una suerte de síntesis de su cine. Una misma historia contada en diferentes contextos. Y en esta ocasión el resumen está simbolizado por la frase de Mike Terry (Chiwetel Ejiofor): "Siempre hay una salida, respira". Siempre la hay y, eventualmente, los personajes la encuentran, o no. Pero eso quiere decir que también están atrapados, que hay una

trampa y que alguien la tendió.

Mike, en lo que se podría describir como la tentación del bien, creó un sistema azaroso y transparente de premios y castigos, las dos piedras blancas y una negra que determinaban quién tendría ventaja y quién desventaja en combate. Pero ése es el vehículo que desvirtúan los empresarios para hacer sus negocios con las competencias de artes marciales televisadas. En el campeonato, una vieja ciega que reparte la suerte resulta ser un mago hombre y joven que trampa el azar (las piedras), que está, como siempre en Mamet, arreglado. Sin querer, Mike les regaló un arma a quienes desprecia.

Desde el principio hay tensión, con la violencia siempre latente. Una incomodidad nunca muy explícita acompaña la visión de Redbelt. La comunicación es áspera, la gente por lo general no termina de escuchar lo que el otro dice, éste tiene que repetirlo varias veces antes de ser entendido y las frases muchas veces son cortadas a la mitad. Cuando Mike llega con el brazo lastimado, su esposa brasileña (Alice Braga) lo reta un largo rato, interesada sólo en problemas de plata y por su propio aspecto físico (en la escena está cambiándose y se queda desnuda, frente a ojos de Mike, no de la cámara, un buen rato). Recién después ella se da cuenta de la herida de su marido, y hace una pregunta al pasar. Ella está enfocada en la belleza física y la ambición, y a sus ojos los talentos de Mike pierden valor, porque no sirven para ganar plata.

Eso dice algo, de manera subterránea, sobre la trampa en la que Mike está metido, y sobre el carácter de su esposa. "¿En quién puedes confiar?", le pregunta Chet Frank, la estrella de cine (Tim Allen), a Mike, quien podría responder: "Todo se trata de la autenticidad."

Todo en Redbelt está anudado, en el doble sentido de que las cosas están relacionadas entre sí y de que hay un nudo (como el cinturón rojo del título) que a su vez puede ser desatado, porque "siempre hay una salida". Pero primero hay que reconocer que se está atrapado. Y la película es el detallado descubrimiento de esa trampa y el proceso de fuga que, no por nada, se desencadena en una escena mostrada de lejos y con timidez por Mamet: la abogada, en semi penumbra y valla de por medio, le pega una cachetada a Mike para hacerlo reaccionar. Esta nota parece un compilado de frases del protagonista, pero luego de eso Mike dice "Voy a terminar con esta farsa ('charade')", y actúa en consecuencia.

Mamet es uno de los pocos tipos a los que uno le aguanta que cuenten cada vez la misma historia, porque lo hace con gracia, discreción y atención a los detalles. Ver una película suya (no importa que sea *The Spanish Prisoner*, *State and Main* o *Heist*) es relajarse y saber que nos va a contar un cuento con principio, desarrollo y fin, y que en el fin poco de lo que creíamos al principio soporta los eventos del desarrollo. Su cine se ve un poco en automático, en el mejor sentido

del término: Mamet es un especialista y se dedica a eso sin dejar que haya en el guión o en la puesta en escena de Redbelt un solo elemento de más, algo que no sea funcional al sentido del relato. Una cortina de bambú separa a la academia de Jiu-Jitsu de Mike de la calle, que se ve borrosa. Esa cortina no está puesta porque sí; aporta un sentido, sin subrayados, y es central para la historia. El disparo accidental de la abogada rompe el vidrio, y con él la separación entre el afuera (el mundo) y el adentro (la academia) que el bambú proporcionaba. A partir de ahí, Mike, que creía estar aislado del mundo por su espacio cerrado familiar, donde podía poner todas las reglas y hacerlas cumplir, estará expuesto a la falta de normas y meritocracia del exterior. Todas las desgracias se van a abalanzar sobre él.

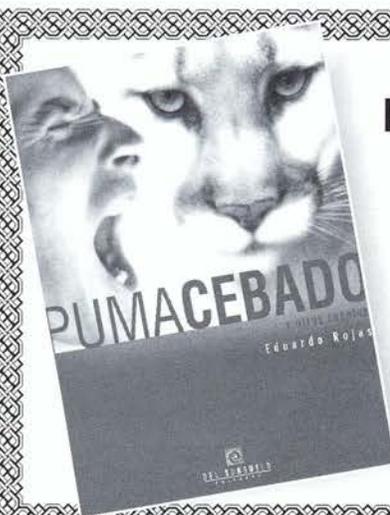
En todo esto es central la televisión, que convierte a un combate en un show con prioridades comerciales. Tanto como en otra película sobre cuadriláteros televisados, *Ojos de serpiente*. Pero a diferencia de la furia de Brian De Palma, quien se dedicó a describir la estructura estamental de la sociedad norteamericana para luego intentar derribarla con ánimos apocalípticos, Mamet se centra más en los dilemas éticos. Y para eso primero despoja a su héroe de todo, de la seguridad económica, de su matrimonio, de sus amigos... para dejarlo sólo con su código de conducta, en el que no puede hacer otra cosa que reaccionar. **Manuel Trancón**

Puma cebado y otros cuentos

de Eduardo Rojas

EL AMANTE AUSPICIA

Los lectores de la revista podrán adquirirlo con un importante descuento en El Amante, Lavalle 1928.



EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 16 de marzo comienzan las clases



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)



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

Inscripción: lunes, miércoles y viernes, de 10.30 a 20.30 hs.

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

REVISTA **EL AMANTE CINE**

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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



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

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

Escribinos a amantecine@interlink.com.ar o llamanos al **(011) 4952-1554** para averiguar las formas de pago y el listado de las películas disponibles.

Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

***EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA**



Send Me to the Electric Chair

Agosto en enero

por Agustín Mango

En algún momento del eterno viaje a Rotterdam (avión de trece horas, escala de siete, micro, avión de tres horas más y un tren) hojeo una revista *Esquire*, que trae una compilación de su sección "Lo que sé" (que a veces reproduce *Radar*) con personalidades como Jesse Jackson o Alice Cooper tirando lecciones de vida. Algunas son lugares comunes, otras no. La mejor, creo, es la de Clint Eastwood, que la aplica a todo lo que hace: "Ya llegamos hasta acá, no lo arruinemos pensando". Hay más: Steve Zahn, por ejemplo, dice que "la mejor manera de conocer una ciudad nueva es salir a correr". Bueno, Rotterdam no es "nueva". De hecho, dos años después de haber venido por primera vez, nada parece haber cambiado mucho: caminar por el centro sigue siendo como andar metido en un cuento de Philip K. Dick. Y además la temperatura de enero sigue sin ir muy arriba de cero grados, así que de correr ni hablar. El orden de las calles también sigue igual: difícil

de entender y de recorrer, con edificios que se entrecruzan, manzanas que no son manzanas y tranvías que van por lugares imposibles. Este año, además, hay algo extra en el paisaje. Una de las secciones del festival, Size Matters ("el tamaño importa"), les encargó a Guy Maddin, Carlos Reygadas y Nanouk Leopold tres películas para ser proyectadas sobre la fachada de los edificios más altos de la ciudad. El cine invade los rascacielos y Rotterdam se vuelve una especie de ciudad-cine con aires de *Blade Runner*: imágenes inmensas saludan desde las alturas. La mejor de esas tres, por lejos, es el perturbador corto de Guy Maddin *Send Me to the Electric Chair*, una oscura fantasía onírica con Isabella Rossellini sacudiéndose en una silla eléctrica, mezcla de *Caligari* y *Metrópolis*, allá en lo alto del piso treinta y pico.

A unas cuadras de ahí, en el Doelen, la sede central del festival, Guy Maddin me cuenta que aunque el corto es mudo,

"parece que el ruido de los tranvías, los autos y el beep de los semáforos para ciegos funcionan perfecto con la película", otro de los cambios imprevistos que sufrió *Send Me to the Electric Chair*. "Iba a ser un loop de 7 minutos", dice, "con el comienzo y el final disfrazados para dar la sensación de que sigue y sigue, pero creo que el banco donde se proyecta se puso nervioso con la posibilidad de que lo identifiquen con el corto. Lo aprobaron con la condición de que tuviera un logo de Rotterdam, así que el festival lo puso. Está bien, no me importa". Antes de irse, me cuenta algo de su nuevo proyecto, a filmar en marzo: "Se llama *Key Hole*, y ahora lo describo como la autobiografía de una casa. Es como una versión filmica de una gran fantasía filosófica francesa sobre el hogar que se llama *La poética del espacio*. Pero no es un texto filosófico, créeme. Es un film noir en una casa en la que una banda queda varada y no puede salir. Espero que sea una mezcla entre Dr.

Mabuse y *La poética del espacio*, algo así. Y no tiene armas. Es un film noir sin armas. Voy a ver si le puedo demostrar a Jean-Luc Godard que no necesito una pistola y una chica para hacer una película. Bueno, no, en una película tiene que haber una chica, eso seguro". Maddin se va apurado porque vuela temprano al día siguiente, y yo me voy a ver a su chica, Isabella Rossellini, electrocutada en blanco y negro.

Al día siguiente arranco con las películas. Después de una mala experiencia en 2007, esta vez la idea era dejar la competencia de lado y concentrarme en las otras secciones, pero igual voy a ver *Breathless*, de Yang Ik-june, una película coreana que por alguna razón sonaba como un número puesto para algún premio (efectivamente, terminaría siendo uno de los tres Tiger Awards, junto a la iraní *Be Calm and Count to Seven*, de Ramtin Lavafipour, y la turca *Wrong Rosary*, de Mahmut Fazil Coskun). *Breathless* es la historia de un tipo intoxicado de violencia, una película enfocada de lleno en la psicología de su personaje principal, un matón a sueldo que de chico vio a su padre golpeador matar a su mamá y ahora se gana la vida maltratando a todo el mundo. La película cae por su propio peso, alargándose innecesariamente y forzando un psicologismo de la violencia que subraya compulsivamente su final con varias escenas "de cierre". *Breathless* ya se presentaba desde el catálogo como un *tour de force* de su director/guionista/actor principal. De vuelta en la *Esquire*, los Farrelly enseñan lo contrario: "dirigir es una estafa: si podés ver una película, podés hacer una película".

Uno de los críticos en el Trainee Program de este año, Brandon Harris, de la revista *Filmmaker*, me había hablado muy bien de *Unmade Beds*, de Alexis Dos Santos, producida y filmada en Londres. Y tenía razón: *Unmade Beds* sorprende por la delicada precisión con que fluyen sus imágenes. Los personajes principales son un chico español y una chica belga que viven en el mismo *squat* de Londres sin conocerse. Él está buscando a su papá, que lo abandonó a los 3 años. Ella acaba de separarse y parece estar buscando otro amor, aunque tampoco luce muy segura de querer encontrarlo. Podría decirse que *Unmade Beds* es casi una secuela de *Glue*, la primera película de Dos Santos: el protagonista parece calcado de aquél que había hecho Nahuel Pérez Biscayart, al punto de que se parecen mucho físicamente (aunque éste tiene unos años más), y vuelve a aparecer la juventud pensada como un vacío que se llena con más preguntas que respuestas, con personajes que crecen a los tumbos, como tanteando en la oscuridad. *Unmade Beds*, sin embargo, está sostenida

por una producción mucho más integral y "profesional", y entre sus virtudes está uno de los mejores soundtracks que hayan sonado en una película de un director argentino (con *Tindersticks*, Daniel Johnston, Kimya Dawson y algunas bandas londinenses que aparecen tocando en vivo en la película). Con ese *track list* —que no se queda en el fondo sino que toma por asalto los encuadres, y los muchos y muy líricos planos detalle que hay en la película—, *Unmade Beds* suena a espíritu post adolescente tardío en la forma en que pinta musicalmente a sus personajes, y dan ganas de ir corriendo a comprarse el CD de la película.

De la dulzura de *Unmade Beds* al otro extremo: *Exhausted*, del coreano Kim Gok, que, según el amigo Harris, era la candidata a película más polémica del festival. Tan granulosa que adquieren una tridimensionalidad corrosiva, las imágenes en Súper 8 cuentan una historia "de amor" bastante conceptual —y de una violencia emocional exageradísima y desesperante— entre una prostituta autista y su *pimp* en medio de una zona industrial. Del gore más asqueroso (tres palabras para darse una idea: tijeras + genitales + feto) a momentos casi musicales con coreografía *contact* incluida, *Exhausted* es uno de esos perturbadores aunque sanos extremos que el cine cada tanto ubica en un festival para que cumpla un rol tradicional: ser la película de la que se va más gente.

Pero así y todo, esa vida sórdida de los personajes de *Exhausted* es parte de un sistema filmico que no los juzga. *Exhausted* es naturalmente política porque su objeto es, precisamente, la naturaleza humana, que desde

un prisma borroso y sucio aparece contaminada e interrumpida, condenada a expresar su vitalidad sólo a través del abuso. A continuación, en la misma sala, dan *Tony Manero*, de Pablo Larraín, que pasó por Cannes y tuvo cierto éxito por algunos festivales. En *Tony Manero* la clase media chilena va al paraíso (de lo miserable) bajo el rancio sonido de la música disco, puesta para tapar los tiros de la policía chilena (y la complicidad de los civiles) en pleno auge del terror pinochetista. *Exhausted* y *Tony Manero* comparten un mismo aire áspero y sucio, y las dos tienen una clara voluntad política, pero en la comparación la segunda sale perdiendo: desprecia tanto a sus personajes que termina quedándose en la superficie, como sosteniendo con la punta de los dedos y con asco aquello que muestra.

En los días que siguen pasan las películas de los nombres más reconocidos (en la sección Spectrum, en la que están *La mujer sin cabeza* y *Liverpool*) y de los "nuevos cineastas" (en Bright Future, el lugar de *Historias extraordinarias* y *Una semana solos*). En el primer grupo están, entre otros, Claire Denis, con *35 rhums*, y Philippe Garrel, con *La Frontière de l'aube*. La primera es la historia de un padre, su hija y lo bueno y lo malo que da la contención familiar. Muchos acá dijeron que es una de las más flojas de Denis. Cierto, es una película muy discreta (llamarla menor sería demasiado), pero que está muy lograda en el tono. De Garrel lo último que había visto era *Sauvage Innocence*, de 2001. En *La Frontière de l'aube* aparece otra vez la figura de una mujer omnipresente, atractiva y volátil, víctima de su propia inestabilidad. La película cuenta





Unmade Beds

una tormentosa relación entre un fotógrafo (Louis Garrel) y una actriz (Laura Smet) que luego se vuelve una figura fantasmagórica en la vida de su amante. Es una tragedia amorosa con un blanco y negro apabullante y un clima visual que le da a todo un tinte de romanticismo literario (eso sí, Louis Garrel está al nivel de un actor de telenovela, sólo que con apellido de alcurnia). Una película exquisita, aunque la palabra suene horrible.

Del lado de lo más reciente estaba *Better Things*, de Duane Hopkins, que para algunos es de lo mejor que salió de Inglaterra últimamente. *Better Things* cuenta varias historias en un pueblo del interior inglés. Es un mosaico de viñetas silenciosas, reflexivas y de una tristeza infinita (la de sus personajes), que se mantiene a salvo de la solemnidad pero termina cayendo en ella sobre el final, con un montaje demasiado significativo. La danesa *The Blessing*, de Heidi Maria Faisst, comparte con la anterior la fuerza de los primeros planos, pero su objetivo es mucho más concreto y preciso: el instinto maternal. La protagonista, una madre primeriza que a su vez carga con una madre controladora, lucha toda la película contra su angustia y lo desconectada que está de su bebé. Al final se le va un poco la mano con las metáforas visuales, pero *The Blessing* es tan humilde como lograda.

Ya sobre el final, cuando las proyecciones

tempraneras y los Late Night Drinks del Doelen fueron dejando un feliz cansancio festivalero (esta vez Steve Zahn tiene razón: "una vez que probaste buen bourbon, dios, ningún otro whisky"), queda tiempo para dos películas más. *Birdwatchers*, de Marco Bechis, no podría estar más lejos de la muy buena *Garage Olimpo*. Con un comienzo auspicioso y un muy flojo final, *Birdwatchers* es la historia de una familia aborigen en el Amazonas y su relación con los dueños de la tierra donde viven. Bechis empieza marcando el "choque cultural" más como asimilación que como conflicto, pero termina cayendo en un final bastante obvio.

Del otro lado, *Blind Pig Who Wants to Fly*, la ganadora del premio Fipresci, es quizás demasiado original. Para *Blind...* el cine es transmisor de conceptos, y el vehículo es uno solo: la alegoría. Escenas, personajes, pocos diálogos y una omnipresnte "I just called to say I love you" de Stevie Wonder se combinan en una serie de viñetas alegóricas acerca de la realidad sociopolítica de Indonesia. Pero peca por exceso analítico, y la película se vuelve sobre sí misma constantemente. Cuando quiere abrir una puerta hacia el espectador, lo hace con el trazo grueso de unas imágenes del chancho del título tratando de liberarse de una correa que lo ata a una pica.

Todo festival tiene un hit, y en esta edición de Rotterdam probablemente haya

sido la genial *Aquel querido mes de agosto*, del portugués Miguel Gomes. Hablando de la película en su blog *lalectoraprovisoria*, Quintín ubica a Gomes dentro de una trinidad de directores (junto a Albert Serra y Lisandro Alonso) que vienen a sacudir un poco los cimientos del cine actual. En el caso de *Aquel querido mes de agosto*, ese sacudón que le da al cine al mismo tiempo lo celebra, se ríe con él, y lo despliega para admirarlo y jugar un rato. Indefinible como una sola cosa, la película de Gomes apenas puede describirse como un divertido falso documental que deviene en un melodrama familiar atrapante, sin dejar de coquetear con el musical y animándose a terminar como una comedia ridícula sobre sí misma. *Aquel querido mes de agosto* es de esas películas que a uno lo vuelven a enamorar del cine, una invitación a jugar con el placer de ver una ficción entretenida, un documental interesante o un musical conmovedor. Una experiencia cinematográfica comparable con la escena de *Ratatouille* en la que Anton Ego tiene una epifanía de felicidad al probar el plato del título.

Sobre el IFFR hay bastantes más cosas que podrían analizarse en una nota más larga: su rol dentro de la "familia" de festivales independientes (un pequeño debate que se estuvo dando el año pasado acerca de la necesidad de los festivales de cine), el nivel más bien tibio de su competencia oficial, la insistente y a veces forzada búsqueda de "modas" cinematográficas traducidas en cinematografías nacionales a explorar (hace un par de años la entonces directora del festival Sandra den Hamer presentaba una película malaya diciendo algo así como que "ahora parece que Malasia es el lugar a donde hay que mirar para ver el nuevo rumbo del cine") y, en líneas generales, lo bueno y lo malo de un festival que parece funcionar muy bien pero en piloto automático (dice John Goodman: "Si los ladrillos están bien puestos, el edificio va a durar un buen rato").

También está el tema de la financiación de proyectos en países periféricos y la polémica con respecto a los criterios y procesos de selección. Hay mucha tela para cortar, pero bueno, después de una organización impecable, una excelente recepción de las películas argentinas (Alonso no salía de su asombro al ver la sala más grande del complejo Pathé llena de gente que esperaba ver *Liverpool*), un clima general de entusiasmo por y para el cine que cada vez es más difícil ver estrenado y unas cuantas buenas películas (más una genial), mejor hacerle caso a Clint, y si llegamos hasta acá, no lo arruinemos pensando.

NOVIEMBRE 2009 · BUENOS AIRES · ARGENTINA

VENTANA SUR

NEGOCIOS DE CINE

FICCIÓN DOCUMENTAL ANIMACIÓN CORTOMETRAJE


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES
ARGENTINA



Duro de oxidar

Gran Torino: volvió el Clint Eastwood que queremos

+
Los
Cortázar
y los
cines

**Entre los muros + Gomorra + Frost / Nixon +
Rebobinados + Regreso a Fortín Olmos + Domicilio
desconocido + Rotterdam + Especial series**

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636



0,02,0,2

9 770329 260003