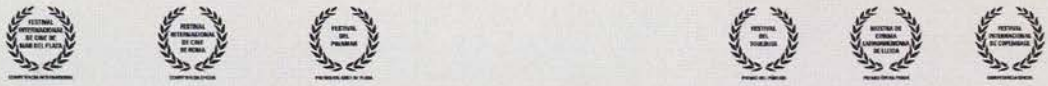
EL AMANTE
CINE
Nº 205
JUNIO
2009
Adventureland,
la consagración de Gregg Mottola
El momento en que estabas
Cuatro notas sobre Star Trek + Del tiempo y la ciudad + Un conte de Noël + Arnaud Desplechin + Una semana solos + Entrevista con Celina Murga + Mucha polémica sobre El silencio de Lorna + Seguimos pensando Entre los muros + Reflexiones sobre In Treatment + Role Models + Entrevista con David Wain
+ Cannes 2009
La mejor cobertura
ARG $ 14
URU $ 95
AÑO 18
ISSN 150636
00205
9 770329 260003



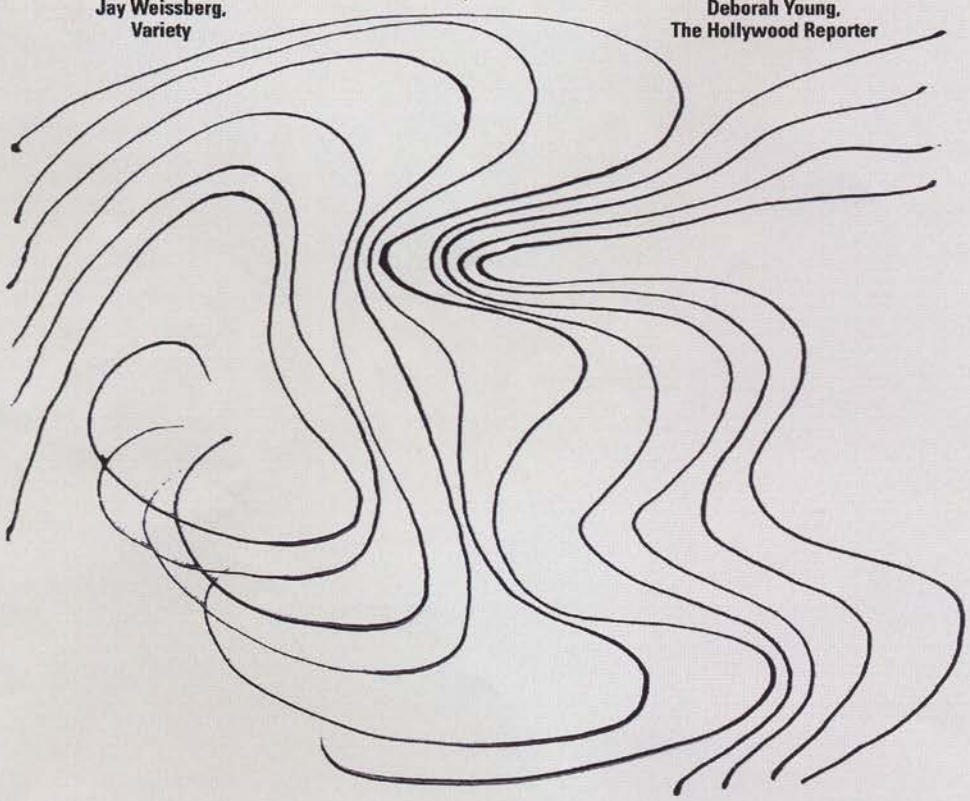
EL ARTISTA

Si bien es muy facil parodiar el mundo del arte contemporáneo, hacerlo bien es extremadamente difícil. EL ARTISTA no sólo alcanza y redobla el desafío, sino que genera un nuevo estándar para quienes intenten hacerlo luego.(...) Todas las salas especializadas del mundo deberían exhibir esta gema.

Jay Weissberg, Variety

¿Qué es el Arte?
Es difícil pensar en un film que aborde esta pregunta incontestable en una forma más fresca que EL ARTISTA, dirigida con estilo, fuerza y humor por los jóvenes argentinos Mariano Cohn y Gastón Duprat.

Deborah Young, The Hollywood Reporter



UNA PELICULA DE GASTON DUPRAT Y MARIANO COHN GUION ORIGINAL ANDRES DUPRAT CON SERGIO PANGARO Y ALBERTO LAISECA

ALEPH MEDIA Y LEON FERRARI PRESENTAN UNA PRODUCCION DE COSTA FILMS - BARTER EN ASOCIACION CON ISTITUTO LUCE - DTV PRODUCCIONES

Con apoyo de: INCAA - ISTITUTO LUCE - PROGRAMA IBERMEDIA - INSTITUTO DEL CINE Y AUDIOVISUAL DEL URUGUAY - TELEVISIÓN NACIONAL DEL URUGUAY - UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

Guión: ANDRÉS DUPRAT - Sonido: ADRIÁN DE MICHELE y ANÍBAL GIRIBAL - Fotografía: MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT - Cámara: RICARDO MONTEOLIVA - Operador de edición: SANTIAGO RICCO - Dirección de arte y vestuario: LORENA LLANEZA - Música: DIEGO BLIFFELD - Asesor creativo: MAURO A. FERNÁNDEZ - Actuaciones de: SERGIO PÁNGARO y ALBERTO LAISECA - Productor ejecutivo: MARÍA BELÉN DE LA TORRE - Producción general: FERNANDO SOKOLOWICZ - Dirigida por: MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT

REALIZADA CON EL APOYO DEL FESTIVAL DE MAR DEL PLATA, CINECOLOR Y KODAK.

WWW.ELARTISTA-FILM.COM

ESTRENO EN SALAS: JUEVES 28 DE MAYO

FUNCIÓN EXCLUSIVA PARA LOS LECTORES DE **EL AMANTE**/CINE

EL AMANTE te invita a la función exclusiva de la película **EL ARTISTA** de Mariano Cohn y Gastón Duprat, el martes 16 de junio a las 20.45 hs. en el Complejo ArteCinema. Salta 1620.

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODRÁS ASISTIR A LA FUNCIÓN. VÁLIDO POR DOS ENTRADAS HASTA AGOTAR LA CAPACIDAD DE LA SALA.

EL AMANTE CINE Nº205

JUNIO 2009

Este número nos gusta. Tiene esas características, tal vez mayormente inefables, que definen a esta revista. Es un número apasionado, polémico, pendenciero, abierto, contradictorio y unas cuantas cosas más. Hemos escrito mucho. Los estrenos ocupan más de la mitad del número, casi dos tercios. Hubo muchos entusiasmos: **Adventureland**, **Star Trek** (¡sorpresa!, en una redacción sin "trekkies"), **Del tiempo y la ciudad**, **Un conte de Noël**, **Una semana solos**. Hubo algunas polémicas, notoriamente **El silencio de Lorna**, que nos dividió en un montón de "tribus" (algunas unipersonales). Pero también nos enfrentamos a partir de algunas argentinas, como **El artista** y **La sangre brota**. Esta última tuvo pocos defensores. Comentario al margen: tres películas nacionales de estreno reciente, como **El niño pez**, **La sangre brota** y **Días de mayo**, con muy buena recepción en varios de los principales diarios, fueron en general muy mal recibidas en esta redacción.

Pero no sólo de estrenos vive *El Amante*. Nuestro colaborador trasandino Alberto Fuguet nos habla de cine a partir de una serie y, de paso, establece diferencias entre diversos enfoques de la ficción televisiva. El eje: el valor de la palabra. Por su parte, nuestro colaborador trasatlántico Jaime Pena escribió en tiempo récord una profunda, amena, inteligente cobertura del reciente festival de Cannes, en la que incluso reflexiona sobre la escritura sobre festivales.

Pero hay más: la sección "Llego tarde" tiene no solamente muy buenos enfoques sobre estrenos de los meses anteriores sino que incluso abriga una polémica sobre **Entre los muros**. Y en la sección DVD les presentamos –gracias al lanzamiento de **Role Models**– a un director muy poco conocido de la Nueva Comedia Americana: David Wain. Y hasta le hicimos una entrevista exclusiva. La última página de este número, que corresponde a la sección de DVD, incluye una polémica. *El Amante* sigue siendo discusión, escritura, expansión; nunca conformismo blandengue. A fin de este año cumpliremos la mayoría de edad. Los dieciocho años no nos encontrarán dominados. Y nuestra unidad está en nuestra diversidad.

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

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Nazareno Brega
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Alberto Fuguet
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Marina Locatelli
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Eugenia Saúl
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
http://www.elamante.com

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

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

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

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

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

SUMARIO

Estrenos
2 Adventureland
6 Star Trek
11 Del tiempo y la ciudad
13 Libro sobre Terence Davies
14 Un conte de Noël
16 Sobre Arnaud Desplechin
18 Una semana solos
20 Entrevista con Celina Murga
22 El silencio de Lorna
25 Parador Retiro
26 El artista
28 La felicidad trae suerte
29 Jardines en otoño
30 The Reader
31 Wolverine
32 La sangre brota
33 Los 100 días que no conmovieron al mundo, Batalla en el cielo
34 La rosa del desierto, Una noche en el museo 2
35 Cuando todo cambia, Duplicidad, Días de mayo
36 La Tierra, Pa-ra-da, 17 otra vez
37 Tu última oportunidad; Porotos de soja; Reinalda del Carmen, mi mamá y yo
38 Ángeles y demonios; Los marinos del pueblo; Luisa; Manuel de Falla, músico de dos mundos; Marido por accidente; La profecía del no nacido
39 Un abogado enjaulado, Jonas Brothers: En concierto 3D, Mil años de oración, Nueva en la ciudad
40 De uno a diez

LLEGO TARDE
41 Entre los muros
43 El sustituto

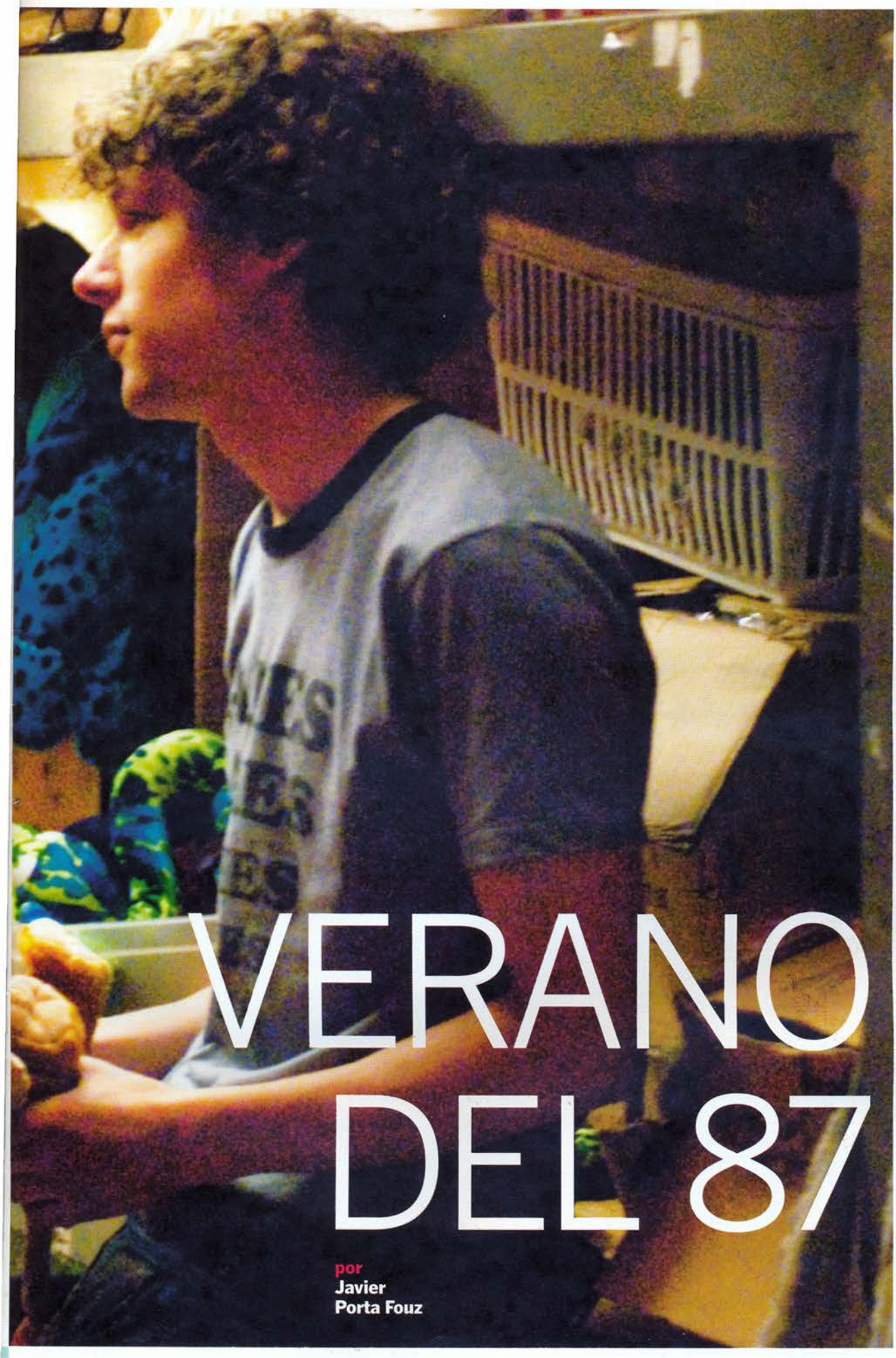
44 Sobre In Treatment

FESTIVALES
46 Cannes
53 Montevideo
54 Marfici
55 Punta del Este

56 Obituarios

57 Correo

DVD
59 Mal ejemplo
62 Entrevista con David Wain
64 Nick & Norah, una noche de música y amor



VERANO DEL 87

por
Javier Porta Fouz

Adventureland, un verano memorable

Adventureland
Estados Unidos, 2009, 107'
DIRECCIÓN Greg Mottola
GUIÓN Greg Mottola
PRODUCCIÓN Anne Carey, Ted Hope, Sidney Kimmel
FOTOGRAFÍA Terry Stacey
MONTAJE Anne McCabe
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Stephen Beatrice
DIRECCIÓN DE ARTE Matthew Munn
SUPERVISIÓN MUSICAL Tracy McKnight
INTÉRPRETES Jesse Eisenberg, Kristen Stewart, Matt Bush, Martin Starr, Margarita Levieva, Bill Hader, Kristen Wiig, Ryan Reynolds.

Demasiado cerebral, demasiado sofisticado, demasiado snob; James es todas esas cosas por miedo y timidez. Está con Em. Para James, en ese momento, Em es la chica más linda del mundo. Es de noche y están en Adventureland, el parque de diversiones en el que ambos trabajan. Adventureland es un parque viejo, no solamente porque es un parque de diversiones de una película de los ochenta, sino además porque se adivina que ese parque siempre tuvo un encanto decadente, como el de los últimos años del Italpark. En Adventureland nada es brilloso ni inmaculado. Los materiales –la materia– son usados por humanos que dejan huellas. Ese parque, puede sentirse y puede decirse, nunca fue contemporáneo, siempre ha vivido desfasado en una nostalgia inexplicable, tal vez inexistente, pero palpable. El mundo, el aire, de Adventureland y de *Adventureland* es un aire palpable, ése que a veces respiramos en alguna hora, momento o minutos mágicos. Entonces: James está con Em en Adventureland, es de noche, es 4 de julio, el Independence Day americano, es verano. James, demasiado cerebral, demasiado sofisticado, demasiado snob, dice que nunca ha festejado el 4 de julio sino que estila celebrar el 14 de julio, la fiesta nacional de Francia. En ese instante estallan sobre la noche del verano, de ese verano en el que el tiempo podía detenerse y hasta fotografiarse con lujo de detalles, fuegos artificiales. Y suena "Don't Dream Is Over", el hit de la banda neozelandesa Crowded House. El momento, el clima del momento, es perfecto. Em, acostumbrada a sufrir y a vivir, lo sabe. James, acostumbrado a pensar, debería darle un beso a Em y convertir el clima perfecto en una vivencia perfecta, pero no lo hace. La vivencia perfecta no es la especialidad de James. A cambio de eso, pocos como él pueden atesorar ese clima mediante el pensamiento y la reflexión. James es de ésos que no pueden andar en bicicleta porque nunca logran hacer equilibrio porque están todo el tiempo pensando en hacer equilibrio. En ese sentido, Em es muy distinta a James. En otros, es parecida. Son buenos –sí, buenos– en varios aspectos: ambos tienen brillo en la mirada y no soportan las injusticias.

La acción de *Adventureland* transcurre en 1987. Parafraseemos a Godard: toda película "de época" no puede hacer otra cosa que resignarse a pertenecer a la época en la que es realizada, a ser un documental de su propio rodaje, del tiempo de su propio rodaje. Ahora, neguemos a Godard. En realidad, la que lo niega es *Adventureland*, que transcurre en 1987 y no parece de 2009, o de 2008. Ni de 1995. Podría afirmarse que parece de 1987, pero tampoco tiene demasiada importancia. *Adventureland* es una película hecha hoy sobre el ayer, pero es una película que será del futuro o, mejor aún, atemporal. La recreación de los ochenta busca ser precisa y nunca quiere convertirse en un muestrario de una casa chillona de cotillón. La selección musical incluye lo bueno, lo malo y lo feo. Y lo repetitivo en ambas puntas: Lou Reed y Falco. Pero no es solamente por la gracia y la sensatez sentimental para musicalizar que *Adventureland* triunfa como película sobre los ochenta. De hecho, ni siquiera es su aspecto más relevante. Robert Mulligan, en *Verano del 42*, se quedaba, a fuerza de zooms, en 1971,

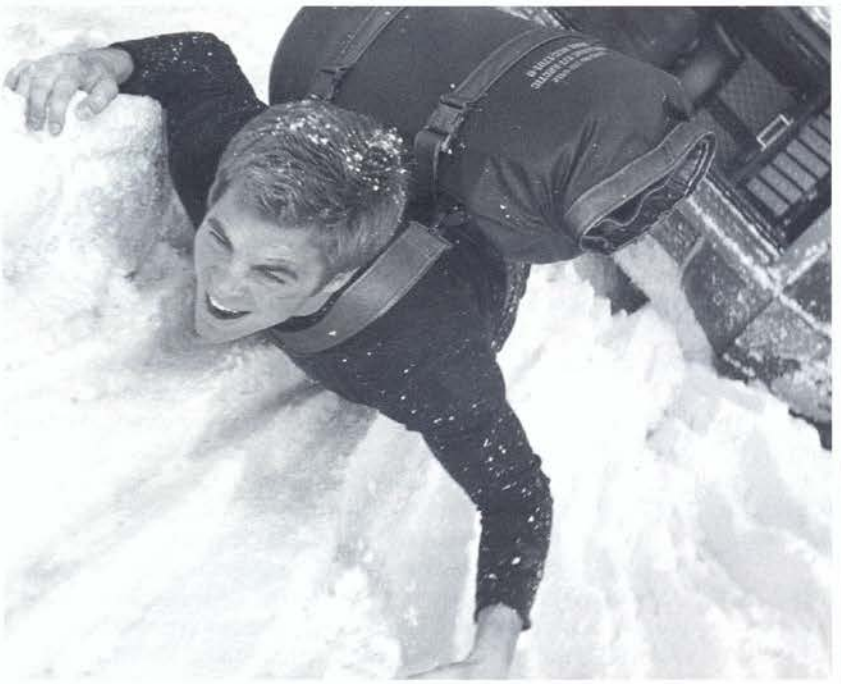
año de producción de la película. El aspecto visual contaminaba el relato y el zeitgeist de *Verano del 42* era uno de los setenta con edulcorantes del pasado. En *Adventureland* no hay un estilo visual de época explícito. Casi podría decirse que el estilo de escritura neutro y terso de *Adventureland* no es siquiera llamativo. Sí, es preciso; sí, es clásico. Pero lo realmente importante es que *Adventureland* logra captar algo del zeitgeist de los ochenta, así como *Zodíaco* de Fincher lo hacía con el de los setenta. Greg Mottola, director y guionista de *Adventureland*, sabe que para lograr la autenticidad de una época filmada desde otra época se necesita una atención especial por el detalle. No sólo hay que estar pendiente de los detalles, sino que además hay que cuidar que el "diseño de arte" de los ochenta no se imponga ostentosamente (sobre ese asunto, nada más penoso que algunas películas "de época" argentinas, pobretonas en todo sentido, que consiguen dos botellas de Crush de vidrio, un combinado y un sifón viejo y los exhiben con torpeza). En *Adventureland*, los ochenta están pensados, reflexionados, y no meramente "puestos". Sólo así se logra una película inmersa en su atmósfera, una película que respira, que da vida a sus personajes. Hay muchos otros personajes inolvidables más allá de los que se mencionan en este texto: la nobleza y/o el relieve de algunos secundarios ha sido y es una característica muy presente en el mejor cine americano.

En una película como *Adventureland*, de *coming of age*, de la transición de un adolescente a la joven adultez, es esperable que el interés sexual y la desesperación hormonal cumplan un rol importante. En una observación combinada con conversación entre James y Joel, este último hace un comentario apasionado e hiperbólico sobre el culo de Lisa P. (un apasionamiento que hace acordar a las expresiones sobre el asunto, intensas y casi diabólicas, de Vincent Hanna, o sea Pacino, en *Heat*). Joel señala el culo de Lisa P., vemos el culo de Lisa P. metido en sus pantalones de corte y confección de los ochenta. Pero no cualquier culo actual parece de los ochenta. Para que los pantalones intensifiquen la forma de pera, de moda en esa década, el culo debe dar el *physique du rol*. Los culos más acordes con el gusto masivo (o simplemente mediático) de estos días no pueden actuar bien de culos de los ochenta. Hubo, a principios de los noventa, una edición especial de la revista *Playboy* (de la época anterior, cuando la editaba Perfil) dedicada a "las mejores colas de la Argentina" (detesto la terminología "cola y lolas", pero así se llamaba ese número, creo recordar). En ese número se hablaba de las modas cambiantes, del culo a las tetas y viceversa, y de cómo –sin asidero científico alguno– las mujeres mutaban según la moda. En esas épocas, de menos operaciones, de menos trucaje fotográfico, era un poco más importante la *realidad* física. En *Adventureland*, el culo que es el centro de los comentarios es un culo que es realísticamente un culo centro de comentarios de los ochenta. No es un dato menor. Las películas suelen construir su realismo –la enseñanza de Bazin– o su verosímil –la enseñanza de Hollywood– con detalles: la tierra real sobre el ataúd en la expresionista *Nosferatu* de Murnau, la participación de los actores en las escenas de riesgo en *Deliverance*, el culo de Lisa P. en *Adventureland*. Ver y escuchar cine atentamente, *vivirlo*, es también escuchar detalles y ver detalles. *Adventureland*, de cualquier manera, va mucho más allá del cuidado escenográfico sonoro y visual de las canciones y de los culos respectivamente. O de los peinados: en una decisión inteligente, solamente algunos pocos personajes tienen peinados netamente ochentosos (claro, no todas las adolescentes de la época tenían jopo o se vestían como Cindy Lauper).

Como en las mejores películas de maduración, el protagonista aprenderá que nada es tan claro ni tan armónico como en el arte.

Pero si un culo, la música o alguna ropa crean un fondo de época certero, una buena película de época se convierte en una gran película de época cuando sabe integrar las prácticas de esos años con la acción, con las peripecias de los personajes. Cuando puede hacernos creer en una emoción irrepetible o típica de la época y combinarla con la emoción de los personajes. James llega a su casa luego de salir a cenar con Lisa P. y encuentra en su cama un cartelito que le ha dejado su madre: "Llamó una chica para vos: Em". Sin celulares, sin mail, sin Iphone, así eran esos años. El teléfono familiar era, también, el teléfono mediante el cual los adolescentes se llamaban entre sí, ese teléfono y los llamados eran parte de los juegos de seducción. La importancia del papelito dejado en la cama cuando uno llegaba tarde es difícil de exagerar. No era lo mismo irse a dormir sabiendo que Em (o X) había llamado que enterarse recién al otro día: "Ah, ayer te llamó X". El mundo más físico, menos virtual y menos hipercomunicado que todavía existía en los ochenta generaba prácticas de encuentro tal vez raras en la actualidad, como esperar a alguien en la puerta de la casa. Esas esperas más ansiosas, pre celulares y pre sms, son capturadas en toda su poesía (esta vez lluviosa y otoñal) por *Adventureland*. Pero el tercer largometraje de Mottola no es nostálgico. O, mejor dicho, no apuesta todas sus fichas a la nostalgia, no la pone en primer plano. La nostalgia está en el parque, en sus materiales, pero no en los personajes, que viven, lógicamente, el presente. *Adventureland* apuesta a la precisión y a la contundencia mediante la inteligencia. La nostalgia es, en este caso, un resultado artístico, una añadidura estética, una opción que puede o no activar el espectador. Si *Adventureland* se convierte en un film entrañable para no pocos espectadores es porque el mundo que presenta es imperfecto pero enormemente vivible. Y hay que decir que *Adventureland* "presenta" un mundo y no que lo "despliega", porque el mundo de la película *Adventureland* y también del parque de diversiones Adventureland es un mundo con pliegues, recovecos, detalles, claroscuros, rincones. Como en las mejores películas de maduración, el protagonista aprenderá que nada es tan claro ni tan armónico como en el arte: el relato del momento en que se supo "no enamorado" gracias a Shakespeare es el punto culminante de la candidez emocional de James, y también es una de las explicaciones de su pasión. James aprenderá, finalmente, que no importa que los demás confundan el nombre de uno si uno sabe bien cómo se llama.

Esta película, tal vez la definitiva sobre los ochenta, es recién el tercer largometraje de Greg Mottola, uno de los directores más aptos del momento. Sus películas anteriores son *Deseos y sospechas* (*The Daytrippers*, 1996, con guión propio) y *Supercool* (*Superbad*, 2007, con guión ajeno). Entre ambas, trabajó para la televisión. *Adventureland* confirma a Mottola como una rara avis, como alguien reflexivo –¿reflexivo como James?– que hace películas (pocas por ahora, claro). Y con esa reflexión, a partir de ese replegarse en la inteligencia, hace comedias intelectuales y emotivas de tono único, intransferible. Así, prueba –otra vez– que la comedia es el género más difícil y en este caso el más gentil, el menos gritón. El género que permite a los mejores disfrazarse de intrascendencia y seguir siendo los mejores, los más libres. La felicidad quizá alguna vez haya sido un revólver ardiente. En *Adventureland* es el camino a la media sonrisa con hoyuelos de una chica de pelo lacio y oscuro. Son las grandes películas las que definen sus propias reglas para la felicidad. **[A]**



Estar cerca es muy bueno

por **Marcelo Panozzo**

"Probemos una sola vez, bailar pegados como a fuego, abrazados al compás, sin separar jamás tu cuerpo de mi cuerpo."
Bailar pegados. Luis Gómez Escolar - Julio Seijas

Es oficial: la principal característica de la carrera audiovisual de J.J. Abrams es la cercanía. El sintagma "carrera audiovisual" no responde aquí al lamento recurrente según el cual films como *Misión: Imposible III* o *Star Trek* "no son cine" (cuya trivialidad cruza el disco cabeza a cabeza con su ignorancia), sino a la vigorosa carrera televisiva del realizador, a través de series como *Felicity*, *Alias*, *Lost* y *Fringe*. "Cercanía", sí, y la profusión de equivalencias y resonancias que se abren a su paso (proximidad, inmediatez, inminencia, incluso ligereza, rapidez y el itinerario que une una serie de eventos a la velocidad de la luz), verificables de modo esplendoroso en esta refundación mitológica de *Star Trek*.

At his best, Abrams logra conjugar cercanías variadas; en el caso particular de las nuevas-viejas aventuras de Kirk & Spock, la primera es evidente: filma todo de cerca. Cámara y protagonistas bailan pegados un vals del detalle decididamente funcional al otro acercamiento, al principal, ése en el que hay puestas muchas más fichas que en el puramente métrico: Abrams intenta siempre y consigue muchas veces que los personajes nos importen.

Star Trek - El futuro comienza
Star Trek
Estados Unidos, 2009, 127'
DIRECCIÓN J.J. Abrams
PRODUCCIÓN J.J. Abrams, Damon Lindelof
GUIÓN Roberto Orci, Alex Kurtzman
FOTOGRAFÍA Dan Mindel
EDICIÓN Mary Jo Markey, Maryann Brandon
MÚSICA Michael Giacchino
dirección de arte Keith P. Cunningham
INTÉRPRETES Chris Pine, Zachary Quinto, Leonard Nimoy, Eric Bana, Bruce Greenwood, Karl Urban, Zoe Saldana, Simon Pegg.

Varias de las buenas críticas que cosechó *Star Trek* en los Estados Unidos se relacionaban con el triunfo del film sobre la ecuación 50-50 que se le presentaba: la mitad del planeta cinéfilo (¿Vulcano?, ¿el de la presidenta?) se preguntaba qué iba a hacer con el material, cómo podía reinventarlo, quién iba a arruinar a quién, mientras que la otra mitad no quería siquiera enterarse del resultado de la operación. En Argentina, la ecuación se modificaba radicalmente: ínfimo porcentaje de interés trekkie vs. altísimo porcentaje de embole potencial (ante una saga oxidada y brumosa) y/o desconocimiento. La historia de la "marca" instalaba al film en un punto de partida horrendo, en el que ni siquiera el boca a boca podía funcionar. "Tenés que ir a ver la nueva *Star Trek*, es buenísima."
"¡¿Quéeeee?! Nienpedotevoy."

Pero sucedió que los escasos humanos (de la raza no-trekkie) que por ineluctables designios del destino se sometieron a la experiencia terminaron a) olvidándose por completo del *background*, de la mitología de la serie y de sus tiznados bronces, b) emocionándose ante un culebrón intergaláctico-pero-terrenal en toda regla, contundente y sincero, sin el menor atisbo de culpa, y c) metidos en un desfachatado torbellino de cine, una película pulposa y centrípeta, sensual y resplandeciente. *Star Trek* es un film que brilla, y no es esto un cumplido simbólico (o no es únicamente un cumplido simbólico): casi todas las escenas del film llevan impreso algún momento en que la cámara pasa frente a una fuente de luz, produciendo un efecto centelleante, incluso cegador. Abrams pidió disculpas por el exceso de brillitos, y explicó que unos señores con linternas terminaron por ser los técnicos más atareados del set, siempre buscando el mejor ángulo frente a la cámara para crear el bendito efecto. Nada de agregado lumínico en posproducción, aclaró también: tipitos con linternas.

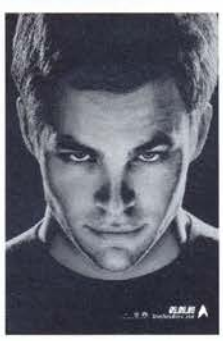
Así, justo, es *ST*: bien cerca de la historia que decide contar, de modo que no sólo nos encandile, nos incendie, nos congele o nos golpee, sino que, además, por el camino de una empatía sin salida, el peso del legado quede completamente fuera del cuadro, a la vez que un cuento propulsado en base a una perseverancia artesanal que suele estar ausente en este tipo de relatos (salvo en las primeras temporadas de la ultra recomendable relectura S.XXI de *Battlestar Galactica*) que aquí agrega una dimensión épica inusual, por gentil, polvorienta e inmediata.

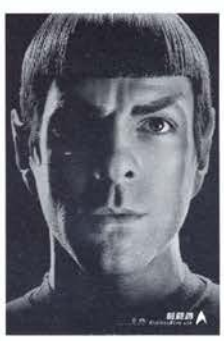
Otro momento de acercamiento extremo (o el mundo según J.J.): plano del ojo del doctor Jack Shephard (Matthew Fox) en el segundo 001 del capítulo 001 de la temporada 001 de *Lost*. El plano siguiente es una subjetiva del personaje mirando al cielo. El siguiente vuelve al rostro para comenzar a alejarse desde ese punto. Abrams marca territorio: la acción está ahí apenas se abre un ojo, y, un poco *alla* Menotti según Sapag, demuestra que para saber alejarse hay que saber acercarse. Océanos de espacio y tiempo pasaron ya por la pantalla de *Lost*, pero el punto de partida fue un ojo al que periódicamente se vuelve. En *M:I III* incluso se pasa un poco de rosca: otra vez deja a la franquicia de lado para, en el primer gran manifiesto de su cine cuerpo a cuerpo, hacer una película sobre la piel, y sobre las maravillas y los peligros que se pueden esconder ahí debajo. Un barniz *old fashion* (aplicado sobre superficies insólitas) y la morosa extensión de algunas escenas completan el veredicto: mientras todo Hollywood quiere bailar reggaeton o alguna pavada por el estilo, J.J. nos cabecea para ver si nos animamos a un lento como Dios manda, con manoseo incluido. **[A]**

Barrilete cósmico

por **Juan Manuel Domínguez**

"Voy a crear un personaje llamado Rocky Balboa, un hombre que proviene de las calles, un hombre increíblemente emotivo, patriótico, espiritualista y de buena naturaleza, a pesar de que la naturaleza no haya sido tan buena con él. El segundo ingrediente tiene que ver conmigo y mi historia particular, mi incapacidad de ser reconocido. Sentí que Rocky era el vehículo perfecto para ese tipo de sensibilidad. Fue por eso que tomé mi propio relato y se lo inyecté a la idiosincrasia, porque sabía que nadie podía llegar a interesarse en conocer la historia de lucha de un actor y escritor."
Sylvester Stallone





El semental italiano Rocky, un fragmento concreto de cine, del mainstream, de otras épocas, es, a pesar de Stallone y su batalla con honor y sobrada humanidad en la sexta y reciente parte de la saga, una parcela sobreexplotada de la cultura popular. La sacralización, la parodia, la sonrisa, la autoconciencia, el ridículo, la canonización (el amor en los tiempos del plástico: la transformación de los habitantes de ese universo en muñecos de acción, en tesoro de nerd, en un fósil canchero y de biblioteca): todo fue estación para el más poderoso que una locomotora Rocky. Todo posible destino para un icono nacido en el cine, Rocky lo sufrió. Lo sufre. Pero a diferencia de guerras de galaxias remaquilladas *ad infinitum*, de T-800 devenidos gobernadores o de cualquier tanque que funciona gracias a la cadena fordiana y perpetua del cine que sale más de seis ceros, Rocky posee ese nervio primario, visceral, de barrio, de fracaso, que Sylvester Stallone, aún hoy, le impregna. La saga de Rocky se convirtió en la toalla que hace rato lanzó Stallone.

¿Cómo pueden vincularse la saga de ese boxeador que "todavía tiene cosas en el sótano" con la reencarnación del nuevo milenio de *Viaje a las estrellas*, hito catódico que mutó en uno de los apóstoles, si no Santo, que la cultura popular y geek ha sabido conseguir, transformar en religión (merchandising a niveles supraindustriales incluido) y lengua (literalmente, el inventado léxico conocido como klinglon que se enseña en "academias")? ¿Cómo puede ese jeta torcida, quizás la más terrestre y sentida de las vertientes del mainstream (cuyo éxito fue una sorpresa), compararse con un peso pesado y pensado para ser millones como "la nueva.de J.J. Abrams", mente maestra detrás de *Lost*, y su geografía tan interestelar como diseñada en una computadora ? La respuesta ya la gritaba Mickey, el entrenador de Rocky allá por 1976: "¡Vas a comer rayos y vas a cagar truenos!"

Star Trek cosecha, Abrams caga truenos. Y se acerca a Rocky por su educación física, casi intestinal, por esos músculos trabajados desde una nostalgia de fierro (que no férrea), porque la criatura celestial que se confiesa incapaz de ser reconocida en *Star Trek* no es Abrams sino la mismísima saga trekkie, sus cientos de temporadas, sus diez previas versiones en el cine, su castillo de papel. Abrams sabe que un sequito de fundamentalistas gritando "¡Paz y prosperidad!", latiguillo trekkie, no llenan una pantalla (si una sala) de cine. Abrams decide entonces jugar con ese futurama, decide llevar el muñeco de acción (el disfraz, el videojuego, la remera que ya nadie escucha, lo que quieran) precisamente a la superacción, al presente. La mano salvaje, siempre jugando a ser subjetiva, de Abrams, capaz de hacer de cualquier secuencia que involucre movimiento una especie de huracán, imposible de descifrar pero hipnótico en ese giro demente sobre su propio eje, sacude el cajón de los recuerdos. Al igual que Stallone, no se queda simplemente con el aparentemente mentecato de buen corazón y en este caso el rebelde sin causa Kirk, o con esos seres que si no complejos al menos bipolares (literalmente en el caso de la dicotomía razón/sentimiento del vulcano y orejas puntiagudas Spock, ya sea en su versión joven o el viejuno y original que anda por la nieve). El barrio, aquí la Enterprise, vale. Y mucho. El sentido material de esas paredes imposibles, de esos tableros pantagruélicos de botones, de esos gigantismos llamados naves espaciales, hace más humanos, más géneros (por masculino, femenino y marciano), más presentes en el plano a esa tripulación, a su melodrama, a sus piñas, a sus bravuconerías descartables, a sus sentidos de pertenencia (a cierto cine, a la misma saga).

Star Trek coincide con Rocky en otro ring, en otra vereda de Saturno: la poca importancia de ganar. El campeonato del mundo o salvar a la galaxia no es lo que importa, es lo que hay que hacer: el laburo. Lo importante es el tipo, o la tipa, su nervio, sus vínculos, su forma de caminar. (Tanto *Rocky* como *Star Trek* son películas en las que los personajes constantemente recorren, corren, doblan, se cruzan... en fin: pisan. Y se asombran con lo que ven.) Lo importante es ese beso de Uhura o esa madre desvaneciéndose, no ese planeta deshaciéndose (el planeta importa en la medida que es una huella de alguien); lo vital y cómico son esas manos hinchadas de Kirk (como las de Rocky después de trompear carne de vaca), no la peripecia de la navecita pronta a aparecer en su juguetería amiga. Con todos esos vientos, los de cambio, los de la tecnología, los del pasado, los del sentimiento, Abrams iza su barrilete *Star Trek* para que le pegue un trueno. Y, obvio, mientras descubre otra vez la electricidad de la superacción, que cague truenos, dimensiones, realidades paralelas y otros juguetes rabiosos y sedientos de revancha. **[A]**

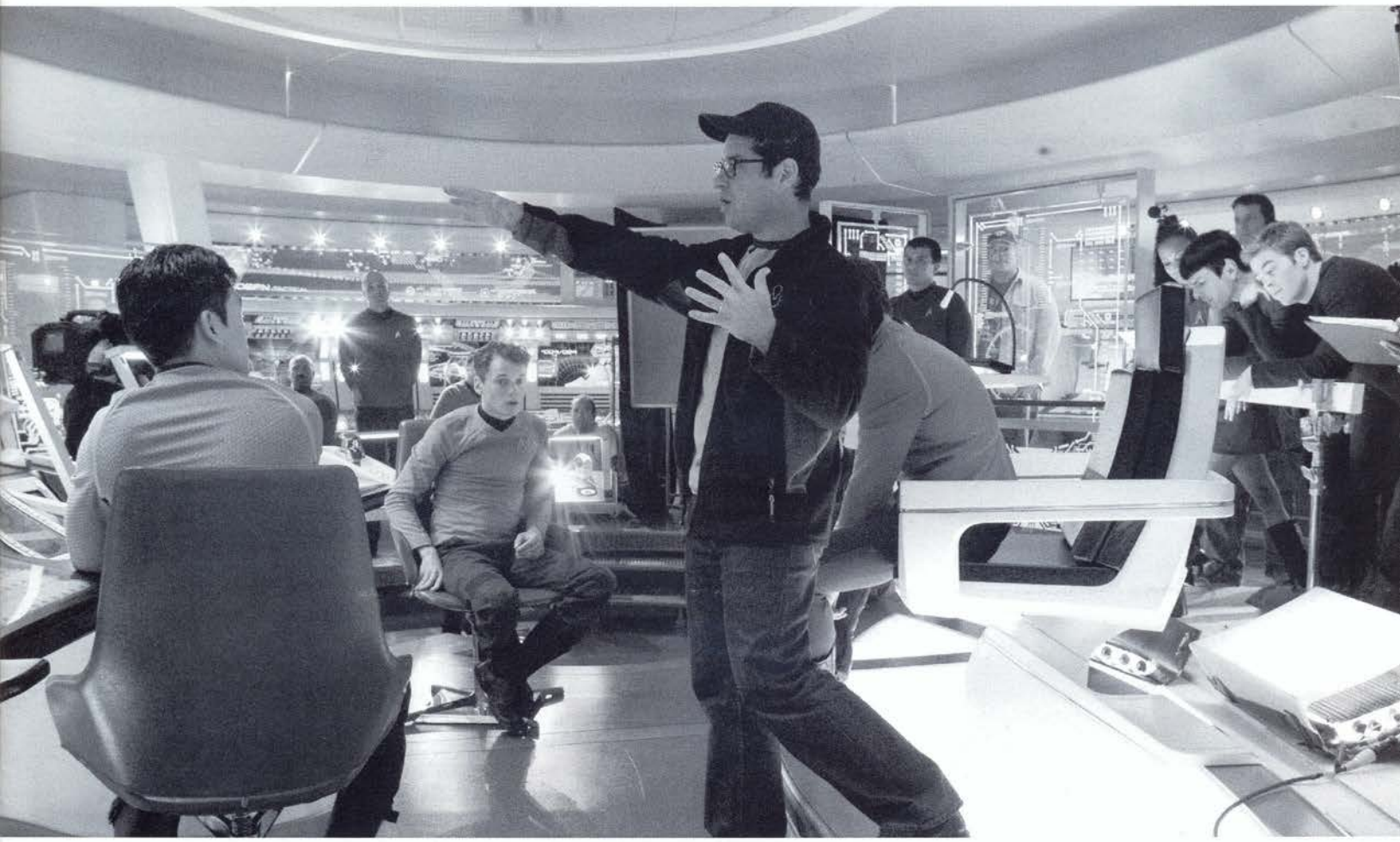
Rock espacial

por **Diego Trerotola**

A los Corazones de Bully y sus pandillas, que saben bien lo que es ser espontáneo, desafiante y, sobre todo, luminoso.

En el anecdotario apócrifo *Easy Riders, Raging Bulls,* el fabulador Peter Biskind escribió sobre una relación mínima que ayudó a la germinación del poroto del Nuevo Hollywood de fines de los sesenta (como es sabido, no conviene tomar como válido lo que escribe Biskind en ese libro, pero este año pude chequear la veracidad de esto con fuentes confiables de primera mano): durante la gestación de *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), el actor y director Dennis Hopper siguió ciertos consejos de su amigo Bruce Conner (1933-2008) para dar el toque maestro a su ópera prima. Conner fue el Duchamp del cine: inventó la vena más incendiaria del *found footage*, de la apropiación de películas, logrando que sus *objet trouvé* sean desafío magno al anquilosamiento del espectador, del cineasta y del crítico. Sin ubicarse en ese lugar reducido llamado cine de autor, sin caer en el vacío del manierismo del gesto personal (filmo ergo existo), Conner fue por el más allá, hachando el árbol que tapa al bosque, porque su cine de vanguardia filosa atraviesa la corteza para extraer la savia y derramarla a chorros tamaño catarata: el montaje imprevisto, las velocidades insurrectas, el encuadre informal, la banda sonora enrevesada, la imagen insólita, atrofiada y accidental eran todos modos de la inventiva que permitieron viajar fuera de las barreras con que el cine se filma, se mira y se piensa, para encontrar sensorialidades y visiones, o, dicho de otra manera, trazar ideas cinematográficas que exploran parajes estéticos y políticos muy remotos para el cine mainstream del montón. Y entre esos consejos de la sabiduría de Conner al debutante Hopper estaba el de no descartar en el corte final a los planos que tuviesen *lens flares*, considerados defectos mayores de fotografía por el profesionalismo de Hollywood, incluso hasta el día de hoy. Los *lens flares* son esas espirales que se producen cuando el eje de la lente de una cámara se acerca peligrosamente a una fuente de luz potente, que provoca que los rayos luminosos reboten en la lente: fogonazos espiralados, combustión espontánea, indomables destellos circulares que divulgan su graduación ígnea en los fotogramas para sellar una suerte de aureola iridiscente en la imagen, y que son considerados luz mala, malísima, sucia e indeseada, para ser descartados en el montaje, terminando en los basurales estéticamente moralistas que el cine académico industrial propicia. Y *Busco mi destino* siguió la lección de no censurar la luz indómita: la *road-trip-movie* de Hopper, su desventura rutera de motoqueros drogones, iba a hacer del cine una experiencia expansiva porque la cámara, esa mente brillante del registro de luz, conocería inéditos destellos insubordinados, expandiendo las posibilidades perceptivas, porque eso era lo que buscaba la psicodelia, desde su etimología hasta su praxis, como contracultura que la película encarnaba sin querer y sin creer (el dogma queda fuera si uno confía en propiciar el accidente). Ver el defecto del registro lumínico, encandilarse con él: porque un *lens flares* bien puesto es un linternazo en el ojo, un haz recio que desafía a la pupila a la gimnasia de contracción y dilatación para enfocar, ubicar la luz. Y algo así como cuarenta años después de *Busco mi destino*, se volvió a esa fuente de luz que derramó Conner y que se multiplicó a nivel de superproducto: *Star Trek* es tal vez el caso más violento del uso de los *lens flares* en la historia del cine. Y se trata de una violencia doble, al cuadrado: no sólo a nivel del poder enceguecedor de cada lumbre maliciosa que hace implosión en el encuadre, sino también por la recurrencia con que se usa, porque esos destellos circulares que saltan en la lente llegan a ser un *leit motiv* visual, casi diría que el rasgo estético más importante; o se puede decir también que ése es el punto ciego de la película que se hace visible como pieza motriz de este nuevo comienzo de la saga trekkie. Porque ésta, más que cualquier otra *space opera*, es sobre el rayo de luz disparado en sentido múltiple, tanto el que destruye planetas enteros como el que nos hace teletransportarnos en el espacio y el tiempo, desintegrándonos acá y regenerándonos allá. Con perfecta lógica, los *lens flares* funcionan como el rayo que deja ver el poder anárquico de la luz, que puede ser a la vez generativa y destructiva, sin opacar ningún atributo, ningún matiz del rango de su identidad. Y por eso la furia narrativa de la película, que avanza literalmente a la velocidad de la luz para hacernos ver las estrellas, para que nos peguemos un flor de *star trip* (y los críticos adocenados estadounidenses, domesticados fuera de los parámetros de cierta libertad, le preguntaban como queja a J.J. Abrams por qué tantos *lens flares*, por qué tanta agresión visual. Muchachos, ¿es que ya ni siquiera leen el título de la película que van a ver?)

Pero también, y sobre todo, los *lens flares* de *Star Trek* son puro ruido visual, homologable al ruido blanco de The Jesus & Mary Chain, a los guitarrazos salvajes de Spiritualized, a las distorsiones colgadas de Él mató a un policía motorizado. Los *lens flares* de Conner, que encuentran en *Star Trek* su última morada, son pasajes de ida que permiten viajar tan lejos como con el rock espacial, para incorporar la belleza y el caos en una síntesis ejemplar, para aceptar que la música es delicadeza y defecto simultáneamente, un caos que se repite hasta encontrar su melodía, tal vez la más maldita, y cuando hace pop nos permite teletransportarnos en su burbuja, en su cápsula hasta el infinito y más allá. Les juro que es posible, sólo hay que tener las orejas y la lente bien abiertas para dejar que la luz rebote en nuestro interior: en eso solo consiste la sabiduría del viajero espacial. **[A]**



El beso de Uhura

por **Marcos Vieytes**

...y una moral ligera, vale decir, andar con gitanos alegres
y dormir en un puerto un ocaso cualquiera y en otro puerto y otro
y andar con suavidad y con desenvoltura de fumador de opio.
Para que, a cada paso, una mañana y una emoción, o una contrariedad
nos reconcilien con la vida pequeña y su muerte pequeña.
Raúl González Tuñón, **La cerveza del pescador Schiltigheim** (versión de Juan Cedrón)

Atención: Se cuentan escenas que exprimieron los lagrimales del crítico incluso mucho después de que aquéllas hubieran transcurrido y de que la entera película terminara, obligándolo a permanecer en la sala vacía allende el último crédito y el ingreso del personal del complejo exhibidor con evidentes intenciones de emprender tareas de limpieza y desalojo progresivamente hostiles hacia ese cuerpo extraño (léase: el crítico) obstinado en permanecer –diríamos que inmóvil si no fuera por el compulsivo refregar de los dedos índices de ambas manos sobre los párpados– eternamente sentado, aferrado, poco menos que enclaustrado, encastrado (en castrarse o, en el mejor de los casos, circuncidarse voluntariamente con cada película proyectada puede que resida el rasgo patológico sobresaliente de eso que se conoce como cinéfilo) a la butaca intrauterina en cuestión.

Infierno No.1: habitar el lugar sin límites. No he leído el *Fausto* de Marlowe, pero sí un fragmento que Ripstein pone en pantalla al comienzo de su adaptación de la novela de José Donoso y le hace recitar simultáneamente al actor Roberto Cobo con la voz de su personaje en la película, el travesti La Manuela. Lo transcribo a continuación:

Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?
Mefistófeles: Debajo del cielo.
Fausto: Sí, pero ¿en qué lugar?
Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos. Donde todos somos torturados y permanecemos siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos, y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer.

El año pasado estrenaron *Jumper*, de Doug Liman, una irresponsable (pero me animo a decir que en el sentido feliz del término) película en la que dos o tres personajes no

hacen otra cosa que trasladarse, desde el primero hasta el último minuto del film, de un lugar a otro del universo con sólo desearlo. Síntoma inconsciente del todo vale digital que es santo y seña del mainstream contemporáneo, lugar sin límites del espectáculo cinematográfico, infernal en tanto que monótono, serial y helado, *Jumper* desplegaba en estado puro y casi sin coartada dramática (lo que la hace singular, si no valiosa) esa tendencia general a la turbulencia deshumanizada, desmaterializada, desencarnada del fantástico actual (vale decir, de la mayor parte del cine estrenado semanalmente y también de las imágenes de circulación masiva vía TV, internet, celular o lo que sea), a la que le calza como un guante la definición que Borges daba en 1929 del cinematógrafo como un "espectáculo impersonal de velocidades". Algo de ese vértigo superfluo está en *Star Trek*, además del recurso de la teletransportación, y no sorprende que ello suceda si tenemos en cuenta el contexto de producción al que pertenece. Pero aquí hay al menos dos cosas que funcionan como contrapeso del flujo audiovisual indiscriminado que acecha con su liquidez la consistencia de la película: el sentimiento de pérdida irreparable que acompaña a la recurrente desintegración de planetas, universos, civilizaciones y culturas que atraviesa la trama definiendo incluso las motivaciones del villano, compuesto por Eric Bana, y la figura central de Spock, trágica en su habitar entre mundos sin pertenecer del todo a ninguno, melancólica en su continuo preguntarse piel adentro sobre el sentido y la viabilidad de los sentimientos, desgarrada en su desdoblamiento esencial e irresoluto: en parte humano en parte vulcano, como parte hombre parte mujer era La Manuela de *El lugar sin límites* de Ripstein.

Infierno No.2: ser el Sr. Spock (o Apicella o Stéphane). Este otro infierno es el del yo escindido, incendiado en las entrañas de la identidad, lugar sin límites continuamente desunido y múltiple. J.P. Telotte, en *El cine de ciencia ficción*, señala que una cuestión permanente en muchas de las películas norteamericanas del género es la "tendencia a depositar una parte de nuestra humanidad en los sentimientos, la pasión y el deseo, y no en la atmósfera de razón y ciencia que habría podido parecer que domina el mundo de la ciencia ficción". El primer oficial Spock –con su lógica lapidaria, su precisión de calculadora, su olímpica compostura y esa irremediable soledad que lo ha caracterizado (glacial aquí gracias a la polar aparición de Leonard Nimoy)– puede que sea una de las más grandes encarnaciones de tal encrucijada, y hacer de su presencia y sus dilemas el conflicto central de la película no es un acierto menor de esta última entrega de *Star Trek*. Dos de los momentos más emocionantes ocurren gracias a esa decisión y giran en torno a su persona y la singular percepción que tiene de las cosas.

En uno de ellos, Spock es Apicella, alias Nanni Moretti, lo que puede sonar extraño tratándose de personajes que, grosso modo, parecen representar humores opuestos como los de la extroversión, la impulsividad, la elocuencia por un lado y la introversión, la mesura, la opacidad por el otro. Pero los une un mismo gesto y pareja soledad. Cuando en menos de lo que dura un parpadeo Vulcano, planeta natal de Spock, desaparece y con él su propia madre, a quien mira por última vez antes de que el cataclismo aborte la salvadora teletransportación al SS Enterprise que ya ha puesto en marcha, Spock alarga la mano hacia –y fija la mirada en– esa mujer que lo dio a luz para encontrarse en el plano siguiente con el espacio seguro pero vacío de la nave que debía ocupar aquélla, que un segundo antes estaba viva y frente a él. Por supuesto que no exclama por la madre con ese grito desaforado y felizmente libre de toda sobreinterpretación psicoanalítica (se le murió la vieja y punto, ¡qué joder!) que Moretti puso en boca de Apiccella sobre el final de *Palombella Rossa* (1989), en el que todos terminaban alargando la mano en pos de algo inasible; pero como aquél, Spock es uno de esos personajes más proclives a mirar siempre ese punto en el espacio (léase: la pantalla de cine) donde todavía parece estar aquello que ya no existe o que dejará de ser algún día, en lugar de vivir el momento y abandonarse a la potestad ciega –inconsciente, inocente, feliz– del cuerpo y sus impulsos.

Casi de inmediato, como no dándose tiempo a quebrarse, Spock atraviesa velozmente la sala de mandos rumbo al ascensor y entonces sucede el más hermoso de los imprevistos, aquello que, como el arte, está fuera de cálculo y sencillamente es, sin razón, sin porqué. La teniente Uhura, que lo había seguido de cerca con la mirada, se encamina hacia él y, antes que las puertas del ascensor se cierren, entra y lo besa, le acaricia la nuca, algo le dice al oído, lo consuela, lo acompaña. Allí *Star Trek* despega y se convierte en un viaje a las estrellas del mejor cine, ése que no teme perder el control del espectáculo sensorial ampuloso y corre el riesgo de apostar por sentimientos y emociones que bien podrían dejar afuera al masivo consumidor de descargas audiovisuales indiscriminadas. Y ese momento es también el mismo en el que Spock puede ser fatalmente Stéphane, alias Daniel Auteuil, alias Claude Sautet, en *Un corazón en invierno* (1993), luthier prodigiosamente cerebral que, ante la oferta de amor hecha por la violinista que lo admira con los ojos infinitos de Emmanuelle Béart, se cierra sobre sí y hace de su profesionalismo un solitario tabernáculo dedicado al culto de Tánatos. A menudo, un hombre se juega su destino en la correspondencia de un beso, una frase, una mirada. Y hace como que no lo sabe. **[A]**

Del tiempo y la ciudad
Of Time and the City
Reino Unido, 2008, 74'
DIRECCIÓN Terence Davies
GUIÓN Terence Davies
PRODUCCIÓN Roy Boulter, Sol Papadopoulos
FOTOGRAFÍA Tim Pollard
MONTAJE Liza Ryan-Carter

Ulises en Liverpool

por **Leonardo M. D'Espósito**

La palabra es "tiempo". Decía San Agustín que si nadie le preguntaba qué era, lo sabía, pero si le preguntaban, no. O no sabía cómo explicarlo. Nadie puede, en realidad, decir qué es el tiempo. Nadie puede verlo, de hecho. Es la única cosa que está y no está al mismo tiempo. Que experimentamos pero no podemos tocar, oler, ver, palpar u oír. Una de las justificaciones para la existencia del cine es que se trata del único arte hecho sólo con tiempo. No con imágenes, sino con tiempo, porque las imágenes se mueven. Y el movimiento es la única huella que tenemos del paso del tiempo. Precisemos: de su paso, no del tiempo en sí, inaprensible por definición. El cine nos ha ayudado a congelar la memoria, a repetir el recuerdo. Nos ha otorgado la ficción de creer que repetimos la experiencia. El cine es el único arte que nos permite la impresión de bañarnos más de una vez en el mismo río.

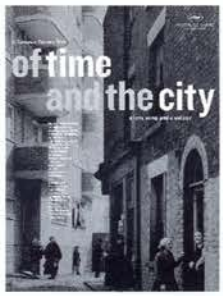
Hay otra palabra: ciudad. Ser modernos es ser urbanos, padecer y contar con la urbanidad. Los buenos modales son necesarios cuando uno vive al lado, encima, debajo de otras miles de personas, cuando el camino y el mundo amplio se transforman en calles periódicamente atiborradas, con huellas constantes, con movimiento y percepción absoluta de un "ahora" que no parece darnos tregua. La ciudad cambia al mismo ritmo vertiginoso con que el ser humano ha cambiado en los últimos trescientos años. Una pequeña digresión: aún no estamos civilizados –"civil", otra palabra que viene de ciudad– del todo porque la urbanidad no manda (del todo); salvo que desaparezcamos pronto de la faz de la Tierra, apenas estamos empezando.

Será una perspectiva demasiado amplia. En realidad, el tiempo y el espacio de una ciudad, ése donde vivimos, son subjetivos. Nadie puede ver lo que nos

rodea como nosotros, nadie puede experimentar el tiempo como cada uno de nosotros. Es una verdad de Pero Grullo, es cierto, pero verdad al fin. El artista vive de romper esas verdades e intentar otra cosa. Por eso es que Terence Davies es un artista, ni más ni menos: porque toma la experiencia del espacio y del tiempo, "del tiempo y la ciudad", digamos, que tienen otros para hacerla propia. Volvamos a nuestra hipótesis: el cine no se hace con imágenes sino con tiempo. Davies hace aquí cine con las imágenes que tomaron otros, huellas del transcurrir y la vida de otros en el preciso instante en que observan a –disculpen el trabalenguas– otros. Y las comprende: comprende que esas imágenes lo incorporan en su transcurso y que documentan el paso inexorable del tiempo, del cambio que no siempre es para mejor. Mirar el pasado de otros para transformarlo en propio es confesar que uno vive en una ciudad, que es un ser civil y urbano. Tal es el sentido del título y, en parte, el de la película.

Decir que las películas de Terence Davies son nostálgicas es otro lugar común. Un lugar común que requiere una larga explicación, dado que ningún film del autor se estrenó comercialmente en nuestro país. En films como *El mejor de los recuerdos*, *La Biblia de Neón* o *La casa de la alegría* existe esa dolorosa sensación de nostalgia, que es ni más ni menos la imposibilidad de resignarse del todo al paso del tiempo, al cambio, a no ser más lo que se era. A lamentar que de aquellos espacios a los que primero nos acostumbramos y luego amamos (a veces no, pero la mayoría de las veces sí) ya no quede nada o se hayan transformado en ruinas. El problema de la nostalgia es que, muchas veces, tiene como correlato político el conservadurismo, incluso el volverse reaccionario. Algo de eso parece suceder en el discurso del propio Davies a través de toda *Del tiempo...*: la manera en que retrata espacios monumentales, las palabras de desprecio a los Beatles y su descendencia pop tienen algo de molesto (peor: la ciudad de Davies es ni más ni menos que Liverpool). Pero también –gran valor del film– de sinceridad absoluta: Davies está hablando de un tiempo que pasó y cuya característica principal es, justamente, su capacidad para pasar, para no estancarse. Retruécano: a Davies lo que más nostalgia le provoca es que el tiempo haya dejado de seguir adelante y todos finjamos vivir en un presente continuo. Es decir, que éste sea un mundo que ha dejado de lado esos estéticos sentimientos que son la melancolía y la nostalgia.

Pero entonces, ¿por qué usar imágenes de otros para arribar a lo que no es más que una perogrullada más? Porque Davies se asume como un artista personal, como un autor. No hay contradicción: recuerden que tratamos de demostrar que el cine se hace con tiempo, no con imágenes. Las imágenes, por regla general en el cine, siempre son de otros, hay muy pocos directores-camarógrafos. Lo que cuenta es la duración, la selección de imágenes, el paso de la una a la otra. El cineasta hace con las imágenes lo que el pintor con los colores. Por eso, ¿qué necesidad hay de filmar nuevas imágenes? O ¿por qué no filmar sólo lo necesario? Es decir, esos planos en video de la Liverpool actual registrados por el ojo mismo de Davies, que generan un efecto extraordinario y político: los grandes edificios históricos han permanecido, hermoseados si se quiere. Lo que ha desaparecido es la ciudad viva, las calles de barrio, las casas humildes;



todo reemplazado por lo mismo pero peor. Davies se da cuenta de eso y también de que el recuerdo de una forma de pobreza que ya no existe marca su propio pasar en el tiempo. Por eso esas imágenes "de otros" se vuelven propias, porque cuando uno ya ha pasado, cuando uno se descubre como pasado, la memoria colectiva se transforma en individual. Otra razón (central): el film no es un documental que intenta explicar una tesis sino simplemente una elegía, una forma de la poesía.

Davies habla en la banda de sonido. Cuenta su vida y comenta impresiones; incluye música popular y culta, citas de escritores conocidos y poemas propios. Aunque el hilo del tiempo haga un rizo del presente al pasado y luego al presente, aunque el orden sea cronológico, la voz del autor viaja por espacio y tiempo como lo hace cualquiera de nosotros, trayendo de una palabra un girón de recuerdo, un pedacito de historia, una iluminación –trascendente o trivial, del tipo "Dios existe" o del tipo "Tengo que comprarme medias"– súbita. Fluir de la conciencia, como le dicen los críticos literarios, y, hasta cierto punto y a pesar de las citas a Oscar Wilde y otros escritores del siglo XIX, a lo que más se parece este film es a una obra maestra literaria del siglo XX, el *Ulises*, de James Joyce. El paseo virtual de Davies por los recuerdos de otros que se vuelven propios es un poco el de Bloom por Dublín, un pragmático tratando de evitar que suceda lo inexorable; el lirismo y el recuerdo estético es el de Stephen Dedalus, perdido en su propio credo de belleza. De hecho, Joyce (como Proust o como Dos Passos en la trilogía *U.S.A.*) quería utilizar el cine como herramienta literaria y varios de sus procedimientos técnicos tienen tal raíz. Sin embargo, *Ulises* tiene un problema: es un libro extremadamente intelectual que requiere un lector enormemente informado para reír de los chistes que Joyce hace sobre cualquier artefacto de la alta o la baja cultura. *Del tiempo y la ciudad* no. Davies no crea un personaje, no piensa en hacer una enciclopedia de la cultura universal para concluir que no es más que ruido y furia, no deduce que alcanza con una mujer que diga "sí". Davies es un cineasta y sabe que las imágenes encantan, se deja encantar por las imágenes y se abre él mismo al público con sinceridad y humor. De hecho, este procedimiento lo lleva a hablar, por ejemplo, de su homosexualidad, algo que uno podía entrever en sus films pero que nunca aparecía como elemento. O a declarar sus elecciones estéticas aunque vayan a contracorriente. Y a que cada plano del film, cada secuencia recobrada, cada recuerdo en súper 8 parezcan –lo juramos– filmados por él mismo. Porque *Del tiempo...* tiene, plano a plano, el mismo estilo que sus otros films, la misma coloración física y emocional, los mismos encuadres. Uno piensa en cuánto debió mirar Davies para seleccionar justamente esas imágenes. Quizás nada, se responde, porque es verlas y decir "eso es mío", simplemente la sensación de sentirse en casa con lo que se ve. El tiempo no se puede definir, se experimenta. El tiempo no se puede transmitir, se registra. Ambas operaciones son individuales, personales. Si *Del tiempo...* se acerca a la obra maestra es porque Davies vuelve universal su propia percepción del tiempo, encarnándolo en su propia experiencia del espacio, finalmente exorcizado del pasado –no de los mejores de los recuerdos– y consciente de que todo sigue, que todo, siempre, recién empieza. **[A]**

La rabia y la nostalgia

por **Jorge García**

Terence Davies. Los sonidos de la memoria.
Quim Casas (coordinador)
Festival de Cine de Donostia - San Sebastián
Filmoteca Vasca, 2008.

La filmografía de Terence Davies aparece como muy original y singular dentro del cine inglés. Está absolutamente alejada de las principales corrientes de esa cinematografía, ya sean éstas su vertiente documentalista, las comedias de los Estudios Ealing, el llamado Free Cinema, la de los estilos antinaturalistas de realizadores como Derek Jarman, Greenaway y las más realistas representadas por Frears, Loach y Mike Leigh. La obra de Davies se nutre, por una parte, de elementos autobiográficos (el catolicismo familiar, la presencia en sus primeros años de un padre despótico y la dificultosa asunción de su homosexualidad) y, por otro, de la influencia que tuvieron en su infancia y adolescencia tanto el cine como la radio. La conjunción de esos factores provoca que en sus películas confluyan dos elementos aparentemente tan disímiles como la rabia y la nostalgia por un tiempo perdidos para siempre, lo que se expresa en el contraste que se produce muchas veces entre la violencia de sus imágenes y la ligereza y gracia de las canciones que pueblan sus films. Es así que algunas de sus películas –no todas– podrían definirse como musicales no convencionales, en los que se pueden apreciar marcadas discontinuidades narrativas y una muy original utilización del espacio y el sonido. Gran admirador de la comedia musical americana y el melodrama de ese origen (Minnelli y Sirk están entre sus directores preferidos), aparece hoy como el realizador inglés contemporáneo más personal y uno de los mayores de la historia de ese país.

Este libro, editado con motivo de la retrospectiva de su obra que se efectuara en el festival de cine de San Sebastián de 2008, y el primero en castellano dedicado al director, ofrece, aparte de una extensa y jugosa entrevista realizada por Manuel Yáñez Murillo en la que Davies se explaya sobre diversos aspectos de su vida y obra, varios trabajos que analizan su filmografía desde diferentes ángulos, así como amplias críticas de todas sus películas. Cuenta con una muy interesante introducción de Quim Casas, que desarrolla las principales características de la obra del realizador, al que define como un espíritu libre y del que señala cómo anticipó, por ejemplo, las discontinuidades temporales que luego se le atribuyeron como originales a Quentin Tarantino. Casas también advierte la influencia en sus películas del mítico realizador británico Humphrey Jennings. En otro artículo –posiblemente el mejor del libro–, Sergi Sánchez analiza en profundidad los temas y el estilo de la obra de Davies, a quien no vacila en comparar con Kenji Mizoguchi (caracteriza a ambos como "cineastas de la penitencia"). También en ese texto define con profundidad y precisión cómo el tiempo y la memoria son los temas recurrentes de la obra del director, y también desarrolla la evolución de los personajes femeninos en sus películas. En otro artículo, Ricardo Aldarondo se detiene en el papel de la música y las canciones en los films del realizador y en cómo de algún modo determinan el sentido del conjunto, atribuyéndole incluso a las palabras en sus películas un carácter casi musical. Menor interés ofrecen los trabajos de Violeta Kovacsics sobre las relaciones del director con la literatura y el de Iván Pintor Iranzo acerca de cómo se insertan las películas de Terence Davies dentro del cine inglés de los años 80. En cuanto a las críticas de los films, cabe señalar que oscilan entre el estilo más bien descriptivo de las de Germán Lázaro, Ramón Ayala y Eulàlia Iglesias y el más analítico de Antonio Weinrichter e Hilario J. Rodríguez. Pero si me tengo que quedar con una, elijo la lúcida y brillante aproximación de Carlos Losilla a *El mejor de los recuerdos*. En síntesis, un libro que, más allá de sus inevitables desniveles, ofrece un muy interesante acercamiento a un gran director, lamentablemente no demasiado conocido en estos pagos. **[A]**

RENTA DE OTRAS PELICULAS
ESTO ES CINERAMMA®
ASOCIATE HOY
www.estoescineramma.com.ar
Lammbaré 897 (Sarmmiento 4600) Almmagro.10 a 22 hs. Dommingos cerrado.

El primer día del resto de nuestras vidas
Un conte de Noël
Francia, 2008, 150'
DIRECCIÓN
Arnaud Desplechin
GUIÓN
Arnaud Desplechin, Emmanuel Bourdieu
FOTOGRAFÍA
Eric Gautier
MONTAJE
Laurence Briaud
MÚSICA
Grégoire Hetzel
INTÉRPRETES
Catherine Deneuve, Jean-Paul Rousillon, Anne Consigny, Mathieu Amalric, Melvil Poupaud, Chiara Mastroianni, Emmanuelle Devos, Laurent Capelluto.

Negra espalda del tiempo

por **Jaime Pena**

Atención: se revelan varios detalles argumentales.

Los primeros diez minutos de *Un conte de Noël* son de una rara intensidad. En ellos se sintetiza toda la historia de una saga familiar que supera las cuatro décadas, se pone en escena el conflicto fraternal entre Elisabeth y Henri que ha impedido las reuniones familiares en los últimos años y asistimos al descubrimiento de la enfermedad de Junon. Su enfermedad sanguínea precisa de un trasplante de médula como única esperanza de salvación, lo que nos devuelve a los orígenes de la saga familiar, a la muerte del primogénito, el pequeño Joseph, la razón por la que fue engendrado Henri, esperanza fallida de una curación milagrosa. Una historia construida en base a sucesivas pérdidas y fracasos, una familia, nos dice Abel, el padre, fundada sobre una pérdida. Hay más, por supuesto, pues *Un conte de Noël* dura dos horas y media, lo que no es mucho para una saga familiar, pero ese "más" es apenas el relato de unos días navideños en los que, como avanza el título original (cuya traducción lógica sería "Un cuento de Navidad"), se produce el milagro de la redención. O como dice una de las últimas frases de la película: "todo tendrá su reparación". Si hay algún tema en la película de Arnaud Desplechin –en realidad hay muchos–, ése es el de la necesidad de reparar los errores, las equivocaciones y todo aquello que se ha estropeado a lo largo de los años. Sólo que Desplechin dedica diez minutos a exponer los desarreglos acumulados en cuarenta años y dos horas y veinte a solventarlos.

Esta concentración temporal es muy importante en la medida en que define el estilo narrativo de Desplechin. Son tres o cuatro días navideños alternados con ocasionales flashbacks, casi un único espacio, el hogar familiar, y nueve personajes principales, otros cinco que podríamos considerar como colaterales y dos más fallecidos pero cuyo peso se deja sentir en todo momento. Sin embargo, tal densidad de personajes y temas no resulta confusa en ningún

momento. El virtuosismo del guión, la dirección y el montaje permite que todo fluya con naturalidad, los conflictos latentes y las singularidades de las relaciones entre los distintos personajes, los contrastes y los ecos, las situaciones absurdas y los continuos golpes de humor. Todo se desarrolla a velocidad de vértigo, acumulando distintas capas de sentido, preñando la película de citas explícitas de la filosofía (Emerson), el jazz (Charles Mingus) o el cine (*Sueño de una noche de verano, Funny Face, El ciudadano, Vértigo, Los diez mandamientos*). Por estas razones, *Un conte de Noël* acaba resultando un tanto claustrofóbica, no ya por su concentración temporal y espacial, sino por su acumulación de temas, personajes y citas, como si Desplechin lo cediese todo a ese virtuosismo del que hablábamos, hasta el punto de que esta historia circular no quiere dejar ningún cabo suelto y todos lo temas se cierran: Desplechin busca la perfección y esa perfección parece radicar en la ausencia de fisuras, aunque en muchas ocasiones sean éstas las que permiten que una historia respire. Y *Un conte de Noël* es una película *demasiado* perfecta. Si acaso éste es su mayor –o su único– defecto.

En su anterior largometraje de ficción, *Reyes y reina*, convivían, por el contrario, dos historias, casi dos películas distintas, que a duras penas lograban congeniar. Ahí radicaba su gran virtud, en esa imperfección –la virtud y el virtuosismo son cosas distintas– que hacía que el espectador estuviese buscando en todo momento las rimas, los ecos que nos llevaban de una historia a la otra. En *Un conte de Noël*, quizá sometido a la dictadura del título, a la idea de poner en escena un cuento navideño, todas las ramificaciones del relato, que son muchas, acaban por cerrarse, en ocasiones estableciendo paralelismos entre el presente y el pasado en los que el presente sólo tiene utilidad como explicación del pasado. Por ejemplo, cuando la "locura" de Paul, el hijo de Elisabeth, se justifica con el precedente de la de su tío Ivan. ¿Era necesaria esta vuelta de tuerca? Quizá sí, porque ésta es una historia de reparaciones, decíamos, y ahí está la de Henri para demostrarlo. Concebido para salvar *in extremis* a su hermano, su fracaso condicionará el resto de su vida, al menos hasta que la enfermedad de Junon le conceda esa oportunidad de redimirse. En su vida hubo un segundo "fracaso", su matrimonio con Madelaine, muerta también prematuramente al mes de casados en un accidente automovilístico. Pero este otro déficit de su biografía es menos grave, es tomado con menos seriedad ("conducía mal"), parece también más acorde con el carácter de Henri, el personaje más *desplechiniano* de la película; no en vano está interpretado por Mathieu Amalric. Hasta el punto de que nunca llegaremos a saber si el personaje de Faunia, su nueva pareja, representa de alguna manera un intento serio por reconducir su vida amorosa.

La enfermedad de Joseph se proyecta sobre la de Junon de forma retrospectiva como consecuencia y no como causa, pues fue la madre la que, anticipadamente, traspasó sus genes enfermos a su hijo. Junon, su enfermedad, nos explica ahora el pasado, su porqué: la enfermedad estaba en los genes y permite que cuarenta años después los padres puedan reparar la muerte del hijo, simplemente expiando el sentimiento de culpa derivado de la impotencia de no poder salvarle en su momento. La muerte de Joseph ha marcado a toda la familia. Todos han tenido que convivir con un fantasma. Su ausencia se proyecta sobre las biografías de sus padres y hermanos. De una forma directa porque, en sus seis años de vida, formó parte activa de la familia, como hijo de Abel y Junon, como hermano de Elisabeth y durante unos pocos meses también como hermano de Henri, quien nació para salvarle pero sólo pudo reemplazarle. De forma indirecta también sobre Ivan, nacido cuando Joseph era sólo un recuerdo, pero un recuerdo demasiado vivo. Como Henri, Ivan tendrá que convivir con la sensación de que también él ha venido al mundo a cubrir un vacío. ¿Y qué habría ocurrido si Joseph nunca hubiese enfermado y no hubiese muerto? ¿Habrían nacido entonces Henry e Ivan o serían ellos los fantasmas? Éstas son las grandes preguntas que nos plantea *Un conte de Noël*, aquéllas que aluden a la posibilidad de otras vidas, las posibles y las imposibles: cómo el pasado, entendido éste como la suma de lo que fue y lo que no fue, condiciona el presente.

Esta idea se hace explícita igualmente en la historia de Sylvia y Simon. De nuevo el pasado aflora y busca su oportunidad de redención en el presente. La historia remite en este caso a la Semana Santa de 1991, al momento en el que los dos hermanos, Henri e Ivan, decidieron junto a Simon la vida futura de Sylvia. Si Henri ha vivido marcado por la condición vicaria de Joseph, la vida de Simon es también la consecuencia de una decisión seguramente equivocada: haber cedido a Ivan su "prioridad" sobre Sylvia. En este triángulo hay dos víctimas, una por omisión y otra por desconocimiento. Simon ha vivido esos tres lustros lamentando su decisión –o su indecisión–. Sylvia conoce ahora lo que ocurrió entonces y esos quince años vividos junto a Ivan, e incluso los dos hijos que han tenido, adquieren una nueva dimensión. Por un lado, entiende que son el fruto de una (in)decisión ajena que, como le ocurre a Henri, ha condicionado el resto de su vida. Por otro, se le abre un nuevo horizonte, otra vida posible: qué habría ocurrido si Simon no hubiese claudicado ante Ivan, cómo habría sido esa otra vida con Simon. Son dos formas de vivir el pasado. El origen es el mismo, esa decisión tomada un día de 1991 con la que Simon ha convivido durante quince años y que Sylvia, que había permanecido ajena a esa posibilidad, rememora ahora: el fantasma de una relación que no fue pero que bien pudo haber sido. Como éste es un cuento navideño, también Desplechin les concederá una nueva oportunidad, si bien todos sabemos que el pasado es irrecuperable, que esos quince años ya forman parte de lo vivido, del pretérito, de la misma forma que Joseph murió en 1971 y que nunca podrá volver a la vida, por mucho que, ahora sí, la médula de Henri tenga alguna utilidad y justifique su propia existencia.

Un conte de Noël lleva un subtítulo, *Roubaix!*, así, con el signo de admiración, que no debería pasar desapercibido. Roubaix es la ciudad natal de Desplechin, a la que ahora vuelve porque ésta es, seguramente, una historia de resonancias autobiográficas (no podemos olvidar que inmediatamente antes de *Un conte de Noël* Desplechin rodó *L'Aimée*, un documental sobre la casa paterna y sus fantasmas familiares). Y ahí están las calles, los bares y los espacios que conforman los recuerdos de su propia vida: el cine como arte proustiano. **[A]**

Películas eufóricas para reírse en funerales

por **Guido Segal**

"Los chinos dicen que una buena risa posee más sabiduría que las lágrimas, pero no creo mucho en eso."
Arnaud Desplechin

Ralph Waldo Emerson estaba profundamente preocupado por el problema del escepticismo. No lo consideraba una aflicción individual, sino una corriente filosófica. Emerson era, por sobre todas las cosas, un idealista, y tenía en mente no sólo la disertación filosófica para ayudar al ciudadano derrotista, sino también la construcción de una Nación. Apelando a Kant, de quien tanto tomó Emerson para elaborar las bases del Trascendentalismo, la Nación sería una segunda instancia, antecedida por la primera instancia de la Familia, célula a partir de la cual el individuo salta para incorporarse a la gran familia, el Estado Nación. Y Desplechin, ¿qué papel juega en todo esto?

Abel, el patriarca de los Vuillard, es un gran admirador de Emerson y es también un enemigo del escepticismo; sus primeras palabras, en el funeral de su hijo Joseph, aluden a elegir la alegría y no la congoja. La cita a Emerson, que también perdió a un hijo, es literal: "Quiero construir un nuevo país. Mi hijo ha desaparecido, pero de hecho estoy lleno de alegría." Desplechin no es amigo de las alusiones, sino de los homenajes claros y directos, de la antropofagia bien entendida. Tampoco él es un escéptico, y no es éste un detalle menor. Ante el panorama contemporáneo, cuando la cultura no para de mirarse el obligo a la vez que anuncia a viva voz su autodestrucción y su limitado horizonte de posibilidades (¡falta de imaginación!, ¡cobardía!), Desplechin cree, cree en el mundo, en la cultura, en el cine, y puebla a sus películas de personajes que desean, que avanzan, que eligen jugársela antes que ceder al escepticismo. Primera enorme virtud del director: fe en su propio trabajo, personajes que creen a prueba de todo, generosidad con los protagonistas y, sobre todo, con el espectador.

Arriesga Desplechin, se come sus propios límites como las termitas. No es en lo más mínimo sutil. ¿Y qué? Tanta sutileza está matando al cine; a veces hay que quemarse un poquito en las llamas de la sensualidad. El cine de Desplechin es adrenalina, es entusiasmo, es apasionante por donde se lo mire. ¡Y eso que es francés! Assayas es muy profundo, pero *Las horas del verano*, al lado de *Un conte de Noël*, es una fábula rosa de melancolía y lamento por el pasado que se fue. Desplechin es bien nietzscheano: la queja aburre y el lamento es para personajes débiles. La energía está puesta en otra cosa, y ahí es donde Desplechin patea a la tradición del cine francés por la borda: a todo lo denso –niños muertos y adolescentes atormentados, odio fraterno, cáncer terminal– lo mete en los primeros siete minutos de película y luego, durante las dos horas cuarenta y pico restantes, se monta sobre eso para trabajar con absoluta liviandad las consecuencias que eso acarrea en una familia demasiado parecida a los Tenenbaum (¿o deberíamos decir a la famila Glass de *Franny y Zoe*, de Salinger?) en versión francesa.

Un conte de Noël lleva un paso más lejos la propuesta de *Reyes y reina*, la extraordinaria ficción previa de Desplechin. En el medio hizo *L´Aimée*, un documental menos interesante pero que también conduce a

Un conte de Noël

esta fábula navideña, ya que, como explica Jaime Pena en la crítica precedente, introduce a Roublaix, pueblo natal del director, junto a su compleja historia familiar. Desplechin continúa trabajando el entramado coral con un nivel de precisión envidiable. ¿Cómo se explica que la proliferación de relatos y microeventos encaje tan perfectamente y de un modo tan uniforme? Como buen occidental, el francés tiende a lo binario, pero en un giro oriental (y de ahí, más allá de la pertinencia al procedimiento narrativo del director, la cita que precede a esta nota) liga los opuestos, traza puentes que unifican lo que no se puede unificar. Amalgamar lo trágico y lo cómico es un paso menor en un cineasta que hace de lo pesado algo liviano, que trabaja el cruce entre el subgénero "película de Día de Acción de Gracias" y la adaptación de Dickens incorporando viejas leyendas orientales (el hijo que es el único salvador posible de su madre o el fantasma del niño muerto que acecha) o que despliega una construcción clásica para llevar a cabo un enorme pastiche de estilos y referencias.

No se trata solamente de virtuosismo autocelebratorio, aunque puede que haya algo de eso. Es irrelevante. Desplechin no prioriza el estilo –marca número uno de "autorismo"– ante el relato, sino que trabaja cada escena separadamente, bajo una propuesta acorde al clima. Nadie en Hollywood narra hoy en día con tanta nitidez y sofisticación. Desplechin filma *screwball comedies* degeneradas, más entretenidas que cualquier película de acción y menos predecibles. Nada está atado a nada, el foco cae sobre lo que la narración pide y, así, la atmósfera, la velocidad y la intensidad jamás son arbitrarias. Hasta la elección musical carece de prejuicios o prioridades: jazz avant-garde navega junto a *trance* muy *hardcore* y Mendelsohn.

Mucho se dice de Desplechin y la intertextualidad furiosa, pero considero que es el aspecto menos interesante de su cine. No porque no lo enriquezca, sino porque es en la mayor parte de las veces un guiño al espectador instruido. El apego del director a la mitología y las leyendas sigue vigente, e incluso Paul se apellida Dedalus, lo que para algunos críticos remite a la caída, para otros a un cuento navideño de Joyce, y, según el director mismo, al término francés "dédale", que significa laberinto y, por ende, estar perdido. Sin embargo, esta vez es Shakespeare quien juega un rol central, no sólo por la clave de las actuaciones (¡pasiones más grandes que la vida misma!), sino además porque la casa es un espacio teatral de tragicomedia, donde Basile y Baptiste, los hijos de Ivan, montan su pseudohomenaje a Hamlet: en la representación dentro de la representación, los niños revelan las verdades familiares de las que nadie quiere hablar.

Si bien Desplechin encuentra su marca registrada en un tono aceitado con mucho de cinismo, ironía y un desafiante ole a la solemnidad, su cine es de un gran humanismo. La historia amorosa de Simon y Sylvia, que Jaime Pena describe al detalle, es hermosa no sólo por el intento de recuperar el tiempo perdido (y eso que yo creo que acá de Proust no hay nada), sino también porque Ivan entiende, Ivan no cuestiona. Si algo eleva a la familia Vuillard de la media, si algo la hace extraordinaria y digna de ser seguida durante ciento cincuenta minutos, es que la moral no significa nada. La vida es más compleja que eso, y eso ellos lo saben. Aman desmedidamente, tanto que el amor entre Abel y Junon, si bien sexagenario, es contagioso para el espectador y dañino para sus hijos; odian con alevosía, tanto que Junon le dice a su hijo Henri que nunca lo quiso y Henri ofrece reciprocidad, y perdonan, dejan pasar las ofensas, juegan. Ivan sabe que su mujer y su primo se acostaron juntos. ¿Y qué? Todo es compartido en el hogar Vuillard, casa de muñecas o escenario privilegiado donde no hay dolor del cual no se hable ni cicatriz que no se pueda volver a abrir.

Párrafo aparte merece el conjunto de actores que, película a película, se consolidan como colaboradores estables del director. Amalric es uno de los actores más disfrutables en actividad, sobre todo cuando transforma esa cara de extraterrestre pasmado en lo que su exótica voluntad le dicta. Amalric es el álter ego del director, porque hace trizas lo que se le pone adelante, y porque tiene la libertad de ir hacia donde quiera, de moldear a su personaje para que, sin perder la verosimilitud, se vuelva más complejo, más patético, más hilarante. Emmanuelle Devos, que sigue a Desplechin desde *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* y *Esther Kahn*, estampa presencia hasta en el personaje más pequeño, y deja huella. Y Catherine Deneuve, por supuesto, quien, si hiciéramos un paralelismo entre esta troupe y la de Fassbinder, sería Hanna Schygulla. Todos son buenos, pero con Desplechin son aún mejores; sobreactúan, se comen la pantalla, actúan tal vez demasiado. Por tercera vez en esta nota: ¿y qué? Hay que entregarse al goce de verlos apropiarse de sus personajes y darles carnadura. Todo es delirante y, aun así, todo vive. Cada personaje aparece para decir lo que ningún otro podría haber dicho; cada personaje respira en su composición y en el modo en que es ejecutado. Eso se llama colaboración, arte con firma personal pero también arte colectivo.

Si tuviera que definir en una frase el cine de Desplechin, diría que hace películas desquiciadas sobre personajes enfermos que muestran su amor de forma competitiva. Los Vuillard, como los Tenenbaum, son infantiles, siempre quieren ganar y nunca aceptan una derrota sin antes armar una batahola. Como toda pequeña comunidad de Desplechin, son freaks y entre ellos se entienden y se tratan con la permisividad más absoluta, aceptando las cosas con risas. No se me ocurre nada mejor: un cine de riesgo, velocidad, optimismo cínico, desborde, amoralidad y mucha libertad. Que se llenen las salas para ver esta película. **[A]**

Dos canciones

Una semana solos
Argentina, 2008, 109'
DIRECCIÓN Celina Murga
GUIÓN Celina Murga, Juan Villegas
PRODUCCIÓN Juan Villegas
SONIDO Federico Billordo
FOTOGRAFÍA Marcelo Lavintman
DIRECCIÓN DE ARTE Julieta Wagner
INTÉRPRETES Natalia Gómez Alarcón, Ignacio Gimenez, Lucas del Bo, Gastón Luparo, Magdalena Capobianco, Ramiro Saludas, Eleonora Capobianco, Federico Peña, Manuel Aparicio, Mateo Braun.

por **Gustavo Noriega**

A diferencia de *Ana y los otros*, la ópera prima de Celina Murga, que era luminosa y aterciopelada, *Una semana solos* es una película más bien áspera. La sensación que predomina es la incomodidad y el desarrollo de la trama hace que sea muy difícil lograr empatía con los personajes, incluso con aquéllos que son retratados con mayor calidez. Siguen prevaleciendo en la narración algunas características ya manifestadas en su primera obra: cierto desdén por la estructura dramática clásica planteada en tres actos, una distancia respetuosa respecto de los personajes y la cuidadosa intención de que las observaciones sociales que pueda generar la película no invadan las escenas. Si alguna idea estética articula el trabajo de la directora, ésa es, probablemente, la del realismo de la puesta en escena. En *Una semana solos* la realizadora logra, manteniendo sus postulados estéticos, incrustar retazos del mundo fuera del country para contrastarlos con el que está retratando.

Los protagonistas de *Una semana solos* son, en su inmensa mayoría, niños o jóvenes preadolescentes. Son hijos de familias acomodadas, que viven en barrios cerrados. Como en *Peanuts*, la tira cómica que tenía como protagonista a un niño pelado y triste llamado Charlie Brown, los adultos prácticamente no aparecen en escena. Las excepciones corresponden a los "servicios", es decir, provienen de otra clase social: los guardias de seguridad y el servicio doméstico. Los padres del grupo de primos que sigue la película no están presentes ya que viajaron a Miami, dejando a los chicos solos, al cuidado de la doméstica y de María, la mayor de las chicas.

La película muestra con elegancia y sin grandes sorpresas argumentales las diferentes personalidades de los chicos, la amistad, los celos, las diferencias de clase, el despertar sexual y la curiosidad y la vergüenza que vienen aparejadas con el desarrollo del erotismo. Más que todo esto, lo que *Una semana solos* revela es el abismo que separa el pequeño mundo que viven estos chicos de lo que habitualmente conocemos como realidad. Para casi todos ellos no existe ni la sospecha de un mundo exterior. Si la complejidad de una ciudad les fuera revelada, les provocaría la misma sorpresa y desconcierto que si presenciaran una escena de vida extraterrestre.

El nudo argumental de *Una semana solos* reside en que el grupo de jovencitos tiene por costumbre entrar en las casas deshabitadas y realizar módicos actos de vandalismo: sacar y consumir alimentos y bebidas de la heladera, usar los equipos de televisión y audio, utilizar los baños, vagar por la casa. No hay nada rebelde ni contestatario en su actitud, lo hacen porque no tienen otra cosa que hacer y a alguien se le ocurrió que era una actividad posible. No son esbozos de gestos punk sino el extremo al que lleva la soledad y el aburrimiento, sazonados por una vaga idea de que son dueños de todo y de que no hay cuentas que rendir.

La película se restringe a acompañarlos en sus devaneos. No hay una mirada previa sobre el mundo country que determine lo que hay que mostrar en la película sino más bien la decisión de respetar a la distancia la congoja disimulada de estos jóvenes. Buena parte del efecto de realismo de la película está generada por el trabajo con el sonido. Como en *Ana y los otros*, no hay aquí música que suene por fuera del universo de acción. En su primera película, Murga dejaba que fluyeran los ruidos y murmullos típicos de una ciudad pequeña, como Paraná, Entre Ríos. Aquí, las canciones y buena parte de los sonidos que se escuchan provienen de los equipos de música, las radios y los televisores prendidos junto al horrible chirrido de los videojuegos. Es una banda sonora molesta, discontinua y abrupta, que replica auditivamente la incomodidad generada por los episodios que se suceden. Las conversaciones son cortas, incompletas. Un par de veces los jóvenes se comunican telefónicamente con sus padres y tíos en el exterior: son conversaciones malhumoradas, breves, despojadas de afecto.

El mayor riesgo que toma la película es hacer entrar en el country a Juan Fernando, el hermano de Esther (Natalia Gómez Alarcón), la empleada doméstica que tiene a su cargo el control del grupo de primos. La directora utiliza al chico más como contraste que como vehículo para la humillación, una tentación a la que hubiera sucumbido buena parte del cine argentino. Con sus modales toscos, su silencio y una postura digna y ligeramente desafiante, el chico atraviesa simbólicamente una serie de pruebas que van desde la dificultad del ingreso hasta una acusación injusta.

De entre los chicos se destaca una niña, más pequeña e inocente, Sofía (la maravillosa Eleonora Capobianco), con un comportamiento diferente al de sus hermanos y primos. Su personalidad independiente se manifiesta al mostrar interés por la vida de los demás: además de ayudar con la tarea escolar de un vecinito, conversa con Esther más allá de su relación laboral ("Esther, ¿vos tomaste la comunión?"). En otro momento, Sofía le escucha tararear una canción y luego le pide que la cante. La pequeña y encantadora niña sospecha que allí hay algo desconocido y promisorio y Esther se lo hace conocer con delicadeza, sin ostentaciones.

Esther le cuenta que en Viale, el pueblo entrerriano de donde proviene, formaba parte del coro. Mientras lava los platos, accediendo al pedido de la niña, canta dulcemente una zamba: "Cuando en la noche se mece/Una estrella sobre el río/La tristeza se adormece/Si tu amor se abraza al mío". Sofía la contempla arrobada estableciendo entre las dos una conexión que no se da con ningún otro par de personajes. Es un momento epifánico de la película, en donde la riqueza infinita del mundo exterior se revela en toda su belleza: la música pero también las palabras y su evocación, "estrella", "río", "tristeza", y la imagen de dos cuerpos estrechándose. Todo eso se contrasta con el restringido universo concentracionario del country (el montaje paralelo a esa escena muestra al hermano de Esther en la pileta siendo rechazado silenciosamente por el grupo de varones). Esas pocas estrofas que Esther canta con ternura y entonación hablan más de lo que esos chicos se están perdiendo con su encierro que horas y horas de un discurso libertario.

Afirmada en este triunfo cinematográfico, Celina Murga avanza y logra poco después, con otra canción, otro momento mágico, que evoca no sólo las posibilidades de un mundo por fuera de la cárcel en que se convierte el country sino también la de un futuro mejor. Sin que la película lo anticipe con preparativos o ensayos, Sofía sube al escenario en una fiesta para cantar una canción. La cámara, en un delicado travelling, la sigue en su caminata al proscenio, como si fuera una estrella de rock. Sofía canta una canción pop en italiano, encantadora, moviendo los brazos como una diva tímida. La supremacía de Sofía por sobre sus compañeros de fechorías (de las cuales ella casi no participa) se manifiesta artísticamente, con ella en el escenario y ellos abajo. El hecho de que la canción (compuesta para la película, mimetizando a la perfección el pop italiano) sea en otro idioma eleva más la figura de Sofía, la hace aparecer culta y sofisticada, ante el castellano limitado y embrutecido de sus primos y hermanos. Es un momento hermoso y cálido, dentro de una película amarga, en el que cierto optimismo se cuela por las rendijas del alambrado perimetral del barrio cerrado.

Así, Celina Murga se permite establecer, sin discursos ni giros de guión, la existencia de un mundo exterior, que se contrasta fuertemente con la insatisfacción de la vida en el encierro. Le bastan para representarlo apenas dos canciones y una ética cinematográfica cumplida a rajatabla. **[A]**

Adultos en miniatura

por **Jorge García**

¿Cómo surgió la idea de esta película?
Hubo dos puntos de partida. El primero se origina en la experiencia de *Ana y los otros*, ya que disfruté mucho trabajar con el chico en ella, y a partir de esa situación surgió la idea de hacer una película en la que los niños tuvieran un protagonismo mayor; y el segundo fueron unas notas aparecidas en la revista *TXT* sobre chicos nacidos en countries o barrios cerrados. También leí un libro de la socióloga Marisela Svampa que se llama *Los que ganaron*, en el que analiza el fenómeno de los countries desde su aparición y en el que hay un capítulo sobre los niños que allí viven. Me pareció que era un tema que me permitía acercarme a la infancia desde ese universo particular.

¿Dónde está ubicado el lugar físico en el que transcurre la película?
Son varios countries, aunque la mayor parte está rodada en uno que está en Escobar. Pero para locaciones como la de la fiesta o el alambrado perimetral fuimos a otros sitios. Tuvimos muchos problemas porque ese año hubo muchos asaltos a countries y no nos dejaban filmar la puerta.

¿Cómo trabajaste el casting? ¿Hay actores profesionales?
Sólo tres de los chicos tenían una experiencia previa: el más chiquito en publicidad, otro había participado en alguna película y el que interpreta a Juan Fernando había tenido, siendo mucho más chico, un papel importante en *Nordeste*, de Juan Solanas. El proceso de casting duró seis meses. Hicimos ese trabajo con María Laura Berch, quien me ayudó muchísimo en ese terreno, y teníamos claro que no queríamos contar con chicos que tuvieran una formación actoral en televisión o teatro, ya que en ese caso vienen con una serie de tics que no nos servían para la propuesta. A la vez, el tipo de infancia que queríamos mostrar era muy diferente al que aparece habitualmente en la televisión. Yo le escapaba al histrionismo y la superficialidad con que muestran a los chicos en televisión, ya que me parecían totalmente falsos. Hicimos una búsqueda muy amplia, que incluyó ir a countries y barrios cerrados, y eso me permitió replantearme las ideas que yo tenía de ese mundo al confrontarlas con la realidad. Por otra parte, salvo en el caso de María y Sofía que son hermanas en la vida real, los chicos no se conocían. Además, el entrar en contacto con ellos me hizo modificar algunas de las ideas que tenía sobre los personajes. Como yo creo más en el actor que en el personaje, en el papel, esto me sirvió mucho.

¿Trabajaste mucho tiempo el guión?
Y sí, trabajamos con Juan (Villegas) como un año y medio.

¿Te sentiste cómoda rodando con actores no profesionales?
Sí, para mí fue lo más lindo de la película. Y en el rodaje no hubo nunca ningún problema, conseguimos una gran fluidez. Además, creo que ellos nunca dejaron de sentir que, de alguna manera, estaban jugando, a pesar de las exigencias que requería la filmación.

En Ana y los otros **seguías a un personaje de manera obsesiva, y aquí, por el contrario, trabajás en un registro esencialmente coral. Yo siempre recuerdo lo que decía Truffaut acerca de que los directores suelen hacer películas "en contra" de la anterior...**
Es verdad, me acuerdo de eso que decía Truffaut. No fue tan claro, aunque cuando empecé a escribir el guión me di cuenta de que ahí había una pluralidad de puntos de vista. Pero no fue algo deliberado. Tal vez allí eso estaba mucho más marcado, ya que había personajes que desarrollaban líneas argumentales que en el montaje final se perdieron.

Estos chicos dan la sensación de que oscilan entre el ocio y el aburrimiento, a lo que hay que sumar, según mi percepción, un estado de ánimo que definiría como ausencia de alegría.
Eso fue deliberado y creo que tiene que ver con el tipo de infancia que se está mostrando. A mí una de las cosas que más me impresionaron cuando hice casting en estos barrios fue justamente eso, que los chicos fueran como una suerte de adultos en miniatura y que no les gustaran, por ejemplo, los juegos infantiles inventados, prefiriendo, en cambio, los organizados por adultos, como el fútbol, el tenis o el golf. Me pareció que eso tenía que ver con una infancia que se vivía de una manera muy controlada.

Es cierto, hay una vida reglamentada permanente que ejerce cierta opresión, que no está explicitada, pero aparece siempre presente.
Para mí tiene que ver también con que se sienten muy aislados.

¿Es frecuente que los padres se vayan y los dejen solos?
Sí, pasa con bastante frecuencia. En ese momento –principios de 2007– había todavía una sensación de seguridad que se ha ido perdiendo progresivamente. Además hay un crecimiento cada vez mayor del control en desmedro de lo afectivo.

Una cosa que me llamó la atención –en una película protagonizada por niños y adolescentes– es la presencia de tiempos muertos.
Sí, es cierto. El hecho de que no haya en la película chicos excitados tiene que ver con que decidí mostrarlos en una suerte de "contramomento", en las circunstancias que otros films elipsarían.

Por ejemplo, el personaje de María tiene momentos en los que se queda reflexionando no se sabe bien acerca de qué.
Ésa era una de las ideas principales de la película. Los chicos tienen esos momentos, pero casi siempre se dan en privado. Yo opté por ponerlos en primer plano, casi como si los estuviera espiando.

Hablando de eso de espiar que me comentás, así como de Ana y los otros **se dijo muchas veces que era una película "rohmeriana", yo a ésta le encuentro algo "hawksiano", sobre todo en ese compartir las peripecias de los personajes, aun las aparentemente más nimias.**
La intención de que el espectador tenga la sensación de "estar ahí", sí, la comparto totalmente, aunque creo que en *Ana y los otros* eso también pasaba.

Creo que también eludiste varias de las convenciones más comunes. Por ejemplo, casi no hay planos/contraplanos en la película.
Es que los planos/contraplanos me aburren, y por eso trato de buscar otras formas expresivas. A mí me gusta ver a los personajes insertos en su medio ambiente, por eso tampoco hay primerísimos planos. Yo intenté trasmitir que lo que les pasa a ellos tiene mucho que ver con el espacio en que transcurre la acción.

Como ocurría en Ana..., **la película –salvo en el final, después de que entran a la casa a oscuras– prácticamente no tiene picos dramáticos.**
La diferencia que yo siento con *Ana...* es la presencia del personaje de Juan, que sí genera alguna tensión ya que quebraría un aparente equilibrio existente en la casa.

La escena de los desmanes que se producen en la casa –la única escena en la que se atisba algo de rebeldía– se da justamente cuando se corta la luz, en el momento en que nadie los ve y se diluye la situación de control. Ése es el momento que eligen los chicos para protagonizar una pequeña rebelión.
Sí, es verdad. No lo pensé conscientemente así, lo que me interesaba era el juego de las linternas, pero es una lectura posible, que la situación de oscuridad les permite ir unos pasos más allá.

Otra cosa a destacar es, por una parte, la inexistencia de música intrusiva, y por otra, la utilización de muchos sonidos fuera de campo, como el de la televisión.
Es que para mí la música, cuando no forma parte de las escenas, condiciona mucho lo que se está viendo. Trabajé mucho los sonidos fuera de campo, incluso conversaciones. Más allá de que la cámara esté con un personaje, la idea era hacer sentir siempre la presencia del grupo y también señalar la importancia de la televisión en la vida de esos chicos.

En cuanto a la aproximación sexual que se da entre los dos primos, creo que también está muy bien trabajada, y por otra parte creo que el personaje de María es el más complejo de la película.
Creo que eso se debe a su edad, es ya una adolescente, y al rol que tiene dentro del grupo, es una suerte de mamá de todos. Está ocupando un lugar que no desearía y eso le provoca una sensación de malestar que muchas veces se trasmite al espectador.

Me gusta mucho el plano en que, cuando el primo entra a la pieza y se pone a mirar unas cosas en la mesa de luz, María, desenfocada, se sonríe.
A mí también me encanta ese plano. Creo que refleja muy bien la relación entre ellos.

Me incomoda un poco que el personaje de Juan Fernando esté definido, en cuanto a su extracción de clase, a partir de su aspecto físico.
Eso lo conversamos mucho mientras escribíamos el guión. Yo no quería que ese personaje tuviera ese color de piel y ese look. En el guión era nacido en la ciudad de Crespo, una población de Entre Ríos en la que existe una fuerte inmigración alemana, por lo que el personaje no tenía que ser físicamente como aparece en la película. Quería evitar eso, pero el actor resultó tan contundente que no pude modificarlo. A mí me recuerda un poco a Ana. Es una de esas situaciones que te comentaba en las que yo tenía una idea previa pero la manera en que se fueron dando las cosas me hizo cambiar. Creo que la reticencia que despierta en el grupo tiene que ver más con el hecho de que es el hermano de la empleada doméstica que con su aspecto físico. Me parece, además, que desde su accionar intento eludir el estereotipo. Es tímido, pero a la vez sabe plantarse frente a determinadas situaciones. Creo que no es ni el sumiso que se victimiza ni el gallito violento y despectivo, y eso se percibe en la manera en que se "gana" a María. En este caso también existe una sutil atracción sexual. Pero, te repito, mi intención previa era darle otro look al personaje, y las circunstancias me hicieron cambiar.

¿Estás satisfecha con el resultado final de la película?
Sí, sobre todo con la actuación de los chicos. Es la película que quería hacer.

¿Qué expectativa de público tenés?
No sé. *Ana...* superó mis expectativas y con ésta salgo con más copias, esperando que la vea más público. Creo que muestra un tema que excede lo estrictamente cinematográfico, y eso podría provocar que la vea una mayor cantidad de gente.

¿Tenés algún nuevo proyecto en vista?
Sí, estoy trabajando en un guión sobre una historia que transcurre en Entre Ríos y que es con un adolescente. Esta vez junté dos de mis obsesiones. **[A]**

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico - Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813
www.puntomedioguion.com.ar

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 llamá al 4326-4845.

Serie Belga

por **Marcos Vieytes**

Cine, arte de lo impreso. A las películas de los Dardenne se las recuerda con el tacto. Importan, sobre todo, por la capacidad que tienen de materializar objetos en la memoria del espectador. Graban imágenes y sonidos en el sentido físico del término ligado al arte mismo del grabado. El peso del cinturón para las herramientas de carpintería que llevaba permanentemente el protagonista de *El hijo*, el rozar de los dedos del padre que cuentan el dinero a oscuras en la secuencia de la venta del hijo en *El niño*, el aliento desnudo de Lorna mezclándose con el de su marido por conveniencia en esta película son algo más que recuerdos audiovisuales: son impresiones cuya materialidad parece cincelada a buril en el ojo mismo del que presencia las imágenes. Esa fuerte dimensión física de su cine, que nos hace compartir continuamente el instante presente de uno o a lo sumo dos personajes por película, es por momentos tan poderosa como la de un Cronenberg, tan radical en su aislamiento de toda matriz simbólica explícita, cargada de sentido propio e imprevisto. Digo "por momentos" pues a sus películas las acechan algunos peligros. Por un lado, el recorte político de un contexto socioeconómico concreto que, hasta ahora, no coaguló del todo en mensaje, como sí sucede en muchas de las ficciones-excusas de un Ken Loach, y cierta chatura como peligro inherente a toda concepción del realismo. Por otro lado, el discurso religioso judeocristiano y el poder de su Palabra manifiesta hasta aquí sólo en términos puramente físicos y circunstanciales pero latente en lo que atañe a cuestiones como las de la culpa (la cadena en *La promesa*), el Vía Crucis, la carga, la pasión, el sacrificio, la sagrada concepción, la fe y la figura del hijo. Cuestiones formuladas todavía en sordina, pero cada vez más amenazadoramente audibles en tanto símbolos. A un punto tal que, durante los últimos minutos, terminan malogrando el silencio sostenido de Lorna hasta entonces en tanto personaje y film.

Serie Belga. Todavía no sé si en *El silencio de Lorna* triunfa la parte de fórmula y rutina que el cine de los Dardenne o el de cualquier otro autor apretadamente homogéneo corren el riesgo de compartir con el cada vez más ampuloso mainstream contemporáneo, o más bien la gracia de esas *small movies* que Godard celebró desde un principio y a las que terminó dedicándole *Prénom Carmen*, si no acaso toda su filmografía en proceso de continuo desmarque. No parece haber relación alguna entre aquella serie B inconsciente de su importancia, prescindente de todo tipo de trascendencia, y la serie belga de los Dardenne, pero si la hay, puede que resida en cierta dignidad lacónica que las hermana, una materialidad ligada más al artesanado anónimo que al autorismo institucionalizado, ése que los acecha desde que recibieran ya dos veces la Palma de Oro en Cannes. También la rapidez de su ritmo (no de rodaje, sino interno, dramático). El cuerpo de Lorna –su pantalón rojo– no deja nunca de andar, de circular, de moverse, de atravesar el plano junto con la mirada del espectador, que esta vez no sigue al personaje tanto de atrás como de costado. Si *El hijo* era una película que nos daba la nuca, ésta es una cuya exhibición del perfil de la protagonista tiende a ponernos de su lado, tanto física como moralmente. Acá no seguimos a nadie sino que acompañamos, lo que también nos hace cómplices, aunque dejándonos un margen de distancia mayor que en aquélla para ser testigos de lo visto. En la eficacia con que funciona esa relación de acercamiento y alejamiento entre personaje y espectador, entre el cuerpo del actor y la cámara y no en la consistencia del relato, se juegan los destinos de la película.

Sin aliento. El centro de gravedad del film es la secuencia en la que Lorna se desnuda, seguida de dos o tres más que incluyen un suceso crucial que no revelaremos. Crucial no sólo porque cualquier desnudo (en este caso frontal) es una piedra de toque múltiple para cualquier cámara, por no decir para todo ojo, sino además porque ese desnudo en particular termina revelando menos unos cuerpos que unas respiraciones, materia estética elemental de las películas de los Dardenne. La escena en cuestión demuestra la habilidad –de cuño artesanal– fílmica de los Dardenne al registrar no sólo una, sino cuatro clases distintas de aliento distinguibles y correspondientes a estados psicofísicos concretos como los de la agitación, el frío, el desahogo emocional contenido en un abrazo y la excitación sexual creciente, que se materializan y mutan en cuestión de segundos para marcar a fuego las sinapsis del espectador. Sentir, más que oír, la respiración de sus personajes en nuestra propia cara es acaso el mayor logro de sus películas y, por qué no, también su límite, su frontera, su bienvenida intrascendencia. **[A]**

El silencio de Lorna

Le silence de Lorna

Bélgica/Francia/Italia/Alemania, 2008, 105'

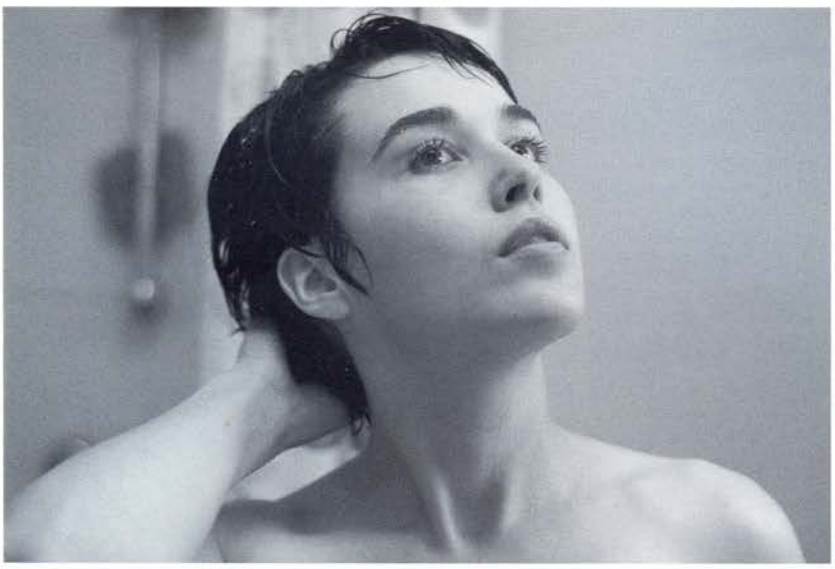
DIRECCIÓN
Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

GUIÓN
Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

FOTOGRAFÍA
Alain Marcoen

MONTAJE
Marie-Hélène Dozo

INTÉRPRETES
Arta Dobroshi, Jérémie Renier, Fabrizio Rongione, Alban Ukaj, Morgan Marinne, Olivier Gourmet.



Los efectos de la política

A favor por **Marcela Gamberini**

Atención: Se revelan importantes detalles argumentales.

i. La política y sus efectos

Una mujer joven retira dinero de un banco, recibe una llamada por celular, guarda el dinero en su cartera. Se la ve entre triste y alegre, entre preocupada y distendida. Es bonita. Sus pantalones rojos serán tan protagonistas como ella de su silencio. Su pelo negrísimo, corto y afrancesado, su piel blanca, su cuerpo interesante reflejan los rasgos de la vieja Europa. Es albanesa y necesita conseguir la ciudadanía belga. Se cuelan los conflictos político-sociales y, así, la política entra de lleno en el relato y lo desborda. Aparece como una ráfaga y se transforma en un huracán, deshaciendo las vidas de los hombres. Las películas de los Dardenne son películas políticas, relatos que dejan ver cómo la política incide en la vida de los hombres; por eso son relatos ásperos, duros, crueles. Siempre la política es cruel con la vida de los hombres y de las mujeres. El cine político, el cine de los Dardenne específicamente, marca un estado de situación, y lo asombroso es que nunca toma partido, sólo muestra. Ofrece a la mirada del espectador el estado de las cosas en su vertiente más sórdida, más despojada, más urgente. En esta película, como en las anteriores (*La promesa*, *El hijo*, *El niño*), los hermanos Dardenne logran transmitir los efectos de la política en la vida de los hombres marginales, de aquéllos que de alguna manera están en el borde, en las fronteras. Estos cuerpos que recorren la pantalla de manera áspera, rígida, sórdida son los efectos de las políticas sociales que no dan cuenta de los problemas de los marginales en Europa. Ellos son tan ásperos como la realidad que los contiene, por eso el cine de los Dardenne, que a veces molesta con la cruda inmediatez de su registro realista, es un cine que ofrece al espectador un espacio de tensiones sociales, políticas y económicas. Es un cine del conflicto, de la ruptura, de la grieta, y estos conflictos sociales producen en esos hombres conflictos morales. Así es como las problemáticas sociales devienen en crisis individuales. Los directores no son condescendientes, no resuelven, no edulcoran sus historias. En este cine, el espectador asiste a los sucesos sin mediaciones.

A favor por **Marcela Gamberini**

ii. El cuerpo y el dinero

El cuerpo de Lorna está siempre presente; ella es la absoluta protagonista de la película, pero no de su vida: disponen por ella, deciden por ella. Sin embargo, cuando es necesario que Lorna se haga cargo de aquello de lo que fue cómplice, enloquece. Con el arrepentimiento llega la locura. El llamado de la moral se hace presente y el pliegue en el que Lorna estaba hundida se hace más profundo.

Ser cómplice de la muerte de su marido drogadicto que bebe de su mano como un perro puede salvarla y a la vez condenarla para siempre. El dinero se interpone. Siempre la circulación del dinero es lo más importante. En general, la lógica del mercado es la lógica de la transacción, del intercambio, del trueque. Ese intercambio de dinero se posiciona en el lugar del intercambio afectivo. Suele haber dinero pero no afecto, ni amor, ni sentimientos. La plata, que circula de mano en mano, que paga delitos, que tapa muertes, que consigue infringir la ley, transforma la vida de esos hombres y mujeres en una vida sin afectos y a la vez, como si fuera una lógica consecuencia, sin moral.

Cuando Lorna rechaza el dinero toma conciencia, y ahí es cuando este personaje quiebra, muestra su costado más humano, muestra que aún le queda algo de moral. Cuando desaparece el dinero, aparece el afecto, y con él la locura de Lorna, que se vuelve cada vez más visible en la pantalla.

Lorna es una mujer misteriosa; nunca sabemos realmente lo que piensa, lo que siente, lo que va a hacer. La vemos ir y venir, entrar a su departamento, caminar por las calles, trabajar, pero no sabemos nada acerca de ella; por eso es imposible la identificación con este personaje que se siente extraño y distante. En este caso, la cámara de los Dardenne no se pega a los personajes como lo hacía en sus películas anteriores, sino que los deja respirar: los personajes se despegan de los planos, tal vez porque son ellos los que deciden, los que pueden y deben decidir acerca de su vida y aceptar las consecuencias morales. Los Dardenne son estilistas con una fuerte concepción política del cine y de la vida cotidiana a la vez (pueden gustarnos o no, pero nunca nos son indiferentes).

iii. El embarazo y la salvación

Lorna enloquece: es su repuesta frente al estímulo de la moralidad. Enloquece de rabia, de amor, de compasión. Esta locura toma la forma de un supuesto embarazo: son los síntomas de la culpa en el propio cuerpo. Los hijos, la paternidad, la maternidad son siempre para estos directores situaciones conflictivas. Como si los hijos condenaran y a la vez salvaran a los progenitores. En esta historia que por momentos deviene en policial, los espectadores no sabemos realmente si ella está o no embarazada. Pero esa certeza no importa. Sólo la idea de estarlo parece ser lo importante, lo que tiene validez, y de nuevo, los efectos que esta idea produce en Lorna, su propio derrumbe y a la vez su salvación. **[A]**

En la lo(r)na

En contra
por
Guido Segal

Los hermanos Dardenne son belgas, pero bien podrían ser prusianos. La palabra que más se aplica a sus películas es rigor, y si uno entra en la propuesta que trabajan, sus películas son extremadamente disfrutables, salvando la sordidez de los asuntos que narran. Por eso resulta extraño y un tanto decepcionante que sean ellos los responsables de *El silencio de Lorna*.

En el afiche publicitario se puede leer que un crítico anuncia y celebra que se trata de la película más emotiva del dúo (por lo tanto, puede inferirse, las anteriores serían "menos emotivas" o "poco emotivas"). Sí, el cine de los belgas es distante y esquiva todo intento de interioridad discursiva en los personajes, lo cual, paradójicamente, logra que captemos con una profundidad asombrosa lo que les pasa por la cabeza, a través del retrato de sus acciones. Son, en este sentido, los verdaderos herederos de Bresson: la palabra justa, la precisión en el gesto, un minimalismo formal que se transforma, por claridad y sutileza, en un maximalismo de sentido. No veo por qué pedirles emotividad, si sus relatos son ya perturbadores, patéticos (en el sentido de *pathos*) sin tener que apelar a la emoción resaltada. Son coherentes no por voluntad de hacer obra, sino porque, película a película, han elaborado un catálogo de problemáticas sociales que aquejan a Bélgica (y, por ende, a la Europa unificada); son osados y comprometidos porque eluden todo golpe bajo, toda simplificación y todo atisbo de tomar partido bien por el sistema, bien por los oprimidos por el sistema. Y son, como dije, prusianos: no hacen concesiones, meten las manos en el barro y construyen con la masa diaria de los inmigrantes, los marginados, los olvidados y los que caminan por la cornisa, siempre colgados con las uñas a esa Europa utópica de fronteras abiertas, pero sólo para quienes se someten.

El secreto de Lorna es una flagrante contradicción respecto de todos los méritos recién enumerados. No es un cambio de rumbo ni un intento de aflojar con la disciplina germánica. Es, perturbadoramente, lo mismo pero peor hecho, como si unos imitadores hubieran decidido hacer "la gran Dardenne", fallando en cada decisión. La temática responde al panorama de los realizadores: inmigrante albanesa busca insertarse en la sociedad belga con papeles y, para eso, tranza con la mafia, se casa con un *yonqui* reventado y se aguanta las mil y una con tal de quedarse y en la legalidad. Lo primero que es llamativo es que los Dardenne abandonan su tan famoso *plano nuca* con el que suelen seguir a sus protagonistas en todas las películas. Estos planos secuencia a distancia mínima solían enfatizar la distancia en vez de acortarla y generar una asfixia en el espectador que transmitía, sin rostros ni palabras, la encrucijada del personaje. Aquí la cámara es inestable, pero abundan los planos generales y algún que otro trípode. Lo extraño es que la distancia se pierde y todo empieza a apoyarse en las actuaciones, que son de muy bajo vuelo.

Tal vez el problema más notorio de la película sea la construcción de personajes y el entramado que narra. El drogadicto que interpreta Jérémie Renier es tan de manual y tan poco verídico que lo que vemos no es más que la suma de manierismos y gestos exagerados: tembleque de manos, gritos desaforados, palidez y delgadez. Parece salido de un mal dramón independiente. Los saltos del guión, usualmente funcionales para elidir explicaciones y matices que debilitan, aquí son absurdos y por momentos risibles. El momento en que Lorna abandona la distancia con Claudy y se quita la ropa para acostarse con él es desconcertante y abrupto. ¿Y los enredos en torno al embarazo? No sólo aburre el ida y vuelta sobre su veracidad, sino que además los directores caen en eso que siempre habían evitado: mostrar a un personaje hablando solo y diciendo lo que podríamos haber intuido de otra manera, usando al supuesto bebé para contarnos todo lo que piensa.

Golpe bajo tras golpe bajo, sumado a personajes secundarios de trazos gruesos (el ruso, Fabio), los Dardenne construyen su peor película, aquélla en la que llevan a cabo todo lo que habían evitado con constancia y firmeza. Uno se pregunta: ¿es apenas un traspié o es una nueva veta en su cine? Prefiero creer que es una prueba, y bienvenidas las pruebas siempre que lleven a una expansión y no al estancamiento. Pero los prefería prusianos, combativos, menos preocupados por la emoción y más dispuestos a revelar las hipocresías de la Europa en bloque a través de medios nobles, sólidos, infranqueables. **[A]**

El fondo de la noche

por **Eduardo A. Russo**

Parador Retiro

Argentina, 2008, 90'

DIRECCIÓN
Jorge Leandro Colás
GUIÓN
Jorge Leandro Colás
FOTOGRAFÍA
Gabriel González Carreño
SONIDO Carlos Olmedo, Pablo Demarco
EDICIÓN
Salvador Savarese, Diego Arévalo Rosconi
PRODUCCIÓN
Marcelo Céspedes
PRODUCTOR EJECUTIVO
Carolina M. Fernández
COMPAÑÍA PRODUCTORA
MC Producciones

Parador Retiro es un centro asistencial de la ciudad de Buenos Aires, donde cada noche se refugian unos doscientos hombres de los que se suelen agrupar en las estadísticas como "sin techo" para encontrar una cama, una ración de comida y la posibilidad de un baño en el que asearse. Es también un lugar donde tienen ocasional atención médica y asistencia social, a cargo de un reducido equipo de profesionales. No faltan tampoco un par de empleados de seguridad, ya que el clima social es por lo común tenso y los incidentes, nada infrecuentes. La población que cada noche llena ese espacio está compuesta por jóvenes o adultos desocupados, algún recién llegado del interior, ancianos separados de sus familias, psicóticos, hombres con trabajo pero cuya condición no les permite alquilar una habitación, ex convictos, discapacitados o afectados de distinto tipo de marginación social. Cada noche el panorama se repite pero nada parece muy estable en ese inmenso galpón con camas de caño azul, compuesto por una zona para dormir y otra para compartir la mesa o algunas horas de posible sociabilidad nocturna, que se disuelve al día siguiente por la mañana. Algunos de los asistentes son recurrentes y viejos conocidos, otros sólo pasan alguna noche. El pequeño equipo que atiende el Parador oscila entre la eficiencia y el acostumbramiento, en un mundo que parece cerrado sobre sí mismo, más allá de estar íntimamente ligado con la ciudad de la que parece tomar cada noche demasiados excluidos. Una institución que funciona dejando en evidencia algo que no marcha, en un tiempo circular que no es el de un eterno retorno sino el de una pesadilla de repetición.

Parador Retiro es también el nombre del primer largo de Jorge Leandro Colás, que manifiesta una temprana madurez, no sólo en la aproximación a su asunto, sino también en la forma del documental que sobre ese espacio ha logrado. Un parador –algo bien distinto de un hogar, cuya misma mención inclinaría a hacer pensar en un albergue que contenga cierta estabilidad afectiva– es ese sitio provisorio en el que se supone que nadie debería perseverar, sino a lo sumo hacer uso transitorio para superar un trance extremo. Pero allí lo tenemos, extendido en una dimensión entre afuera y adentro. Del tránsito a una especie de limbo, con sus habitantes entre la atención y el desinterés. Algo tiende a trabarse en el Parador, acumula presión y se nota a cada instante aunque Colás no subraye el malestar ni enfoque los puntos de tensión que deben haber sido muchos y frecuentes durante los tres años en que desarrolló este documental. Admirador explícito de los films observacionales de Frederick Wiseman o Raymond Depardon, Colás ensaya en su documental una cartografía de lo que ocurre en el Parador en planos largos, rigurosamente planteados. Si bien por momentos se acerca episódicamente a algún personaje, lo sigue cámara en mano o escruta la interacción, la distancia escogida y el encuadre intentan relocalizar la dimensión de conjunto. Como si lo que estuviera en juego, tanto en el orden del relato como en el del retrato, no fueran los sujetos humanos uno por uno sino lo que se arma entre ellos en el Parador. En tanto institución, éste parece a medio camino entre formatos conocidos, altamente ficcionalizables, por el cine. Remeda en ciertos aspectos a una cárcel, pero no a esas cárceles cinematográficas de las que se necesita escapar, sino a aquéllas que muchos ex convictos parecen añorar, o a las que intentan volver. Es también un refugio ante la intemperie, y no es nada casual que a lo largo de su hora y media *Parador Retiro* también sea un film sobre el tiempo en sentido climático, desde el insufrible calor del verano en Buenos Aires –potenciado en el enorme galpón de techo metálico– hasta los inviernos rigurosos, durante los cuales los asistentes al lugar pugnan por entrar para protegerse del frío o la lluvia que atenaza largos tramos de esas noches. Hubo quienes observaron en las presentaciones de la película en festivales que el film llega a las estrategias de desmontaje de las maquinarias institucionales que pueden observarse en documentales como los de Wiseman. Es cierto que Colás, en cuanto a sus referentes, parece estar más cerca del registro cuidadoso y un tanto desapegado del Depardon de *Urgences* o *Faits divers*, manteniéndose en la tensa atención a eso que pasa frente a cámara. Y el horizonte último de *Parador Retiro*, en un marco que desborda toda explicación o tesis social, no es otro que el de la confrontación de cada uno con la soledad y la muerte. En última instancia, su logro es el de sostener obstinada y lúcidamente un viaje al fondo de la noche. **[A]**

Refutación de la TV

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

Hasta el estreno de *El artista*, Mariano Cohn y Gastón Duprat eran (o son) dos personajes de la televisión. Una televisión posible, digamos, que se encuentra en las antípodas de la que propone Marcelo Tinelli, el hombre que odia perder. No vamos a criticar aquí a Tinelli como bienpensantes; me parece de mal gusto usar términos como "chabacano" y "machista" para desacreditar lo que se cae sólo por una razón mucho más simple y que viene a cuento respecto de *El artista*. Tinelli ve a la televisión como un aparato conductista, pero no confía en el espectador: por eso la mayoría de los chistes consisten en Marce riéndose (Marce es el personaje que hace Tinelli en la televisión, no su álter ego), Marce explicando a la audiencia no sólo el chiste sino en qué consiste la gracia. Personalmente, esa clase de explicación subrayada que no confía en mi inteligencia como espectador, esa idea de que cada imagen quiere decir una y sólo una cosa, ese autoritarismo monótono es la razón por la cual rechazo a Tinelli tanto como rechazo a Ingmar Bergman. En ese punto (lean bien antes de mandar un correo insultante por tocar a cualquier dios, del rating o de la gran pantalla) son iguales.

Cohn y Duprat han creado una alternativa a la televisión que se opone a la de Tinelli (y terminemos; Tinelli no es más que la misma televisión de siempre): ponen la cámara y, en lugar de mirar lo que se supone, o bien miran a otro lado (*Yo Presidente*, más televisión que cine) o bien dejan que sea la imagen la que se apropie de la cámara (Televisión Abierta). Su modelo se está construyendo y estoy seguro de que es la verdadera televisión del futuro. Ahora bien, dirán ustedes, qué tiene que ver esto con *El artista*, una película que tiene por universo el mundo de las artes plásticas. Pues bien: tiene que ver en que cada vez que se habla del cruce entre televisión y cine, caemos en la lista de programas de TV adaptados a la pantalla. No en sus relaciones como procedimientos de imágenes. En principio, *El artista* trata de un señor loco que dibuja (Alberto Laiseca). El enfermero que lo cuida (Sergio Pángaro) toma sus dibujos, los hace pasar como propios y, gracias a ellos, se vuelve un pintor famoso internacionalmente. Lo demás son enredos, una sátira a veces amable y a veces despiadada del lenguaje de los marchands y críticos (que funciona también, metafóricamente, para cualquier especialidad de la crítica, el cine incluido) y un estilo. La cámara no se mueve: cada plano está muy pensado, alambicadísimo, trabajado como un cuadro, justamente. Pero si el film es cine y no otra cosa es porque ninguno de los planos tiene sentido sin los demás. Como si la pintura y la televisión fueran los dos extremos de las posibilidades de la imagen como arte (la pintura conserva el instante y lo vuelve eterno, la televisión lo atomiza en pura fugacidad), Cohn y Duprat usan el cine para colocarlo en el lugar intermedio: de allí el plano de los viejos mirando el televisor, por ejemplo; todo pasa y nada queda en la pantalla chica, mientras que en el lienzo todo queda y nada pasa. Y entonces, la pregunta: ¿qué es el arte? ¿Un accidente, una construcción del discurso, un capricho, una moda? ¿El cine es arte? Si la pintura lo es, la televisión no y el cine está en el medio, ¿qué es? *El artista* vale no sólo porque funciona como una comedia, no sólo por sus momentos inspirados o por sus planos, sino también porque se plantea estas preguntas y nos obliga a plantearlas. No nos da respuestas ni nos obliga a tomar una posición, sino que, para comprenderla, tenemos que oscilar entre esos polos constantemente y movernos. El movimiento sí es cine.

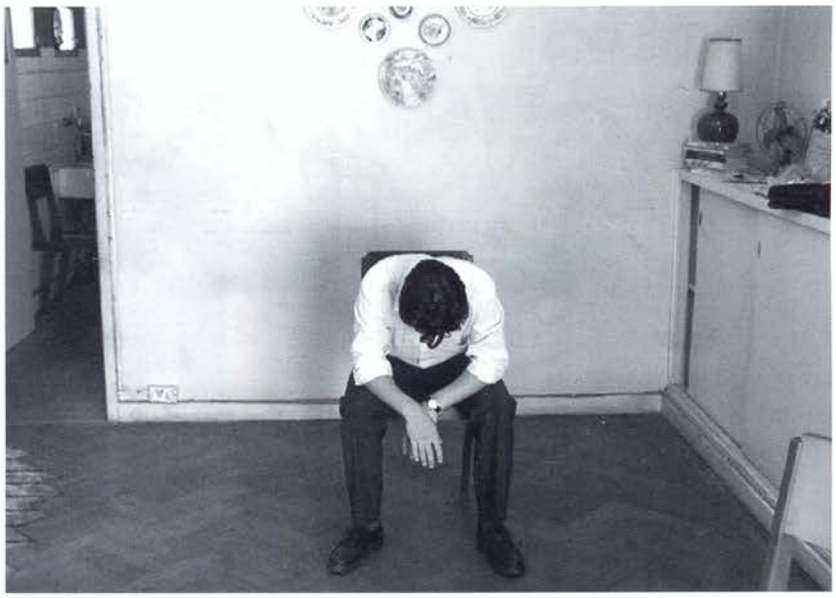
Al plantear estas preguntas de modo concreto y sin travestismos, Cohn y Duprat se alejan definitivamente de la televisión y hacen una película. No nos explican el chiste ni nos obligan a reírnos cuando ellos consideran que algo es gracioso, sino que nos dejan contemplar lo que sucede (eso que Tinelli, volvamos al principio, impide). La gran discusión sobre el film en Mar del Plata giraba alrededor de si estos muchachos hacían televisión. Y no, porque la televisión es Tinelli, es decir, la inteligencia del espectador enyesada en un andador. A pesar de los planos fijos y su coherente, irónico tratamiento pictórico de la imagen, *El artista* es cine. Uno que pregunta, con sonrisa y a veces con molesta superioridad, qué es lo que vemos, por qué lo vemos y qué nos provoca cada imagen. **[A]**

El artista

Argentina, 2008, 100'

DIRECCIÓN Mariano Cohn y Gastón Duprat
GUIÓN Mariano Cohn y Gastón Duprat
PRODUCCIÓN Eduardo Constantini, León Ferrari, Tore Sansonetti, Fernando Sokolowicz
FOTOGRAFÍA Mariano Cohn y Gastón Duprat
MONTAJE Santiago Ricci
MÚSICA Diego Blieffeld
INTÉRPRETES Sergio Pángaro, Alberto Laiseca, Ana Laura Loza, Andrés Duprat, Diego Perdomo, Luciana Fauci, Enrique Gagliesi.

El revés de la nada



En contra por **Rodrigo Aráoz**

El estatuto de la obra de arte ha sido tema de inagotables discusiones desde comienzos del siglo XX, discusiones que difícilmente se agoten, aunque no es improbable que algún día el debate deje de tener interés. Pues bien, Mariano Cohn y Gastón Duprat, los directores de *El artista*, han querido participar de tal debate, con la valiosa ayuda de Andrés, hermano de Duprat, quien no sólo fue el responsable del guión sino que además interpretó de forma más que satisfactoria a Emiliano, un curador de arte (oficio, justamente, al que se dedica en la vida real). El campo específico al que se ciñen en el film es el de las artes plásticas, pero es evidente que el tema puede extrapolarse a cualquier otra disciplina artística. Por lo que estaríamos ante una discusión, por qué no, sobre el cine mismo. Aunque a diferencia de la tendencia cada vez más frecuente en las películas del Nuevo Cine Argentino a indagar sobre el propio lenguaje (como *Castro*, de Alejo Moguillansky, reciente ganadora de la Competencia Argentina del XI Bafici), en *El artista* se discute sobre la creación en sí misma y –como el título lo indica– sobre la persona del artista. Quién, cómo y por qué se es artista. Sin embargo, más allá de las intenciones deliberadas de sus autores, este debate queda un poco en segundo plano ante la mirada crítica sobre el mundo del arte, con sus pequeñas y grandes miserias: la impostura, los clichés, el snobismo, la ambición mercantilista, etc. Hay un tono irónico sobre el ámbito artístico, su parafernalia y sus lugares comunes, aunque no tan marcado como en su anterior film, *Yo Presidente*, en el que retrataban en forma socarrona y bastante despectiva a todos los presidentes argentinos que asumieron desde la recuperación de la democracia.

Un punto del film que llama la atención es la gran cantidad de artistas normalmente ajenos al cine que participan en la película y son fácilmente reconocibles. Que Alberto Laiseca y Sergio Pángaro sean los protagonistas, que Zambayonny haga del vecino fotógrafo y que Rodolfo Fogwill, Horacio González y León Ferrari (también productor del film) aparezcan como viejitos en el asilo no es algo casual e inocente. Reclamando su presencia, más allá de la amistad o el cariño que los vincule, los autores pretenden dar un sello legitimador a la sátira, a aquello que su propio discurso, el cinematográfico, no puede sostener (incluso si consideráramos de forma bienintencionada la inclusión de los artistas, su participación no dejaría de ser un chiste interno, pequeño, canchero y molesto). De ese modo, *El artista* podría ser vista como una especie de solicitada filmada.

Pero este punto oscuro, quizás menor, se entronca con uno mucho más problemático que se desprende de la misma propuesta estética del film. *El artista* está planteado a partir de planos estáticos, por lo general bastante cerrados, de larga duración, con un encuadre evidentemente cuidado y una marcada tendencia a la simetría. Este trabajo obsesivo hace que cada plano sea llamativo visualmente; lo convierte en un espacio plástico centrípeto y autosuficiente en el que muchas veces los personajes se encuentran sorprendentemente cerca de la cámara. Todo esto produce cierto estorbo, cierta incomodidad producto de que los planos, con sus encuadres y su montaje interno extravagantes, no están completamente subordinados a la narración (ya que el film es, en gran medida, narrativo) ni a ninguna otra integridad que los supere. Entonces, ¿cuál es el sentido de tales planos más que señalar el carácter artístico del film, reconocer la afectación, el amaneramiento como señal inequívoca de lo artístico? Por eso el film deviene falso, pretendidamente serio y artístico.

Lo que hacen Cohn y Duprat no es otra cosa que repetir en su film la estructura de aquello sobre lo que pretenden ironizar o discutir. Si consideramos a *El artista* como hijo del enunciado de Duchamp que pregona que el gesto del artista es el que crea la obra de arte, por más que éste sea un acto vacío (postura provocadora y muchas veces malentendida que, si bien fue operativa y provechosa para la teoría, ha derivado en una banalización del propio enunciado sumada a una obturación del juicio de valor de la obra), y si tenemos en cuenta que éste es uno de los puntos que se ponen en discusión en el film, comprobamos que en última instancia la película termina cuestionándose a sí misma. Como si fuera una serpiente que muerde su propia cola.

En definitiva, *El artista* es un film pomposo y contradictorio, que formula una crítica superficial, amable e indulgente del ambiente artístico que sin dudas podrá divertir a muchos pero que difícilmente moleste a nadie. Que se haya exhibido dentro de arteBA, la máxima expresión de la frivolidad y la exaltación del arte como bien de cambio, resulta sugestivo. **[A]**

El optimismo como método excesivo

por **Jorge García**

La felicidad trae suerte

Happy-Go-Lucky
Gran Bretaña, 2008, 118'
DIRECCIÓN Mike Leigh
GUIÓN Mike Leigh
PRODUCCIÓN Simón Channing Williams
FOTOGRAFÍA Dick Pope
EDICIÓN Jim Clark
SONIDO Tim Fraser
MÚSICA Gary Yershon
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Mark Tildesley
VESTUARIO Jacqueline Durran
INTÉRPRETES Sally Hawkins, Eddie Marsan, Alexis Zegerman, Sylvestra Le Touzel, Kate O'Flynn.

Una de las personalidades más fuertes y atractivas del cine británico de las últimas décadas es Mike Leigh, quien ha desarrollado una carrera que alterna la dirección de films, la escritura de obras teatrales y numerosos trabajos para la televisión. A pesar de comenzar, siendo muy joven, estudios como actor, pronto descubrió que su vocación era otra, por lo que comenzó a escribir para el teatro, terreno en el que obtuvo algunos moderados éxitos. Aunque nunca abandonó ese campo, pronto se interesó por el cine, debutando como realizador en 1971, con *Bleak Moments*, traslación cinematográfica de una de sus obras teatrales y una sombría y desolada mirada sobre aspectos de la vida cotidiana en la sociedad inglesa, en la que ya aparecían algunos de los rasgos dominantes que luego desarrollaría en su cine (como la virulenta crítica social, la tendencia a improvisar algunas escenas y una excelente dirección de actores). Luego de esa muy atractiva ópera prima, durante más de tres lustros realizó diversos trabajos para la televisión británica, de los que hay buenas referencias. Retomó el camino del cine de manera regular recién en 1988. Heredero, como el de Ken Loach, de los lineamientos temáticos y estéticos fijados en la década del 60 por el llamado Free Cinema, su cine ofrece siempre una mirada aguda y corrosiva sobre las contradicciones de clase existentes en su país, mirada que –a diferencia de la de Loach– no adscribe al didactismo ni a la idealización de los comportamientos de las clases populares (sus personajes distan muchas veces de ser agradables) y en la que también se percibe un humor chirriante que, en ocasiones, no excluye el trazo grueso, bastante alejado de cualquier atisbo de sutileza. Lo cierto es que su filmografía de las dos últimas décadas, más allá de sus altibajos, es un potente retrato de la vida en su país bajo el thatcherismo (y el post thatcherismo) de innegable coherencia, salvo su fallida incursión en el relato de época que significó *Topsy-Turvy*, y sus mejores trabajos (*Naked*, *Secretos y mentiras*) lo muestran como un realizador provocativo y de gran talento.

La felicidad trae suerte, como *Simplemente amigas*, está dentro de las comedias de su filmografía, un terreno que, creo, no es el que más favorece su estilo, ya que parece sentirse más cómodo en películas en las que los elementos dramáticos tienen un papel prominente. Aquí el personaje central es Poppy, una joven maestra que comparte un piso en Londres con una amiga y que pertenece a una categoría humana difícilmente soportable, la de las personas que están –al menos aparentemente– siempre alegres, contentas y de buen humor, haya o no motivos para ello. Poppy (un *tour de force* interpretativo de Sally Hawkins) está permanentemente con una sonrisa a flor de labios, tiene constantes salidas humorísticas (de lo que llaman "humor sano", si es que me entienden), hace en todo momento gestos y morisquetas y, por si esto fuera poco, pretende que el resto de la gente se acople a su eterno optimismo, algo que desde luego no logra. Además se viste con colores llamativos, tiene sesiones de gimnasia en cama elástica, recibe clases de flamenco (en algunas de las secuencias menos afortunadas del film), va a fiestas con sus amigas y comienza –de manera un tanto inesperada– una relación amorosa con un psicólogo escolar. Pero ocurre que un día le roban su bicicleta y ella, como no podía ser de otra manera, en lugar de enojarse decide aprender a conducir. Este dato es importante porque allí aparecen elementos conflictivos hasta ese momento ausentes, ya que el instructor es un neurótico amargado y cascarrabias, un perfecto estereotipo para oponer al carácter siempre amable y bien dispuesto de la protagonista. El problema es que esa contraposición permanente entre estos dos personajes de temperamentos tan marcadamente opuestos se hace pesada y reiterativa y sólo alcanza algún vuelo cuando el muchacho deja traslucir sus reprimidos sentimientos hacia Poppy. Si bien en la película –como cabe esperar del director– hay una muy buena dirección de actores, alguna escena de "bravura" entre Poppy y su instructor y precisión para describir algunos ambientes, estamos ante una obra menor de su filmografía, carente de auténtica sustancia y con una protagonista central que –más allá de que pueda decirse que su personaje ofrece algunas diluidas aristas oscuras– es dueña de una personalidad que, al menos para quien esto escribe, provocó estados de ánimo lindantes con la irritación. **[A]**

Una posible lectura de la intemperie: adiós, tierra firme

por **Federico Karstulovich**

Jardines en otoño
Jardins en automne
Italia/Francia/Rusia, 2006, 115'
DIRECCIÓN Otar Iosseliani
GUIÓN Otar Iosseliani
PRODUCCIÓN Martine Marignac, Maurice Tinchant
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA William Lubtchansky
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Yves Brover-Rabinovici, Emmanuel de Chauvigny
EDITOR Otar Iosseliani, Ewa Lenkiewicz
MÚSICA Nicholas Zourabichvili
INTÉRPRETES Séverin Blanchet, Jacynthe Jacquet, Otar Iosseliani, Lily Lavina, Denis Lambert, Michel Piccoli, Pascal Vincent.

Uno: Uno. No importa si las películas son más grandes que la vida o viceversa. Tampoco importa hacer hablar a las películas para hablar uno mismo. Quizás el encuentro entre ambos sea una cuestión de territorios, como lo piensa Stanley Cavell en sus libros: no es filosofía a través del cine ni cine a través de la filosofía a lo que queremos acceder, sino una tierra dinámica, movediza, pero nunca cenagosa, entre un mundo y otro, para ayudarse mutuamente y convocar a un nuevo continente.

Anecdotario autobiográfico: al finalizar 2009 se van a cumplir seis años de un desarraigo que fue destructivo para mí, por una estafa, derivada de los manejos turbios de los bancos luego de la crisis del 2001(casi los mismos bancos que todavía existen); fui desalojado, con toda mi casa a la calle, algo de lo que buena parte de la redacción se enteró y cuya resolución se asemejó a la de *Qué bello es vivir*. Pero por ahí no va el asunto que me interesa contar. Lo interesante es cómo se dio el armado en la transición, en el desplazamiento continuo.

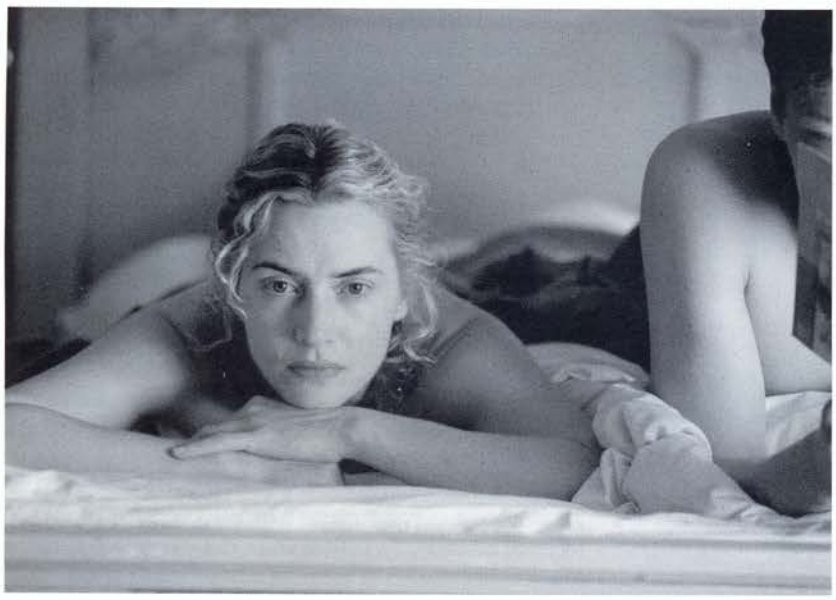
Recuerdo que en ese momento estaba a punto de estrenarse *Pacto de justicia* (Kevin Costner, 2003), cuya función privada funcionó a modo de salvataje ese mismo día del desalojo de mi casa, luego de guardar todo como se podía, levantando una casa completa en cinco horas. El cine, entonces, no funcionó como escapismo, sino como estrategia de resistencia. La pregunta es inevitable: ¿qué se construye cuando todo se derrumba?

Dos: Intemperie. La sensación de intemperie, se me ocurre, tiene, casi siempre, un correlato directo con pequeñas y entrañables experiencias que nos reconectan con el mundo perdido. Como cantar en la oscuridad cuando se tiene miedo: se reconstruye una experiencia conocida sólo para que le demos sentido a la experiencia de la pérdida, al sinsentido ante lo desconocido. Intemperie y refugio, por lo tanto, casi siempre vienen acompañados. *Pacto de justicia* y *Escuela de rock* fueron algunos de mis refugios por esos días. Y mientras mi novia lloraba desconsoladamente por la noticia desagradable, yo pensaba qué escribir, qué ver y cómo seguir. La intemperie obliga a la práctica y multiplica los encuentros y los territorios.

Jardines en otoño es, básicamente, detrás de su espíritu de comedia agridulce sobre la lucha (más bien el fluir) de clases, una película sobre la intemperie. ¿Quieren una sinopsis? El secretario de un importante ministro, de vida licenciosa y gran derrochador, se encuentra, de un momento para otro, a partir de un reclamo sindical, de patitas en la calle, con lo puesto (nada más alejado del ejemplo autobiográfico; sin embargo, intemperie al fin). Desplazado, inicia el movimiento de desarraigo que lo llevará a una abandonada casa materna, de la cual deberá desplazar a otros, con quienes comenzará a interactuar hasta perderse entre las diferencias de clase: el alcohol y las mujeres, como en Cassavetes, motores de todo cruce, enlazan lo que estaba fragmentado, liman toda confrontación de clase (el posicionamiento ideológico parece reaccionario, pero la negación de diferencias de clase nunca es tal: es más interesante el panorama después del enfrentamiento que el choque en sí). De ahí la interacción de cuerpos y actitudes: la fluidez de los cuerpos es tan lábil como las diferencias de clase para Iosseliani. Eso se da, básicamente, porque el director ve en el desplazamiento, en la intemperie, el inseparable elemento que describí: la compañía de actitudes resistentes, pequeños diques de contención contra los guadañazos del azar político-económico. Por eso sus películas están trazadas por cuadros autónomos interactivos entre sí: cada encuentro, cada cruce de personajes delimita un encuentro vital que responde, que resiste con fluidez y sensibilidad al desvanecimiento que lo sólido deja en el aire, como si sus películas se alimentasen del polvo que todavía no se depositó en el piso, un estado de clase entre gaseoso, vaporoso y líquido.

Cine de encuentros, de pasajes, de cruces, de agenciamientos, cine de resistencia sensible y juego renoiriano (ahí donde la regla del juego es salir del encasillamiento): la reiteración de un estilo (la frase "menos de lo mismo" sería el modo más desafortunado de evitar pensar el porqué de un estilo) hace de Iosseliani un director todavía más astuto de lo que podemos imaginar. El traslado, el cambio, la pérdida encuentran en su movimiento en *rondeau* el más perfecto sistema de funcionamiento, porque intensifican el contacto a partir de relaciones contingentes, circunstanciales que narradas de otro modo habrían caído en el saco del "comentario social", mientras que aquí develan un artificio orgulloso.

Poco importa si el travestismo de Michel Piccoli como *mater familiae* es excesivo o grotesco, o si la misoginia burlona contra las mujeres de la alta sociedad es esquemática y estereotipada: Iosseliani tiene esa cualidad (equiparable a Tati o Luc Moullet) de montar algo parecido pero distinto a la vez. Otra vez otros mundos en destrucción bajo la apariencia de un simple retrato de clase. **[A]**



Notas sobre El lector

por **Lilian Laura Ivachow**

The Reader
Estados Unidos/Alemania, 2008, 124'
DIRECCIÓN Stephen Daldry
GUIÓN David Hare, sobre la novela de Bernhard Schlink
FOTOGRAFÍA Chris Menges, Roger Deakins
MÚSICA Nico Muhly
INTÉRPRETES Ralph Fiennes, Kate Winslet, David Kross, Lena Olin, Bruno Ganz.

Atención: se revelan detalles de la novela **El lector**. Y de la película, pero eso es lo de menos.

*En el comienzo de la novela *El lector* (Bernhard Schlink, 1995), la relación de un adolescente de quince con una mujer de treinta y seis no despierta un interés inmediato. Sin embargo, el relato va ganado en reflexión y sensualidad, con peso propio y una intensidad invariable. En la película *The Reader*, el escaso interés está en los primeros veinte minutos, y desde esa cima apenas aceptable sólo vamos para abajo.

*La novela se organiza en tres períodos bien diferenciados. El primero corresponde al tórrido romance entre Michael y Hanna. El segundo, al juicio a Hanna, implicada por sus funciones como guardiana en un campo de concentración cercano a Cracovia. El tercero cuenta cómo Hanna y Michael siguieron sus vidas en los años posteriores al juicio. Durante toda la historia, el narrador (Michael) emerge desde el presente para plasmar la sensación de cómo el tiempo ha socavado el recuerdo ("Hoy día, cuando veo a una mujer de treinta y seis años la encuentro joven, pero si veo un muchacho de quince años, veo a un niño"). En la película, las idas y venidas del pasado a un presente "gris" y "sobreexplicado" no cumplen ninguna función, y la imagen nostálgica de Michael adulto (Ralph Fiennes, insoportable) aparece anclada en el más meloso de los mutismos.

*La novela *El lector* tiene que ver con la novela de aprendizaje (Bildungsroman), con *En brazos de la mujer madura* de Stephen Vizinczey, con una novela intensa y cursilona que leí en la secundaria llamada *Reencuentro* de un tal Fred Uhlman. Tiene además un vínculo con la narrativa alemana moderna, remisiones precisas y funcionales a textos clásicos (*La Odisea*), una inequívoca ligazón a la realidad (Shoah) y algunos lugares comunes de narradores propios del sello Anagrama. Tiene, por si fueran fortuitas estas relaciones, un obstinado poder de asociación. La película *The Reader* apenas tiende un puente hacia el cine qualité, el más estancado y de menor riesgo. La personificación de Kate Winslet de Hanna vieja remite al cine bizarro.

*¿Debe una película rendirse a los pies de la novela que adapta? Digamos que no. ¿Podría la película *The Reader* no tener nada en común con la novela y ser buena? Sí, pero no lo es, porque...

*... en la novela, el juicio se acrecienta con la sumaria reflexión sobre la naturaleza de las leyes, los alcances de la jurisprudencia, la carga histórica y generacional de la culpa. "Acusar me parecía una simplificación tan grotesca como defender, y el papel del juez era la peor de todas las simplificaciones." Cuando Michael vuelve a ver a Hanna en la corte sólo dice "No sentí nada". (En rigor, la novela ya había anticipado este reencuentro muy fugaz y sutilmente.) En la película, el juicio ni siquiera despierta un interés narrativo y el descubrimiento de Hanna en la corte se sobreactúa con una absurda levantada de cabeza a la que siguen persistentes miradas culposas y llorosas. Son los momentos más subrayados y peor musicalizados.

*Comprensión, revisión, deseo, negación, condena, culpa. Son estados de Michael en la novela que intenta dar sentido a su pasado hasta que "el odio perdió fuelle y las dudas trascendencia" (de hecho, la escritura final sería la culminación de estos procesos). Son los estados que aniquila este film pacato que ha inventado a un Michael culposo, lejano a aquél que mezcla sus fantasías sexuales de adolescente con las de una Hanna guardiana, autoritaria y cruel.

*¿Está todo tan mal...? Lo mejor, dijimos, se encuentra comparativamente en la primera parte. En varias escenas los actores aparecen desnudos. Son desnudos naturales y no están estetizados.

*Otra escena breve muestra a Hanna desnuda y pensativa en la bañera. El contraste entre "desnudez" y "pensamiento"... hermosa disociación. Pero es un momento bello y casual porque...

*... en la novela, la vivencia de adolescencia tiene el peso de lo inefable. Contarla sería simplificar y, por ende, traicionar. Es el secreto que por la carga de voluptuosidad y dolor se libera –como el deseo– ante la desesperación en relaciones más circunstanciales. En la película, Michael termina contándole la historia a su hija, personaje que el film desarrolla y en la novela apenas aparece esbozado.

*¿Está bien que la película se tome la libertad de desarrollar un personaje? Sí. ¿Está bien cómo lo hace? No, porque esta hija no aporta absolutamente nada, excepto seguir despojando a la novela de ambigüedad, e intentar expiar de la forma más cómoda una culpa por responsabilidad individual (Michael se ha distanciado de ella en la novela) cuando no –como todo el film lo hace– de otra responsabilidad social e histórica.

*Podríamos seguir enumerando razones de por qué la película *The Reader* es una tosca malversación de la novela. Pero ya no queda espacio, y además, ¿tiene sentido? **[A]**

Una pequeña explicación de por qué Wolverine es mala

por **Leonardo M. D'Espósito**

La verdad, no sé muy bien por dónde empezar. Fui a ver la privada de *Wolverine* y con sólo ver un par de fotogramas me di cuenta de que estaba ante una estupidez. Aun así, seguía mirando porque estaba Hugh Jackman, que es un grande y soporta cualquier cosa, incluso algo tan bobo como esta película. Una vez que terminó, mi único pensamiento fue "bué, espero que el subte no venga muy lleno". No había forma humana de que mi cabeza se conectase con la película; se había evaporado como el metano en una canasta. Cada partícula de film había seguido su propio camino en la atmósfera porteña y no tenía manera –la entropía manda– de volver a juntarlas.

El problema continuó al otro día y fue más grave: tenía que escribir la crítica de *Wolverine* y no tenía la menor idea de qué hacer. Terminó todo en un panegírico exagerado de Jackman que me valió en la redacción de *Crítica* el aplauso por "salir del clóset". En la desesperación, me aferré al actor (dicho sea con perdón) y se me fue un poco la mano. Un poco; la película salió con cinco.

Fue ahí, tratando de resistir las pullas de la sección Deportes, cuando entendí algo, a la manera de esas escenas de "descubrimiento" de las películas malas, ésas en las que Luis Pasteur ve una naranja verdosa y grita "Eurecque" (porque era francés). Me di cuenta de que *Wolverine* es el paradigma de la mala película contemporánea. Sé por qué es mala. No crean: saber por qué algo es bueno o malo es una cosa dificilísima, y ahí estaba yo con esa verdad (inútil) ante mis ojos.

Pues bien: *Wolverine* es mala porque transforma un material satírico –la historieta desaforada de superhéroes siempre lo es– en algo así como una épica de la redención. Cuando estas historias son sobre dos musculosos disfrazados agarrándose a trompadas, tirándose rayos y rompiendo todo. Lo demás (la sociología, la política, la metáfora, el psicoanálisis) son elementos que caen transformados en cosas ridículas porque todo (la sociología, la política, la metáfora, el psicoanálisis) se resuelve a pura ñapi. No asumir esa verdad absoluta es no entender nada no del cine de superhéroes, sino del cine a secas.

Wolverine es mala porque, en lugar de hablar de la nobleza intrínseca de la historieta haciéndole el homenaje del vértigo y la gracia, cree que es algo bastardo que hay que elevar a puro melodrama (o sea, la muerte del padre, la separación de los hermanos, la traición de la mujer, ustedes sigan porque yo me aburro). Cree que este tipo de historieta, que brilla a su propio modo y por sus propias reglas, está al mismo nivel que Dickens o Flaubert. Lo cual es injusto e imbécil.

El perpetrador de esta gansada fílmica es un señor llamado Gavin Hood. Hood se hizo conocido (en Hollywood) por ganar una de esas cosas doradas llamadas Oscar. Lo hizo por su película "extranjera" *Mi nombre es Tsotsi*, un film manipulador, miserabilista y mercachifle que tomaba un "hondo drama humano" y lo salpicaba de "notables secuencias de acción" para quedar bien con sus futuros empleadores. El resultado de tal humanismo desinteresado es *Wolverine*, cuyo nivel narrativo es subterráneo.

Hay sólo un plano en la película que vale la pena, que homenajea la historieta y que es (seguro) pura casualidad: aquél en el que el protagonista se clava con sus garras al techo de un helicóptero. Es diáfano, se ve que es un truco y hay una cara de esfuerzo deportivo en Jackman que divierte. Pero hay otro plano (ufa, espóiler) que lo niega: le cortan *starwarsianamente* la cabeza a un malo que tiene ojos de rayos láser y vemos cómo al caer en espiral con los ojos abiertos en una chimenea de central nuclear la va cortando en espiral desde adentro. En el borde están Wolverine y Sabertooth, hermanos en las malas. ¿Qué haría un director que comprenda la historieta? Nos mostraría a estos dos hablando y de pronto avivándose de que están parados en un lugar de miércoles, produciendo un lindo gag. ¿Qué hace Hood? Nos muestra un plano general, digital, de lo lindo que queda la chimenea cortándose en espiral si lo vemos de lejos. Esa distancia "de lejos" llena la trama con melodrama informe y torpe, así como llena la pantalla de imágenes "lindas" e inútiles.

O sea: *Wolverine* es una película esquizofrénica que sus realizadores hacen por dinero pero, culposos, quieren que "sirva para algo", digamos que para que uno confíe en su propia fuerza o sea siempre amigo del hermano (no sé, digo por decir algo). Y para sufrir por el mal del mundo, que no es tiempo de divertirse. Cuando compraba la revista española *Patrulla X*, lo hacía para divertirme. Ya ni a eso, parece, tenemos derecho, incluso si pagamos una entrada. **[A]**

X-Men Orígenes: Wolverine

X-Men Origins: Wolverine
Estados Unidos, 2009, 107',
DIRECCIÓN Gavin Hood
GUIÓN David Benioff, Skip Woods
PRODUCCIÓN Hugh Jackman, John Palermo, Lauren Shuler Donner
FOTOGRAFÍA Donald McAlpine
MONTAJE Nicolas De Toth, Megan Gill
DIRECCIÓN DE ARTE Ian Gracie
MÚSICA Harry Gregson-Williams
INTÉRPRETES Hugh Jackman, Liev Schreiber, Danny Huston, Will i Am, Lynn Collins, Dominic Monaghan, Ryan Reynolds, Taylor Kitsch, Tim Pocock.

La sangre brota

Argentina/Francia/Alemania, 2008, 98'

DIRECCIÓN Pablo Fendrik
GUIÓN Pablo Fendrik
FOTOGRAFÍA Julián Apezteguia
MONTAJE Leandro Aste
DIRECCIÓN DE ARTE Pablo Maestre
SONIDO Leandro de Loredo
PRODUCCIÓN EJECUTIVA Juan Pablo Gugliotta
INTÉRPRETES Arturo Goetz, Nahuel Pérez Biscayart, Guillermo Arengo, Guadalupe Docampo, Ailín Salas, Stella Gallazzi.

Cinefagia

A favor por **Ignacio Verguilla**

Si en *El asaltante* se advierte un fascinante uso del plano secuencia, *La sangre brota* expande el horizonte: le adosa un preciso trabajo del plano detalle que obtura la continuidad y altera el sentido espacio-temporal, en una operación que rescata algunos rasgos clausurados en el cine argentino desde *Picado fino*. Sobre una aparente superficie de cotidianeidad agredida desde los encuadres y la banda sonora, emergen Leandro y su padre, tan uno y tan distintos a la vez (admirable el montaje que los une asomando la cabeza desde el presidio de su hogar). Ambos sostienen el mecanismo de relojería sobre el que se afinca la película: la lucha irracional y áspera entre padre e hijo por conseguir el dinero que les permita reencontrarse con Ramiro, el hijo mayor que grita socorro desde Houston y con quien Leandro planea encontrarse, desconociendo que su hermano busca volver. Pérez Biscayart hiere la mirada en su rol de hijo entre zombie y vampiro, y el cada vez más grande Goetz tensa la cuerda de cada plano que lo tiene medianamente cerca. Fragmentando cuerpos, gestos y acciones, la película gana en tensión y late de una manera salvaje; hay mucho de violencia arltiana en los personajes de Fendrik, quienes rozan el lumpenaje y orillan en los márgenes de un mundo que les astilla el alma con su falsedad. La ferocidad emerge entonces y azota la superficie de la trivialidad, ésa en la que se mueven la mujer de Arturo, la amiga esotérica y los altaneros amigos. La ambición por el dinero y el desencanto brotan, mientras circulan objetos (concretos y de deseo) que vinculan a los personajes ensanchando la trama hacia algunos secundarios que –es justo reconocerlo– no aportan al verdadero *tour de force* que sostienen Arturo y Leandro con su rugosa precariedad siempre en combustión. Pero *La sangre brota* gana por convicción, por su capacidad de horadar la visión anquilosada y meternos de narices en una experiencia que nos salpica e incomoda. Ojalá que Fendrik siga buscando la película perfecta, que arriesgue y (a veces) se equivoque. Mientras tanto, que su cine siga despertando al animal dormido que acecha entre tanta medianía. **[A]**

Objeciones

En contra por **Javier Porta Fouz**

Una película cuya acción empieza y termina en el mismo día parece ser una película "concentrada", "potente" y con "unidad narrativa". Una película con muchos personajes que empieza y termina con los mismos dos personajes luego de varias peripecias da cierta idea de "circularidad". Una película que trajina el mismo recurso (la cámara nerviosa sobre los personajes) tiene un "estilo definido". Una película en la que un personaje estalla de violencia puede ser vista como un "retrato de la vida urbana". La primera película de Fendrik, la modesta, tensa y afinada *El asaltante*, se basaba en una noticia policial. Y lograba pintar una ciudad reconocible: transcurría *en* Buenos Aires. Con *La sangre brota*, el argumento parece un racimo de noticias policiales y de la sección Información General (más avisos de curaciones new age y de cursos de bridge). No pocos fragmentos son de una pasmosa superficialidad y/o arbitrariedad: el encuentro amoroso no concretado entre Arturo (Goetz) y Marcela (Susana Pampín) es torpe y está injertado para que el personaje de Goetz estalle después con más violencia. El episodio de violencia tachera con Ignacio Rogers es torpe e injustificado, y está injertado para que el personaje de Goetz estalle después con más violencia. El abandono temporario de un bebé chiquito –que llora de verdad– no se sabe bien para qué está, porque lo que nos dice la escena ya lo sabíamos. *La sangre brota* es, de alguna manera, prolija aun en su "desprolijidad" visual, es una película de estilo y ambiente desterritorializado (no, no se respira Buenos Aires; la película es, a lo sumo, de *Amérique latine*) y es "sólida", con una solidez que en este caso está muy cerca de ir a lo seguro mediante una vacua artificialidad. Por último, el protagonista es taxista, pero eso no la convierte en *Taxi Driver*. Y hay violencia, pero eso no la hace scorsesiana: pensar en que la característica definitoria del neoyorquino es la violencia es un error de simplificación; no hay en *La sangre brota* un ethos de peso, ni una idea de clan, ni la variedad estilística de Scorsese. *La sangre brota* simula moverse, pero está tan detenida como Leandro (Nahuel Pérez Biscayart) en los instantes iniciales: parece que está corriendo pero no, es puro onanismo. **[A]**

Los 100 días que no conmovieron al mundo

Argentina, 2008, 57'
IDEA, INVESTIGACIÓN Y ENTREVISTA
Susana Reinoso
REALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN
Vanessa Ragone
MONTAJE
Guillermo Imsteyf, Vanessa Ragone

En Ruanda, en 1994, tuvo lugar el genocidio en virtud del cual casi un millón de personas fueron asesinadas en 100 días. La relevancia del tema y la efectiva falta de información justifican su tratamiento, pero también, desde lo estrictamente cinematográfico, generan el peligro de quedarse en ello, de conformarse con la mera presentación del asunto y, en el peor de los casos, sumar algunos desbordes demagógicos. Pues bien: *ello* no sucede en este caso. Es que, si bien es cierto que desde lo estrictamente adjetivo no se innova demasiado en el formato de entrevistas-imágenes de archivo, existe una serie de decisiones que elevan indudablemente el resultado obtenido. Así, el acento no se encuentra puesto tanto en el propio genocidio sino en la labor del Tribunal Penal Internacional creado por la ONU para su juzgamiento y, en particular, en la labor de la jueza argentina Inés Weinberg de Roca. Esta elección, conjuntamente con los "casos testigo" tomados en cuenta (en particular, no deja de movilizar, sorprender y cuestionar la condena a un músico cuyas canciones, difundidas por la radio, instaban al odio tribal que culminó en el genocidio), modifica sustancialmente el film, alejándolo de la remanida denuncia indignada, penetrando en el territorio de las películas de juicio. Y, en este sentido, resulta tangible cómo la personalidad de la jueza argentina "contamina" todo el documental. Es llamativo cómo el tono forense, esa sensación de estar espiando el expediente en el que se investigan los hechos, lejos de aburrir o quitar fuerza al tema, lo realza, lo pone en su sitio y permite reflexionar sin que, afortunadamente, se nos indique en qué sentido. Frente a tanta demagogia y dictadura bienpensante, resulta una bocanada de aire fresco que, por ejemplo, ante la obligatoria pregunta acerca de si su origen judío y la persecución de su familia influyeron en su compromiso, la jueza conteste simple y secamente "no". Las pocas imágenes que pretenden dar cuenta de la contradicción belleza de la naturaleza/horror del genocidio son lo peor del film, además de los ralentis y la música excesiva y que subraya. Sin embargo, ellas son la excepción en una obra que se caracteriza por su sobriedad y seriedad, que admite y pone en escena las voces discordantes y que posibilita el raro privilegio de presenciar el trámite de un juicio como éste. Denostar el genocidio no dejaría de ser casi una perogrullada; pensar con profundidad e inteligencia qué se puede hacer para juzgar lo acaecido e intentar evitar que se repita es una tarea sin dudas más ardua, pero también más valiente e interesante. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Batalla en el cielo

México/Bélgica/Francia/Alemania, 2005, 98'
DIRECCIÓN
Carlos Reygadas
GUIÓN
Carlos Reygadas
FOTOGRAFÍA
Diego Martínez Vignatti
MÚSICA John Tavener
EDICIÓN
Carlos Reygadas, Adoración G. Elipe, Benjamin Mirguet, Nicolas Schmerkin
DIRECCIÓN DE ARTE
Elsa Ruiz, Daniela Schneider
INTÉRPRETES
Marcos Hernández, Anapola Mushkadiz, Bertha Ruiz, David Bornstein, Rosalinda Ramirez.

La secuencia inicial de *Batalla en el cielo* quiere mostrar a Ana chupándole la pija a su chofer Marcos. Quiere, repito y subrayo; quiere pero no se atreve. En realidad, lo sugiere a través del montaje, del estafador uso del plano y el contraplano. Es decir, nunca se ve a esa "niña bien" chuparle efectivamente la pija al "chofer mestizo" en un solo plano; por lo tanto, posiblemente, lo que ella se lleva a la boca sea bocado de otro costal (lo que implicaría un *doble de pija*), o puede ser que la faena se haya filmado con un cacho de goma, puro FX, por la forma en que ella agarra la pija en el plano. O tal vez sí, tal vez sea la pija de Marcos. Esta ambigüedad, esta indecisión sobre la realidad física de esa secuencia hacen que ésta sea falsa, especialmente en esta película que luego insiste con el plano secuencia y con planos larga duración en los que se cruzan la realidad mexicana y sus símbolos en clara conjunción dentro del encuadre, descartando el uso del montaje para relacionar al protagonista con su entorno. Y lo que la película señala como base, como clausura y como paraíso celestial es esa secuencia primera, a la que vuelve como fetiche, pero que es falsa como pésame de funebrero. ¿Por qué no aplicar el plano secuencia al sexo? ¿Por cobardía, por pacatería, por aceptación de las convenciones de lo que se debe ver y lo que no? La idea de ese montaje ficcional hace pensar el sexo como algo irrealizable, sucio. La película, como reitera su relato, pretende enfrentar valores nacionales, rituales religiosos y convenciones sociales de la *mexicanidad* con el desborde sexual, el hedonismo carnal. Pero lo que gana cinematográficamente, entonces, es la censura social del cuerpo, del placer, como plenitud. Gana la sanción judeocristiana del pecado y la lujuria del contacto sexual voluptuoso. Ese proceso falso del montaje, siguiendo al Bazin de "Montaje prohibido", es una construcción abstracta del sentido (abstracción del cuerpo y de la realidad física de la imagen), que es un vicio en el cine arrastrado de la sintaxis literaria; en definitiva, ésa no sólo es una técnica anticine amparada en el prestigio de un arte legitimado, sino que además es, sobre todo, un intento sofisticado de buscar *artisticidad* (che, no se vaya a creer que esto es una porno, acá no se cultiva ese género bajo). Y no es otra cosa que ese gesto calculado de *artisticidad* lo que hace de *Batalla en el cielo* el ideal de los vicios de una clase (la cobarde, la conservadora) y, también, una clase magistral del peor cine contemporáneo: ése que acata las reglas y usa el conservante permitido. **DIEGO TREROTOLA**

La rosa del desierto

Le rose del deserto
Italia, 2006, 102'
DIRECCIÓN Mario Monicelli
GUIÓN Mario Monicelli, Alessandro Bencivenni, Domenico Saverni
FOTOGRAFÍA Saverio Guarna
MONTAJE Bruno Sarandrea
MÚSICA Paolo Dossena, Mino Freda
INTÉRPRETES Michele Placido, Alessandro Haber, Giorgio Pasotti.

La *commedia alla italiana* fue una etapa generosa y subvalorada en la historia del cine. En la coda del neorrealismo, incorporando la tradición del varieté y a través de ella la de la *commedia dell'arte*, la comicidad espontánea de sus precursores se encauzó a partir de un grupo de sólidos guionistas y directores, que respondían con altura a la vieja etiqueta de artesanos frente al gigantesco prestigio artístico de sus contemporáneos Fellini, Visconti o Antonioni, desbordando hacia otras vertientes (el drama, lo político) y sumando a una generación de actores irrepetibles (Gassman, Tognazzi, Mastroianni). La *commedia alla italiana* tuvo un enorme éxito popular y escasa valoración crítica. Nota al pie en la historia del cine, alguna vez habrá que revisarla como lo hace *Droles, tendres et merchants*, excelente documental de testimonio de Jorge Dana, cineasta argentino radicado en París.

Mario Monicelli fue, junto con Dino Risi, el director emblemático de la *commedia*. Único sobreviviente del grupo originario, vital al punto de dirigir a los 91 años esta probablemente última película del género. Si así fuera, sería una despedida sin gloria, un eco lejano de aquellos resplandores bufos. En una apagada crónica de la vida de un batallón sanitario italiano varado en el desierto africano durante la Segunda Guerra, Monicelli dibuja un grupo de bonachones perdidos en un conflicto ajeno, extraviados en un territorio hostil habitado por una civilización milenaria a la que miran con una visión paternalista y colonial, que la película hace suya. Todos son buenos y ridículos; aun los jerarcas fascistas o nazis pierden sus contornos siniestros igualándose con los militares forzados del pelotón médico o con los nómades nativos. Los dramas de cada uno parecen entonces el resultado de alguna fatalidad menor y no de la criminalidad de la guerra y sus gestores. La esencia de la *commedia* fue la mezcla de cariño y crueldad con la que Monicelli y sus compañeros miraban a sus protagonistas. Los años han hecho mella y la medida de esa mezcla se ha perdido; la comicidad feroz, la picaresca han dado paso a este desfile de buenas intenciones, de gracia diluida y desarrollo absolutamente previsible.

La *commedia alla italiana* merecía otra despedida. El viejo y tozudo Monicelli parece no haber comprendido su rol de último testigo de un mundo que ya no existe. Otros nombres, con otros estilos y la misma piadosa crueldad emergiendo entre la melancolía y el desconcierto, han tomado la posta. Es el tiempo de Moretti, de Sorrentino. La *commedia*, aquella, *è finita*.
EDUARDO ROJAS

Una noche en el museo 2

Night at the Museum: Battle of the Smithsonian
Estados Unidos, 2009, 105'
DIRECCIÓN Shawn Levy
GUIÓN Robert Ben Garant, Thomas Lennon
FOTOGRAFÍA John Schwartzman
MÚSICA Alan Silvestri
EDICIÓN Don y Dean Zimmerman
INTÉRPRETES Ben Stiller, Amy Adams, Hank Azaria, Christopher Guest, Owen Wilson, Alain Chabat, Ricky Gervais, Robin Williams.

¡Chido! ¡Chévere! ¡Chidísimo! Éstos deberían ser algunos de los adjetivos que tendríamos que aplicar a esta película... si los entendiéramos. Es que ellos son reiterados en su centroamericano subtitulado (¿qué esperar del doblaje, entonces?). Éste es quizás el indicador más superficial del lanzamiento de un "producto" para el mercado global. Mejor decirlo desde el inicio: los nombres de, entre otros, Ben Stiller, Owen Wilson y Christopher Guest generan demasiada expectativa; pero no se trata de una obra "de" ellos sino "con" ellos. Es cierto, no es tanto; pero tampoco tan poco. Aun en ese contexto, el film funciona aceitadamente en diversos registros (tanto para niños como para adultos), con momentos de humor realmente logrados. Tras los hechos acaecidos en *Una noche en el museo*, ahora encontramos al antiguo vigilante nocturno del Museo de Historia Natural de Nueva York (Stiller) ¿gozando? de las mieles del éxito obtenido en el mundo de los extraños inventos que se publicitan en los infomerciales televisivos. Esta vez la historia tendrá lugar en razón del traslado previsto hacia el museo Smithsoniano de Washington de quienes eran sus antiguos amigos (los ocupantes de dicho museo, que cobran vida por las noches gracias a las mágicas tablas egipcias cuya recuperación llevará adelante la trama). Bajo la apariencia de una historia de aventuras (con faraón egipcio que quiere dominar al mundo incluido), la columna vertebral del film es la comedia. Y ella, aun en un tono más medido que el que se podría esperar del trío antes mentado, genera momentos únicos, como el del infomercial con George Foreman, el eléctrico encuentro entre Stiller y Jonah *Supercool* Hill o la versión solapadamente *gay friendly* de *300* que juegan el vaquero Wilson con un centurión romano (Steve Coogan). Por lo demás, en línea con algunas recientes películas como *Milk*, *Gran Torino* y *El curioso caso de Benjamin Button*, lo que se advierte es una mirada revisionista que no parece ajena a los inicios de la "era Obama". El hecho de que ahora el museo escogido tenga que ver con la historia americana y de que la acción se traslade a Washington, así como los roles jugados por el General Custer (hilarante el *saturday-nightliviano* Bill Hader) y Abraham Lincoln, nos permiten afirmar que esta interpretación no es excesiva. No deja de ser interesante indagar en la relación dialéctica entre el cine y la historia. Y, en ese sentido, el rastro de tal evidencia en una "comedia para toda la familia" no parece deberse tanto a un intento de lavado de cerebro como a la relevante particularidad que para los Estados Unidos tiene el presente que se halla transitando. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Cuando todo cambia

Then She Found Me
Estados Unidos, 2007, 100'. **DIRIGIDA POR** Helen Hunt. **CON** Helen Hunt, Bette Midler, Colin Firth, Matthew Broderick.

Cuando todo cambia tiene la estructura de una típica comedia romántica: hay en la película un desencuentro amoroso inicial, un ex novio que se arrepiente y quiere volver, dos hombres que compiten por una mujer, situaciones pretendidamente graciosas, un personaje algo grotesco (Bette Midler) que dice, muy suelta de cuerpo, las cosas más inoportunas, algunos enredos amorosos, una declaración de amor final y un desenlace feliz. Sin embargo, la película de Helen Hunt no es exactamente una comedia romántica. Faltan muchas cosas esenciales: escenas y situaciones chispeantes, personajes secundarios queribles y, lo más importante, esa gigantesca, gratificante e incomparable sensación de que nada es muy grave, de que todo va a estar bien. Es como si, a pesar de usar su estructura, Helen Hunt no creyera mucho en las comedias románticas y quisiera dejar en claro que su película está por encima de ellas, que es *algo más*. Por eso, a cada personaje o situación de comedia romántica Helen Hunt y los guionistas (Alice Arlen y Victor Levin) le agregan algún giro supuestamente sofisticado o algún detalle sórdido para, en teoría, dale más vuelo a la película. Esto se ve, por ejemplo, en el personaje de Bette Midler, que al principio parece ocupar el lugar de "amiga graciosa de la protagonista" (aunque en este caso es la madre) pero que con el correr de los minutos se va tornando más y más grave y sentenciosa. O en las reiteradas humillaciones que sufre "el ex novio perdedor" Matthew Broderick. O en la declaración de amor final, que resulta insólitamente fría, al borde de lo incomprensible. Se ve que con ella Helen Hunt quiso alejarse de las convenciones, o creyó que así el asunto iba a ser más realista, o más serio, o más algo, pero no, es sólo un momento que oscila entre lo irritante y lo anodino. Como casi toda la película.
EZEQUIEL SCHMOLLER

Duplicidad

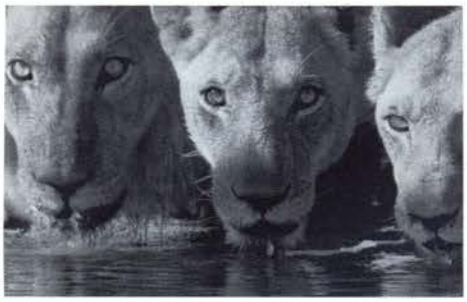
Duplicity
Estados Unidos/Alemania, 2009, 125'. **DIRIGIDA POR** Tony Gilroy. **CON** Clive Owen, Julia Roberts, Tom Wilkinson, Paul Giamatti, David Shumbris.

Duplicidad es la segunda película de Tony Gilroy, guionista estrella de Hollywood (saga Bourne, por ejemplo), luego de la bienpensante *Michael Clayton*. Es un poquito mejor que aquel bodrio; por lo menos tiene una gran escena (la secuencia de títulos con la pelea de Wilkinson y Giamatti en ralenti), y los enormes Clive Owen y Julia Roberts hacen que todo sea un poco más llevadero (todo bien con Clooney, pero el guión se encarga de convertir a su Michael Clayton en un personaje infumable). El problema básico de la película es que Gilroy se toma las cosas demasiado en serio, y piensa que está inventando la pólvora, cuando *Duplicidad* pertenece a un tipo de películas (estafas con vuelta de tuerca final) de las que se hicieron montones a comienzos de la década. *Duplicidad* desaprovecha toda posibilidad de divertirse, de jugar con el relato. La estructura narrativa, que nos presenta algunos flashbacks aparentemente inconexos que nos confunden hasta que la historia empieza a armarse de a poco, podría haber representado, en otras manos, la oportunidad de divertirse. Pero en manos de Gilroy no es más que una triquiñuela de guionista "re piola", "que se las sabe todas". Falta pasión, sobra solemnidad y todo es guión; está haciendo *Michael Clayton* de vuelta, cuando la película pedía a gritos ser algo mucho más distendido. Pero lo peor llega al final, cuando la vuelta de tuerca se revela mediante un flashback en el que los personajes *dicen* lo que van a hacer. Si lo comparamos con el final de *Nueve reinas*, en el que la revelación consiste en un mero travelling que nos da a entender todo lo que pasa, nos damos cuenta de que Gilroy simplemente no confía en el cine. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

Días de mayo

Argentina, 2009, 103'. **DIRIGIDA POR** Gustavo Postiglione. **CON** Agustina Guirado, Santiago Dejesús, Caren Hulten, Juan Nemirovsky, Antonio Birabent, Darío Grandinetti, Carlos Resta.

Para hablar de esta película uno podría empezar cuestionándole el hecho de ser casi irritantemente derivativa de *Los amantes regulares*, la formidable reflexión contemporánea sobre los días del mayo del '68 en París realizada por el francés Philippe Garrel. Postiglione ambienta la historia durante el Rosariazo de 1969, pero nada de lo que aparecía en aquella gran película (la desilusión ideológica y política, la posibilidad de encuadrar una relación amorosa en ese marco) se percibe aquí. También se podría señalar el carácter absolutamente estereotipado de los personajes (el del roquero que interpreta Antonio Birabent, que desgrana aforismos tan solemnes como lelos a lo largo de toda la película, y el padre reaccionario de la chica de buena familia descarriada a cargo de Darío Grandinetti se llevan las palmas). No sería ocioso tampoco referirse a la inutilidad de los planos largos y movimientos de cámara, que en casi ningún caso están justificados, a lo que debe sumarse un nivel de actuaciones por debajo de lo aceptable. Pero lo que tal vez más molesta de la película es la total inautenticidad de los personajes y situaciones (piénsese en todas las escenas de Laura con sus padres y en el personaje del chico que trabaja en un frigorífico) expuestas en un contexto político y social que parece extraído de los peores noticieros de televisión. Dentro de este rosario (para ponernos a tono con la ambientación) de falencias, sólo cabe resaltar un correcto trabajo de iluminación en blanco y negro y una escena que se destaca como la única con algo de "verdad" en la película: aquélla en que la muchacha compañera de trabajo del protagonista le comenta a Laura entre sollozos su truncada relación amorosa con un norteamericano en los Estados Unidos. **JORGE GARCÍA**



La Tierra

Earth
Reino Unido/Estados Unidos/Alemania, 2007, 90', **DIRIGIDA POR** Alastair Fothergill y Mark Linfield.

Reconozcámoslo: el título invita al desborde. Todo un planeta bajo el ala del antártico Dr. Disney. Me preguntaba si sería posible una síntesis de Flaherty con James Benning, si habría espacio para esos planos salidos de no sé dónde de los ¿documentales? de Herzog, o si cabrían algunas ideas de montaje que hacen –en el recuerdo– a *Baraka* una mejor película. ¿Por qué no? Aventuré un documental de observación con un toque etnográfico, sin ínfulas de reflexividad y mucho lugar imponente. De tanto aventurar, al menos en esto último no me equivoqué: la espectacularidad de ciertos pasajes se ve honrada en el lienzo enorme del multicine, los devuelve en toda su magnitud y llama al asombro. La ballena ya saltó por el aire, los osos resbalan por el hielo y los elefantes migran en dulce montón. Cielos acelerados, paso de estaciones por fundidos encadenados y una orquestación que obliga a las imágenes a hacer rafting entre tanto caudal sonoro cambian la pregunta: ya no importa cuánto abarcará sino para qué. Entramos entonces en el terreno de la fábula: *La Tierra* no es un documental; es una sucesión de planos unidos por una narración off que nos cuenta una historia allí donde no parece haberla del todo. En los confines del planeta, ya sean osos, elefantes o libélulas, los bichitos se parecen un poco a nosotros. Eso de "humanizar" la vida animal suena a atajo narrativo para ponerle el moño al planeta, domesticarlo y crear conciencia de su perennidad y de los abusos cometidos. Aunque los bichitos a veces son inmanejables, alguien manda a comer un sándwich al director de orquesta, una procesión de monos se encuentra con la cámara y aparece un destello. No dura mucho, y los distribuidores locales, en un acto de osadía, han buscado "animalizar" la narración dejando a cargo del puma Pichot una monocorde voz en off que se parece bastante al sonido de una foca. **IGNACIO VERGUILLA**

Pa-ra-da

Italia/Francia/Rumania, 2008, 100', **DIRIGIDA POR** Marco Pontecorvo, **CON** Jalil Lespert, Robert Valeanu, Cristina Nita.

Hay personas (conozco algunas) que les tienen miedo a los payasos y hay personas (conozco bastantes) que, mejor, los miran de lejos. *Pa-ra-da* no es apta para ninguna de ellas: este primer largometraje de Marco Pontecorvo (hijo de Gillo) se basa en la historia de Miloud Ouliki, un payaso francoargelino que en 1992, atraído por la agitación social en Rumania, viajó a Bucarest. Allí se dedicó a ayudar a niños que vivían en cloacas y terminó formando con ellos una compañía de circo. Entonces, acá hay payasos, pero, además, acá hay payasos vistos desde cerca: la mayor parte del tiempo la cámara está en mano, entre los actores y tomando planos cortos. Y esto último es el principal problema de la película, porque un relato que habla de ciudadanos pobres en la Rumania post Ceauflescu no puede olvidar la ciudad como espacio determinante de la periferia (del subsuelo, en este caso). Y *Pa-ra-da* olvida a Bucarest, la deja oculta, invisible, y sólo la insinúa en un paneo de diez segundos, en el que aparece filmada desde lo alto y sin habitantes a la vista. El resto de la película es las personas, las personas observadas desde una cercanía que borra el contexto. Y sí, hay momentos en los que ese "aislamiento" de los personajes funciona (la maravillosa escena en que Cristi y Alina se dan su primer beso mientras bailan rock encerrados en un vagón de tren); el problema es que eso se instala y recorta la mirada. Entonces se pierde la relación entre los chicos y el espacio de imposibilidad (la ciudad) que los rodea. Y así, el retrato de la situación marginal de esos niños resulta ingenuo. Por eso la película fracasa. "Tal vez el secreto está en guardar las distancias", le dice el responsable de una ONG a Miloud (Jalil Lespert) en uno de los diálogos. Y es casi como si Pontecorvo se lo estuviera diciendo a sí mismo. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

17 otra vez

17 Again
Estados Unidos, 2009, 102', **DIRIGIDA POR** Burr Steers, **CON** Zac Efron, Matthew Perry, Leslie Mann, Thomas Lennon.

Disney encontró en Zac Efron una estrella joven y carismática a quien intentó contener, dentro y fuera de las pantallas, con sus usuales tontas reglas morales. Pero el pichón Efron renunció a la franquicia *High School Musical*, gran gallina de huevos de oro de la compañía en los últimos años junto a Hannah Montana y los Jonas Brothers, y ahora abandona el confortable nido de Disney en la adolescente *17 otra vez*. Zac pierde el ratoncito pero no las mañas y mantiene esa moral castradora de Disney en esta especie de *Quisiera ser grande* invertida o de una *Un viernes de locos* introspectiva. La cosa es así: un muchachito con un futuro brillante como jugador de básquet a fines de los ochenta deja todo por una pollera y veinte años más tarde, con dos hijos y un inminente divorcio con la patrona a cuestas, no puede vivir con el remordimiento y la amargura que todavía le produce aquella decisión. Sin más, el jovato Matthew Perry se transforma por arte de magia y vuelve a ser el fornido Efron, y, como si fuera una especie de *¡Qué bello es vivir!* púber, obtiene una segunda oportunidad y descubre que haría una vez más todo aquello que lo llevó al oscuro presente, pero ahora aprendió a tomarse las cosas con soda. El problema es que el personaje de Efron se vuelve insoportable en su segunda adolescencia y se la pasa interfiriendo y juzgando cada una de las actitudes de sus hijos, ahora también compañeritos del colegio. Y más allá de que el padre y también muchachito después escarmiente, nada quita esa horita de soportar a un adolescente que les enseña cómo deben vivir a otros adolescentes, aunque hay que concederle a *17 otra vez* que esas escenitas jugadas entre el adolescente protagonista y Leslie Mann vuelven todo un poquito más agradable. Pero ni los guiños del carilindo a cámara podrán borrar de la mente de las adolescentes esa imagen perturbadora que muestra cómo el paso del tiempo transforma a un galancito como Zac Efron en un avejentadísimo Chandler de *Friends*. **NAZARENO BREGA**

Tu última oportunidad

Last Chance Harvey
Estados Unidos, 2008, 92'. **DIRIGIDA POR** Joel Hopkins. **CON** Dustin Hoffman, Emma Thompson, Eileen Atkins, Kathy Baker, James Brolin.

Hace unos años, Adrián Iaies editaba un gran CD con el misterioso título de *Una módica plenitud*; desde entonces la frase me persigue y, como buena construcción poética, se escapa al intentar anclarla. De esa cruza entre lo pleno y lo escaso que propone, surge algo que no es ni una cosa ni la otra, y que en la música de Iaies se transforma claramente en algo mejor. Luego de asistir al autoboicot que *Tu última oportunidad* se propone a sí misma, tiendo a creer que el revés de esa frase (el triunfo de su negatividad) le calza con total justicia. Hopkins ha sabido conquistar en su segundo largo a dos pesos pesados como Hoffman y Thompson, escribir una historia a la medida de su madurez (actoral y cronológica) y convencer a todo el mundo de que con ellos solitos alcanza. Valiéndose del montaje paralelo, balancea la presencia en pantalla de sus estrellas, nos une sus vidas mucho antes que la trama y desnuda en algún punto la timidez con la que trata a su película. Más como una necesidad de complacer a productores y agentes de viajes que como una decisión cinematográfica, Hopkins diluye a sus protagonistas en una serie de imágenes dignas de, pongamos, *Viajes y paseos* (domingos 10 am, *la televisión pública*) y en una capa densa y brumosa de personajes secundarios que enturbian los mejores momentos de la película, ésos en los que ni la ex de Harvey ni la madre de Kate se dignan a interferir. En la infaltable escena del reencuentro, será un llamado telefónico de Maggie (la madre "medio chapa") el que rompa la eficacia de la escena, ganada a base de sustracción (de la música, del resto del elenco, del turismo) y confianza en sus intérpretes. Cuando cree en sus actores y los deja conocerse, cuando compartimos la necesidad de dos adultos que han vivido más de una desilusión, asoma lo que *Tu última oportunidad* podría haber sido y no fue. **IV**

Porotos de soja

Argentina, 2009, 98'. **DIRIGIDA POR** David Blaustein y Osvaldo Daicich.

El muy reciente conflicto generado entre el actual gobierno y lo que eufemísticamente ha dado en llamarse "el campo" es retratado y analizado por este documental, en el que se adopta clara y expresamente una posición al respecto. Y ello se hace no sólo desde la elección de a quiénes se da la palabra (al no haber un solo narrador, el relato es llevado por un político, un economista, un filósofo y una licenciada en comunicación de posturas afines a la del Gobierno) sino también desde el montaje, lo que se evidencia en los dos primeros planos, en los que se "pega" el discurso del Proceso en 1976 con el de la Sociedad Rural en la actualidad. Es por ello que llama la atención lo sostenido por el inefable Adolfo C. Martínez en *La Nación* (21 de mayo de 2009), para quien en el film se "muestra, en definitiva, la lucha de los hombres del campo por conservar sus pertenencias, aun a costa de una lucha que tuvo pocos parangones en la historia de nuestro país". No sé si esto se debe a las anteojeras ideológicas o a una visión desatenta de la película, pero si sobre algo reflexionan Blaustein y Daicich es sobre el rol que debe cumplir el Estado, no sólo en la economía sino también en el propio ámbito de las comunicaciones. En este sentido, su postura es honesta y directa: su aval al Gobierno –que la película ve como popular y progresista– es dejado en claro, y la autocrítica realizada, ciertamente limitada (sólo se tiene algún atisbo de reconocimiento respecto de la Federación Agraria Argentina y los pequeños productores). Aun discordando total o parcialmente con esta postura, las herramientas utilizadas son nobles: se afirma la pertinencia y necesidad de hablar y hacer política, acudiéndose para ello a entrevistas, imágenes y material de archivo, montados con un sentido específico que no se oculta sino que se expone y defiende. Esto no es poco.
FERNANDO E. JUAN LIMA

Reinalda del Carmen, mi mamá y yo

Chile, 2007, 80'. **DIRIGIDA POR** Lorena Giachino Torrens.

Jacqueline, la madre de Lorena Giachino Torrens (la directora del film), ha sufrido un coma diabético. Como consecuencia, la mujer tiene lagunas en su memoria de corto plazo. La directora, cámara en mano, intenta recorrer el camino de los recuerdos junto a su madre, para intentar ayudarla a recobrar la memoria. El eje para ir recorriendo el pasado es una amiga de Jacqueline, Reinalda del Carmen, una compañera de estudios que fue secuestrada por la dictadura de Pinochet y desaparecida en pleno embarazo alrededor de 1976. Juntas, la directora y su madre recorren los lugares donde Reinalda y Jacqueline estudiaron y trabajaron, recorren lugares de detención y el terreno donde probablemente la mujer fue fusilada.

El riesgo de la película era forzar una metáfora sobre Chile y su incapacidad para dar cuenta de su pasado sangriento, asimilando una amnesia individual involuntaria con otra colectiva y de consecuencias políticas. Sin embargo, la presencia frágil y tierna de Jacqueline pone a la película durante un buen tramo en un terreno más personal. Jacqueline combina las secuelas de la diabetes con una evidente depresión, que las fotos de su juventud sugieren que viene de lejos.

Lamentablemente, esa misma fragilidad hace que los médicos le pidan a Lorena que ceje en sus intentos de estimular los recuerdos de su madre, con lo cual tiene que llevar adelante sola su investigación sobre la desaparición de Reinalda. Para la película la pérdida es enorme, porque el personaje de la desaparecida resulta inevitablemente inasible mientras que el de Jacqueline, merecedora de una película para ella sola, pasa a ser una voz en el teléfono. El uso de la primera persona se convierte en más arbitrario aún y la película pierde consistencia.
GUSTAVO NORIEGA

Ángeles y demonios

Angels & Demons

Estados Unidos, 2009, 138'. **DIRIGIDA POR** Ron Howard. **CON** Tom Hanks, Ewan McGregor, Ayelet Zurer, Stellan Skarsgard.

¿Qué tienen en común el Papa, un helicóptero y una bomba? Muchas copias, millones de cabezas huecas y un adefesio (*El código Da Vinci*). Ésta es la secuela de aquella película y se basa en otro libro (en realidad, anterior a *ECDV*) de Dan Brown. La historia, esta vez condimentada por el trabajo del guionista David Koepp, trae de vuelta a Robert Langdon (Tom Hanks) y lo lleva al Vaticano para resolver un enfrentamiento ciencia-religión. Entonces lo hace descifrar enigmas y evitar muertes mientras atraviesa Roma al son de la espantosa música de Hans Zimmer. Y todo desde una solemnidad que genera carcajadas, aunque la sobrecarga de símbolos (y no hablo de los que tiene que leer Hanks sino de esos "momentos que significan") y su sobreexplicación en diálogos podrían generar sollozos. En fin, con ustedes, *Ángeles y demonios*, un relato para reírse y llorar: reírse de él y llorar por un arte que, secuestrado en agujeros negros como éste, ahueca tanto la mente de los espectadores como la historia del cine. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Los marinos del pueblo

Argentina, 2009, 54'. **DIRIGIDA POR** Carlos Alberto Pico y Miguel Ángel Curci.

El problema con muchos documentales que se producen en nuestro país –aplicable, probablemente, a cualquier otra cinematografía– es que redundan en los mismos errores. Algunas más, otras menos, estas películas se desarrollan a partir de las mismas ideas. Algunos son documentales expositivos a base de entrevistas; algunos tienen escenas ficcionales que recrean una situación particular; otros usan material de archivo, y otros son distintas combinaciones entre los tres recursos. De documental en documental, los temas que se abordan pueden permutar mientras que las estructuras permanecen fijas, y ésta es una de las causas por las que no resalta ninguno en particular. Bajo este mismo formato, pero apelando a un hecho histórico muy interesante y poco conocido, *Los marinos del pueblo* relata la sublevación de un grupo de unos muy jóvenes infantes de marina que el 16 de noviembre de 1972, una noche antes de la vuelta al país del General Perón, se amotinan y toman la Escuela de Mecánica de la Armada bajo las órdenes del guardiamarina Julio César Urien (productor y protagonista de este documental). Tanto Urien como los cabos y conscriptos que se sublevaron no contaban con más de 22 años, muchos de ellos provenían de familias de clase trabajadora de tradición peronista y conformaban un grupo expresamente opuesto al de Astiz y sus seguidores. Una fuerte concientización política en contra del gobierno de facto y un profundo rechazo a las prácticas de represión y tortura que les eran impuestas los llevaron a acercarse al movimiento Montoneros. Desinteligencias entre esta organización y los militares sublevados, más la captura de Urien, resultaron en el fracaso de la toma de la ESMA. Luego de ser dados de baja en la Marina, algunos de los participantes de la revuelta militaron en Montoneros y varios fueron secuestrados, torturados y desaparecidos por la dictadura. **MARINA LOCATELLI**

Luisa

Argentina/España, 2009, 110'. **DIRIGIDA POR** Gonzalo Calzada. **CON** Leonor Manso, Jean Pierre Reguerraz, Marcelo Serré, Diego Leske, Ethel Rojo.

Desde el inicio sabemos de un pasado traumático que empujó a la protagonista a una obsesiva soledad, pero la pérdida de sus dos trabajos y de su amado gato en el mismo día resulta un golpe que cambiará su vida y terminará devolviéndola a la sociedad. *Luisa* se zambulle en el grotesco al mostrar las labores que se encuentra dispuesta a realizar la protagonista para juntar el dinero necesario para cremar a su mascota: abundan los mohínes, el trazo grueso y la música. El uso expresionista de la luz, las intervenciones de la mayoría de los personajes secundarios y la obvia linealidad de la trama conforman una obra fallida, en la que puede rescatarse el atreverse a transitar cierto humor negro y la pudorosa "historia de amor" que une a Luisa con el linyera que compone el desaparecido Reguerraz en su última interpretación. Comparada con otro reciente acercamiento al grotesco (*Esperando la carroza 2*), *Luisa* resulta ciertamente sutil, pero si tal fuera el baremo a considerar, cualquier obra merecería el aplauso. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Manuel de Falla, músico de dos mundos

Argentina, 2009, 90'. **DIRIGIDA POR** José Luis Castiñeira de Dios. **CON** Mónica Galán, Luis Luque, José Tambutti, Jorge Paccini, Coni Vera, Julio César Acera.

De la infinidad de caminos posibles para evitar el documental canónico, *Manuel de Falla* elige los peores, los utiliza sin mayor cohesión y cae prisionero de su hibridez de registros (la ficcionalización, la ilustración, la postal turística, la recreación musical). Ya en el prólogo Alta Gracia se parece a una estampita, y como salido de una gran galera aparece un tal Ernesto (aún no era el Che) que tuvo la delicadeza de vivir por ahí nomás y de venir al pelo para levantar –al menos por contigüidad geográfica, ya que no por relevancia para don Manuel– el prestigio de la película. Pasado el exabrupto, Luis Luque y Mónica Galán hacen lo que pueden para disimular su rol de conductores de un vistoso programa de TV, y entre tanta información que deben volcar compiten con la guía del museo, a quien incluso sin actuar se la ve incómoda (¿para no desentonar?). La narración duplica las imágenes ficcionales quitándoles misterio, y mientras Galán se pasea por la Alhambra, pareciera que allí debajo de la música sobrevuela el fantasma de José De Zer, al grito televisivo de ¡seguime, Chango! **IGNACIO VERGUILLA**

Marido por accidente

The Accidental Husband

Estados Unidos/Gran Bretaña, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Griffin Dune. **CON** Uma Thurman, Jeffrey Dean Morgan, Colin Firth, Isabella Rossellini.

De más está decir que no es ni *Historias de Filadelfia*, ni *Sintonía de amor*, ni *Hechizo del tiempo* (grandes ejemplares de la comedia romántica); pero ni siquiera es la mediocre *El diario de Bridget Jones*, aunque está a la altura de su secuela, aún peor. *Marido por accidente* es un apuro hecho largometraje, al que hasta el título de película le queda grande. Ni hablar entonces de la etiqueta comedia romántica: mal se podría llamar comedia –y mucho menos, romántica– a este mejunje torpemente ejecutado. Como si la prisa por estrenar hubiese imperado por sobre una concienzuda realización, a la anécdota (famosa locutora de radio que aconseja sobre amor está a punto de casarse cuando descubre, computadora mediante, que ya está casada con alguien que no conoce pero en cuya vida ella ha influido dramáticamente) se la adornó con situaciones de escasa comicidad, pintoresquismo del más berreta, encuadres que resaltan por su feísmo, actores que parecen estar trabajando con distintos niveles de intensidad, cada cual en un registro distinto, y una pareja romántica de química nula. **ML**

La profecía del no nacido

The Unborn

Estados Unidos , 2009, 87'. **DIRIGIDA POR** David S. Goyer. **CON** Odette Yustman, Gary Oldman, Meagan Good.

Como su nombre lo deja bien en claro, *La profecía del no nacido* pertenece al temible subgénero del terror religioso. Temible no tanto por su capacidad de infundir miedo sino por habernos dado varias de las películas más insoportables de las últimas décadas. En este film en particular se cuenta la historia de una atractiva adolescente que empieza a sufrir extraños incidentes y que, después de varias averiguaciones, se entera de que éstos

Luisa

son provocados por un *dibbuk*, una especie de espíritu vengador propio del folklore judaico. El tono demasiado grave y presuntuoso que utiliza Goyer en su narración y las excesivas peripecias que sufre la protagonista vuelven al film confuso y, sobre todo, tedioso. Por eso, cuando aparece un flashback que involucra a prisioneros de Auschwitz y al propio doctor Mengele, uno tiene la sensación de que ya es demasiado. Estos factores, entre otros, hacen que *La profecía del no nacido* parezca destinada a engrosar las filas de películas del género recordables tan sólo como un mal momento. **RODRIGO ARÁOZ**

Un abogado enjaulado

Big Stan

Estados Unidos, 2007, 105'. **DIRIGIDA POR** Rob Schneider. **CON** Rob Schneider, David Carradine, Jennifer Morrison, Scott Wilson, Richard Kind, Sally Kirkland.

Rob Schneider, el hijo más bobo de todos los hijos bobos que giran en torno a ese hoy viejo sol llamado Adam Sandler, hace un par de años se mandaba un desplante, en forma de ópera prima, contra la que al parecer cree su eterna condena: hacer de bobalicón encerrado en una situación extraordinaria (léase: imbécil que va a dar con su mente y no con sus huesos en cuerpo de quinceañera, en conductas de animal, en gigoló y así). *Un abogado enjaulado* comienza como si los chistes de viejas que quieren sexo con negros pudieran hacerse como si nada (tenían que venir papá Sandler y su Zohan para mostrar cómo se peinan las canas), y deriva en un imbécil que va a dar con una condena en prisión por estafador. Aterrado por la posible violación, el abogado (ahora que lo pienso: ¿era abogado?) juega al chiste "publicidad de Charles Atlas" y muta, entrenamiento de David Carradine mediante, en un pateaculos profesional. Y al parecer el chiste, escasa vez efectivo, es ése: Schneider haciendo de Superman en la cárcel y coreografías de peleas, más bromas en torno a meterse cosas en el orto y los putos. ¿De verdad? ¿Todavía se cree que el fuerte de la Nueva Comedia Americana es lo soez? **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Mil años de oración

A Thousand Years of Good Prayers

Estados Unidos, 2007, 83'. **DIRIGIDA POR** Wayne Wang. **CON** Henry O, Feihong Yu, Vida Ghahremani, Pavel Lychnikoff.

Estreno en salas en formato DVD

Emanadas de la misma raigambre literaria –relatos de Yiyun Li–, *La princesa de Nebraska* y *Mil años de oración* abarcan filiaciones cinematográficas bien diversas anunciadas por el propio Wang (la Nouvelle Vague en *La princesa...*, el cine de Ozu en *Mil años...*), y suponen experiencias igualmente variadas. Si *La princesa de Nebraska* rebosaba libertades y cierta sensación de bien entendida modestia, aquí Wang parece querer ir por todo, léase los ecos del comunismo, la transculturalidad, las barreras generacionales, étnicas, y sigue la lista. Entre tanta intención, la relación familiar que se narra desde el silencio y la aparente cotidianeidad hace algo de honor a los ecos del maestro Ozu, que son más fácilmente reconocibles desde algunas puestas de cámara y en los tiempos reposados de los planos. Historia de soledad y desarraigo de una inmigrante china *confortablemente adormecida* en un condominio aséptico del centro de Estados Unidos, la película se empantana en cada diálogo que intenta cargarse de trascendencia –mientras destila conservadurismo–, y no hace otra cosa que hundirla en la banalidad. Beckett exhortaba a tomar las palabras por asalto en nombre de la belleza; tal vez si Wang hubiera tomado por asalto la literatura y otorgado a sus criaturas el silencio, estaríamos ante su mejor obra. **IV**

Jonas Brothers: En concierto 3D

Jonas Brothers: The 3D Concert Experience

Estados Unidos, 2009, 76'. **DIRIGIDA POR** Bruce Hendricks. **CON** Kevin Jonas, Joe Jonas, Nick Jonas.

Como a los Beatles, a los Jonas Brothers también los persiguen muchas chicas. Su película (filmación 3D de uno de sus conciertos + impostado registro de las numerosas actividades que la banda tiene en un mismo día) empieza más o menos igual a *A Hard Day's Night*: los ídolos escapando de las desaforadas fans, en este caso para llegar al helicóptero que los lleve al estadio donde darán el famoso concierto que, queda dicho, está registrado en 3D, recurso actual para esta nueva especie de *popxploitation*. El problema es que si uno no es fan, lo único atrayente termina siendo la técnica (por ejemplo cuando uno de los hermanos tira unos anteojos a la cámara y uno siente que los va a agarrar). El resto es la alternancia de rigor de planos de recital, sobre el que hay que decir que tiene una increíblemente pobre puesta en escena. Todo el show parece estar puesto en función de las cámaras y no al revés: el mencionado lanzamiento de anteojos o las incontables poses dedicadas a los camarógrafos. Así, todo ese "registro de la realidad", que debería tener el pulso de un recital (¡en vivo!), y que además tiene a su favor eso de la "ilusión de profundidad" que otorga el benévolo 3D, se pierde completamente. Ligera, trucha ficción. **EUGENIA SAÚL**

Nueva en la ciudad

New in Town

Estados Unidos, 2009, 97'. **DIRIGIDA POR** Jonas Elmer. **CON** Renée Zellweger, Harry Connick Jr., J.K. Simmons, Siobhan Fallon.

Lucy (Zellweger) vive en Miami, maneja un buen auto y trabaja en una gran empresa. Un día la mandan a controlar los cambios y el recorte de personal en la sede de New Ulm y allí se encuentra con que, en una compañía, los trabajadores ¡también son personas! Listo. Porque ahí se queda esta película, tan pacata que nunca dice (y eso que hay muchas formas de decir) lo que intenta sugerir desde su primera escena: "el capitalismo nos fagocita, ¡huyamos!". En cambio, *Nueva en la ciudad* se dedica a gags bastante malos, una guerra de comida o algún beso aplaudido. Y, en todo eso, no consigue nada. Lo único rescatable es el contraste entre Lucy y Blanche (Fallon): acá Elmer no se burla (como se ha dicho por ahí) de la "gente de pueblo" sino que se mofa de la chica de ciudad y construye un gran personaje con el trabajo de Fallon (el único que aquí vale la pena). Pero esta película quiere quedar bien con todo el mundo y entonces sí consigue algo: ser casi tan patética como su rubia protagonista. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNÁRDEZ subjetiva.com	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DÍZ Los inrockuptibles	JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety EE.UU.	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Un conte de Noël	8	8		9		8		9	8			8.33
Adventureland		7		9	8	9	7	8	7			7.86
Del tiempo y la ciudad	10	7	7	9	5	8	7	9	7	8	9	7.82
Jardines en otoño	6	7	8	9	8	8	4		10	7	8	7.50
El silencio de Lorna	6	8	9	8	6	4	9	9	7	7	6	7.18
Una semana solos	5	6	7	8	7			8	8	8	7	7.11
Parador Retiro				7		7				8	6	7.00
El artista			7	8	6	5				8		6.80
Star Trek	6	7	10	7	8	9	6	4	3	8		6.80
La felicidad trae suerte		8		8				9	2	5	7	6.50
Días de mayo			8	7		2				8		6.25
Una noche en el museo 2		4	7	8	7	7				4		6.17
Duplicidad		6	6	4	5	6	6	8	8	7	5	6.10
Mil años de oración		5		6					7	4	5	5.40
La sangre brota		5	8	4	5	2				9	3	5.14
Batalla en el cielo	1	9	3	4	4	3	6	6	7	7	5	5.00
La Tierra		5		4		5	6		5			5.00
Pa-ra-da			6	2					3		6	4.25
The Reader	2	5	7	4	5		6	3	2	4		4.22
17 otra vez		5	5	5		5	4	1				4.17
Cuando todo cambia		6		4	4	3			1	6		4.00
Nueva en la ciudad				5		3	4					4.00
Wolverine		4	6		5	4	4		1			4.00
Tu última oportunidad		4						2	2			2.67

Continúa la oferta de números atrasados

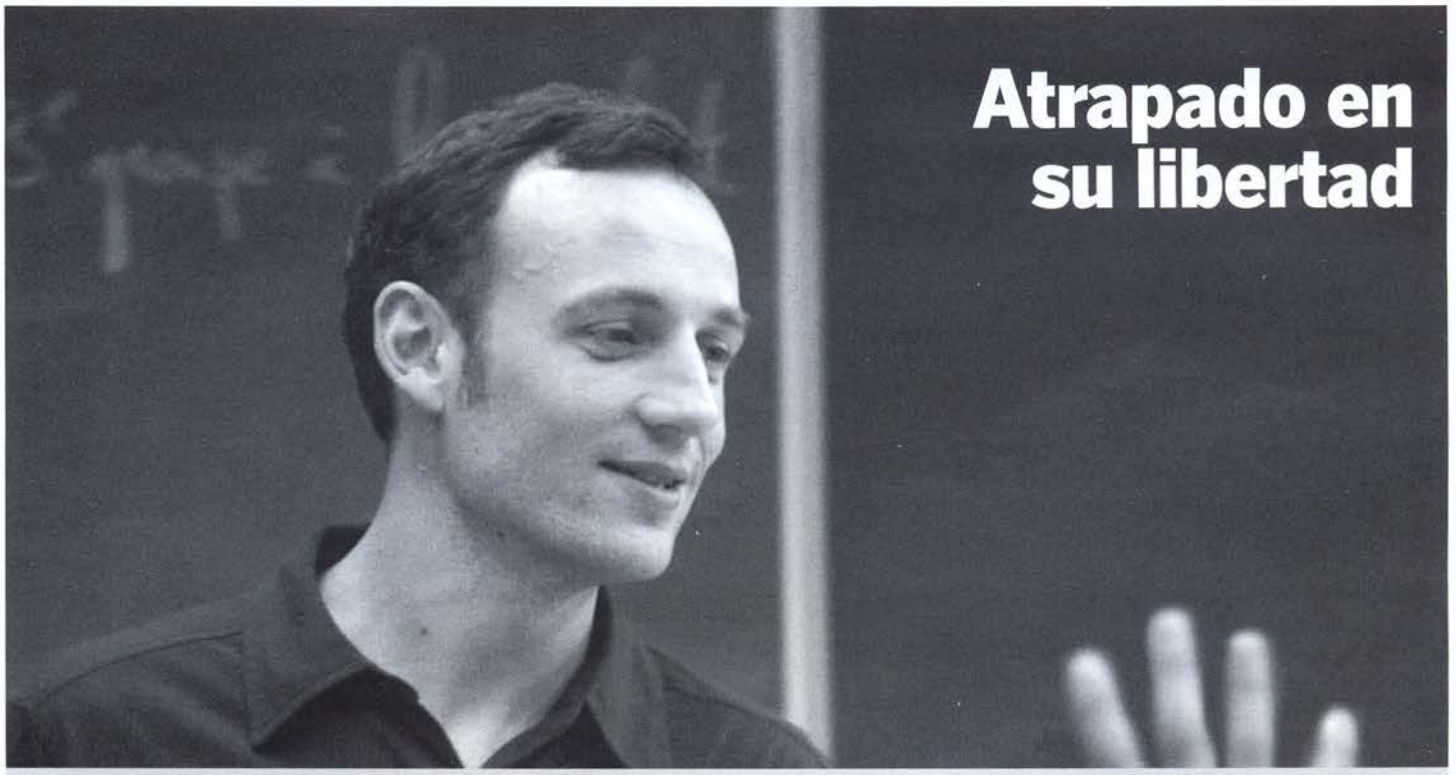
Y por única vez, el histórico **Nº 1**, de diciembre de 1991, a $25. **Oferta limitada** (10 ejemplares)

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.



Atrapado en su libertad

por **Marcela Ojea**

Dicen que el método de Sócrates consistía en hacer preguntas. También dicen que su madre era comadrona y que el mismo Sócrates comparaba su propia actividad con el arte de parir de la comadrona. Quizás por eso pensaba que su meta era ayudar a las personas a gestar la debida comprensión. El verdadero conocimiento tiene que salir del interior de cada uno y no puede ser impuesto por otros, sostenía. También dicen que Sócrates era molesto, especialmente porque hacía sus preguntas en la plaza pública y eso podía llegar a ser irritante para quienes detentaban los poderes de la sociedad. "Atenas es como un caballo apático", decía, "y yo soy como el moscardón que intenta despertarlo y mantenerlo vivo" (el que dice es Jostein Gaarder en *El mundo de Sofía*).

Si algo caracteriza al profesor de la última película de Cantet es que se parece bastante a Sócrates. François Marin formula interrogantes para ayudar a sus alumnos a "parir la debida comprensión". Y como sus clases son de Francés, las conversaciones giran en torno al significado de las palabras, un significado que pronto delata el uso cultural, generacional y de clase de ese lenguaje oficial que intenta transmitirse como válido. Por eso los alumnos objetan el uso de nombres "franchutes" o "blancuchos" en los ejemplos del profesor o tildan de "burgués" un tiempo verbal por su escaso uso, ostentando una insolencia también socrática. Pero la conversación sistemática no se limita al espacio de la clase; toda la película se estructura en base al diálogo: entre el profesor y sus alumnos, entre el profesor y los padres de los alumnos, entre el profesor y los directivos de la escuela, entre el profesor y otros profesores. La pluralidad de voces está garantizada y esto es lo que diferencia a Marin y su escuela de otros profesores y escuelas del pasado. Basta pensar si no en el maestro de *Los 400 golpes* copiando en el pizarrón aquel poema titulado "La libre", mientras las burlas de los alumnos se suceden a sus espaldas. Basta pensar también, como contrapartida, en los castigos y zarandeos del maestro para apreciar la magnitud del cambio. Está a la vista: la escuela de *Entre lo muros* es indiscutiblemente democrática. Los profesores deliberan desde las cuestiones más importantes a las más cotidianas. Y es precisamente en este punto que Cantet se vuelve tan molesto como Sócrates. Porque si todo es tan perfecto, interroga, por qué el aire que se respira es tan agobiante, por qué las buenas intenciones de Marin finalmente naufragan.

El conflicto central en torno al que se estructura la trama tiene un nombre: Souleymane (aunque cualquier otro podría haber estado en su lugar). Souleymane no sólo tiene un bajo rendimiento en el estudio sino que además excede levemente con sus reacciones la verborragia desafiante del resto del alumnado. Será un altercado que lo involucra el motivo para que se ponga en marcha una serie de procedimientos que no hacen más que poner de manifiesto, en un primer momento, la seriedad con la que se encara la educación en Francia. De cada una de las instancias deliberativas, y en nombre del principio de igualdad, participan tanto representantes de los padres como de los alumnos, además de profesores y otras autoridades. Pero el problema se presenta cuando entran a tallar, nuevamente, las diferencias culturales, generacionales y de clase que ya se habían puesto de manifiesto en el aula. Con una actitud tal vez propia de la edad, las representantes de los alumnos están distraídas y se ríen todo el tiempo, por lo que no pueden advertir que el único que intenta quitarle peso a los exabruptos de Souleymane es el profesor Marin. Las palabras se salen entonces de contexto, o es, sencillamente, que no tienen el mismo contexto para todos aquéllos que las emplean. (Cuando el profesor dice que Souleymane "estará limitado" con la sanción, ellas

Entre los muros
Entre les murs
Francia, 2008, 128',
DIRIGIDA POR Laurent Cantet.

Atención: Se revelan detalles de la resolución del argumento.

escuchan que "es limitado"; cuando él les dice "zorras" por "taimadas", ellas entienden "zorras" en el sentido de "prostitutas".) Todos estos malentendidos culminarán en la cita de Souleymane frente al tribunal disciplinario que terminará por expulsarlo; tal vez también del país, según rumores de los alumnos acerca de la posible reacción de su padre. Es el hecho de que todas las cuestiones, sin distinción, se sucedan en un mismo registro y sin saltos de tono (desde la expulsión de un alumno a la compra de una máquina de café) lo que hace que esa estructura democrático deliberativa se insinúe opresiva y hasta absurda desde el vamos. Los planos cerrados y asfixiantes que acompañan tanta conversación sesuda y racional, tanto diálogo bienpensante, lo dan a entender desde un comienzo: en esa estructura que asegura la libertad todos están trágicamente atrapados. Una estructura que, por una parte, garantiza la igualdad en la participación pero que, por otra, ignora contextos y desigualdades. Es extensa la bibliografía que sostiene que la escuela como institución es la expresión de un Estado determinado. En este sentido, la escuela de *Entre los muros* dice mucho sobre el Estado francés y su actitud contradictoria hacia los inmigrantes, un estado que les procura una escuela moderna y tecnologizada pero que no los reconoce como ciudadanos. Entonces, la crisis de la educación a la que alude esta película interrogativa pero resbaladiza deviene, como el pensamiento socrático que avanza a fuerza de interrogantes, en una pregunta por la naturaleza de la democracia.

Como en otras películas del director, las reglas y los métodos de las sociedades avanzadas (o las *racionalidades*, como ahora gustan llamarse) se han vuelto contra el hombre. *Recursos humanos* (1999), *El empleo del tiempo* (2001), *Bienvenidas al paraíso* (2005) sirven como ejemplos. Ésa es la tragedia de sus protagonistas y también la de Marin. Por eso, si ya había quedado clara la preocupación de Cantet por la cuestión social, hoy *Entre los muros* invita a una revisión de su filmografía para sumarle nuevos significados. Un malestar invisible parece recorrer cada una de estas películas, no tan invisible en *Recursos humanos*, la más obvia quizás en sus planteos, en la que la flexibilización laboral sí tenía algunas caras ostensibles en esos ejecutivos a quienes los sindicatos podían oponerse de forma clara. Ya en *El empleo del tiempo* ese malestar se ha vuelto intangible, ya no es social sino existencial y por eso mismo inexplicable; y otro tanto ocurría en *Bienvenidas al paraíso*, con la pérdida del deseo de esas burguesas del primer mundo que sólo podía recuperarse en playas salvajes.

Evidentemente, para Cantet hay algo en las sociedades avanzadas, con su bienestar económico y su organización minuciosamente reglada, que resulta aplastante, y es de esa sensación de opresión que se hacen eco los personajes. Los planos cerrados de *Entre los muros* y la desazón de Marin no lo desmienten. Por eso el final, alegre en apariencia con ese jolgorioso partido de fútbol que profesores y alumnos juegan en el patio, tiene un sabor amargo y desesperanzado. Qué fue de Souleymane es la pregunta que falta y que queda picando, tanto como picaría un moscardón el lomo de un caballo apático. **[A]**

Estereotipos

por **Jorge García**

La ópera prima de Laurent Cantet (*Recursos humanos*) mostraba a un realizador con una mirada marcadamente crítica sobre diversos aspectos del capitalismo neoliberal, aunque la inmediata seducción que ejercía la película se atenuaba considerablemente en una revisión. Su segundo film (*El empleo del tiempo*), centrado en un hombre que, despedido de su trabajo, vivía durante lustros una doble vida que ocultaba a su familia, era bueno, pero fue superado por *El adversario*, de Nicole Garcia, que narraba los mismos hechos con una mirada más oscura y rigurosa. Su tercera película –de cuyo nombre no quiero acordarme– marcaba un rotundo paso atrás en su obra y abría serias dudas sobre el futuro de su filmografía. *Entre los muros* retoma la vertiente más crítica de su cine ambientando su relato en una escuela de los suburbios de París, donde un maestro aparentemente amplio y abierto (aunque luego se verá que no tanto) debe manejar un curso de estudiantes secundarios en el que se congregan alumnos de diversos orígenes sociales y raciales, un microcosmos en el que el realizador intenta de manera más que evidente reflejar a la sociedad francesa. Señalemos entre los méritos del film su registro casi documental de algunas escenas, la utilización agobiante y opresiva del espacio de la clase y la intensidad con que están resueltas algunas situaciones. Sin embargo, la película deja la incómoda sensación de que se ha estereotipado a casi todos los personajes (la chica que quiere ser policía y muestra conductas acorde con ello, el negro rebelde, el caribeño resentido, el chino siempre sonriente) y que aspectos muy notorios de la vida francesa, como el racismo, han sido dejados absolutamente de lado, mientras los circunstanciales enfrentamientos se dan a partir de hechos que aparecen como bastante forzados, en tanto el único rebelde auténticamente visceral es el que termina siendo sacrificado en aras de una mejor convivencia entre los integrantes del grupo. Por otra parte, no alcanzo a percibir la presunta mirada desolada del director sino que, por el contrario, la otra chica negra que tuviera enfrentamientos con el profesor termina a las sonrisas con él y –no casualmente– acaban todos, en el auténtico final de la película, jugando un partido de fútbol en el que incluso participa el rector del colegio, una escena tan "emotiva" como la del abrazo de Martina Gusman con el director de la cárcel en *Leonera*. **[A]**

Más acá del olvido

por **Eduardo Rojas**

El sustituto
Changeling
Estados Unidos, 2008, 141'.
DIRIGIDA POR
Clint Eastwood.

Otra vez un Eastwood crepuscular. El rapsoda de una épica de tinieblas que entona un canto fúnebre de adiós a una forma de vida en la que templó sus valores se reitera con maestría en *El sustituto*, a la que suma en paralelo a *Gran Torino*. Contemporáneas y complementarias, ambas películas forman parte de un dibujo que la mano del artista traza como al descuido, distraída de lo que la mente planifica (en *Poder absoluto* el ladrón Luther Whitney se empeña en reproducir obras de arte con una mano que va ganando en destreza a medida que descubre las oscuridades del poder). En *Gran Torino* encuentra la salida más radical para el personaje que delineó hace décadas junto a su maestro Don Siegel, personaje siempre denigrado como misógino y fascistoide: lo (se) mata. Quizá en su último opus como actor, quiso terminar con aquellas acusaciones, que nunca pudieron distinguir los matices y cuestionamientos internos a los que como director lo sometieron. Ahora, en *Gran Torino* es una vez más un americano hosco y duro, encerrado en su paranoia barrial, que se humaniza en contacto con lo ajeno y se entrega en sacrificio para preservar lo extraño, aquello que ha renovado su vida en el último suspiro. El humor irónico que recorre la película no disimula, más bien resalta, la ácida visión de la familia americana y el entorno que la nutre. Toda una declaración de principios para una cultura que ha hecho del encierro su emblema.

El sustituto, en cambio, es grave y oscura, nunca solemne; hurga en el fondo del pozo ciego de escepticismo en el que habita el Eastwood anciano. Pero esta inmersión es narrada desde el lugar de una mujer. No es la primera vez; en *Los puentes de Madison* era Francesca quien padecía su particular versión del amor cortés, entonces compartida con el caballero Kincaid, el propio Eastwood. En lugar de ello, *El sustituto* aporta un excluyente protagonismo femenino; no sólo los hombres están fuera de la vida de Christine Collins, madre soltera, sino que quienes la rodean carecen de los atributos de tales, no los que definen al sexo. La masculinidad en *El sustituto* es el solo ejercicio bruto de la fuerza y el despotismo, o la perversión demoníaca de Northcott, desaparecedor del niño Walter, el trunco proyecto de hombre que Christine gestó, o el casto cortejo de su jefe, o la ayuda utilitaria del Reverendo Briegleb. Cuando la aparente fragilidad de Christine se blinda en el reclamo de su hijo, el género y el tono de la película comienzan sus mutaciones, del melodrama al policial oscuro, de la crasa denuncia de corrupción política al film concentracionario. Todo lo abarca y supera Christine en su búsqueda sin final. Todo, incluso la propia obra de Eastwood. No hay justicia ni redención –la peculiar justicia y redención de sus westerns y policiales–; no hay amor ni creencia que amparen la pérdida. El culpable muere por la mano del hombre en una ejecución horrible que equipara al asesino con sus verdugos, eliminando el ambiguo margen de dudas que dejaba *Crimen verdadero*; aquel final en el cual el periodista Everett *¿salvaba?* al reo inocente *luego* de iniciada su ejecución, para reencontrarse con él, restituido a su familia, al mundo que lo había condenado, en una noche navideña de tarjeta postal, falsa en sus brillos artificiales. Aquí no hay dudas, Northcott es un asesino y su muerte el seco resultado de una soga tensada para la asfixia, la médula partida, la convulsión del rostro escondida por un trapo. La frialdad de la cámara detenida en los pies que se agitan hasta la inmovilidad final salmodia: "No matarás". Pero Christine es ajena a esa crueldad, aun a la improbable compasión; sus ojos, que traspasan al cadáver, buscan más allá, siempre obsesionados por la incertidumbre –como señala certeramente D´Espósito en su crítica de *EA* 201– del destino de su hijo. Ninguno de los discursos que la película expone, la hipocresía policial, la demorada justicia humana o la promesa de una compensación celestial del Reverendo Briegleb, comprenden la búsqueda de Christine. Briegleb es un hombre de este mundo, su noble acción es la de un líder político carente de dimensión espiritual; Christine y su drama terminan siendo instrumentos de su lucha terrenal. Hecha la justicia, su objetivo se ha cumplido y su pretendido conforte ultraterreno es un discurso vacío, por eso Christine –y la película– lo olvida de inmediato para continuar en el crescendo de una búsqueda sin satisfacción posible. Christine, como Antígona, busca otra certidumbre, una que se trasciende y se transforma en objeto en sí misma, que revisa y resume toda la obra de Eastwood, que abarca al cine como momentáneo paraíso terrenal (*Lo que sucedió aquella noche* de Capra, la fatua apuesta de los Oscar –que Eastwood conoce– y el plano final merodeando la sala que exhibe el film). Christine es, finalmente, sólo una mujer, cuerpo y ansias de tal que Eastwood hace propias, giro final de un travestismo inaudito gracias al cual deposita sobre las estrechas espaldas de la hembra el peso de las oscuridades que él, como un hombre, afrontó en la pantalla. **[A]**

El escritor, cineasta y cinéfilo (y amigo de la casa) Alberto Fuguet nos manda desde Chile este profundo análisis (nunca mejor aplicado el término) de la serie **In Treatment**.

El tiempo de escuchar (de eso se trata)

por **Aberto Fuguet**

1. Alguien que sabe que soy fan acérrimo (y, por estos días, adicto compulsivo) de esa serie televisiva (quizás de cable o de televisión, porque es cualquier cosa menos televisiva) acerca de los laberintos del lenguaje, el diálogo, las historias-dentro-de-las-historias (¿acaso eso no es el pasado, la memoria?), la confianza y, sobre todo, el silencio llamada *In Treatment* (qué gran título, porque eso es, justamente, de eso va: los pacientes se *tratan*; Paul Weston, el terapeuta, se *trata*; el espectador se *trata*) me dijo que por qué no veía *Mental*, la nueva serie de la Fox.

Miré unos minutos las promos y los trailers y los making-of y ahí capté que, tal como cuando uno mira un texto en un espejo, todas las grandes virtudes de *In Treatment* (virtudes que creo que son neta y absolutamente cinematográficas y que, sin embargo, sólo pueden lograrse en este caso en televisión) tienen que ver con la oposición: con lo que no se hace (la serie es, entre muchas cosas, un tratado de contención) y con hacer aquello que no debería hacer (apostar por el diálogo, la teatralidad, la pasividad, la no acción).

Más de eso, luego.

En un momento de la temporada dos, un viernes, que es cuando el protagonista principal de esta narración coral va a su terapia con la magistral, maternal y calmadísima Diane Wiest, ésta le dice que el tiempo es precioso y casi siempre es escaso. Quizás en la vida escasea, porque en la serie no. A pesar de que juega al tiempo real (una sesión real de terapia dura 50 minutos y la serie condensa cada sesión a 22), lo cierto es que en esta apuesta los creadores (¿quiénes son?, ¿serán acaso muchos como aparece en los créditos?) ganan, porque en *In Treatment* hay mucho tiempo y, por sobre todas las cosas, en esta era de clips y montajes a la Michael Bay, se toman su tiempo. Logran que todos los pacientes, literalmente, tengan su día y su lugar bajo el sol. Aquí todos, desde el psicólogo hasta los personajes que no aparecen pero que son articulados a partir de las descripciones de los pacientes, son tratados con un cariño, respeto y ambigüedad que deja siempre la posibilidad de que quizás nadie y quizás todos tengan la razón.

La primera temporada está traspasada a nueve DVDs (9 semanas de terapia), lo que suma nada menos que 1290 minutos, algo inconcebible en términos cinematográficos por el lado que se lo mire. El cine, al final, es condensación, aunque sea una cinta épica de cuatro horas. Lo que *In Treatment* hace es enfrentar el tiempo cara a cara y, en vez de metaforizar o resumir una de las claves de la terapia y de la vida (el tiempo al final cura o, al menos, calma), lo hace suyo. Con todo lo que me impresionó Judd Hirsch tratando a Timothy Hutton en *Gente como uno* de Redford, lo cierto es que nadie logra "entenderse" en treinta minutos. Casi nadie lo logra jamás. *In Treatment* lo tiene claro. Y lo tiene tan claro que, de paso, es capaz de inventar una estructura alucinante: cada día corresponde a un día. La sesión del lunes se exhibe un lunes. Da lo mismo que uno después vea todo de un tirón, pero algo en esa opción ancla la serie en una suerte de rutina que la une al tiempo real. Si uno opta por ver *In Treatment*, necesita tiempo. Es una inversión, una opción, algo que requiere un compromiso. Esto no es llegar y llevar, encender y apagar. Nada de curaciones express. Tratar, de a poco, con calma, lentamente: de eso va la serie, ése es el camino de entrada. Nada de análisis, analízame, *shrink me*, descuarticemos y diseccionemos una vida. Aquí no hay lupas o microscopios. Trátame, trátame suavemente y me iré abriendo, dentro de lo que puedo. *Let the right one in, let it all out*. Ésa es la apuesta, el camino, y creo que lo logra. Vaya que lo logra.

2. En *In Treatment* no hay locos, ni menos "locos lindos"; sólo seres dañados que quieren contar su historia, una historia que ni el terapeuta ni uno (el espectador-voyeur) saben a ciencia cierta si es verdad (tal como, deduzco, sucede en la vida real de una consulta). *Mental*, por ejemplo, huele mal desde el título: tramposo, chistocillo, y más que referirse a la mente, juega a eso de que todo aquello que es *mental* es también *border*, sin arreglo, limítrofe. *In Treatment* no es acerca de la locura (nada de encierros en psiquiátricos a lo *Hombre mirando al sudeste* o *The Fisher King*, pasando por *Frances* o *Shock Corridor* del gran pero bipolar Sam Fuller o,

incluso, *The Changeling*, de mi admirado Eastwood). Tampoco juega a la comedia de enredos, a pesar de que, en su médula, hay un chiste. En este caso, ¿quién está peor, el doctor o el paciente? Todos, sí, ¿y?

¿Es eso para la risa?

In Treatment deconstruye ése y muchos otros prejuicios (tanto de los que no saben de terapia como de los que han ido), y lo hace con toda calma. En la serie hay seres escindidos, fisurados, fracturados, pero todos son capaces de estar sentados y hablar. Hay pacientes que mienten, otros que mienten para protegerse, algunos que se mienten a sí mismos, otros que hablan más de la cuenta, pero el terapeuta no tiene la posibilidad de leerles las mentes, no. Eso sería demasiado fácil y demasiado cruel y demasiado (supuestamente) cinematográfico.

In Treatment entiende que muchos elementos supuestamente clásicos, o superados, combinados de la manera exacta, pueden llegar a ser revolucionarios: un guión de hierro que aún así parece improvisado; la premisa de que toda mente y todo pasado es (ya lo sabía Hitchcock) un thriller; que a veces el realismo necesita algo de estilización (la consulta es muy *La ventana indiscreta*); que el fuera de cuadro puede llenar el cuadro; que el mejor montaje es aquél que no se nota, y que los actores son bastante más que ganado y que no por filmarlos a ellos en primeros planos implica que se está grabando un programa de variedades de la mañana.

¿Quién toma todas estas decisiones? ¿Es una serie de autor si cada uno de los directores, algunos con un pasado y un mundo propio, se van turnando como choferes de subte? Hay personajes enteros que sólo están escritos por una sola persona. ¿Es *In Treatment* de los creadores israelíes o es de uno de los participantes, Ari Folman, el mismo de *Vals con Bashir*, una cinta acerca de la memoria, el pasado y el poder hablar? ¿O acaso es de Rodrigo García, especialista en mostrar trozos de conflictos femeninos en cintas cuya base es justamente la fragmentación, como en *Nueve vidas* o *Con sólo mirarte*?

¿Es acaso de Gabriel Byrne?

Si se tuviera que reducir *In Treatment* a un par de conceptos, quizás no sería extraviado decir que es acerca de la confianza en lo oral, en la compulsión de narrar vidas (pasados) para poder entender, y (aquí es donde me conquistó para siempre, donde siento que da un pie adelante, donde se atreve a jugar con la esencia del cine mismo) es acerca de escuchar. Adiós Syd Field, fuck McKee, los tres actos, incluso todo ese cine contemplativo (ojo: contemplar no es lo mismo que escuchar; no hablar no es lo mismo que sentir emociones y vivir por dentro). De eso va, en ese acto de escuchar-al-que-habla que se articula en la trama, el personaje héroe del Dr. Paul Weston y toda la audaz y a la vez clásica puesta en escena.

3. El evangelio según Paul

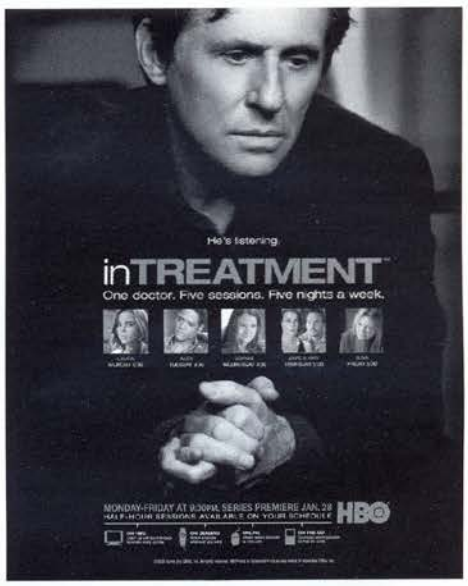
Una de las cosas que me gustan de *In Treatment* es que Paul Weston es un *therapist*, un terapeuta (¿?). Deduzco que es un psiquiatra pero trabaja, en rigor, como psicólogo. Nada de divanes, nada de teorías freudianas, lacanianas, jungianas. No parece venir del mundo médico y las pocas veces que lo vemos fuera de su consulta-casa-iglesia el efecto nos golpea: Weston no tiene vida, ésa es su apuesta, de ahí viene su fortaleza, por eso los pacientes creen y confían en él tal como nosotros, los espectadores, creemos que quizás los pueda, al menos, ayudar. Weston partió con una vida personal que se estaba desmembrando, y ahora, en la temporada dos, lleva el evangelio-sacerdocio-celibato al máximo. Weston vive para escuchar. Weston, como un escritor, o como un cineasta, está ahí no tanto para robar historias sino para transformar esas historias en las suyas: en sus afectos, en sus lazos, en aquello que le quita el sueño y lo angustia.

Que Gabriel Byrne sea Paul Weston ayuda. Tiene ese acento irlandés que lo hace hablar en inglés y sin embargo tener un acento (Paul es y no es uno "de ellos"), y por su cara sabemos que tanto Weston como Byrne han tenido un pasado con más desaciertos que glorias. Byrne le saca todo el provecho a su edad (ni galán ni tercera edad) y, si bien sus ojos, tristes, cansados, caídos, sin fondo, parecen ser el eje de esta apuesta, quizás en realidad son sus oídos. Dicen que un gran actor es aquél que sabe escuchar y que los actores formidables son aquéllos incapaces de hacer nada muy bien. Tienen presencia y con eso basta. Acá, Byrne escucha cada sílaba, escucha como si el mundo dependiera de eso, y eso se nota, se capta, se siente. Y cuando no está haciendo nada (que son pocas veces, porque escuchar es acaso el mayor y más comprometido de los actos), más que presencia, lo que tiene es no-presencia o una presencia abatida, que apenas se sostiene, que requiere de una fe y una resiliencia (para usar términos terapeúticos, de los que la serie tiene el buen gusto de prescindir) a toda prueba. Un niñito obeso de padres separados que es denigrado en el colegio le dice un día a Paul que seguro que es un buen padre (la verdad es que no tanto, pero ahí está la gracia de la serie, puesto que los pacientes no saben tanto del terapeuta como nosotros). El doctor le pregunta por qué. El chico le dice "porque escucha bien".

Corte a Byrne.

Sabemos lo que está sintiendo.

Los que escuchamos ahora somos nosotros. **[A]**



Inglourious Basterds

Sex is comedy

por **Jaime Pena**

Un festival tiene vida propia, es un organismo vivo que no puede ser descuartizado, aunque sus partes sean películas independientes sin ninguna relación entre ellas. Un festival –Cannes especialmente, pero esto vale para cualquiera de los grandes que sólo presentan estrenos mundiales– no es tanto una muestra de distintas películas como un programa cerrado en el que unas películas se complementan con otras. Este organismo se conforma con títulos procedentes de varias nacionalidades, géneros y directores de diferentes generaciones. Aunque se diese el caso de que, pongamos un ejemplo, Raya Martin filmase en sólo un año 20 obras maestras, sería imposible que Cannes seleccionase más de una para su competencia, pues habría de dejar lugar a al menos otras 19, unas de Estados Unidos, otras de Europa del Este, varias francesas, puede que alguna latinoamericana, unas de directores consagrados (la mayoría), y un pequeño espacio dedicado a las jóvenes promesas, salvo que este espacio no se considerase ya copado por la obra maestra de Martin. Este concepto del festival deriva de sus mismos orígenes, cuando eran las propias delegaciones de los países invitados las que seleccionaban sus representantes. El festival como una mera exposición universal, vamos. Desde entonces se ha avanzado mucho y, aunque nos podemos quejar del modelo actual, que prima la diversidad por sobre la estricta calidad, éstas son las reglas del juego, ahora con una figura curatorial omnímoda, Thierry Frémaux en el caso de Cannes, Marco Müller en Venecia, Frédéric Maire y dentro de poco Olivier Père en Locarno... Pero es esta concepción del festival la que inevitablemente provoca que se vea de muy distinta manera desde dentro y desde fuera. No es lo mismo asistir al festival y a su oferta que ver todas y cada una de esas películas meses después, en estrenos espaciados, en otros festivales, en otros contextos. Es así como se explican determinadas ausencias, pues el festival ya había cubierto el cupo de cine latinoamericano (o coreano o francés o rumano) con otra película de la misma procedencia o del mismo género, mejor o peor, no importa, pues digamos que ése es el margen de elección que le queda al director artístico. Y también determinadas presencias, pues unas compensan a las otras, incluso en la forma de programarlas. Este año no había películas más contrapuestas que las de Ken Loach y Lars Von Trier: una, un cuento de hadas almibarado; la otra, una agresión provocadora a sus propios espectadores, y quizá por esa razón se programaron el mismo día, en el curso de 24 horas, lo que sin duda condicionó, por oposición, la recepción de una y otra. El último día del festival pude ver, con un día de retraso con respecto a otros colegas, las de Tsai Ming-liang y Gaspar Noé, que habían sido muy mal recibidas. Uno acude al cine esperándose lo peor y, de repente, se descubre disfrutando de la primera e incluso interesándose parcialmente por algunas de las soluciones visuales de la segunda. Pero esto no tiene por qué convertirse en una norma: ese mismo día recuperé la película ganadora de la Quincena de los Realizadores, sobre la que también me habían alertado negativamente, y en este caso sí lamenté no haber seguido esos buenos consejos.

En cualquier caso, Cannes acarrea muchas responsabilidades. La película de Isabel Coixet podría pasar desapercibida en cualquier otra exhibición, pero cuando la vemos en Cannes sólo pensamos en a quién le habrá robado un espacio tan privilegiado. ¿Era peor la película de Jarmusch? Frémaux se suele llevar todos los palos, pero sin haberla visto casi podría apostar que la de Jarmusch tiene que ser mejor que la de Coppola, de la misma forma en la que puedo asegurar –es una opinión personal, en todo caso– que *Todos mienten*, la película de Matías Piñeiro, es mucho mejor que al menos el 50% de la selección de la Quincena. Con todo esto lo único que quiero decir es que las opiniones que pueden leer a continuación están muy condicionadas por el propio marco en el que se vieron las películas: por los contrastes, por las opiniones comunes que se consensúan o polarizan, o –sobre todo en el caso de las películas vistas en los últimos días del festival, cuando la paciencia escasea o ya no se perdona nada– por el cansancio. Quizá dentro unos meses la de Porumboiu ya no nos parezca tan buena (aunque lo dudo) ni la de Loach tan mala (lo dudo aún más), pero la crónica de un festival tiene algo de una primera impresión a veces demasiado apresurada, lo cual no necesariamente es sinónimo de equivocada. Con las buenas películas seguiremos conviviendo, nos las reencontraremos en otro lugares puede que más propicios, a algunas les daremos una segunda oportunidad y a otras, ni agua: ¡con una vez basta!

Este año se conmemoraba el 50 aniversario de la Nouvelle Vague; en realidad, los 50 años de la presentación en Cannes de *Los 400 golpes* e *Hiroshima mon amour*. La efemérides tuvo escaso eco en la programación, como no fuese por la presencia de Jean-Pierre Léaud y Alain Resnais en la competencia oficial, quizá porque aquel acontecimiento de 1959, en especial el premio a la ópera prima de François Truffaut, tuvo una resonancia cuyos ecos no han dejado de sentirse hasta el día de hoy. Con la Nouvelle Vague se consolidó una idea del cine sustentada en la figura del autor y en la renovación generacional, preferiblemente si ésta venía de distintos lugares del mundo. Y con ella una concepción del festival como escaparate, tal y como decíamos, de autores, tendencias y nacionalidades, cuanto más variados mejor que mejor. Apenas dos nombres, por lo tanto, que de no mediar el aniversario quizá también nos los habríamos encontrado. En este caso tampoco cabe hablar de nostalgia, primero porque el festival no la fomentó, y segundo porque si hay algo mitificado en exceso es el cine del pasado. El cine de 2009 no será mejor que el de 1959, pero pueden estar casi seguros de que el festival de 2009 habrá sido mejor que el de cincuenta años atrás (cotejen aquella programación y díganme cuántos títulos querrían volver a ver). Ésa es la principal característica que diferencia un año del otro: el dominio absoluto del festival como marco privilegiado de difusión de un tipo de cine, lo que podríamos llamar el "cine de festival" y que en otros tiempos conocíamos como "cine de autor". Hoy en día los autores hacen cine para los festivales y éstos condicionan el cine de aquéllos, en especial el de los jóvenes valores que así han encontrado (o les han impuesto) un atajo para llegar al escenario más codiciado, allí donde se concentran todas las miradas de los críticos y comerciantes.

Pocos años habrá habido en los que en Cannes se reuniesen tantos grandes nombres, comenzando por la que podría considerarse como la Santa Trinidad del Cannes contemporáneo: Pedro Almodóvar, Quentin Tarantino y Lars Von Trier. Un año, por lo tanto, de autores consolidados, algunos con muchas décadas a sus espaldas (Resnais, Loach, Bellocchio), otros consagrados en los años noventa (Campion, Lee, Tsai, Haneke), los demás –incluidos los nuevos en la plaza– suficientemente conocidos en este u otros festivales como para que sus películas no entrañasen a priori ningún misterio. En el resto de las secciones oficiales (Fuera de Concurso, Sesiones de Medianoche, Sesiones Especiales, Un Certain Regard), así como en la Quincena, también abundaban los nombres que no necesitan presentación: Guédiguian, Amenábar, Gillian, Gondry, Cissé, Bong, Kore-Eda, Ghobadi, Cavalier, Costa, Hong, Suwa, Moullet o, *last but not least*, Coppola. Un festival de grandes nombres, lo que en la práctica, tal y como se demostró, supuso un festival con muy pocas novedades y demasiado previsible. Muchos de estos directores estuvieron a la altura de sus mejores trabajos (o casi), otros cumplieron sin más, pero siempre permaneciendo fieles a lo que de ellos se podía esperar. El resultado fue un festival en el que el autor

se impuso al curador y en el que, en consecuencia, sería difícil trazar un discurso homogéneo sobre el cine que pudimos ver. Justo lo contrario de lo que ocurrió en la edición del 2008. Si recuerdan, el año pasado el anuncio de la selección se tuvo que posponer una semana por la falta de películas, y hasta la película que a la postre se haría con la Palma de Oro, *Entre los muros*, tuvo aun que esperar unos días más para conocer su inclusión en la competencia. Fuese por la falta de grandes nombres o por lo que fuera, aquélla fue una gran edición, ante todo un festival muy estimulante (sobre todo en lo que atañe a las paralelas, desde ahora, UCR y QR), en el que se podía entresacar la sensación de que algo nuevo estaba ocurriendo en el mundo del cine, que con películas como las de Serra, Gomes, Folman, Jia, Dvortsevoy, Reichardt, Alonso, Martin o el propio Cantet el cine contemporáneo no era el mismo que el de cinco o diez años atrás, no vamos a discutir ahora si mejor o peor, pero al menos sí distinto. Este año, por el contrario, hubo una inflación de grandes nombres, cada uno con su estilo, un estilo que lo mismo podría valer para 2009 que para 1999. De ahí que el Festival de Cannes de este año fuese lo más parecido a una de esas ferias anuales de automóviles en las que Toyota, Nissan, Ford, Fiat, Opel, Volkswagen o Volvo presentan sus novedades, en su mayoría pequeñas evoluciones de sus modelos anteriores. En su blog Micropsia, Diego Lerer (por cierto, felicidades por su titánico esfuerzo de seguimiento del festival: era más fácil conocer la opinión de algunos colegas consultando su *site* que en persona, pues las dimensiones de Cannes facilitan los desencuentros, aun en años como éste de crisis y considerable menor asistencia) apunta una previsión con la que es difícil no estar de acuerdo: la de que en Cannes la Sección Oficial (SO) acabe convirtiéndose en un gran *showcase* reservado a los grandes nombres y las paralelas (UCR y QR) en el refugio del cine más *artístico*, una tendencia que parece acrecentarse con los años. Los rumores incluso apuntan a la posibilidad de que UCR se convierta en una sección competitiva con todas las de la ley y en un palmarés *ad hoc* que sustituya el perfil tan bajo del actual, que apenas tiene repercusión pública. Quizá dentro de unos años Almodóvar gane por fin su Palma de Oro y Raya Martin se tenga que conformar con la Palmita o lo que sea, pues para él no habrá lugar en la sección grande.

Si el año pasado celebrábamos esa mezcla de documental y ficción que presidía la puesta en escena de muchas películas, de repente la que creíamos una tendencia generalizada del cine contemporáneo se había borrado del mapa. Sí, aún persistían algunos ejemplos, pero es que este tipo de híbridos los hubo siempre; lo destacado de la edición de 2008 era su aparente generalización. Será que las modas no perviven más de una temporada y que esta máxima también debe de ser aplicada al cine... Sin una tendencia definida o predominante, nuestras miradas se detuvieron en dos hechos ciertamente significativos. Por un lado, el protagonismo que adquirió la comedia en el conjunto de la selección, muy especialmente en la Quincena, como si Olivier Père se hubiese querido despedir en su último año como responsable artístico dejando una sonrisa en los rostros de sus fieles espectadores. Por otro, la abundancia de escenas sexuales, algunas muy explícitas, otras no tanto, con voluntad de escándalo muchas de ellas, dentro de los límites asumidos por la industria las demás, sexo hetero y sexo gay... Comedia y sexo para aliviar la crisis, parecían decirnos día tras día los responsables de las distintas secciones de Cannes. No parece un mal plan.

Asumiendo de algún modo esa idea del *showcase*, podemos centrarnos en primer lugar en algunas de esas obras que nos ofrecieron los directores más veteranos o consagrados, seguramente también los que menos precisan de un festival para poner en pie y luego vender sus proyectos. Obras de muy distinto calado que constituyeron la espina dorsal del festival, los mayores acontecimientos populares y que, en algunos casos, se encontraron también entre las propuestas más estimulantes. Vamos a dejar pasar *Los abrazos rotos* (ya reseñada meses atrás en Desde España), película que no despertó demasiados entusiasmos, si bien, como había comentado, me parece de lo mejor de la carrera de Almodóvar (y en esto me alegra coincidir con Álvaro Arroba).

Alain Resnais encabezaba esta lista de ilustres veteranos, aunque no de Cannes, pues sus participaciones en el festival han sido contadas y la última se remontaba a casi treinta años atrás. *Les Herbes folles* es una de las películas más ligeras de su filmografía y también una de las más divertidas. Con una película construida a partir de una serie de encuentros tan azarosos como absurdos, Resnais hace equilibrios sobre la nada, sosteniéndose en pie en todo momento (salvo quizá en un final tan inesperado como confusamente resuelto: ¿o se trataba de eso?) en uno de esos juegos metanarrativos a los que nos tiene acostumbrados. Como en el caso de alguna de las últimas películas de Oliveira o de *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, de Eric Rohmer, que transmiten esa sensación tan inusual del placer por filmar, *Les Herbes folles* parece estar firmada por el cineasta más joven del mundo o por uno poseedor del elixir de la eterna juventud. Desde esta perspectiva, *Vincere*, de Marco Bellocchio, sería su opuesto: una película densa y operística centrada en la vida de la primera (presunta) mujer de Mussolini, Ida Dalser (Giovanna Mezzogiorno en plan diva absoluta). La primera parte de la película propone un encendido discurso político trufado de imágenes de archivo, cánticos y textos que toman la pantalla por asalto; la segunda es más intimista y reconstruye el vía crucis seguido por Ida Dalser por una serie de manicomios en los que es recluida. Aquí Mussolini está siempre en off y sólo le vemos en los noticiarios que se proyectan en los cines o bien a través de las caricaturas que de él nos ofrece el hijo de Dalser y el dictador italiano. El fascismo retratado a través de sus víctimas colaterales: la mujer que es literalmente borrada de la vida pública y el hijo que lo único que hereda del padre es su histrionismo y sus rasgos más paródicos.

Michael Haneke también nos habla del fascismo en *The White Ribbon*, la Palma de Oro que el director austriaco venía ansiando desde hacía tantos años. Frente al apasionamiento de Bellocchio, Haneke contrapone distanciamiento y frialdad en su retrato de una comunidad rural en los momentos previos al estallido de la Primera Guerra Mundial. El estilo es sin duda un tanto telefílmico y académico, pero en la misma medida que lo pueden ser *Heimat* o *Berlin Alexanderplatz*. A medio camino entre *Village of the Damned* y *Moi, Pierre Rivière*, *The White Ribbon* es el informe desapasionado y policial de unos extraños sucesos que un joven maestro cree poder develar, si bien Haneke nunca nos dejará clara su verdadera naturaleza. Estamos probablemente ante el mejor Haneke, el más ambiguo y menos condicionado por el golpe de efecto final. Aun así, su pasado juega en su contra: es Haneke, y pese a sus esfuerzos por resultar más sutil de lo habitual, sabemos que nos está hablando del germen del nazismo, de unos niños que treinta años después trasladarán sus crueles juegos infantiles a las cámaras de gas.

En su asalto a la Palma de Oro Haneke encontró el tema perfecto y una vieja cómplice en la presidenta del jurado, Isabelle Huppert. Otras películas se presentaban con temas mucho más livianos, en especial la extraña propuesta de Ang Lee, *Taking Woodstock*, una comedia en torno a los prolegómenos del famoso festival de 1969 que va poco más allá de la anécdota inicial y que tiene todo el aspecto de ser el típico producto de "directo a DVD". La ausencia de imágenes del concierto y su pobre banda sonora parecen la consecuencia de una falta de presupuesto y derechos más que una decisión consciente de rehuir el acontecimiento sobre el que pivota toda la acción. Su selección a competición resulta un tanto incomprensible, pues para algo están las

Antichrist

secciones paralelas fuera de concurso, mucho más indulgentes hacia este tipo de productos. Lo mismo puede decirse de *Looking for Eric*, el cuento de hadas con el que Ken Loach ha tocado fondo. El hada madrina de la película no es otro que el futbolista Eric Cantona, que se le aparece a un atribulado seguidor del Manchester para ayudarle en sus cuitas domésticas. Sí, el Manchester United perdió la final de la Champions, pero nada impedirá que *Looking for Eric* sea un gran éxito, pues le da al espectador todo lo que quiere y más. Será también una candidata ineludible a figurar en el top 10 histórico del cine choronga. Frente a Lee y Loach, *Bright Star*, la inesperada resurrección de Jane Campion, parecía toda una obra maestra al abordar un tópico tan peligroso como el romanticismo literario con más concisión y despojamiento del habitual en este tipo de productos.

Nada de todo esto es achacable a *Antichrist*, la película más polémica de la competencia y quizá de los últimos años. Todo un suicidio comercial por parte de un Lars Von Trier que no duda en agredir constantemente al espectador con impactantes imágenes sexuales de una violencia inédita y un discurso reaccionario que vincula el sexo con la muerte. He de confesar que mi reacción inicial fue de un rechazo absoluto; sin embargo, con el paso de los días éste se fue atenuando. En el fondo su mayor provocación no es la autoablación que en primer plano se infringe Charlotte Gainsbourg, sino su dedicatoria final a Andrei Tarkovski. Von Trier es un humorista, eso sí, con escasa gracia, y un caso que hoy por hoy compete antes a la psiquiatría que a la crítica de cine. De todos modos, entre la pornografía sentimental de *Looking for Eric* y la pornografía provocadora de *Antichrist* me quedo con esta última.

El anuncio de la selección oficial de este año estuvo precedido por la polémica con la nueva película de Francis Ford Coppola, *Tetro*, filmada en Argentina, como la anterior (*Youth Without Youth*) había sido filmada en Rumania (¿una excursión por los últimos nuevos cines?). Rechazado en la competencia, Coppola acabó encontrando refugio en la Quincena, y no sé si fue una buena decisión dada la absoluta mediocridad de su película, una propuesta muy contradictoria en la medida en que, pese a abordar una historia muy personal y de tintes autobiográficos, está filmada con la mayor de las desganas. A Coppola hay que reconocerle también el no tener ningún miedo al ridículo en el que su película se zambulle más veces de las aconsejadas. En el fondo estamos ante una propuesta que podría hermanarse con *Vicky Cristina Barcelona*: aquí están todos los tópicos habidos y por haber ahora sobre Argentina (La Boca, el Tortoni, La Colifata, la Patagonia) y un personaje, la crítica literaria Alone (sic), que interpreta Carmen Maura y que parece salido de una película de Almodóvar.

Habría que concluir este repaso a las grandes figuras del cine de autor internacional con el más joven de todos ellos, Quentin Tarantino. Su *Inglourious Basterds* no es el *Dirty Dozen* que se preveía sino una película sostenida sobre larguísimos diálogos y muy poca acción. Es decir, Tarantino en estado puro. Los cinco capítulos en los que se divide la película son apenas otras cinco largas secuencias en las que el protagonismo recae en dos personajes antagónicos, el oficial nazi interpretado por Christoph Waltz y la judía que ha logrado escapar a su acoso, Mélanie Laurent, y no en Brad Pitt y su grupo de sanguinarios acompañantes. Los diálogos de Tarantino han perdido algo de la viveza y el ingenio de sus primeras películas (algo muy patente en *Death Proof*), pero estamos ante el más godardiano de los cineastas de Hollywood. Las expectativas de los espectadores se modelan a partir de los referentes del cine de acción de serie B de los setenta (el film de Enzo G. Castellari que se homenajea desde el mismo título) para luego hacerlas derivar hacia paradigmas más *honorables*: el cine alemán de los años 20 y 30, en especial la figura de G.W. Pabst, y el cine francés de la ocupación. Como todo el cine de Godard, *Inglourious Basterds* es una película hecha a la medida del paladar de los cinéfilos en la que Tarantino se permite el lujo de reescribir la historia (¡¿por qué no se ha hecho antes?!) en un cine en llamas del que emergen algunas de las imágenes más bellas de todo el cine contemporáneo.

Tarantino incluso crea el personaje de un crítico de cine experto en cine alemán, un personaje ¡que no sale mal parado! No es de extrañar que en Cannes todos adoren a Tarantino o que las películas que hablan de cine sean recibidas con abundantes dosis de simpatía. La nueva de Hong Sang-soo, *Like You Know It All* (QR), está protagonizada por un director de cine que es invitado como jurado en un pequeño festival. Toda esta parte es desternillante y no le va mucho a

la zaga la segunda, centrada en la visita que realiza a una isla para impartir una conferencia. En ambos casos, estos dos viajes le sirven al director, algo habitual en Hong, para reencontrarse con amigos de la infancia, lo que ha de traerle considerables problemas. No es el mejor Hong, al menos no es tan buena como *Night and Day*, pero *Like You Know It All* es una de esas películas que deberían de ser obligatorias en cualquier festival. Desde esta perspectiva también resulta muy disfrutable *Le Père de mes enfants*, segundo largo de Mia Hansen-Løve, casi una reelaboración de muchos de los temas que aparecían en su debut. En este caso se trata de un homenaje a la figura del productor Humbert Balsam centrado en las circunstancias de su suicidio y, lo que es más importante, en sus relaciones familiares, en la huella que su muerte dejará en sus hijas, en ese sentimiento de orfandad del que la realizadora también se hace eco con esa forma de rodar que transforma en delicadeza la gravedad de los hechos que narra.

El mundo del cine aparecía también reflejado en *Los abrazos rotos*, y de algún modo es el eje sobre el que se organiza *Visage*, el nuevo Tsai Ming-liang, también un homenaje a la Nouvelle Vague a partir de los rostros de Jean-Pierre Léaud, Fanny Ardant y Jeanne Moreau. No se puede negar que hay algo de impostura en muchos de los momentos que retrata *Visage* (no así en el retrato de una madre moribunda que evoca en realidad la madre del propio Tsai), pero también mucho de festivo y de celebración de todo su cine anterior: un *greatest hits* que como toda buena antología carece de la unidad de las obras originales pero que, por contra, ofrece una síntesis de ellas a partir de sus momentos más representativos. El *That's Entertainment!* del cine de Tsai. *¿Tsai's Entertainment!*? Mientras, como ya sabíamos por *A Short Film About the Indio Nacional*, Raya Martin prosigue con su titánica tarea de reconstruir el cine filipino desparecido o que nunca existió, el cine primitivo en aquélla y el cine de estudio en *Independencia* (UCR), para, de paso, revisar la historia de su país a través de las sucesivas colonizaciones, primero la española, ahora la estadounidense. *Independencia* representó uno de los mayores éxitos del festival, al menos entre cierta crítica, en buena medida la misma que el año pasado no se atrevió con las casi cinco horas de *Now Showing*, quizá porque su imaginario, que hunde sus raíces en la infancia del cine y en sus modelos más populares, es trasladable a cualquier lugar del mundo. La historia es extremadamente simple y las estampas, de gran belleza, adolecen de cierta monotonía (nada que ver con *Indio Nacional*, que en cada plano parecía redescubrir el cine), hasta que en el segmento final la película incorpora el color y nos vuelve a deslumbrar. Martin tenía una segunda película en la Selección Oficial Fuera de Concurso, *Manila*, codirigida con Adolfo Alix Jr., una obra de encargo que rinde homenaje a dos clásicos del cine filipino, Ishmael Bernal y Lino Brocka, y que tiene más interés del que podría parecer en un primer momento.

Dentro de la nutrida representación del cine asiático hubo un poco de todo, desde las representantes más claras del cine de género a las obras de carácter más experimental. Si el 2008 había sido un año de repliegue, éste lo fue de expansión, si bien la calidad no estuvo a la altura de la cantidad. En la Competencia, por ejemplo, Lou Ye volvió a incurrir en buena parte de los defectos de su precedente *Summer Palace* (también vista en Cannes) con *Spring Fever*, una historia de amores homosexuales (ése era su principal punto de interés: la novedad de su representación en el cine chino), rodada con una urgencia que se deja sentir tanto en la planificación como, lamentablemente, en un guión que avanza a trompicones y nunca parece saber cómo llegar al final. *Thirst*, de Park Chan-wook, venía avalada por su reciente éxito en Corea, pero esta singular adaptación de *Thérèse Raquin*, con un cura que se convierte en vampiro, resulta inexplicablemente roma, con buena parte de las secuencias alargándose en exceso y una escasa inventiva visual, algo que no se le presuponía a Park. Además, *Thirst* tuvo el dudoso honor de desplazar de la Competencia a la nueva película de Bong Joon-ho, *Mother* (UCR), lo que provocó de inmediato una corriente de antipatía hacia la de Park. *Mother* tampoco es ninguna maravilla, apenas una revisitación menos inspirada del universo de *Memories of Murder*, con un problema en la indefinición de su personaje central, que bascula entre la madre del título y su hijo, pero Bong es un cineasta muy superior a Park y la película tiene algún momento que así lo atestigua. En cualquier caso, *Mother* es la típica película que reclama una segunda visión.

Otros dos cineastas asiáticos parecen haberse hecho con un hueco permanente en la Competencia. El caso más singular es el del filipino Brillante Mendoza. *Serbis* consiguió hacer bastante ruido el año pasado, de ahí que su nueva propuesta, *Kinatay*, sea ya una película en la que se notan los nuevos aportes económicos que conllevan una presencia en Cannes. Se nota especialmente en las escenas urbanas de su arranque, con un colorido y una calidad de imagen que estaban ausentes en sus obras previas. También en lo que viene a continuación, un largo trayecto nocturno y pesadillesco en coche que nos conduce hasta el escenario del horror: el descuartizamiento de una prostituta. Su denuncia de la corrupción policial es demasiado obvia, pero es innegable que Mendoza posee un talento muy primario que puede verse constreñido por un exceso de estilización (o por el premio al mejor director con el que ya ha asegurado su presencia en Cannes en el futuro más inmediato). Johnnie To presentó *Vengeance*, una suerte de revisitación de *Alphaville* en la que Johnny Hallyday hace el papel de Lemmy Caution y Macao el de la París futurista de la película de Godard. Los condicionantes de la coproducción con Francia se dejan sentir también en un guión que incorpora extraños giros a mitad de la película (la amnesia de su protagonista) pero que no impide que To dé rienda suelta a todo su talento, que no es poco, en un duelo final digno del mejor de los westerns.

Hubo alguna que otra decepción asiática en UCR, en especial la de Pen-Ek Ratanaruang y su *Nymph*, una especie de forzada *Tropical Malady II* con la que encontrar un hueco en el circuito de festivales, y, en menor medida, la de Hirokazu Kore-eda y *Air Doll*, una película con una primera hora espléndida que su director se empeña en prolongar hasta la extenuación. Sin embargo, también hubo notables sorpresas. En especial en el caso de *Yuki et Nina*, la película que Nobuhiro Suwa codirigió con el actor Hippolyte Girardot, quizá porque esperábamos una obra menor de Suwa y nos encontramos no con la mejor pero sí con la más libre de todas sus obras, la menos condicionada por sus referentes. Escindida entre dos mundos, Japón y Francia, tanto por sus directores como por sus dos niñas protagonistas, *Yuki et Nina* deparó uno de esos instantes de auténtica revelación, aquél en el que Yuki, perdida en un bosque francés, aparece de repente en tierras japonesas, salto en el tiempo, escena onírica o flashforward que anticipa su vida futura en el país de su madre. Otro ejemplo destacable sería el documental *Petition*, del chino Zhao Liang (el autor de *Crime & Punishment*, vista en el Bafici 08), una suerte de adaptación de *El castillo* de Kafka, centrado en los "peticionarios" que acuden a Pekín desde toda China para reclamar ante las últimas instancias judiciales y que han formado una comunidad que se ha asentado en el entorno de las oficinas estatales esperando (hasta 18 años) que sus reclamaciones sean atendidas. A diferencia de Lou Ye, Zhao Liang sí nos propone un film político y muy incómodo para las autoridades chinas, sin necesidad de escudarse en el escándalo o en oscuras prohibiciones.

Lo que ocurre es que todo festival, Cannes también, y determinado tipo de cine precisan de valores añadidos que hagan atracti-

The White Ribbon

vas ciertas películas, que permitan diferenciarlas de las demás, por la vía del escándalo, o que permitan algún tipo de reconocimiento. Entre las primeras figuraría, por supuesto, *Antichrist*, así como *Enter the Void*, de Gaspar Noé, un artefacto cinematográfico en la medida en que ya lo era *Irreversible*, una película sometida a una estructura muy férrea, en este caso una cámara subjetiva que se transforma en cenital cuando el protagonista muere a los 45 minutos de película. Llena de sexo e imágenes impactantes, la película da constantemente vueltas sobre sí misma intentando proponer un discurso sobre el origen de la vida y la vida después de la muerte de resonancias cósmicas (o *new age*). En cualquier caso, la película de Noé se presentó en una versión 15 minutos más larga de lo anunciado y sin créditos, lo que hace prever una reedición más que necesaria. Fue la película "experimental" de la Competencia, una inofensiva provocación, a ratos divertida dadas sus ínfulas de trascendencia, pero que, proyectada el último día, provocó más hastío que escándalo.

Otras películas sencillamente apelan a referentes muy reconocibles que constituyen valores seguros en el mercado de festivales. La chilena *Huacho*, de Alejandro Fernández Almendras (Semana de la Crítica), remite inequívocamente al cine de Lisandro Alonso, lo que de por sí no es negativo, más cuando la película tiene el indudable mérito de presentarnos a los cuatro miembros de una familia y lograr que en el curso de una hora y media sepamos cómo y de qué (sobre)viven sin necesidad de recurrir a acontecimientos extraordinarios. *Navidad*, de Sebastián Lelio (QR), apunta maneras, pero parece poco más que un cortometraje alargado y esforzado en encontrar justificaciones que nos conduzcan a un final con un *ménage à trois* adolescente. *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra (UCR), por el contrario, es la típica película latinoamericana para festivales poco exigentes: tan folclórica y llena de postales que parece guionada por la Colombia Film Commission. También la cuarta película de Denis Côté, *Carcasses* (QR), parece haber descubierto de repente a Alonso con su retrato, en un primer momento documental, de un personaje que gestiona un cementerio de automóviles y recibe la visita de un extraño grupo de asaltantes. El cine de Québec, tan alejado hoy de los centros cinematográficos, tuvo un protagonismo especial en la Quincena con otros dos títulos: *Polytechnique*, de Denis Villeneuve, una bella revisitación en plan *Elephant* –sólo que en blanco y negro y scope– de una matanza cometida en una facultad de Montreal, y *J'ai tué ma mère*, de un jovencísimo Xavier Dolan, de veinte años, circunstancia que quizá favoreció que acaparase casi todos los premios de su sección, pese a que su película resulta poco prometedora; Dolan tiene todas las cartas en su mano para empeorar o para acabar fichado por Hollywood.

La Lección de Cine que cada edición imparte algún conocido cineasta correspondió este año a los hermanos Dardenne. Su influencia, principalmente en el marco del cine europeo, podía constatarse en una película como *Fish Tank*, de Andrea Arnold (SO), un considerable salto adelante con respecto a su debut, *Red Road*, y aun así poco más que una remake indisimulada de *Rosetta*, con una secuencia en la que la protagonista arroja al mar a una niña y durante unos segundos duda si salvarla o no. Otros prefieren optar por un modelo más cercano a Haneke o Seidl, como el griego Yorgos Lanthimos y su *Dogtooth*, primer premio en UCR y una película perfecta para festivales. Con no poco humor, Lanthimos retrata a una familia que ha encerrado a sus hijos en una casa de las afueras para impedir que se contaminen estableciendo una nueva realidad del mundo en el que las situaciones y las palabras cobran un nuevo

significado. En el fondo, su esquema recuerda al de cualquier clásico de la ciencia ficción tipo *Un mundo feliz, 1984* o *Fahrenheit 451*. Este realismo del centro o el este europeo conformó uno de los discursos dominantes en las paralelas con películas que se movían entre lo correcto (*Tale in the Darkness*, del ruso Nikolay Khomeriki, en UCR) y lo notable (*Eastern Plays*, del búlgaro Kamen Kalev, en QR). Y, por encima de todo, nos proporcionó la que probablemente fue la mejor película de Cannes 09, *Police, Adjective*, de Corneliu Porumboiu (UCR). Una película que incomprensiblemente no estaba en la Competencia, quizá porque, a diferencia de otras películas rumanas, carecía de una ambientación en los tiempos de Ceaucescu que habría facilitado la parábola política. Lejos de ello, Porumboiu se centra en el trabajo rutinario de un policía siguiendo a unos jóvenes traficantes. La película abunda en tiempos muertos, los de la espera, lo que no impide que Porumboiu los convierta en gags divertidísimos, como el de la discusión entre el policía y su mujer en torno a la interpretación semiótica de una balada popular. *Police, Adjective* es una película sobre el lenguaje, sobre el significado de palabras como anáfora, conciencia, ley, moral o policía, y es un ejercicio de un rigor absoluto en el que los informes policiales se exponen en su integridad en pantalla. La palabra justa, el plano justo. Nada falta, nada sobra, tampoco ese tiempo de espera que el espectador aprenderá a paladear.

Otras dos películas nos acercaron a ese mismo tratamiento del tiempo. A *Oxhide II*, de la china Liu Jia Yin (QR), se la podría sintetizar como la historia de la preparación de un plato de dumplings y su posterior ingestión por parte de la familia de la realizadora, todo ello en tiempo real (dos horas y cuarto) y con tan sólo nueve planos de duración variable y encuadres que recorren toda la mesa desde distintas posiciones de cámara. La concepción puede parecer puramente estructuralista (el primer programa de cocina estructuralista), pero, pueden creerme, lo que Liu pone en escena es, sencillamente, una sitcom. Pedro Costa vuelve también con un documental sobre Jeanne Balibar en su faceta de cantante. Como se pueden imaginar, *Ne change rien* (QR) no es un documental al uso. Costa filma preferentemente los ensayos, a veces tan largos como tediosos, con constantes repeticiones de una sola nota o una escala. Habría preferido que sólo mostrase eso, el esqueleto desmembrado de las canciones, y no su ocasional interpretación en directo. Aun así, pese a tratarse de un proyecto *menor*, Costa no baja la guardia y filma en planos fijos, en un bellísimo contraluz, los movimientos de la cantante y sus músicos entre las sombras: pura escultura. *Oxhide II* y *Ne change rien* no son las típicas películas que se suelen ver en Cannes, básicamente porque su radicalidad las hace incompatibles con las reglas del mercado que dominan casi toda la selección. Por esa razón resulta tan estimulante encontrarse con un documental autobiográfico como *Irene*, de Alain Cavalier (UCR), o con un proyecto tan atípico como el retorno de Souleymane Cissé, *Min Ye...* (Sesión especial), un cuento moral ambientado en Bamako entre las clases altas de la sociedad de Mali. Ya se sabe que los festivales suelen privilegiar otro tipo de cine africano...

Tampoco suelen privilegiar las comedias que, como avanzábamos, tuvieron este año un protagonismo muy especial en la Quincena, sobre todo entre la representación francesa y comenzando por *Les Beaux gosses* (Riad Sattouf), una comedia de instituto con muchos puntos en común con *Supercool*. *Le Roi de l'évasion* (Alain Guiraudie) y *La Terre de la folie* (Luc Moullet), una ficción y un documental, constituyen un desternillante díptico sobre el mundo rural francés, una partiendo del absurdo en su retrato de un paraíso campestre gay; el otro, de la realidad de una sociedad abocada a cometer los más espantosos crímenes, demostrando ambas una ternura y un cariño hacia sus personajes que va más allá de lo razonable. Una de las variedades de la comedia indie norteamericana, el mumblecore, también tuvo un espacio destacado con títulos como *Humpday* (Lynn Shelton) o *Go Get Some Rosemary*, la nueva obra de los hermanos Safdie (los de *The Pleasure of Being Robbed*), títulos en la más pura línea Sundance, de donde procedía *I Love You Phillip Morris*, dirigida por Glenn Ficarra y John Recua (los guionistas de *Bad Santa*), una comedia más convencional en la medida que está protagonizada por Jim Carrey y Ewan McGregor, quienes interpretan, sorpresa, a dos gays que se conocen en la cárcel. En realidad, una historia de un pícaro y su pareja, la historia de una impostura permanente que quizá en el caso del personaje de Carrey alcance también a su orientación sexual. Ese tipo de dudas no existen para João Pedro Rodrigues en su retrato crepuscular de unos travestis que no saben cómo sobrellevar su condición de padres en *Morrer como um homem* (UCR). Luego de la sorpresa de *O fantasma* en 2000 y la decepción de *Odete* en 2005, Rodrigues consigue por fin el punto de equilibrio de un cine que se movía siempre entre lo sublime y lo ridículo.

Sundance parece vivir en todo caso horas muy bajas, tal y como atestiguan la ganadora absoluta de esta última edición, *Precious*, de Lee Daniels (UCR), un drama tremebundo sobre maltratos infantiles, o *Amreeka*, de Cherien Dabis (QR), sobre la difícil adaptación a los Estados Unidos de dos inmigrantes palestinos durante los primeros días de la guerra de Irak, un melodrama muy tramposo lleno de lugares comunes. Y es que acercarse al conflicto palestino resulta siempre muy problemático, salvo que se trate de Elia Suleiman, quien, en su tercer largometraje, *The Time That Remains* (SO), reconstruye la historia de la difícil convivencia entre israelíes y palestinos desde 1948. Como suele ocurrir en su cine, no todos los gags están al mismo nivel, pero alguno de ellos vale por toda una película (como es el caso del salto con pértiga del muro que separa ambas comunidades). Este mismo conflicto es el trasfondo en el que se desarrolla la historia que nos cuenta *Ajami*, de Scandar Copti y Yaron Shani, una confusa mezcla entre *Gomorra* y el cine de Iñárritu.

Un prophète, de Jacques Audiard (SO), fue una de las indiscutibles favoritas del certamen, cumpliendo un papel muy parecido al de *Gomorra* el año pasado, sólido cine europeo de género y con conciencia social. Un relato de iniciación carcelaria sostenido sobre la interpretación de Tahar Rahim que confirma la solidez de Audiard, el prototipo de cineasta y película que celebrarán los críticos con conciencia social que nunca disfrutarán de películas como *Le Roi de l'évasión* o *Police, Adjective*. Junto a Audiard y Resnais, la tercera representación francesa venía de la mano de un cineasta tan mediocre como Xavier Giannoli, *A l'origine*, una de las primeras películas que sustentan su argumento sobre la crisis económica actual. Su punto de partida es atractivo, pero en su desarrollo va perdiendo fuelle, acumula dudas, todas las de su personaje central, y, como a él, le falta mala leche. Como retrato de la crisis es preferible el retorno de Sam Raimi a sus orígenes con la comedia de terror de bajo presupuesto *Drag Me to Hell* (Sesión de Medianoche). Aquí una anciana acude a un banco para intentar condonar una deuda que pesa sobre su casa. Al no lograrlo, lanza una maldición sobre la joven que la atiende. Ya saben cuál es la receta contra la crisis.

PD: Me había olvidado de que el festival había arrancado con la proyección en 3D del nuevo Pixar, *Up!*, una comedia, por supuesto, irreprochable tanto desde un punto de vista argumental como tecnológico, con momentos ciertamente sublimes que la crítica industrial auguraba que iban a eclipsar el resto de la programación. No fue así, más bien al contrario, no estuvo mal como aperitivo, pero lo bueno vino después. Ah, por el contrario, no me había olvidado de hablar de dos participantes españolas, *Ágora* y *Map of the Sounds of Tokyo*, pero las dejamos para el próximo número, para la columna Desde España. Cuestiones de espacio... **[A]**

Pantalla laica

por **Diego Trerotola**

Plan de evasión: mi fervor laico me recomienda huir de la Semana Santa, de toda su liturgia porteña. Y no hay nada mejor que ir a un país donde nadie imponga santificar esos siete días, pero también donde el cine se haya transformado en culto profano, es decir, donde la cinefilia, mi mayor práctica litúrgica, se ejerza gozosa como misa negra, en la que la luz de la bendición sea estrictamente mala (ver nota sobre *Star Trek*). Ese país, sin duda, es Uruguay, estado separado de toda iglesia, nación laica, donde Semana Santa se trastoca oficialmente en Semana del Turismo (o mejor: del ocio nómade), que, en lugar de congregar a la gente ante un altar, la dispersa, la desparrama por distintas regiones. Esa semana, sin embargo, como es tradición, una Montevideo casi vacía, casi sin actividad comercial, guarece su Festival Internacional de Cine organizado por la Cinemateca Uruguaya, y los únicos amontonamientos de personas que se ven en la urbe son aquéllos que comparten la mala fe en el espectáculo fílmico. Uno de los días de la edición del festival de este año esta particularidad se agudizó: el asesinato de un taxista en las afueras de Montevideo provocó un paro de medios de transporte, así que la inactividad capitalina fue más extrema, y los pocos transeúntes que yiraban por una ciudad desolada parecían los zombis de *El amanecer de los muertos*, pero en lugar de ir mecánicamente a un shopping eran atraídos por las salas de cine.

Tuve mi iniciación hereje cinéfila hace más de una década: la semana del turismo de 1998 conocí el fervor montevideano por el festín fílmico, antecedente charrúa del Bafici. Volver este año fue reencontrar el mismo espíritu en la programación, que conjuga principalmente el cine del presente con cierta fascinación por las rarezas, las películas inadaptadas, lejanas: la programación que puede ir del obsesivo oscurantismo pictórico de *Las meninas* del ucraniano Ihor Podolchak a la celebración del ritual amazónico aberrante de *La fiesta de la niña muerta* de Matheus Nachtergaele, pasando por una sección llamada Les Etalons de Yennenga, recorrido en siete películas por los premios Etalons (Potros) del Fespaco, festival de Ouagadougou, capital de Burkina Faso, donde se exhibe la mejor selección del cine africano actual. Además de esta retrospectiva de los Etalons que iba de principio de los noventa hasta la superlativa *Esperando la felicidad* (2002) de Sissako, la única vez que el festival se apartó del cine del presente fue con una exhibición de la filmografía completa de la animadora italiana Ursula Ferrara, que dura 24 minutos. Desde *Lucidi folle* (1984) hasta *News* (2006), Ferrara desarrolló una maestría excepcional para la animación en dos dimensiones, creando un rango amplio de imágenes que va de mutantes dibujos muy lineales en blanco y negro hasta explosiones de colores de texturas pictóricas que vibran de la abstracción a la figuración de manera vertiginosa. Con un estilo que apuesta a profundizar en distintas capas de descomposición estética, casi como si su ojo originase una infección en las virtudes de las bellas artes, Ferrara encuentra diversos sistemas plásticos para trazar su virtuosa locura lúcida, además de tener un oído privilegiado para exasperar una banda de sonido realista hasta convertirla en música concreta. A los cuarenta y cinco años, con menos de media hora de obra repartida en ocho cortos de caminos estéticos que se bifurcan hacia el descontrol expresivo, Ferrara es sin duda la cineasta más arriesgada y original del cinema italiano: su obra sola vale un festival.

Por lo demás, entre las películas que todavía no pasaron por festivales de acá se podrían destacar el extraño alegato ecologista *Madre Tierra*, en el que Ermanno Olmi mezcla una aproximación televisiva al tema con un minimalismo propio de documental de observación; *9 mm*, en la que el belga Taylan Barman hace un retrato de familia con cámara en mano y algo del estilo Dardenne mezclado con una mirada de la violencia cotidiana a lo Haneke, y la rumana *California Dreamin'*, grotesco coral con aires berlanguianos de Cristian Nemescu, cineasta que falleció de forma prematura y absurda en un accidente de autos y que dejó como legado esta película excesiva de 155 minutos sin corte final. Del cine argentino, que siempre tiene un lugar privilegiado en la programación del festival, había

Madre Tierra

una selección de la mejor calaña del año pasado (*Los paranoicos*, *Historias extraordinarias* y *Una semana solos*), pero la novedad era el estreno internacional de *Pablo y Virginia van a Luján*, debut de una colega de esta revista, Lilian Ivachow, que se incluyó en la sección Escuelas de Cine, porque fue un proyecto que arrancó en el marco del taller de Raúl Perrone. Ivachow retrata la relación de los personajes del título, quienes viven una tímida ficción amorosa al filo de la adolescencia en medio de la multitudinaria peregrinación a la basílica de la Virgen de Luján. Cámara en mano, hay algo de la herencia Perrone en su realismo joven informal, suburbano, ahora bien impregnado de documental por el contexto saturado de kitsch religioso barrial o suburbano, de estética parroquial. El resultado es leve pero preciso y coherente en su sensibilidad: logra registrar la semilla de la pasión romántica que termina eclipsando la devoción religiosa con una profana magia atrofiada y sensualmente vulgar; el punto de llegada es la "casa mágica" de un parque de diversiones más que la basílica católica, y el futuro es una azarosa inscripción en la tarjeta elegida por el periquito de un organillero más que la beata creencia en los designios de un dios. Por eso la película de Ivachow era ideal para verla en ese contexto de la semana cinéfila uruguaya, que eclipsa las festividades católicas, y también sirve para demostrar que, en este nuevo siglo, sigue vigente lo que Hoberman y Rosenbaum dicen en su biblia oscura sobre las películas de medianoche: "Si en el origen del arte está la religión, las películas son la universal fe secular del siglo XX". **[A]**

Un par de documentales

por **Gustavo J. Castagna**

El esfuerzo y la constancia de quienes hacen el Marfici no admitiría comentario desfavorable sobre esta quinta edición del festival. Los cien largos y mediometrajes –algunos de ellos ya exhibidos en otras muestras– tampoco. Menos el premio que el jurado de la competencia oficial de documentales le concedió a *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo*, mostrado en el lejano Bafici 2008. Pero el Marfici continúa su historia, con poco dinero para invertir en el proyecto, con salas que no dignifican la exhibición de una película, copias en DVD y una programación que, acaso por su escasa difusión, no logra captar en forma masiva la atención del público. Se dirá que son reparos que un festival (aunque intenso) no merece, pero es la precaria observación que tuvo este crítico durante los dos últimos días del festival y luego de haber concurrido a otros dos eventos anteriores. La constancia, como ya se dijo, parecería ser la mayor fortaleza que tienen los organizadores del Marfici para programar una semana de cine diferente, independiente y de imposible acceso a los jueves de estrenos. Los inconvenientes del festival, visibles para cualquiera, deberían traer futuras soluciones. Se verá.

Un documental de una hora como *Paradjanov, la última primavera* de Mikhail Vartanov, sobre el director georgiano de *Los caballos de fuego* y *Ashik Kerib*, confirma los bienvenidos riesgos del festival. El trabajo breve y contundente de Vartanov no sólo se dedica a recopilar imágenes de la obra de Paradjanov, sino que también bucea en su estadía carcelaria en un gulag, en la amistad con Tarkovski y en algunas escenas de su último e inacabado film. La estética naif del director, entremezclada con sutiles apuntes ideológicos sobre Rusia, sigue transmitiendo una fuerte dosis de hipnotismo cinematográfico. No se exhibió, lamentablemente, ninguna película de Paradjanov como para poder apreciar mejor este excelente documental.

Paradjanov, la última primavera

Por su parte, *Nadie inquietó más* de Gustavo Mendoza es el feliz documental-homenaje a la figura teatral, cinematográfica y televisiva de Narciso Ibáñez Menta. Aferrada a una estructura convencional (puestas teatrales, películas y trabajos en TV de Narciso), con hallazgos de archivo y, por momentos, excesivos testimonios sobre el personaje, *Nadie inquietó más* es el ejemplo de un documental concebido con pasión cinéfila hacia el homenajeado. En este punto, las películas de Narciso, con su estilo cargado y de fuerte procedencia teatral, son expuestas por Mendoza en las cantidades justas y necesarias. En contraste, los trabajos en televisión (extraordinarios para quienes siendo muy chicos nos asustamos con *El hombre que volvió de la muerte*) poco y nada aparecen en el documental debido a la desidia y el maltrato a la memoria cultural de mucha gente que borró esos materiales. Ante un país sin memoria, en todo sentido, por suerte Mendoza hizo justicia y se acordó del gran Narciso. **[A]**

Islandia

Una isla de roca helada emergiendo del Atlántico Norte, cerca del Ártico. Una superficie de hielo rodeada de un mar frío recubriendo un conjunto de volcanes subterráneos que a cada rato explotan en la módica ignición de los géiseres. Todo eso es Islandia, una caldera sofrenada siempre a punto de estallar. Un país descubierto por un ciego, Borges, el primero que se ocupó de sus milenarias sagas vikingas. Ese país tiene una cinematografía consolidada en los últimos treinta años. Una muestra de ese cine se vio en el Marfici, destacando a sus dos directores más importantes: Hrafn Gunnlaugsson (con una película estrenada en Buenos Aires) y Fridrik T. Fridriksson. De este último vimos dos de las películas exhibidas: *Fiebre helada*, de 1995, y *Ángeles del universo*, de 2000.

En la primera, un joven ejecutivo japonés que viaja a Islandia para realizar un homenaje a sus padres –muertos accidentalmente allí– cumple la función de involuntario guía turístico. A su través nos internamos en la singular geografía islandesa y conocemos a sus habitantes. El viaje del turista nipón pretende serlo también hacia su propio interior, confrontado con el inhóspito invierno islandés. Pero el tono que impone Fridriksson privilegia la mirada turística, y los conflictos con el afuera y el interior se diluyen en un amable término medio: ni mucho fuego ni demasiado hielo, una panorámica sobre Islandia y sus peculiaridades.

Ángeles del universo llega más lejos en el viaje, esta vez hacia la locura, de su protagonista emblemático, Páll, un joven que pierde progresivamente la razón luego de ser abandonado por su novia. Esa locura y el maltrato y la indiferencia como terapias parecen ser en la visión de Fridriksson un mal colectivo endilgado a unos pocos emergentes como Páll. Cierta distancia de los personajes y el aire contenido y distante de Fridriksson, que recuerda a Kaurismäki, sirven como acercamiento a este nuevo territorio cinematográfico. **EDUARDO ROJAS**

De Punta para arriba

por Nazareno Brega

Mariano Llinás a caballo

Uno de los grandes lugares comunes del Bafici es la queja por el vértigo festivalero, que no le da respiro un segundo al cinéfilo. Eso sí, lo trillado del asunto no lo hace menos cierto. El Bafici le exige vacaciones al cuerpo, algo bastante improbable a mediados de abril. Ésta es una de las grandes razones (otra: ¡meterse al mar en otoño!) por las cuales el Festival de Punta del Este se siente como una bendición. Cineastas, críticos y demás invitados pueden oxigenarse en el exclusivo balneario oriental y alejarse, de a poquito, de las por momentos inhumanas presiones del Bafici. Por eso no es extraño que los primeros días, en las charlas iniciales entre los invitados, los entretelones del recién terminado festival sean el cotilleo obligatorio. Por suerte, con el correr de los días, el relajo que produce una ciudad costera fantasma fuera de temporada como Punta del Este se fue apoderando de todos y esa densa banda sonora bafícea, que acallaba hasta el sonido del mar, dejó de taladrar los cerebros, al menos con tanta insistencia. Y recién ahí se pudo hablar en serio de cine, leitmotiv de la semana esteña, y disfrutar por completo del verdadero encanto de este pequeño festival donde periodistas y directores conviven durante una semana en un pequeño hotel y se mueven todos juntos en patota.

¿Cómo es esto? Quien conoce la península sabe lo complicado que es trasladarse de La Mansa a La Brava, y ni hablar de llegar hasta La Barra, sin contar con un medio de transporte propio. Además de la eterna y gentil compañía de Álvaro Buela, director artístico del festival, y los productores Caro, Pablito, Lina, José, Daniela y Claire, que hicieron todo mucho más sencillo, el festival dispuso de un simpático servicio de combis a merced de los invitados. Se fue creando un clima de camaradería en el camino, cual grupo de colegiales en excursión, mientras alguna combi trasladaba a todos de acá para allá por la lejanía del hotel con los lugares designados para las comidas (también cortesía del dadivoso festival) y con las tres salas afectadas al festival, que incluyó un lujoso cine en el apartadísimo Mantra Resort, Spa y Casino, donde se veía pasar a la gente en bata mientras se esperaba el comienzo de una función.

Hubo algunos agasajos para los invitados, como la visita tradicional (con asadazo incluido) al tambo Lapataia, propiedad de Laetitia D'Aremberg, protagonista del indescriptible e improbable institucional fílmico *La princesa gaucha*, y al taller y fundación del enorme y, sobre todo, amable escultor marmóreo Pablo Atchugarry, tal vez el lugar más agradable de todo Punta del Este. Ese andar todo el día en pandilla, de desayuno a trasnoche, produjo un anecdotario jugoso, que se caía de maduro de antemano, con muchísimo *off the record*, así que mejor pasar a esa sana costumbre del festival y hablar un poco de cine.

Hubo una pequeña competencia –cuyos jurados fueron Mariano Llinás, el actor uruguayo Roberto Suárez y el programador del Festival de Gramado Daniel Bertolucci– en la que la película vasca *Ander*, de Roberto Castón y con Josean Bengoetxea, se impuso en tres de las cuatro categorías (la brasileña Carla Rivas ganó como actriz por *La casa de Alicia*, de Chico Teixeira). *Ander* narra con templanza el despertar sexual de un campesino cuarentón provocado por la aparición de un joven inmigrante ilegal peruano que llega al corazón del País Vasco para ayudarlo, durante una convalecencia, en las tareas del campo. La concreción de Ander con José se produce en una secuencia jugadísima e inolvidable. Por primera vez en su Uruguay natal se presentó *Gigante*, que llegó premiada de Berlín e inauguró el Bafici, y la recepción de la película dejó más que conforme a Adrián Biniez. También con paso triunfal en Buenos Aires, el corto *Pehuajó* de Catalina Marín volvió a tierra charrúa, y el arraigo parece ser un tema importante en su pequeña historia: Eva Dans es una chica que se muda al pueblo del título para pasar fin de año con su novio, pero queda varada en la calle.

Natalia Oreiro también volvió a Uruguay y en una visita relámpago presentó *Miss Tacuarembó*, musical (que ya chorrea pop) basado en la novela de Dani Umpi que planea filmar este año Martín Sastre apuntalado por las canciones de Ale Sergi. Oreiro y Francella fueron las dos grandes figuras que cruzaron el Río de la Plata y le dieron mayor presencia en los medios uruguayos a un festival que, por suerte, prefiere apostar por el cine más que por las figuras. Polvareda levantó, al menos entre el público, la primera exhibición en Uruguay de *Botnia*, de Jorge Gaggero y Roberto Barandalla, gran documental contemplativo sobre cómo la llegada de la pastera europea afectó a los habitantes de ambos lados de la frontera. El tema todavía parece candente en el país hermano, y la película, que jamás celebra ninguna postura y muestra el dolor que produce Botnia acá y allá, incluyó un acalorado debate tras la proyección. La otra experiencia cinematográfica potenciada por la interacción entre realizador y público fue *Carne sobre carne*, emotivo homenaje de Diego Curubeto a Armando Bó y la Coca Sarli, que crece muchísimo cuando salta a la vista que el documental se condice con la personalidad del extravagante crítico devenido cineasta. De eso se trataba el festival: un encuentro íntimo entre críticos, cineastas y público para hablar de cine y disfrutarlo, bien lejos del Bafici, en un encantador balneario despoblado. **[A]**

JAMES G. BALLARD
1930-2009

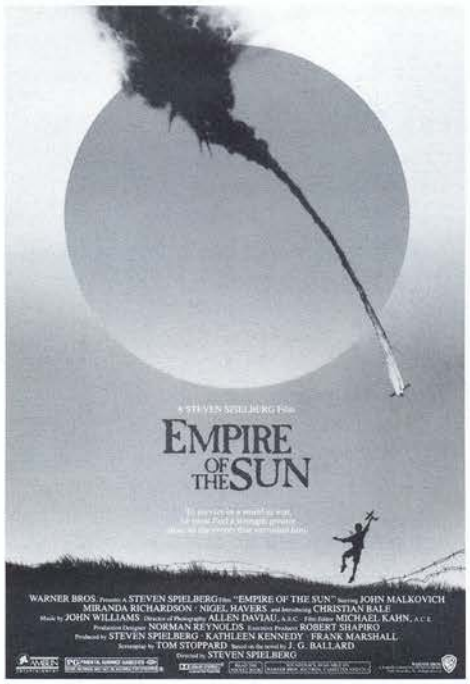
Crónicas de sueños, catástrofes y sobrevivientes

por **Eduardo A. Russo**

Creo en la no existencia del pasado, en la muerte del futuro y en las infinitas posibilidades del presente. **JGB**

La relación de James G. Ballard con el cine fue oblicua y compleja. Brindó toda una cantera, obsesivamente trabajada, de imágenes poderosas que se apoyan, por un lado, en un ángulo extremadamente recóndito ligado a lo psíquico (su archifamoso *inner space*) y, por otro, en la más inocultable revista de evidencias físicas del desastre planetario que nos vamos acostumbrando a habitar. A pesar de ello, el cine acudió a su obra de manera algo esporádica. Podría considerarse que en Ballard lo cinematográfico está ante todo en sus mismas ficciones, como insumo y como imágenes elaboradas, aparte de ser el objeto de algunas curiosas e incisivas reseñas de films esparcidas en distintos medios a lo largo de los años y recogidas, por ejemplo, en su *Guía del usuario para el nuevo milenio*.

En la sucinta y mesurada autobiografía *Milagros de vida* (2008), redactada cuando sabía le quedaba muy poco tiempo, Ballard reseña su relación con el cine. Si bien su infancia en un barrio para extranjeros de Shanghai y su experiencia como prisionero de guerra junto a su familia lo marcaron como para que sus años tempranos ocupen casi la mitad del libro, el encuentro con el



surrealismo y la presencia insistente, más que del cine, de lo cinematográfico como telón de fondo (un cine reducido a algunos mitos e imágenes desgarradas de un cuerpo organizado, pero no menos influyentes) marcaron sus relatos. La relación entre J.G. Ballard y el cine es más intrincada de lo que deja advertir la revisión de adaptaciones de sus relatos a la pantalla. Y el modo mismo en que su escritura convoca un conjunto más bien limitado de imágenes insistentes hasta la repetición compulsiva bien puede dar cuenta de la escasez relativa de adaptaciones. Como si lo ballardiano ya construyera un microcine interior a partir del escrito. El narrador, por su parte, se mantuvo bien cerca del cine cada vez que pudo. Cuando se mudó a Gran Bretaña, eligió Shepperton (a unos 17 km de Londres), entre otras cosas, por la cercanía de los estudios de cine, con su mezcla de edificios reales y ficción arquitectónica. Cabe señalar, como curiosidad, que también participó en el guión de una menor, aunque de vistosas presencias femeninas, producción de la Hammer: *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra* (1970, Val Guest), en cuyo guión aparece como un tal J.D. Ballard.

Si vamos a las transposiciones, dos momentos se destacan en la relación Ballard-cine. *El imperio del Sol*, su novela autobiográfica que relata sus peripecias en Shanghai durante la Segunda Guerra –aunque trasmutado en huérfano y no, como lo fue, en hijo de un matrimonio inglés– en un campo de concentración japonés, iba a ser filmada por David Lean. Pero al final resultó una convincente película de Steven Spielberg. *El imperio del Sol* (1987) significó, además de un anticipo de la seriedad spielberguiana que se expandiría en la década siguiente, un relanzamiento de Ballard a escala global, que le permitió sacudirse de encima esa mochila ambigua, entre prestigio y desdén, que implica ser reputado como escritor de ciencia ficción.

Difícilmente pueda rebatirse que el punto culminante de la relación JGB-cine se concentra en torno a *Crash* (1996). David Cronenberg brindó la precisión quirúrgica y la gelidez que permitieron poner a la par revulsión y logro estético.

Ballard, más que visionario, era un sobreviviente y lúcido sensor de catástrofes físicas, sociales y psíquicas, rescatado del nihilismo por una persistente fe que acompañaba su pesimismo cultural. Cierta vez el escritor hizo constar que creía, entre otras cosas de una extrañísima lista, en "la geometría sin límites de la pantalla de cine". Sin que uno sea necesariamente ballardiano, puede advertirse que el mundo actual presenta aristas que van mereciendo, cada día más, tal epíteto. Hay indicios, por tanto, para pensar que la relación entre Ballard y el cine está lejos de haber concluido. **[A]**

Consultoría de Guiones
y Proyectos Cinematográficos
Juan Villegas
guionista - director - productor
juanmanville@gmail.com

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

JACK CARDIFF
1914-2009

Con la fama a cuestas de haber sido considerado siempre uno de los más grandes iluminadores del mundo, ha muerto, cercano a cumplir el siglo de vida, el inglés Jack Cardiff. Nacido en Yarmouth, fue actor infantil, a los trece años comenzó a trabajar como asistente de cámara y a mediados de los años 30 ya era un competente operador, participando en las primeras tres producciones británicas en technicolor. Si bien su carrera se desarrolló a lo largo de más de medio siglo, a sus trabajos más relevantes hay que buscarlos en las décadas del 40 y 50 en sus magníficas colaboraciones con Michael Powell y Emeric Pressburger en *Escalera al cielo*, *Narciso negro* y *Las zapatillas rojas*. Otros de sus trabajos recordables son los que realizó en *Pandora y el holandés errante*, *La reina africana*, *La condesa descalza* y *Los vikingos*. Jack Cardiff también fue director, aunque en ese terreno su labor es mucho menos atendible, con la probable excepción de *El soñador rebelde*, un biopic sobre el dramaturgo irlandés Sean O'Casey que fuera comenzado por John Ford, aunque pocos minutos de lo rodado por el gran director sobrevivieron en el montaje final. **JORGE GARCÍA**

HORTON FOOTE
1916-2009

Nacido en Texas, luego de algunos trabajos como actor en producciones teatrales desarrolló una fructífera carrera como guionista y autor teatral. Escribió guiones para Robert Mulligan (de la oscarizada *Matar a un ruiseñor*) y Otto Preminger. Sin embargo, sus dos mejores trabajos en ese terreno fueron el de la poco conocida *Tomorrow* de Joseph Anthony, un drama ambientado en el sur profundo de los Estados Unidos con Robert Duvall, y, también con este actor y la notable Tess Harper, *Tender Mercies*, que le permitió ganar un Oscar y en la que fue un factor importante para que el australiano Bruce Beresford consiguiera su mejor película. **JG**

PHIL CAREY
1925-2009

De gran estatura (casi dos metros), este actor nacido en New Jersey como Eugene Joseph Carey tuvo algunos puntos en común con James Whitmore ya que, como él, fue marine antes de ingresar al cine, rodó los títulos más importantes de su carrera en los años 50 y luego de esa década no trabajó mucho en cine y sí prolíficamente en la televisión. Actor principal en producciones clase B y generalmente secundario en films más importantes, a sus papeles más recordables hay que buscarlos en *El rifle*, de André De Toth, en el villano de *Fiebre de venganza*, de Raoul Walsh, y el gángster de *La casa número 322*, de Richard Quine. Fue también en la televisión Philip Marlowe en 1959-60, y en los últimos años, también en ese medio, acomodó su imponente presencia física a roles de patriarca familiar. **JG**

GIANNA MARIA CANALE
1927-2009

Exótica belleza del cine italiano nacida en Reggio Calabria y surgida de las competencias para Miss Italia, comenzó su carrera cinematográfica en 1946, y la desarrolló por menos de dos décadas ya que en 1964 se retiró de la pantalla. Preferentemente destinada al rol de mujer de bajos sentimientos, participó esencialmente en films de época de distinto cuño, incluidos algunos *peplums*. Varias de sus películas fueron dirigidas por Riccardo Freda, quien luego se convertiría en su marido.

SALVATORE SAMPERI
1944-2009

El debut de este realizador fue promisorio, ya que su ópera prima, *Gracias, tía*, lo mostraba –más allá de las claras influencias que se percibían de *La manos en los bolsillos*, el iconoclasta primer trabajo de Marco Bellocchio– como un agudo observador de los dobleces morales de la burguesía italiana. Luego su carrera derivó en productos de un tono más comercial como *Malicia*, *Pecado venial* y *Fotografiando a Patricia*. Sus films posteriores nunca se conocieron en nuestro país, si bien las referencias indican que algunos de ellos ofrecían interés. **JG**

JAMES WHITMORE
1921-2009

Con una carrera de casi sesenta años, en la que –sobre todo en las últimas décadas– tuvieron amplia supremacía los trabajos televisivos, James Whitmore dejó su impronta en el cine norteamericano como un destacado actor secundario de carácter. Nacido en Nueva York, estudió en la Yale Drama School y fue fundador de una estación de radio antes de enrolarse como marine en la Segunda Guerra Mundial. De regreso de la contienda debutó en Broadway en 1947, apareciendo por primera vez en la pantalla en 1949 con la excelente *Destino de fuego*, de Joseph H. Lewis. Por su segundo film, *Sangre en la nieve*, de William Wellman, fue nominado al Oscar como mejor actor secundario. En esa primera etapa también hay que destacar su intervención en *Mientras la ciudad duerme*, de John Huston, como uno de los perdedores que planean el robo de su vida para salvarse, y uno de sus escasos protagónicos en *El mundo en peligro*, una muy buena muestra del cine de ciencia ficción de los cincuenta, de Gordon Douglas. Luego de esa década sus trabajos en el cine se fueron haciendo cada vez más esporádicos; sin embargo, hay que resaltar algo de lo que no muchos actores se pueden jactar: el haber interpretado a dos presidentes norteamericanos en sendas transcripciones de obras teatrales unipersonales. Así, en *Give'em Hell, Harry!* será Harry Truman, y en *Bully: An Adventure with Teddy Roosevelt*, nada menos que Roosevelt, el hombre del garrote. La última vez que se lo vio en la pantalla por aquí fue en uno de sus típicos roles secundarios en *El Majestic*, de Frank Darabont. **JG**

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

Con respecto a **Gran Torino**

Me gustó mucho la carta del lector que escribió a favor de la película *El curioso caso de Benjamin Button*. ¿Qué les pasa a los críticos de *El Amante*? ¿Están un poco "oxidados" y "ga-ga" que se embelesaron tanto con *Gran Torino*? Panfleto pro yankee si los hay, como casi todas las películas de Eastwood. Cuando aparece gruñendo en el funeral de su esposa ya adivinamos que va a ser un tierno; cuando vemos que odia a sus vecinos orientales ya sabemos que los va a amar. La escena en que los hijos le regalan el teléfono con números grandes es un cliché tan esperable que resulta absurdo. Por supuesto que para Clint las pandillas de malos son latinos y otros orientales. ¡Ah! Hay un irlandés malo, también. ¡Nunca un yankee! Y claro que Clint se siente culpable por haber matado coreanos, porque Clint es americano y por lo tanto muy bueno, pero su culpa queda redimida con creces cuando le deja su preciado auto yankee a Thao. Ustedes dijeron que era la mejor película de Eastwood y lo saludaron con un cariñoso "Bienvenido, viejo oxidado". Para mí es la peor de todas sus muy malas películas y lo saludo con un pedido: "No filmes ni una sola película más, ¡viejo yankee!".

MIRELA RIVABEN
PAYSANDÚ, URUGUAY

Bienvenido, señor Mograbi

Voy a desclasificar viejos archivos secretos, aunque todavía –¿cuántos años pasaron? ¿39? ¿40?– me dé un poco de vergüenza.
No sé, los chicos que hoy tienen 9 ó 10 años parecen más piolas de lo que yo era a esa edad en 5° grado de la primaria; de otra manera no se explica mi credulidad ante semejante *brainwashing* que me propinaban algunas de mis *morás* (maestras de hebreo) cuando muy entusiastamente discurseaban acerca de las bondades de hacer *aliá* (literalmente, subir; en realidad, pasar de la diáspora a vivir en Israel).
Una terrible que tengo indeleble en la memoria: "Chicos, en Israel no hay asesinos, y si alguien quiere robar una casa, antes le manda invitaciones para el teatro a los que viven allí". Con una frase como aquélla, ¿cómo olvidar a la *morá* Mírele?

Por suerte, se puede escribir para exorcizar esas anécdotas y mostrar toda la ambigüedad que uno lleva adentro, porque, me apresuro a decirlo, fueron años en general muy felices para mí, y estudiar a la mañana castellano y a la tarde hebreo en un ambiente tan burbuja de clase media judía –recuerden: somos el pueblo del Libro– resultaba confortabilísimo. Como en una carambola de billar, esas sensaciones volvieron al ser espejadas por la secuencia de *Venganza por uno de mis ojos* (Avi Mograbi, Israel/Francia, 2005) en que una *morá* en la *kitá* (aula) de un *beit hasefer* (escuela) israelí imparte una lección sobre uno de los mayores mitos fundantes y afianzadores de la identidad judía a través de los tiempos: el de Sansón.

En un ambiente distendido, los chicos levantan la mano para responder sobre el héroe bíblico que, habiendo combatido a los filisteos y perdido su fuerza cuando le cortan el pelo, ciego y parado entre dos columnas del palacio en el que seguirán humillándolo, sólo le pide a Dios: "Señor, Señor, te lo suplico, acuérdate de mí. Dame fuerzas sólo una vez más, y de un solo golpe me vengaré de todos los filisteos por la pérdida de mis ojos." Para luego, haciendo fuerza sobre las columnas, añadir: "Muera yo con los filisteos." El epílogo es conocido: Jehová, piadoso, se lo concede, y con su propia inmolación Sansón arrastra a la muerte a más enemigos que los que liquidó en su vida. ¡Cómo jugábamos a ser *Shimshón* (Sansón) en los recreos! La opción de preferir morir antes de ser dominado, tan orgullosamente digna, también se presenta en la película con el ejemplo de *Metzadá* (Masada).

Guías turísticos ponen en situación a los visitantes, les explican que allí, asediados por ejércitos romanos antes de Cristo, los últimos sublevados judíos resistieron en esa altísima fortaleza de difícil acceso hasta que, inminente la derrota, decidieron incendiar el lugar y darse muerte ellos mismos antes que caer prisioneros. A los extasiados visitantes, lo vemos, se les estimula a gritar fuerte: "¡¡Romanos, no nos rendiremos!!", y el majestuoso eco del lugar devuelve las voces. Un tenue registro de haber entonado alguna canción sobre *Metzadá* en mis años escolares concurre al mullido recuerdo. Pero lo que hace Mograbi, cineasta incomodante, con Sansón y Masada es tirar un boomerang que vuelve –contenido alegórico incluido– con el signo cambiado.

Porque, respecto del conflicto israelí-palestino, ¿no son los israelíes los filisteos del primer mito y los romanos del segundo?

El horror ante el terrorista palestino que se autoinmola en pleno centro de Tel Aviv, ¿no se resignifica a la luz de estas fábulas hebreas sobre una persona o grupo denigrado que prefiere explotarse a vivir una no-vida? ¿No parecen describir también ellas la situación de la gente en los territorios ocupados? Reforzando esta línea de lectura, Mograbi, que en general suele protagonizar sus documentales en primera persona *alla* Moretti, se reserva acá un lugar bastante más lateral, mostrándose impotente en el diálogo telefónico en plano fijo que sostiene con un palestino al que nunca vemos y que le dice algo así (cito de memoria): "La gente en sus casas ya no valora su vida, está harta, y por eso los atentados seguramente habrán de aumentar, porque ya no les importa nada. Esto está empeorando. Avi, ¡que tu país pare y haga algo para salir de esto!". Esas palabras desesperadas se refrendan en secuencias posteriores que documentan la cotidianeidad: *chekpoints* que impiden el paso de ambulancias, corrimiento de campesinos que intentan trabajar, ancianas calcinándose al sol, niños palestinos rumbo a la escuela demorados por horas en vallas alambradas; en esta última escena mencionada, Mograbi –en off– discute violentamente con un soldado y se produce, a mi entender, el momento epifánico del film, cuando, exasperado, le grita "¿De dónde sale la gente como ustedes?", el soldado responde "De tu país" y Mograbi consiente: "Respuesta correcta", permitiendo que la complejidad de la situación se esparza en la conciencia del espectador.

Es que si el cine no sirve para pensar al mundo y para repensarnos a nosotros mismos, ¿para qué sirve? En este sentido, ¡que viva la perspectiva psicologista de *Waltz with Bashir* de Ari Folman, las canciones weill-brechtianas con que Mograbi expone en *Z32* el absurdo sangriento... y también el kung fu en *Intervención divina* de Elia Suleiman!

El riesgo, no obstante, existe; nuestros preconceptos podrían tambalear (y un poco nuestra infancia) pero hay que jugarse, aun ante la eventualidad de descubrirnos seducidos por el baile colectivo de los personajes más nefastos –los pro Netanyahu en el mitin político de *Cómo aprendí a vencer el miedo y a amar a Arik Sharon*, los ultraderechistas religiosos del partido Kach en el concierto rockero de la misma *Venganza...*–, lejos de la catarsis liberadora de la danza comunitaria en *Shara*, cerca de la alienación.

Por eso, aunque provoque incomodidad, dolor, escisiones en nuestra identidad, e imposibilidad de reducir la realidad a lo binario –y porque el facilismo conduce directo al fascismo–, déjenme parafrasear otro título de este director y agradecerle: ¡Bienvenido, Señor Mograbi! (Y mi reconocimiento a la sala Lugones del TGSM por armar un ciclo dedicado a este director insoslayable).

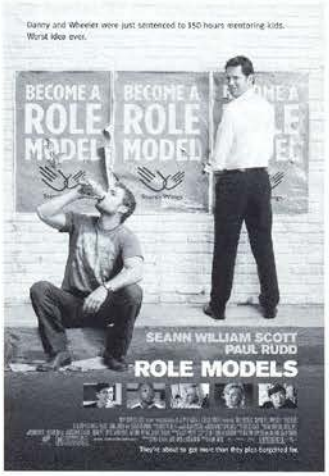
PABLO TASKAR

Anarquía energizante

por **Juan Pablo Martínez**

Mal ejemplo

Role Models
Estados Unidos, 2008, 101'.
DIRIGIDA POR David Wain.
CON Paul Rudd, Seann William Scott, Christopher Mintz-Plasse, Bob'ee J. Thompson, Jane Lynch, Ken Marino. (AVH)



Antes de la película. Seamos claros: acá nadie conoce a David Wain. O, por lo menos, muy pero muy pocos lo conocen. Debido a eso, es necesario, antes de empezar a hablar de su película más reciente, llamada *Role Models* y editada aquí con el título bajalínea *Mal ejemplo*, hacer una presentación formal de este comediante-guionista-director que está en actividad desde hace más de quince años y que, a fuerza de un estilo cómico que cambia y se transforma de película a película, de serie a serie y de experimento online a experimento online, se convirtió, así, sin que nos diéramos cuenta, en uno de los directores más sólidos y a la vez más anárquicos dentro de la Nueva Comedia Americana, que comparte con sus compañeros de generación el hecho de tener una importante cantidad de amigotes talentosos que lo acompañan en todos sus proyectos.

Todo empezó a comienzos de los noventa, mientras estudiaba cine en la NYU. Allí (y pueden leerlo con un poco más de detalle en la entrevista que se encuentra a continuación de esta nota) se convirtió en uno de los integrantes del grupo cómico The State, al que MTV no tardó en contactar, primero para un proyecto fallido llamado *You Wrote It, You Watch It* (de 1992), donde, con Jon Stewart como anfitrión, se dramatizaban en tono más bien jocoso las cartas que mandaba la gente a la cadena musical. A pesar de su título, al programa no lo vio nadie y fue cancelado rápidamente. Pero MTV no se rindió y contrató al grupo nuevamente para una serie llamada *The State*, que consistía en sketches escritos, dirigidos y protagonizados por el grupo, que fue muy exitosa y duró cuatro temporadas. De lo poco que se puede ver de la serie por ahora (algunos sketches por YouTube, aunque en julio sale en EE.UU. la esperadísima caja con la serie completa en DVD), se desprenden un estilo y una estética algo similares a los de *The Kids in the Hall*, aquella gran serie canadiense que sí se conoció acá. The State estaba integrado por gente como Thomas Lennon y Robert Ben Garant (quienes terminaron creando la serie de Comedy Central *Reno 911*, muy lograda parodia de los programas documentales sobre policías, y escribiendo varias películas, entre ellas, ambas entregas de *Una noche en el museo*), Joe Lo Truglio (a quien tal vez recuerden por su aparición en *Supercool* como el tipo que se lleva puesto con el auto al personaje de Jonah Hill y termina llevándolos a él y a Michael Cera a una fiesta "de adultos"), Ken Marino, Michael Showalter, A.D. Miles y Michael Ian Black (quienes luego escribieron, produjeron y/o actuaron en los tres largometrajes de Wain).

Luego de la disolución de The State, Wain formó junto a Showalter y Black el trío cómico Stella. Este grupo hacía mayormente comedia stand up, pero además realizaron unos cortometrajes entre 1998 y 2002 con el fin de que éstos fueran proyectados durante sus actuaciones. Luego empezaron a subirlos al sitio collegehumor.com, y así se convirtieron en un objeto de culto. Los cortos (que se pueden ver aquí: http://www.collegehumor.com/user:398/uploaded, y sí, están en inglés sin subtítulos, pero hay muchísimo de comedia física, así que aunque no se sepa inglés se los puede disfrutar) son de un nivel de desquicio que no se ve desde el *Flying Circus* de Monthy Python. De hecho, trasciende la locura de aquellos ingleses, porque en estos cortos pasa cualquier cosa, se mezcla todo, hay humor físico brutal, surrealismo puro y también hay una importante profusión de *dildos* que aparecen en los momentos más inesperados. Acá se pueden encontrar fiestas de oficina que de repente se transforman en una versión disparatada de *Duro de matar*, un corto supuestamente filmado en plano secuencia que tiene los cortes más obvios de la historia hasta derivar en el más convencional plano-contraplano, un *whodunit* a lo Agatha Christie en el que el asesino es... ¡el mayordomo! y, en el mejor de los cortos, una visita al primo de David Wain en la que, mientras esperan a dicho primo, los tres protago-

nistas le hacen la vida imposible a su mujer, enchastrándole un álbum familiar que data del siglo XIX y que luego intentan limpiar con mermelada y tirándole al perro por la ventana. Dos veces. Cuando por fin aparece el primo, Wain sale a caminar con él, hay secuencia de montaje sentimentaloide musicalizada con "Purple Rain" de Prince, se los ve agarraditos de la mano y terminan teniendo sexo. Y el resto se suma, con Michael Ian Black vestido de mujer. Y todo esto en seis minutos. *Stella* fue también una serie de 2005 protagonizada por el grupo, que duró diez episodios y se dio por Comedy Central. En medio de todo esto, Wain fue también guionista del programa de sketches *MADtv*, que puede verse aquí por I-Sat. En 2007, se embarcó en el más exitoso de sus proyectos: la serie web *Wainy Days*, escrita, dirigida y protagonizada por él, que va por la cuarta temporada y cuyos episodios, de entre tres y cinco minutos de duración, se pueden ver en la página www.mydamnchannel.com (y no, tampoco tienen subtítulos, y acá sí que es un problema, ya que es más "de diálogo"). La serie trata de los esfuerzos de un tal David Wain, empleado de ¡un *sweatshop*!, por conseguir chicas, algo que nunca logra concretar. Y si bien no tiene el nivel de desquicio de los *Stella Shorts* (tampoco lo busca), es muy divertida y tiene un gran episodio, llamado "The Waindow", que reversiona a *La ventana indiscreta* pero con un millón de vueltas de tuerca.

Su primer largometraje es *Wet Hot American Summer*, de 2001. Es una parodia de las películas de campamentos de verano, protagonizada por, digamos, la mitad del planeta: Showalter (quien la escribió junto a Wain), Black, Lo Truglio, A.D. Miles, Marino, y además Paul Rudd, Janeane Garofalo, David Hyde Pierce, Elizabeth Banks, Molly Shannon, Amy Poehler y etcéteras varios, casi todos ellos interpretando a adolescentes a pesar de que en ese momento eran treintañeros. La película no tiene ni busca ningún tipo de cohesión; sigue la lógica anárquica y libre de los *Stella Shorts*, no tiene conflicto ni se detiene en explicación alguna, es comedia en estado puro. Aquí lo importante es el gag, y el gag se logra siempre a través de situaciones absurdas. Y el absurdo también se da en la manera en que juega con su propia estructura y con sus propios tiempos. La película relata nada más ni nada menos que el último día del campamento durante 1981. Pero en ese solo día pasan un millón de cosas, cosas que en cualquier otra película pasarían durante todo el campamento. Esto se puede ver, por ejemplo, en la brillante escena en que los protagonistas viajan por una hora a la ciudad, y durante esa hora y mediante una secuencia de montaje los muestra fumando cigarrillos, de ahí al alcohol, de ahí al faso, de ahí a la merca, de ahí a asaltar y golpear a una anciana para robarle la plata para conseguir más drogas, y de ahí a prostituirse por heroína y crack, para luego volver lo más campantes al campamento, valga la redundancia. *Wet Hot...* es pura libertad, y el hecho de haber sido filmada con un presupuesto ínfimo y sin ataduras con ningún estudio permite que pueda pasar cualquier cosa, probar cualquier cosa. Esto da lugar a que, por ejemplo, en una película de adolescentes con las hormonas descontroladas, la única escena de sexo que veamos sea entre dos tipos. ¡Si hasta mueren niños!

Su siguiente película es *The Ten*, o los Diez Mandamientos según David Wain, coescrita junto a Ken Marino (quien también actúa) y, nuevamente, con un elenco gigante, entre los cuales se encuentran Rudd (que oficia de narrador), Showalter, Black, Winona Ryder, Ron Silver, Famke Janssen, Justin Theroux, Gretchen Mol, Jessica Alba y otro montón más. Como casi toda película episódica, *The Ten* tiene algunos segmentos mejores que otros, pero la disparatada selección de historias que vienen a representar cada uno de los mandamientos y el altísimo nivel de una buena parte de ellas hacen que se trate de una película importante, a pesar de ser la menos redonda del director. Sin duda la mejor de las historias es aquélla en la que Gretchen Mol, una treintañera virgen que trabaja en una biblioteca, viaja a México y se enamora de un tipo llamado Jesús (Theroux), quien resulta ser el más conocido de los Jesuses. Desde el momento en que Mol llega a México, este segmento adquiere un clima telenovelesco, y aparece una voz en off en castellano obsesionada con la forma en que la palabra "vagina" suena en este idioma. Y el segmento "No robarás" ¡lo protagoniza Winona!

La película. Lo cual nos lleva, después de semejante recorrido, a la película que debía habernos ocupado desde el vamos. *Mal ejemplo* es la primera película mainstream de Wain. Realizada por encargo para la Universal, a partir de una historia que, en un primer momento, iba a ser mucho más seria y dramática, la película es muy diferente a las demás. Es mucho más clásica, menos coral, y tiene un tono que remite más a películas como *Escuela de rock* que al resto de sus trabajos. Pero nada de esto la desmerece: si bien es diferente, Wain demuestra que se mueve con muchísima comodidad en este terreno. Su timing cómico permanece intacto, y la película no deja de ser anárquica a su manera, pero aquí, junto a sus coguionistas Paul Rudd y Ken Marino, logró crear unos personajes realmente entrañables, y es la primera vez que se puede decir que una película de Wain resulta emocionante. Y todo esto lo logró de la manera en que se logran estas cosas en este tipo de comedias: sin ningún respeto por la autoridad, rechazando la "normalidad", festejando el hecho de que la gente haga lo que se le dé la gana, aunque sin condenar a quienes tratan de impedirlo sino haciéndolos entender. Danny (Rudd) y Wheeler (Seann William Scott) trabajan para una marca de bebidas energizantes yendo a escuelas a hablar de lo malas que son las drogas y de lo buena que es la bebida ésa. Cuando se meten en problemas con la ley, y para no pasar tiempo en la cárcel, los ponen en el programa de "mentores" Sturdy Wings, comandado por Gayle Sweeny (Jane Lynch, ver para creer), una trastornada que logró salir "de una prisión de drogas y alcohol" y ahora es "adicta a ayudar". A Danny y a Wheeler les son asignados los chicos más "difíciles" del programa: Augie (Christopher Mintz-Plasse, o sea, McLovin en *Supercool*), un adolescente fanático de un juego de rol medieval, y Ronnie (Bobb'e J. Thompson, revelación), un niño negro hijo de madre soltera con problemas de conducta, tendencia a acusar a sus mentores de abuso sexual y una boca muy pero muy sucia. Por supuesto que estamos frente al tipo de historia en la que todos aprenden de todos, pero Wain lo plantea con nobleza y sin recargar las tintas, dejando que los personajes resuelvan sus problemas por su cuenta y entre ellos. Y a capa y espada y disfrazados de KISS, como podemos ver en el emocionante, deportivo final. En lo que a comedia se refiere, *Mal ejemplo* rankea bien alto en todo momento, tanto por el lado de la comedia física como por el de los diálogos. A algún podio tiene que ir a parar la escena en que Wheeler hace una interpretación para nada errada de la facilidad de la canción "Love Gun" de KISS, o, si seguimos con la banda de Paul Stanley y Gene Simmons, aquel momento en que Paul Rudd preferiría rocanrolear "parte de cada día" ("part of every day"), "de una a tres de la tarde". Pero tal vez lo más brillante de todo esto sea la inexistente canción que el personaje de Martin Gary (A.D. Miles), el chupamedias de Sturdy Wings, le atribuye a Paul McCartney and Wings, llamada "Love Take Me Down (To the Streets)". Encima, la canción aparece durante los créditos finales, es cantada por un imitador de Paul y tiene arreglos que hacen que realmente parezca una canción de Wings. **[A]**

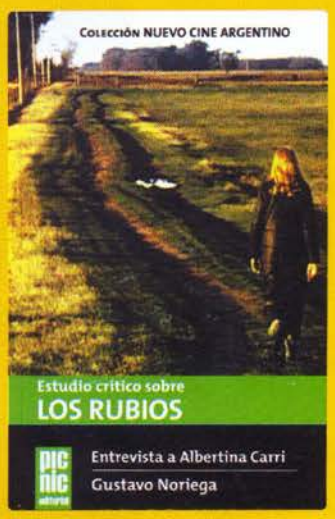
REVISTA **EL AMANTE CINE**

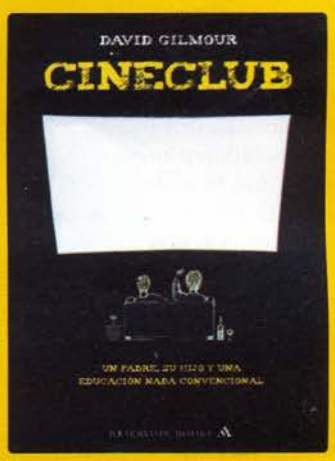
NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

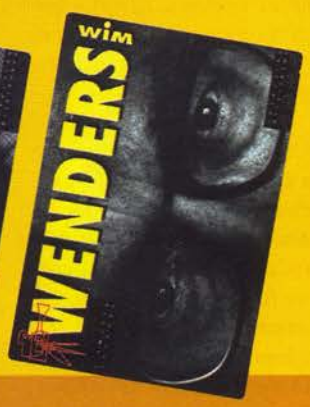
Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos libros de regalo** y **los próximos doce números de EL AMANTE** por un único pago de $160.

1 Con el primer número de la suscripción te enviamos **un libro** de la **Colección Nuevo Cine Argentino** de Editorial Picnic o **el libro Cineclub** de la Editorial Random House Mondadori.





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.
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

Esta entrevista, realizada por mail luego de un intercambio de mensajes mediante el Facebook, viene a ampliar un poco el recorrido por la carrera de David Wain, desde sus comienzos en los noventa con el grupo cómico The State, que tuvo serie homónima por MTV durante dos años, hasta su última película, **Mal ejemplo**. Para saber un poco de qué diablos estamos hablando en esta entrevista, tienen que leer la nota de la página 59, que incluye una presentación de este director que todos deberían conocer.

El mundo según Wain

por Juan Pablo Martínez

¿Cómo surgió The State?
Nos conocimos todos en la facultad. Yo estaba en otro grupo de sketches en NYU llamado The Sterile Yak, y cuando la escuela nos pidió que incorporáramos nuevos miembros, terminamos optando por que uno de nosotros dejara el grupo para formar un "grupo B" compuesto por gente más joven. Todd Holoubek se fue de The Sterile Yak y formó lo que se dio en llamar The New Group. Un poco después, nuestro grupo se disolvió y yo me uní a The New Group. Hicimos shows de comedia en Nueva York por varios años hasta que nos graduamos de la universidad y nos fuimos a trabajar a MTV.

Wet Hot American Summer **se filmó con muy bajo presupuesto: 5 millones de dólares, según la entrada de Wikipedia sobre la película, que fue lo único que pude encontrar. Igualmente, ¿cómo lograste conseguir el dinero sin tener apoyo de ningún estudio?, ¿y cómo hiciste para meter tantas canciones en la película?**
La película se hizo por mucho menos de 2 millones de dólares. Estuvimos tres años buscando inversores y finalmente terminamos haciéndola con lo que teníamos en el año 2000. La música la conseguimos mediante *"step deals"*, lo cual significa que pagábamos casi nada por las canciones pero si la película hacía dinero teníamos que pagar más. Por suerte para nosotros, la película no ganó nada. Dicho esto, hubo muchas canciones que queríamos pero no pudimos pagar.

Hablame un poco sobre la secuencia de montaje del "viaje a la ciudad" en Wet Hot... **Pocas veces vi algo parecido; es algo novedoso dentro de una película que es pura novedad. Creo que pasa algo similar con la escena de sexo entre McKinley y Ben. Es la única escena "de alto voltaje" en toda la película, si bien el sexo está presente todo el tiempo, y es entre dos tipos. No es algo que se vea muy seguido, menos aún en una comedia, digamos, "heterosexual". Además ni siquiera rompe el tono porque también funciona como momento gracioso. ¿Quisiste decir algo con esa escena?**
En cuanto al viaje a la ciudad, fue una idea que se le ocurrió, si mal no recuerdo, a Michael Showalter [el coguionista y uno de los protagonistas], mientras hacíamos un *brainstorming* de situaciones graciosas. Fue difícil de filmar, porque eran un montón de locaciones para un chiste que nadie sabía si iba a funcionar siquiera. Pero agarramos una cámara y lo filmamos todo en media jornada en Honesdale, Pennsylvania, y luego construimos un set para el "antro de drogas" en el mismo campamento. En cuanto a la escena de sexo entre McKinley y Ben, no estábamos necesariamente "diciendo algo", pero sí nos gustaba la idea de que en la película no se retratara ningún tipo de sexualidad real o adulta salvo aquélla entre ellos dos. La verdad es que éramos jóvenes y no teníamos a ningún estudio, así que filmábamos lo que creíamos gracioso, sin importarnos cómo lo vería el público masivo. Eso es lo genial del VERDADERO cine independiente, algo que hoy en día desapareció por completo.

¿Dejás que los actores improvisen durante ensayos y/o durante el rodaje o se filma tal cual estaba escrito?
Wet Hot American Summer y *The Ten* tenían presupuestos ínfimos y rodajes muy cortos, así que no había demasiado tiempo para improvisar en el set. Casi toda la improvisación era previa al rodaje. Dicho esto, siempre tratamos de permanecer flexibles por si surgía alguna buena idea. Con *Mal ejemplo* tuve más tiempo para filmar, así que permití que se improvisara mucho más. Esto ocurrió también por la influencia de Apatow en Paul Rudd, que actuó y también escribió.

El castellano de Justin Theroux en The Ten **es sorprendente. ¿Sabía mucho castellano antes de hacer la película?**
Es gracioso que digas eso, porque ¡no sabía una palabra de castellano! Intentó aprender pero no resultó demasiado bien, así que teníamos a alguien que le decía las líneas de diálogo en un auricular, y además le hacíamos leer de unas tarjetas que estaban detrás de cámara. Aun así, muchos miembros mexicanos

del equipo se reían y se avergonzaban por la pronunciación de Justin. Hicimos un esfuerzo en edición para corregirlo.

Si eso surgió del montaje, entonces hicieron un muy buen trabajo. Y siguiendo con The Ten**: como tus otras películas, ésta tiene a muchos miembros de tu elenco estable. Pero también tiene muchísimos actores y actrices (Winona Ryder, Famke Janssen, Ron Silver, Justin Theroux, etcétera) que no aparecen en tus otras dos películas. ¿Los papeles fueron escritos específicamente para ellos?**
Rara vez escribo papeles para alguien específico (con alguna que otra excepción, como Jane Lynch en *Mal ejemplo*). La idea de que Justin interpretara a Jesús apareció justo después de terminar el guión (yo había trabajado con él brevemente en *The Baxter*, de Michael Showalter). El resto se sumó durante el proceso de casting.

A diferencia de tus películas anteriores, Mal ejemplo **fue realizada mediante un gran estudio (Universal). ¿Te dieron mucha libertad para hacerla?**
¡Mucha más de la que creía que me iban a dar! Gran parte del proceso fue similar al de mis películas anteriores, sólo que gastando mucha más plata. Por supuesto que una película de estudios es algo muy distinto, así que sí había que responder a alguien. Pero yo sabía que iba a ser así, ya que *Mal ejemplo* era un proyecto de la Universal desde antes de que yo me involucrara.

¿Cómo encontraste a Bobb'e J. Thompson? ¿Lo habías visto en algún lado o hubo audiciones? Ese pibe es increíble.
Él ya había hecho una audición antes de que yo entrara. Pero cuando vi su tape, sí, por supuesto que me mató.

Contame algo acerca de la grabación de la falsa canción de los Wings, "Love Take Me Down (To the Streets)", que

aparece en Mal ejemplo**. Suena exactamente como si fuera una canción de los Wings.**
Me encanta cómo quedó eso. Charles Gansa es un músico brillante que fue mi compañero de cuarto en la universidad. Trabajó en muchos de mis proyectos a través de los años. La idea de una canción no-de-los-Wings surgió cuando A.D. Miles la improvisó durante una escena en Sturdy Wings (el programa de mentores de la película). Nos pareció tan graciosa que pensamos que sería genial hacer realmente una canción con ese título que sonara como Wings. Así que Gansa se puso a trabajar con eso. Recreó brillantemente su estilo, y después viajó a Nevada para grabar con un imitador profesional de Paul McCartney.

¿Cómo se produce una serie web?
¡Básicamente, escribo un guión, junto gente, agarro una cámara y filmo! En el pasado, mucho de lo que hice fueron cortos de comedia en video (*The State*, los cortos de *Stella*, que fue una serie web pre YouTube). La gente de MyDamnChannel.com se me acercó antes de empezar con su página y me propuso hacer algo que ellos financiarían pero sin darme ningún tipo de parámetros creativos. Me pareció una gran oportunidad de hacer algo con muy poco en juego, y hacerlo por mi cuenta. Así que empecé a escribir estos cortos y a rodarlos. La respuesta del público fue mucho mayor de lo que esperaba, así que seguí haciéndolo. Y fue muy bueno alternar la serie con mis proyectos más grandes. Es divertido poder ejecutar una idea rápidamente y lanzarla al mundo. Para un realizador, es equivalente a la comedia stand up.

Leí que el año pasado habías hablado de hacer una precuela de Wet Hot American Summer**. ¿Es verdad eso? ¿Hay planes para hacerla?**
Es una idea que me encantaría llevar a cabo, probablemente como cortometraje. Pero hasta el día de hoy no logré que sucediera.

¿Qué directores y comediantes te influenciaron?
Al comienzo, mis mayores influencias fueron Woody Allen y Steve Martin. También me encantaba *SCTV* y *SNL*. Otras influencias son, definitivamente, *Plaza Sésamo* y *El Show de los Muppets*.

¿Qué directores de comedia de hoy y de otros períodos te gustan? ¿Y de otros géneros, tanto americanos como extranjeros?
Hoy mis directores favoritos probablemente sean P.T. Anderson, Spike Lee y Steven Soderbergh. Diría que uno de los mejores directores de comedias es Ben Stiller. También puedo mencionar a Robert Altman, John Landis, Woody Allen, Amy Heckerling, Cameron Crowe, Oliver Stone, Lukas Moodysson y Steven Spielberg. Te diría que prefiero mirar películas que no sean comedias cuando voy al cine, porque así estoy disfrutando de una salida en lugar de sentir que estoy trabajando. También debo decir que no hay demasiadas grandes comedias en estos días. Lo cual es entendible, ¡son muy difíciles de lograr! **[A]**

Nick y Norah - Una noche de música y amor

Nick & Norah's Infinite Playlist
Estados Unidos, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Peter Sollett.
CON Michael Cera, Kat Dennings, Aaron Yoo, Ari Graynor, Alexis Dziena, Rafi Gavron, Jonathan B. Wright.

A favor por Marina Locatelli

Que transcurra plácidamente puede no ser el mejor elogio que le quepa a una película, pero tampoco es poca cosa. Ante tanta comedia romántica torpe, con ínfulas y contrahecha que suele estrenarse en la cartelera local, *Nick y Norah...* se revela tal cual es: simple, alegre y digna. Los adolescentes del título están hechos el uno para el otro, y este descubrimiento lo llevarán a cabo a lo largo de una noche neoyorquina en busca del lugar donde tocará sorpresivamente una banda *indie* que ambos veneran. Ya desde la estética de los créditos iniciales, esta comedia se filia generacionalmente con *La joven vida de Juno*. Filiación que parece consolidarse con la presencia de Michael Cera, quien interpreta un estereotipo de adolescente sensible muy similar al que le tocó en suerte en la película de Reitman. Pero, a diferencia de los parlamentos ingeniosos y cínicos que salían a presión de la boca de Juno, aquí los chicos hablan tonteras como cualquier otro adolescente hecho y derecho, y la gracia reside en el cómo y no en el qué.

El Nick de Michael Cera es la versión adolescente y actual del Rob de John Cusack en *Alta fidelidad*. Siendo ambos melómanos y de expresarse a través de canciones, son sus gustos musicales los que los definen y revelan. Una ruptura amorosa reciente es el puntapié inicial de las dos historias. En *Alta fidelidad*, John Cusack se dedica a hacer listas con canciones que reflejen su tristeza tras el abandono de su novia. Otro tanto le ocurre a Nick, quien, en un intento de superar el abandono de su ignominiosa ex novia Tris, le graba numerosos compilados de canciones que deja en la puerta de su casa. Sus respectivas heroínas, Laura y Norah, se enamoran de ellos, en un primer momento, por sus compilaciones musicales. Es el soporte tecnológico, signo de los tiempos, lo que los diferencia: Rob compila en casete y Nick, en CD.

El director Peter Sollet había debutado en el 2002 con *Raising Victor Vargas*, otra historia de adolescentes, en ese caso de ascendencia latina. Aunque de las dos películas se podría decir que tratan de la iniciación de un joven en la alegría y el placer del amor correspondido, difieren radicalmente en cuanto a estética y pretensiones. Si en su primer largometraje Sollett se mostraba intimista y personal, *Nick y Norah...* se manifiesta como superficial, ligera y universal, pero de ningún modo menos verdadera. Hay verdad en los personajes, en sus sentimientos y en sus acciones. Follett no nos engaña con una falsa verosimilitud, sino que nos regala el comienzo romántico de dos chicos tan inseguros como adorables que buscan encontrar el primer gran amor después de sendos intentos fallidos. Al compás de una lista infinita de canciones de bandas poco conocidas, la película se encarga de mostrar que Nick y Norah comparten mucho más que sus gustos musicales. **[A]**

En contra por Juan Manuel Domínguez

Hace muy poco en *EA*, Guido Segal y Juan Pablo Martínez "discutían" sobre la comedia americana mainstream. Todo empezaba en *Piña Express* y seguía en *Hermanastros*, "una de Will Ferrell". *Hermanastros* es una película bien Chewbacca: peluda, gritona, primaria, compañera, galáctica, infantil. En ella, Martínez defendía un cine imperfecto. Ahora, ¿perfección o imperfección? ¿De verdad? ¿A esta altura?

Hermanastros no es un grito primario (¡Pow!, por ejemplo) porque, además de que en ella un gigante inmaduro cree, con miedo real, que una casa puede estar encantada y morir de alegría porque le regalan una máscara de Chewbacca que "todo bien, no tiene calidad de película, pero todo bien", es una defensa a rajatabla del hedonismo, de que con lo que hay (sea pasión por la pornografía, insomnio, un rap llamado "Botes y trolas" o un psicópata que tortura a su esposa porque no canta bien "Sweet Child O' Mine") se puede mucho más que con lo que se debe (como tomar una aspirineta para evitar infartos). *Hermanastros* es grande y peluda porque confía en las pasiones de sus bestias, porque las cree cine y no mandamiento.

Ahora, ¿cómo entra en todo esto *Nick y Norah - Una noche de amor y música*? El film de Peter Sollett desactiva obviamente el absurdo de *Hermanastros* pero centra su relato en una noche, una sola y bien a la *Después de hora*, en la que dos adolescentes melómanos (o tres, la película también) se cruzan y con altas posibilidades –que no es poco decir– de saberse más allá del amanecer. Él, Michael *Supercool* Cera; ella, Kat Dennings. Al igual que en *Hermanastros*, todo parece regirse por un cariño en el aire, por la extensión de la lógica de los personajes a la del film: allá lo imbécil, picante y bombástico; acá lo inocente, dulce y sutil.

Nick y Norah, como cuando uno esta borracho, busca querer, busca el suspiro, pero, como cuando uno esta más borracho (o peor: demasiado sobrio), confunde personas, sentimientos con personajes, estereotipos. Y ahí, en los superamigos de él, la ex digna tapa de *Playboy*, la borracha dada vuelta, *Nick y Norah* pierde cine, lo vuelca de la copa donde sólo quedan ellos dos, unas canciones –de esas que devastan– mal compiladas y las ganas de que aquello que podría embriagar de amor, por ser reflejo de una pasión adolescente (de ésas que pueden salvar el resto de la vida o de la noche), sólo se convierte en una velada forzada, canchera, básica, lampiña, mecánica. Algo mucho menos memorable, sentido, libre y sinceramente imperfecto que aquella película Chewbacca. **[A]**

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

Llamados julio - agosto - septiembre

1º y 2º LARGOS DIGITAL

Res. 1887/08, modif. Res. 1888/08 y 2022/08

- Primer llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su 1º o 2º largometraje a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 01/06/09 al 01/09/09
- 5 Premios tope 70% c/u (hasta $ 400.000)

PROYECTOS DOCUMENTALES EN DIGITAL

Res. 632/2007, modif. Res. 18857/08

- Tercer llamado a presentación para la producción, desarrollo y finalización de largometrajes documentales con terminación en Digital (beta calidad Broad Casting Internacional)
- Fecha de recepción 01/09/09 al 15/09/09
- Premios (montos máximos):
  Para Producción de $ 140.000
  Para finalización de documentales con rodaje terminado $ 30.000
  Para el desarrollo de proyectos $ 5.000

CORTOS DIGITAL

Res. 1894/08, modif. Res. 1888/08

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su cortometraje (10') a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 09/06/09 al 27/08/09
- 10 Premios de $ 25.000)

Ver más información en www.incaa.gov.ar

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

EL AMANTE CINE
Nº 205
JUNIO 2009

+ **Cannes 2009**
La mejor cobertura

Star Trek, la sorpresa de J.J. Abrams

Luces del espacio

Adventureland: luces de otro tiempo + Mucha polémica sobre **El silencio de Lorna** + Seguimos pensando **Entre los muros** + Reflexiones sobre **In Treatment** + **Role Models** + Entrevista con David Wain + **Del tiempo y la ciudad** + **Un conte de Noël** + Arnaud Desplechin + **Una semana solos** + Entrevista con Celina Murga

ARG $ 14
URU $ 95
AÑO 18
ISSN 150636
00205
9 770329 260003