

EL AMANTE CINE

Nº 206
JULIO
2009



Especial
Buñuel

Up - Una aventura de altura:
Pixar cumple y dignifica

El juego de la vida



Let the Right One In: vampiros en Suecia + **Ponyo** y el secreto de la sirenita, de Miyazaki + **Los secretos del poder** + **Bellamy** + **Cous cous, la gran cena** + Found footage + **Suicide Club** + **Zapada** + Programas dobles

ARG \$ 14
URU \$ 95
ANO 18
ISSN 150636
0.0206
9 770329 260003



L'essentiel

Estética, Spa e³ Salón

- Hidromasaje
- Sauna
- Ducha escocesa
- Baño de vapor
- Sala de relax
- Días de spa
- Masaje descontracturante
- Masaje con piedras calientes
- Masaje ayurvédico
- Tratamientos corporales
- Termestimulación
- Terapia subdérmica no invasiva
- Contractor- Electroestimulación- Ondas Rusas
- Drenaje linfático manual
- Tratamiento para estrías
- Máscaras faciales
- Tratamientos antiage
- Microdermoabrasión con puntas de diamante
- Radiofrecuencia
- Mesoterapia-Mesolifting-Peeling
- Estudio Pilates
- Yoga
- Peluquería

El Centro de Estética L'essentiel le da la bienvenida a DEL SUR Medicina Estética a cargo del Dr. Daniel Félix para ocuparse de la parte médica de su establecimiento.

De esta forma, L'essentiel podrá ofrecer a sus clientas la posibilidad de realizarse botox, implantes, hilos tensores, flebología estética, depilación definitiva y consultas sobre cirugías estéticas con el Dr. Félix y su equipo.



DELSUR
Centro de Medicina Estética

Hortiguera 423 Capital Federal - 4433 6122/4432 6487 - www.lessentiel.com.ar - info@lessentiel.com.ar



Si el número pasado nos parecía un número especialmente potente y directo, éste es un número especialmente extraño, para descubrir. En estas semanas cambiaron de fecha -es decir, se atrasaron- unos cuantos estrenos, y el sumario de notas parecía quedarnos desbalanceado y desarticulado. En algún momento, todo cambió, y empezaron a aparecer ideas y entusiasmos. La palabra clave: Buñuel. El eterno don Luis había cautivado o vuelto a cautivar a unos cuantos en la redacción. La primera reacción fue: ¿no hemos escrito ya suficientes artículos sobre Buñuel? Dos respuestas para esta pregunta tonta: **1.** Esta revista tiene muchos años, y hace muchos que no hablamos sobre don Luis. **2.** La verdad, siempre se vuelve a Buñuel, no existe tal cosa como "suficientes artículos" sobre él. Por otro lado, más allá del ciclo buñueliano doble (mexicano-francés; o triple, con las fotografías) de la sala Lugones, el fantasma de don Luis sobrevolaba esta redacción. Vieytes, enamorado de Michel Piccoli, había mandado una nota sobre el actor en la que Buñuel era una referencia insistente, incluso antes de que decidiéramos dedicarle un especial al aragonés. Hicimos el especial, y Vieytes escribió otra nota, en la que **Ensayo de un crimen** aparece como pasión y obsesión. Sin saber de este asunto, Tirerotola, en la crítica sobre una de nuestras películas de tapa, justamente una de vampiros, vuelve y vuelve sobre Buñuel y especialmente sobre... **Ensayo de un crimen**. Cuerpos vampíricos, fantasmas, deseos, Buñuel y el crimen del cine, revisarlo, revolverlo, revivirlo. Y ahí tienen, y sumen la nota sobre **found footage**, un eje de este número.

Si todo esto les da un poco de miedo, pueden trazar otra línea: vayan de la cobertura sobre **Up** (¡volvió Sergio Eisen!) a la de **Ponyo**, con los dibujitos hagan un programa doble (no se pierdan la propuesta de Fuguet) y terminen leyendo la cobertura del festival de animación más importante del mundo. Si prestan atención, verán que hemos encerrado las páginas vampíricas, fantasmáticas, buñuelianas y de **found footage** con dibujos y animaciones. Pasen y lean un número raro, encendido, conectado, tal vez encantado.

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

Colaboraron en este número
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Silvina Cornillón
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Sergio Eisen
Alberto Fuguet
Marcela Gamberini
Liliana Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Mariano Karuz
Marina Locatelli
Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Jaime Peña
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Tirerotola
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
Latíngrafica
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

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

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

Producción comercial
Las Niñas
Paulina Portela
15-6904-4121
Verónica Santamaría
15-6548-3984
lasninasproductora@gmail.com

SUMARIO

Estrenos

- 2 Up - Una aventura de altura
- 8 Let the Right One In
- 12 Ponyo y el secreto de la sirenita
- 16 Los secretos del poder
- 18 Cous cous, la gran cena
- 19 Zack and Miri Make a Porno
- 20 Bellamy
- 21 Código de familia
- 22 Transformers: La venganza de los caídos
- 23 Terminator - La salvación
- 24 Iraqi Short Films
- 25 Marta Argerich, conversación nocturna; Return to Bolivia
- 26 Haroldo Conti, homo viator; Home; Katyn
- 27 ¡Me robaron el papel picado!, Felicitas, Fuera de menú, Los fantasmas de mis ex, Toda la gente sola
- 28 De uno a diez

LLEGO TARDE

- 29 Bug (Peligro en la intimidad)
- 30 Desde España
- 32 Obituarios

DOSSIER BUÑUEL

- 43 Found footage

LIBROS

- 46 Jugar (La luz de otra cosa). Textos críticos de Rodrigo Tarruella
- 47 Cine argentino - Estéticas de la producción

DVD

- 48 Suicide Club
- 50 Zapada, una comedia beat
- 51 Columbo
- 52 Naturaleza muerta + Dong
- 54 El imperio de las pasiones
- 55 Qué me alquilo

- 56 Correo
- 59 Programas dobles

FESTIVALES

- 62 FIDOCs
- 63 DerHumALC + Entrevista con Mimmo Calopresti
- 64 Annecy



Vuelos y vientos

por Sergio Eisen

Después de *WALL-E*, una película oscura y apocalíptica, Pixar abre las ventanas de su estudio y "deja que entre el sol" en *Up*, su última producción lanzada en medio de la gran depresión que vive Estados Unidos. Todo un hallazgo haber encontrado un título que en dos letras sintetice el estado de ánimo que se necesita para enfrentar una crisis... o para negarla. *Up* permite entrever distintas lecturas políticas que, por suerte, están muy lejos de la vivencia emocional que produce. Los primeros minutos de *Up* cuentan, a través de un montaje mudo, la historia de Carl y Ellie, desde que se conocen hasta que la muerte los separa. La esencia del vínculo que une a los Fredricksen, a lo largo de cincuenta años, está contada en menos de cinco minutos, pero es capaz de transmitir más intensidad que las dos horas que dura *The Reader*. Esta introducción convierte a Ellie en un personaje central, omnipresente a lo largo de toda la historia. En cada gesto de Carl se intuye la presencia de Ellie, como si ella estuviera a su lado en todas las escalas del viaje. La casa donde ellos vivieron es un personaje en sí mismo. Tapizada con recuerdos, parece un museo viviente que permite que la historia de Fredricksen desfile como un flashback "en continuo" por detrás de lo que ocurre en el presente.

La audacia de poner a un viejo (¿Spencer Tracy?) como héroe en una película destinada sobre todo a los chicos es meritoria. De alguna manera, la aventura en globo de Carl podría verse como un viaje de despedida y reiniciación: Carl deja su mundo de todos los días y

Up - Una aventura de altura

Up

Estados Unidos, 2009, 96'

DIRECCIÓN Pete Docter, Bob Peterson

GUIÓN Pete Docter, Bob Peterson

PRODUCCIÓN Jonas Rivera, Le Con

MÚSICA

Michael Giacchino

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Ralph Eggleston, Bryn

Imagine, Harley

Jessup, Daniel López

Muñoz, Don Shank.

Simplemente cines

Donde el protagonista sos vos



www.atlascines.com.ar



vuela con su casa a tierras lejanas para cumplir un sueño postergado y así “despedir a Ellie”. En el fragor de la aventura, Carl recupera la confianza en sí mismo y puede reapropiarse de las conquistas hechas a lo largo de su historia. Más viejo, sin casa, pero con Ellie dentro suyo, nuestro héroe regresa a su mundo con fuerzas renovadas para emprender nuevas hazañas.

Viento a favor. Como es costumbre en este tipo de cine, *Up* está recorrida por kilómetros de guiños y citas a otras películas, casi siempre con el propósito de provocar risas fáciles. Lo novedoso: en lugar de armar un guión en función de citas inconexas y descontextualizadas, *Up* propone un camino alternativo. Aquí la historia se ubica por delante y las citas se subordinan a ella: fórmula opuesta a la del ogro verde de Dreamworks. La imagen de la casa que vuela remite obviamente a la de *El mago de Oz*. Los encuadres, la transición del mundo real al mundo fantástico son casi literales. Pero en *Up* la cita se integra a la historia porque tanto Carl como Dorothy se escapan de la hostilidad de su mundo en busca de uno mejor. De esta manera, *Up* resignifica la escena, por asociación, desde adentro de su historia. Lamentablemente, las cosas no siempre funcionan así en la película. ¿Hay alguna ardidilla que tenga algo que decir?

Entre la catarata de guiños me vino de la galera el recuerdo de *Tú, mi conejo y yo*, aquella película cartoonizada de Frank Tashlin y Jerry Lewis. Allí, como en *Up*, hay un japonecito verborrrágico en busca de un padre sustituto. La combinación de dos personajes opuestos y complementarios (viejo/chico, cascarrabias/optimista, reflexivo/proactivo, blanco/amari- llo) funciona una vez más como lo hicieron Buzz Lightyear y Woody, el vaquero, en los albores de Pixar en el siglo pasado.

Viento en contra. *Up* cae en el estándar a partir de la llegada a las tierras del Sur.

El “Screenwriter’s Bible” (“La biblia del guionista”) dice que ahora debe venir el conflicto para que todo siga *up*. De pronto, después de tanto lirismo, el plano de los ojos de unos “perros malos” asalta la pantalla. En un recuadro escrito con resaltador, la biblia, per-

La aventura en globo de Carl podría verse como un viaje de despedida y reiniciación.

dón, la guía recuerda echar mano al mandamiento de *comic relief*, un recurso narrativo que se usa para contrarrestar la tensión dramática: un doberman que habla como una ardillita, un pájaro azul salibaboso, un perrito simpático y todas las rutinas esperables.

Me pregunto: ¿cómo habría hablado Zaratustra si Nietzsche hubiese obedecido los mandatos del *comic relief*? Por un momento me ilusioné pensando que nos habíamos saltado el capítulo del “villano”. Pero no. En *Ratatouille* había una intención de recrear el concepto del malo urdiéndolo en la trama de una manera mas compleja y sutil. ¿Será porque el manual del guión estaba en francés?

En *WALL-E* la Tierra trasformada en un baldío sin vida permitía jugar con la idea de un mal ominoso sin voz ni rostro, pero de pronto llegaba la nave mala de 2001 y otra vez sopa. Dicen que Muntz, el villano de *Up*, fue inspirado en la figura de Lindbergh, el aviador. En su libro *La conjura contra América*, el escritor Philip Roth crea una ficción hipotética en la que imagina qué habría ocurrido en Norteamérica si Lindbergh, amigo del nacional socialismo, hubiese llegado a presidente en lugar de Roosevelt. A partir de esta conjetura se podría haber desarrollado un interesante villano con ribetes políticos antagónico al optimismo rooseveltiano de *Up*. Pero nada de esto ocurre. Muntz, un viejo aviador despechado que alguna vez fue un héroe, queda reducido a un protovillano de figurita en estado embrionario. En su “isla”, el Doctor Muntz transforma perros para convertirlos en humanos... e idiotas. ¿No era al revés la formula del Dr. Moreau?

Creo que la idea de un último encuentro entre Carl viejo y su héroe idealizado de la infancia podría haber dado lugar a derivaciones interesantes y más aventuras en un paisaje totalmente desaprovechado. Una vez pasada esta nube negra, la película pega un timonazo y el cielo se vuelve a abrir. Es extraño pero ni la suma de todos estos percances de vuelo puede contra la magnética simplicidad que irradia *Up*. Quizás porque el eje de la trama, la historia de amor entre Carl y Ellie, en ningún momento pierde fuerza. Con una estructura clara, sin estruendos ni estallidos, ahora me doy cuenta de que lo que la hace poética no son los globos del *globo rojo* ni la bella imagen de la casa flotante. Si la película tiene una cualidad poética eso se debe a su tiempo interno, sus pausas, su ritmo sereno, totalmente a contramano del cine animado hiperquínético y descontrolado que produce el país en estado de caída (*¡down!*). Sin canciones ad hoc ni referencias musicales a otras películas, *Up*, con su melancólico vals, recupera con brillo la idea del leitmotiv: un tema musical simple y pegadizo que se repite a lo largo de la trama con distintas tonalidades. Este recurso musical capaz de conferir una especie de identidad emocional a una película se cumple en *Up*. No hay duda de que el sencillo vals compuesto por Michael Giacchino es el que hace que Ellie y su espíritu aventurero estén siempre en la pantalla. *The leitmotiv is back!* ¿Me estás escuchando, Jarre... Maurice Jarre?

Un dato curioso: me encantan las películas con zeppelines y globos aerostáticos; desconozco la causa. *Up* es la primera película que veo en mi vida en la que un gigantesco Zeppelin no estalla en llamas. ¿Tendrá algo que ver con la crisis o con promesas etéreas? No tengo idea, pero estoy seguro de que Pixar no debería olvidar que siempre se vuela más alto y seguro en una simple casita de madera. **[A]**

Anteojos, para arriba

por **Leonardo M.
D'Espósito**



(Me da la impresión de estar escribiendo una novela: es la tercera vez que hablo, en lo que va del año, del cine en 3D, o estereoscópico, así que vamos con "Capítulo 3".)

Capítulo 3(D) Empecemos por una definición: la sensación de seguridad existe en el cine desde que la animación digital es una realidad. Lo que solíamos ver como ostensibles dos dimensiones comenzó a tener ese "efecto 3D" que sabemos apreciar desde *Toy Story*. En realidad, desde mucho antes: la cámara multipiano con que Disney rodó *Blancanieves* generaba eso en muchas secuencias. Lo que hoy vemos (re)nacer es el reino del cine en estereoscopia, que tampoco es nuevo porque los anteojitos existen desde los años 20. Bien, usemos "cine estereoscópico", ni más ni menos que un truco del 2D. Así las cosas, decíamos hace un tiempo que faltaba una mirada que le diera a ese efecto una necesidad estética, ética y dramática (que vienen a ser lo mismo). Más adelante, hablamos de *Coraline*, que, por ser un film en stop motion, en el que las cosas realmente tienen tres dimensiones antes de ser filmadas, era el ejemplo más acabado hasta hoy de esa necesidad. Pero, repitamos, tal necesidad aparecía complementada por el estilo de animación elegido. Con

la animación por computadoras con sensación de volumen, la cosa cambia; a menos que nos tiren cosas por la cabeza (¿alguien dijo *Monstruos vs. Aliens?*), la estereoscopia pasa inadvertida.

Esto genera un problema: la única forma de que una película "dé" sensación de espesor real es que "salga" de la pantalla. Y así deja de ser cine, deja de enterrar al espectador en la deleitable imposibilidad de hacer algo, del suspenso de ver algo en lo que no podemos participar, porque interactuamos con el esquivo. Hay otra posibilidad: que el relato se circunscriba a la pantalla, que cree un espacio análogo y en espejo con el nuestro. Que se lo piense como espacio. Eso es *Up - Una aventura de altura*, y por eso, por una vez, es mejor con anteojitos que sin ellos (aunque, como decía Juan Manuel Domínguez a la salida de la privada, "no sé para qué te dan anteojos si te vas a pudrir llorando").

Porque en *Up* hay un detalle, un objeto, que justifica en todo sentido el uso de lo estereoscópico: el álbum de recortes -luego de fotos- de Ellie, la fallecida mujer del protagonista. Atención, spoiler (¡odio esto! ¡Si en este film saben esto, el encanto de la película no se pierde! ¡Háganse mujeres y hombres, caramba!). Cuando el álbum vuelve a aparecer

hacia el final de la película, cuando Carl lo redescubre, las fotografías bien planas adquieren su verdadero espesor como huellas del pasado y semillas del recuerdo, aunque paradójicamente esas imágenes no son 3D sino bien y decididamente 2D, congelando no sólo el instante y el espacio del acontecimiento, sino también el punto de vista desde el que se vio y la disposición de los elementos. Esa imagen sin espesor es, ni más ni menos, el recuerdo. Y ahora recuerden: estamos en un film con estereoscopia y el momento más emotivo, más fuerte y de mayor impacto nunca puede ser en estéreo. El pasado siempre queda registrado en 2D, pues.

Volvamos con este retruécano: muchos dicen que el futuro del cine pasa por la estereoscopia. Por ahora, digamos que sí; en parte es cierto que el futuro del espectáculo pasa por ahí, aunque no sabemos si el del cine; veremos. (Un síntoma preocupante: Wim Wenders, el vendedor de autos, no el cineasta, anunció que iba a filmar en 3D un documental sobre danza. Tengan miedo, mucho miedo.) Pero como reclamamos en el capítulo I, lo importante es su pertinencia estética. En *Up*, el "estéreo" se combina de manera magistral con el "mono" y vuelve a ambos efectos pertinentes. Está bien que la selva tenga profundidad, está bien que veamos la casa bien nítida pero atrás y perdiendo altura, está bien esa persecución de perros por un precipicio que se nos viene casi a la cara (en el único momento en que realmente se usa esa idea de "agredir" al espectador, y se lo hace con justicia). Todo eso está bien porque el mundo de *Up* no oculta jamás que la sensación de profundidad es una elección estética ligada al universo que retrata, que incluye, necesariamente, el registro plano, la huella del recuerdo. Porque a toda huella le falta, siempre, una dimensión que la vuelva presencia. *Up* demuestra que no importan las herramientas o las imágenes por sí mismas si no están ligadas a un arte de la emoción que las sostenga. Y sí, por una vez es necesario ver el film con anteojos. [A]

Huillet et Straub

OBRAS COMPLETAS . DVD Vol 1 2 3 y 4

SOLO EN CINE SI

TIENDA DE LIBROS, PELÍCULAS
E INSUMOS CINEMATOGRAFICOS

CINE

cinesi.com.ar

PJE. GIUFFRA 311 SAN TELMO BUENOS AIRES ARGENTINA +54 11 4300 9164



¡¡¡Ardilla!!!

por Juan Manuel Domínguez

*"This is how it works/ You're young until you're not/
You love until you don't
You try until you can't/ You laugh until you cry/
You cry until you laugh
And everyone must breathe/ Until their dying breath."*
Regina Spektor, *On the Radio*

“Así es como funciona”, canta la Spektor. “Uno es joven hasta que ya no lo es más, uno ama hasta que deja de hacerlo, uno intenta hasta que no puede, uno se ríe hasta que llora, uno llora hasta que se ríe, y todos deben respirar hasta su aliento final.” La vida según Spektor se parece –no extraña, sí humanamente– a *Up*. Esa canción se parece a *Up*, tiene todo el aire que hace flotar a “la nueva de Pixar” y, particularmente, a sus primeros diez minutos, éstos en los que se narra la vida y (poca) obra del matrimonio de Carl y Ellie. *Up*, la travesía de Carl en honor a su esposa Ellie, contiene en sus primeros minutos el ciclo vital de ella –a quien conocemos niña y enérgica en la primera secuencia– y, posteriormente y montaje mediante, su vida junto a Carl: de cómo cada gestito de la pareja, cada momento en que la rutina se impuso obligaron a romper el chanchito; cada instante sin ese hijo que no pueden tener, cada globito vendido por Carl, cada sueño de viajar a esas cataratas sudamericanas se resignifican hasta que dejan de hacerlo.

¿La comparación suena sencilla y simplista? Sigamos entonces la letra de “On the Radio”. Otra vez la Spektor, negándose, piantándole un “no” a su estribillo anterior y sosteniendo que así es como funciona: miramos dentro nuestro, tomamos las cosas que nos gustan, tratamos de amar las cosas que tomamos, y luego toma-

mos ese amor que hicimos, lo ponemos en el corazón de otro, que bombea la sangre de otro, y, caminando brazo con brazo, esperamos que eso no se lastime. Y sabiendo que, por más que eso suceda, lo haríamos todo otra vez. Todo sigue sonando simple, y la voz de rusa devenida neoyorkina de Spektor lo hace más básico, menos furioso, pero aun así físico: una extraña bola de demolición hecha de algodón de azúcar. Imposible de procesar, de digerir del todo, incluso de morder. Encantadora, sí, pero infinita en su tristeza, en su certeza de que la vida, o lo que la Spektor llama vida, puede reducirse a un estribillo, a esa alquimia de hacer del pop la traducción perfecta, iracunda, emocionada de una vivencia. De transformar la canción en algo que jamás podemos conocer del todo: dos estrofas en una experiencia, en algo a recorrer, en –volvemos a esa palabra– una vivencia.

Y ahí volvemos a la comparación: la escudería Pixar y *Up*, su último modelo inflable, viven, laten, nos acompañan como la canción de Spektor. Son espacios artificiales donde la experiencia es machete de doble filo, tanto para saberse la letra como para cortar la maleza. Y nacen desde el asombro por el diseño, por notar la huella de alguien que construyó, así como la de alguien que cargó de sentimiento aquello construido (de *Toy Story* a *WALL-E*, Pixar vive maravillada con el diseño humano del mundo, de los juguetes, de los autos, de los mitos del héroe, de los relatos, de lo cotidiano, de lo filial).

Entonces, *Up* está maravillada con la fortaleza, pero ¿de qué construcción? ¿Qué es aquello que quieren los directores Pete Docter y Bob Peterson que haga bombear la sangre de otro? Precisa y paradójicamente para una película que pasa mucho tiempo –literalmente– en las nubes, el más terrestre de los oficios: la idea demente de construir una vida pensando que podemos vivirla enamorados, de darle sentido a esa vida común, de transformar la aventura de la casa flotante –con el viudo Carl y “su” niño scout, un perro que habla y un pájaro loco, mientras buscan cumplir la voluntad de Ellie de vivir al lado de esa catarata– en una evolución casi natural de ese proyecto de vida, de esa cotidianidad. Con *Ratatouille*, *WALL-E* y *Up*, Pixar armó una proto trilogía en la que se troca el asombro respecto del diseño del mundo por la perplejidad frente a éste y sus funcionamientos. Si *Ratatouille* era una fábula sobre qué es el arte y sobre cómo volverlo una experiencia individual, comunal y proteínica, y *WALL-E* les buscaba sentido a ciertos modos del mundo desde sus ruinas, *Up*, junto con su idea de la vida con otros –ya sea en los márgenes de lo más mundano o de lo más extraordinario– como motor de todo, es el cierre de esa tríada. *Up* establece que aquello que se considera utopía en el día a día (ese héroe de la infancia, ese viaje no hecho, ese hijo que no viene, ese padre ausente) hace imposible, para algunos de nosotros, ver que lo cotidiano puede ser el más encantador de los infiernos. Que el día a día a alterar no es menos antinatural que unos perros parlachines obsesionados con ardillas, y que quizás lo que creemos sueño, que hará bombear el corazón de otro, está más cerca de ser la mejor de las películas. Y que el otro tiene otros sueños, que elige otras aventuras de las que, con suerte, somos parte. Y que aun así, sin saber del otro, sin el sueño cumplido, lo haríamos todo otra vez. Que lo más importante en esta vida, o en la animada, no será otra cosa que tomar aquello que amamos y... ¡¡¡ARDILLA!!! [A]



CURSOS DE INVIERNO - JULIO/AGOSTO

INSCRIPCIÓN PREVIA

Vacantes limitadas

Informes:

elamanteescuela@fibertel.com.ar

o llamar al 4951-6352

Horarios y programas en www.elamante.com

**Representaciones de la Dictadura, de La noche de los lápices
a Los rubios por Gustavo Noriega**

Lunes 20, 27 de julio y 3, 10 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

Tim burton, clown melancólico por Leonardo D'Espósito

Martes 21, 28 de julio y 4, 11 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

**Como hacer cine en la argentina: pre producción / rodaje /
post producción / estreno por Ezequiel Acuña**

Miércoles 22, 29 de julio y 5, 19 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

**Introducción a la puesta en escena. Análisis de películas
por Juan Villegas**

Jueves 23, 30 de julio y 5, 12 de agosto de 19.00 a 22.00 hs

**Clint Eastwood, el clásico. Posmodernos abstenerse
por Eduardo Rojas**

Jueves 23, 30 de julio y 5, 12 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

**El cine de John Carpenter. Terror seco, subversivo y proletario
por Hernán Schell**

Viernes 24, 31 de julio y 6, 13 de agosto de 19.00 a 22.00 hs

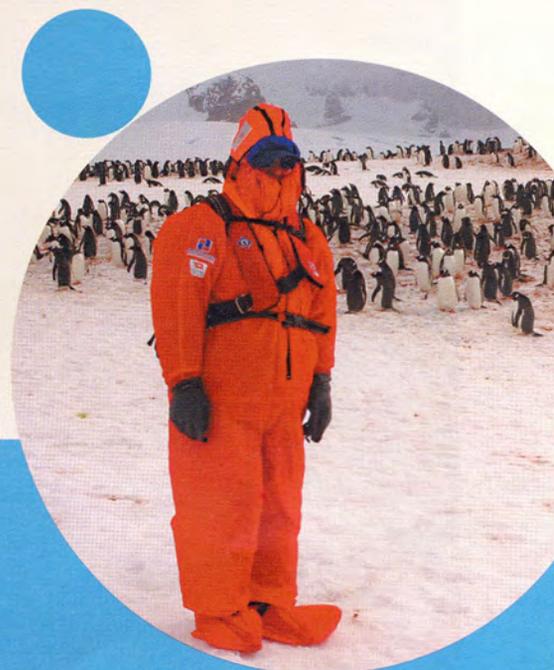


Foto: Marcelo Rosental

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

Arancel: 150 \$ cada curso. Promociones por más de un curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: 120 \$ por curso.



Mal de ojo

por **Diego Trerotola**

La nieve cae contra el cielo negro y amenaza con blanquear la oscuridad de la noche en una ínfima ciudad de Estocolmo. En el vidrio de su ventana, Oskar se refleja; esa ventana funciona como espejo y duplica la palidez rubia del cuerpo púber casi desnudo de Oskar como si fuese una figura espectral, su doble fantasmático. Del otro lado del vidrio ve cómo la noche blanca le trae a una vecina andrógina, Eli, que en ese momento se muda al departamento de al lado. En la soledad de su pieza, Oskar da la espalda a su imagen especular y, cuchillo en mano, amaga una estocada de esgrimista para fingir que apuñala a alguien. Este comienzo de *Let the Right One In* encripta en sus planos toda la potencia del juego de la película, que lejos de ser una mera actualización del mito vampírico parece tratar de volver a una primitiva cualidad de lo siniestro de la imagen cinematográfica. Y así, sin obstáculos ni demoras, ya

plantea adentrarse sutil en el ámbito de lo siniestro, en ese célebre sentimiento de espanto analizado por Freud. Y lo hace, desde el inicio de la película, al mismo tiempo que parece conectarse con sus referentes cinematográficos, sus dobles fílmicos. Y de eso se trata, en primer lugar: del tema del doble. Oskar reflejado en la ventana, empuñando el cuchillo, remeda a *El estudiante de Praga* (1913), en la que el protagonista practica esgrima con su propia imagen especular, que luego cobra vida. Esta película fue el punto de partida que tomó Otto Rank en su *Der Doppelgänger* (1914), un ensayo en el que examina el doble fantasmático como rasgo de lo siniestro, yendo de la imagen de espejos a la sombra. Como sintetiza Freud citando a Rank, el sentido del 'doble' "fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un 'enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte', y probablemente haya sido el alma 'inmortal' el primer 'doble' de nuestro cuerpo".

Criatura de la noche - Vampiros

Låt den rätte komma in

Suecia, 2008. 115'

DIRECCIÓN

Tomas Alfredson

GUIÓN

John Ajvide Lindqvist

FOTOGRAFÍA

Hoyte Van Hoytema

MONTAJE

Tomas Alfredson, Dino

Jonsäter

MÚSICA

Johan Söderqvist

PRODUCCIÓN

Carl Molinder, John

Nordling

INTÉRPRETES

Kåre Hedebrant, Lina

Leandersson, Per

Ragnar, Henrik Dahl,

Karin Bergquist, Peter

Carlberg, Ika Nord.

Así, las religiones inventaron la doctrina del cuerpo duplicado en alma para prometer la vida eterna, pero sin embargo, como advierte Freud, esa ficción representada por los dogmas se transformó en fantasía macabra: "Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del 'doble': de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte". A diferencia del más perspicaz Rank, a Freud, que escribió este texto en 1919 y en el que se dedicó a analizar sólo literatura, no se le ocurrió entender que en el cine, esa entonces nueva religión profana, estaba la mejor experiencia del doble. Pero no importó, porque después André Bazin pudo seguir el camino empezado para plantear lo que la ceguera cultural de Freud no logró (y después de Bazin llegará Brian De Palma, duplicando el imaginario hitchcockiano, para realizar *Doble de cuerpo*, en la que el *doppelgänger* se vuelve pirueta prodigiosa de la puesta en escena metacinematográfica). Es evidente que este mismo concepto del doble como proyección eterna del cuerpo es el que está detrás del complejo de la momia, de embalsamamiento como lucha contra la muerte, que André Bazin adjudica al cine como duplicación fotográfica-temporal: "El cine actualiza el deseo, profundamente arraigado, de sustituir el mundo por su doble". En realidad, el cine contiene esa doble dirección del tema del *doppelgänger*: al mismo tiempo que parece redimir la realidad física duplicándonos en imagen movimiento, nos proyecta como retrato espectral, convirtiéndonos en fantasmas, en espíritus evanescentes.

Let the Right One In se convierte en *el* cine (arriesgaría incluso a decir que esta película es más que eso: es *el* amor por el cine), activando el juego de espejos desde el principio, pero duplicando la apuesta: ese reflejo inicial de Oskar luego va a tener del otro lado del vidrio a Eli, *vamp* que vive a su lado, y así, en distintos momentos dosificados por la trama del romance entre ambos, el niño tímido será el doble de la *vamp* (uso deliberadamente *vamp* y no vampiro o vampiriza para tratar de no definir un género, porque para referirse a Eli siempre debe primar la ambigüedad: del otro lado del espejo no parece haber esa reducida dicotomía masculino-femenino). Y es imposible, en este momento, no acordarse de otro perfecto juego de espejos de amor al cine siniestro: cuando el reflejo en el río de la protagonista de *El espíritu de la colmena* se convierte en el rostro de Frankenstein, el doble especular muestra el monstruo, la criatura. El reflejo vampiriza al cuerpo, es su eternidad y su signo macabro, su paraíso y su defecto. Los dos personajes protagónicos de *Let the Right One In* comparten la misma sed de sangre, de distintas formas: Oskar, para vengarse de sus compañeros de escuela que lo molestan y lo llaman cerdo; Eli, como la opción de supervivencia alimenticia del *vamp*. Y, está muy claro, Eli es la cristalización del pensamiento de Oskar, el deseo de un amigo invisible se hace carne para cumplir con su fantasía: la venganza. Y acá surge, en esta relación de doble necesidad sangrienta, otro tema del combo freudiano asociado con lo siniestro y que encuentra en el cine (es decir, en *Let the Right One In*) su epifanía: el tema del 'mal de ojo'.

Freud adjudica este tema al estudio de un oftalmólogo, llamado S. Seligmann, que señala la capacidad de proyectar sentimientos de envidia en otros a través "de

la mirada, aunque uno se niegue a expresarlos en palabras". Así, el deseo se vuelve realidad y se "está dispuesto a suponer que su envidia debe haber alcanzado una fuerza especial y que esta fuerza bien podrá llevarla a convertirse en actos. Se sospecha, pues, una secreta intención de dañar, y basándose en ciertos indicios se admite que este propósito también dispone de suficiente poder nocivo". En el mal de ojo, entonces, el deseo de agredir a alguien se dispara por la fuerza de la mente; a esto Freud lo denomina "omnipotencia del pensamiento", y podría ser el colmo de lo siniestro (*unheimlich*, en el alemán freudiano), definido como "todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado", porque lo más íntimo de la persona, sus oscuras ideas inexpresables, sale a la luz sin su voluntad. Pero el vehículo para que el pensamiento se accione es la mirada: es sólo posible a través del poder maligno del ojo. Y en esa habitación solitaria, donde desea y ensaya el apuñalamiento de los compañeros violentos que lo acosan, Oskar ve por primera vez a Eli (sus pupilas dilatadas son prueba de su poder ocular), que cumplirá su deseo. Aunque Oskar también encuentra otro doble ideal en la historia del cine: el Archibaldo de la Cruz, protagonista de *Ensayo de un crimen* (1955), la mejor por lejos de las primitivas fantasías cinematográficas de Luis Buñuel. Si no recuerdan de qué trata esa película, se trata de alguien que descubre, durante su infancia, que puede matar a alguien con sólo desearlo, sin mencionarlo ni ejecutar ninguna acción. Cada vez que ese pensamiento macabro se le cruza por la cabeza durante su vida se cumple irremediamente. Y el cine no es otra cosa que el mal de ojo por excelencia: una mirada que *realiza* la muerte, la hace real. Es decir, siguiendo la paradoja del doble: el cine da vida eterna a la muerte por medio de la visión fotográfica. Y si la creatividad del ojo de Buñuel para realizar la muerte en *Ensayo de un crimen* escalaba picos (ci)necrófilos bastante difíciles de igualar, miren el climax de *Let the Right One In* (spoiler; saquen su ojo de la nota si la información sobre la muerte de la película, sobre su final, les hace mal): la secuencia del desenlace en la pileta, con un manejo virtuoso del fuera de campo, que plantea un juego de equilibrio estético entre la sugestión y la exhibición gore, sin nunca prescindir de una belleza diáfana, tal vez sea la inmersión más profunda y clara en la experiencia de lo siniestro, en la *realización* de la muerte. "Un ojo por un oído", lo amenaza el matón del colegio a Oskar antes de sumergirlo en la pileta, para luego mantener un punto de vista inmersivo, con toda la acción final percibida desde un único punto de vista subacuático, como si un solo plano bastara para expresar el poder maligno del ojo monstruoso del cíclope cinematográfico. El montaje no confunde, todo es la claridad de la imagen. Y hay pocas películas con tanta claridad para representar la complejidad del valor siniestro de la imagen del cine. Y digo claridad en un sentido literal, no metafórico: entre todos los lugares comunes del cine de terror y de vampiros que abandona *Let the Right One In*, el más importante es la oscuridad como forma de crear el clima. En primer lugar, porque ésta es tal vez la película más encandilada de blanco, menos cromáticamente nocturna que el cine de terror vampírico creó en su historia. La nieve perenne, claro, ayuda para cubrir todo y transformar la noche en sábana infinita, en desierto nívico, en tundra casi sin sombras, en inmaculada pantalla cinematográfica, en una nueva luz. En este sentido, esta película sueca encuentra otro reflejo en la danesa *Vampyr* (1932) de Carl Dreyer,

hermanada con ella tal vez en una siniestra sensibilidad escandinava: pocas dudas hay de que dentro de la fatigada saga vampírica que la historia del cine perpetuó *Vampyr* y *Let the Right One In* son los dos ejemplos de películas que logran sacudirse todo lugar común iconográfico del cine vampírico para ser una inédita aventura plenamente cinematográfica, sin depender de las bases literarias o visuales precedentes. En el estudio minucioso de la adaptación de *Vampyr* que hace S.S. Prawer en su libro *Caligari's Children*, se consigna que, a diferencia de lo que dictaban los textos de base de Sheridan Le Fanu, la imaginación visual del ojo de Dreyer estaba "motivada por lo contrario; si su fuente era un estudio del negro, el suyo sería un estudio en blanco, el horror de la blancura, del que hablaba Melville y al que también se puede encontrar en Poe: niebla blanca, luz blanca difusa (disipada sutilmente por los lentes), pelo blanco, pisos blancos, incluso árboles pintados de blanco. Esta blancura a veces oscurecida al gris está sugerida en el nombre del personaje protagonista David Gray (=gris); dentro de esta blancura, las sombras pueden moverse y hasta podrían resplandecer para hacerse más misteriosas,



más siniestras". Parece, en realidad, una descripción de los paisajes nevados y de la palidez casi albina de los protagonistas de *Let the Right One In*, que insiste en mantener el blanco hasta que la luz de los encuadres casi lastima la vista. "Ha dicho Octavio Paz: 'Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo', y yo, parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo", decía Buñuel cincuenta años antes de que se hiciera esta película, abocada al reflejo de esa luz del pensamiento, y su estallido repercute en varios niveles, recuperando el primitivo poder de las imágenes. Y tal vez, también, este aspecto de hoja en blanco de los encuadres se pueda homologar con las páginas de un *colouring book*, en el que el blanco es apenas interrumpido por líneas que trazan un dibujo primario para pintar con ese trazo explosivo, nervioso de niños y niñas dispuestos a dejar fluir en su pulso la fantasía infantil más siniestra. Una fantasía que es sinónimo, como se acaba de demostrar, del cine más poderoso, del más deseable. [A]

La leyenda del colmillo

Ésta es la gran película de vampiros adolescentes, no la estúpida y marketinera *Crepúsculo*. Llegaron de Suecia los climas inquietantes y el formidable trabajo sobre el espacio del director Alfredson. Vino desde allí la crueldad de los años decisivos que vive un niño de 12 años, sin compañeros, amigos ni padres que entiendan los enigmas del pequeño. Y también proviene de Suecia (increíble, ¿no?) el eterno misterio que constituye la niña protagonista, que no padece el frío y que, como dice, tiene sólo 12 años pero desde hace mucho tiempo. *Let the Right One*

In no necesita mostrar una muerte cada cinco minutos ni tampoco construir una historia que sólo conforme a un público adolescente que, tal vez, empezó a conocer las historias de vampiros desde el *Drácula* de Coppola en adelante. Pero necesita de ese espectador adolescente inteligente, uno que olvide por un rato los lugares comunes de este tipo de historias de acuerdo a la fácil digestión que proviene de la televisión, los videojuegos y los materiales enciclopédicos vía Internet.

En ese sentido, la película es una historia de amor, pero sin recurrencias musicales para adornar escenas empalagosas. El amor y la soledad de los protagonistas, frente a la presencia/ausencia de los progenitores, tienen la calidez y la ternura (sin caer en el fácil ternurismo) de una historia en la que ellos, y nada más que ellos, se enfrentarán a los horrores

de este mundo. Por eso, lo institucional (el colegio, la familia) es el enemigo a vencer por el niño solitario y la niña vampiro, quienes necesitan calor, amistad, amor, complicidad para no quedarse solos. Pese a que están solos.

Let the Right One In es una película que podría prescindir de la mitad de las palabras, que ya de por sí son pocas. Las imágenes inquietan por sí solas, como ocurre en la escena final que transcurre en la pileta de natación, síntesis fidedigna de un amor de adolescentes que continuará para siempre. Pero ojo, no es que el amor sea más fuerte en *Let the Right One In*, sino que se trata de la verdadera leyenda del colmillo, como dijo un famoso creador de canciones, en su versión moderna, agradable, romántica y sincera. GUSTAVO J. CASTAGNA

Depuración estilística

Eli tiene 12. Desde hace mucho. Podría compartir el cuarto con Martin, el vampiro de George A. Romero, con quien, triste y desesperanzada, intercambiaría largas charlas sobre el insomnio y las calles vacías por la noche. En ese cuarto podría estar Antoine Doinel y, por qué no, los niños perdidos de Nunca Jamás o el trío de melancólicos hermanos Baudelaire de *Lemony Snicket, una serie de eventos desafortunados*. Hijos del abandono y la incompreensión, quienes son como Eli van por el mundo haciendo

santuarios por su camino, lugares en los cuales poder descansar de sí mismos y de los demás, aunque sea por un rato.

Let the Right One In termina ahí donde el *Martin* de Romero comenzaba: en un tren, de vuelta en el camino, escapándose hasta de la propia identidad. Si en la película de Romero la familia era una condena no mucho peor que el inexplicable apetito por la sangre, aquí las cosas empeoran: tener 12 años puede ser una pesadilla. No se es lo suficientemente chico para ser niño y gozar de cierta impunidad, pero tampoco tan adolescente como para independizarse. En ese intersticio vive, también, Oscar, el único interpelador válido del mundo triste y cortante de Eli. Entre el invierno crudo, la nieve, la incompreensión de los padres, el hostigamiento de los matones de la escue-

la, la vida mediocre y el horizonte chato de una vida pueblerina, el vampirismo resulta un hecho menor, casi anecdótico, cuando el acontecimiento mayúsculo es el encuentro. Un buen encuentro, decía Spinoza, es la clave de la vida. Un mal encuentro puede resultar funesto. El mundo pensado como intersecciones de intensidades, nunca más indicado: Oscar y Eli son un núcleo nuevo, un huracán de pasiones (cuerpo y carne de terror, sangre de melodrama) que se amalgama y se convierte en un sujeto bifido, amorfo, dual y hermoso. Poesía del fuego, del agua, de la nieve y la sangre, *Let the Right One In* es uno de los más afortunados ejemplos de la depuración estilística de un género: sólo basta un corazón hinchado de sangre, furia y melancolía. FEDERICO KARSTULOVICH

Ah... deja que entre el correcto
Y cuando finalmente lo haga
diré que tenías derecho a morder
al correcto y decir "¿qué te hizo tardar tanto?"
"¿Qué te hizo tardar tanto?"
Morrissey. *Let the Right One Slip In*

Hay dos citas de Morrissey en la novela de John Ajvide Lindqvist (editada en Argentina el año pasado, sin mucho ruido, como *Déjame entrar*) en la que se basa su propio guión de *Let the Right One In*. Ninguna de ellas es la de acá arriba, aunque la canción presente en la edición especial del álbum *Viva Hate* haya provisto, además del título, los versos que preceden al último capítulo del libro. La otra cita, que abre el primero –"Dichoso aquél que tiene un amigo así"–, resulta especialmente reveladora acerca del tipo de relación entre los universos del joven escritor sueco y del ex cantante de The Smiths. Traducida, dice más o menos: "Nunca quise matar/ No soy malvado por naturaleza/ Hago lo que hago/ sólo para parecerme/ más atractivo a vos./ ¿He fallado?".

Los protagonistas de *Déjame entrar* –mucho(s) más que los de *Let the Right One In*, que se concentra con inteligencia cinematográfica en Oskar y Eli– podrían suscribir a esas líneas: desde Håkan, el viejo que acompaña a Eli, hasta el plantel completo de perdedores del bar, enredados en una madeja de vínculos enfermos; desde los bullies que hostigan a Oskar para congraciarse con sus hermanos mayores hasta Tommy, un personaje ausente en la película pero fundamental en el texto original. Tommy tiene unos pocos años más que Oskar; es el único chico que le presta algo de atención, aunque su diálogo se limite, más que nada, a intentos de reducir artefactos malhabidos, y aunque prefiera la compañía de los mayores para drogarse (en el sótano en el que Oskar trata de consumir su pacto de sangre –justo– con Eli). Como cualquier habitante de canción de Morrissey, Tommy trata de escaparse (de un padrastro/policía ejemplar, del miedo a tener que compartir el amor de su madre), aun sabiendo que huir puede ser más terrible que quedarse.

Lindqvist se sirve de la voz de Tommy, como de la de los demás personajes, para armar el retrato coral de la Suecia de los ochenta. No cualquier Suecia ni cualquier retrato; el espacio, tal como queda establecido desde la primera palabra de *Déjame entrar*, es uno solo e insustituible: Blackeberg, un suburbio de clase media de Estocolmo ganado al bosque en la década de 1950, planificado con prolijidad escandinava. "Una población de diez mil habitantes, sin iglesia. Eso ya dice bastante de la modernidad y racionalidad del lugar. Bastante de lo ajenos que eran a las calami-



La sangre fría

por Agustín Masaedo

dades y al terror de la historia. Lo cual explica en parte lo desprevenidos que estaban." El espíritu ilustrado bajo el ataque de lo que la razón *non da*: un tópico del terror escrito o filmado, como bien podría testimoniar el Ichabod Crane de *La leyenda del jinete sin cabeza*. Pero para los pobladores de Blackeberg el azote de lo inexplicable no representa un castigo sobrenatural por fallas de origen de la comunidad, por pecados pasados o por inconductas presentes, como para los de *Sleepy Hollow*. Blackeberg, justamente, no tiene pasado. En vez de eso, sobran las familias mal constituidas, los alcohólicos, los drogadictos, los desesperados. La imagen resultante de adoptar el punto de vista de esos seres en vez del, si se quiere, más inocente de Eli y Oskar –que en el libro, de cualquier forma, tiene un cubo Rubik, sí, pero también un pedazo de esponja llamado "bola de pis" para alivianar el oprobio de mearse encima cada vez que lo atacan sus compañeros– es revulsiva, terrible y desoladora. Es un mundo en el que resulta más fácil matar que amar, incluso para los chicos. El único de los personajes que no acepta ese estado de cosas es

Håkan: "Amor es poner la vida a los pies del otro, y de eso son incapaces las personas de hoy día", se da valor cuando sale a cazar para su amada (inmortal). Porque –puede intuirse viendo *Let the Right One In*, pero sólo se hace explícito cuando, al principio del libro, va a la biblioteca pública a hacerla chupar por un rumanito desdentado– Håkan es un pedófilo con todas las letras, el más extremo de los desesperados de Blackeberg y el más complejo de los puntos de vista que desarrolla *Déjame entrar*. Su papel en el relato va mucho más allá de la caída por la ventana con que Lindqvist y Anderson salvan el escollo de lo infilmable, y la secuencia climática que lo involucra –uno de los "dos finales" del libro, siendo el otro, claro, la escena de la piscina: pura potencia imaginaria cinematográfica, ya que en *Déjame entrar* está prácticamente elipsada– tiene que ser una de las cumbres del asco y el horror por escrito. Hay que tener mucha sangre fría para escribir algo así, y un sentido del humor muy negro y muy retorcido para, encima, rematarlo con un "todo lo que cuenta el libro es cierto, aunque ocurriera de otra manera". **[A]**

Ponyo y el secreto de la sirenita

Gake no ue no Ponyo

Japón, 2008, 100'

DIRECCIÓN

Hayao Miyazaki

GUIÓN

Hayao Miyazaki

PRODUCCIÓN

Hayao Miyazaki,
Toshio Suzuki

MONTAJE

Hayao Miyazaki,
Takeshi Seyama

FOTOGRAFÍA

Atsushi Okui

DIRECCIÓN DE ARTE

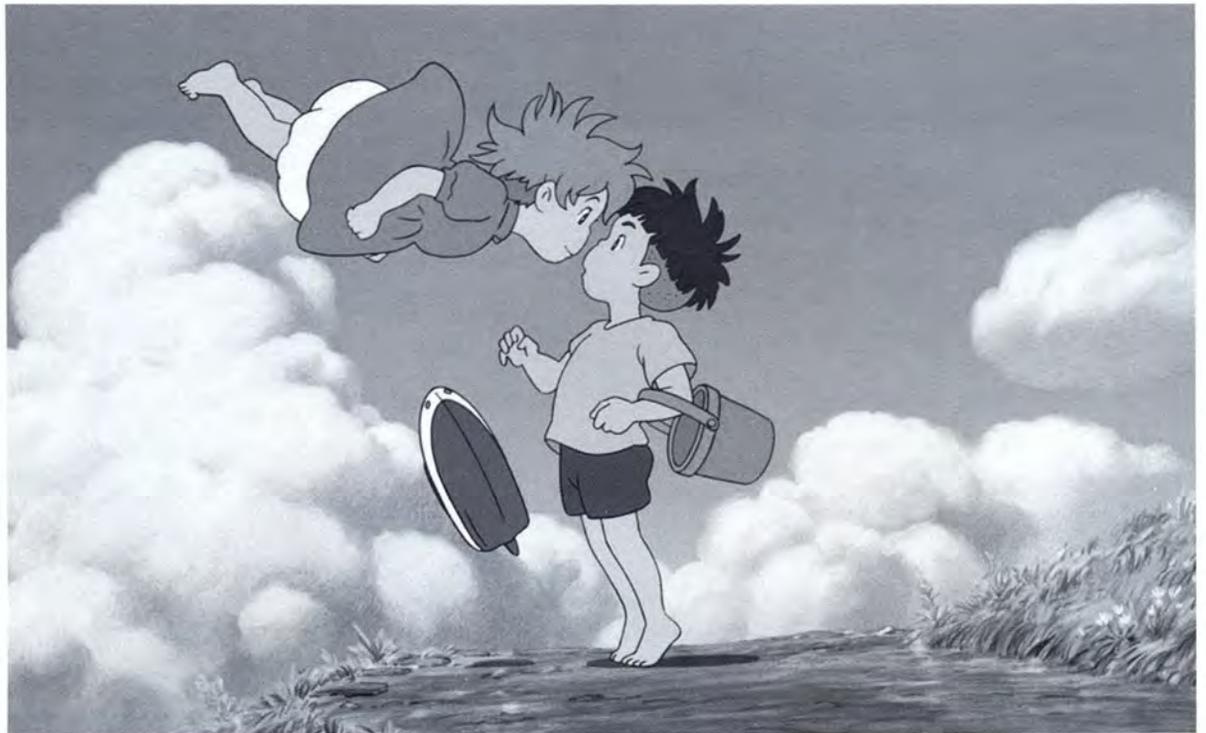
Noboru Yoshida

DIRECCIÓN DE ANIMACIÓN

Katsuya Kondô

MÚSICA

Joe Hisaishi



El secreto de la fantasía

por **Leonardo M. D'Espósito**

Ponyo es algo así como una sirena. Bueno, no algo así: es una sirena, una criatura mitad humana, mitad marina. La curiosidad la lleva a la tierra, a conocer a un nene de unos cinco años o poco más, Sosuke. Sosuke vive con Lisa, su madre. Ponyo debe volver al mar, donde la busca desesperadamente su padre, un ser mágico que controla el océano y a sus criaturas. Pero Ponyo quiere ser una nena y vivir con Sosuke. Hay una serie de problemas y desequilibrios naturales que ponen al mundo en peligro si Ponyo no vuelve a su estadio de ser marino. Pero no pasa nada malo: aparece la mamá de la criaturita y todo vuelve casi a la normalidad, aunque mejor. Fin, sin tristezas de ningún tipo. Ésta es una película de Hayao Miyazaki, el único cineasta del mundo que maneja el suspenso, la belleza y el misterio sin que, para interesarnos, debamos sentir un ápice de angustia.

Ponyo se parece a *Mi vecino Totoro* en eso: se trata de un chico que no vive precisamente en el mejor de los mundos pero a quien la magia lo salva de toda tristeza. Si uno ve *Totoro*, nota que es el reverso perfecto de *Los pájaros*: en el film de Hitchcock permanecemos en un estado de angustia permanente porque los bichos ésos van a atacar y matar a los humanos cada tantos minutos. Cada vez que la tranquilidad crece, ¡paf!, caen los pájaros y agarrate. En *Totoro* es al revés: cuando las dos nenas protagonistas sufren algo, cuando la angustia amenaza, aparece el enorme, peludo, increíble Totoro y todo miedo se disuelve. Con variantes, esta aparición de la magia es uno de los temas de Miyazaki: ahí está la piedra levitatoria de *Laputa*, los gusanos finalmente amistosos de *Nausicaa*, el dios ciervo de *La princesa Mononoke*, el ser oscuro de *Chihiro* y siguen las criaturas fabulosas. Nunca hay verdaderos villanos en las películas de Miyazaki: todos

tienen sus razones. De hecho –pasa en *Ponyo*– el “malo” hasta pide disculpas. Hay quien dice que este último film del futuro kami del animé es menos bueno que el resto. Es menos complejo, su “mensaje ecológico” es más simple y la música no es demasiado acertada, es cierto. Pero, a pesar de esto, resulta una obra tan extraordinaria que, cuando escribimos sobre ella, tenemos que pensar en otra cosa.

Tenemos que pensar en qué es la magia.

Antiguamente, “magia” era “sabiduría”, ni más ni menos. Los Reyes Magos eran astrólogos, sabios antiguos que, confiados en su saber, fueron en busca de un acontecimiento también extraordinario, también un cuento de hadas. Para Miyazaki, la magia es también la sabiduría, una tan amplia y materialista que permite el control de los elementos. Pero, paradójicamente, ese control nunca es total y choca con el libre albedrío, la capacidad de juego, la fantasía. Cuando la fantasía se desata, algo interviene de manera catastrófica en el mundo, hasta que el mundo acepta que lo humano es el ingrediente fantástico del juego y no a la inversa. Veamos: *Ponyo* quiere ser humana para vivir con Sosuke. No quiere poderes extraordinarios; para ella son cosa de todos los días. Quiere las limitaciones de la vida terrena, la alegría de jugar y ser mortal, ni más ni menos. Eso desata en el film el desequilibrio. Es el comportamiento humano de Sosuke, el amor por su mascota, lo que rebalsa las heladas aguas del cálculo del mundo de fantasía. Miyazaki es todo lo contrario de la mayoría de los realizadores de animación japonesa: para éstos, la tecnología ha creado un punto de quiebre cuando los seres inanimados, los robots creados por el hombre, comienzan a concebir quizás un alma. El mundo material se deshace en esa pregunta angustiante: qué es ser humano. En el caso de Miyazaki, no. Miyazaki no sabe qué es ser humano y cree que ese “no saber” es precisamente el misterio fundamental de la existencia, que esa ignorancia es creativa. Lo que mueve a *Ponyo*, lo que da lugar a esos extraordinarios momentos de zozobra gigantes, al tsunami fantástico, es justamente lo que ignora y lo que prefiere seguir ignorando. La ignorancia es lo que la hace libre.

¿No es mucho para una película infantil? Sí, pero está todo allí. La curiosidad es el motor de la existencia y el amor, su sostén. ¿Cómo se refleja el amor si no es en el cuidado? Y aquí, amigos, es donde reside el gran arte de Miyazaki. Estos temas de ninguna manera pueden pertenecer al campo de la acción en vivo. Como dijimos, el mago es aquél que tiene un control absoluto: a cada hechizo, su contrahechizo; a cada poción, su antídoto. El mundo de los seres mágicos es perfectamente equilibrado: por eso pueden habitarlo las criaturas más inverosímiles y por eso nunca se comunica con el nuestro. Después de todo, aquí no hay control total de nada, vea: así estamos con el mundo hecho trizas y cualquiera muriendo aleatoriamente, a veces por cualquier pavadada (siempre se muere por una pavadada; es una pavadada angustiante morir). El extraño Poseidón de *Ponyo* se parece al Capitán Nemo de Julio Verne, por ejemplo. Controla los mares con una ciencia absolutamente precisa. Cuando pierde literalmente el control de los mares porque *Ponyo* se humaniza, decide la destrucción del mundo. Lo vemos, en el increíble prólogo del film, creando y equilibrando la vida marina. Miyazaki, en este punto, es ese personaje: sus dibujos son de un

enorme detalle, de un gran cuidado. Pasan de un barroquismo impresionante a la disolución de los trazos de sus criaturas en una abstracción que tiene mucho de mágico. Hay amor en ese control por lo material, pero recordemos que lo que vamos a ver es cómo tal control absoluto es imposible. Cuando al final todo se soluciona, la transformación de *Ponyo* es instantánea, simple. Lo humano aparece como humano, decididamente humano, y el film termina.

Comienza pues el verdadero misterio sobre esos personajes, el misterio que es parte del mundo que continúa fuera de la sala. Para eso la animación debe de ser perfecta pero ostensiblemente falsa. Para eso debe ser dibujo animado, porque se trata del arte que se hace con las manos, en el que el artista pone en la pantalla ni más ni menos que la huella de su cuerpo inclinado sobre una mesa, trazando puntos y líneas que crearán la ilusión de un mundo consistente. Si *Ponyo* fuera cine de acción en vivo, veríamos la parodia de un cuento de hadas con un trivial mensaje. Un film ya no infantil sino pueril. La belleza y el detalle son imprescindibles para que todo cierre.

Hay otro detalle importante en *Ponyo*: la historia tiene ecos de *La sirenita*, menos su final trágico. Andersen tenía una enorme debilidad por los finales trágicos –lean sin tragar saliva “La vendedora de fósforos”, “La reina de las nieves” o “Historia de una madre”– porque por un lado le permitían el comentario social y, por otro, suenan aleccionadores. Nada que ver con Miyazaki, o sí: resulta que Japón, insular en varios sentidos, no lo es por lo menos desde fines del siglo XIX, y la cultura occidental ha permeado la propia. Eso, que en muchos realizadores genera una angustia y un aliento trágico particulares, en Miyazaki es, también, creativo. Socialista y, a su modo, internacionalista, el realizador busca en marcos occidentales lo que es propiamente japonés –y rescatable–. Y, complementariamente, busca los elementos occidentales que han generado riqueza en el arte japonés. Así, en cada película se ven ecos de otras narraciones: en *Nausicaa* está Tolkien; en *Mononoke*, Kipling; en *Totoro* y *Chihiro*, Lewis Carroll; en *Laputa*, Dickens y John Ford. A la inversa de Kurosawa, que tomaba el cine occidental o a Shakespeare y los “japonizaba”, y distinto de Imamura, que veía la occidentalización con una mezcla paradójica de ironía y fascinación, Miyazaki cree que no hay una cultura nacional, sino relatos. Que cuando un relato o un mito se instalan en el inconsciente colectivo, pertenecen a todos. Que si los japoneses conocen y leen a Andersen, por algo será. Investiga a fuerza de imaginar ese “algo” y lo pone en pantalla como una solución posible, nunca única. Goza con cada trazo y se deja llevar creativamente, dibujando el recorrido de una idea en su propio mundo. El resultado termina siendo universal al punto de que uno puede ver cada película –incluso las de trama más enrevesada, como *Mononoke*– sin entender los diálogos (vean *Totoro* en una de esas copias truchas que andan por ahí con un nene que no sepa leer y van a ver). *Ponyo* es ese tipo de apropiación amorosa, al punto de que les lava la angustia, de esos mitos queridos. El arte de Miyazaki es, pues, universal y absoluto, hasta el extremo de concedernos la esperanza de un mundo mejor y posible. Ése quizás sea el mayor mito propio que ha creado este hombre que imagina la magia como algo trivial y lo humano como la mayor fantasía posible. [A]

A la inversa de Kurosawa, que tomaba el cine occidental o a Shakespeare y los “japonizaba”, y distinto de Imamura, que veía la occidentalización con una mezcla paradójica de ironía y fascinación, Miyazaki cree que no hay una cultura nacional, sino relatos.



Geometría maternal

por **Marcos Vieytes**

Además del paraíso plantado por el Padre, hay otro *antes* del padre o a orillas de su dominio, y allí transcurre la última película de Hayao Miyazaki, protagonizada por el ente del título llamado Ponyo, una criatura acuática en trance de ser humana y de identidad decididamente femenina –o tan femenina como puede estar desarrollada la identidad sexual de una niña–, un nene llamado Sosuke que la recoge del océano y la madre del chico, quien trabaja en un geriátrico. El esposo de ésta y padre de aquél está siempre embarcado, mar adentro, lejos del grupo familiar, de la comunidad y de la acción del film, conectado apenas por una señal lumínica con la que se comunica justo antes del mitológico tsunami que se cierne sobre la isla y sus habitantes. A su vez, la figura paterna y fantástica de Ponyo tiene por momentos la apariencia de los románticos del siglo XIX: estilizadamente lánguido y lívido pero con

unos cuantos años encima, y además con la necesidad tiernamente ridícula de andar con una regadera en la mano cuando sube a la superficie terrestre, lo que le quita todo atractivo posible a ese desvaído y anacrónico habitante del océano desposado con una diosa que centuplica su tamaño. El resto de los hombres que aparecen en la película están pintados, literal y amablemente, pero pintados al fin. Son figuras ausentes o nominales, como la de los guardabarreras incapaces de impedir que la madre de Sosuke cruce con su automóvil justo antes de que la marea se lo lleve todo, o la del capitán de la barca de rescate que pasa fugaz por el film megáfono en mano. En ninguno de los dos casos Miyazaki se burla en lo más mínimo de ellos (no hay un solo personaje al que Miyazaki quiera despreciar), pero deja en claro que su autoridad es apenas formal. Están allí, siempre uniformados y prolijos, chochos con su atuendo como si se tratara de nenes abstraídos

con su juguete nuevo, destinados a ser siempre iguales a sí mismos pero inconscientes de ello y por eso mismo felices. Quizás como el propio Sosuke, proyectado de hombre que, cuando amaina la tormenta y baja la marea, se calza una gorra de marinero y sale a navegar a bordo del barco de juguete cuyas proporciones Ponyo-niña-peza-ave-Maga-sanadora agrandó hasta amoldarlas al tamaño de ambos.

Como en Fellini o Moretti, y a diferencia de ese gran matricida del cine que es Marco Bellocchio, aquí ser hijo es vivir (en) la experiencia feliz del secado (del pelo o del cuerpo, después de un baño o de una tormenta), experimentar el cuidado materno justo antes de desmoronarse. Para evitar que la madre se convierta en esa "jaula de la que tarde o temprano hay que escapar", según decía Paul Bowles, Miyazaki hace que las dos de su película sean cuidadosas pero desprendidas, incluso aventureras, así se trate de mujeres de carne y hueso, deidades o hasta esa tercera criatura físicamente indefinida pero de fuerte voluntad que es Ponyo. En todos los casos, los héroes de su película son, en realidad, heroínas, chicas "duras y geniales" a los ojos de aquélla. Y las que son madres facilitan el crecimiento de su prole, cuidan pero no controlan, tienen mucho más que ese sólo interés en la vida, parten pero sin dejar de estar de un modo vago y concreto a la vez, no sin antes promover la confianza de sus hijos en sí mismos, la alegría del juego, el placer de aventurarse fuera del pequeño mundo propio sin su compañía. Ya desde el primer plano, el agua –como en otras el aire– y la luz son los elementos centrales de la película y ambos pueden vincularse a la maternidad y el (re)nacimiento. Al igual que la protagonista de *Kiki's Delivery Service*, Ponyo deja su casa natal, que es el océano, por la terrestre de Sosuke, situada en lo alto de una colina, y Miyazaki marca la importancia de ese paso, la naturaleza gradual de ese proceso de crecimiento con un contrapicado desde el punto de vista vertical de Ponyo, que asciende desde la profundidad de las aguas a la tierra. Esa casa, además, sirve de faro y referencia para los navegantes, y es un punto elevado de la isla que el tsunami no alcanza a cubrir. Si juntáramos a todos los grandes personajes femeninos del cine de Miyazaki –y la madre humana de *Ponyo on the Cliff by the Sea* es uno de ellos tanto o más que la propia Ponyo–, tendríamos algo tan extraño y singular como un gineceo hawksiano a cielo abierto, constituido por un grupo de mujeres simultáneamente aguerridas y cálidas que hacen que el hábitat de cada una de sus películas sea uno en el que se combina prodigiosamente riesgo y seguridad, estabilidad y cambio, razón y magia, pasado y presente.

En su universo, crecer no es resignarse sino encontrar el amor y la amistad para, junto con ellos, ingresar a una dimensión en la que la responsabilidad y la libertad no se excluyen mutuamente ni dejan afuera a la alegría. Miyazaki jamás escoge entre los varios y diversos planos de su mundo, sino que tiende a integrarlos en una convivencia extraña y utópica que en *El increíble castillo vagabundo*, por ejemplo, deparaba sorpresas tan felices como hacernos pasar del rechazo hacia la bruja Arechi (por la maldición que había echado sobre Sophie) al cariño que sentimos finalmente por ella, ya devenida abuela y otra integrante más de esa familia poco convencional. Así como jamás enfrenta la juventud a la vejez o el juego a la responsabilidad para obligarnos a escoger entre categorías binarias irre-



conciliables, Miyazaki (y aquí cito a Federico Karstulovich en su crítica sobre *Kiki's Delivery Service* del dossier sobre el cineasta, que acompañó el estreno de *El increíble castillo vagabundo* –EA Nº165–) "logra un registro conmovedor que no escinde 'lo fantástico' y 'lo real', sino que naturaliza los elementos fantásticos", incorporándolos sin asombro al mundo particular de cada personaje y al verosímil de la ficción. Cuando Sosuke le dice a su madre que una niña viene corriendo sobre las olas, ésta no sólo no lo reprende ni manifiesta el más mínimo signo de incredulidad, sino que ni siquiera duda un segundo en detener el coche, aún a riesgo de ser tragados por las olas, para tratar de rescatarla. Así como el jardín de infantes está situado junto al asilo de ancianos, en el cine de Miyazaki la realidad tiene muchas dimensiones particulares siempre contiguas, no exentas de tensión y conflicto pero todas y cada una de ellas indispensables no ya sólo para la supervivencia de un mundo rico y plural sino también para la posibilidad de ser felices.

Esto también se traduce en un sincretismo estético del que ya dio cuenta esta revista en el dossier mencionado, y que lo lleva a incluir en el suyo mundos como los de la novela europea de los siglos dieciocho y diecinueve (relatos de aventuras e iniciación, Swift, D'Amicis, Verne, Leblanc), del cine clásico norteamericano (John Ford especialmente), de historietas fundamentales como Tin Tin o de la pintura en general. Naturalmente, *Ponyo* tampoco es ajena a esa voracidad hospitalaria de sus películas, que reúnen a Oriente y Occidente en un mismo seno. Uno de los primeros ejemplos se da en los títulos, apenas un par de minutos después del prólogo y aprovechados por Miyazaki para entablar diálogo con un clásico de la pintura japonesa, *La gran ola de Kanagawa*, perteneciente a la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, de Katsushika Hokusai, y en la que se representa un gran tsunami, motivo central de la película. Lo que hace Miyazaki, sin embargo, es ir más allá de la cita, de la reproducción figurativa de una imagen más o menos conocida, para referirse a –y valerse de– una técnica basada en los fractales a la que remiten esa obra en particular y la tradición plástica japonesa en general. En "Ozu, la geometría natural", incluido en *Pensar el cine 2*, Alejandra Figliola y Gerardo Yoel definen a lo fractal como "geometría autosimilar y autocontenida, cuya esencia es la repetición de un módulo característico a distintas escalas, (...) formas iguales a sí mismas (...) en las que se encuentra siempre la misma estructura invariante", para luego señalar que "los artistas japoneses concibieron estas formas naturales –se las puede encontrar en las montañas, las franjas costeras, los brócoli, los caracoles, los sistemas hidrográficos– mucho antes de que las teorías matemáticas occidentales las desarrollaran", y que Ozu se valió de ellas para lograr "en la disposición de los personajes y de los objetos lo plano y lo profundo, lo dinámico contenido en lo estático, lo turbulento en lo congelado". Similar conciliación ocurre en toda *Ponyo* que, junto a la gran ola y el monte Fuji fractales de Hokusai que atraviesan la película (en la forma literal del tsunami en un caso y en la metafóricamente desplazada hacia la casa en lo alto de la colina en el otro), alinea la representación prerrafaelista de una diosa submarina o hace que su protagonista monte la marea al compás de las mismas Walkirias de Wagner que a Coppola (el otro Ford) le insuflara en *Apocalypse Now* ánimos igual de poéticos pero mucho más bélicos que los de Miyazaki. [A]



Nazis en la Luna

por **Marcela Ojea**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

Que Elvis está vivo o que los nazis tuvieron una base en la Luna son leyendas de otros tiempos. Que los mismos Estados Unidos volaron las Torres Gemelas o que los códigos de barra tendrían el propósito último de controlar a las personas, más bien de éstos. Más o menos ciertas o risibles, las teorías conspirativas avanzan en los últimos años con la fuerza de los tanques y el probado impacto de los misiles. Es que a partir del 11 de septiembre, o tal vez antes, el mundo parece haberse poblado de tramas ocultas y verdades reveladas.

En el fondo de *Los secretos del poder* anida una de tantas, y quizás por eso la película goza de sus delicias en la misma medida en que padece sus males. Tal vez allí está la causa de que resulte tan seductora como esquemática; y acá no faltará quien salga a decir que una cosa es la Historia con mayúsculas y otra una simple trama. Que una interpretación simplista de los procesos que llevan a la humanidad a los tumbos es algo poco serio, pero que una idea redonda y sin aristas problemáticas de la sociedad de nuestros tiempos puede dar lugar, sin embargo, a un film cautivante.

Una empresa de seguridad privada conformada por mano de obra desocupada recién regresada de Irak quiere apoderarse de la seguridad interna de los Estados Unidos. Ése es el secreto bien guardado que expande por *Los secretos del poder* su esencia sigilosa y simplificadora. Las muecas de los personajes ya venían insinuando esa explicación que se intuía obvia. Russell Crowe es el periodista *outsider*; Rachel McAdams, la novata ingenua y ambiciosa; Helen Mirren, la editora exigente y despiadada pero al mismo tiempo intuitiva y tolerante. Aunque el mundo ha cambiado y con él también el periodismo, el ropaje de género es bien llevado por todos los personajes. La vieja mística de la denuncia impresa parece estar retrocediendo frente a la furia desapasionada del blog; la acérrima búsqueda de la información confiable y la investigación a

Los secretos del poder

State of Play
Estados Unidos/
Reino Unido/Francia,
2009, 127'

DIRECCIÓN
Kevin Macdonald

PRODUCCIÓN
Tim Bevan, Eric Fellner,
Andrew Hauptman

GUIÓN
Matthew Michael
Carnahan, Tony Gilroy,
Billy Ray, Paul Abbott

FOTOGRAFÍA
Rodrigo Prieto

MONTAJE Justine Wright

MÚSICA Alex Heffes

INTÉRPRETES
Russell Crowe, Ben
Affleck, Rachel
McAdams, Helen
Mirren, Robin Wright
Penn, Jason Bateman.

ultranza compiten con el impacto efímero de una verdad evanescente, y ellos están en medio de esas batallas. Pero, por momentos, las actuaciones hacen visibles sus costuras y entran en sintonía con la ingenuidad de un argumento encadenado a esa razón última, a esa justificación final que lo cierra todo. Los periodistas detectives actúan la suspicacia, y la expresión de sus rostros, que se anticipa ante cada próxima revelación, delata la autoconciencia en la construcción de los personajes. Tampoco faltan el riesgo, el tesón que no cesa en su búsqueda de una verdad que retrocede y los consabidos y consecuentes pequeños placeres del descubrimiento. Las pilas de diarios y papeles que se amontonan alrededor de Crowe, el desorden, las notas desprolijas que se abarrotan en un papel junto al teléfono, los llamados incansables que pueblan el encuadre sitúan a la película en la vieja tradición de *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976). De este modo, el protagonista se enlaza con una tradición periodística y también cinematográfica.

Claro que está también presente esa oscuridad vertiginosa de un submundo hecho de puertas secretas y callejones pringosos que quitan el aliento y le otorgan vigor a las escenas que se suceden con perfecto timing. Faltan, sin embargo, las complejidades de *Zodíaco* (David Fincher, 2007), y podría decirse en este sentido que *Los secretos del poder* es a una versión conspirativa, directa y rectilínea de la historia lo que esa otra es a una versión compleja y oblicua. Los efectos de estas líneas tendidas por el relato son visibles: en un caso, un resultado final más bien estático; en el otro, movimiento y tensión constantes que nunca terminan de resolverse. Ubicada temporalmente en los setenta, la película de Fincher daba cuenta de los rincones oscuros de una época luminosa, y en medio del proceso de búsqueda del asesino en cuestión se topaba siempre con un nuevo interrogante. *Los secretos del poder*, por el contrario, sólo encuentra respuestas, y aunque la búsqueda es atrapante, la decepción sobreviene cuando finalmente todo encaja.

Un asesino de rostro enigmático, los ejecutivos de las tabacaleras o el mismo Nixon eran los rostros verídicos de un mal poderoso escondido en los sinuosos recovecos del poder que pretendían ponerse al descubierto en *Zodíaco*, *El informante*, *Todos los hombres del presidente*. Las fuerzas que representaban eran concretas: un indecible mal de época, los intereses económicos y empresariales, el poder político. Frente a estos poderes reales, el trasfondo de *Los secretos del poder* carece de contundencia, y la fuerte relación del género con lo real es reemplazada por una vuelta de tuerca insustancial y poco convincente. (De más está aclarar que Ben Affleck tampoco es un villano a la medida de las circunstancias.) Porque frente a las verdades de las películas con las que se emparenta, ésta de que las corporaciones privadas quieren apoderarse de la seguridad nacional, tal como es presentada en la película de Macdonald, como dicen en el barrio, suena a "bolazo". Allí están las explicaciones vigorosas, rimbombantes, seductoras pero ingenuas que animan a las teorías conspirativas. Finalmente la película hace lo mismo que el personaje de Crowe detesta: se queda con esa información algo inverosímil pero impactante. El resultado final también es contradictorio: aunque parece triunfar el viejo periodismo de investigación, aquél que se juega por sus verdades, todo tiene el impacto de una novedosa, atractiva, pero risible noticia de blog, tan risible como una luna conquistada por los nazis. [A]



Con bloguito

por Nazareno Brega

Rumor. Ahora dicen que *Los secretos del poder* estuvo cerca de cancelarse. El proyecto iba a juntar, por primera vez desde *El club de la pelea*, a Brad Pitt y Edward Norton, pero por un retraso en la producción o problemas con el guión, según cuál sea la fuente, se cayeron sus colaboraciones. También se corrió la bola de que Brian De Palma, Richard Linklater, Ang Lee, Jim Jarmusch y otros directores habían recibido el guión en sus casas antes de que el proyecto cayera a los pies de Kevin Macdonald.

Observación. Russell Crowe heredó el papel de Brad Pitt. No parece haber hoy en Hollywood un actor más grande que el neocelandés. Desde quien haya escrito apenas un par de líneas en un diario íntimo para arriba, todo el mundo desearía moverse por el periodismo con la soltura del Cal McAffrey de Crowe. Él es un tipo duro como los datos que recolecta y ni siquiera un par de balazos lo acobardan. También se le notan la facilidad y la velocidad que tiene para la palabra, siempre dispuesto a acercarse a una bella señorita e invitarla con un poco del “vino de Irlanda” de su petaca. Cal McAffrey es bravo como una especie de Chuck Norris del periodismo: no le interesa convertirse en la noticia; él coge con la mujer de la noticia. Cuando un informante militar persigue a Cal y busca así amedrentarlo antes de pasarle un dato, él sólo tiene para decir “me gusta tu estilo” y, una vez que el milico “topo” cumplió y se retira, Cal mira cómo se aleja para que quede bien claro quién espía a quién.

Descubrimiento. Cal es un periodista de la vieja escuela que ve cómo el reloj tecnológico le cayó en la cabeza. Las cosas ya no son lo que eran para el periodismo en estos tiempos de blogs editoriales y medios online. Cal es de la época en la que uno se acercaba a la policía con un café extra y se lo ofrecía mientras se colaba en la escena del crimen para conseguir datos. Él se toma el tiempo para explicarle a la joven bloguera estrella del diario cómo embrollar a un policía que hace la guardia en un hospital, pero ella no parece necesitarlo, aunque lo admira. La

bella Della apela a su simpatía, se manda de una y tiene a la tecnología de su lado: cuando llega el momento de inventar algún pretexto, le suena el celular al poli, que se excusa y abandona la guardia un momento. El tiempo le jugó una mala pasada a Cal y tal vez por eso tome a la bloguera Della como su protegida, como si fuera la única manera de dejar un legado de su modo de entender y hacer periodismo. Cal parece recién desayunarse que la inmediatez y la locura por vender o tener un click más ya tiñen de amarillo las páginas de todos los medios. *Los secretos del poder* inserta a este Cal McAffrey, periodista descomunal al que se reivindica y que siempre parece de otros tiempos, en un contexto en el que a la prensa ya ni siquiera le molesta comprar pescado podrido siempre que la noticia (cualquiera, la que sea) salga con fritas y los tabloides se vendan como pan caliente.

Investigación. Esa vieja escuela que exuda Cal se traslada a *Los secretos del poder*, una película que demuestra sus ganas de ser un thriller político setentoso. Y así como se muestra una investigación periodística a la vieja usanza pero marcada por la impronta de los blogs, Kevin Macdonald recurre a esa cámara de video HD escurridiza “que da documental” tan contemporánea. Una película retro, que mira todo el tiempo a las formas del periodismo pasado (a no perderse los hermosos créditos finales), pero con una estética bien anclada en el presente y con un tema candente en Estados Unidos como lo es el turbio futuro de la seguridad nacional yanqui gracias al avance de las corporaciones militaristas privadas. Sobre el final de *Los secretos del poder* todo termina por oscurecerse demasiado de golpe y uno siente que algo huele mal en la forma en que se planteó la relación entre periodismo, política y corporaciones en esta adaptación.

Fuente. La primera repercusión ante esa sensación sobre el final de *Los secretos del poder* es salir corriendo a conseguir la serie original que inspiró a la película. Si bien ambos finales, con vueltas de tuerca incluidas, son muy parecidos, llama la atención cómo Hollywood deformó la serie hasta transformarla en un réquiem para la investigación periodística. Tal vez por eso Macdonald haya apelado a un tono demasiado pesimista y haya editado ese excesivo y juguetón humor de la serie. *State of Play*, la serie de la BBC, es una de las mejores maneras posibles de pasarse seis horas frente a una tele, sin que importe mucho que ya se conozcan de antemano buena parte de los giros de la trama.

Verificación. Ahí es cuando cae la ficha y uno entiende por qué la presencia de Crowe se vuelve primordial para *Los secretos del poder*. Era necesario un tipo de tamaño presencia para que no se notara ningún bache en esta destilación de sólo un par de horas en la que incluso se pretende decir todavía más sobre prensa, política y corporaciones que en media docena de capítulos de 55 minutos. Y a todo eso encima hay que agregarle ese costado tecnológico mediático tan poco presente allá por ese 2003 en la BBC. Crowe nos distrae y es el responsable de darle solidez a estos planteos de *Los secretos del poder*.

Off the record. Un dato: si buscan en isohunt.com y preguntan por “State of Play Series 1”, se pueden obtener algunas pistas sobre cómo conseguir el programa de la BBC. A esta altura los lectores ya tienen la información suficiente para decidir por ellos mismos si vale o no la pena emprender esa investigación. [A]



Polleras coloradas

por **Marcela Gamberini**



Cous cous, la gran cena empieza y termina con una imagen similar. Una mujer seduce enfundada en una pollera colorada. No es la misma mujer, pero eso es lo de menos; la imagen suscita deseo, placer y sudor. Riesgo. Seducción. El deseo se desboca y entra en la pantalla de la mano de las caderas de las mujeres, desde el principio hasta el final. Porque efectivamente es ésta una película de mujeres. Ellas llevan la fuerza del relato, lo empujan, lo seducen y se lo muestran al espectador en su estado más puro. Una pollera colorada. Un baile caliente. Una comida casera. Una charla amena. Un llanto conmovedor.

La historia es sencilla. Una familia de inmigrantes magrebíes en Francia vive en una ciudad ubicada en la ribera del Mediterráneo. El padre de esa familia se queda sin su trabajo de años en el puerto y su última acción para con los suyos va a ser repartir pescado, comida a sus allegados. Este padre tiene varios hijos e hijas, suyos y de su actual mujer. Los míos, los tuyos, los nuestros, como se suele decir. Agobiado, va a intentar hacer el negocio de su vida: abrir un restaurante en un barco abandonado. Y ésta es la película: cuenta la historia de un grupo familiar que, mancomunado, busca una vía de escape a la situación que el contexto social europeo les propone. *Cous cous...* se hace cargo de las dificultades de los inmigrantes en un país europeo; todo se torna más difícil para ellos, pero la solidaridad y el acompañamiento de unos y otros es lo que los salva. Es interesante ver cómo estos inmigrantes, a pesar de las adversidades, nunca pierden su identidad, aunque convivan con franceses y esta identidad esté representada en el cous cous, plato hecho a base de sémola de trigo, típico de muchos pueblos del norte de África.

El cous cous va y viene en la película. Crudo, cocido, hecho con verduras o con pescado. Sigue el movimiento de los personajes, que resultan en la mayoría de los casos entrañables y queribles. La cámara de Kechiche, siempre atenta a sus criaturas, los enfoca en la mesa, hablando, cocinando, traicionándose, llorando. Siempre es una cámara ávida y certera, con planos cerrados sobre los rostros de los integrantes de la familia, creando un clima de intimidad doméstica y de pura intensidad. Un buen ejemplo de esto es la comida que comparten en familia, todos abarrotados alrededor de



Cous cous, la gran cena

La Graine et le mulet

Francia, 2007, 151'

DIRECCIÓN

Abdellatif Kechiche

GUIÓN

Abdellatif Kechiche

PRODUCCIÓN

Claude Berri

MONTAJE

Ghalia Lacroix

FOTOGRAFÍA

Lubomir Bakchev

INTÉRPRETES

Habib Boufares, Hafsia Herzi, Farida Benkhetchache, Abdelhamid Aktouche.

una mesa tal vez pequeña para albergar a tanta gente pero que la cámara de Kechiche sabe contener y retratar. En esta comida las miradas de las mujeres son amplias y profundas, se cruzan y se descruzan todo el tiempo entre ellas y con los hombres de la familia, demostrando su fuerza, su inventiva, su resolución.

Ser mujer, según la mirada de Kechiche, es una construcción social, no es una mera definición normativa. Ser mujer es llevar el peso de la tradición, es resolver las cuestiones no sólo domésticas, es poner en escena cuerpos que se mueven constantemente. Y ésta no es la mujer francesa, ni la europea, ni la americana; las que están presentes en la película son mujeres magrebíes, que llevan pegado a su cuerpo la identidad africana y no están dispuestas a perderla. Son fuertes y parlanchinas, son verborágicas. Se atorran de palabras y de acciones. Hablan y hacen a la vez. Se ríen y sufren, lloran y se atreven a más. Familias matriarcales en las que el discurso femenino no sólo es el dominante sino que además excede los límites de la narración. La mujer es la que se ofrece, es la que se exhibe y también la que hace, la que lleva a cabo, la que consigue, la que puede atravesar la realidad y desarticularla. Los hombres, en la película, son débiles satélites que giran alrededor de las figuras femeninas. Ellos son imperceptibles, traicionan, se equivocan, corren detrás de la nada, lo que se representa en la secuencia del hombre que corre agitado tras la moto perdida, cayendo, finalmente, derrumbado por las circunstancias. Kechiche es el que redefine el imaginario femenino, anclándolo en una clara conciencia social, una tradición, una ideología.

Cous cous es el tercer largometraje de Abdellatif Kechiche, director tunecino que supimos conocer con *Juegos de amor esquivo* (*L'Esquive*, 2003), una película también entrañable sobre un grupo de adolescentes que representa una obra de teatro. Ya en esa película, Kechiche nos hablaba de la fuerza de las mujeres, de las dificultades de los inmigrantes, del poder de la seducción, del juego erótico de los cuerpos. Este director arma potentes relatos, con buen ritmo narrativo, tratando a sus criaturas con una gran dosis de ternura y afecto. Es evidente que el cine no cambia al mundo, pero a veces se puede, como Kechiche, sugerir que otro mundo más justo, más amable, más arriesgado es posible. **[A]**



Refifar

por Marcos Vieytes

Zach y Miri son un chico y una chica que viven juntos sin coger. Se conocen desde la niñez y sólo comparten el departamento en el que viven y cuyo alquiler e impuestos apenas pueden pagar; el trabajo en uno de esos locales de venta de café que se otorgan en franquicia, el auto destartado en el que se trasladan, todo el tiempo que no pasan tratando de conocer al amor de su vida, las compras, la televisión, las conversaciones... Zach y Miri, resulta obvio a esta altura del párrafo, lo comparten todo menos la cama y lo que eso significa en este contexto genérico (que ya trataremos de ver cuál es): admitir que se aman. Zach y Miri son algo así como el Harry y la Sally de los suburbios, de la adolescencia extendida indefinidamente, de la escatología verbal. Eso podría significar que estamos ante una comedia romántica, y, de hecho, la película de Smith lo es, pero no conviene afirmarlo sin antes dar un pequeño rodeo para aclarar un par de cosas por el camino. Al principio (pero quizás no tanto como uno podría pensar en lo relativo a sus principios genéricos), comedia romántica y porno no parecen tener casi nada en común. Y los personajes de esta película, como su título lo aclara, van a filmar películas porno para poder mantenerse, más precisamente para seguir viviendo juntos bajo el mismo techo sin coger.

Entonces, *Zach and Miri Make a Porno* intenta ser algo así como el negativo de una comedia romántica, hablando casi siempre y sólo de sexo donde las otras hablan de amor, neutralizando la pornografía sentimental de aquéllas con la (representación de la) pornografía física, sustituyendo idealismo blando por cierto grado de materialidad cruda. Hay que decir que, final y previsiblemente –dado el contexto de producción–, nunca lo hace del todo, que no mantiene hasta el final su aparente refutación del discurso conservador de buena parte de

Zach y Miri hacen una porno

Zach and Miri Make a Porno

Estados Unidos, 2008, 101'

DIRECCIÓN Kevin Smith

GUIÓN Kevin Smith

PRODUCCIÓN

Scott Mosier

MÚSICA

James L. Venable,

Chris Ward

FOTOGRAFÍA

David Klein

INTÉRPRETES

Seth Rogen, Elizabeth

Banks, Traci Lords,

Craig Robinson, Jason

Mewes, Jeff Anderson,

Justin Long, Brandon

Routh, Tom Savini.

las comedias románticas, pero antes de aclarar por qué fracasa en ese cometido es menester avisar que uno la pasa bárbara durante tres cuartas partes de la película, y se caga casi literalmente de la risa de modo sostenido durante mucho tiempo, con cinco o seis contracciones casi diarreicas de exaltación hilarante: el diálogo de Zach con el actor de cine porno gay que hace Justin Long en la fiesta de reencuentro con ex compañeros de la secundaria; el casting a cargo del cafetero sometido a su mujer y devenido productor con escrúpulos a la hora de ver el desfile de mujeres desnudas que pugnan por un papel; la primera noche de rodaje en la cafetería-set de filmación interrumpida por un aficionado al fútbol americano recontra borracho que aparece de la nada, pide un café mientras todo el mundo está en pelotas y se va sin dejar de hablar del partido que perdió su equipo; la incontinencia fecal de una actriz; las pruebas de cámara de *Star Whores*, etcétera.

En la aventura de filmar una porno para seguir tirando (perdón: para poder pagar el alquiler), Zach y Miri están solos. Alrededor suyo se va formando un grupo de freaks, una pequeña comunidad heterogénea de poco brillantes malvivientes que transforman a la película en una versión Nueva Comedia Americana de *Los desconocidos de siempre*. Al fin y al cabo, o son pobres o medio delincuentes, tipos dominados por sus esposas u obreros mal pagos y maltratados por un gerente indio de pocas pulgas, pero todos y cada uno de ellos, sin excepción, boqueteros amateurs como los personajes de aquella película de Monicelli que en España fue estrenada con un título tan porno como *Rufufú*. Estar juntos les permite no solamente sobrevivir, sino también seguir jugando más allá del límite de edad convencionalmente aceptado. Porque atención que aquí no hay adolescentes sino adultos que no saben serlo en el caso de los personajes, o que juegan a serlo en el caso de los actores. Ni Seth Rogen (1982) ni Elizabeth Banks (1974) son unos pibes, ni sus personajes son pendejos en el sentido biológico del término, sino gente de casi treinta años para arriba que no encuentra su lugar en el mundo (son pendejos en el sentido de torpes, tierna y dolorosamente inadecuados al entorno que les toca en suerte) o que no ha hecho todavía del mundo un lugar propio.

Finalmente lo conseguirán, y eso es lo que hace que la película se debilite durante los últimos minutos, modere su aire de quilombo calculado, pero quilombo al fin, y se amolde a la estabilidad institucional conservadora de la comedia romántica, cuando buena parte del material le habría permitido apostar por la zozobra de la screwball y su imposable búsqueda de la felicidad basada, según Cavell, en la reformulación incesante del propio deseo y la continua pregunta por el sentido de la pareja. El horizonte de la película de Smith es mucho menos radical y no hay nada de malo en ello, salvo por esa resolución convencional precipitada que, para cumplir con las formalidades de la corrida (no en el sentido ibérico del término) final de un enamorado en pos del otro, violenta la lógica del film con la inserción de un plano que no tiene justificación alguna desde el punto de vista fáctico ni moral, agravado por el hecho de que el propio Smith montó (en el sentido no sexual del término, se entiende) la película y allí le pifió (pero no en el sentido instrumental de dejar oír demasiado el soplo al tocar la flauta travesa) de cabo a rabo, sin que este último término implique preferencia particular alguna. Bueno, acá la termino, que ya es tiempo de ir acabando. **[A]**

Vida (y muerte) ante el espejo

por **Fernando E. Juan Lima**



"A mí me gustan mucho mis personajes. Yo no soy pesimista en lo que se refiere a las gentes, sino sobre la manera en que viven."

Claude Chabrol, reportado en *Cahiers du Cinéma* N° 138 (publicado en *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*, Paidós, Bs. As., 2006, p. 53).

¿En qué momento un autor deja de serlo para transformarse en un mero artesano? ¿Cuándo los rasgos de estilo devienen reiteraciones y autoplagio? ¿Qué es lo que separa el cuidado formal del alambicado vacío? La negativa recepción del nuevo *opus* de Chabrol por parte de la mayoría de los críticos (de la mayoría que nos interesa) quizás torna atinente volver sobre estos interrogantes al abordar esta película.

Esta vez, al tiempo que homenajea a Georges Simenon y a Brassens, Chabrol nos acerca la historia del comisario Bellamy (honra al *Bel Ami* de Maupassant), que pese a estar de vacaciones con su mujer no puede evitar involucrarse en la intriga relacionada con un asesinato cometido para defraudar a una aseguradora. Más allá de las derivaciones de la investigación, en la que se tejen mentiras, traiciones, adulterio y hasta un cambio de rostro para evadir a la justicia, en el relato se cruzan la propia historia del comisario, su relación de pareja y su relación con su problemático hermano. Pero claro, también recorre la película las hipocresías de la burguesía, la particular visión chabroliana de la lucha de clases (en la que todo cruce termina en tragedia), la relación de lo material con lo sentimental y con el deseo, el hecho de que todos "delinquimos" de alguna manera, etcétera. Y, una vez más, todo es planteado con un juego de apariencias, ambigüedades, paralelismos, espejos.

A este ya clásico acercamiento se añade la enorme (en todo sentido) presencia de Depardieu como Bellamy, que nos deleita con la composición del personaje de un comisario algo cansado que, pese a parecer más interesado en la comida y en cortejar a su mujer, no puede dejar de lado el trabajo que lo apasiona y que parece el único nexo que lo conecta eróticamente con ella. Pero que nos interese en él no es sólo mérito de Depardieu, con quien finalmente filma Chabrol, desplazando su foco de las mujeres, a las que tan magníficamente ha dirigido (Huppert, Sagnier... aunque aquí está Marie Bunel como la esposa de Bellamy, para desmentir un poco esta afirmación). También hay que reconocer la gran labor de

Bellamy

Francia, 2009, 110'

DIRECCIÓN

Claude Chabrol

GUIÓN

Odile Barski, Claude Chabrol

FOTOGRAFÍA

Eduardo Serra

MONTAJE

Monique Fardoulis

MÚSICA

Matthieu Chabrol

INTÉRPRETES

Gérard Depardieu, Clovis Cornillac, Jacques Gamblin, Marie Bunel, Vahina Giocante, Marie Matheron, Adrienne Pauly, Yves Verhoeven, Bruno Abraham-Kremer.

Chabrol como guionista, que en el personaje principal matiza alusiones autorreferenciales (lo *gourmand*, la intriga policial) con elementos del propio Depardieu (el alcohol, la violencia), aunados por la compartida sensación (¿certeza?) de que pertenecen a otro tiempo. Así, Chabrol-Depardieu-Bellamy logra, al desnudar como pocas veces su cotidiana intimidad, involucrarnos, que sintamos la agitación que le produce subir cinco escalones o descubrir los hilos de la telaraña que intenta desentrañar, y que suframos con el resignado silencio frente a las dolorosas evidencias de que lo que se esconde tras las apariencias no sólo es oscuro en la vida de los criminales (de los socialmente reconocidos como tales, porque, como sabemos, en alguna medida *todos* lo somos).

Bellamy podría haber sido rodada enteramente en subjetiva. De ahí que los criticados flashbacks no son tanto eso como el reflejo de la interpretación, la idea, la imaginación del investigador frente a las circunstancias que va descubriendo (lo que explicaría algún esquematismo). Sin embargo, se agradece el hecho de que no se haya avanzado en ese camino (el de la subjetiva), por cuanto de otro modo habría quedado fuera de campo la adorable mole Depardieu y nos habríamos visto privados del hermoso momento cinematográfico del primer plano secuencia que nos lleva de la tumba luminosa de Brassens a la ominosa escena del crimen.

Se podría criticar algún obvio paralelismo entre investigador e investigado, alguna cesión psicologista en su relación con su "otro yo" representado por su hermano o algún flashback efectivamente feo. Pero en *Bellamy* Chabrol recupera la puntería, afirma sus rasgos autorales y también da cuenta de su modernidad al permitirse jugar con su propia historia y personalidad y con la de su actor principal, sumando referencias y sentidos a la historia.

De la bella ciudad de Nîmes (donde tiene lugar el relato) proviene la tela con la que se crearon los jeans (*de Nîmes: denim*). Como la indestructible prenda a la que antes llamábamos "vaqueros" (¡qué viejos estamos, don Claude!), Chabrol conjuga clasicismo y modernidad, y se muestra "de entrecasa" para volver sobre sus grandes temas. A veces más rústico (*Una mujer partida en dos*), otras concibiendo verdaderas gemas (*La ceremonia*), su sello inalterable impregna su obra, al punto de reflejar los cambios de tono, ritmo, humor e interés que el paso del tiempo genera en él. Pero su esencia, su cosmovisión, su estilo, su *savoir faire* se mantienen intactos. **[A]**

Código de familia

Pride and GloryEstados Unidos/
Alemania, 2008, 130'**DIRECCIÓN**

Gavin O'Connor

GUIÓN Joe Carnahan,

Gavin O'Connor

MÚSICA Mark Isham**FOTOGRAFÍA**

Declan Quinn

MONTAJE

Lisa Zeno Churgin,

John Gilroy

INTÉRPRETES

Edward Norton, Colin

Farrell, Jon Voight,

Noah Emmerich,

Jennifer Ehle, John

Ortiz.



¡Abusadores!

A favor por **Gustavo Noriega**

A primera vista no hay nada en *Código de familia* que no hayamos visto antes: un caso de corrupción policial que atraviesa lazos familiares. Para más *déjà vú*, muchos de los protagonistas –pertenecientes a la policía de Nueva York, de la cual tenemos más información que de la bonaerense– hablan reforzando sus acentos étnicos, entre los que predominan el latino y el irlandés. Es una película que se ha hecho mil veces y, si bien es cierto que las mil veces me gustó, dejemos eso como una particularidad subjetiva y tratemos de encontrar lo que distingue a esta versión de las noventa y nueve anteriores. Hay en ella, en más de una ocasión, un afán de desmesura que la destaca. Colin Farrell sobreactúa todo el tiempo. Al principio parece un problema de la película; en determinado momento, su personaje, para sacarle información a un sospechoso, amenaza con desfigurarle la cara con una plancha encendida... ¡a un bebé! Si habíamos celebrado con tanto gozo liberador que Richard Widmark en *El beso de la muerte* tirara por la escalera a una anciana en silla de ruedas, no veo por qué esta otra cumbre de la maldad cinematográfica no iría a tener su reconocimiento. El desborde de Farrell pasa a ser algo más que una actuación mala o buena, es como una performance loca, salvaje, casi kinsiana, que saca a la película de la previsibilidad dispuesta por el guión. Otro gran momento es el *latin riot*, una rebelión de la comunidad latina que rodea un minimercado asaltado por policías. Los latinos corean en español “¡Abusadores!”, acentuando la consigna en la misma sílaba en que se acentúa la palabra. En nuestro país se habría separado en sílabas la primera parte de la palabra, acentuando en su inicio: “¡A-bu-sadores!”. La escena es excitante, ya que logra con su crescendo contagiar al espectador, que desea fervientemente destrucción y sangre. Es, en un género eminentemente individualista como el policial, un saludable brote comunitario. Edward Norton lleva adelante su personaje noble, que trágicamente es arrastrado por su familia y por la Fuerza a enfrentarse a la opción entre la sangre y el deber. Resuelve como un héroe clásico, en una película que combina el sabor del relato del clasicismo con una pulsión anarquista más contemporánea. **[A]**



Ampulosidades

En contra por **Hernán Schell**

Esta película relata la historia de una familia cuyos integrantes masculinos son todos policías. Uno de ellos, llamado Jimmy (Colin Farrell), es un oficial salvaje, capaz de asociarse al narcotráfico y de cometer actos sumamente violentos. A este señor Jimmy su querido cuñado Ray (Edward Norton) deberá investigarlo. Con este argumento, *Código de familia* va a hablar principalmente de la subcultura policial, de la imposibilidad de ser policía y no caer en el ejercicio de la delincuencia, y del amor y la lealtad hacia la familia como posibles originadores de tragedias. Nada de esto es original, es verdad, pero hay que decir que algunos de estos temas –en especial a lo que la descripción de las leyes internas de la fuerza policial respecta– son tratados con inteligencia por esta película. Si hay que buscarle un problema a *Código de familia*, hay que buscarlo en sus sobreactuaciones (la de Norton, sobre todo), en alguna que otra situación incoherente (¿por qué un policía que delinquirió y se encuentra arrepentido llamaría a un periodista de investigación para decirle que no puede decir nada?) y, sobre todo, en su aliento trágico o, mejor dicho, en la necesidad que tiene esta película de recordarnos en cada escena, en cada plano que estamos ante una terrible tragedia. Hay demasiadas escenas con gente llorando y demasiados burdos primeros planos a sus rostros cada vez que lo hacen, demasiada música que remarca la angustia en la que se ve envuelta la familia (parte de esta banda sonora incluye los coros operísticos más feos que se hayan puesto en una pantalla) y demasiados hechos terribles puestos solamente para hacer más angustiante la trama (¿para qué pondrán a esa mujer muriendo de un cáncer terminal?). Una tristeza tan insistente, tan groseramente ampulosa que termina siendo pegajosa y de mal gusto. **[A]**

Transformers: La venganza de los caídos

Transformers: Revenge of the Fallen

Estados Unidos,
2009, 150'

DIRECCIÓN Michael Bay

GUIÓN Alex Kurtzman,
Roberto Orci, Ehren
Kruger

PRODUCCIÓN Ian Bryce,
Tom De Santo,
Lorenzo Di
Bonaventura, Don
Murphy

FOTOGRAFÍA

Ben Seresin

MONTAJE

Roger Barton, Thomas
A. Muldoon, Joel
Negron, Paul Rubell

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Nigel Phelps

MÚSICA

Steve Jablonsky

INTÉRPRETES

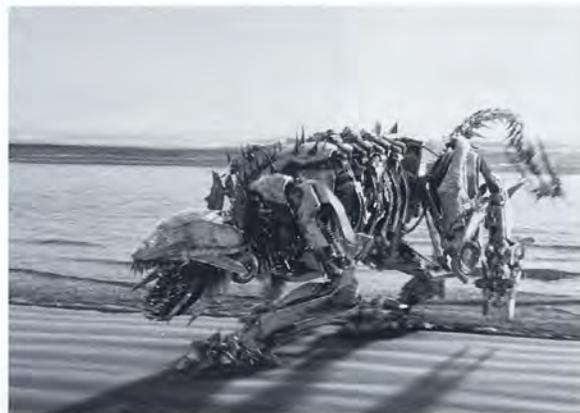
Shia LaBeouf, Megan
Fox, Josh Duhamel,
Tyrese Gibson, John
Turturro, Ramon
Rodriguez, Kevin
Dunn, Julie White,
Raiin Wilson.



INXS

A favor por **Juan Pablo Martínez**

Si uno se acercara a la nueva entrega de *Transformers* con el manual de corrección cinematográfica bajo el brazo, seguro se encontrará con uno de los exponentes más flagrantes de lo que comúnmente se conoce como "mal cine". Y si uno se acercara a *Transformers: La venganza de los caídos* (loco, es "El Caído", es en singular y es un nombre propio) con un manual de corrección política bajo el brazo, seguro saldría indignadísimo, porque, bueno, a esta altura ya sabemos bien que Michael Bay –o, por lo menos, su cine– representa la más recalcitrante de las derechas. Pero son esas supuestas falencias las que convierten a *Transformers* en un objeto rarísimo, desbordado, deforme como pocos y endiabladamente divertido. Todo es exceso en la nueva *Transformers*: setenta mil subtramas que no hacen más que confundir, música al palo, Megan Fox paseándose en plan *bombshell* por todos lados, explosiones a montones, la repetición *ad infinitum* de la canción "21 Guns" de Green Day para que en esos momentos la película se asemeje a la serie *The O.C.*, aquellos hermosos y gigantescos robots, John Turturro desatadísimo. Incluso su duración es excesiva, y eso, en este caso, no hace más que contribuir a lo recargado del asunto. Bay demuestra tal desinterés por "contar el cuentito", por lograr la más mínima coherencia, que resulta enternecedor. En ese sentido, y si bien la primera *Transformers* era una película muchísimo más "redonda", ésta es la mejor manera posible de adaptar una línea de juguetes y posterior serie animada ochentosa de robots extraterrestres que tienen la habilidad de convertirse en vehículos. Ante semejante ridículo, qué mejor que lanzarse al ridículo más absoluto. Bay hace aquí una versión multimillonaria de las películas "reaganeanas" de acción de los ochenta. Juega a ser Spielberg disfrazado de Joseph Zito (dirigió *Desaparecido en acción* con Chuck Norris, por ejemplo). Y logra una película a la que el único calificativo que le cabe es uno en inglés que carece de una traducción que le haga honor. La nueva *Transformers* no es ni buena ni mala, es *fuckin' awesome!* [A]



Un dolor de cabeza prepotente

En contra por **Leonardo M. D'Espósito**

Escribí en otro lado que *Transformers*, etcétera, es una película fascista. No me expliqué bien, así que aprovecho. Es fascista especialmente porque cree en la fuerza bruta; es un espectáculo realizado para vencer al espectador en lugar de convencerlo, para aturdirlo en lugar de emocionarlo, para quebrar su voluntad en lugar de permitirle ejercer la imaginación. Está un poquito mejor filmada que la anterior, por lo menos se sabe quién le pega a quién. Lo que sigue sin saberse –especialmente en la batalla final– es quiénes son los buenos y quiénes los malos. Está bien –me dirán–, en una batalla así hay mucha confusión. Y responderé "no hay batallas así, porque los *Transformers* son muñecos de juguete y aquí la dimensión juego salió volando por la ventana. La expulsaron la gravedad, el culto festivo de la muerte y el desprecio por cualquier lazo humano de la película". ¡Eso era *Transformers*, una verdadera fantasía, no un remedo de la invasión en Irak! Les diré también que Megan Fox está fotografiada como una imagen virtual y no como una mujer (en respuesta a quienes dicen "bueh, por lo menos la meganfocs está buena"), y que el humor (un perro se coge a otro, un robot se coge la pierna de meganfocs, dos robots tienen carita de locos –si logran verlas–) no cuaja jamás con lo que vemos. El mayor Bay se olvida todo el tiempo de que esto es –debería ser– un festivo "rompan todo". *Transformers* (ésta más que la primera) es algo así como la contra de *Pequeños guerreros*: todo lo que había de satírico en una situación absurda ha sido borrado, eliminado definitivamente. Siendo yo un espectador de la serie animada, es importante además señalar que el tono de aquella era mucho más cercano a lo lúdico –la muerte apenas hacía alguna aparición, y cuando lo hacía era más bien como en los cuentos de hadas– y a la fantasía que a la ramplona ideología que articula toda la puesta en escena. Es un film viejo, grandote, pesado: un dolor de cabeza prepotente, fascista en el sentido más kitsch y obsceno de esa mal usada palabra. [A]

Terminator - La salvación Terminator Salvation

Estados Unidos/
Alemania/
Reino Unido/Italia,
2009, 115'

DIRECCIÓN McG

GUIÓN

John D. Brancato,
Michael Ferris

PRODUCCIÓN

Derek Anderson,
Moritz Borman, Victor
Kubicek, Jeffrey Silver

MÚSICA

Danny Elfman

FOTOGRAFÍA

Shane Hurlbut

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Martin Laing

INTÉRPRETES

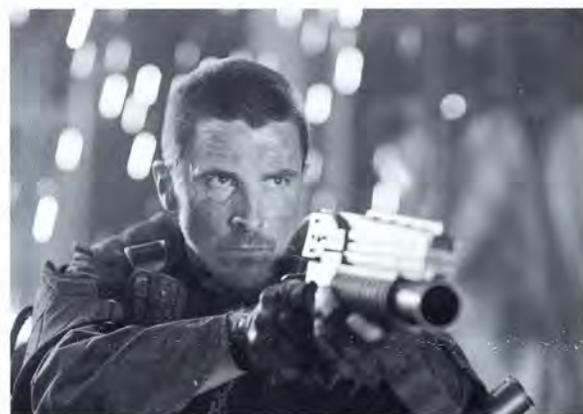
Christian Bale, Sam
Worthington, Moon
Bloodgood, Helena
Bonham Carter.



Acción y seriedad

Un poco a favor por **Marina Locatelli**

El futuro llegó hace rato. Vivimos en la distopía vaticinada en *Terminator 1* y concretada en *T3*. Es el año 2018 y las máquinas ahora controlan el planeta. John Connor (Christian Bale), ya adulto, lidera la contraofensiva. Si bien subterránea y menoscabada, la resistencia todavía lucha para detener a Skynet, la inteligencia artificial causante del holocausto nuclear conocido como el Día del Juicio. Una California devastada, como si fuese el escenario de un western apocalíptico, ruinoso y árido –acentuado por los grises y metálicos colores empleados en la fotografía–, es el lugar donde ocurre una nueva contienda: la del líder-profeta y un homúnculo que no se reconoce como tal. Tanto Connor como su antagonista, Marcus Wright (Sam Worthington), el nuevo personaje que introduce esta precuela, son dos hombres salpicados de automatismo que se verán forzados a cuestionar sus creencias. Son dos opuestos que se amenazan y complementan al mismo tiempo. Ambos personajes hacen avanzar la trama: el primero rescatando a su futuro padre, y el segundo encarnando la salvación a la que alude el título. Pero, a pesar de que los dos caracteres son esenciales al relato, el rol de Worthington genera mayor interés y empatía. Se adueña por momentos del punto de vista de la narración, relegando al otro a un segundo plano. Sin embargo, Christian Bale, hábil frente a personajes con dimensión mítica, consolida el estatuto heroico del protagonista mediante mínimos recursos de su acervo actoral (muy a la manera de John Wayne, se podría decir). Si John Connor está muy serio, casi hierático, es porque la raza humana, condenada por su propia soberbia, está en su hora más aciaga y es su deber ontológico salvarla. Menudo trabajo le ha tocado. Exceptuando algunas pocas escenas en las que la película se torna autoconsciente y la saga se mira así misma (el ineludible empleo del “I’ll be back” o el nostálgico uso de la canción de los Guns N’ Roses “You Could Be Mine”), el humor es casi inexistente. *Terminator: La salvación* posee un tono más lúgubre que sus predecesoras y un ritmo menos sostenido. Sólo adquiere todo su potencial en las poderosas secuencias de acción, especialmente en aquéllas que se suceden a campo traviesa. **[A]**



¿Para qué?

En contra por **Mariano Kairuz**

Una de las claves del fracaso de esta cuarta película de la serie que este año cumple un cuarto de siglo está en la actuación de Christian Bale, en la seriedad fulminante con que hace su John Connor, la mirada siempre grave y la voz profunda, esa amargura aprendida para el caballero de la noche y que parece que se le quedó pegada para siempre. No es que tras todo este tiempo transcurrido desde la primera película de Cameron sólo quede lugar para la parodia, pero vamos, que este “retrato” de la guerrilla tecnofóbica no responde demasiado al universo afianzado a lo largo de las tres películas previas. Que nunca necesitaron que sus protagonistas se pusieran demasiado dramáticos para hacernos ingresar en su premisa de acción: ni Michael Biehn como el Kyle Reese original (con una dignidad más clase B, más afín a la breve participación de Ironside acá), ni Linda Hamilton como Sarah Connor –*action female* rayana en la locura en *El juicio final*–, ni Claire Danes y Nick Stahl en ese mamarracho simpático que fue *La rebelión de las máquinas*. Todas las películas anteriores contaron con un par de protagonistas fuertes o al menos aptos para la empatía, mientras que a *La salvación* parece no alcanzarle con ninguno de sus principales, y por lo tanto se los rodea de múltiples secundarios sin gracia (de verdad, ¿a quién se le ocurrió lo de la “minita guerrera”? ¿Y esa nenita? ¿Y esa anémica que espera al hijo de Connor?). Además de que, asumiendo la ausencia de un robot titular, multiplica los cyborgs en unidades sin personalidad, que ya no son meras máquinas de exterminación sino que toman prisioneros en grandes jaulas que recuerdan a ¿qué? Al imaginario moderno de las cámaras de gas de Auschwitz. ¿¿Para qué?! Una vergonzosa colaboración sentimental entre semiautomatas y humanos tiene lugar en el clímax, para ni siquiera dignarse a ponerle punto final a todo el asunto, sino apenas prologar toda una nueva serie de películas ambientadas en el futuro. Ok, todo lo anterior suena menos a observación crítica que a protesta airada de fan, pero, *de vuelta*, se trata de la secuela de una de las películas más importantes de los ochenta, y los autores de *La salvación* no confían en su propia mitología. **[A]**

Iraqi Short Films

Argentina, 2008, 94'

DIRECCIÓN

Mauro Andrizzi

PRODUCCIÓN

Mauro Andrizzi

MONTAJE

Mauro Andrizzi,
Francisco J. Vázquez

Murillo



La muerte en directo

Montaje prohibido

A favor por Eduardo Rojas

Se dice que la primera invasión estadounidense a Irak fue también la primera guerra de la cual no hubo imágenes directas; las que vimos fueron editadas por los invasores. No es cierto, tal privilegio corresponde a la guerra de Malvinas: de ella aún hoy sólo hemos visto escasas imágenes. No debe ser casual que de un país pionero en esa y otras censuras provenga una película que se construye aprovechando los caminos sin cerrojo de la web. *Iraqi Short Films* es una película de guerra, pero por la particularidad de su origen y construcción —la suma de fragmentos de películas subidas a la web por soldados invasores y milicianos musulmanes— es también una película sobre la guerra como un estado original. La guerra como khaos, la circunstancia primigenia anterior a la creación. No obstante, este caos que Andrizzi rescata de a pedazos desde su pantalla es obra humana. Los encuadres pueden ser precarios (salvo los cuidados planos fijos de los musulmanes), el foco puede perderse o la iluminación esfumarse, pero el resultante es de una fascinación vertiginosa, un vértigo en el que se mezclan el horror y el deseo lujurioso de ver más: el instante anunciado en el que el Humvee vuela por el aire; la intriga por esa cámara fija sobre una casa, espera resuelta en el misil que, como la ira de un cielo infernal, es descubierto por la cámara en el momento preciso en que cae sobre ella entre vítores invasores. *Iraqi...* es también un film político, elección explícita en los textos que se intercalan a las imágenes: Wright Mills, Lawrence o un Dick Cheney atrapado en su monstruosa hipocresía. Esos textos son la única debilidad del film, a veces redundantes y superpuestos a la rotunda elocuencia de las imágenes que por sí mismas, alternándose, contradiciendo su génesis caótica, nos muestran una acción miliciana acompañada por salmodias y agradecimientos a Alá; luego una acción mercenaria aclamada con "fuck yous" más obscenos que en cualquier película mainstream. *Iraqi Short Films* es una telaña, una red dentro de otra en donde quedan atrapadas las imágenes primeras del horror. Una genealogía del cine bélico parece haber nacido, extraño parto a posteriori, de estas imágenes urgentes. **[A]**

En contra por Gustavo Noriega

No hay dudas de que el material del que dispone *Iraqi Short Films* es apasionante. Para decirlo de alguna manera, su atractivo es baziniano. Es muy adrenalínico sentir que lo que estamos viendo sucedió delante de la cámara, que la huella de lo real golpea el lente. Dos resistentes iraquíes preparan un atentado contra un vehículo norteamericano. Escuchamos su conversación, el jadeo de la respiración pesada, sus plegarias. Vemos a lo lejos el vehículo; junto a la cámara, el arma; luego, la explosión, los gritos de júbilo. Nunca estuvimos tan cerca de la muerte, de ese tipo de muerte. Así, una y otra vez, presenciamos distintas circunstancias de la invasión norteamericana en Irak.

Mauro Andrizzi recopiló esas imágenes en la Internet. Es indudable que hay que ser agradecido con su esfuerzo. Si bien todo lo valioso que la película ofrece no es inaccesible para el espectador, es indudable que rastrear en ese inmenso pajar que es la web, clasificar y seleccionar las imágenes resulta una tarea que —no por su complejidad sino por el tiempo que implica— no está al alcance de cualquiera.

Los problemas de la película provienen cuando ésta se quiere constituir en película y vivir la vida de los festivales. Con la mala conciencia de lo artísticamente limitada que es su labor, el director siente la necesidad de construir algo más, de resignificar esos momentos extraordinarios que cosechó en la web. Andrizzi intercala textos que ocupan toda la pantalla durante varios segundos, textos de Robert Fisk, Dick Cheney, Mark Twain, textos siempre insuficientes ante el poder de la imagen. En otros momentos, musicaliza o juega con la velocidad de la proyección. Se diría que, a contramano del fuerte de la película, todos estos son mecanismos eminentemente antibazinianos. Toda la literatura escrita por T.H. Lawrence no vale, en pantalla, el jadeo de un hombre a punto de matar. Donde Andrizzi se asoma, la película pierde potencia y gana en reconocimiento académico.

Una recopilación anónima de todo ese magnífico material, sin más elección que el orden en que son presentados, habría sido la mejor elección. **[A]**

Martha Argerich, conversación nocturna

Martha Argerich, conversation nocturne
Suiza/Francia/Alemania, 2003, 72'

DIRECCIÓN

Georges Gachot

FOTOGRAFÍA

Milivoj Ivkovic, Matthias Kälin

MONTAJE

Ruth Schläpfer

MÚSICA

Luc Yersin

INTÉRPRETES

Martha Argerich, Nelson Freire, Friedrich Gulda, Charles Dutoit, Jörg Faerber, André Prévín.

Estreno en formato DVD



Tras el Bafici y el frustrado intento de estreno en 2003, finalmente llega al Arte Cinema este documental, una buena nueva no sólo para los amantes de la música. Es que Gachot (*María Bethânia: Música y perfume*) no se queda en la suma de "momentos musicales" sino que, con maestría, logra acercarse al misterio que habita en una persona y hace de ella un artista. La película enlaza momentos de distintos conciertos y ensayos entre 1957 y 2001 con imágenes de Buenos Aires y Mar del Plata y una extensa conversación con la pianista que se continúa por distintos lugares de Europa y Estados Unidos. Lo que se destaca en esta película es cómo ha logrado acercarse a la personalidad de Argerich, a su intimidad, a su elusiva esencia. Los protagonistas principales son sus ojos, sus mágicas manos y esa risa que denota un espíritu joven e inquieto. Desde el inicio la artista se ataja de la idea de participar en

una especie de *Gran Hermano*, pero sin embargo a lo largo del rodaje se afloja, se relaja y desnuda toda la gracia, la ambigüedad y el hechizo que la caracterizan. No es que ella teorice sobre su concepción de la música o sobre su calidad de artista; ello fluye, aparece, se vislumbra a través de las respuestas y reflexiones que suscitan las sutiles preguntas y los comentarios que el entrevistador le va haciendo, muchas veces más con gestos e interjecciones que con intervenciones pretendidamente sesudas o incisivas.

La diva, pese a los reparos a exponer su intimidad, desarrolla una perceptible relación de amor-odio con la cámara. Es cierto, reconoce los peligros y las acechanzas de mostrarse así en público, pero no puede evitar seguir avanzando, profundizando, pensando, sintiendo y dando cuenta de todo ese proceso. En este sentido, esta película encuentra su complemento y contrapunto en *Nelson Freire* (también de 2003, mostrada en el Marfíci 2007), en la que João Moreira Salles (director de la entrañable *Santiago*) buceaba en la música del pianista y en su personalidad, tímida, introspectiva, huidiza, al tiempo que aparecía en escena, como un huracán, como una ráfaga de seducción que copaba la escena, Martha Argerich (unida al brasileño por una profunda y particular relación). Ello tiene que ver con la personalidad de estos dos grandes artistas: Freire aquí es una figura silenciosa, que pasa casi desapercibida. En el caso de Argerich, a su algo actuada timidez siempre se impone el encanto arrasador de un genio perfeccionista que duda poco de su condición de tal y que, con sus altas y sus bajas, no deja de escrutarnos con su mirada que trasluce inteligencia, humor, ironía, swing. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Return to Bolivia

Argentina, 2008, 90',
DIRIGIDA POR Mariano Raffo, **CON** David Quispe, Janeth Cuiza, Jhoselyn Quispe Cuiza, Camila Quispe Cuiza, Brian Quispe Cuiza.



Liniers. Miles de personas inundan las calles. Los sonidos del tren y el trajinar de los colectivos se confunden con el movimiento de la gente —muchos de ellos inmigrantes— y la ciudad se colma de ruidos que se funden con otros, apenas reconocibles como del Altiplano. El conjunto es discordante y melodioso a la vez; tensiona y oxigena la mirada. La cámara se detiene en la familia de David y su negocio de frutas y verduras. Abundan los planos detalle, y los objetos tienen una presencia tal que compiten con los parlamentos a cámara, originando un relato propio. Toda vez que el ojo de Raffo coquetea con el encuadre preciosista, la presencia de David o el montaje lo vuelven materia: a una serie de planos cerrados que acaban en un paneo sobre una reja, se pasa al rostro de David en plena calle sobre un exterior lluvioso. Este plano discute al anterior en tanto metáfora de encierro, y hace de *Return to Bolivia* un artefacto feliz-

mente difícil de asir, de moldear a conceptos prefabricados sobre el documental, de manera similar a lo que Gleyzer producía con el cine de Prelorán durante sus breves colaboraciones en los sesenta. El mestizaje de estilos desborda y satura esquemas.

Retrato de inmigrantes y sus tensiones —entre sus raíces y su disolución— plagado de libertades y de una presencia etérea del campo sonoro, matrimonio impuro entre road movie y cine etnográfico, *Return...* fluye y se bifurca. A un inicio mayormente planificado y en el cual se evidencia el grado de intimidad que ha logrado la pareja Raffo-Boolls con toda la familia le sigue el viaje a Bolivia y el azar de lo inmediato. El relato se expande sin perder coherencia; la cámara no asume el vértigo del viaje y mantiene su precisión pictórica (los planos "empañados" a través del vidrio del tren, la secuencia que inaugura la llegada a Bolivia) mientras se apodera de lo real y lo reformula de acuerdo a la mirada extranjera —la del director y la de los hijos de David, extraños en su propia tierra— que lo registra. La invitación al baile extendida a Raffo y Boolls en la escena liberadora de la fiesta de cumpleaños delata una intimidad que nunca se vuelve obsesiva ni oportunista. En el reencuentro con la familia de David, la cámara mantiene enseguida una posición pudorosamente distanciada: el abuelo se presenta ante sus nietos (a quienes no conoce); Raffo espera en el umbral de la casa en un plano diáfano y emotivo.

Película hecha de distancias que amalgama cercanías y respeto hacia sus habitantes; cine que se ofrece (el montaje del sueño de David, la leyenda animada del cóndor) y retribuye a quienes exponen su vida a la mirada de los otros. **IGNACIO VERGUILLA**



Haroldo Conti, homo viator

Argentina, 2009. 90'. **DIRIGIDA POR** Miguel Mato, **CON** Darío Grandinetti, Carlos Santamaría, Ana Yovino.

En la presentación de la película en el cine Gaumont el 4/6/09, su director y su productor ejecutivo hicieron hincapié en la intención de mostrar a Haroldo Conti en vida, de poner el acento en su obra viva y no en su desaparición en manos de la última dictadura. ¿Cómo soslayar esta circunstancia? De hecho, sólo parcialmente se ha logrado cumplir con dicha intención, en tanto *Haroldo Conti, homo viator* comienza, justamente, con la recreación del momento en que el escritor es “chupado”, y ello es lo que disparan los flashbacks que conforman el esqueleto de la película. Así, se intercalan momentos que recrean la vida de Conti con material de archivo y entrevistas actuales a familiares y amigos (que brindan su testimonio en soledad, sobre un fondo negro, acentuando la sensación de que están hablando desde una especie de limbo en el que tienen lugar estos “flashforwards”). Estos dos últimos recursos, ver y, sobre todo, escuchar la lúcida sencillez de Conti y el modo en que influyó y modificó la vida de aquéllos con los que se cruzó, resultan ciertamente emotivos y emocionantes. Pero se contradice con la interpretación de Grandinetti, que si cuando actúa parece como si estuviera leyendo, cuando lee el efecto de artificialidad y distanciamiento provoca alguna incomodidad por la contraposición con lo visto en el material de archivo y los testimonios, que nos hablan de un creador comprometido, para nada grandilocuente, tímido pero sensible y afectuoso. El recurso de leer algunas de sus obras podría haber sumado algo más si se hubiera respetado su esencia, alejada de la rigidez de acto escolar con que se abordan algunas lecturas. Sin embargo, se toman algunos riesgos formales y el material estrictamente documental termina por dar forma a una película que nos interroga y pone en evidencia los cambios en la política y la cultura argentina de las últimas tres décadas.

FERNANDO E. JUAN LIMA



Home

Suiza/Francia/Bélgica, 2008. 95'. **DIRIGIDA POR** Ursula Meier, **CON** Isabelle Huppert, Olivier Gourmet, Adélaïde Leroux, Madeleine Budd, Kacey Mottet Kleir.

Una familia no indigente vive pegada a una autopista sin terminar (el límite de la propiedad es el *guard rail*). Madre, padre –ese actor magnético y fuera de serie llamado Olivier Gourmet–, dos hijas y un hijo usan el cemento como lugar de paso y como patio. Viven de forma muy endogámica y bastante aislados: los más chicos van al colegio y el padre a trabajar, pero nosotros solamente vemos el espacio hogareño y algunas cercanías; la madre y la hija mayor, por su parte, permanecen en casa. En un momento, la autopista se habilita. Y comienzan los problemas: de ruido, de contaminación, de invasión. Cualquiera en su sano juicio haría lo imposible por mudarse; no esta familia, con la madre –perfectamente perturbadora Isabelle Huppert– a la cabeza. ¿De qué quiere hablar Meier en esta película de comienzo intrigante, subyugante y final decepcionante? ¿De la civilización del automóvil? ¿De los peligros de la vida contemporánea? (Hay algún eco –cuándo no– de “La autopista del sur” de Cortázar, y de *Week End* de Godard, y de algunas pesadillas ecológicas y urbanísticas.) Todo parece ser posible en este relato de apariencia abierta –y de imágenes perfectas, límpidas, de especial nitidez a cargo de Agnès Godard–, pero no termina de decidirse entre la locura absoluta y alguna mínima racionalidad, y queda atrapado en las peligrosas redes de la alegoría y el vuelo rasante. La película anterior de Meier, el telefilme *Los hombros sólidos* (*Des Épaules solides*), comentado en EA 153 en la cobertura del Festival de La Habana, era un retrato realista de una chica obsesivamente deportista, una película compacta y sin conflictos demasiado estructurantes. En *Home*, Meier cae en el error de querer plantear un conflicto y resolverlo, y ahí –a pesar de Nina Simone cantando en el final– es cuando roza lo pueril. De cualquier manera, una película notoriamente fallida también puede ser –como en este caso– una película notoriamente anómala. Y las anomalías, en cine, suelen ser dignas de atención. JAVIER PORTA FOUZ



Katyn

Polonia, 2007. 118'. **DIRIGIDA POR** Andrzej Wajda, **CON** Andrzej Chyra, Maja Ostaszewska, Artur Zmijewski, Danuta Stenka, Jan Englert, Magdalena Cielecka.

Katyn es un bosque en Rusia donde en 1940 fueron fusilados más de veinte mil oficiales del ejército polaco a manos del Ejército Rojo, por orden de Beria y con la anuencia de Stalin. Es, además, y como consecuencia de ese sangriento episodio, una palabra clave en la historia contemporánea de Polonia, que define la mentira sobre la que se construyó la ocupación soviética que duró hasta fines de la década del 80. Durante todo ese tiempo, la versión oficial de los hechos adjudicaba la masacre a los nazis y la verdad, conocida por la mayoría de los polacos, era imposible de ser dicha en voz alta. Esa ambigüedad –aquellos oficiales masacrados podían haber sido asesinados por los nazis o por los soviéticos– reflejaba el estado de Polonia en 1939, cuando el famoso pacto entre los alemanes y el régimen stalinista se repartió el país entre las dos tiranías.

Katyn, la película de Andrzej Wajda, recrea en una serie de episodios tanto el fusilamiento de los oficiales polacos como el penar de sus familiares y el establecimiento de la mentira de posguerra. Es una película que se pretende épica, fundacional, que está pensada como el sostén en imágenes de una nueva Polonia, ya liberada de ambos yugos. Sin embargo, Wajda ya no tiene la frescura ni la vitalidad de *Cenizas y diamantes* (¡que ya tiene más de medio siglo!). *Katyn* es una película ambiciosa, pesada, de gran presupuesto para los parámetros de Europa del Este, a la que le cuesta ponerse en movimiento; sucumbe siempre bajo el peso de su responsabilidad histórica. Tomando como referencia solamente el vestuario, a diferencia de la desfachatada apariencia del antihéroe de *Cenizas y diamantes*, los trajes de todos los personajes y extras de *Katyn* están demasiado limpios, demasiado sin usar, almidonados y rígidos, como la película misma. GUSTAVO NORIEGA

¡Me robaron el papel picado!

Argentina, 2009, 85', **DIRIGIDA POR** Aníbal Di Salvo, **CON** Guillermo Fernández, Mimí Ardu, Miguel Habud, Juan Emilio Bonnaterra.

■ *Me robaron el papel picado!* quizás pueda vincularse al cine simplemente por las referencias a los Estudios San Miguel y a Lucas Demare, dos nombres del período de oro del cine nacional que son víctimas de la nostalgia a prueba de ideas y de puesta de escena de Aníbal Di Salvo. El resto es una filmación en video que en su precariedad (de registro, del plano, de textura, de lo que sea) hace daño: la naturalidad que Di Salvo quiere imprimirle a su recorrido por su natal Bella Vista es inversamente proporcional a la que respira el film. Todo parece trabado: nada vive por sí solo en esa pantalla, todo parece puesto ahí "porque así se hace en las películas". El afecto transformado y trastornado en apelmazamiento, mandamiento de guión y barrio maldigerido y peor procesado. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Felicitas

Argentina, 2009, 128', **DIRIGIDA POR** Teresa Costantini, **CON** Sabrina Garciarena, Gonzalo Heredia, Luis Brandoni, Antonella Costa, Alejandro Awada, Ana Celentano.

Sólo en relación a derroches anteriores de Costantini (*El amor y la ciudad* y *Acrobacias del corazón*) *Felicitas* es –al ceñirse a hechos históricos– su película con menos desbandes narrativos. Sin embargo, cuesta entender por qué semejante presupuesto ostensiblemente aplicado a reconstrucciones de batallas, carnavales y demás menudencias "de época" ignora un elemento sustancial al cine como la actuación. Actores de impronta televisiva que parecen salidos de tiras como *Casi ángeles*, desbordes evidentes y grititos que dan risa. Y aunque esto no incluye a todos (Antonella Acosta está bien, y Alejandro Awada, impecable, parece salido de otra película), la joven pareja protagonista es bochornosa. Resulta fácil –y muchos lo hicieron– comparar esta película con *Camila*. Pero ni la protagonista trágica ni el trasfondo histórico alcanzan para una comparación. *Camila* tenía una solidez y una precisión de encuadre que aquí simplemente no existen. **LILIAN LAURA IVACHOW**

Fuera de menú

Fuera de carta

España, 2008, 111', **DIRIGIDA POR** Nacho García Velilla, **CON** Javier Cámara, Lola Dueñas, Benjamín Vicuña, Fernando Tejero, Cristina Marcos.

En *Fuera de menú* se narran los enredos que se producen en la vida del chef Maxi (Cámara) cuando, en el intento de "hacer gancho" a su *maitre* (Lola Dueñas)



Los fantasmas de mis ex

con un jugador de fútbol argentino (Vicuña), resulta que éste lo prefiere a él. El asunto se complica con los problemas del restaurante y con la muerte de su ex mujer, que lo lleva a hacerse cargo de los hijos fruto del matrimonio previo a su salida del clóset. Podría tratarse sólo de un intento fallido, de una ópera prima que no termina de funcionar y en la que se nota el origen televisivo de su director si no fuera por un "extra" que la aparta de la mediocre mediocidad, canto y presencia (lo que sí poseen los otros dos integrantes del triángulo central, vale decirlo), y su imitación del acento argentino, de tan patética, más que gracia causa vergüenza ajena. Parecería que García Velilla intentó realizar una comedia al estilo Lubitsch. No ha logrado siquiera acercarse a *Taratuto*. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Los fantasmas de mis ex

Ghosts of Girlfriends Past

Estados Unidos, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Mark Waters, **CON** Mathew McConaughey, Jennifer Garner, Michael Douglas, Emma Stone, Breckin Meyer.

Hacer una nueva adaptación de *Cuento de Navidad* de Dickens (esa famosa historia en la que a un tal señor Scrooge lo visitan los fantasmas de la Navidad del pasado, el presente y el futuro) trasladando el relato a tiempos actuales es algo que se ha hecho muchas veces tanto en el plano televisivo como en el cinematográfico. Ahora, hacerlo trazando un paralelo entre el tacaño, cruel, y misantrópico Scrooge del siglo XIX y un fotógrafo del siglo XXI cuyo único problema es que es mujeriego y reniega del casamiento es una novedad ridícula y dueña de una pacatería escandalosa. No obstante, lo triste

de esta película es que esta ideología nefasta es lo más atractivo que tiene para ofrecer, por lo que termina siendo un film lleno de discursos aleccionadores y de contenido subnormal, chistes malos y con una pareja protagónica que no tiene la menor química dirigido por un señor que supo hacer cosas decentes (*Viernes de locos* y *Chicas pesadas*) y que en esta película parece empeñado en ocultar cualquier señal de inteligencia.

HERNÁN SCHELL

Toda la gente sola

Argentina, 2009, 106', **DIRIGIDA POR** Santiago Giral, **CON** Lola Berthet, Luciano Castro, Silvina Acosta, Alejandro Urdapilleta, Mónica Villa, Viviana Gazzola, Fernando Ferrer, Elías Viñoles.

Desde una premisa nacional y popular, se anuncia desde el trailer y los afiches un cine para todos, empresa titánica y democrática que tiene en cuenta el gusto de la gente, y a la luz de algunas decisiones que se evidencian ya desde la presentación de personajes, al gran público hay que cargarlo de información. Universo centripeto y un tanto asfixiante, todo en la película significa.

Lola anda en bicicleta y por detrás se ve un cartel del hermano Peloso; Juan lee en un diario una nota sobre el caso de corrupción de un concejal, y allí viene el político al lavadero en el que trabaja. Su mujer mueve la mano, y el plano detalle nos muestra la foto del marido en el mismo diario. Desde el fuera de campo llega la TV, y quien habla no es otro que el concejal. Las palabras –como las actuaciones– abruma y, lejos de indicar azar o atracción (hacia o entre los personajes), encadenan a una cámara que no deja moverse buscando fluir. Para cuando aparece algún rasgo de comedia, sin importar su grosor o el cambio de registro, toda esa gente sola ya nos dejó sin aire para la risa. **IGNACIO VERGUILLA**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

| | JAVIER DIZ Los inrockuptibles | JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México | HERNÁN FERREIROS FM Rock & Pop | JUAN M. DOMÍNGUEZ El Amante | HUGO SÁNCHEZ subjativa.com | DIEGO LERER Clarín | LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante | ROBERT KOEHLER Variety EE.UU. | SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU. | JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique | PROMEDIO |
|-----------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------------|-------------------------------------------------|----------|
| Let the Right One In | 10 | 9 | 9 | 10 | | 8 | 8 | 9 | 9 | | 9,0 |
| Ponyo y el secreto de la sirenita | 8 | 9 | | 8 | | | 9 | | 10 | | 8,8 |
| Cous cous, la gran cena | | 9 | | | | 7 | | 10 | | | 8,7 |
| Up - Una aventura de altura | 9 | 8 | 8 | 10 | 9 | | 10 | 5 | 7 | | 8,3 |
| Iraqi Short Films | | | | | 7 | 8 | 9 | 7 | | 8 | 7,8 |
| Martha Argerich, conversación... | | | | | 7 | 7 | 8 | | | 7 | 7,3 |
| Bellamy | 6 | 8 | | 6 | | | 5 | | | 8 | 6,6 |
| Home | 5 | 5 | | | 7 | | | | | 7 | 6,0 |
| Katyn | | 5 | | | | | | 5 | | 7 | 5,7 |
| Los secretos del poder | | 6 | 6 | 6 | | 5 | 5 | 5 | 3 | 7 | 5,4 |
| Terminator - La salvación | 5 | 5 | 5 | 5 | | 5 | 6 | | | | 5,2 |
| Zack and Miri Make a Porno | 5 | 7 | | 5 | | 6 | | 2 | | | 5,0 |
| Código de familia | 5 | 5 | 4 | 4 | | | 7 | | 1 | | 4,3 |
| Transformers: La venganza... | 3 | 5 | 2 | 8 | 4 | | 1 | | | | 3,8 |
| Los fantasmas de mis ex | 4 | 4 | 2 | 3 | 4 | | 4 | | | | 3,5 |
| Toda la gente sola | | | | 1 | 5 | 4 | | | | 4 | 3,5 |
| Fuera de menú | | | | 3 | 5 | | | | | 2 | 3,3 |
| Felicitas | | | | 3 | 4 | | 2 | | | | 3,0 |

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE



20 de julio

COMIENZA LA INSCRIPCIÓN AL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias

Historia del cine: iconoclastas e independientes

Cine norteamericano clásico: género y autores

Nuevo Cine Argentino

Crítica y críticos 1

Autores fuera de Hollywood

Los géneros marginales

Cómicos y comedia

Documentales

Leer para escribir. La crítica de cine en el periodismo (taller)

Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios (taller)

Inscripción Lunes, miércoles y viernes de 10.30 a 20.30 hs. en la Escuela, Lavalle 1928.



Informes, llamar al **4951-6352** o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.
Horarios, aranceles y programas en www.elamante.com



Dar cátedra

por **Hernán Schell**

Estrenada con un horrible título que parece sacado de un policial erótico con Shannon Tweed (cuánto más atractiva y representativa de la película es la traducción literal de su título original: "bicho"), *Peligro en la intimidad* es una película de terror solemne, seca y fuertemente perturbadora. En ella se narra la historia de un esquizofrénico (Peter) dueño de delirios paranoides que dice haber combatido en Irak y que conoce a una mujer (Agnes) de clase media baja que arrastra una terrible historia personal. La película sigue a estos personajes, que durante la mayor parte del metraje se encuentran encerrados en una casa pequeña, y va mostrando cómo la mujer, psicológicamente inestable, termina contagiándose de esa misma locura (con sus mismas paranoias y hasta sus mismas alucinaciones), como si la enfermedad mental de este esquizofrénico fuese efectivamente contagiosa (el único rasgo de fantasía del film).

El hecho de que los delirios paranoides del personaje acerca de lo que el gobierno americano quiere hacerle sean tan aberrantes y disparatados como los varios actos comprobados que el propio ejército llevó a cabo durante su historia, que este paranoico cuenta una y otra vez mezclándola con sus fantasías, habla a las claras de la posición que tiene la película con respecto a la historia de su propio Estado. Podrían mencionarse más detalles del film que describen el estado de los marginales, la confusión moral y demás aspectos que contribuyen a pensar el desencanto social y político de la obra. Pero sería un reduccionismo atroz y un acto de mezquindad crítica hablar de *Peligro...* como un mero comentario

Peligro en la intimidad

Bug

Estados Unidos, 2006, 102'

DIRIGIDA POR

William Friedkin,
CON Ashley Judd,
 Michael Shannon,
 Harry Connick Jr., Lynn
 Collins, Brian F.
 O'Byrne, Neil
 Bergeron.

político-social, porque el verdadero y esencial valor de la última obra del director de *El exorcista* reside en una cantidad de ideas tanto de organización narrativa como, sobre todo, de puesta en escena. Una sorpresa más que feliz siendo que estas ideas provienen de un realizador que parecía haber matado y enterrado su talento artístico -visto y considerando sus últimos films- desde *Vivir y morir en Los Ángeles*.

Acá hablamos de un film de terror que empieza con un plano aéreo de la pequeña casa en la que transcurre casi toda la historia, mientras se escucha, de fondo, un irritante e insistente sonido de un teléfono que nos ubica de buenas a primeras en el clima perturbador de la película. Acá hablamos de un film que muestra a sus dos personajes principales en planos bajos que permiten mostrar lo bajo del techo y los estrechos lugares por los que caminan para acentuar el clima de asfixia. Hablamos de un film con una de las escenas gore más impactantes de los últimos años, no por el hecho en sí de ser tan sangrienta y asquerosa (que lo es, y bastante), sino porque está ubicada en el momento justo del metraje como para realmente afectar al espectador (o sea, cuando éste menos lo espera y cuando los personajes afectados ya generaron empatía). Y hablamos de un film que hábilmente se estructura en unas pocas situaciones (que Friedkin extiende hasta los límites de lo soportable); en el que se puede estar minutos viendo cómo el ex marido de Agnes intimida asquerosamente a quien fuera su mujer; en el que la cámara se detiene para ver a Peter y a Agnes buscando bichos invisibles, y en el que uno está prestando atención durante un tiempo larguísimo a las conclusiones cada vez más incoherentes de los dos personajes principales.

Todo está perfectamente preparado para llegar a un desenlace desconcertante y magistral en el que los dos protagonistas, ya vueltos dos dementes peligrosos, terminan encontrando un final feliz y aberrante, en medio de risotadas histéricas, esbozos de teorías imposibles a partir de deducciones ilógicas, delirios de persecución, alucinaciones, un cadáver apuñalado y una ceremonia de inmolación final que, como corresponde a la lógica del film, se extiende hasta lo insoportable. Es que *Bug* es una película que le propone al espectador pasar un mal rato. Una propuesta extrema que recuerda a películas de terror de los setenta como *La masacre de Texas*, los primeros films de Craven y hasta la propia *El exorcista*. Pero también es una película que basa su terror en lo que puede llegar a pasarles a dos personajes que son al mismo tiempo víctimas y victimarios. Es un film en el que el verdadero monstruo es algo tan raro y tan abstracto como la propia locura. Un ejemplar de cine de terror tan preocupado por asustar como por encontrar nuevas formas de crear miedo. Una inyección de dignidad a un género que pocos ejemplares dignos han entregado este nuevo siglo, y que encontró un salvador en un director que hace rato parecía perdido pero que vino con este film a darle cátedra de horror a cuanto salame jovencuelo dueño de ridículos "hostales" y aún más patéticos "juegos del miedo" anda por ahí creyendo que dar miedo es mostrar una arteria sangrante. Humille, don Friedkin. **[A]**

Cannes in & out

por Jaime Pena

Ahora que ya se ha estrenado en Argentina *Fuera de menú* (*Fuera de carta* en España) quizá sea más sencillo explicar en qué consiste la exitosa nueva tendencia del cine español. Una tendencia que surgió de la televisión como una prolongación o excrecencia y de la cual *Fuera de menú* no fue el primer ejemplo, pues hay varios precedentes, en particular *El penalti más largo del mundo*, que, ay, va a ser objeto de una remake ¡en Suiza! Pero la ¿película? de García Velilla presentaba la novedad de que, más allá de unos actores cuya popularidad procedía de la pequeña pantalla, su realización era estrictamente televisiva, hasta el punto de que podría haber pasado por un piloto de televisión. Lo sorprendente ya no fue el éxito de esta producción en los cines españoles (con casi un millón de espectadores) sino sus extraordinarias ventas en múltiples países (los argentinos no han sido las únicas víctimas) cuando, lo habría jurado, *Fuera de menú* no era más que el típico producto para consumo local.

Así que ya no me atrevo a pronosticar nada sobre otro trío de películas que se han estrenado en los últimos meses y que, gracias a su éxito, han contribuido a sostener la bandera del cine español luego de los decepcionantes resultados del último Almodóvar. A *Al final del camino*, debida al equipo de *El penalti...*, pude evitarla. No así a *Fuga de cerebros* ni a *Mentiras y gordas*, las cuales presentan considerables novedades sobre el modelo impuesto en temporadas pasadas. Todas ellas siguen respondiendo a un molde en esencia televisivo. En algunos casos, esto es incuestionable pues se trata de producciones de canales de televisión. Todas ellas se sirven de algunos de los rostros más populares de las teleseries, con una apuesta muy decidida por los actores y actrices más jóvenes. Un cine televisivo, sí, pero dirigido al espectador adolescente, lo que en el cine español casi parece una revolución. Un espectador al que se intenta atraer con una promesa: los cuerpos desnudos de esas estrellas que en la televisión han de mostrarse mucho más recatadas. Ése

es el valor añadido que ha hecho que más de millón y medio de espectadores pasen por las taquillas y abonen sus siete euros para ver una de estas dos películas.

Que ése es el objetivo único e incuestionable lo demuestra *Fuga de cerebros* (de cuyo director, si lo había, he olvidado el nombre), una película que intenta imitar las comedias universitarias americanas, más en la línea de *Porky's* que de la última NCA, y que parece construida con un único fin: mostrar la anatomía de la protagonista femenina, Amaia Salamanca, famosa por la teleserie *Sin tetas no hay paraíso* (una buena denominación para este nuevo género, ¿no?). Lo más curioso es cómo lo hace o cómo se llega a esa escena de desnudo que ha convertido a *Fuga de cerebros* en la gran sorpresa de la cartelera española durante casi dos meses (al menos eso pienso yo: que ha sido esa escena la que ha atraído a un millón de espectadores a los cines, porque otro atractivo no le veo a la película). Aun pretendiéndose gamberra y descerebrada, su argumento es el de cualquier película romántica en la que ¿los guionistas, el montador, el director? no encuentran ese momento en el que la protagonista ha de mostrar sus tan ansiadas tetas, ése que sus espectadores llevaban aguardando muchos meses. Tan es así que la susodicha escena tendrá que ser insertada a mitad de metraje como una mera ensoñación del protagonista masculino (uno de los peores actores de comedia vistos en mucho tiempo, por cierto), pues da la impresión de que la historia se les va de las manos a sus responsables y que en su propio desarrollo no encontraron el momento que la justifique, hasta el punto de que parece una escena eliminada pensada para la edición en DVD que hubo que recuperar en el último instante.

El romanticismo de *Fuga de cerebros* encubre más bien una peligrosa moralina de la que no parecen escapar las series españolas y que está todavía más presente en *Mentiras y gordas*. Aquí sí que ya podemos hablar de los nombres de sus directores, pues éstos, Alfonso Albacete y David Menkes, tienen tras de sí una importante trayectoria que los

ha convertido en los máximos representantes de la llamada comedia petarda, una degradación imitativa de algunos de los tics de las primeras películas de Almodóvar.

Mentiras y gordas lleva el título internacional de *Sex, Party & Lies* y básicamente consiste en eso, en mucho sexo, *raves*, drogas y la consabida dosis de reaccionaria moralina que lleva aparejada toda película con la palabra "mentiras" en su título. Una película sobre la juventud que trasluce el abismo generacional que separa a sus responsables de los intérpretes y el público al que se dirige. Una película en la que pueden oírse diálogos de este calibre:

—Estoy tan gorda que no siento nada cuando me penetras.

—¡Si todavía no te la he metido...!

(Semanas después del estreno, la guionista, Ángeles González Sinde, fue nombrada Ministra de Cultura.)

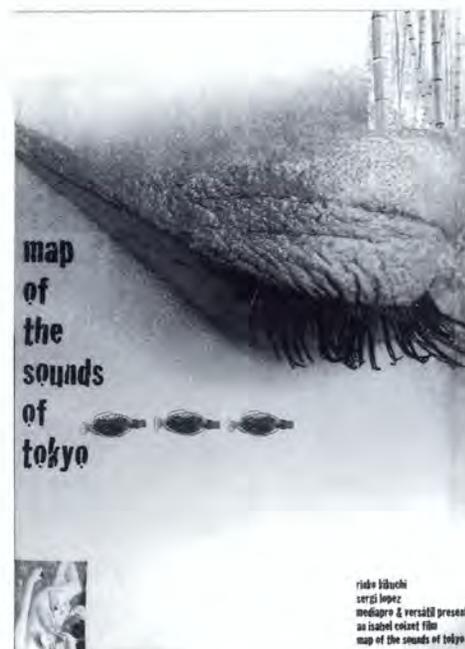
Estas películas nacen con el único objetivo del mercado doméstico, lo que no quiere decir que renuncien de antemano al internacional. Es muy improbable que alcancen un mínimo éxito en cualquier otro país, pero lo tienen todo para convertirse en atractivos productos que se disputan en los mercados: el título con la promesa de mucho sexo, un *teaser* que avanza la profusión de desinhibidos cuerpos juveniles, y serán muchos los compradores que piquen el anzuelo. De ahí que estas películas nunca falten en el mercado de Cannes y que, hasta cierto punto, representen el cine español que, sin hacer nada de ruido, más se comenta en los corrillos. Cannes, el festival y sus secciones oficiales, al menos este año de bonanza, está más atento a otro tipo de cine español que no tiene por qué ser obligatoriamente mejor ni más respetable (en cualquier caso el cine no es una cuestión de respetabilidad).

Map of the Sounds of Tokyo, la nueva película de Isabel Coixet, es poco más (si no menos) que la versión *arty* de *Mentiras y gordas*. Una producción muy lujosa rodada en Tokio y en inglés, o al menos en el inglés que es capaz de hablar un Sergi López que aquí está acompañado de Rinko Kikuchi (la

de *Babel*). Una película también repleta de sexo, aunque tan *softcore* que apenas arriesgará una clasificación para todos los públicos. En su honor hay que reconocer que inventa el cunilingus de limón y que los vinos catalanes nunca habían tenido tanto protagonismo cinematográfico. Todo lo demás es el producto de varios saqueos: literarios (Murakami), cinematográficos (*Vértigo* y *Lost in Translation*, de la que "cita", sí, la escena del karaoke) y musicales (suena Antony & The Johnsons, lo que tratándose de Coixet constituye una suerte de autoparodia). De lejos la menos interesante –por múltiples razones– de las dos películas que pudieron verse este año en Cannes, la de Gaspar Noé y la de Isabel Coixet, en las que los planos aéreos de la capital nipona tenían un protagonismo especial, tanto que parecían su única razón de ser.

En el caso de Cannes nunca se sabe qué es peor, si que te reciban con abucheos (caso de *Map of the Sounds of Tokyo*) o con la más absoluta indiferencia. Fue lo que le ocurrió a Alejandro Amenábar con su ambiciosa superproducción *Ágora*, la película más cara de la historia del cine español, con más de 50 millones de euros de presupuesto. Amenábar siempre ha sido un director un tanto desconcertante. Cuando parecía que lo suyo eran las películas de terror de sustos continuos en las que las sorpresas se sucedían como en una caja china, realizó *Los otros*, una película con guión propio en la que tuvo que lidiar con el por aquel entonces matrimonio Kidman-Cruise, saliendo victorioso del invite con un retorno inesperado a la elegancia del terror gótico de inspiración muy clásica. Lo que vino después entra más de lleno en los terrenos de la pura contradicción, pero no hay duda de que ahí Amenábar definió perfectamente cuál quería que fuese su carrera futura. Los que siempre habíamos pensado que su modelo era Spielberg y que acabaría fagocitado por la industria de Hollywood descubrimos que no, que Amenábar lo que pretendía era convertirse, perdón por la comparación, en el sucesor de Kubrick, haciendo películas desde Europa, superproducciones que abordarían, siempre, temas muy importantes. En un melodrama como *Mar adentro* era la eutanasia, en *Ágora* será el

fundamentalismo religioso. Es difícil tropezarse con una película más ambiciosa que *Ágora*, en la que se pretende combinar el gran espectáculo con un discurso histórico que funcione como parábola de la actualidad. Algo así como una combinación de *Espartaco* y *2001, una odisea en el espacio* con las pretensiones didácticas del Rossellini de sus producciones televisivas sobre cuya viabilidad comercial es fácil dudar, dado que su ingenuo didactismo de manual se impone en todo momento sobre una historia muy reiterativa en la que los personajes sólo funcionan como meros arquetipos. El resultado es un producto muy contradictorio que no acaba de resolver sus múltiples tensiones internas, casi como si se tratase de una película esquizofrénica. Pero ahí, en sus contradicciones, creo que radica su atractivo, acostumbrados como estamos a películas que, ante cualquier duda, optan siempre por la vía más fácil, aquella que puede contentar al mayor número de espectadores. Un interés que se extiende también a su lectura política, aspecto que tampoco se debería desdénar en la medida que Amenábar se está ganando a pulso el título de gran cronista del ideario de Rodríguez Zapatero, del *zeitgeist* de la España de principios de este siglo. En *Mar adentro* era la eutanasia y el discurso anticlerical, pero también un reflejo de la España plurilingüista (una película hablada en castellano, gallego y catalán), insólito en el contexto de la producción industrial española. Con *Ágora* sus pretensiones son más universales, en el sentido estricto de la palabra, pero con ella Amenábar ha querido contribuir a un debate muy viejo, el de las disputas entre la ciencia y la religión, ambientando su película en la Alejandría del siglo V, en el mismo momento en que el fundamentalismo religioso se impuso a la razón y comenzó la Edad Media. Una simplificación, por supuesto, que nos habla del arraigado laicismo de su director (Amenábar no duda además en señalar como culpables a los cristianos). Y que deja traslucir el ideario de la Alianza de las Civilizaciones promovida por Zapatero. Una película demasiado bienintencionada, demasiado simple, que está muy lejos de dar aquello que promete, pero una película para discutir. [A]



PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

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

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo macabro

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



ALEJANDRO DORIA
1936-2009

Alejandro Doria logró hacer una decena de películas, pero su actividad en televisión fue más prolífica y él se transformó en un referente del medio entre fines de los ochenta y buena parte de los noventa. Las recaudaciones favorables de *Darse cuenta* y *Esperando la carroza*, acaso sus films más conocidos, lo convirtieron en un director popular en los primeros años de la democracia, junto a Eliseo Subiela, Juan Carlos Desanzo, Bebe Kamín, Luis Puenzo y María Luisa Bemberg, en aquellos años en que aún no se intuía una renovación generacional de nuestro cine, todavía presuroso por un discurso urgente relacionado a las secuelas de la dictadura, al grotesco en altísimas dosis y a la denuncia de determinados temas que los militares prohibían y censuraban. Doria, en efecto, padeció los cortes de su ópera prima *Proceso a la infamia*, título que el Ente de Calificación aceptó por el más genérico de "Los años infames".

Luego vendrían *Contragolpe*, versión acotada del programa de televisión *División homicidios*; las alegorías que describían *Los miedos*, ejemplo de ciencia ficción naturalista que pocos recuerdan; los excesos metafóricos que no se ocultaban a través de los dementes de *La isla*, y el drama *Los pasajeros del jardín*, basado en la novela de Silvina Bullrich. Con *Darse cuenta* relató un drama "hospitalario" aferrándose a su experiencia y conocimiento en la dirección de actores y a una estética que siempre prefirió el primer plano y las frases altisonantes. Y, claro, *Esperando la carroza* continuaría mostrando las marcas de un cine que le rendía culto a la tradición del grotesco y del radioteatro sin espacio para la sutileza y el trabajo con la puesta en escena. Los años siguientes trajeron *Sofía*, olvidable intento de explorar las secuelas de la dictadura a través de la relación de una mujer de cuarenta años y un adolescente, y el retorno a los gritos desaforados sin sentido de *Cien veces no debo*. En los noventa, poco activos en el cine para el director debido a su trabajo en televisión, Doria filmaría un episodio de *18-J* con Susú Pecoraro y un monólogo a cámara. Y luego se animaría con la biografía del padre Mario en *Las manos*. Los admiradores de sus películas coinciden en su destreza en la dirección de actores, su lucha contra la censura en los años de la dictadura y su conocimiento del lenguaje televisivo a través de programas que llevaban su autoría. Por mi parte, y en lo que se refiere a su obra, me gustaría revisar *Los miedos*. El resto, ya está. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

DAVID CARRADINE
1936-2009

No creo que alguien haya visto los más de 200 trabajos de David Carradine para cine y televisión. Más aún, apuesto a que ni él recordaba todas sus películas, los 59 capítulos en *Kung Fu* y los de otras series. Tan trabajador en cine como su padre John, y mucho más que sus hermanos Keith, Robert y Bruce, parece que el altísimo David, en Tailandia, se

suicidó o participó de un juego erótico que terminó mal. Por esos lugares anduvo más de una vez actuando en alguna película clase B como soldado en Vietnam o preguntándose qué hacía por allá, acaso buscando el significado de la vida como hacía su mítico Kwai Chang Caine. Por estos lugares también anduvo en 1983 para presentar *Americana* (uno de sus tres films como director, en los que actuaba junto a Barbara Hershey), interesante película de tono minimalista en la que convergían la lectura zen de *Kung Fu* y el deambular de una pareja por el sur de los Estados Unidos. La imagen del personaje borroso que empieza a visualizarse desde el paisaje, ahora con su guitarra de protesta, también aparecía en *Esta tierra es mía*, de Hal Ashby, en la que estuvo metido en la piel del revolucionario cantante Woody Guthrie (uno de sus trabajos más recordados). También lo dirigieron Walter Hill en *Cabalgata infernal*, en la que interpretaba a uno de los hermanos Younger (compañeros de los James en eso de andar asaltando bancos), e Ingmar Bergman en *El huevo de la serpiente*, en la que se lo ve un poco desconcertado en medio del universo del director sueco, dentro de una historia que cuenta la gestación de la Alemania nazi. Tarantino lo resucitó para la memoria cinéfila en *Kill Bill*, primero con la voz y el cuerpo en off y luego con su seductora y maligna presencia, perseguida y luego encontrada por la vengativa rubia que encarnaba Uma Thurman. Su gran escena, el largo diálogo final con ella, culmina con ese andar moribundo luego de recibir el golpe mortal en el corazón: pocas veces alguien trastabilló con tanta elegancia y luego apareció tirado en el piso, tan largo como era, como Bill-Carradine en el desenlace de *Kill Bill*. En los años 70, también de intensa actividad, había sido dirigido por Scorsese en su segunda película, *Pasajeros profesionales* (*Boxcar Bertha*), otra vez junto a Hershey, en la que ambos interpretaban a dos gánsters de la década del 30. Allí, la ley mata a 'Big' Bill Shelly (Carradine), que termina girando (¿crucificado?) y enganchado a una rueda. Ahora parece que lo colgaron en Tailandia por otros motivos. **GJC**





BUNUUEL
BUNUUEL
BUNUUEL
BUNUUEL

3 ó 4 buñuelos para desantonionizar el ambiente

por Marcos Vieytes

1. Son entre las 3 y las 4 de la madrugada. Da vueltas en la cama sin poder dormirse. Se pone a pensar en la existencia. Cagamos. Usted ya sabe que cuando se pone a pensar en La Existencia, así, con mayúsculas, es como mucho un pobre ingenuo, un paparulo. Y sabe de sobra que cuando se pone a pensar en “el problema de la existencia”, así, entre comillas y con pretensiones escolásticas, es como mínimo un pelmazo. En uno y otro caso, ya casi no quedan esperanzas. Usted está prácticamente perdido a menos que se ponga a mirar de inmediato la primera película de Buñuel que encuentre a mano, así sea en DVD, DivX, VCD, VHS o el formato que venga. Entonces sí. Santo remedio para melancólicos. Antídoto infalible contra la bilis negra, contra la viscosa infección sentimental, contra la pringosa pompa pseudo existencialista. Después de eso, a dormir como un angelito. Y ya sabe: si le vuelve a dar el ataque, pone otra de Buñuel, no importa cuál, que total hay bastantes, distintas y todas eficaces. O ve la misma varias veces, que siempre le parecerá diferente pero surtirá el mismo efecto esclarecedor. Con las de Buñuel pasa eso: descongestionan, limpian los pulmones, regularizan el tránsito lento, resuelven todo tipo de disfunción sexual, te bajan de un hondazo de tu nube de pedos íntima y recurrente. No por nada Buñuel solía hablar de Unamuno, allá en sus años de estudiante, como el viejo pedorro. Es que con todo lo sincero que era en el caso de Don Miguel, el sentimiento trágico de la vida no iba con él, que bastante flatulento debió haber sido de viejo, pero ya de muy joven decidió reírse de ello antes que angustiarse. Y en esa decisión está cifrada una de las claves sanadoras de su obra: la voluntad. Que no es la de Dios sino la propia, pero no excluye la dimensión religiosa. Que no es infalible ni todopoderosa, sino que se afirma sobre sus graciosas y hasta

ridículas limitaciones. Que no cree ni se somete al destino. Que provoca al azar y se divierte con los contornos que traza. Que es, siempre, una moral del deseo.

2. En *Pensamiento y poesía en la vida española*, María Zambrano dibujó, con todas las precauciones del caso que la sensibilidad poética le dictaba a su quehacer filosófico, un perfil de la identidad española que gira alrededor de la obsesión con la muerte y de la idea vulgar (quiero decir popular, incluso grosera si no se lo toma peyorativa sino físicamente en su acepción de gruesa) de estoicismo, ligada a la fatalidad y el riguroso abandono ascético. Esta última característica no es ajena al carácter y la vida de Buñuel, pero en su cine y en su libro, hasta la muerte –si no es una cosa viva– es siempre una cosa que se vive como cualquier otra. Contra la muerte como construcción simbólica y sus efectos especialmente explotados por la religión (católica), la muerte de Buñuel es física, tajante, material. Solamente un atributo del organismo, casi como un miembro más del propio cuerpo (Cronenberg no está nada lejos de su universo cinematográfico). Y contra la muerte en abstracto, el deseo sexual concreto, la pulsión erótica –libertaria y tiránica a la vez– menos como lubricante de las imágenes y de su organización que como objeto mismo de ellas. El de Buñuel no es un cine sexy –lean de nuevo el comienzo de esta frase en voz alta y percibirán lo insultante que suena– ni un cine sobre el sexo, sino un cine directamente sexual. No es un cine que explote la pulsión sexual, por lo que no es un cine pornográfico, así como tampoco es un cine que verse, hable, discuta, verbalice el sexo, sino que lo hace carne cinematográfica, parte misma de su sintaxis. *Ensayo de un crimen*, por ejemplo, es la gran película pajera de la historia del cine. No es pajera

–y no uso “onanista” porque el onanismo es otra cosa y a Buñuel, que sabía de teología y canon bíblico original tanto o más que el grueso de la curia católica, no le gustaban las imprecisiones terminológicas, como a Moretti– en el sentido de que fomenta la masturbación intelectual o física (ninguna película de Buñuel favorece la evasión a un mundo idílico, la regresión edípica, el escondite pueril), así como tampoco lo es de manera contenidista, ya que jamás se la menciona a lo largo de todo su metraje, pero sí lo es en tanto y en cuanto la mirada masturbatoria de Archibaldo de la Cruz, fantástica y equiparada a la creación artística o más bien artesanal (aquí hay muchos puntos de contacto, más allá de las diferencias, con Federico Fellini), es compartida por espectador y película.

3. Amén de la graciosa y no exclusiva teoría de la masturbación como estímulo para la formación del artista, la vecindad circunstancial de Buñuel y Fellini tiene otro eslabón anecdótico en el Festival de Cannes de 1960, en el que *La dolce vita* arrasó con la Palma de Oro relegando, entre otras películas, a *La joven* (*The Young One*), una de las dos que Buñuel filmó en México y en inglés con producción de varios exiliados de Estados Unidos y Hollywood debido a las listas negras de McCarthy, que sólo se lleva una mención. Lo notable al verlas hoy reside en darse cuenta de que la de Fellini, pese a todo lo interesante que sigue siendo, efectivamente ha envejecido, mientras que la bastante secreta película de Buñuel sigue tan fresca como el día de su estreno. Y eso no pasa sólo con ese título suyo, sino con todo su cine. Buñuel hace películas que no tienen edad, siempre contemporáneas, que te miran a los ojos como esas reproducciones de la cara de Cristo cuya mirada sigue fija en la tuya cuando pasás delante de la

vidriera en que se exhiben. Buñuel es inclasificable como el presente, inmediato. Ni un crítico sistemático como Faretta le encuentra un lugar definido en su estructura, y por eso se ha referido a él alguna vez, no peyorativa pero creo que tampoco muy amablemente, como un primitivo. En realidad, Buñuel atraviesa todas las etapas del cine que han sido historiadas hasta el momento, e incluso vaticina muchos de los cambios que se sucederán en su devenir. Menos que vanguardista, con *Un perro andaluz* y *La edad de oro* es moderno antes de que la modernidad cinematográfica exista como tal. Ninguna de las dos son películas surrealistas sino películas que el surrealismo adopta como tales, vale decir que el propio movimiento se vale de ellas para conformarse y pensarse como tal. Y mejor le habría ido, como a muchos otros ismos vanguardistas, de haber hecho caso al sentido del humor que ambas destilan.

Continuación del 3 (ó 4). Tal era su influencia que el mismo Orson Welles se burlaría de ella, o más bien de la supuesta pretensión *artie* de muchos de aquellos films, rodando un corto llamado *The Hearts of Age* en 1934, cuando tenía tan sólo 19 años, para más tarde señalar el carácter bromista de la experiencia (uno que no escatimaba elogios para sus colegas era Hitchcock, y, sin embargo, resulta enternecedor saber de su adoración por Buñuel y verlo sentado junto al español tratando de disimular su chululismo en unas fotos deliciosas y célebres que andan dando vueltas por ahí). Pero la relevancia de Buñuel no es evidente nada más que por detalles como éstos. Su aparición delante de cámaras –y no haciendo cualquier cosa sino abriendo un ojo en dos, que es toda una declaración de principio(s)– vaticina el cine en primera persona, que es una de las posibilidades y características fundamentales de la producción actual, cada vez más individual merced al abaratamiento de la tecnología. No contento con ello, se da cuenta de que el documental es una forma retórica más, y realiza esa maravilla impar llamada *Las Hurdes* o *Tierra sin pan*, “documental surrealista” según sus propias palabras, ejemplar muestra de sadismo crítico que hoy día genera bastardos tan interesantes como *Camino*, de Javier Fesser, y contribuye desde entonces a dinamitar el *sanbenito* de objetividad absoluta que algunos le cargaron posteriormente al género. Y todo eso con sólo tres películas. ¿Qué tendríamos que decir entonces de su etapa mexicana y el trabajo con los géneros populares, o de su menos conocida faceta previa de productor en los últimos años de la República, o de sus últimas producciones francesas definitivamente liberadas del encadenamiento causal aparente pero aun



así concretas, materiales, físicas? Sin ir más lejos, toda la poética de Raúl Ruiz y varias de sus películas –*Tres vidas y una sola muerte* es uno de los mejores ejemplos– nacieron a la sombra de la puesta en escena de Buñuel en su última etapa, así como el cine de Manoel de Oliveira está ligado al suyo no sólo por el homenaje explícito que le rinde en *Belle toujours*. A propósito de esto último y de los juegos con el tiempo, que tanto le gustaban a Buñuel, podría darse un hecho curioso a partir de lo que menciona Homero Alsina Thevenet en un texto suyo llamado “La postergada historia del cine”. En uno de sus párrafos dice: “En un ejemplar de *Film Comment* (...), Elliott Stein se ocupa del veterano director portugués Manoel de Oliveira y recuerda cómo la crítica llegó a ver en sus pocas películas sorprendentes precursoras de otras películas de Vittorio De Sica, Pasolini, Buñuel y Rohmer”, con lo que el homenaje de Oliveira al director de *Belle de jour* también podría verse como un homenaje a sí mismo. Bromas aparte, y como sigue diciendo el propio Thevenet, “el rubro ‘influencias’ tiende a simplificar indebidamente un proceso mucho más complejo”, pero es evi-

dente que un cineasta como Buñuel (cuya obra comienza en el cine mudo, roza el cine clásico de Hollywood al que observa in situ a inicios de la década del 40, y no sólo no le hace asco a los géneros sino que consigue a través de ellos buena parte de sus mejores películas, estando a tono con –si no delante de– las rupturas de la modernidad sin tomarse nunca demasiado en serio) nutre y da forma hasta al más remoto rincón de ese vasto territorio conocido como cine, aunque sin ser nunca una “influencia” tan evidente como Antonioni, Bergman, cineastas con un estilo mucho más ostentoso, amanerado incluso, más allá de sus diferencias y la gravedad de ambos. Es que las películas y su escritura filmica son a veces tan invisibles como los cuerpos que nos rodean en el presente cotidiano de cada uno comparados con los cuerpos fantásticos de nuestra imaginación o míticos del espectáculo. Están aquí, son reales, nos acompañan, conviven con nosotros y, justamente por todo eso, pasan desapercibidos hasta que aparecen para volvernos a la realidad alguna de esas noches en que damos vueltas en la cama sin poder dormirnos a eso de las 3 ó 4 de la mañana. [A]

El reverso del hereje

por Guido Segal

Siempre había estado intrigado por *Simón del desierto*, la última película de Buñuel en México. De su extensa filmografía, era una de las pocas películas que nunca había podido ver, y el ciclo en la Lugones se presentaba como una oportunidad. Dura apenas cuarenta minutos, pero ahora sé que es una de las películas más importantes del director. Es la película que afirma y a la vez revela el mecanismo oculto de Buñuel: el constante anticlericalismo del español no impide que sea un cineasta profundamente religioso. Intentaré rastrear los pasos que me llevan a esta conclusión.

Recientemente compré en una librería de la calle Corrientes un ejemplar de las *Floreccillas*, libro anónimo del siglo XVI que relata las andanzas de San Francisco de Asís y de algunos de sus frailes. Ya desde el comienzo, cuando el autor enumera las similitudes entre *il poverello* y Jesús, salta a la vista que se trata de una apología del cristianismo y de los valores de la Iglesia. Pero no por eso carece de valor estético, y, de hecho, el tremendo poder del libro está en su prosa sintética, en un prodigioso don literario. Inmediatamente conecté al libro con *Simón...*, si bien hablan de santos diferentes. El siguiente paso fue buscar adaptaciones fílmicas de la vida de Francisco y contrastarlas con el libro, no para ver de qué modo habían sido escenificadas las hazañas del santo, sino para ver si las películas habían logrado transmitir la fervorosa religiosidad del libro, si las imágenes podían reproducir, con los medios del cine, el poder de lo oral –herramienta evangelizadora a lo largo de los siglos– para despertar esa mezcla de temor a lo absoluto y alegre abandono de uno mismo que implica enfrentarse a lo sagrado (y entiéndase por sagrado tanto la religión como el arte, que según Hegel es una rama de la religión).

Sabía que el contenido sería más o

menos el mismo; lo que deseaba era verificar si los cineastas habían experimentado la misma sensación embriagadora y ominosa que yo había atravesado y si, de modo similar, habían comprendido que el secreto de la religiosidad estaba en la literatura misma y no en la descripción de las acciones y sacrificios. En pocas palabras, si sabrían construir el abismo de lo religioso desde las herramientas del cine. Una cuestión de transposición, el viejo problema baziniano de traicionar al libro en el momento de adaptarlo. Los tres casos que tomé me resultaron decepcionantes. Rossellini, en *Francisco, juglar de Dios*, toma episodios del libro y elige como protagonistas a verdaderos frailes franciscanos, pero eso no asegura el éxito, y la película es, más allá de la apasionada fe del director, fría y demasiado tenue. Zeffirelli, en plenos años setenta, hace de *Hermano sol, hermana luna* un musical pop en el que Francisco es un hippie que divulga la felicidad de estar ante Dios y hermanarse con sus criaturas, pero el elenco no convence y la narración es demasiado literal, demasiado apegada a los hechos conocidos; uno siente que está en presencia de una superproducción, que nada tiene que ver con la ascesis de Francisco. Esto está aún más acentuado en la versión de Liliana Cavani, *Francesco*, que busca mostrarnos lo cercano que es a nosotros el santo que interpreta Mickey Rourke, lo cual explica su deficiencia: lo sagrado se opone a lo secular, el santo es siempre una figura distante, más cerca del Cielo que de la Tierra, y Rourke es demasiado terrenal, es el hombre entre hombres. El hilo que une a las tres películas es el temor que muestran a ultrajar la fama de las *Floreccillas* y del santo, por lo que se limitan a capturar los hechos y leyendas con la mirada apologética del que no pertenece. Son películas sobre la religión, pero no son películas religiosas.



Inmediatamente me retrotraje a *Simón del desierto* y descubrí, a la vez que releía retrospectivamente todas las películas que había visto de Buñuel, que esto era lo más cercano que había visto de un cine sobre religión que además logra rozar lo sagrado. La conexión se hizo inmediata con una película hermanable a la de Buñuel, *El evangelio según San Mateo*, de Pasolini. (También pensé en Tarkovsky y en Dreyer, pero me pareció arena de otro costal y elegí focalizar.) Las dos películas retratan la vida de un santo y su enorme deseo de ser digno de Dios, aun a costa de las privaciones y sacrificios más grandes; sin embargo, ambas se alejan del modo tradicional en que se muestra a los profetas y hombres de fe. El Cristo de Pasolini habla desde una pasión excesivamente sensual y politizada, sutil decisión que distancia a la película del didactismo de gran parte del cine religioso (incluyendo a la densa y monótona *La última tentación de Cristo*, que cae en el pecado de las adaptaciones literales); el Simón de Buñuel vive, sin saberlo, en un mundo paródico, donde el diablo es una rubia tetona y los enanos se calientan con las ovejas. ¿Cómo explicar que los ejemplos que más fácilmente podríamos considerar seculares sean en realidad los que más se acercan a la idea de lo sagrado, que Durkheim define como aquello que debe ser "protegido y aislado de las cosas profanas"?

Tal vez la respuesta sea ir más allá de las apariencias, no tomar el contenido de las películas como única referencia sino a su totalidad. Tomemos de ejemplo a Martin Heidegger, que cada vez que pasaba por una iglesia se santiguaba con agua bendita. Max Müller le preguntó cómo era posible que, habiendo rechazado los dogmas de la Iglesia, hiciera eso. Heidegger respondió: "En un lugar donde se ha roga-

do tanto, lo divino se hace presente de manera muy particular".

Simón está moldeado en la película según la extensa tradición de la literatura cristiana canónica, previa al surgimiento de las grandes ciudades. Es un eremita de extensa barba y mirada perdida que practica el ayuno y dedica todo su tiempo a la reflexión, lejos de los asuntos cotidianos. El Diablo, encarnado por Silvia Pinal, es en cambio una mujer vestida de marinero y de tintes sesentosos, al igual que el joven monje al que Simón reprende, afeitado y de hablar coloquial. Los hechos cumbres del cristianismo pertenecen a la Antigüedad, y referirse a ellos es apelar a un pasado lejano en el que la vida era más austera y pura; en su *Fenomenología del espíritu*, Hegel traza la evolución de la religión natural desde la esencia luminosa a las plantas y animales y, desde allí, a "el artesano", imagen del hombre antiguo en los albores del cristianismo. El siglo veinte, época de explosión del cine, es un siglo eminentemente urbano, en el que lo religioso tiene un espacio marginal, siendo la Iglesia el espacio restringido al culto. *Simón del desierto* no sólo contrasta la santidad con las tentaciones, sino que además enfrenta la idea que tenemos de lo sagrado como pasado con el presente pagano. Y en la escena final, cuando Simón aparece como un intelectual moderno perdido entre una centena de jóvenes que bailan el twist, Buñuel escenifica la derrota de lo sagrado del modo en que lo entiende Occidente.

Un segundo aspecto fundamental tiene que ver con la elección del tono. Las *Floreillas* narran episodios que se vuelven solemnes por el estilo narrativo, pero que bien podrían ser cómicos de ser transpolados ante una cámara. Fray Junípero es reconocido como un gran bromista además de

ser un fraile devoto y, entre sus andanzas, se columpia todo el día en una hamaca para que el pueblo lo humille y ser así más digno de Dios; Francisco mismo, aquejado por haber interrumpido en oración a Fray Bernardo, se arroja a la tierra y, en severo tono masoquista, ruega a su hermano que le pise la boca y tres veces lo obligue a repetir "¡Aguanta ahí, bellaco! ¿De dónde te viene a ti semejante soberbia, siendo una vilísima creatura?". Piénsese en el potencial cómico de estas escenas, pero también en el enorme erotismo latente en un hombre que se entrega sin hesitar a una fuerza superior, a quien habla amorosamente, preguntando: "¿Quién eres tú, dulcísimo Señor mío?". Mientras en la mayoría de las adaptaciones predomina la sobriedad ejemplar y la solemnidad de boca de los santos —asumiendo que lo sagrado está en el plano del contenido y que la forma debe sustraerse a la potencia de lo narrado—, Buñuel apela al erotismo y a la distancia cómica que una lectura profunda de los textos ya insinúa, y el resultado en nada atenta contra una efectiva evocación del espíritu religioso en el cine.

Simón del desierto es una de las pocas películas abiertamente religiosas de Buñuel, pero la esencia del cristianismo fue una constante referencia de su obra. Cabe preguntarse si la insistencia no responde al orden de la fascinación. No hay crítica inteligente sin conocimiento de causa. Aun si los amorales, los lujuriosos, los militares y los codiciosos pueden reinar el mundo buñueliano, ¿no es conmovedora la entrega incondicional del padre Nazario en *Nazarín*? ¿No muestra Buñuel a Viridiana como una mujer de fe verdadera, echada a perder por el mundo secular? El humor no esconde herejía y la parodia no implica ignorancia. Lo sagrado también se esconde donde menos se lo busca. [A]

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| RENTA DE OTRAS PELICULAS | | |
|  | ESTO ES CÍNERAMMA® |  |
| www.estoescineramma.com.ar | | |
|  Lammaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado.    | | |

Causas y azares

por Fernando E. Juan Lima

"Es casi por azar que Luis Buñuel se encontró en México en 1946, donde rodó 20 de sus 32 películas. Ello es expresión del azar, de las bifurcaciones imprevisibles de los destinos individuales que fascinaron a Buñuel toda su vida."

Alain Bergala. Cahiers du Cinéma. Collection Grands Cinéastes.

En la retrospectiva llevada a cabo el mes pasado en la sala Leopoldo Lugones se mostraron 13 de las 20 películas "mexicanas" de Buñuel, a lo que se sumó la coda "Buñuel en Francia x 4" y la exposición "México fotografiado por Buñuel". Son múltiples los posibles acercamientos a esta obra, pero aquí he de restringirme a uno que ha llamado mi atención y que considero que puede aportar algo más para el análisis de la consistente producción artística de Luis Buñuel. Y tiene que ver con las posibles relaciones, explicaciones o implicaciones, coincidencias o contradicciones entre lo que surge de las fotografías expuestas y su labor como cineasta en tierras americanas.

Al comparar fotos y fotogramas, se advierte cómo la idea que Buñuel tenía para cada film estaba presente al momento de elegir las locaciones. Esta actitud profesional y eficiente (puntillosa y obsesiva, dirían sus colaboradores) llevaba a que casi no existiera metraje de filmación descartado y que el montaje de las películas fuera muy veloz. Creer tal actitud contradictoria con el credo surrealista sería confundir vanguardia y surrealismo con voluntarismo e improvisación. Esa actitud tiene que ver con lo que Homero Alsina Thevenet, refiriéndose a Luis Buñuel, denomina "el cine como oficio" (en *Nuevas crónicas de cine*), y es lo que le permitió realizar el rodaje de todas estas películas en lapsos de entre 18 y 24 días (salvo *Robinson Crusoe*, que le llevó 3 meses, en razón de los particulares requerimientos que exigía el sistema Eastmancolor, que por primera vez se utilizaba fuera de Hollywood), filmando en dos ocasiones tres películas al año.

Buñuel es un artista-etnógrafo; pero suma momentos oníricos en marcos "normales", imágenes irracionales que surgen inesperada o subrepticamente en escenas realistas. En las fotos, en muy pocos casos hay una búsqueda de "lo mexicano" (ello, en su caso, estará en el guión); las locaciones son impersonales y pensadas en función de la trama. Se advierte un apego a la realidad, pero sabemos que a la presencia de lo cotidiano de la que dan cuenta las

fotos se lanzarán las piedras surgidas de lo fantástico y lo misterioso. Esto se conecta con el surrealista costumbrismo del escándalo y del absurdo, y con el hecho de que México sea, según Breton, el lugar surrealista por excelencia.

Así, entre las películas de la retrospectiva podríamos distinguir: (1) las enteramente "de estudio" (*Gran Casino*, *Susana: carne y demonio*), respecto de las cuales esta argumentación sería menos atinente; (2) las que podrían haber sido filmadas en otro país, pero en las que México puede estar presente, al menos oblicuamente: *Él*, *El ángel exterminador*, *Ensayo de un crimen*, *Simón del desierto* y *La joven*, respecto de la cual el asistente de dirección Juan Luis Buñuel expresó, justamente, que el sitio escogido para filmar "Podría ser Carolina del Norte o la Luna. Lo importante era el guión y lo que transmitían los actores" (lo dice en el libro *México fotografiado por Luis Buñuel*, Filmoteca Española, 2008), y (3) aquéllas en las que hay una búsqueda de "lo mexicano": *Los olvidados*, pero también *Nazarín*, *El bruto*, *La ilusión viaja en tranvía* y *Subida al cielo*.

Manoel de Oliveira, en un reportaje realizado por el cineasta Pablo Llorca y publicado en el *Cahiers du Cinéma* español de diciembre de 2008, al referirse a Buñuel (al que lo une no sólo la mirada hacia la burguesía y el juego entre amor, erotismo y necrofilia, sino también, creo yo, el sentido del humor) sostuvo que él "era un surrealista, y el surrealismo le convenía para demostrar el mal del mundo. Sus películas en el fondo no existirían sin el catolicismo". Y en este sentido, más allá del efecto cómico o inverosímil que pueda tener cualquier liturgia religiosa sacada de contexto, México presenta una visión del catolicismo que le servía para dar rienda suelta a su anticlericalismo y constituye un marco que subraya el erotismo, ceremonia oculta de los surrealistas. Lo que a Buñuel más le interesa de México (cuando le interesa) no aparece en las fotos, y viéndolas, justamente, uno se explica su modo de trabajo.

En las fotos (salvo en las de *Los olvidados*) no aparecen personas. Sólo lugares vacíos. No hay zonas difusas o sombras sugestivas.



Su nitidez se relaciona con la función que cumplían. En *Mi último suspiro* Buñuel señala: "Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada, que, con frecuencia, hace olvidar lo que la película quiere contar y que, personalmente, no me conmueve". Es que, como Cervantes y Goya, Buñuel es un gran observador de la realidad pero también un gran alucinador. Eso sí, en momentos bien separados y definidos al momento de la creación, aunque luego en la obra estos aspectos aparezcan imbricados.

Aun su película más mexicana, *Los olvidados*, fue muy resistida en México. Es que Buñuel, que sostenía que el último lugar en el mundo en el que viviría sería Latinoamérica para terminar nacionalizándose mexicano en 1949 y muriendo allí en 1983 como un *gachupín* (español establecido en América), en modo alguno puede pensarse como un cineasta que buscaba el "color local". Entre las fotografías de la muestra están las del Hotel Balneario San José Purúa, en el que escribió los guiones de sus películas. Y uno puede imaginárselo allí, buscando la piedra filosofal (el dry martini perfecto) y riéndose de todo. De Dios y de México inclusive, claro está. [A]

Suntuosas ceremonias de pasajes subterráneos

por Ignacio Verguilla

Nicholas Ray: "Entre todos los directores que conozco, eres el único que hace lo que quiere, ¿cuál es tu secreto?"

Buñuel: "Pido menos de cincuenta mil dólares por película."

El Garante de la libertad. La anécdota, relatada por el hijo de Buñuel luego del reconocimiento que le hicieran –entre otros– Hitchcock, Ray, Wilder y Ford, puede no ser cierta. Como aquélla que relata que Luis y Hitch sólo hablaron de vinos, porque el español no había visto casi ninguna película del monje calvo. Y si creemos en la palabra de Carrière, a quien Buñuel daba el visto bueno para su biografía siempre que ésta "estuviera repleta de mentiras", entenderemos rápidamente que el verosímil, sea en sus películas o en su vida, es lo de menos. Que siempre podrá haber algo de cierto, y por lo tanto también algo que no lo sea.

La oportunidad de repasar buena parte de su etapa mexicana –trece de sus veinte películas– nos recuerda que el Buñuel aparentemente más atado a los géneros, a los productores y a las estrellas dirigió melodramas, comedias, cine de aventuras y culebrones; pero también nos permite apreciar que, sin abandonar los géneros, sus películas son siempre mucho más, se deslizan y resbalan por las convenciones para mutar cual insectos (tan caros a su universo) en otra cosa. Son y no son, ésa es la cuestión de su asombrosa libertad. (Como ese maniquí de *Ensayo de un crimen*, carne y yeso que configura el *ménage à trois* –entre un asesino frustrado, una mujer y su doble– más divertidamente irracional y erótico de su cine, superando con holgura al final de *Viridiana*.)

Sed de Mal. Susana (*Susana: carne y demonio*, 1951), Raquel (*Subida al cielo*, 1952) y Andara (*Nazarín*, 1959) rasgan el telón y dejan pasar la oscuridad, alteran el equilibrio sostenido con alfileres que rige a la sociedad de la que Buñuel es juez y parte. Erosionan la religión, el orden patriarcal y sublevan las pasiones con su sensualidad irrefrenable. Basta una pierna descubierta o el sugestivo poder del hombro desnudo de Rosita Quintana en *Susana* para que la

hacienda se caliente y todos pierdan la línea (¿o será que al fin la recuperan?). La vuelta al reformatorio y el idilio recobrado no son siquiera una burla; ya no hace falta, el (aparente) equilibrio que parecen recuperar algunas de sus películas quedará para siempre en falsa escuadra. Buñuel, insistente y agudo observador, pasa sus obsesiones bajo el tamiz de lo imperfecto y riega el clasicismo con gotas de mal.

México, tierra de lo popular agitada por lo absurdo. Ley, Dios y poder (trinidad desmascarada en casi toda su obra) se estrellan en *Él* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955) y *El ángel exterminador* (1962), y configuran la antesala de su etapa francesa con Carrière. Con menor pedigree (para cierto sector de la crítica) que sus sucesoras, consisten ya en acabadas gemas en las que al cine de Buñuel parece no faltarle ninguno de sus atributos que lo vuelven único e irrepetible. Los espacios claustrofóbicos de los caseríos en los que una burguesía sonámbula se flagela y se enfrenta a sus propios demonios contrastan con un afuera alejado de toda pretensión fotogénica (es famosa la leyenda relatada por el propio Buñuel acerca de cómo dio vuelta la cámara a Gabriel Figueroa –fotógrafo reconocido por sus encuadres preciosistas– durante el rodaje de *Nazarín*: "Lo que hice fue, simplemente, dar media vuelta la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo"). Artesano engañosamente simple, construye con lo que tiene a mano fábulas contestatarias a veces condenadamente divertidas; la secuencia onírica de *Subida al cielo* despierta sonrisas e instala un delirio exuberante y ferozmente cáustico, mientras planta esos símbolos –la madre en lo alto, la mujer virginal que es arrojada al agua– que harían las delicias de sus interpretadores. No es casual que la tentación encarnada por Raquel se vea consumada en lo alto de un



monte, mientras la cámara se abandona a un descenso por la ladera que es abstracción y pudor, luego de consumada su victoria. En esas pequeñas interferencias, en su fascinación por el detalle (los zapatos de Gloria en aquel "travelling subjetivo" del comienzo de *Él*), sus comedias y culebrones se astillan bajo el placer que las profana.

Tres cuerpos. Si se tuviera que señalar tres aniquiladores de la moral occidental, Buñuel se codearía sin problemas con Fassbinder y Pasolini en el Olimpo de los elegidos. Aun si se toma únicamente su obra mexicana, ese cine de la ambigüedad, del sueño y de los cuerpos (el femenino como mapa del deseo, el masculino como territorio en tensión entre ese deseo y lo moralmente aceptable) nos abre infinitas puertas –más amables al fin pero igual de virulentas– a la disconformidad y la contradicción en la que todos hacemos equilibrio, tratando de quedar lo mejor parados que podamos. [A]

Si les gusta Buñuel y **Las Hurdes** (que es más o menos lo mismo que decir “si les gusta el cine”), lean este texto, que incluye algunos fascinantes detalles de denominación política y de denominación documental.

Últimas noticias sobre don Luis

por **Eduardo A. Russo**

El viejo, más allá de esa locuacidad con la que compensaba el ser sordo como una tapia durante sus últimos tiempos, también supo guardar unos cuantos secretos hasta el fin. Entre ellos no son menores aquéllos que hacen a lo vivido durante la década del treinta, mientras estuvo en la España de la República, haciendo su viaje de aprendizaje a Hollywood y emprendiendo unos cuantos proyectos como las películas filmadas para la empresa española Filmófono, que su biógrafo Juan F. Aranda propone, mediante una rigurosa acumulación de evidencias, agregar a su filmografía como director, a pesar de que las fichas técnicas originales lo consignan sólo como productor ejecutivo. Pero hay bastantes zonas más oscuras en esos años. El veterano y siempre detectivesco Román Gubern está a punto de publicar un libro que ya tiene título definitivo: se llamará *Luis Buñuel: los años rojos (1930-1939)*. Tuvimos la oportunidad de encontrarnos con Gubern en un reciente foro sobre cine en Bogotá, y a lo largo de varias mesas, de las académicas y de las otras mejor regadas (aunque lamentablemente no con los obligatorios Martini secos que nos recomendaba el fantasma de don Luis), nos fue adelantando algunas cosas que acaba de descubrir sobre el hombre.

Gubern ya lleva largo tiempo rondando los tiempos buñuelianos de su juventud en la Residencia de Estudiantes madrileña, extendiéndola a la relación que los integrantes de la Generación del 27 tuvieron con el cine. El resultado fue un notable libro publicado hace diez años, *Proyector de Luna*, acaso no lo más difundido de su bibliografía entre los rioplatenses, pero

extremadamente revelador de la cocina estudiantil en que se fundaron algunas de las bases de *Un perro andaluz*, luego maduras en la estancia parisina de Buñuel y Dalí. También guionó un documental sobre el asunto para la televisión española. Pero ahora Gubern ha enfocado años que Buñuel siempre trató sucintamente, tanto en sus memorias como en las abundantes entrevistas que intentaron reparar su vida. Había unos cuantos huecos allí. Y resulta que entre las cosas que se encontró está la evidencia, por ejemplo, del compromiso manifiesto con el Partido Comunista que Buñuel emprende en 1932. En una carta a Breton, LB le comunica que abandona el surrealismo porque ha decidido incorporarse al Partido, y que su lucha tiene desde allí otras bases. La identificación de Buñuel con la línea del partido se mantiene hasta casi finales de la década, cuando se aparta en disidencia con el ya largamente dominante realismo socialista, que le provocaba el más profundo desprecio. En esos tiempos emigró a los Estados Unidos, y tal como ocultó su filiación surrealista en los tiempos en que pudo conseguir su trabajo como montajista en el MoMA, con más razón borró todas las huellas posibles de su adscripción al comunismo, incluso manifestando, cada vez que podía, su inclinación por el anarquismo. Arribando a los cuarenta, Buñuel ya se consideraba un poco viejo para encarar aventuras con riesgo físico, como cuando se había propuesto con Bergamín ponerle una bomba al *Guernica* de Picasso, pintura que odiaba absolutamente. Sólo interrumpieron el proyecto cuando concluyeron que estaban un poco viejos para esos ajetreos. También parece haber pensado que

la ida a Estados Unidos implicaba una partida desde cero, y mentar su condición de ex comunista afiliado comportaría algún riesgo, cuando de lo que se trataba era de alimentar a la familia.

En los dramáticos años treinta españoles, ser del PC implicaba no pocos riesgos, aunque a menudo permitía tener algún margen de zigzagueo inimaginable, comparado, digamos, con tierra soviética. Así es como encaró proyectos como *Las Hurdes*, que, según afirma Gubern, hoy debe ser completamente repensada a la luz de una teoría contemporánea del documental por su asombrosa incursión en la ficción. Toda la película, insiste Gubern, ha sido rigurosamente escenificada plano por plano a partir de un relevamiento previo, pero actuada para un Buñuel que no sólo apelaba al casting y a la dirección de actores, sino que también se permitía peculiares licencias poéticas. Muere un niño y asistimos a su rito fúnebre: la documentación encontrada sobre el rodaje indica que el niño muerto no era tal, y que aquella presunta madre que Bazin comparaba con una *madonna* era una mujer del pueblo escogida por el patetismo de su rostro. Lo mismo cuando una cabra cae rodando por el cerro, y el narrador nos comenta sobre su triste destino en esas laderas imposiblemente escarpadas. En la Cinemateca de Toulouse, donde está el metraje de descarte de *Las Hurdes*, puede verse algo así como el contraplano posible de ese momento, en el que vemos a Buñuel practicando su deporte favorito, el tiro con escopeta. Adivinen cuál era el blanco. Estos son sólo dos anticipos de las últimas noticias, es decir que son cualquier cosa menos las últimas, y que Buñuel siempre es más complejo de lo que nos imaginamos. **[A]**

SOBRE MICHEL PICCOLI
(Y NO SOLAMENTE EN LAS PELÍCULAS DE BUÑUEL)



Tamaño natural, o las babas del crítico

por **Marcos Vieytes**

Estoy enamorado de Michel Piccoli. Ya está, ya lo dije, vuelvo al clóset. No, lo repito: estoy perdidamente enamorado de Michel Piccoli (y de una señorita que no me da la hora, pero eso es moneda corriente), así que escribo esto para que lo sepa (Piccoli, por supuesto, no la señorita, pues si uno tiene que darle crédito a esa línea de diálogo escrita por Mankiewicz para *El fantasma y la Sra. Muir* en la que Rex Harrison le dice a Gene Tierney que desde Eva a ninguna mujer la pescó desprevenida un beso, la preciosa dama en cuestión ya debe haberse enterado de lo que siento varios años antes

incluso de haberlo sospechado yo mismo). Así que no tiene por qué haber confusiones: el texto en curso no es una vicaria declaración de amor particular y doméstica, cosa que poco le aportaría al cinéfilo lector y flaco favor le haría a la hombría del crítico ya puesta en duda por el inicio de esta nota (y casi tan vapuleada como la del marido de Ava Gardner en *La condesa descalza*, otro personaje de Mankiewicz a quien un desafortunado accidente dejaría siempre con las ganas, o sin ellas), sino una muestra de admiración apasionada hacia un actor descomunal, término que expresa justamente lo opuesto a la econó-

mica opacidad de su registro pero que concuerda cada vez más con su filmografía extraordinaria y su actual aspecto físico de robusto *bon vivant*, de magnífico camarada de juergas demodé.

¿Qué es lo que me gusta de Piccoli? Todo, señores, les juro que todo. Hasta lo que no hace, no dice o no luce. Las cejas, por ejemplo. ¿Cómo hace este hombre para controlar tamaño franja hirsuta de pelos y evitar que atiborren el primer plano de efectismos dramáticos más estruendosos que las explosiones de un Michael Bay? ¡Y la pelada, Dios mío, la pelada! ¿Qué sería del cine sin la pelada

SOBRE MICHEL PICCOLI (Y NO SOLAMENTE EN LAS PELÍCULAS DE BUÑUEL)

parcial de Piccoli, finamente optimista, exquisita, sonriente? Varios de sus personajes no lo fueron en lo más mínimo, e incluso rozaron cierta sombría perversidad, pero si algo hizo que el mal no lo poseyera nunca ni hubiera estereotipo capaz de cristalizarlo en pose alguna, eso fue la naturaleza irónica de su pelada, reserva moral de hasta el menos humanitario de sus roles. Algo de esa superficie lisa de las calvas caracteriza la entera trayectoria de Piccoli, dándole una naturaleza anónima a la que generosamente contribuye con su estilo carente de todo énfasis, ausente de divismo, cómplice de realizadores y espectador. (Estoy seguro de que en *El desprecio* pierde a la Bardot por usar sombrero. También se lo pone en *Max y los chatarreros* y deja pasar el reclamo amoroso de los ojos tristes de Romy Schneider, quien nunca brilló tanto como en ese momento en el que Piccoli se lo cede, ella se lo ajusta arriba del pelo recogido sobre la desnudez de la nuca y él la fotografía sentada sobre el borde de la bañera y nada más que con su sombrero puesto.)

En principio, me llama la atención que pueda hablar de forma tan concreta sobre el cuerpo de este hombre, pero me doy cuenta de que es así porque no siento atracción física hacia él. Si tuviera que escribir sobre Ava Gardner, por citar a una actriz de ostensible sexualidad a la que ya me he referido antes, me pondría a metafórico-giladas para no ser francamente lascivo. Recuerdo que, algunos números atrás, un lector criticó la reducción que hice para el último dossier de actores de la significativa carrera de algunas actrices en general y de la de Keira Knightley en particular¹, limitándome a escribir sus perfiles sexualmente desbordados². Pero ¿qué querían que hiciera? ¿Reducir a su vez esos cuerpos, organizados por el deseo del cineasta para enardecernos, a cadáveres semióticos? Ya Bazin hablaba del erotismo ontológico del cine, y, si se tiene la posibilidad de escribir sobre el cine en general, como felizmente nos pasa a unos cuantos de nosotros, y sobre sus actrices (que no dejan de ser mujeres) en particular, no puede uno menos que dar rienda suelta a la calentura y amasar las palabras con la misma urgente fruición salival con que aquel dichoso personaje de *Un perro andaluz* entraba en estado de trance al estrujar curvaturas y volúmenes.

Ver una película y pensar primero en las sensaciones físicas que nos provoca, muchas veces de índole instintivamente sexual, es tan natural como ir a un museo y querer tocar las esculturas, sentir la tersura o aspereza de los materiales con las manos extendidas o ahuecadas, rozarlas, asirse de ellas, explorar la superficie y los

contornos (como está prohibido hacerlo y siempre hay un vigilante dando vueltas para impedirte, yo no te piso uno desde hace siglos, pero no dejo busto de plaza sin erosionar a medianoche por más verja en la que pueda, esta vez literalmente, ensartarme sin el placer de verme atravesado por la clavícula de Keira Knightley). Digo más: no solamente pensar, sino escribir guiado por esa ebullición hormonal es tan estimulante como revelador, de un modo diferente pero no antagónico al sosegadamente reflexivo, las más de las veces mucho menos inmediato y vital. Por eso esta nota obedece a una pulsión que, desde hace ya varias semanas –acaso desde el día en que viera *Belle toujours* y casi simultáneamente repasara las colaboraciones de Piccoli con Claude Sautet en la década del 70 y con Buñuel en *La muerte en el jardín*, *Belle de jour* o *El fantasma de la libertad*–, no me abandona ni decrece sino todo lo contrario³. Y es desde mucho más atrás en el tiempo que me impresiona la versátil y desprejuiciada pero brillante lista de directores para los que ha trabajado, entre los que se cuentan, además de los mencionados Godard, Sautet, Buñuel y Oliveira, gente como Berlanga, Bava, Rivette, Iosseliani, Ruiz, Varda, Chahine, Malle, Doillon, Demy, Scola, Granier-Deferre, Ferreri, Corbucci, Pietri, Chabrol, Deville, Hitchcock, Clouzot, Melville, Rozier, Clair, Astruc, Renoir. ¿Qué más se le puede pedir? ¿Qué más se puede agregar que no caiga en la reiteración de afirmar que su grandeza reside en que jamás nos chantajea no ya con gesticulaciones exhibicionistas sino siquiera con gestos mínimos pero recurrentes de los cuales la memoria podría hacer un hábito en el que guarecerse cómodamente? ¡Nada de eso! Uno piensa en Piccoli y la memoria resbala sin tener de dónde agarrarse. Su cara, su cuerpo, su estar parecen tan habituales como otra calle más de un barrio cualquiera. Piccoli no es un actor turístico, no cultiva la performance como si de un paisaje pintoresco se tratara. No nos regala postales estridentes para el álbum, ni souvenirs conmemorativos para la repisa del living. Anda por las películas como quien no quiere la cosa, con la camisa abierta, un cigarrillo en la boca y la mirada menos atenta al volante del Peugeot que maneja que a *La mujer de azul* que pasa, sueño diurno de un tipo cualquiera. Es como los grandes actores clásicos americanos, pero sin aire de héroe, más despojado y casual, más humano, más libre. Vamos, que sus labios no conocen siquiera ese lujo lacónico, pero lujo al fin, de la frase matadora, la sentencia brillante, la palabra última, el retruécano fatal como una bala de la estrella que nunca le interesó siquiera parecer. [A]

¹ Se me reprochó, entre otras cosas, haber confesado mi deseo “de ensartarme en cada uno de sus huesos”, fantasía un tanto filosa que, pese a su banalidad reconocida por el comentario inmediatamente posterior agregado entre paréntesis tras dicho exabrupto, daba cuenta del valor dramático de la estructura ósea de esa mujer. Es bien sabido que en el cine todo motivo visual vale no sólo como índice sino también como signo, y, no poco después de mi excesivo comentario, se estrenó *La duquesa*, en la que su director confirma esto valiéndose, mediante un plano detalle, de la columna vertebral encorsetada de la actriz para transmitir toda la opresión a la que se ve sometido el personaje. Más tarde, Josefina García Pullés escribía lo siguiente en su crítica de la película (*EA* N°200): “pueden admirarse las expresiones, el manejo del cuerpo y la contundencia del personaje de Knightley”. Uso las cursivas para señalar que no fui el único que reparó, aunque lo expresara con mucha menos gracia que Josefina, en la fuerte impresión material que provoca la actriz, en la importancia estética de su físico.

² Esta revista tiene, entre otras ilustres tradiciones, la de los “perfiles de actor”, eufemismo periodístico que encubre el más sincero de “notas babosas”. Son textos que, en lugar de centrarse en la obra de un cineasta, lo hacen en la de un actor o actriz y la influencia que ha tenido en la historia del cine pero sobre todo en la del crítico. Magníficos ejemplos de ello han sido el texto de Noriega dedicado a Emma Thompson o el de Trerotola a Owen Wilson, sin contar las mal disimuladas secreciones que uno advierte en las comisuras de los párrafos de unas cuantas críticas de la primera hora. Todavía recuerdo la metáfora del “diamante cálido” que Pagés deslizo en la cobertura de *Sliver* con la pretensión de referirse a la sonrisa de Sharon Stone, cuando todo el mundo se dio cuenta de que mentaba otra clase de joyas, sin duda mucho más ardientes que las que el adjetivo original sugería.

³ Más aún, ahora mismo me doy cuenta de que el detonante de este texto que escribo de parado en el colectivo tras ver cómo “la cachondería de Buñuel” (una expresión de Roberto Cobo, El Jaibo de *Los olvidados*) desplegada en su *Ensayo de un crimen* hacía gozar a unas veinte personas un rato antes, es esa misma energía sexual generada por la película, percibida durante la proyección más de cincuenta años después de filmada, y resuelta por fin en la escritura. Bresson hablaba de “la fuerza eyaculadora del ojo” y pienso que la disección fundacional de Buñuel tajó el himen de la mirada cinematográfica, la lubricó para siempre. Las agresiones de Kitano, por citar nuevas mutilaciones ópticas fascinantes, son de otra índole: castran el ojo para que no vean lo irrepresentable; sacan el ojo de cuajo para que la cuenca vacía refleje los paisajes ajados de la nada, que no sé qué diablos puede llegar a significar pero queda bien por la alteración sonora de jotas (en este único caso, castellanas).

Si usted no sabe lo que es el **found footage**, lea esta nota. Si lo sabe, léala también. Y si le gustan las muy buenas notas, las fluidas, las ágiles, las inventivas, no se la pierda.

Imágenes fuera de control

por Ezequiel Schmoller

La leyenda dice así: un día Duchamp tomó un mingitorio y lo exhibió en un museo como obra de arte. La realidad, como siempre, es más complicada. La cosa no fue de un día para el otro. De hecho, el mingitorio, que Duchamp firmó con el seudónimo de Richard Mutt, fue rechazado en 1917 por la Sociedad de Artistas Independientes y recién pudo ser exhibido 33 años después, en 1950, en la ciudad de Nueva York. En el medio hubo varias idas y venidas, eternos debates y no pocos mingitorios. Pero a los efectos prácticos, con la leyenda alcanza: Duchamp agarró un mingitorio y lo exhibió en un museo como obra de arte. El acto generó un escándalo considerable porque derribaba o al menos ponía en cuestión varios supuestos sobre lo que debían ser un artista y una obra de arte: ¿cómo podía ser que la obra de arte fuera materialmente producida por una fábrica de mingitorios y no por un artista? ¿Cómo podía ser que se reemplazara la técnica y la laboriosidad por el capricho? ¿Cómo podía ser que lo exhibido no fuera único sino seriado, un objeto exactamente igual a otros cientos de miles? Cuando el mingitorio de Duchamp fue rechazado por la Sociedad de Artistas Independientes en 1917, la revista de arte *El hombre ciego* publicó lo siguiente: "Si el Sr. Mutt construyó o no con sus propias manos la fuen-

te no tiene ninguna importancia. Él la eligió. Tomó un objeto de la vida diaria, lo reubicó para que se perdiera su sentido práctico, le dio un nuevo título y punto de vista y creó un nuevo significado para ese objeto".

Tomar algo que tiene determinada función, cambiarlo de contexto para que pierda su sentido original y reubicarlo para darle otro significado: eso es exactamente lo que hace el *found footage*, sólo que en vez de usar mingitorios usa imágenes. El director de *found footage* justamente toma imágenes ajenas y las usa para crear algo nuevo y propio. Uno de los primeros casos de la historia es el de Joseph Cornell y su cortometraje *Rose Hobart*, de 1936. Cornell, un artista surrealista neoyorquino, era habitué de casas de antigüedades, depósitos y basureros. Un día, en uno de sus paseos, encontró una copia de la película de aventuras de clase B *East of Borneo* y se la llevó a su casa. La miró varias veces y empezó a sentir dos cosas. Uno, que la película era soporífera. Dos, que se estaba enamorando de Rose Hobart, la actriz principal. De modo que tomó una tijera y se dio a la labor de mejorar la película, cortando las escenas que le parecían aburridas y dejando aquéllas en las que aparecía su amada. Al final, la redujo de 77 a 18 minutos. Como toque final, le agregó unas imágenes de otra película, de un eclipse. *Rose*



Atomic Cafe

Hobart se hizo conocida en algunos circuitos reducidos y comenzó a ser proyectada, a través de un filtro azul y musicalizada con una canción brasileña, en varios museos. Un largometraje de aventuras soso, narrativo y sonoro se había convertido en un corto semimudo, hipnótico y sugestivo. Las imágenes ya no estaban atadas a una lógica espacio-temporal sino a una onírica. De hecho, se cuenta que en una de las proyecciones un Dalí enardecido empezó a patear el proyector y le gritó a Cornell "¡Me robaste mi sueño!".

Seis años después, en 1942, el ejército de Estados Unidos le encargó a Frank Capra la realización de *Why We Fight*. La historia es mucho más conocida y mucho menos poética que la de *Rose Hobart*: EE.UU. estaba por intervenir en la Segunda Guerra y necesitaba explicarles a los soldados por qué era necesario ir a pelear. De modo que lo llamaron a Capra, que nunca había realizado un documental, y le encomendaron la tarea. Para eso, pusieron a su disposición un arsenal de imágenes. Imágenes de todo tipo y de toda procedencia: largometrajes de ficción, películas educativas, cortos, noticieros, etc. producidos tanto en los EE.UU. y los países aliados como en los países enemigos. Capra y sus colaboradores estuvieron meses revisando el material y finalmente tomaron lo que les servía, lo reordenaron, agregaron algunos mapas y una voz en off e hicieron *Why We Fight*. En la serie, la voz en off es central. Muchas veces se encadenan imágenes aparentemente inconexas y la voz en off las ata. ¿Qué tienen que ver un partido de baseball, un restaurante de comida rápida y dos pescadores en un barquito? Esto: "Los estadounidenses somos gente simple. Nos gustan los deportes, la comida sencilla, las actividades pacíficas como la pesca". Capra y su equipo convirtieron cientos y cientos de horas de material de archivo en una serie de casi siete horas que intentaba motivar a los soldados estadounidenses, exaltar determinados valores en oposición a otros, relatar una serie de batallas y describir la idiosincrasia y la historia de los países beligerantes más importantes. Y todo usando imágenes ajenas, que habían sido producidas con otros fines.

Rose Hobart y *Why We Fight* no se parecen en nada. Una dura 18 minutos, la otra siete horas. Una fue realizada por una sola persona, la otra por un gran equipo de trabajo. Una no tiene ningún apoyo, la otra tiene el del Gobierno de los EE.UU. Una no tiene voz en off, en la otra es central. Una no tiene un objetivo manifiesto, la

otra sí. Una es elusiva y sensorial, la otra, transparente y argumentativa. Pero ambas tienen algo en común: toman imágenes ajenas y les dan un uso propio. A través del montaje, de la voz en off, de la alteración cromática o de la musicalización, las imágenes se convierten en otra cosa. Un primer plano de *Rose Hobart* deja de ser el elemento de una trama de aventuras y se convierte en una imagen alucinatoria. Una imagen de un partido de baseball deja de ser un momento más de un noticiero y se convierte en el símbolo de la pasión de los estadounidenses por los deportes. *Rose Hobart* y *Why We Fight* encarnan dos tipos muy marcados de *found footage*: la apropiación con fines experimentales y la apropiación con fines documentales. En la vertiente experimental, que incluye a directores como Bruce Conner (*A Movie*, 1958), Craig Baldwin (*Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*, 1992), Bill Morrison (*Decasia*, 2002) y Peter Tscherkassky (*Instructions for a Light and Sound Machine*, 2005), se usan imágenes ajenas para producir algún efecto sensorial o para explorar el carácter táctil del celuloide o para generar yuxtaposiciones polisémicas o por simple afán juguetón o destructivo o escandalizador. En la vertiente documental, que incluye películas como *El eterno judío* (Fritz Hippler, 1940), *Point of Order* (Emile de Antonio, 1964), *Imágenes de Alemania* (Hartmut Bitomsky, 1983) y *The Revue* (Sergei Loznitsa, 2008), se usan las imágenes de forma más o menos retórica para explicar, explorar o intentar dar cuenta de un tema, una época, un evento, un personaje, un régimen político, etcétera.

Dentro de la vertiente experimental, Ken Jacobs constituye un caso especialmente interesante porque recorrió prácticamente todas las variables de intervención cero hasta la intervención extrema. En 1985, encontró un rollo de película en un tacho de basura y decidió que eso, lejos de ser basura, era una película perfecta. Así que lo rescató, le puso como título justamente *Perfect Film* (1985) y lo proyectó así como estaba, sin agregar ni sacar nada. La película presenta, en crudo, de forma desprolijada, las declaraciones de muchos de los testigos que presenciaron el discurso y posterior asesinato de Malcolm X. Lo de Ken Jacobs no era un mero gesto ni un capricho: realmente le parecía que lo que había encontrado era una película perfecta y había que mostrarla así, como estaba. En el otro extremo está *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), un corto de un minuto que el



Del polo al Ecuador

director neoyorquino estiró hasta hacerlo durar una hora y media, alterándolo de todas las formas imaginables: lo rayó, le dibujó encima, lo pasó en cámara lenta, en cámara rápida, en negativo, etc. Lo mutiló y deformó hasta no dejar rastro del original, explorando todas las posibilidades formales que presentaba una sola imagen. Entre ambos extremos, entre la no intervención y la intervención violenta, se sitúa una de sus películas más conocidas, *Star Spangled to Death* (2004), un recorrido de seis horas por un sinnúmero de imágenes generadas en y por los EE.UU. durante los últimos cien años. Vemos, como si de un oscuro aleph audiovisual se tratara, las películas etnográficas y racistas de Osa y Martin Johnson, un programa de televisión en el que se experimenta con un mono en un laboratorio, dibujitos animados de la década del veinte, filmaciones caseras, un señor que explica cómo funciona la máquina más complicada del mundo, etc. Los fragmentos son largos; Ken Jacobs los deja respirar. Sus intervenciones, generalmente sonoras, son mínimas. La lógica de la sucesión de imágenes es esquiva: la película es una especie de zapping, reposado y generalmente perturbador, por esa gran usina de imágenes que fue, es y será EE.UU.

Dentro de la vertiente documental, uno de los casos más extremos y fascinantes es el de *Atomic Cafe* (*Café atómico*, 1982, dirigida por Jayne Loader, Kevin y Pierce Rafferty). Al igual que *Rose Hobart* y *Perfect Film*, la génesis de *Café atómico* es un tanto fortuita: un día Pierce Rafferty encontró en una librería de San Francisco un catálogo llamado "3433 U.S. Government Films" que incluía animaciones, noticieros, programas de televisión y cortos institucionales, propagandísticos y educativos sobre la Guerra Fría y la bomba atómica. Inmediatamente adquirió el catálogo y llamó a su hermano Kevin y a la periodista Jayne Loader para ver qué se podía hacer con todo eso: era evidente que ahí, entre las cientos de horas de material de archivo, había una película. La pregunta era cuál. A medida que pasaban los años y seguían acumulando material, se dieron cuenta de que lo que tenían entre manos era tan potente e iluminaba tan perfectamente el espíritu de los años cuarenta y cincuenta que no había que agregarle ninguna voz en off, ni placas informativas, ni entrevistas, ni nada. Con elegir las imágenes más elocuentes y montarlas de forma temática y cronológica alcanzaba. El resultado es hilarante y aterrador, una descripción pre-

cisa de una época signada por la mentira y la paranoia.

Por supuesto, no todas las manifestaciones de *found footage* son fácilmente catalogables como documentales o experimentales. Las de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, por ejemplo, tienen un pie en cada mundo. La pareja de directores está obsesionada con la guerra. Las imágenes, en muchas de sus películas, están agrupadas bajo un eje temático bien fuerte y bien definido. En esto se parecen a *Café atómico*. La guerra indiscutiblemente ocupa el centro de *Prisioneros de la guerra*; *Hombres, años, vidas* y ¡Oh! *Hombre*, y aparece lateralmente en *Del polo al Ecuador* e *Inventario balcánico*. Incendios, ciudades destruidas, fosas comunes, exilios masivos, batallas, desfiles militares: las imágenes ilustran de forma visceral cómo las guerras, las masacres y los genocidios afectan y afectan el paisaje, las ciudades, las cosas y las personas. Sin embargo, a diferencia de *Café atómico*, el cine de Gianikian y Ricci Lucchi no es discursivo. El montaje no es informativo ni retórico. Las películas no están hechas para que *sepamos* sobre las masacres sino para que las *sintamos* en carne propia. Las intervenciones sobre las imágenes (alteración cromática, aceleración o desaceleración) tienden a acentuar más que a alterar su sentido original. Lo que es triste lo es más gracias a la música; lo que es lísergico lo es más gracias a la alteración cromática. En mi opinión, la mejor película de la pareja es *Del polo al Ecuador*, un caleidoscopio de imágenes de viajes de principios del siglo XX. Es en esta película-trance donde el aire fantasmagórico y febril alcanza picos de inusitada intensidad y el cine de Gianikian y Ricci Lucchi despliega su mayor fuerza.

El terreno del *found footage* es increíblemente extenso y fértil. Los mecanismos de apropiación son miles. Desde los más violentos, como mutilar y deformar imágenes de otros tornándolas irreconocibles, hasta los más sutiles, como evidenciar o inventar sentidos por medio del montaje. Desde la apropiación con fines propagandísticos hasta la apropiación con fines reflexivos. Desde el homenaje a la crítica. Desde el rescate de imágenes en estado de descomposición hasta los catálogos de imágenes agrupadas bajo algún eje temático. Desde la exploración obsesiva de una sola imagen hasta el montaje vertiginoso de miles de ellas. Por suerte, aún queda mucho por hacer. El futuro dirá exactamente qué. Hay tantas posibilidades como imágenes. **[A]**



Why We Fight

Jugar (La luz de otra cosa). Textos críticos de Rodrigo Tarruella

Coordinado por Marcelo Panozzo

Bafici, Buenos Aires, 2009

Rodrigo Tarruella es la crítica

por Juan Manuel Domínguez

A un a meses de ser editado como parte de la serie de libros publicados por y durante el Bafici, encontrarse con *Jugar (La luz de otra cosa). Textos críticos de Rodrigo Tarruella* es extraño. Es levantar entre dedos y retinas un pedazo marciano de quien, a la luz de todas las cosas, fue el ¿mejor?, ¿más importante?, ¿más sufrido?, ¿más salvaje?, ¿más moderno? crítico de cine de la Argentina.

Las respuestas a esas mini preguntas son nulas (si era el más importante; si sacaba océanos de películas/piedras; si fue el mejor espectador que una Buenos Aires con la cinefilia a la intemperie y sin computadoras le podía dar al cine). ¿Por qué? Porque Tarruella, eterna fuente de energía cultural y punto de choque de varios planetas culturales, es un demonio de Tazmania, un huracán que traslada el cine y todo aquello que puede latir dentro de él (es decir, todo) a otro lugar. A Tarruellandia. A un lugar que, sí, puede estar signado por una época, por sus consumos culturales, por su osadía, pero que siempre es presente, que no lleva tatuada esa idea de ser penitente frente a la figura llamada "lector medio" ("medio estúpido", diría Mafalda) y sus limitaciones. Leer a Tarruella es leer una cinefilia de Alejandría, donde él hace de la historieta, la literatura, el tango, el cine, lo que sea, algo inflamable en sus dedos. Y lejos de la postura actual de la crítica, de hacer de las referencias una especie de crucigrama cultural que deviene en cucarda (para

lucir ovinamente), en Tarruella todo adquiere un aire de bomba nuclear. De algo que irradia y muta constantemente al objeto de su afecto no por dañino sino porque no posee otra opción.

Leer una crítica de Tarruella no es "leer una crítica"; es ver una película desde la dinámica de lo impensado. Él era capaz de terminar una crítica para el diario *Tiempo Argentino* con "Mejor ir a comer una empanada gallega", previa enumeración de De Palma, Kubrick, Carl Sagan, "Cambalache" y "cruel febrero de carteleras", para destruir un film descartable, de ésos que pensaba que debían verse. Tarruella es un vehículo cinéfilo en movimiento, un cazador oculto de películas, siempre, hasta cuando es compilado. Y sus textos en *Tiempo Argentino*, sus colaboraciones en *Fierro*, en *El Amante*, en *Convicción* parecen hacer de sus recursos en la escritura no algo gestual, superficial en su pavoneo, sino algo inevitable. Tarruella transformaba el cine en el núcleo de otra forma de ver, precisamente, el cine, de jugar con la luz. No usaba esos trampolines para la pirueta olímpica; mezclando experiencias, Tarruella y su mente en link infinito lograban hacer del cine un lugar donde todo podía vivir en el mismo ambiente, donde todo era resignificado, donde las películas –sin dejar de ser películas– se transformaban en moradas, en laberintos, en domicilios de la aventura.

Ahí está lo termita de Tarruella, lo que los textos elegidos por Marcelo Panozzo y equipo hacen evidente: Tarruella no veía cine; lo atra-



vesaba. Los textos de Tarruella hacen capote, antes que por su uso barrilete de la pasión de los débiles, por su carácter aventurado. Por ese palpitar que parece hacer de cada párrafo (ya sea su base su querido Hugo Santiago, el cine clásico, algún amigote del cine de los sesenta y setenta) algo listo para lanzarse al vacío, pero no a la Ethan Hunt en *Misión: Imposible 2*, sino de una forma más sincera, aunque igual de inevitable y romántica.

Leer a Tarruella es saber que hoy la cobardía es norma cuando se trata de cierto periodismo cultural; que la norma (las modificaciones desde notables hasta imbéciles al modelo base de "contar trama / no jugar con la luz de la misma cosa / moño final") es cobarde, mil veces cobarde. Es saber que donde uno apenas sobrevive (en mi caso, con mi trabajo como crítico en un diario), Tarruella daba vida e ignoraba por completo el concepto cobarde de "lector medio" y la idea de que el escribir sobre cine podía convertirse en un trámite a despachar como si fuera un mail. Y hasta reflexionaba sobre el uso de las subordinadas (como sostiene Quintín en su tremendo prólogo para este libro).

Lean a Tarruella: leerlo es jugar con el cine, es volver al futuro, es creer que se está leyendo una crítica cuando en realidad se está asomando la cabeza para respirar ese torbellino que era Tarruella cuando texto. Es descubrir que la crítica puede ser más cine que el cine. O que con más corazón que odio el cine puede ser más cosas que el cine mismo. [A]

Cine argentino - Estéticas de la producción

AA.VV., coordinado por Marcelo Panozzo, Sergio Wolf y Fernando Chiappucci
Bafici, Buenos Aires, 2009

Batallas, logros y asperezas

por Gustavo Noriega

Los lugares comunes no son prerrogativa de los viejos críticos. No hace falta ser un viejo carcamán para hablar sin saber, apelar a muletillas, apoyarse en frases hechas, por más buenas, nuevas, alternativas y justas que sean esas frases hechas. Nadie está exento, no lo estamos. En el caso particular de la forma en que se hacen películas en la Argentina, en cómo se financian, cuánto cuestan y cómo deben acceder al dinero necesario para producirlas, los críticos cinéfilos cultos estamos tan a merced de nuestros prejuicios como cualquier comentarista frívolo de televisión. Hace falta saber, tener datos, escarbar información, hacer llamados, buscar cifras, y lo que a nosotros nos gusta es opinar, dictaminar, separar la paja del trigo sintiéndonos superiores a la paja y al trigo.

Es por esa razón que la edición de *Cine argentino - Estéticas de la producción* es una de las más agradables sorpresas que dio el último Bafici. En un año de ediciones magníficas (recordar la imprescindible edición de los trabajos de Rodrigo Tarruella, entre otros), ésta es de las mejores, justamente porque pone en negro sobre blanco una cantidad enorme de información acerca de ese tema tan propenso al slogan y a la ignorancia.

Estéticas de la producción está organizado en cinco partes diferenciadas. La primera está dedicada a analizar el rol del Estado en la producción cinematográfica (en un artículo analítico de Agustín Campero y uno histórico de Ezequiel Schmoller), la segun-

da toma casos paradigmáticos de productores (desde Cine Ojo hasta Dubcovsky-Burman, entre otros, pasando por Lita Stantic), el tercero recoge experiencias de modelos casi unipersonales de producción (Raúl Perrone, Martín Rejtman y Lisandro Alonso), el cuarto analiza a los solitarios Raúl Beceyro y Pablo Reyero, y el quinto y último retoma los casos más radicales de Pablo Fendrik y el más extremo e influyente de Mariano Llinás.

Allí, en esa última nota titulada "La madre de todas las Batallas", el libro termina con una brillante exposición acerca de los métodos de producción utilizados en *Historias extraordinarias*, realizada por el propio Llinás y Laura Citarella. En realidad hay que decir que, más que finalizar, allí el libro desemboca, como lo hacen los ríos bonaerenses que esa misma película muestra, luego de recorridos zigzagueantes y de recibir todo tipo de afluentes. Porque lo que uno siente es que en la génesis de este libro está el impacto que provocó *Historias extraordinarias* en el Bafici del año pasado, y no sólo por su calidad artística sino también por las implicancias que derivaban de una forma de trabajo novedosa y que daba resultados tan -es necesario repetir la palabra- extraordinarios. La larguísima película de Mariano Llinás llamaba la atención por sus logros narrativos pero, al mismo tiempo, por sus logros de producción, dejando a todos los espectadores pensando cómo había sido posible una película semejante, sin la asistencia financiera



del Estado a través del INCAA.

De esa manera, circula a lo largo de buena parte de *Estéticas de la producción* el eco de la película de Llinás. Como complemento de argumentaciones, como rechazo, como alternativa, flota en cada discusión la posibilidad o no de que el modelo de El Pampero plantee un modelo viable de producción en la Argentina. En algunos casos, como dice Lita Stantic, es un modelo con el que se puede convivir pero que no es excluyente. En la mesa redonda que reúne a productores como Hernán Musaluppi, Diego Dubcovsky y Verónica Cura, en cambio, el tema se hace más áspero y litigioso. Para Dubcovsky, Llinás "claramente evade todas sus responsabilidades legales e impositivas", poniendo sobre la mesa, de alguna manera, algunas formas espúreas de financiación.

Más allá de que el libro pueda leerse como una conversación que gira alrededor de *Historias extraordinarias*, sus alcances llegan más allá, rebalsan esa discusión y demuestran que en el plano de la producción el Nuevo Cine Argentino ofrece tanta diversidad y tantas dificultades como en el plano estético. Y, una vez más, demuestra la firme interrelación entre lo que se filma, cómo se filma y los métodos de recaudación de dinero para tales fines. Así, el nombre del libro queda perfectamente justificado al unir en una sola frase los problemas estéticos con los avatares de la producción. [A]

Todo lo que necesitamos es amor

por Diego Brodersen

El club de los suicidas

Jisatsu sakuru
Japón, 2002, 99'. DIRIGIDA POR
Sono Sion. CON Ryo Ishibashi,
Akaji Maro, Masatoshi Nagase,
Mai Hosho, Tamao Satô. (SBP)

1. La secuencia de apertura de *El club de los suicidas* –sin relación con el libro homónimo de Robert L. Stevenson– ya forma parte de los anales del cine japonés reciente, particularmente entre los seguidores de cierta idea de “cine oriental extremo”, otro club con una buena cantidad de adeptos. A fin de cuentas, no es nada corriente ver –en la vida real o en la ficción– a cincuenta y cuatro jovencitas tirándose al mismo tiempo debajo de las vías del subte, salpicando la pantalla con litros y litros de sangre. Pero esa imagen y otro par de escenas puntuales (el cuchillo de cocina que sigue de largo y atraviesa piel, carne y hueso) han instalado al film y a su realizador en un pedestal que no le corresponde. La misma *El club de los suicidas* se encarga de desmentir ese estatus falso de fiesta gore, por razones que ya veremos. Por otro lado, una mirada atenta a

otras creaciones cinematográficas de Sono Sion termina por derribar definitivamente el mito del director sediento de shock sanguíneo (aunque es indudable que la provocación, no siempre explícita, forma una parte esencial de su arsenal artístico). Incluso su película más convencional hasta la fecha, *Exte: Hair Extensions* (2007), un *j-horror* relativamente fácil de catalogar y guardar en su cajón correspondiente, se permite algunas ligeras alteraciones dentro de su previsibilidad.

2. En el cortometraje *I Am Sono Sion*, rodado en 1985 en Súper 8 cuando su director y protagonista cumplía los 22 años de edad, pueden apreciarse algunas imágenes que se ajustan a cierta idea de “cine experimental”: luego de una secuencia de animación rústica con actores de carne y hueso, un joven repta desnudo entre reproducciones de bustos y estatuas; ese mismo joven recita a cámara algunos de sus poemas, antes de que su cabellera sea cortada al ras ante la cámara y en tiempo real. Desafortunadamente, la falta de subtítulos impide explayarse más en detalle sobre esta faceta virtualmente desconocida fuera de Japón. Sono Sion siempre ha alternado su carrera como cineasta con la de poeta. Radical y dispuesto a

la intervención urbana como acto político, en 1997 inundó las calles de Tokio con una famosa performance que duró varias semanas: junto a un millar de colegas, la propuesta conocida como “Tokio GAGA” llenó de poesía recitada (gritada) varias estaciones de subte de la capital japonesa. Ante el conocimiento de esta experiencia masiva y violenta respecto del normal desarrollo de la actividad en el espacio público, seguramente chocante para muchos de los transeúntes que se topaban con ella, la famosa escena del suicidio masivo al comienzo de *El club de los suicidas* adquiere una nueva forma: no tanto shock sanguiolento sino más bien simple sorpresa, la transformación de un ámbito conocido y previsible en el lugar más insospechado para la intervención artística, en este caso bajo la forma de un ritual poético.

3. La distancia irónica es uno de los mecanismos que Sion utiliza con más frecuencia en sus largometrajes. La estructura de *El club de los suicidas* remite indudablemente al *j-horror* (coordinada genérica y geográfica que disfrutaba de su apogeo allá por 2002), pero su punto de partida es absurdo e hiperbólico. La gran paradoja de este film extraordinario es que

su éxito, que reveló el hasta entonces ignoto nombre de su creador a nivel internacional, está basado en la negación de los mecanismos y convenciones que simula representar. Hay una serie de crímenes-suicidios que asola a una población, un probable responsable, cierto mecanismo tecnológico de dispersión del mal, un detective dispuesto a combatirlo, etcétera. Pero la característica más notable del film es su cualidad esperpéntica, cuyo símbolo más transparente es ese ovillo de pieles humanas que, no casualmente, guarda semejanza con un rollo de material filmico, fuerte metáfora que acerca filiaciones con David Cronenberg, particularmente el de *Videodrome*. Los hechos que comienzan a concatenarse resultan tan estafalarios, tan alejados de la experiencia cotidiana –a pesar incluso de las altas tasas de suicidios en la sociedad japonesa, particularmente entre adolescentes– que el espectador no puede más que ubicarse en una posición incómoda, al mismo tiempo dentro y fuera del componente dramático del relato. Indudablemente, *El club de los suicidas* es una parodia de ciertas estructuras y convenciones narrativas, pero es también una sátira que dispara afilados dardos sobre algunos miedos, supersticiones y reacciones irracionales de las socie-

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com



dades modernas, que reconfiguran atavismos ante la aparición de nuevas formas de la tecnología (vale la pena pensar, en nuestro caso, acerca del fenómeno flogger y la manera en la que los medios masivos trataron de (no) comprenderlo, o de cómo se discuten habitualmente los peligros inherentes al uso de las redes sociales electrónicas).

4. (Ojo: aquí se cuenta de todo acerca del comienzo, el nudo y el desenlace de *El club de los suicidas*). La Nueva Carne llega a tierras japonesas diseminada no por la televisión satelital y el VHS sino gracias a Internet. Una red pre 2.0 en la que facebooks, myspaces y twitters todavía formaban parte del imaginario fantástico y los contactos por chat se daban a través de una interfase que hoy puede antojársenos antediluviana. Los apóstoles de este extraño culto son los miembros de una banda de música pop integrada por nenas de doce años. En un póster está la clave, un poco como en el viejo mito del disco de vinilo pasado al revés o

en aquéllos que veían en la banda KISS no un beso kabuki sino a ciertos caballeros rendidos al servicio de Satán. "Suicidate", dicen las chicas de Dessart (o Dessret, o Dessert; el nombre va mutando a lo largo de la película sin que nadie parezca caer en la cuenta) en el mensaje subliminal indicado por los números impresos en sus remeras y los gestos de sus dedos. Ellas, cándidas, cantan "Mail Me" y los adolescentes se tiran del techo de la escuela chochos de la vida (o más bien de su extinción). Muchos adultos caen también bajo el embrujo, como el policía que investiga el caso, quien termina quitándose la vida luego del suicidio de su mujer y sus dos hijos (el actor es Ryo Ishibashi, que aquí sufre tanto o más que en *Audition*, de Takashi Miike). Algunos otros llevan agua para su molino, como un adolescente con un increíble parecido a cierto "mediático" argentino que monta una suerte de gran acto sádico-musical, un pandemonio berreta diseñado para lograr la fama inmediata. Más que una película de terror, *El club de los suicidas* es una ensalada audiovisual que refleja de manera deforme cierta idea acerca del mundo en el cual vivimos.

5. La mejor película de Sono Sion se llama *Noriko's Dinner Table* (2005). En ella dos hermanas adolescentes escapan de su casa y de la vida pueble-

rina y se instalan en una Tokio llena de oportunidades. Noriko es la primera en partir, animada por una compañera de chat que le brinda cobijo y ofrece trabajo. El sitio web mediante el cual entablan comunicación es el mismo que aparece en *El club de los suicidas*; de hecho, las historias de ambas películas transcurren en el mismo universo espacial y temporal. Pero Noriko y su hermana no terminarán suicidándose sino ofreciendo sus servicios, junto a otros jóvenes y adultos miembros del mismo círculo, como reemplazantes o replicantes terapéuticos. O algo parecido. En la película los clientes con familiares muertos o desaparecidos —o que simplemente abandonaron el hogar, como las chicas protagonistas— contratan a estos particulares actores para que interpreten los roles de las personas amadas durante algunas horas. Sion retoma en *Noriko...* algunos temas de su film anterior y los reelabora en una película más reposada y sutil, que a lo largo de dos horas y media de metraje (indispensables para que el relato desarrolle toda su energía) destruye progresivamente cada uno de los parámetros que va estableciendo. De esa manera, la película transita el drama psicológico, la comedia satírica, el policial e incluso el psicodrama teatral para negarlos a todos.

Vistas en tándem, *El club de los suicidas* y *Noriko's Dinner*

Table son un excelente punto de partida para conocer a Sono Sion, quien parece compartir algo de la afición iconoclasta y la pose de *agent provocateur* de, por ejemplo, un Koji Wakamatsu. Pero aquí, lejos de los convulsionados sesenta y setenta y en los convulsionados primeros años del siglo XXI (diferentes tipos de convulsiones, en todo caso), la política entendida como comunión se define con otra categoría de acepciones: ya no parecen correr tanto los enfrentamientos con la autoridad, las definiciones de clase social y de clase de lucha, los partidismos, reemplazados por una desconexión casi absoluta con el otro, sea éste un habitante de la misma ciudad, un vecino o un familiar cercano. La comunión viene entonces signada por la interconexión tecnológica, la muerte ritual (¿y estéril?) compartida o la adopción de una identidad falsa que termina gestando en el falsificador un olvido de su identidad original. Esta ideología, que parece teñida de una fuerte impronta reaccionaria, oculta en el fondo una rara especie de nihilismo humanista, si es que tal contradicción en los términos es posible. Extraña esperanza. Como aquél que ante la evidencia del desastre inminente grita, con todas sus fuerzas, que todo lo que necesitamos es un poco de amor. Es probable que tenga razón. **[A]**

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



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

Zapada, una comedia beat

Argentina, 1999, 76'.

DIRIGIDA POR Raúl Perrone.

CON Diego Capusotto, Campi, Santiago Ríos, María Lorenzutti, Gabriela Canaves, Nora Lezano, Daniel Zabala, Jorge Porcel (h). (SBP)

“¡Ah, tener 24 años en 1967! ¡Qué posibilidades! ¡Euforia! Aun en los peores días la vida era todo menos insulsa”. El que habla es Robert Crumb en el inicio de un relato autobiográfico de 1987 que recuerda el tal vez peor año de su vida, pero sin que eso sea contado como una catástrofe, ni siquiera como un cuento nostálgico, sino como una forma de comedia sucia, suburbana, un poco escatológica y zarpada. Crumb había vivido una suerte de road movie lumpen a dedo, huyendo de las cuatro paredes de su casa, pateando EE.UU. con la cabeza llena de LSD y el estómago vacío, apolillando en vagones de un tren de carga, padeciendo ataques a punta de cuchillo de extraños y haciéndose amigo de otros extraños, tan lunáticos como él. Durante esa desquiciada peripecia por ningún lado, trató de subsistir con la venta de sus historietas, sistemáticamente rechazadas a causa de la oscuridad que implicaba un trazo guiado por la visión de una persona en estado de alta perturbación drogona. Pero una noche cualquiera una llamada le salvó la vida, y no fue un milagro, sino un acto de lucidez: un editor le dijo que lo que dibujaba era extraordinario. Poco después, empujado por ese entusiasmo, Crumb completó su primer comic book, lo bautizó *Zap* y sus páginas edificaron la leyenda fundacional del comix underground gracias, en parte, a que fue editado en febrero de 1968 en San Francisco por el escritor beat Charles Plymell. Treinta años después, en Ituzingó, Raúl Perrone bautizó a una película *Zapada, una comedia beat*. La palabra “zapada”, en su acepción local de



reunión para improvisar música, deriva, según una de las etimologías más aceptadas, de la capacidad jazzera de improvisación del humorocker Frank Zappa. Creo que *Zapada*, tal vez sin querer, se acerca mucho más a Crumb que a Zappa, y no sólo por el hecho de que Perrone haya sido dibujante antes de ser cineasta. Distintos datos me llevan a pensar así, empezando por la definición de “beat” que aparece en la película: “exhausto, en el culo del mundo, mirando hacia arriba y hacia afuera, insomne, con una visión amplia, perceptivo, rechazado de la sociedad, solo, sabio de la calle.” El relato de Crumb cuadra perfecto en este marco, y de hecho era un autorretrato beat en el camino, pero también muchas de las historietas autobiográficas de *Zap* (incluyendo a las primitivas de Fritz, el gato) tienen un humor que sincroniza perfecto en los rostros desbocados de Diego Capusotto o de Campi, los afinadamente clownescos protagonistas de *Zapada*. Por ejemplo, una de las historietas de *Zap* muestra al mismísimo Crumb en un primer plano repetido en 35 viñetas, la mayoría en silencio, otras tratando de balbucear alguna cosa, otras improvisando una canción a capella. Esa historieta es un estudio perfecto de la expresividad del rostro en sus variaciones mínimas, y es como si estuviese filmada con los mismos largos planos fijos en blanco y negro que sostiene Perrone, en los que coloca en primer plano visual a uno o varios de los actores de *Zapada*. De hecho, el estilo de Perrone en *Zapada* refina la genialidad para el plano fijo

De hecho, aunque parezca paradójico, porque los personajes están dando vueltas encerrados en un círculo durante todo un día, ésta es la película menos anclada en Ituzingó, porque los referentes proyectan a Perrone a otros rumbos lejanos.

como viñeta esencial de concentración humorística donde se produce un despliegue de la ridícula y nihilista erosión del tiempo: porque donde no hay nada que esperar siempre aparece el absurdo de la existencia sin rumbo. Y esto es así porque desde el principio sabemos que los dos protagonistas están buscando a Godotti, que les debe una “pequeña suma de dinero”, y por eso ponen en escena un referente obligado, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, que señala que la película es sobre el tiempo de la deriva, más que sobre el tiempo de la espera. De hecho, aunque parezca paradójico, porque los personajes están dando vueltas encerrados en un círculo durante todo un día, ésta es la película menos anclada en Ituzingó, porque los referentes proyectan a Perrone a otros rumbos lejanos, como si se pusiese en perspectiva para buscar la salida de los límites de su cine, su estilo, su barrio, como si esos planos fijos señalaran un punto de fuga hacia parajes extraños a su estampa suburbana claustrofóbica (y por eso, al final, la película rompe el círculo en un viaje que la empuja hacia afuera). De hecho, *Zapada* es la película más culturosa, más abierta al diálogo con formas extranjeras, y en esto tal vez influya que el guión fue pergeñado en un diálogo entre Perrone y Sergio Wolf. Si los personajes van a ver *Ladrón de bicicletas* a un autocine llamado Orson, si se despiden en planos que remedan a *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch, si cargan un disco de Sandro, si son beat y son beckettianos, es porque esta película, como ninguna otra de Perrone, se abre a otras sensibilidades, se reconoce como territorio permeable a una cultura más amplia. Pero igual no se trata de jerarquizar al barrio para volverlo crisol de la modernidad, sino de ser lo suficientemente perceptivos, despiertos para mirar “hacia arriba y hacia afuera” y entonces encontrar la sabiduría de la calle para poder poner los pies bien firmes sobre la tierra, aunque estemos en el culo del mundo. Sólo así, con ese recorrido del ojo exhausto, el dibujo del mundo podrá ser extraordinario. **DIEGO TRETOTOLA**

Columbo, temporada 1

Cuatro discos. (AVH)

Cuando era chico, digamos a eso de los ocho o nueve años, era fanático de Superman porque me encantaban los héroes infalibles. De hecho, estaba tan obsesionado con convertirme en Superman que me decía juramentos como "Si mañana sale el sol, entonces que me convierta en Superman". Lo hacía como una oración católica, algo que, como todo el mundo sabe, es tan infalible como un hechizo o un gualicho, quizás menos. En fin, que de chico uno quiere poder hacerlo todo sin que le duela nada. Hasta que descubre que Superman es, probablemente, el tipo más aburrido del universo. No le puede pasar nada, así que ¿qué nos importa?

Y entonces descubrimos que no es que el problema sea que Clark Kent es soso (lo es), sino que lo divertido es encontrar las fallas. El capítulo biográfico —ése que odian los lectores de *El Amante*— termina conmigo desplazando como ídolo a Superman por el Coyote. Pero más o menos, porque el Coyote fue —azares de una televisión de pocos canales al libre arbitrio, a cualquier hora, de un pibe curioso— contemporáneo al descubrimiento de *Columbo*. Me acuerdo de que lo pasaban en una serie llamada "Trilogía policiaca", que eran tres series que se alternaban un domingo cada una. La de Dennis Weaver y la de Rock Hudson me aburrían. *Columbo* no. Porque Columbo no es Superman, justamente, ni el Coyote, sino el Coyote que se sale con la suya, un tipo no fallido sino fallado, medio rengo, con un ojo desviado, hinchapelotas hasta decir basta, descuidado y menos atractivo que un cactus. Ese tipo lograba descubrir los planes más alambicados posibles, a las mentes criminales superiores que planeaban el crimen perfectísimo. Ese tipo, ni más ni menos, daba vuelta como una media a, ponele, un cultísimo director de orquesta que había



cometido el crimen perfecto y, para peor, ese cultísimo, etcétera, era ni más ni menos que John Cassavetes. En general, lo bueno era que uno sabía siempre mucho más que Columbo, porque la primera escena de cada episodio —más que episodios, verdaderas películas de casi hora y media— mostraba cómo se había cometido el crimen. No había ningún misterio en la serie; sólo el modo en que ese rompeguindas lograría, finalmente, capturar a su hombre.

La edición en DVD de *Columbo* es una de esas noticias geniales que nos hacen bien y nos recuerdan por qué vale la pena ver televisión. La primera temporada es muy buena, aunque es cierto que los mejores capítulos vinieron un poco después, cuando maduró el personaje. El personaje y el actor, el gran Peter Falk. Cada vez que Falk aparecía en una pantalla, era imposible para uno permanecer serio; había que pensar que el universo esconde dentro de sí la semilla de lo ridículo, de la comedia. Que el mundo es sátira de sí mismo. Ese tipo, Falk, o Columbo, o el personaje que le cuadre —incluyendo el que le hizo representar, un poco a modo de repetición del detective, Wim Wenders—, era la demostración patente de que nada es demasiado serio. De todas maneras, la serie tenía la

sabiduría necesaria como para considerar que el dolor de los demás ante la muerte era legítimo. De hecho, el método Columbo consistía en ir descubriendo, a partir de las pequeñas fallas afectivas del asesino, aquellos elementos que le permitían probar tácticamente su caso.

Columbo siempre sabe quién es el asesino, desde el principio, porque se trata de alguien que no experimenta ninguna clase de emoción, o cuyas reacciones tienen algo de fingido. Es, se podría decir, un crítico de cine que encuentra las fallas de una puesta en escena: cada episodio se puede ver como una película (el crimen) y su análisis crítico (la investigación). Que Columbo tenga un ojo desviado vuelve todo, como debe ser, comedia. Los únicos serios, vanos, circunspectos son los asesinos.

En la caja que edita AVH hay, además, una joya extra: el episodio dirigido por Steven Spielberg, *Murder by the Book*. Desde el primer plano de esa pequeña película se nota el estilo del hombre que estaba a punto de hacer *Reto a muerte*. La cámara sale desde un auto que circula por la calle; sigue, sin corte, hasta dentro de una habitación, un estudio de escritor; se sigue alejando y vemos a un hombre escribiendo. El único sonido de la escena es el tecleo de la máquina de escribir (había

máquinas de escribir entonces y hacían un ruido del tipo "tlac-tlac-tlacatlac", más o menos). Ese hombre es un verdadero escritor, alguien que está redactando, sin saberlo, su propia muerte; el hombre que conduce el auto es un falso escritor, un criminal que nunca comprende un texto ajeno, aunque finge escribir. La tarea de Columbo consiste en desenmascarar al falso escritor, asesino del verdadero escritor. Ambos han redactado una serie de obras de misterio sobre una anciana detective, pero uno es el que redacta y el otro, el que pone la cara en las entrevistas. Columbo analiza dos cosas: la reacción de uno y los libros del otro. Spielberg —y se nota cuando uno ve todos los episodios— tiene un estilo propio que consiste en acercarse a los personajes y ponernos en el lugar tanto del detective que mira como del tipo acosado por ese señor que no se calla, que no se termina de ir, que habla mientras prepara un trago en la casa del asesino. Para iniciarse en una serie cinéfila —en el sentido de ejercer la mirada como lo hace el amante del cine—, no hay mejor entrada. Dicen que van a publicar todas las temporadas. Y si no lo convencimos de verla, piense esto: sin Columbo no habría House.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

El peñasco se fractura con el coyote encima

por Federico Karstulovich

Naturaleza muerta

Sanxia haoren

China/Hong Kong, 2006, 111'.

DIRIGIDA POR Jia Zhang-ke.

CON Tao Zhao, Sanming Han, Kai Chen, Ronghu Chen. (791cine)

Dong

China/Hong Kong, 2006, 66'.

DIRIGIDA POR Jia Zhang-ke.

(791cine)

1. No todo idioma, no todo dialecto cuenta con síntesis acabadas para la comunicación (o la incomunicación, vamos) como para que la economía del lenguaje (mayor cantidad de información expresada con la menor cantidad de recursos) funcione como un amplificador, como un megáfono elegante y musical a la vez. La lengua inglesa quizás tenga algo de eso cuando recupera para su diccionario las onomatopeyas y giros sonoros. En castellano, por el contrario, me resulta más difícil encontrar cosa semejante. En chino, no sé. En la república independiente y revolucionaria de la cinefilia, los amplificadores sensoriales son un bien requerido y disputado por facciones.

2. La cadencia rítmica, la musicalidad de algunas palabras, allende sus significados, logran, en ocasiones contadas, cadencias texturadas, elementos olfativos y cuanto link sensitivo se nos ocurra. Reclamarle esas experiencias al cine debería ser un derecho civil. Nos conformamos con poquito. Somos ciudadanos acomodados del universo de las imágenes. Léamoslo como

el progresismo adaptado a la cinefilia. Y ni ese quietismo nos conmueve.

3. Ese principio de la materialidad de la palabra como superficie en la cual deslizarse –dejarse llevar por el instinto, por el olfato aun sin reconocer el significado– funciona tanto en ciertos musicales (*Moulin Rouge!* ¿no intentaba eso?) como en las películas del dúo Straub-Huillet (sobre todo cuando se omite el subtítulo voluntariamente) o de McG (sí, el de *Los ángeles de Charlie*). La cuestión es limar el terreno para deslizarse luego. Aquí, en cinefilia, los ciudadanos caminamos sobre ripio más de la cuenta. Ya quisiéramos un asfalto de hielo, cuando menos.

4. Quizás pueda gustarles pensar que esta demanda de mezcla-que-te-mezcla-las-influencias es una pretensión pop y solamente posmoderna (en su peor sentido: si pensamos que pop es sólo la batidora de estilos, apaguemos la luz y nos vamos). Bueno, algunas películas, deudoras del modernismo más rabioso, pueden venir a trompearnos, darnos vuelta la jeta con varios planos-patadas a la cabeza del canon y sus lenguas oficiales y armar estados prerrevolucionarios: Jia Zhang-ke, por ejemplo, construye aparatos sofisticados que son mundos en crisis, en proceso de cambio. Esa especial mirada (política) se mueve en un universo incómodo para las lecturas fáciles: correr a las películas del director por izquierda en su estado neorrealista es, cuando menos, un acto de pereza. Correrlas por derecha y acusarlas de posmodernismo culposo y solapado (¿existirá ese término?) es directamente canalla. ¿Correrlas por el centro y no

La ética adopta en este documental la forma de la sensibilidad y la inteligencia: registrar el registro, concentrarse en el personaje del pintor y no en el contexto, como un juego de muñecas rusas.

tomar partido sería la opción adecuada? Opción cinéfila: correrlas por arriba y por abajo, bailarles alrededor y hacerlas girar hasta que destilen.

5. A *Naturaleza muerta*, por ende, pero sobre todo al documental que la acompaña en la edición en DVD, *Dong*, no hay que verlos, hay que caminarlos. Porque lo que inventa Jia Zhang-ke es una superficie ascética (cualidad comparable sólo a la de Apichatpong Weerasethakul y a Tsai Ming-liang, ésa de multiplicar a partir de la resta de elementos) y no una superficie pop. Crea artefactos que se descomponen a la vista del espectador (y así la tildamos de posmoderna), pero cree en (o acompaña a, mejor dicho) aquéllos que habitan el mundo que representa (y así el lado moderno se manifiesta con todo su potencial pesimista). Esa caminata por la superficie helada de un mundo que se destruye se sintetiza en una nueva lengua, en ese musical melancólico sin música, el documental abstracto que es *Dong*, justamente porque logra una elocuencia formal aún más despojada que el largometraje de ficción.

Hagamos que ambas patinen, nomás, como pareja de baile en una pista derruida y veamos qué pasos salen mientras intentamos seguirlos.

6. Como ya fue reseñada en la revista en el momento de su estreno, no me extenderé. En *Naturaleza muerta* se contraponen dos historias paralelas (paralelas entre sí y paralelas a la destrucción del espacio): en la primera, un hombre viaja a Yichang buscando a esposa e hija, a quienes no ve desde hace más de una década y a quienes



no encontrará. La otra historia, a su vez, muestra a una mujer en insistente búsqueda de su marido con quien ha cortado contacto y de quien sabe ha sido ejecutivo en la planta de demolición del lugar. A diferencia del caso anterior, el encuentro se efectúa, pero los resultados son más bien destructivos.

7. Persistencia o perseverancia de tópicos, tanto en *Naturaleza muerta* como en *Dong* lo que repiquetea en los párpados de ciego (por ausencia, quedando elidido, sin mostrarse) es la resistencia al avance destructivo del proceso “modernizador”: las casas antiguas que se destruyen al ritmo de las palas mecánicas y los mazazos; el vagabundeo nómada de los habitantes del lugar, nunca muy seguros de a dónde deben/pueden ir; el estado de “calma antes de la tormenta”; la nostalgia por algo que va a perderse para siempre con la absurda excusa de la productividad de los habitantes. Todo ese material estaba disponible. Jia Zhang-ke lo omite, lo

deja de lado. La ética adopta en este documental la forma de la sensibilidad y la inteligencia: registrar el registro, concentrarse en el personaje del pintor y no en el contexto, como un juego de muñecas rusas.

8. Mientras que otros documentales que pretenden mostrar las consecuencias de la modernización brutal en China optaron por el costado más “testimonial” del asunto, Jia Zhang-ke mira ahí donde la imagen se pierde en el rabllo del ojo: entre la puesta en escena y la evidencia de la cámara y el equipo técnico; siempre en los límites. Mirada estrábica y lateral, en *Dong* la búsqueda pasa por el procedimiento musical de la abstracción, un cine de poesía y de ideas (o de ideas poéticas, mejor) como el que Pasolini habría guardado en su corazón. Elegir mirar a un pintor que intenta retener los cuerpos (pero no el tiempo) cuando los diques de la modernización no pueden retener el resto es, esencialmente, en ese momento

y en ese lugar donde la tentación se hace grande, un doble gesto ético: ética del artista (elegir una mirada sobre el mundo y ser fiel a ella) y ética del observador (observar y relatar sin subrayar ni exponer con miseria, crueldad o miserabilismo). Mantener la mirada en el objetivo y no distraerse con los alrededores ni con los atisbos de cine-denuncia es un gesto anacrónico, de radical modernidad.

8 y medio. El procedimiento consiste, en definitiva, en un contraste elemental (por la simpleza de los materiales), una distinción concreta en un espacio abstracto (una lección bien aprendida del Antonioni más hermético): espacios dinámicos y muertos contrapuestos a sujetos estáticos pero en proceso de cambio. ¿Prelorán? No, para nada: aquí no hay cine etnográfico, sino sismográfico. Se perciben los movimientos de la Tierra. Ahí es donde *Dong* resulta la contratara perfecta de su protagonista, el pintor que practica kung fu como enlace entre dos

mundos (“porque el mundo es un lugar difícil ahora”) vinculados por la persistencia de los cuerpos: los cuerpos de los trabajadores de la represa en la región de las tres gargantas, en China, y los cuerpos de las modelos en Tailandia.

El registro físico, por lo tanto, es lo único que pervive en el desastre. Capturar ese momento de zozobra es una cualidad propia del cine moderno. Percibir la simulación de cambio e interpellarla desde la abstracción (el documental no sólo no concluye ninguna tesis ni baja línea, sino que se depura hasta ser sólo un muestrario de imágenes, un sismógrafo) como una cualidad plenamente posmoderna. En el medio, nosotros, bailando sobre el hielo de una lengua que logra narrar/describir la experiencia del coyote contra el correminos: quedar pataleando en el vacío cuando el peñasco se desprende. Eso también es lenguaje musical, amplificación sensorial. **[A]**

El imperio de las pasiones

Ai no borei

Japón/Francia, 1978, 104'. **DIRIGIDA POR** Nagisa Oshima, **CON** Tatsuya Fuji, Kazuko Yoshiyuki, Takahiro Tamura, Takuzo Kawatani. (Plus Video)

El imperio de las pasiones (1978) nació condenada a sufrir las consecuencias de su consideración como hermana menor de *El imperio de los sentidos* (1976), la mitad del díptico siempre citada pero poco vista. Sin sexo explícito que la ubique en el estante de las películas provocadoras (hasta el mismo productor francés, Anatole Dauman, le pegó un par de gritos a Nagisa Oshima por no incluir ni un solo plano genital), más clásica en su desarrollo y cercana en esencia al clásico relato de fantasmas nipón, *Ai no borei* ni siquiera tuvo un tema pop que homenajeara su título original, como sí ocurrió con *Ai no corrida*, cortesía de Quincy Jones. Lo notable es que el film es tan personal y rabiosamente político como su antecesor –y, por otro lado, como todo el cine del realizador–. Las ediciones en DVD que han comenzado a aparecer aquí y allá a lo largo de este último año, que afortunadamente incluyen un lanzamiento en nuestro país, le hacen los honores a un título que parecía condenado a un ostracismo injustificado, a un purgatorio en vida demasiado parecido al que viven los protagonistas de su historia.

Oshima utilizó como punto de partida para muchos de sus largometrajes relatos recogidos de la crónica periodística (lo mismo haría Koji Wakamatsu, coproductor ejecutivo de ambos Imperios, en clave de bajo presupuesto) o historias de la vida real reconocidas ampliamente por el público japonés. Es el caso de *Boy* (1969), con su niño obligado a simular accidentes de tránsito

como medio de supervivencia, o *Death By Hanging* (1968), que tiene en la ejecución de un ciudadano de origen coreano la inspiración para un relato de ribetes surrealistas; por supuesto, *Sentidos* está basada en uno de los casos policiales más famosos del siglo XX (la historia de Sada Abe, su amante y su pene ha sido contada varias veces en el cine, ocasionalmente en clave descaradamente *exploitation*).

La historia que terminara dando origen a *Pasiones* atravesó varias etapas orales, finalmente recogidas por la escritora Itoko Nakamura y reelaboradas por Oshima en formato de *kaidan*, el tradicional relato de fantasmas japonés. También es una historia de amor y pasión que deviene en tragedia personal, pero que al mismo tiempo ilumina cierta era –la Meiji, a fines del siglo XIX– y algunas de sus características colectivas. Seki y Toyoji se enamoran perdidamente, aunque ella le lleva veinte años y está casada con un hombre bondadoso y trabajador: Gisaburo, el único conductor de palanquín del pueblo. La decisión –casi impensada, automática– es asesinar al marido y ocultar su cuerpo en un pozo de agua perdido en el bosque (el pozo de *Pasiones* quizás sea el eslabón perdido entre aquél que podía verse en *Onibaba*, erótico y húmedo, habitado por los cadáveres de los hombres asesinados por las protagonistas, y el más prosaico de *Ringu*, del cual emerge la interminable maldición electrónica). Es gracias al notable trabajo de puesta en escena de Oshima –que nunca cede al psicologismo pero tampoco se deja seducir por las mieles del fantástico entendido como sensacionalismo– que la aparición del fantasma de Gisaburo algunos años más tarde no se sienta como una presencia aterradora, sino apenas perturbadora y molesta. ¿Qué quiere Gisaburo? ¿Por qué vuelve de entre los muertos? ¿Quiere venganza? ¿O acaso que descubran su cuerpo putrefacto para poder así dar descanso a su alma? ¿O se trata simplemente de un espíritu jugueteón o bien aburrido? No



Pasiones se asienta en la irrealidad de un universo a punto de extinguirse, el del Japón feudal y sus usos y costumbres milenarios.

hay respuestas, pero quizás una de las escenas más bellas de la película sea aquella en la cual Seki, como en otros tiempos, corre a medianoche a comprarle licor al pobre fantasma, quien repite costumbres y movimientos sin saber muy bien qué ocurre alrededor suyo.

Si *Sentidos* era un film afinado en la hiperrealidad de una pareja obsesionada con lograr la máxima intimidad, *Pasiones* se asienta en la irrealidad de un universo a punto de extinguirse, el del Japón feudal y sus usos y costumbres milenarios. Pero no es tanto la historia de una pareja adúltera y su castigo por enfrentar los convencionalismos e hipocresías de la época, más allá de la pintura de ambiente y la construcción de unos personajes arquetípicos (el tonto del pueblo, la familia de terratenientes, el detective de la policía, inesperado *comic relief*); en el fondo, *El imperio de las pasiones* encarna la búsqueda de un concepto abstracto: la (im)posibilidad del amor de pareja y su consecución a lo largo del tiempo, contra viento, marea... y fantasmas. **DIEGO**

BRODERSEN

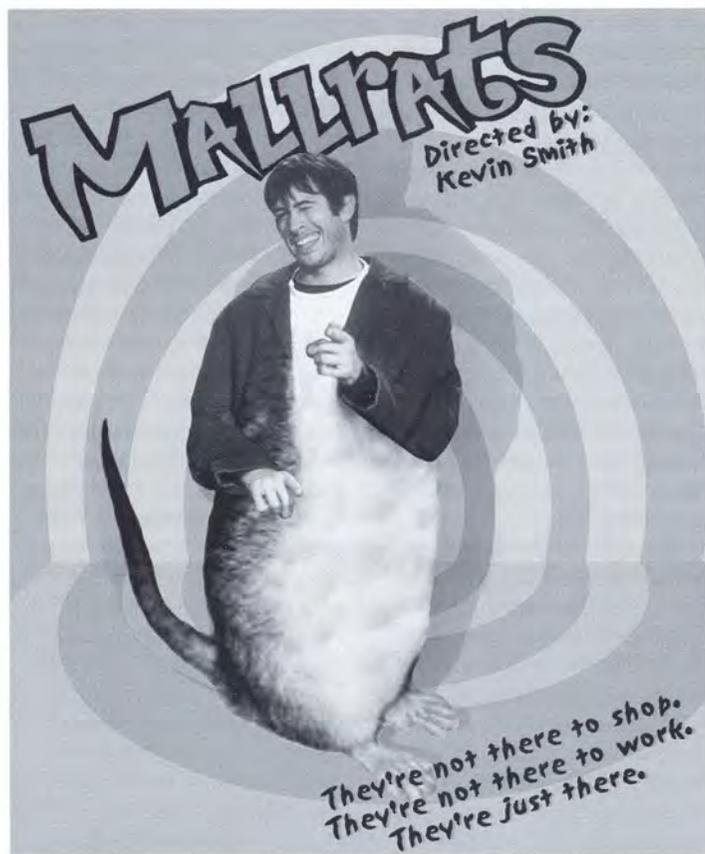
QUÉ ME ALQUILO

por Juan P. Martínez

La razón para armar un especial a toda página de una sección que hace un par de meses que no sale (falta de espacio, falta de cosas interesantes para comentar) es simple: en estos días se edita de todo en DVD. En principio –y para luego pasar a AVH, que tiene el grueso de las novedades–, debemos contarles que la gente de Plus Video acaba de lanzar una película indispensable: *El príncipe de las tinieblas* de John Carpenter. Sólo con un trailer como extra, eso sí, pero a) la edición americana también viene pelada, y b) si bien una película como ésta se merece una edición a puro trapo, es más que suficiente el hecho de contar con una buena copia, con buen sonido y en todo su esplendor *scope*. Y para quienes vayan a verla por primera vez, tengan mucho cuidado: es tal vez la película más aterradora de la historia del cine.

Dicho esto, pasemos a AVH, que, como dijimos, se viene con todo. Primero y principal: siguen lanzándose en ediciones para videoclubes y locales de venta varias de las películas de la colección de spaghetti westerns que empezaron a aparecer en kioscos de revistas el año pasado. Todas merecen ser vistas, pero las más recomendables son: *Los cuatro del Apocalipsis* de Lucio Fulci, o sea, con mucho gore; *Vamos a matar, compañeros* de Sergio Corbucci; *El gran duelo* de Giancarlo Santi (cuya música, a cargo de Luis Bacalov, usó Tarantino en *Kill Bill: Vol. 1*), y *Dios los cría... y Ringo los mata* (gran título, y la película es de Duccio Tessari, director del gran giallo *Una mariposa con las alas ensangrentadas*). Y *Django*, por supuesto, pero a ésa ya la comentamos. Las ediciones no tienen extras, pero las copias son muy buenas y respetan el formato original.

AVH también sigue completando su colección de películas de Hitchcock para la Universal. Esta vez es el turno de dos películas no muy vistas: *Saboteadores*, con su inolvidable clímax en la Estatua de la Libertad, y *Trama macabra*, la



última película de Hitch y la única con música de John Williams, una obra maestra no demasiado apreciada, tal vez por ser tremendamente depalmitana. Las copias son excelentes y tienen muy buenos extras. Además, y aunque a la mayoría la tenga sin cuidado, sale la remake de *Psicosis* a cargo de Gus Van Sant, una película odiada por gran parte del planeta pero que a algunos pocos nos resulta más bien irresistible.

Otro director de quien AVH está completando filmografía es John Hughes. A las ya lanzadas *El club de los cinco* y *Experto en diversión* ahora se le suman su ópera prima, *Se busca novio*, en la que Molly Ringwald tiene que lidiar con el hecho de que su familia se olvidó de su cumpleaños número dieciséis, además de los obligatorios problemas con chicos (la película es muy buena, pero la aparición de John y Joan Cusack la hacen obligatoria), y *La chica explosiva*, o sea, *Weird Science*, o sea, “ciencia loca”, o sea la película en la

que dos geeks crean a “la mujer perfecta”, que no es otra que Kelly LeBrock. Ambas se editan sin extras de ningún tipo.

Siguiendo con las películas con adolescentes, aunque fue filmada una década después y está ambientada una década antes, tenemos *Rebeldes y confundidos*, la gran película de Richard Linklater que resultó ser un semillero de talentos (de ahí salió gente como Parker Posey, Matthew McConaughey, Ben Affleck, Adam Goldberg y Joey Lauren Adams), que se viene en edición peladísima que por supuesto no tiene los extras que sí tiene la edición Criterion americana, pero tampoco tiene los de aquella que lanzó Universal en Estados Unidos hace un par de años, a pesar de que tiene el mismo arte de tapa. O sea, la tapa es de la edición nueva, pero el contenido es el de la primera edición, ¡de 1998!

Lo que nos lleva, por compartir en el elenco a Joey Lauren Adams y Ben Affleck y tener a Jeremy London (herma-

no gemelo de Jason, uno de los protagonistas de *Rebeldes...*), a uno de los lanzamientos más inesperados: el de *Mallrats*, la segunda película de Kevin Smith luego de *Clerks*. Sale con título idéntico (*Banda en fuga*, que no tiene absolutamente nada que ver con lo que pasa en la película) y arte de tapa similar a los de su edición local en VHS en 1996, que era prácticamente inconseguible. Odiada en su momento por medio mundo (al punto de que Smith tuvo que disculparse públicamente), es sin embargo una de las películas más redondas del director, y la edición, si bien es una versión “reducida en extras” de la Collector’s Edition que lanzó Universal en Estados Unidos allá por el 2000, por lo menos tiene el comentario de audio a cargo de Smith y varios miembros del elenco y el equipo técnico, que es tan divertido como la película en sí.

En los agradecimientos de *Mallrats* aparece John Landis, que fue una influencia enorme para Smith, especialmente con *Colegio de animales*, otro de los lanzamientos de AVH para estos días. Aunque en este caso se trata de una reedición, ya que es la misma que se lanzó aquí hace varios años, cuando la división de DVDs de Universal pertenecía a LK-Tel. Y esa edición era un clon de la Collector’s Edition americana, y está repleta de extras, aparte de que se ve y oye como nunca antes.

Para cerrar, y volviendo a los ochenta, también salen la irrestiblemente trash *Xanadu*, con sus patines, su Olivia Newton-John, su Gene Kelly, su Electric Light Orchestra y mucho pero mucho *glitter* (sin extras, ¡malditos!); la edición superespecial extendida y de dos discos de la primera *Martes 13*, también de 1980; *Peligrosamente juntos*, de Ivan Reitman, y, ya de 1990, la inolvidable *monster movie Tremors*, en edición especial. [A]

CORREO DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Seres de *El Amante*:

The times they are a-changin'.
Nos encontramos en los primeros meses del 2009, las carteleras de cine anuncian efusivamente sus nuevos tanques del año, todos cómics (*Wolverine*, *Dragon Ball*, *The Spirit*), como también anuncian sus futuros proyectos cinematográficos, todos basados en cómics, más sus secuelas. En la última entrega de la Academia la gente pedía que nominaran en las categorías más importantes de los Oscar a la película que para muchos (digamos la verdad: la mayoría unánime) se merecía ser premiada como la mejor película del 2008. Esa joya era *The Dark Knight*, pero fue menospreciada y sólo le otorgaron nominaciones en los rubros técnicos.

Mientras, la Warner festejaba los ingresos que daba este film, cifras millonarias, y se preparaba para a comienzos de marzo estrenar otra de ese target; pero se les pasó algo: la gente ahora quiere superhéroes, y la película que iban a estrenar cuestiona qué es ser un superhéroe, si se los necesita verdaderamente, si son armas del Estado. Representaron y representan un Estados Unidos que ya se desmorona, como un Superman caído que en su momento de aparición allá por el año 1938 crecía al igual que su país, una potencia que crecía a pasos agigantados, que decidía quién era el malo y quiénes eran los buenos; que tuvo su época dorada en los cuarenta pero entró en una etapa de confusión y declive en los cincuenta. A pesar de mostrarle al mundo "el sueño americano", la Guerra Fría, Vietnam, las protestas hippies, el caso Watergate y la derrota anunciada de Vietnam terminaron por derrumbar ese sueño.

Los superhéroes de historieta se tuvieron que quitar la máscara; estos seres trágicos creados por un doctor Frankenstein, por un imperio que a comienzos de los ochenta imponía su propia Star Wars, y que en su lucha contra el denominado Imperio del Mal (la ex U.R.S.S.) al mando de un Ronald Reagan al mejor estilo Darth Vader dejaba a estos héroes en una duda existencial: de qué lado estar, qué

función cumplir ahora. Ése y otros interrogantes se propuso indagar Alan Moore en su mítico cómic *Watchmen*, una historia que reflexionaba sobre los cómics mismos, sobre sus reglas, sus personajes; todo entraba en conflicto y ya nada fue como antes... Volviendo al ahora, *Watchmen* se estrenó en cines; la novela, miniserie o cómic –elijá cada uno su manera de definirlo– se adaptó al cine. ¿Reflexiona sobre los superhéroes en la pantalla grande? La verdad, todavía falta para que el género tome conciencia de sí mismo y de su historia como "nuevo género cinematográfico", además de que no aparecen con la suficiente fuerza autores en él, pero no por mucho tiempo. Lo que sí hace la película es, desde lo formal, traspasar esas viñetas, quietas como pinturas; revivirlas con el poder del cine. Esas viñetas cobran vida moviéndose a 24 cuadros por segundo, haciéndonos ver cómo estos héroes se mueven, golpean, piensan, meditan, sienten, porque en esta película los héroes golpean con extrema violencia llegando al gore, viajan por el espacio meditando sobre los humanos y ellos mismos denominados "semidioses", sienten amor, incluyendo dos grandes escenas de sexo (rompiendo de una vez con el tabú en las películas de superhéroes mainstream), expresan desilusión y esperanza por luchar por lo que son: héroes. Pero están en el momento y lugar equivocados, la gente no los necesita; tremendo paralelismo con la película, que fue un fracaso de público. Parece que la gente no cree en héroes o no quiere todavía verlos como éstos se ven a sí mismos; acaso no quieren que el sueño todavía se termine.

El mérito a futuro que deja la película inconscientemente, porque su director sólo plasmó el espíritu nerd del mito de este cómic, es mostrar el punto de madurez que comienza a tener este género. Si comenzará a transitarlo y explorarlo a profundidad, sólo lo dirá el futuro y la taquilla, por lo que sólo resta decirle al presente que esta pequeña obra maestra (adaptada del cómic, traicionada fielmente como toda adaptación) será

degustada por los amantes del cómic y aquéllos que, como yo, todavía siguen creyendo en ellos... los superhéroes que nos cuidan desde las alturas.

Saludos,
LEONARDO JOSÉ LIZZANO

Ser y no ser

Sr(es). de *El Amante(s)*:

Mi idea era escribir una respuesta al artículo que el Sr. Marcos Vieytes escribió en la sección "Llego tarde" sobre la película *Gomorra* en el número 203. Terminé escribiendo esto. Se lo mando.

Quiero empezar diciendo que la crítica de Vieytes me resultó mucho más interesante y productiva (en términos de mi diálogo con la película) que la mayoría de las cosas que leí sobre ella en éste y otros medios. Me sirvió para entender por qué no me había convencido del todo. Es decir, estoy de acuerdo con gran parte del análisis que plantea en su artículo.

Sin embargo, se dejan ver ciertas ideas, como al pasar (y que de tanto en tanto encuentro repetidas en esta revista), que me producen cierto malestar, y es por eso que me decidí a escribirles. Esas ideas, básicamente, están cifradas en una frase como: "El problema es que esa tesis sobre 'el capitalismo al desnudo' es tan expositiva que se aleja del terreno del cine, arte de lo real como doblez, para acercarse al del informe sociológico naturalmente menos preocupado por el relieve formal que por el contenido temático".

No voy a negar que *Gomorra* no es el mejor cine, que desaprovecha recursos, que es demasiado abarcativa, que por momentos se vuelve medio garrone (¡cuac!, eso fue para el rincón del chiste malo). No creo que esta película vaya a soportar demasiado bien el paso del tiempo. De acuerdo. También me habría gustado un poco de abyección y un poco de hundirse en la mierda. De acuerdo otra vez. Pero la idea de que la película se aleja del "terreno del cine" por ocuparse del contenido temático me resulta sospechosa. Por supuesto que siempre ronda (hace sesenta años como ahora) el fantasma del cine "de qualité".

Pero eso también es cine. En el terreno del cine, lo que es puro cine es, pero lo que no es puro cine también es, mal que les (nos) pese a todos. El cine es ser y no ser a la vez.

Ya no se trataría, según el Sr. Vieytes, de que aparezca en pantalla un "personaje diciendo lo que tenemos que pensar de lo visto"; no es un problema de explicitud. Podríamos discutir hasta qué punto "la estructura de la película sí es explicativa y no deja lugar a dudas" (aunque yo, personalmente, no lo haría), pero lo que se nos está diciendo es que, en definitiva, una película no puede tener un tema definido, no puede abordar ninguna temática con una postura tomada (a no ser que esa postura sea la de la ambigüedad), so pena de caer en el terreno "alejado del cine".

A mí también me gustaría pensar en el cine como "arte de lo real como doblez"; son ésas las películas que prefiero ver. Pero eso no es todo el cine. El cine existe también (y fundamentalmente) fuera del cine. No toda

película debe oler a eternidad, a procedimiento estético, a preocupación formal. También hay cine de hoy, cine que se va a hacer viejo, cine que tiene que filmarse. Cine que se descarta pero dice algo. Sí, una gran película dice más, de acuerdo. Pero a veces lo que queremos no es una "puesta en escena que trascienda o agriete el postulado temático", sino una película que simplemente aborde determinados postulados. Un cine un poco más urgente y, sí, un poco más descartable.

De acuerdo, la película de Garrone se parece más a un organigrama que a una película, pero a lo mejor hacía falta que alguien lo trazara.

Para terminar, voy a maquillar estas palabras sueltas con un aire de respetabilidad y voy a citar una frase del gran y nunca demasiado citado maestro, André Bazin, del artículo "A favor de un arte impuro": "Se han terminado los tiempos en que bastaba hacer cine para adquirir la consideración de séptimo arte".

Gracias,
MARCOS RODRÍGUEZ

Amigos de El Amante:

Soy suscriptor de la revista desde hace varios años y les he escrito pocas veces (creo que dos), cuando me interesó alguna polémica sobre determinado film.

Hace un par de días vi uno que bajé por la mulita y conseguí los subtítulos gracias a los amigos de Subdivx. Todavía no se estrenó en Argentina y lo bajé porque había visto un film anterior de la directora (*Sabiduría garantizada*) y me había gustado mucho. Se trata de *Las flores del cerezo* (*Cherry Blossoms - Hanami*), un film que me conmocionó. No apta para espíritus escépticos o adormecidos. Tiene una energía apta para iluminar una ciudad entera, es una caricia para el alma. Quizás parezcan excesivas las adjetivaciones, pero es un film distinto, por cómo aborda el tema de la muerte y de las relaciones familiares. No caben dudas de que Doris Dörrie es una directora talentosa pero sobre todo con una gran sensibilidad y sabiduría.

Seguramente alguno de los redactores ya la ha visto, ojalá haya sentido lo mismo que yo.

¿Para cuándo un dossier sobre D. Dorrie?

P.D.: todos los actores de la peli están muy bien, pero la japonesita que hace teatro butoh irradia dulzura y ternura.

FABIO A. MONTI
TRELEW, CHUBUT

FE DE ERRATAS

En el número anterior, en la crítica de *Role Models* de Juan Pablo Martínez (sección DVD, p. 60), donde dice:

"... la escena en que Wheeler hace una interpretación para nada errada de la *facilidad* de la canción 'Love Gun' de Kiss..."

debió decir:

"... la escena en que Wheeler hace una interpretación para nada errada de la *falicidad* de la canción 'Love Gun' de Kiss..."



EL AMANTE Tercera temporada
Muy pronto en Canal (á)
13 películas

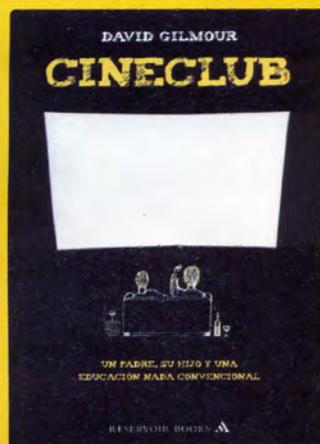
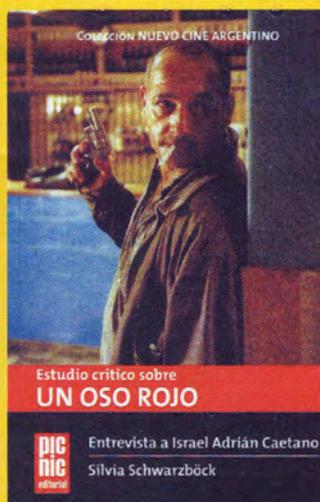
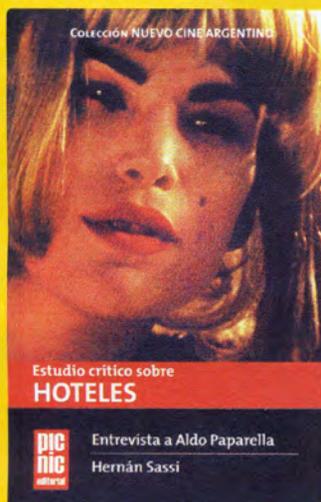
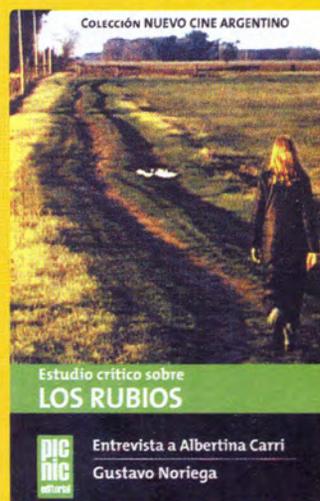
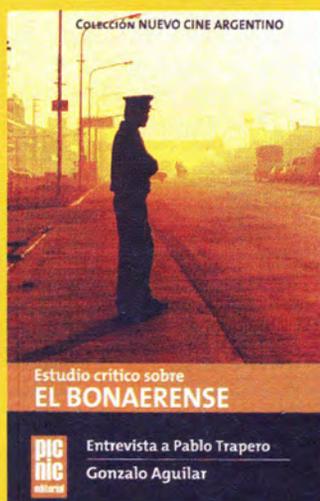
REVISTA **EL AMANTE CINE**

NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

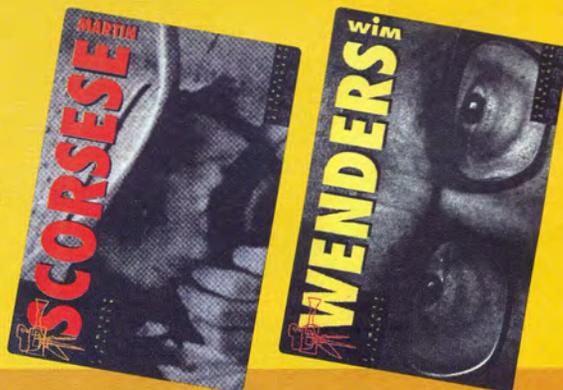
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

Nuestro colaborador trasandino nos propone, con una nota en forma de carta, que comencemos una sección (tal vez intermitente, tal vez permanente) sobre programas dobles. O sea, nos propone juntar películas, y escribir sobre esa unión, a partir de vasos comunicantes que a priori no son obvios (no se trata de juntar King Kong con Joe, el gran gorila). Godard ya planteaba que había que buscar en las películas y en los cineastas lo que había en ellos de "más profundo" para establecer conexiones. La tradicional y extraordinariamente longeva revista inglesa Sight & Sound dedicó una tapa a los programas dobles el año pasado. Ahora, les proponemos la experiencia El Amante de combinatoria de películas. Nos dirán que todo el tiempo estamos conectando películas en las críticas. Puede ser que lo hagamos con cierta frecuencia. Sin embargo, este espacio –del que ya se sirve D'Espósito para proponer la unión de una película de Hollywood con una iraní– permite despegarse de los estrenos, de las salidas en DVD y de diversas efemérides para vagar y unir con estimulante anarquía. Es decir, con aún más estimulante anarquía.

Estimado Javier:

Nada, cada día más adicto y fan de *El Amante* y con ganas de seguir escribiendo, y, como te he contado en persona, me parece que no hay nada más agradable que recibir la revista, porque es como si se estrenaran treinta películas de una vez. Te escribo desde Santiago esperando a que bajen un par de películas por torrent, pues no sé, me bajó lo que denomino "el efecto programa doble". Sucede que anoche por fin pude ver una cinta que hace años quería ver (de esas cintas americanas de los setenta que se estrenaron en los ochenta) llamada *Inside Moves*, de Richard Donner (sí, de Richard Donner pero en un modo entre Mulligan y Schatzberg, con László Kovacs como DF a su lado y con un guión basado en una novela perdida escrita por un Barry Levinson pre Barry Levinson). La cinta casi no se estrenó en América Latina, aunque algunos me aseguran que la vieron en videoclubs de provincia, en formato VHS, bajo el título de *Los muchachos del bar de Max*. Puede ser. Al parecer, su paso por los Estados Unidos a fines de 1980 fue fugaz, aunque Diana Scarwid, en algo así como su debut y casi despedida en 35 mm, logró conseguir una nominación al Oscar como Mejor Actriz Secundaria. La cinta es de John Savage, quizás uno de los actores que mejor han usado sus venas en la historia, y es su primer protagonismo después de ser parte de *El francotirador*.

La secuencia precréditos es inolvidable: Savage, de pelo corto, camina apresurado por el centro de una ciudad que ha visto mejores días. Ingresa a un edificio viejo de oficinas. Sube al ascensor. Se baja en el último piso. Camina por un largo pasillo. Por ahí un tipo lo mira y casi le pregunta qué hace ahí, porque ya tenemos claro que no trabaja ahí. Sigue. Llega a una oficina del final, sube la persiana, abre la ventana y

salta. Cae y cae. Hasta que choca con un árbol y luego rebota en el parabrisas de un Pontiac. Savage quiso matarse y no lo logró. La cinta será acerca de cómo se sobrevive cuando no se tenían planes para hacerlo. Savage queda cojo, con una pierna que claramente no funciona del todo, pero no nos enteramos de si, por ejemplo, quedó impotente. Quizás. No está del todo claro. Lo que sí queda claro es que arma una nueva vida en Oakland y en un bar llamado Max, donde muchos lisiados pasan sus horas (entre ellos, Harold Russell, en su primer rol después de *Los mejores años de nuestra vida*, de 1946). El que atiende el bar es un jovencísimo David Morse, quien es un posible campeón de básquet que también sufre un problema en una pierna, aunque, en el caso de él, su handicap es operable. La cinta, que se toma todo su tiempo y es capaz de observar y mirar y entender y cuidar a sus personajes, es, al final de cuentas, una cinta de amistad y de deportes, porque el personaje de Morse logra operarse y dedicarse al básquetbol.

La cinta está bastante bien a pesar de que, claramente, va a llegar al final que creemos. *Inside Moves* es una versión más amable y narrativamente más amable de *Fat City* o de *Espantapájaros*, pero poco y nada tiene que ver con cintas de deportes que estaban a la vuelta de la esquina y que terminarían arruinándolo todo: *Karate Kid*, sin ir más lejos, pasando por *Rocky II*. En los setenta, lo que importaba en una cinta de deportes era el fracaso, el sudor y la camadería; en los ochenta, lo importante era aprender del maestro y, claro, ganar. Con *Inside Moves* me dieron ganas de ver un programa doble (triple, en rigor) de cintas de los setenta en las que deporte, muerte y amistad fueran claves. Empecé a bajar (aún no bajan) *Bang the Drum Slowly* (con De Niro) y *Brian's Song* (con Caan). Dos



PROGRAMA DOBLE

cintas setenteras de directores “menores” con estrellas que iban en ascenso.

¿A qué me refiero con programa doble? No me refiero a ver, de inmediato, la remake o el original de un film (¿qué es mejor: *My Bloody Valentine* de 1981 o la del 2009 en 3D?), sino más bien a abrir una extraña compuerta en el cerebro que todo cinéfilo posee y, por un rato, tener ese poder arbitrario y absoluto que un programador de una sala de “arte y ensayo” o de reposiciones tiene en algunos pueblos universitarios norteamericanos donde existe un college especializado en “artes liberales”. Creo que hace mucho tiempo que no existen estos cines (visualmente me lo imagino como el cine Royal de *The Last Picture Show*, de Bogdanovich, donde estaban exhibiendo, como último programa doble, *El padre de la novia*, de Minnelli, y *Red River*, de Hawks), y me consta que esos programas dobles no eran programados ni curados sino que simplemente juntaban dos cintas que poco y nada tenían que ver pero que terminaban, de alguna manera, formando algo nuevo (el efecto *Grindhouse*, digamos).

El asunto, Javier, es que en mi realidad virtual cinéfila sí existen esos programas

dobles, y, de un tiempo a esta parte, me declaro un programador a tiempo completo (aunque a veces IMDb te gatilla las ganas, pues muchas veces al final de la página de cierta película aparecen otras cinco con las que ésta supuestamente comparte cierto parentesco). Sin ir más lejos, en el último Bafici me tocó un día que fue muy “programa doble”. Me tocó vivir la experiencia con el crítico don Héctor Soto. Partimos viendo la entrañable e hilarante *Excursiones*, de Ezequiel Acuña, para, luego de unas pastas a la rápida en el Food Court del Abasto, ingresar a ver *Old Joy*, de Kelly Reichardt.

“Programa doble perfecto”, me comentó Soto. En la primera, dos amigos, que supuestamente no tienen nada en común, conectan; en *Old Joy*, dos viejos amigos con mucha conexión desconectan y terminan haciendo cortocircuito.

Ahí capté que un Programa Doble perfecto no se compone sólo de cintas primas o hermanas sino también de cintas opuestas o espejos. Mismo tema pero al revés. O misma moral, diferente punto de vista.

Un amigo cinépatra pasó un domingo de lluvia viendo un “programa doble de esta-

dios en peligro”. Partió viendo *Two-Minute Warning*, de Larry Peerce y del año 1976 (con Charlton Heston, John Cassavettes y Martin Balsam), para luego enchufarse en *Black Sunday*, del año siguiente y a cargo de John Frankenheimer, con más dinero y un elenco nada despreciable: Robert Shaw, Bruce Dern, la excéntrica y subvalorada Marthe Keller y el inmenso dirigible de la Goodyear. Supongo que ese programa doble de “estadios en peligro” fue perfecto. Pero hay muchas maneras de programar y todas ellas son válidas, supongo, en la medida en que no sean demasiado rebuscadas o en que los vasos conductores estén tan escondidos que el asunto se vuelva un tema académico.

Quizás –quizás, no sé– se podría tener una sección llamada Programas Dobles. Sobre todo ahora que la tecnología permite armar tu propio cine y programarlo como uno quiera. Yo, por ahora, espero ver mi programa triple. Dime qué piensas.

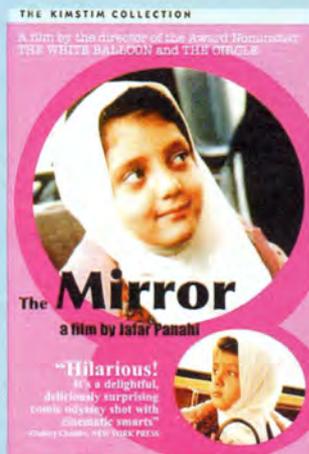
Te mando un abrazo.

Doble.

Alberto Fuguet

Santiago. Chile

Programa doble



En *El espejo*, la película iraní de Jafar Panahi, hay –como en muchas películas iraníes– una nena. Esa nena sale de la escuela y su mamá no la fue a buscar. Decide pedir ayuda a la gente que pasa. Hasta ahí, el registro documental nos hace sufrir una de esas situaciones de suspenso que nos ataca siempre en la vida cotidiana. Más tarde, la nena se cansa, dice basta y se va caminando. El equipo de rodaje que estaba filmando la historia de una nena a quien su mamá no fue a buscar a la escuela la persigue, la busca, la pierde –sin dejar de escucharla, porque la nena tiene un micrófono inalámbrico puesto– y se genera una de esas situaciones de suspenso que nos ataca cada tanto en el cine. A la angustia de pensar en si la nena llegará bien a su casa o no se suma la angustia de saber si ese equipo de cineastas inteligentes, puestos en jaque por el libre albedrío infantil, podrán o no podrán terminar su rodaje. Ahora la película es la imposibilidad de rodar una película. Tiene un final feliz y abierto como esos suspiros que uno larga cuando, finalmente, una larga tensión se libera.

En *Bowfinger, el profesor chiflado*, la película del norteamericano Frank Oz, hay –como en muchas películas estadounidenses– un comediante. Ese comediante

hace de realizador de cine en bancarrota que quiere salvarse rodando un film con una megaestrella. Decide hacerlo sin que la megaestrella se dé cuenta. Hasta ahí, tenemos una serie de comentarios sobre Hollywood y nos reímos con una de esas situaciones satíricas que obtenemos en el cine. Más tarde, la cosa se complica: la *crew* no sabe que el film es una ficción al cuadrado, la estrella comienza a volverse loca, los técnicos –inmigrantes ilegales– empiezan a leer *Cahiers du Cinéma*; aparece un doble de la estrella, su hermano cadete de una hamburguesería, y se genera una serie de piruetas complejas sobre lo que es la pasión por algo, un reconocimiento que nos ataca cada tanto en la vida cotidiana. A la comicidad de estos cineastas torpérrimos se suma la comicidad seria de preguntarse qué es el cine y por qué siguen adelante, puestos en jaque por un actor histérico y la vieja estructura del negocio. Ahora la película es la posibilidad de filmar una película. Tiene un final feliz y abierto como esas carcajadas que surgen cuando, finalmente, una buena idea nos hace mejores. **Leonardo M. D'Espósito**

**POR AMOR
Y ODIO BEBERA
TU SANGRE**

CRIATURA DE LA NOCHE

V A M P I R O S

(LET THE RIGHT ONE IN)

16 DE JULIO - ESTRENO EN LOS MEJORES CINES

DEL DIRECTOR GANADOR DEL OSCAR, HAYAO MIYAZAKI
CREADOR DE "EL VIAJE DE CHIHIRO" Y "EL INCREÍBLE CASTILLO VAGABUNDO"

UNA AVENTURA PARA TODA LA FAMILIA
DESDE EL FONDO DEL MAR
HASTA LO PROFUNDO DEL CORAZON



PONYO

Y EL SECRETO DE LA SIRENITA
(PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA)

16 de JULIO - ESTRENO EN LOS MEJORES CINES

LAS MEJORES PELICULAS DEL 2009

Chile documentado

por Javier Porta Fouz

El FIDOCs, Festival Internacional de Documentales de Santiago de Chile, es un festival pequeño. Y su presidente, Patricio Guzmán, está orgulloso de que así sea. Con un tamaño controlado, el FIDOCs es uno de esos festivales amables, acogedores, bien organizados. Un festival en el que los invitados, los jurados, los directores, el público y los organizadores se encuentran y producen ese “ambiente de festival” a veces tan difícil de conseguir. Este año, según informaron, hubo un notorio aumento en la cantidad de espectadores con respecto a años anteriores. Varias funciones estaban, de hecho, agotadas. Igualmente, que el FIDOCs sea un festival pequeño no significa que sea un festival con poco para ver: una retrospectiva del Herzog documentalista, una retrospectiva del eternamente joven Luis Ospina (cumplió sesenta el último día del festival), el rescate de parte de la historia del documental chileno, más un panorama internacional, una competencia latinoamericana y una competencia nacional.

Fui al FIDOCs como jurado de la competencia nacional, es decir, a ver documentales chilenos. Eran once, entre cortos, medios y largometrajes. Gracias a haber ido al Festival de Valdivia el año pasado, más esta visita a FIDOCs, más diversos contactos con directores, programadores y críticos chilenos, pude percibir in situ que estamos ante un momento muy especial del cine trasandino. Se produce mucho más que antes, hay más “exportación” a festivales (*Tony Manero* en Cannes; *La nana* en Sundance; la muy importante presencia chilena en el Bafici 2009), y comienza a haber un ambiente de reflexión, discusión y actividad nada desdeñable. La variedad de los documentales chilenos vistos en el FIDOCs refuerza esa sensación. Por cuestiones de espacio, y sobre todo de concisión, no hablaremos aquí de los once sino de dos, que representan líneas antitéticas.

El punto más flojo de toda la competencia fue un enojoso documental llorón llamado *La mujer metralleta*, de Francisco López

Balló. El director asume una narración en primera persona impropia, inconducente e insoportable. Ya desde el comienzo asocia su biografía a los hechos históricos con la cantinela de “nací en 1973”. Entonces, claro: Allende, Pinochet, etcétera (¿tiene más derecho a hacer un documental sobre la dictadura chilena alguien que nació en 1973 que alguien nacido en 1972 o en 1974?). Todo se despliega de forma superficial, sin desarrollo, sin argumentación, sin mirar al mundo y sin investigarlo. El centro del documental –según reza su título– es “la mujer metralleta”. Según el catálogo del festival: “*La mujer metralleta* es el retrato de Marcela Rodríguez Valdivieso, sindicada por los medios de prensa chilenos como el rostro de la misteriosa mujer que comandaba un grupo de extrema izquierda, MAPU LAUTARO, contra la dictadura a principios de los años 80. A fines de dicho período, el país recupera su democracia, sin embargo la situación política no cambia sustancialmente para los más pobres. Esto llevará a Marcela a tomar la decisión de continuar la lucha armada, de la mano de sus compañeros de grupo, en contra de las injusticias del sistema neoliberal, considerado como herencia de la dictadura en democracia”. Con este personaje a priori interesante, López Balló no hace un retrato, ni siquiera una biografía cuadrada y convencional; apenas pone un par de segmentos de archivo que merecen mirarse. Luego, deambula por Italia, con imágenes “poéticas” de campos, estaciones que se suceden y hasta festejos en Milán por la copa mundial de fútbol de 2006 (!). Y hace las entrevistas más mancas que puedan hacerse: no parece obtener nada más que lugares comunes, a veces puramente sentimentales (el padre de Marcela Rodríguez Valdivieso), a veces fatuos y de manual universitario (el joven licenciado), a veces de una chatura alarmante (el marido de Marcela), e igual los deja en la película. *La mujer metralleta* sirve como ejemplo de que la pegatina de planos sobre un tema vagamente definido no construye una película, y de que la primera persona sirve, en todo caso, si propone una mirada. En

El poder de la palabra



estos tiempos de proliferación de tecnologías baratas, de explosión de cineastas y de películas, sobre todo el documental se ve afectado por la inflación: si hay muchos ejemplos sin valor, puede empezar a desvalorizarse el conjunto. Y el efecto de contagio de estos documentales banales en primera persona, sin investigación visible y que creen que por la importancia del tema están salvados, es preocupante.

En las antípodas de *La mujer metralleta* se ubicó *El poder de la palabra*, que a pesar de su título –que puede impresionar como poco atractivo– es un relato que deja observar un mapa general a partir de historias territoriales particulares. Un documental hecho a lo largo de varios años, a partir de los anuncios de los cambios en el transporte público de Santiago –la preparación para el Transantiago– que incluían el fin del transporte “tradicional” de micros (colectivos, aunque después hubo que reflotar parte del viejo parque), el pase a un nuevo sistema de nuevas unidades más modernas y la integración con el metro, entre otras novedades. La película se centra en los vendedores ambulantes, que no forman parte del plan del Transantiago (o sea, que quedarán afuera de los colectivos), y en su lucha y posterior organización para mantener su trabajo. En esta historia de los vendedores ambulantes, el director Francisco Hervé encuentra también una historia del Chile reciente, con sus contradicciones, su afán de modernización, su búsqueda de racionalidad y eficiencia y las fricciones de estas aplicaciones en Latinoamérica. *El poder de la palabra*, al investigar y seguir su tema con perseverancia, calidez, lucidez y compromiso –y con esfuerzo–, encuentra momentos que ayudan a observar, a veces de manera oblicua, a veces de frente, una sociedad. En esos momentos entrañables, humorísticos, a veces injustos, pero sobre todo en el diálogo (en oposición al monólogo discursivo de *La mujer metralleta*), el documental de Hervé muestra su confianza en el cine documental como herramienta estética de conocimiento. [A]

“Italia vive una enorme confusión”

por **Eduardo Rojas**

El festival DerHumALC (Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos en América Latina y el Caribe) dedicó una retrospectiva al director italiano Mimmo Calopresti (de quien hace unos años se estrenó en Argentina *Prefiero el rumor del mar*). *L'abbuffata* es una comedia de iniciación al cine y a la vida en la que tres jóvenes inexpertos hacen cine apadrinados por un Depardieu que se autointerpreta. *La fabbrica dei tedeschi* es un documental que describe con contundente imparcialidad la muerte de siete obreros en una acería turinesa. *Volevo solo vivere* reúne los durísimos testimonios de sobrevivientes de la Shoah italiana. Ésta es la síntesis de una entrevista al director.

Hablamos sobre tus comienzos en el cine.

Comencé con *La seconda volta*, producida por Nanni Moretti, que es la historia de una ex terrorista que reencuentra a su víctima, el propio Moretti.

¿Tus películas están siempre ligadas a la actualidad de Italia?

Creo que sí, de un modo u otro tienen que ver con la actualidad. El problema del sur y el de los jóvenes que no saben lo que quieren y no encuentran cómo hacer su vida.

En *Prefiero el rumor del mar* Rosario elige volver al sur, que parece no ofrecerle nada.

Sí, pero luego de una experiencia muy dura es doloroso el desarraigo, volver es bueno; responde a lo que digo a los jóvenes del sur: “Váyanse, pero después vuelvan”. Aunque ahora la realidad del sur es cada vez peor: violencia, mafia, desempleo. Por eso irse, ver el mundo, abrirse la cabeza a otras realidades es casi una necesidad.

Tu visión del norte italiano es plásticamente gris, tonalidad y clima que recuerdan a las novelas de Italo Svevo. Has participado como actor en una versión de *La conciencia de Zeno*. ¿Tenés afinidad con la literatura de Svevo?

Más bien creo que hay afinidad entre mis películas y la literatura. En el final de *Prefiero el rumor del mar* Rosario lee un libro, y lo hace con placer. Para mí siempre es así porque la primera narración siempre es un libro, el cine viene después.

Además esa película cita a Corazón, el libro de De Amicis que en Italia tuvo una



L'abbuffata

fuerte influencia moral. ¿Aún la conserva?

Ya no. Italia vive una enorme confusión y ese libro con su estricta moralidad ha perimido. Pero yo creo que cualquier persona que es capaz de tomar un libro todavía puede dirigir su vida; la libertad es la posibilidad de tomar la propia vida en las manos. Tomar la vida, aprender de ella, según decía Primo Levi. En cambio, de Pavese he aprendido la idea del vivir como un oficio.

Pavese decía que hay algo más triste que haber perdido un ideal: haberlo alcanzado. Eso parecería ser lo que le pasa a Silvio Orlando en *Prefiero...*

Sí. Él se equivoca con todo en su vida. Rosario es un reflejo de lo que fue, pero también lo pierde. Hoy toda Italia es como Orlando y Rosario. Hemos sido inmigrantes recibidos con los brazos abiertos en todo el mundo. Ahora que la situación se ha revertido, los inmigrantes son ultrajados en Italia. Es increíble y muy triste.

¿Y es sólo problema de un gobierno?

El gobierno actual es amado por la población, ésa es la verdad. Italia se parece ahora a la Argentina de Perón. Hay izquierda, centro, derecha, pero la mayoría está con Berlusconi, es el gran padre de los italianos.

Tu cine también es documental.

L'abbuffata incluso comienza como tal. Comienza como documental y deviene ficción. *La fabbrica dei tedeschi* comienza como ficción y deviene documental. Me gusta mezclar actores con no actores, ficción y documental, es una forma de ver desde distintos lugares eliminando las diferencias entre géneros. En Italia el documental es muy importante, casi todos los grandes han realizado uno. Rossellini terminó su carrera haciendo documentales televisivos.

La isla que está frente al pueblo de L'abbuffata se llama Stromboli. ¿Es la de la película de Rossellini?

Sí, y el hombre mayor que aparece al

comienzo es un habitante del pueblo que trabajó en ella. Fue bellissimo rodar con él.

Es inevitable preguntarte por tus gustos e influencias cinematográficas.

Me gusta todo el cine independiente. Cassavetes fundamentalmente. Me gusta mucho el primer Scorsese, me he formado con la Nouvelle Vague. En Italia mi gran influencia es el neorealismo. Veo mucho cine, recién he visto *Gran Torino* y me ha gustado muchísimo, Eastwood ha hecho una película rosselliniana. Hay un momento bellissimo en el que le enseña a trabajar al chico oriental. No sé si es un documental, pero realmente le enseña a trabajar. Esto es lo bello y sorprendente del cine, Eastwood hacía en Italia aquellos westerns y hoy es uno de los más grandes directores del mundo. Es bello porque quiere decir que en la vida todo puede suceder.

L'abbuffata entonces es casi un manifiesto de tu cine.

Sí. Yo he comenzado así, haciendo lo que podía con quien tenía al lado. Después en Roma me encontré con Nanni Moretti, que me alentó a hacer mi primer film, y me lancé. El cine es una aventura siempre, y es posible vivirla de esa manera. Cuando comencé con *La fabbrica dei tedeschi* me parecía difícil abordar esa historia. Pero ya en Turín los obreros me dijeron: “Vení, te contaremos cómo fue todo”. Por eso todavía, como tanta gente, creo en el cine.

¿Tu formación fue solamente práctica?

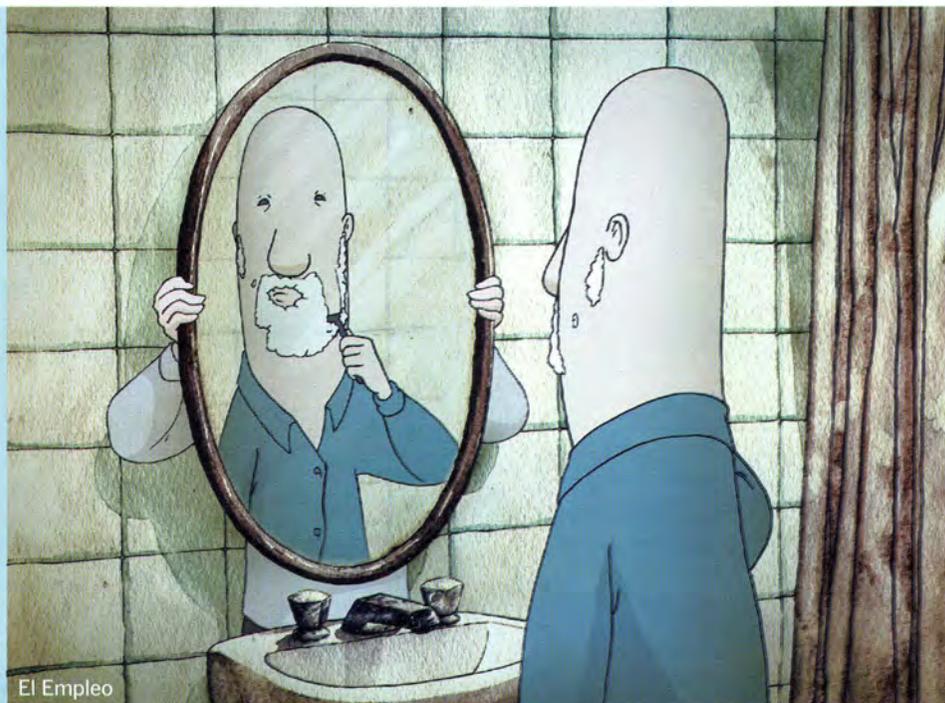
Sí. Sólo estudié Historia del cine en la universidad durante dos años que fueron muy importantes porque vi todo el neorealismo y toda la Nouvelle Vague.

¿Te considerarás un director cinéfilo?

Ver cine fue muy importante y me dejó una enseñanza: hay que mirar cine y soñar con él, y hacerlo con lo que se tiene, con o sin dinero, en poco tiempo. Hacerlo. Y decir: “Es posible”. Ése es mi único mensaje. [A]

Respirar animación

por **Silvina Cornillón**



El Empleo

¿Qué pasa cuando a un pueblito medieval francés al costado de los Alpes llegan más de 6700 visitantes cuyo denominador común es la pasión por la animación? El resultado es el Festival Internacional de Annecy, sin lugar a dudas el evento más importante del mundo animado. La oferta de actividades crece año a año. Además de las secciones de panorama y la competencia oficial de cortometrajes y largometrajes, hay exhibiciones, charlas, debates, encuentros con realizadores, presentaciones especiales, fiestas y un mercado con cientos de expositores que se desarrolla en paralelo al festival.

Con la preocupación por el modo en que la crisis económica mundial podría afectar al mercado, resulta interesante ver cómo desde los distintos sectores se trata de buscar un camino para poder seguir adelante con las producciones. Ante esto nos encontramos con un panorama de lo más variado: directivos de canales de TV que dicen que están apostando a formatos más cortos a la hora de producir series; intentos de coproducciones con países como India o China que ofrecen servicios a bajo costo; productoras europeas que ofrecen un software especial que permite optimizar tiempos y costos en el momento de realizar contenidos, y hasta una productora española que ofrece participar en la coproducción de un largometraje desde treinta euros. Claro que también están los realizadores independientes y sus intentos por sobrevivir, con Bill Plympton como abanderado, a quien encontramos —como ya se hizo costumbre— vendiendo sus propios libros, DVDs y merchandising en una mesa en el hall de la sede principal del festival.

En este contexto, Argentina tuvo una importante presencia en el festival. Por tercer año consecutivo, la Comisión Argentina de Filmaciones (perteneciente al INCAA) participó con un stand del mercado, abrien-

do así un espacio para la difusión de estudios de animación argentinos. Por otra parte, en la sección Work in Progress se presentó el proyecto de largometraje *Ánima Buenos Aires*, cuya producción pertenece a Caloi en su tinta. Este proyecto está integrado por varias historias animadas que unen a Buenos Aires y el tango, a cargo de Caloi, María Verónica Ramírez, Carlos y Lucas Nine, Pablo Rodríguez Jáuregui y Florencia y Pablo Faivre, entre otros. A la lista podemos seguir sumando nombres, como el de Juan Antín, presente con su proyecto de largo *Los Dioses de Lata*, o Gustavo Cova, con *Boggie, el aceitoso* como uno de los diez films en competencia de largometrajes. También a la hora de la premiación Argentina ocupó un lugar en el podio y fue con el cortometraje *El Empleo*, de Santiago Bou, que recibió el premio FIPRESCI. Con una mirada irónica, diseños muy simples y una animación 2D perfectamente realizada, Bou reflexiona sobre la explotación laboral. A las buenas noticias tenemos que sumarle una más, y es que Argentina será el país invitado en la próxima edición del festival que celebrará su 50 aniversario. Con lo cual hay grandes planes para presentar muestras, programas especiales y hasta un concurso de cortos organizado conjuntamente por el festival francés, el INCAA y *Caloi en su tinta*, que permitirá a los ganadores la participación y asistencia en Annecy 2010.

Siguiendo con algunos de los premios, el Gran Prix de cortos fue para un trabajo de Suecia, llamado *Slaves*, que también recibió el premio de UNICEF. El premio del público fue para PES por su corto stop motion *Western Spaghetti*; el canadiense Cordell Barker (*The Cat Came Back*) obtuvo una mención especial por su corto *Rumaway* y Alexei Alexeev ganó el premio a la mejor serie de TV con su desopilante *Log Jam*. La animación con muñecos también tuvo su

reconocimiento en la categoría de largometrajes, cuyo primer premio fue compartido por *Coraline*, de Henry Selick, y *Mary & Max*, de Adam Elliot, quien en el 2004 ganó el Oscar por su corto *Harvie Krumpet*. El favorito del público en esta categoría fue para *Brendan and the Secret of Kells*, de Tomm Moore.

Si bien es emocionante la idea de vivir y respirar animación durante los seis días que dura el festival, no siempre es fácil seguir ese ritmo frenético. Sobre todo porque a la habilidad de mantenerse en pie habiendo dormido sólo unas pocas horas hay que sumarle la capacidad operativa de seguir los pasos correctos para conseguir las entradas e invitaciones a eventos ¡a los que los otros 6699 participantes también querrán asistir! De cualquier modo, la camaradería del mundo animado es tal que uno siempre encontrará a un animador amigo que le diga cuál es el cóctel del día en que se servirán al menos unos tragos y canapés gratis. Sin embargo, lo más enriquecedor de poder estar presente en un festival como éste resulta ver el costado más humano de grandes talentos del mundo animado. Así, se puede escuchar a Henry Selick diciendo que está un "poco agotado" y que necesita un tiempo para recuperarse y volver a la carga con otro proyecto, después de haber trabajado durante tantos años en su último largometraje, como también oírlo reflexionar sobre la batalla que el stop motion sigue librando contra la posible amenaza que el 3D representa. O ser testigo de todos los esfuerzos que tuvo que hacer Peter Sohn, el director del último corto de Pixar, *Partly Cloudy*, para lograr que en el estudio le dieran luz verde a la hora de realizar su proyecto. Todo esto al menos representa un recordatorio de que en el origen siempre se trata de un artista y su pasión por la animación. [A]

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

Llamados julio - agosto - septiembre

LARGOS DIGITAL

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

- Primer llamado a concurso para directores y/o productores que aspiren a realizar su largometraje a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 01/06/09 al 01/09/09
- 5 Premios c/u de hasta \$ 400.000,- (con un tope del 70% del presupuesto presentado)

PROYECTOS DOCUMENTALES EN DIGITAL

Res. 632/2007, modif. Res. 1885/08

- 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

CORTOS TERMINADOS

Res. 1892/08

- Llamado a concurso para realizadores que hayan terminado sus cortos del género ficción, documental, animación o experimental (8') en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 22/07/09 al 15/09/09
- 10 Premios de \$ 5.000 c/u

DOC TV IB II

Res. 1126/2009

- Llamado a concurso para la selección de un Proyecto inédito de Documental (52') a realizarse en HDTV, Beta Digital o 16 mm con terminación Betacam Digital (para exhibición por televisión)
- Fecha de recepción 23/06/09 al 07/08/09
- 1 Premio de u\$s 70.000,- o su equivalente en pesos argentinos

Ver más información en www.incaa.gov.ar



00206
ISSN 150636



AÑO 18
ISSN 150636

ARG \$ 14
URU \$ 95

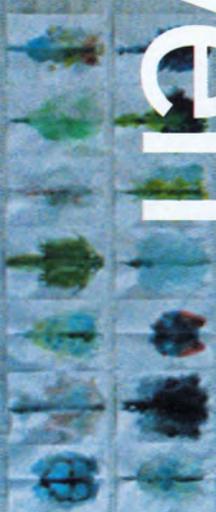
CINE
Nº 206
JULIO
2009

EL AMANTE

Up - Una aventura de altura, otro gran viaje de Pixar + Ponyo y el secreto de la sirenita, de Miyazaki + Los secretos del poder + Bellamy + Cous cous, la gran cena + Found footage + Suicide Club + Zapada + Programas dobles

Let the Right One In (o como le pusieron acá:
Criatura de la noche - Vampiros) de Tomas Alfredson

Sangre joven



+
Especial
Buñuel