

+
**El secreto
de sus ojos:
apasionada
discusión**

Bastardos sin gloria,
gran película de Tarantino

Buenos muchachos

Especial Tarantino + **La piedra mágica** + **Entrenamiento elemental para actores** + Entrevista con Rejtman y León + **Sangriento San Valentín 3D** + Michael Jackson y Neverland + Llamadas telefónicas no deseadas + **El casamiento de Raquel**

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636



00208

9 770329 260003



YOMEUNO A
LA LUCHA POR
LA LIBERACION
DEL GORRION
DE BARRIO

bolsasdeviaje®

www.bolsasdeviaje.com.ar

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

www.fotolog.com/bolsasdeviaje

www.bdv-verduleria.blogspot.com

Por favor no imprimas mails si no lo necesitas, Bolsas de Viaje ama a los árboles



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



NO MATTER WHERE, WE DELIVER

Logística Global de Producciones Audiovisuales

Alicia M. de Justo 2050 - piso 3 of. 307 - CP:C1107AFP
Ciudad de Buenos Aires - Argentina
TEL: +54 (11) 4307 0715 - FAX: +54 (11) 4307 0731
www.waiverlogistics.com - info.argentina@waiverlogistics.com



Si te costó tanto filmarlo,
asegurate que viaje de primera



SCALANI - MORGAN



Estamos cerrando este número con temperaturas en extremo veraniegas (ya se superaron las marcas absolutas, según el SMN) y estamos en invierno. No sabemos si es por el clima o por nuestra pasión habitual, pero éste es un número... ¡caliente! Ok, es una berretada comparar el calor climático con el atractivo de una revista de cine. ¡Pero estamos escribiendo este editorial en sandalias, hace más de treinta grados y es agosto!

Este número empieza con unas páginas -¡calientes!- sobre la última película de Tarantino. **Bastardos sin gloria** cuenta la historia de múltiples venganzas contra los nazis en el calor y el fragor de la guerra. Las privadas de la película fueron muy cerca del cierre, así que aquéllos más veloces han escrito "en caliente". Pero, mientras escribimos este editorial, las discusiones por mail suben de temperatura. Es de preverse que unos cuantos quieran decir algo más sobre la séptima película de Tarantino el mes que viene, cuando pase el calor, o cuando haga más.

Luego de las páginas dedicadas a **Bastardos sin gloria** y al mundo Tarantino en general, se encontrarán con varios textos sobre una película que generó discusiones acaloradas en la redacción: eternas polémicas, argumentaciones, contraargumentos, revisiones, retractaciones y reafirmaciones. Cubrimos la nueva película de Juan José Campanella con seis artículos y una de las tapas, lo que ha llevado a Ricardo Darín por segunda vez consecutiva a la portada de esta revista, lo que es todo un récord (como diría Mugatu en **Zoolander**: "he's so hot right now").

Claro, obtener calor con Tarantino y Campanella puede ser fácil, pero hay más. ¿Vio cuando suena el teléfono en su casa y usted deja de hacer lo que sea que está haciendo y atiende y es alguien que ofrece -como un autómatas, cuando no es directamente una grabación- algún engañoso servicio que uno no solicitó y del cual no quería ni enterarse? ¿No se queda usted recaliente? Bueno, *El Amante* ofrece una nota sobre esos pesares, con marco legal y todo. Y hay mucho más, gente -¡caliente!- que ve sexo en 3D, una nota sobre un texto crítico escrito al calor del Mayo del 68 y una larga nota que habla sobre lo que el autor ha dado en llamar el "Agente Ethan", en referencia a Ethan Edwards, o sea John Wayne en **Más corazón que odio**. Y nuestra febril imaginación nos lleva a conectar esa nota, que es la última del número, con la primera, titulada "Más odio que corazón". Un número especular, espectacular y... ¡caliente!

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

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Sergio Eisen
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Liliana Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Marina Locatelli

Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez (no, no es el que dirigió **El hombre que corría tras el viento**)
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Guido Segal
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavelle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
<http://www.elamante.com>

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

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

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

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

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

SUMARIO

Estrenos

- 2 **Bastardos sin gloria**
- 6 **Bastardos sin gloria** y las hadas
- 8 Sobre Tarantino 1
- 10 Sobre Tarantino 2
- 12 Las películas de Tarantino
- 16 Polémica y más: **El secreto de sus ojos**: a favor, en contra, Francella, actores, director, política
- 24 **La piedra mágica**
- 26 **Entrenamiento elemental para actores**
- 27 Entrevista con Martín Rejtman y Federico León
- 29 **My Winnipeg**
- 30 **Sangriento San Valentín**
- 32 **El sueño del perro**
- 33 Polémica: **La decisión más difícil**
- 34 **El árbol de lima, Papá por un día, Desafío**
- 35 **Algún lugar en ninguna parte, La ola, Mentiras piadosas**
- 36 **La chica del parque, La asamblea, El hombre que corría tras el viento**
- 37 **Coco antes de Chanel, Hannah Montana - La película, G.I. Joe: El origen de Cobra**
- 38 **Demasiado amor; Fuerza G; La familia suricata; De Bolívar a Chávez, hacia la segunda independencia; Pequeños invasores; Invocando espíritus**
- 39 De uno a diez
- 40 **Ultimátum nuclear**
- 41 Sobre Michael Jackson en su mundo y dos películas de Billy Wilder
- 44 Fuera del cine: la pesadilla de los teléfonos
- 48 Obituario John Hughes
- 49 Sobre Cine/ideología/crítica

Festivales

- 51 Gramado
- 52 CINE//B

Libros

- 53 **El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea.**

DVD

- 54 **El conformista**
- 55 **La casa de las conejitas**
- 56 **Tiempo de vivir, tiempo de morir**
- 59 **Sobre El casamiento de Raquel y mucho más**



MÁS ODIO QUE CORAZÓN

por Javier Porta Fouz

Bastardos sin gloria

Inglourious Basterds

Estados Unidos/
Alemania/Francia,
2009, 153'

DIRECCIÓN

Quentin Tarantino

GUIÓN

Quentin Tarantino

FOTOGRAFÍA

Robert Richardson

EDICIÓN

Sally Menke

PRODUCCIÓN

Lawrence Bender

INTÉRPRETES

Brad Pitt, Mélanie
Laurent, Christoph
Waltz, Eli Roth,
Michael Fassbender,
Diane Kruger.

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

1. Tarantino hace historia. Y ese "hace" es casi en sentido literal: toma la Segunda Guerra Mundial y la reescribe con empuje, ganas y deseo, con gesto omnipotente, como si estuviera destruyendo el pasado y creando uno nuevo con la fuerza de un dios. *Bastardos sin gloria* es el séptimo largometraje de Quentin Tarantino y es el primero en estar basado en un hecho histórico: la Segunda Guerra Mundial. La lucha contra los villanos más villanos jamás creados, los nazis, no es reescrita como suele hacerlo cualquier ficción basada en un hecho real, sino que es violentada, torcida, ajustada a los deseos más pasionales del director, que propone dulces, justas, brutales y pirotécnicas venganzas. *Bastardos sin gloria* es una fantasía de guerra, no una simple película de guerra (ver nota de D'Espósito). Desde que a los seis o siete años vi por televisión la miniserie *Holocausto* (*Holocaust: The Story of the Family Weiss*, 1978) y quedé varias noches sin dormir, he querido ver una película así de violenta, así de vengativa, así de divertida, así de fantástica, así de reparadora, así de curativa, *contra* los nazis. *Bastardos sin gloria*, con un par de planos, se burla con eficacia de *La caída* de Oliver Hirschbiegel, mientras acelera, hace cine y barre toda la hojarasca de relatos de mala conciencia sobre los nazis como *Los falsificadores*, *El noveno día* y aledaños, tan de moda en estas últimas temporadas. Ese cine alemán o austriaco de "revisión del pasado" peca de solemne, peca de estúpido, peca de pequeñez. No es abyecto, es apenas abyectito: *Los falsificadores* y su suspenso lleno de canallada en la secuencia del remedio para el prisionero enfermo; *El noveno día* y sus imágenes fashion, granuladas y de color pastel sucio de los campos de concentración. Pero no nos ocupemos de esas películas; estamos frente a *Bastardos sin gloria*, una película de un brillo semejante al de *Ser o no ser* de Lubitch, con la que también comparte la inteligencia del odio, que —demuestran el berlinés y el de Knoxville, Tennessee— puede ser pariente de la inteligencia del humor. Tarantino y sus bastardos no quieren entender a los nazis; quieren odiarlos, quieren matarlos, quieren que sufran. El odio es el motor de Shosanna Dreyfus/Emmanuelle Mimieux (Mélanie Laurent), de Aldo Raine (Brad Pitt) y de la película en general, una máquina que se pone en funcionamiento

—como casi siempre en Tarantino— a base de palabras, de conversaciones. Como *Perros de la calle*, como *Pulp Fiction*, como *Jackie Brown*, como *Death Proof*, ésta es otra película de Tarantino hecha a partir de y sobre el lenguaje. Los personajes hablan, y hablan del lenguaje. Para Tarantino las palabras, las entonaciones, las traducciones —también las de los gestos— son importantes.

2. Las generalmente extensas secuencias (capítulos) de la película se juegan en los diálogos, mayormente en los que se dicen e incluso alguna vez en los que se callan (ese cómico silencio de y hacia Winston Churchill, más que interpretado, sentado por Rod Taylor). Los diálogos apuntan a la construcción de tensión *in crescendo*. El esqueleto básico de varias secuencias es diseñado según *El cine según Hitchcock* (ver nota de Trerotola), casi entendido como manual de instrucciones: nosotros sabemos algo que alguno de los personajes implicados no sabe, y ese algo que nosotros sabemos suele estar debajo del piso, de la mesa, de las butacas. Nosotros, al igual que los buenos de la película, sabemos más, y no queremos que nuestro saber sea compartido por los nazis. Nosotros conspiramos junto con Aldo Raine, junto con Shosanna Dreyfus, junto con el Teniente Archie Hicox (¡un heroico crítico de cine!). De los dos planes para matar nazis (o *mmatzis*, como dice Aldo) que se dan cita (a ciegas) en el cine, hay uno que es más preciso, menos destructivo, y es el de los "hombres de acción". El otro, el femenino, el de una mujer endiabladamente hawksiana (Hawks: el director favorito de Tarantino), es el de la destrucción en el cine y por el cine: demolición absoluta, explosión total, una mecha encendida de venganza, una enorme pira de imágenes. Tarantino es un conocedor del lado salvaje de muchas corrientes del cine: la Nouvelle Vague, el cine de artes marciales, el cine de Sergio Leone, el cine clásico, la clase B y letras posteriores. Tarantino es un salvaje. Un buen salvaje: uno que hace un cine salvaje con unos bastardos salvajes y unos incendios salvajes que eliminan nazis. Tarantino usa el cine como si todo fuera suyo: pone un fragmento de Hitchcock, inventa nombres con múltiples referencias y hasta juega a enmarcar con una puerta abierta. La primera secuencia de la película empieza y termina como un western. Se ve un

KRZYSZTOF

Kieslowski's

THE DECALOGUE ESPECIAL DVD EDITION

SOLO EN CINE SI | TIENDA DE LIBROS, PELÍCULAS E INSUMOS CINEMATOGRAFICOS

CINE **si**

PJE. GIUFFRA 311 SAN TELMO BS AS +54 11 4300 9164 cinesi.com.ar



campo verde y a la familia que vive en él, a punto de ser atacada por los nazis. Al final, la única sobreviviente de la matanza huye y se la muestra enmarcada por la abertura de la puerta, como se mostraba irse a Ethan Edwards en *Más corazón que odio*. Luego, el sargento Donny Donowitz, el más salvaje de los salvajes, en una imagen especular y espectacular, entrará —con tiempo de expectación— desde el marco oscuro de una caverna para moler a batazos a un nazi.



3. El cine de Tarantino suele no tener protagonistas excluyentes, y eso le permite una dispersión y un alcance prodigiosos (las más centralizadas, las *Kill Bill*, son las más flojas). En su cine se conversa (las *Kill Bill*, además, son las menos centradas en los diálogos). Tarantino consigue tensión y adrenalina en un cine hecho con muchas mesas. *Bastardos sin gloria* se parece estructuralmente a *Pulp Fiction*, y no sólo por sus principios con gente sentada. En ambas películas se cuenta una historia interrelacionada, bien cohesionada, a puro fragmento en apariencia inconexo. No hay personajes-guía, pero sí hay personajes al acecho, listos para reaparecer cuando el impacto sea mayor. En *Bastardos sin gloria* son tres: Shosanna Dreyfus, Aldo Raine y el Coronel Hans Landa. Hans Landa es interpretado por el austriaco Christoph Waltz, quien desde una carrera mayormente televisiva ha encontrado el papel de su vida. Landa es un villano *bigger than life*, un hijo de mil putas magnético, refinado, retorcido y racional, y un personaje seductor y al mismo tiempo repulsivo que se apropia de la película. De hecho, tiene más minutos en pantalla que el propio Brad Pitt. Aldo Raine —sureño de Tennessee como Tarantino— es el mejor personaje de la carrera de Pitt, quien se presta festivo y a mandíbula saliente y salida a componer un simplón derecho: un brutal y justiciero odianazis que no puede hablar otra cosa que no sea inglés (ver el memorable momento “italiano”, ejemplo de la mejor comedia tarantinesca del lenguaje). Shosanna Dreyfus es la sed de venganza, la chica consumida por un odio genuino que brilla con belleza en su mirada fulminante, una estratega convencida de que el que ríe último ríe mejor. Mélanie Laurent, rabiosamente fotogénica (Tarantino: creador, modelador y salvador de carreras), actúa como sabían actuar las grandes de cualquier



década, o como lo hacía Lauren Bacall en *Tener y no tener*: con los ojos, con la forma de fumar y con las formas al caminar.

4. Con menos música y menos canciones que lo habitual en el cine de Tarantino, pero bien enmarcada por Morricone y Bowie, *Bastardos sin gloria* presenta imágenes de claridad refulgente (Tarantino, el cinéfilo del videoclub, parece estar todo el tiempo presentando pruebas de que no hay nada como el cine visto en el cine). Y propone un desarrollo tenso y poco explosivo con un final bombástico, coppoliano y depalmiano, como si las matanzas operísticas de *El padrino* se dieran la mano con la graduación de *Carrie*. En toda esta mezcla hay una precisión nada ostentosa, que se adivinaba en posteriores visiones de *Pulp Fiction*, y de entrada en *Jackie Brown*, sus dos grandes películas anteriores a *Inglourious Basterds*.

5. Paréntesis, digresiones y final. Obviamente, cada quien tiene sus Tarantinos favoritos y sus Tarantinos menos valorados, incluso sus Tarantinos subvalorados. Las discusiones y el disenso nos parecen generalmente enriquecedores y hemos incluido, en diversas polémicas, notas en contra o un poco en contra de algunas de sus películas. Sin embargo, tengo la sensación de que a Tarantino se le exige más que a cualquier cineasta. Ante cada una de sus películas queremos la recuperación definitiva del cine como gran espectáculo. También queremos las más grandes, ingeniosas y memorables conversaciones posibles (y a éstas, a su vez, las queremos convertidas en gran espectáculo). Reclamamos las mejores combinaciones entre música e imágenes. Le pedimos a Tarantino que sea cool pero que no se pase y le exigimos que prefigure con claridad a sus siempre inferiores imitadores. Si las películas de Tarantino no cumplen con lo que les pedimos (les exigimos como si fueran superpelículas), nos hacemos los exquisitos (pero seríamos más felices si filmara con la regularidad de Woody Allen), y a veces, espectadores empachados y desagradecidos, no nos damos cuenta de que estamos ante uno de los grandes cineastas de nuestros tiempos. Como si todas estas exigencias fueran pocas, a Tarantino se le revolean, además, objeciones morales, éticas, hasta penales. En 1997, Raymond Bellour decía sobre Tarantino: “Su cine es víctima de la peor amnesia, pues cree que es visto por primera vez e ignora el verdadero valor de una imagen, lo cual explica su sorprendente irresponsabilidad ética.” (¿No será mucho, Raymond?)

Por su (miope) parte, quien firma esta nota pedía una serie de cosas un poco absurdas a propósito de *Kill Bill: Vol. 1*: Tarantino “no es por ahora (¿lo será alguna vez?) un cineasta de la emoción”. Ha llegado ese momento: *Bastardos sin gloria* divierte, sorprende, abruma y emociona. Y en el momento en que uno cree que Tarantino cerrará su relato con un golpe realista y cínico resumido en que “al final todo se arregla en los altos niveles militares y no hay otra salida que la hipocresía”, él y Aldo Raine (ambos de Tennessee y ambos con prominentes mandíbulas) no nos sueltan la mano. Aldo hace lo que tiene que hacer y dice una frase clásica, bogartiana: “Me van a pegar unos cuantos gritos, pero ya me han gritado antes.” Y Tarantino cierra su mejor película —por aliento, por logros, por la calidad de la emoción— y afirma que puede seguir sorprendiendo. Tarantino ha hecho historia. **[A]**

LLEGO

CABLEVISION PPV

AHORA LOS ESTRENOS, EN TU CASA, ANTES

CON CABLEVISION PPV, PODES ALQUILAR PELICULAS COMODAMENTE DESDE TU CASA Y VERLAS EN EL DIA, LAS VECES QUE QUIERAS, SIN PREOCUPARTE POR DEVOLVERLAS.



GUERRA DE NOVIAS



BOLT: UN PERRO FUERA DE SERIE



CUENTOS QUE NO SON CUENTOS



LA DUDA

CANALES PARA DISFRUTAR: LAS MEJORES PELICULAS Y CONTENIDO ADULTO

Mirá los avances de las películas en el canal 162 Digital. Conocé todo acerca de CableVisión PPV en el canal 160 Digital y en www.cablevision.com.ar.

ALQUILAR ES MUY FACIL



POR SMS



POR INTERNET



POR TELEFONO

PARA DISFRUTAR DE CABLEVISION PPV, TENES QUE SER CLIENTE DE CABLEVISION DIGITAL

CON CABLEVISION PPV, ELEGIS VERLO ANTES

CableVisión

PPV

PRODUCTO SUJETO A DISPONIBILIDAD TECNICA Y GEOGRAFICA. SOLO PARA CLIENTES DEL SERVICIO DIGITAL. DECODIFICADOR EN COMODATO. CONSULTAR COSTO DEL SMS CORTO EN SU COMPAÑIA CELULAR. COSTO DE LA OPERACION TELEFONICA ASISTIDA POR OPERADOR \$2, BONIFICADO PARA LOS CLIENTES QUE LO SOLICITEN ANTES DEL 22/09/2009. CONSULTAR PRECIOS, CONDICIONES Y REQUISITOS DE CONTRATACION EN WWW.CABLEVISION.COM.AR. CABLEVISION S.A. HORNO 690 - CABA, CP 1272. CUIT 30-57365208-4.



Aventuras en el Reino Peligroso

por Leonardo M. D'Espósito



En un librito que recomiendo fervorosamente, *Curso de literatura europea*, Vladimir Nabokov se dedica a analizar críticamente una serie de novelas que van de *Mansfield Park*, de Jane Austen, a *Ulises*, de James Joyce, pasando por Dickens, Stevenson, Flaubert, Kafka y Proust. A todos estos libros los define como cuentos de hadas; de alguna manera, coloca la categoría "cuento de hadas" como la cúspide de la literatura: es un acto de magia cuya herramienta es el estilo y que nos hace creer en la realidad de un mundo que sólo existe en la mente del autor para convertirse en texto.

Más o menos lo mismo es lo que explica Tolkien en su mejor texto, "Sobre los cuentos de hadas", lo que no deja de ser extraño habida cuenta del abismo generacional, ideológico y estilístico entre el sudafricano devenido inglés y el ruso internacional. Salvo por un detalle: ambos añoraban un pasado que consideraban mejor (uno, la Inglaterra anterior a la Revolución Industrial; otro, la Rusia urbana del siglo XIX). Por último, ambos aborrecían el marxismo. La diferencia estriba, pues, en el estilo, algo capital porque es la huella de la persona en la obra: uno es el preciso y alambicado poeta sarcástico de *Ada o el ardor* y

Lolita, y el otro es el preciso y alambicado prosista épico de *El Señor de los Anillos*. Ambos consideraban sus libros ("sus" en sentido amplio: los que escribían y los que amaban) como cuentos de hadas. Ambos habrían gustado –en diferente grado pero por las mismas razones– de *Bastardos sin gloria*, otro cuento de hadas.

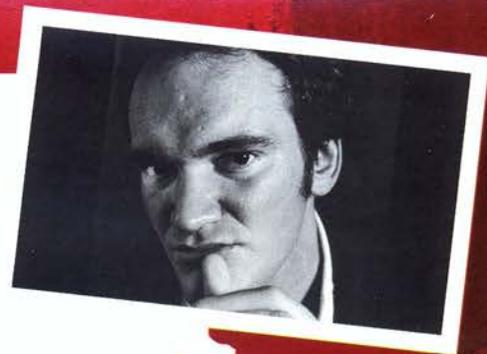
En los cuentos de hadas, por lo general, las hadas escasean. Sobran enanos mágicos, animales que hablan, santos, fantasmas, monstruos, maldiciones y castigos sangrientos. Tomemos *Cenicienta*, y olviden a Disney. La elaboración que hacen los hermanos Grimm de lo que ya era una leyenda medieval no tiene hada madrina (es el alma de la madre muerta la que cumple los deseos de *Cenicienta*) y, al final, a las hermanastras –que son malas pero son bellas– cuervos les arrancan los ojos. Hay otros castigos en la colección de los *Cuentos del hogar* (yo tengo la edición de Porrúa, pueden revisar): a una bruja se la mete en un tonel con clavos que arrastran caballos, a una mujer se la corta en pedazos, a otra se la quema, a varias se les sacan ojos, manos, uñas, dientes, etcétera. Sí, por lo general además los grandes castigos recaen en las mujeres (mientras que la dicha del matrimonio afortunado no conoce diferencia de

géneros). Lo que hace que estos cuentos con una ideología algo retrógrada hoy nos encanten es su estilo. Sean los Grimm o Flaubert, todo está en la forma y en el ejercicio de la imaginación, no sólo en la historia sino también en la trama, no sólo en lo que se cuenta sino también en cómo se cuenta. En el fondo, toda obra de arte es imaginación desatada.

Bastardos sin gloria es, dijimos, un cuento de hadas. Tarantino lo sabe, y por eso un personaje, irónicamente, encuentra su destino como *Cenicienta*. Por eso –y no sólo por la referencia al spaghetti western– empieza con un "Había una vez". El film cuenta una venganza y está poblado de seres fantásticos (los *Basterds* son como esos enanos mágicos y crueles que abundan en los cuentos "para niños"). Una vez liberada mágicamente la imaginación, Tarantino coloca el universo del cine en el lugar del Reino Peligroso, la Tierra de Fantasía que mencionaba Tolkien: Peter Pan, Aldo Raine, Charles Foster Kane, Bugs Bunny, Blancanieves, el Hitler del cine bélico clásico y la *Evita* del *Perón* de Favio son, todos, habitantes de ese mismo mundo. Que (Nabokov lo certifica) también existe porque forma parte de nuestra experiencia cotidiana (a propósito: recomiendo fervientemente ver *Imaginationland: The Movie*, una saga de *South Park* donde en el reino imaginario comparten cartel Jesús y Popeye, y cuyo espíritu se acerca mucho al de *Bastardos*...). En ese reino todo puede pasar, incluso lo que no pasó de ninguna manera. En ese reino el pasado puede cambiarse definitivamente.

El gran villano del film es el único ser "racional" de la historia, el único que ejerce su imaginación para fines lógicos y torcidos. No aspira a una venganza monumental, a ser estrella de cine, a acabar contra toda esperanza con el Tercer Reich, a reventar nazis. Sólo aspira a ejercer con enorme autocomplacencia la lógica. Hans Landa es todo lo contrario al mundo del film, y su triunfo y su fracaso lo marcan para siempre. Es el verdadero, el único nazi de la película, porque es el tipo que niega cualquier ejercicio de la imaginación libre. En los cuentos de los hermanos Grimm, ese lugar lo tiene la madrastra que obliga a su hija al engaño para lograr un mezzuino bienestar material, por ejemplo. En esos mismos cuentos, los desinteresados que tienen fe en la fantasía suelen ganar por goleada, incluso cuando se comportan con lo que hoy veríamos como enorme crueldad. Lo que Tarantino hace en la que probablemente sea su obra maestra (algo de lo que es totalmente consciente, como se desprende de la frase que cierra el film) es demostrar que el cine es una provincia vertiginosa e inmediata del Reino Peligroso. Ése donde bien podemos imaginar a Brad Pitt y a Quentin Tarantino tomándose algo con Nabokov y Tolkien. [A]

BASTARDOS SIN GLORIA



Buenos Aires, 13 de agosto de 2009

Estimado amigo,

Todos saben –o deberían saber- que Quentin Tarantino es un genio.

El talento –esa entelequia que trataron de descifrar figuras que van desde Aristóteles hasta los gurúes del marketing- es algo que se percibe, que se ve y, en este caso, se lee. El guión de una película es algo raro –un fantasma, un puente, algo descartable y funcional-, y leerlo es un empresa no fácil, a veces ni siquiera amistosa, poco *book friendly*. Pero en el caso de *Bastardos sin gloria* es imposible permanecer inmutable frente a tamaño desafío. Tarantino es un gran director de cine –un estilista como pocos-, un animal cinematográfico con una voracidad inconmensurable; y eso es lo que se puede leer: la obra de un genio, rozando el delirio.

El nuevo opus fílmico de Tarantino es una gran película basada en un guión notable –de hierro, al decir de Hitchcock. Quizá su película más refinada y redonda, lo cual es mucho teniendo en cuenta obras maestras de su autoría como *Pulp Fiction* o *Reservoir Dogs*. Una película más *europaizante* -con pinceladas extremas. Al leer el guión podemos rescatar perlas como la escena final –que nos recuerda a *Scarface* de De Palma- dónde prende fuego un millón de nazis -con Adolf Hitler incluido- en un cine. O hilarantes pasajes hablados en francés, alemán y hasta italiano.

Quizá podamos leer el guión de Tarantino como otra vuelta de tuerca sobre el judaísmo cool que, en este caso, está escrito por un italo-americano que vio mucho el cine de Carpenter y Scorsese.

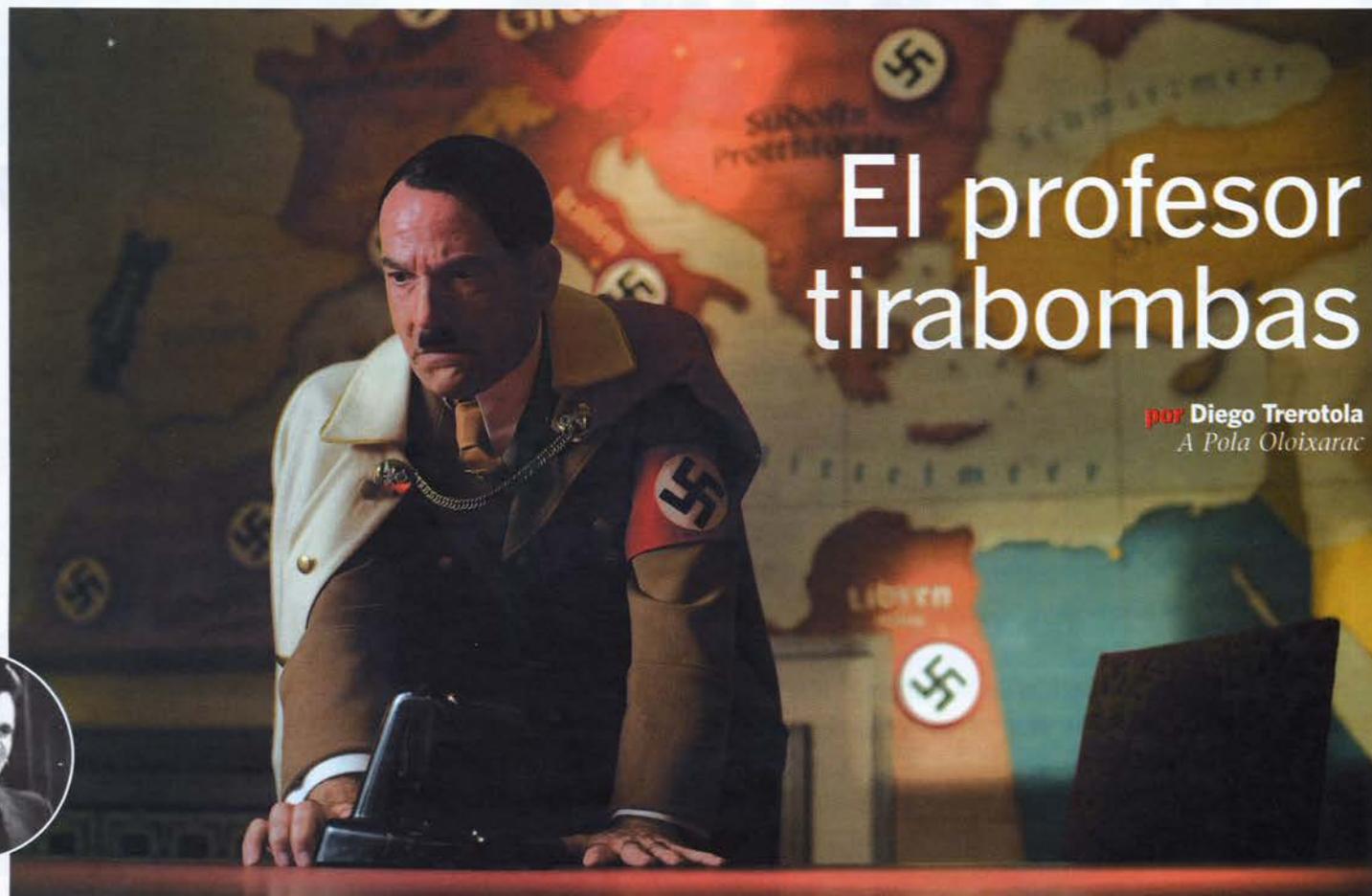
Te lo garantizo: *Bastardos sin gloria* es un guión tan fuera de lo común como matar nazis con un bate de baseball. Así de agresivo, así de original. Nadie puede salir indemne.

Luis Diego Fernández
Jefe de Producto
División Literaria



ESTRENOS

SOBRE TARANTINO, SUS APRENDIZAJES, SUS ENSEÑANZAS, SUS GUIONES, SUS PELÍCULAS Y TODO LO DEMÁS



El profesor tirabombas

por **Diego Trerotola**
A Pola Oloixarac

Las teorías salvajes. De los cineastas cinéfilos, Tarantino es sin duda el más escolar. Y esta palabra no tiene ánimo peyorativo, ni resulta contradictoria para referirse a alguien autodidacta que se terminó de aprender la lección de la historia del cine, como cuenta la leyenda, trabajando de empleado en un videoclub y de acomodador en una sala de cine porno. Si quieren sacó la palabra "escolar" y la cambio por "didáctico", para ser

más específico y neutro, pero prefiero escolar porque tiene un tufo más ligado a lo infantil. Lo cierto es que Tarantino, más que cualquier otro director, se empeña en ilustrar al espectador. Eso no quiere decir que hable desde el lugar del erudito ni del iluminado, sino de alguien que quiere estructurar y compartir desesperadamente el saber a través de las películas; el diálogo tarantinesco, pieza basal de su estilo de guión, convertido en

marca registrada de su factoría, está dictado por ese mismo impulso originario. Las primeras palabras, el balbuceo inicial de su cine, van por ese surco: la explicación del sentido de la letra de la canción "Like a Virgin", desarrollada por él mismo como actor ante un auditorio aún anónimo en *Perros de la calle*, se dirige directamente a la sala del cine, a los espectadores en la oscuridad, para iluminarlos con una lección farses-

¿BUSCÁS UNA PELÍCULA
Y NO LA ENCONTRÁS?



**LOS UNOS
Y
LOS OTROS**

compra, venta y canje de DVD's nuevos y usados

Av. Corrientes 1948 - CABA - Tel: 4373-2806 / 154 043-1840

www.losunosylosotrosdvd.com.ar - info@losunosylosotrosdvd.com.ar

ca, pero lección al fin, sobre las capas de la cultura pop, sobre el maravilloso punto de vista de la interpretación aberrante, sobre la negociación atroz del significado. Como un profesor explosivo, Tarantino irrumpe en el cine con sus teorías salvajes, para moldear sus películas y su personalidad. Y es explosivo porque se sale de la vaina cada vez que tiene que ponerse a desarrollar lo que aprendió del cine, el valor que encuentra en ciertos cineastas y películas: basta verlo en los documentales donde da su testimonio o en las entrevistas de los extras de sus dvds para corroborar que es tan furioso dando sus explicaciones estéticas, conceptuales y creativas como el más ultraviolento de sus personajes gansteriles. Tal vez el mejor ejemplo de esto esté en la película *Sleep with Me* (1994), en la que Tarantino hace un cameo para explicar ferozmente su interpretación violenta del subtexto de *Top Gun*. Y por eso mismo decía que esta actitud escolar implicaba cierto carácter infantil, adolescente, porque Tarantino no es un pedagogo académico y ordenado, sino que trata de rebelarse ante esa frialdad profesoral y expone con velocidad, torpeza, brutalidad y candidez, como si fuese un niño desobediente que discute el canon de un profesor y lo termina imitando mal, convirtiendo su exposición en una caricatura bestial pero de elegancia pop. Y Tarantino expone compulsivo, tempestuoso, para transmitir no una verdad aleccionadora sino una ficción didáctica, la mentira y la mascarada que permiten seguir construyendo la personalidad real; porque de ahí él aprendió la lección, de las ficciones del cine donde el conocimiento explota como diversión, como efecto cognitivo artificioso, un eureka pirotécnico. Y ahí están sueltos por el mundo los fascículos de su enciclopedia bombástica en forma de películas, guiones, entrevistas, bandas de sonido (donde llega a ilustrar sobre cómo musicalizar una película entre track y track). Porque podemos decir que cada uno de los productos de su afanosa ingeniería didáctica funciona como mapa de situación, como guía de conocimiento descentrado, de saberes heterogéneos como el film noir, las películas de autocines, la blaxploitation, el cine asiático y de artes marciales, la ozploitation, los dobles programas de salas de reposición, si focalizamos en géneros y subgéneros, porque si hablamos de películas y directores la lista no terminaría nunca (basta abrir el link de "Movie connections" en IMDb en cualquiera de las películas de Tarantino para ver ese mapa desplegado en el pasado, presente y futuro del cine: ¡*Pulp Fiction* está conectada con una lista de 536 películas, series, videogames, etc., que trazan una cronología de 1903 a 2009, como un aleph donde se puede vislumbrar la historia del cine!). Y conviene aclarar que Tarantino no es el típico cineasta-cinéfilo-nostálgico

que señala las telarañas del pasado para hacerles un altar protector, sino que muele las telarañas en un mortero hasta hacerlas pólvora en estado de ignición para fumarlas como lección del presente absoluto, de la imagen urgente (que es lo mismo que decir del cine): cada gesto de sus películas, incluso muchas veces cada actor o actriz, está tomado como apunte de la historia del cine, pero es efectivo porque esa carga del pasado puede sólo detonar en el presente, el ápice del tiempo cinematográfico. Ese espíritu aleccionador belicoso, imperioso, ese discurso de barrida, es marca autoral de Tarantino; es el salvaje que aprendió a serlo gracias al cine, pero se niega a ser un cinéfilo civilizado, y quiere expandir ese hallazgo, esa mala nueva: sí, se puede ser un pequeño salvaje ilustrado. Y, además, con ese saber se puede cavar una trinchera profunda. La mejor escena de la escuela nocturna tarantinesca como trinchera es una escena de *True Romance*, acá rebautizada *Escape salvaje*, remake inconfesa y barroca de la *Sin aliento* de Jim McBride (o sea, una remake al cuadrado). Christian Slater lleva de noche a Patricia Arquette, a quien conoció en un cine viendo películas berretas, al negocio de historietas donde trabaja, para enseñarle su pasión, no exactamente por ella sino por los cómics. A deshora, desubicado, con temperamento adolescente, Slater, acá álter ego perfecto de Tarantino, parece pensar primero en exponer su amor por cierta cultura (por una cultura súper, desbordada y colorinche del cómic) antes que arremeter contra su flamante novia blanca: el local es su trinchera perfecta, trabaja de saber de historietas y ésa es su arma de seducción más fuerte que lo convierte en un guerrero cool-turoso. Y a propósito, ¿caso no aprendimos y nos asqueamos de ser cool de la mano de Tarantino? Ese deforme catálogo pulp del profesor cinéfilo editado por Tarantino tiene lecciones pegadizas, que uno repite como hit radial muy FM, y que se revitaliza y se extenúa golpe a golpe, parpadeante, en cada intervención donde el *infant terrible* viaja de Godard a Fred Williamson, de Rossellini a Edward Dmytryk, de Corman a Tsui Hark para iluminar a fuego de metralla a 24 tiros por segundo.

El hombre que explotaba demasiado. En *Bastardos sin gloria*, su primera película bélica, el Tarantino de la guerrilla cinéfila, como podría suponerse, se hunde más profundamente en sus películas de trinchera luminosa. En esta nueva enciclopedia patchwork, esa edición cosida al estilo de la alta y baja costura europea, reúne al Jean-Pierre Melville de *El silencio del mar* a *El ejército de las sombras* con el R.W. Fassbinder de las películas históricas para tramar con los anónimos de siempre del spaghetti western una fiesta de cumplea-

ños no sorpresa al Hitchcock de elegancia y crueldad inglesa. Pero las velitas de la torta, en este caso, se convierten en cartuchos de dinamita. Y Tarantino se encarga de que no haya viento que las pueda apagar. Menudo tortazo, pero no hay sorpresa en esta fiesta porque hay suspense, elementos que, como indica Hitch, son dos opuestos. La lección se la contó perfectamente a Truffaut el maestro inglés en los diálogos platónicos que componen *El cine según Hitchcock*: el espectador sabe que la bomba que puso el anarquista bajo la mesa va a estallar, y todo el trayecto narrativo hasta la explosión es el juego cruel del suspense. Y la idea del suspense, a diferencia de la sorpresa, se basa en el conocimiento que tiene el espectador por sobre los personajes, es decir, el privilegio del saber espectral sobre la sorpresa del desenlace narrativo. Hay también en este recurso una sabiduría del uso del viaje en el tiempo del relato que se crea en el interior de la fiesta del cine como espectáculo colectivo. Iluminista, claro; no podía ser de otra forma para que Tarantino adopte esta enseñanza y la haga estallar en viñetas, capítulos de coreografías insolentes y explosivas en *Bastardos sin gloria*, como una serie de variaciones sobre ese eje, como las distintas paráfrasis y ejemplos que un profesor usa para ejemplificar una teoría. Pero acá no se trata de una cinefilia cómplice, disimulada, sino explícita; no hay guiño secreto para el que sabe la teoría de Hitchcock, para el cinéfilo leído. La película, cuya gran parte transcurre dentro y alrededor de una sala de cine, proyecta el fragmento de *Sabotaje* (1936), la gema inglesa más éticamente zarpada de Hitchcock, donde un niño no puede viajar en metro con una lata de película porque es inflamable (aunque en realidad lleva ahí una bomba de tiempo). Ese fragmento enseña que el cine es un suspenso explosivo, que el nitrato de las películas de aquella época era peligrosamente inflamable, que en la mismísima pulpa del celuloide está la chispa de todo, del fin de la historia, del poder flamígero de las imágenes, de la luz peligrosa, del poder estético del cine. Con esta nueva puesta en vigencia de la inteligencia narrativa hitchcockiana, y como buen aprendiz de Brian De Palma que es, Tarantino lleva la lección de la historia del cine a un primer plano que se transforma en monumento monstruoso de la dramática de la combustión, en el reino infierno del lenguaje cinematográfico: la masacre pirómana del final de esta película lleva la dinamita narrativa anarquista hitchcockiana a niveles que encandilan. Y sí, está claro, *Bastardos sin gloria* es la máxima lección, la *master class* del profesor tirabombas. [A]

Cinéfilo al borde de un ataque de angustia

por **Hernán Schell**



Hacia el final de esa obra maestra absoluta llamada *Triple traición*, Jackie Brown (Pam Grier) se encuentra con Max Cherry (Robert Forster) para despedirse de él. Las expresiones de ellos dos nos dicen que están enamorados el uno del otro. También puede verse, por la imponente física de ella, por su forma llamativa de vestir y por su mirada audaz, que el carácter de Jackie es diferente al de Max, quien se encuentra vestido de manera sobria y con una expresión que exuda un espíritu tranquilo y sedentario. O sea, también puede verse que, por más que los dos estén enamorados, sus formas de ver y manejarse en la vida son demasiado opuestas como para que puedan estar juntos, y que por ende la despedida de ella es una despedida definitiva.

También puede verse en esta escena que Tarantino es un gran amante de las historias de amor frustradas por las formas de vida adoptadas por sus personajes. Jackie y Max han decidido vivir de una manera demasiado diferente como para terminar unidos. Del mismo modo, Mr. White (Harvey Keitel) y Mr. Orange (Tim Roth) de *Perros de la calle* pudieron haber sido amigos, si no fuese porque uno decidió ser ladrón y el otro policía. Ni hablar de la historia de amor frustrada por la lealtad entre Mía (Uma Thurman) y Vincent (John Travolta) en *Tiempos violentos*, o la otra, aún más trágicamente frustrada, entre Bill (David Carradine) y Beatrix Kiddo (Uma Thurman) hacia el final de *Kill Bill*, en el que ambos luchan a muerte por una venganza que ella, por su código de honor, está obligada a saldar.

Esta tendencia de Tarantino a narrar historias de amores que no pueden suceder por culpa de los propios estilos de vida que llevan sus personajes remite a Sergio Leone, realizador que dedicó buena parte de su filmografía a narrar historias de amistades varoniles frustradas. Pero no es sólo la característica de los personajes lo que hermana a Tarantino con el director italiano, también está entre sus características comunes la manera en que los dos directores se relacionan con el cine que homenajean. Cuando Leone relee el western en su cine, lo hace mostrándose enamorado del género pero también mirándolo con desconfianza. Leone estaba fascinado con el western, sentía la necesidad de referirse a sus personajes, de utilizar actores referentes del género y de filmar toda su iconografía con un nivel de lirismo desatado y grandilocuente. Pero también desconfiaba de la verdad histórica que los films del oeste ocultaban en sus películas (no hay que olvidar que otra de las grandes pasiones del director era la Historia).

Esta misma mezcla entre el amor y la desconfianza existe en Tarantino pero ya no

aplicada a un género en particular sino al cine todo en general. En Tarantino hay muchas citas a otras películas, así como a series, programas de televisión, marcas de todo tipo pertenecientes a todo tipo de productos y discos o canciones de distintos grupos. La lógica que tiene Tarantino para homenajearlas es, lisa y llanamente, la del placer. Al igual que al David Lynch de *Corazón salvaje* o de la serie *Twin Peaks*, quien nunca creyó desubicado homenajear, en un mismo film o serial, al telenovelón barato, a Elvis Presley, al film noir, a *El mago de Oz* o a Jaques Tati, a Tarantino le tuvo siempre sin cuidado el hecho de que en sus películas pudieran convivir las citas a obras maestras canónicas con objetos considerados "trash", siempre y cuando éstos sean parte de su mundo hedonista.

Lynch y Tarantino, además, llenan sus películas con todo tipo de personajes. Algunos de ellos, incluso, pueden no tener verdadera relevancia dentro de la trama (hasta hay muchos casos en los que pueden aparecer al principio del film con un conflicto que nunca queda resuelto) y estar ahí por el solo placer de sumar una criatura más a su filmografía. A este amor por crear criaturas de todo tipo debe sumársele otro tipo de placer que ellos exhiben: el de filmar lo que están filmando. Como bien dijo una vez Michel Chion, David Lynch es "el cineasta de lo eterno", en el sentido de que el realizador gustaba de filmar algunas escenas durante un tiempo tan extenso que parecía querer grabar esas imágenes por siempre. Algo que bien puede aplicarse a Tarantino y su tendencia a extender ciertos diálogos y ciertas acciones a punto tal de que parecería que quiere que esos momentos sean infinitos. Sin embargo, existe una diferencia radical entre esos dos cineastas en lo que a la apreciación de esos placeres se refiere. Lynch siempre fue, si no un optimista, al menos un cineasta que muchas veces supo ver en la posibilidad de gozar de ciertas cosas de la vida una forma de hacer de la existencia algo mucho más ameno, e incluso algo que hace de la vida algo valioso. Cuando un personaje de Lynch escucha música, baila, besa, tiene sexo o come, el realizador filma estos momentos como algo verdaderamente maravilloso. Esa imagen de Saylor y Lula en *Corazón salvaje* bailando rock pesado al lado de la carretera para olvidarse de unas noticias espantosas sobre el mundo que habían escuchado por la radio es el ejemplo más acabado de este pensamiento lynchiano.

Esta escena nunca se daría en un cine como el de Tarantino. Por el contrario, cuando un personaje tarantiniano hace alguna actividad relacionada con el placer, está lejos de vivirlo como un momento extraordinario. Los seres tarantinianos escuchan mucha música, comen y ven pelícu-

las, pero ninguno vive esas artes o el acto de comer como si fuesen algo realmente relevante en sus vidas (esto se extiende incluso al sexo, véase si no la fría relación sexual de *Jackie Brown*). Por el contrario, un personaje tarantiniano suele sostener largas conversaciones mientras ve un film por televisión, desayuna o escucha música, sin sentir la necesidad de abocarse ciento por ciento a esas actividades hedonistas y sin sentir, mucho menos, que esos placeres determinan su felicidad.

De todos estos placeres a los que Tarantino se refiere, sin lugar a dudas el más homenajeadado (y cuestionado) es el acto de ver cine. Citas a películas es algo que sobra en el cine de Tarantino. Los films son objeto de conversaciones que pueden tener sus personajes; pueden ser homenajeados en una escena cuya estética los remita. Tarantino puede referirlos poniendo imágenes en un televisor, o vistiendo a alguna persona igual que una estrella de cine. Incluso, llega a la exacerbación más absoluta del homenaje en la -en más de un sentido- enorme *Kill Bill*. No sólo un film en el que la cita a otras películas y géneros se vuelve prácticamente parte de su estética básica, sino además un film en el que Tarantino es capaz de adaptar el ritmo del relato según el género que está homenajeadando (de ahí que en el primer volumen de la película, más abocado a homenajear al cine de acción, los tiempos son acelerados, mientras que en el segundo volumen, más interesado en homenajear al western, los tiempos son mucho más pausados).

Uno puede pensar que, si Tarantino homenajea tanto y de tantas formas diferentes al cine, es porque su amor hacia los films hace que él se sienta en la necesidad de referirse a ellos todo el tiempo. Sin embargo, esta vorágine de citas de tanto cine diferente, de géneros diferentes y de calidad tan diferente termina volviéndolo a ése un objeto desesperantemente variado. Como dijo Rodrigo Tarruella una vez, el cine es inaprensible, en el sentido de que dentro de él pueden caber una cantidad infinita de discursos y de formas diferentes de expresarlos. Tarantino da cuenta en sus películas en general, y en *Kill Bill* en particular, de esa imposibilidad de aprehenderlo, de darle un sentido último, porque el cine puede estar hecho de imágenes contemplativas o veloces, puede estar filmado con precisión y hecho de los zooms desprolijos y fotografía de cuarta de films de kung fu berretas. Y si el cine es básicamente todo eso junto, entonces nunca podrá tener un sentido; es una suerte de cosa monstruosa a la que el director, al no poder darle un significado último, vuelve en sus películas un fetiche, una superficie más.

Tarantino ama al cine, no hay duda, si no no se referiría a él en todo momento.

Pero al mismo tiempo que lo ama, lo mira con desconfianza, como algo que sigue de manera adictiva aunque no vea en él, en esencia, más que un conjunto de estímulos. No por nada, *Bastardos sin gloria*, en la que el cine tiene un papel preponderante tanto para entender mejor el mundo como para cambiarlo por completo, se inscribe en el terreno de la más absoluta fantasía de cuento de hadas: un cinéfilo muestra que creer que el arte que ama puede ser un instrumento beneficioso para la humanidad no es más que una expresión de deseo, una quimera extraordinaria pero imposible.

Es que Tarantino mira horas y horas de películas, piensa y estudia el cine, pero el valor que él le da es insignificante en comparación con el tiempo que le dedica. Este accionar tiene una característica clave para entender el cine de Tarantino: el absurdo.

Los films tarantinianos tienen una estructura narrativa sólida como pocos; de hecho, todos sus largometrajes están divididos por capítulos o historias que separan claramente una sección de la otra, pero este cosmos es un cosmos matemático hecho, paradójicamente, para que aceptemos que el mundo que vamos a ver va a ser un mundo marcado por el sinsentido. Un mundo en el que se puede homenajear lo que el propio cineasta no cree demasiado importante; en el que puede haber diálogos sobre la nada; en el que los personajes no van a guiarse por el sentido común, sino por formas de vida adoptadas por ningún motivo; en el que se pueden construir personajes que empiecen teniendo un conflicto que el film jamás resuelve; en el que el director pueda tomarse el tiempo para explicar el pasado de un personaje secundario sin que le interese contar el pasado de su actor principal; en el que la imagen pueda pasar, sin que medie razón alguna, del blanco y negro al color, o en el que, en una película "histórica", no se respete en lo más mínimo la Historia. Quien ve el cine de Tarantino ve un cine eminentemente absurdo, y en ese absurdo hay diversión, sí, pero también cierta cuota de angustia cuando uno sospecha que ese sinsentido puede ser también reflejo ficcional de la igualmente arbitraria realidad cotidiana, o reflejo también, por qué no, de una cinefilia tarantiniana desesperada por consumir y pensar desafortadamente un arte del que siempre sabrá que nunca va a entender y al que no puede verle demasiada trascendencia. Quizás todo ese universo tarantiniano de música, cinefilia omnívora y humor negro no sea otra cosa que un cine cuya fachada de ficción amoralmente festiva pueda esconder, en realidad, un profundo sentimiento de desconcierto y tristeza hacia una vida, diría nuevamente Tarruella, trágicamente inaprensible. [A]

My Best Friend's Birthday

Estados Unidos, 1987, 34' (película incompleta)

Arqueología precoz. Tarantino, más Elvis que nunca, aparece en pantalla durante buena parte de los 34 minutos de esta película en blanco y negro que sobrevivió fragmentariamente a un incendio y cuya duración total era de 69', según informan las fuentes más diversas de la red sobre el material en cuestión. Imágenes de video en mal estado y desgazadas por el siniestro, pero que conservan la energía exagerada de la pera, el peinado, los monólogos y la selectiva cinefilia barata de Tarantino. Hay un programa de radio emitido por una emisora que se llama K-Bill, conducido por el propio director que, saturado de cocaína, entrevista al presidente del club de fans de Eddie Cochran mientras se suena la nariz con el mismo pañuelo que el fan atesora como una reliquia de su ídolo;

otro chiste sobre Aldo Ray; una discusión apasionada con un pastelero acerca de

si Elvis Presley actor era tan grande como Elvis Presley cantante que termina con un monólogo-variación de una línea de diálogo de Claude Rains en *Casablanca*; un brillante plano-contraplano en picado-contrapicado que remata cómicamente una

secuencia en la que la aparente reconciliación de una pareja acaba siendo lo contrario; un movimiento de cámara circular alrededor de una mesa de pool que revela una lógica espacial precisa, y, *last but not least*, una paródica secuencia de artes marciales entre un negro que habla como si Samuel L. Jackson ya estuviera dando vueltas en el '87 por la cabeza de Tarantino, y esto ocurre en una habitación empapelada de afiches irreconocibles. Todo dentro de una atmósfera de juvenilia y superficie visual granulada que está más cerca de Linklater (comentario de Guido Segal) o el primer Kevin Smith que de la extravagante estructura industrial posterior. La frutilla del postre puede que sea la escena amorosa, que no es otra cosa que una apasionada conversación sin sexo entre Tarantino y una chica que hace de puta pero se dice acompañante, acerca de *Vestida para matar*, De Palma y, sobre todo, Karen Allen. Que esta colección de fragmentos salvados al fuego termine con un beso parece fruto más del azar que de la voluntad, pero no es menos cierto que la voluntad del Tarantino director desde entonces se ha valido del falso azar para desbaratar, si no la voluntad del autor, el aura de solemne banalidad que la rodea y la crédula fe aduladora del cinéfilo devenido feligrés. Por lo demás, darse una vuelta por estos pedazos de película es un raro ejercicio de precoz arqueología. No estaría mal que la película completa no hubiera existido jamás. **MARCOS VIEYTES**

Perros de la calle

Reservoir Dogs

Estados Unidos, 1992, 99', **CON** Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi.

Perros de la calle es la primera película de Tarantino como director. Podría decirse que es el germen, el origen de las posteriores, de hecho *Tiempos violentos* plantea una de las secuencias de *Perros de la calle*: los hombres, ladrones, vestidos de traje negro se encaminan, en cámara lenta, hacia un robo en una joyería. Si en *Tiempos violentos* el relato estaba no sólo en las tres historias que cuenta sino en muchas connotaciones posibles, en *Perros de la calle* estalla hacia adentro, formando una estructura que no deja de ser lógica en su particularísimo estilo.

En *EA 20*, Noriega hacía hincapié en las elipsis brutales de la película, y justamente ésa es una de las tantas novedades que Tarantino trabaja. Aquello que no se ve y que el espectador debe reponer. Sabemos que el cine se trata de la especial conjunción entre lo que se muestra y lo que se escamotea, aquello que aparece fuera de campo pero está presente en el imaginario del espectador. Y con eso juega *Perros de la calle*. Nunca vemos la escena sobre la que gira la película, la escena del asalto a la joyería, vemos los preparativos y a esos hombres encaminándose y también vemos lo posterior: los hombres ensangrentados y peleándose entre ellos para saber quién los traicionó. No es lo importante el hecho mismo, parecería decir Tarantino, sino aquello que lo antecede y lo precede. Esta particular lógica del relato quiebra con la normativa de introducción, nudo y desenlace en ese orden, imponiendo una nueva manera de plantear una narración, haciendo hincapié en aquello que no se muestra, trastocando tiempos y espacios. Dice Tarantino en una de las tantas entrevistas publicadas: "A algunos directores les gusta mostrar todo, pero lo que uno ve en el cuadro es tan importante como lo que no se ve." *Perros de la calle* elude la que debería haber sido su escena central, y ésa es la novedad. Tarantino trabaja los efectos que produce esta escena (ausente) en los protagonistas y en los espectadores. Y los efectos son devastadores, violentos y morales, prescindibles y necesarios. Lo necesario y lo prescindible operan como claves de lectura del cine de Tarantino. ¿Es necesario el corte de la oreja del policía? ¿Es necesario mostrar la escena del asalto? ¿Es necesaria tanta sangre? ¿Es necesario que un policial abra con un diálogo entre los ladrones sobre Madonna? Y tal vez la respuesta sea que nada de esto es necesario para un cine "normal", pero si hablamos de Tarantino, las elecciones son imprescindibles, a partir de ellas recrea y pone en tensión convenciones que el cine (y la cultura en general) supo establecer hasta el momento, ofreciéndonos un estilo particular y personalísimo, el estilo Tarantino. **MARCELA GAMBERINI**

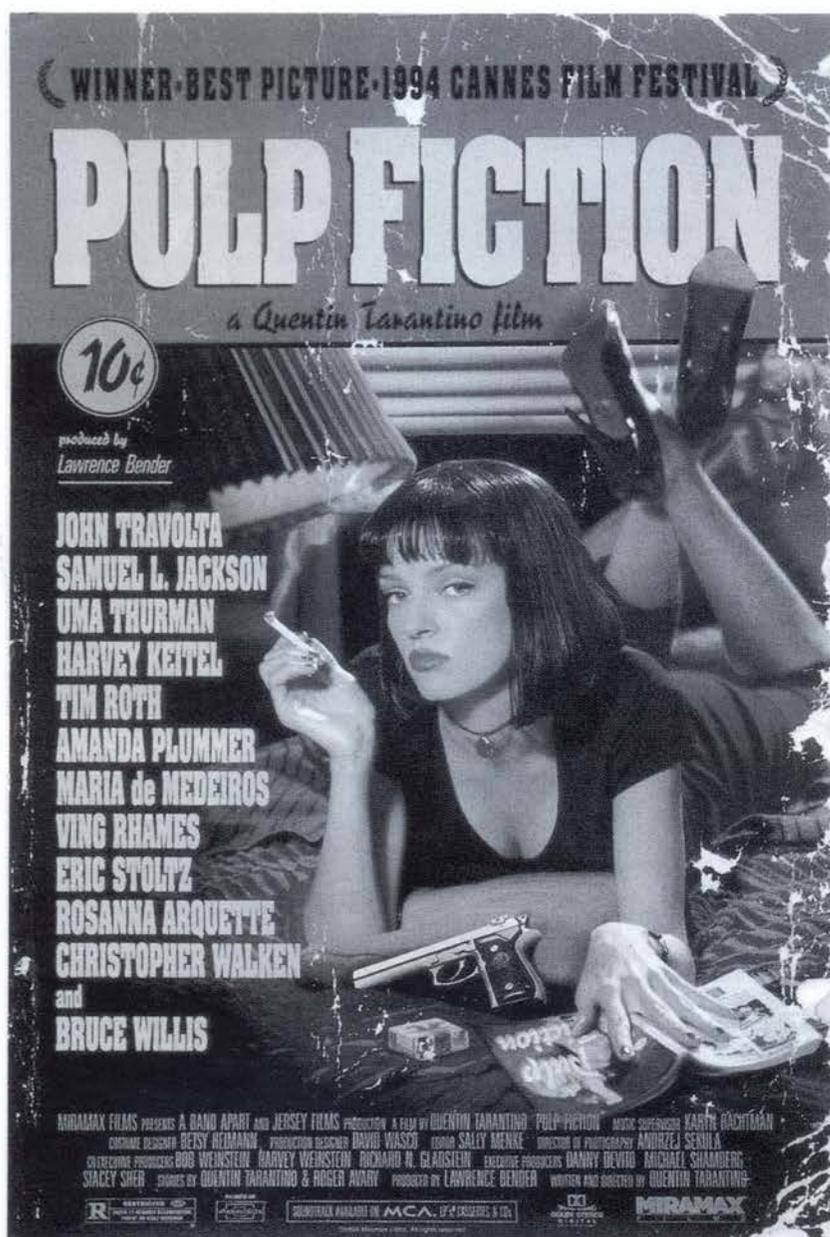
Tiempos violentos

Pulp Fiction

Estados Unidos, 1994, 154', **CON** John Travolta, Uma Thurman, Samuel L. Jackson, Bruce Willis, Tim Roth, Harvey Keitel.

Pulp Fiction es, sin dudas, la película más influyente y referenciada de la actual era cinematográfica. Y dignifica: eleva a la categoría de conocimiento puro y racional la instrucción que surge de la pulsión por mirar el mundo a través del cine. Así convergen ideología y estilo. Esa ley (que el estilo es ideología y que ambos son la puesta en escena, la Santísima Trinidad del cine) se cristaliza en *Pulp Fiction* a partir de algo nuevo, cuya fuente de sabiduría era el video-club en que trabajó Tarantino. Como sustituto Quintín al momento del estreno (*EA 37*), en *PF* no hay repetición sino recreación, no hay un uso pasivo de la historia del arte sino una puesta en cuestión. No toma al cine como muerto (y aquí un cuestionamiento-homenaje a Sontag y a Godard, en aquel momento de resignación), sino como algo a ser inventado. Cuando uno —por enésima vez— vuelve a ver la película, tiene la impresión de que la vida de su autor se podría reducir, perfectamente, a esa obra. Su devenir anterior y posterior converge hacia ese elemento. Y tal impresión surge porque la película parece un torrente rítmico y vigoroso generado a fuerza de pura convicción con una mezcla de intuición y sabiduría (el pasado), pero también de deseo (el futuro) y de vicio (más allá de su propia voluntad y de lo que está visto como virtuoso). Es como un eterno fulgor. De allí que parezca que detrás de ella existe un cine en estado ideal, platónico, condensado y realizado como un capricho. Algo equivalente sólo a sí mismo, y también con aroma a todo. *Pulp Fiction* significó, para sus actores, un impulso que los agarró en distintos momentos de sus muy diferentes carreras. Van los ejemplos: Bruce Willis, Uma Thurman, Samuel Jackson, Tim Roth, Harvey Keitel y, sobre todo, Travolta, a quien Tarantino le salvó lo que quedaba de su carrera. *PF* impuso también, a la vez, un momento musical (surfer y rocanrolero) y un modo de bailar (Vincent & Mia). Fue influyente por sus recursos narrativos (los saltos temporales, las historias que se cruzan), pero, como pocas películas, fue consistente en su causa y su modo al utilizar estos recursos; cada paréntesis tiene una tensión especial e interés en sí mismo, pero su disposición y el discurrir de su narración forman una unidad potenciada que excede en mucho a la suma de las partes. Éste es el mejor marco para que transcurran la increíble cantidad de historias extraordinarias contenidas en ese continente: las tres principales (los gánsters, el boxeador y la pareja que no se consume), sus derivaciones y el discurrir oral, único e irrepitible de sus protagonistas. **AGUSTÍN CAMPERO**





The Man from Hollywood

Episodio de **Cuatro habitaciones** (Four Rooms)

Estados Unidos, 1995, 98'

Cuando se estrenó *Cuatro habitaciones*, todo el mundo la odió. Nunca entendí bien por qué, siendo que por lo menos dos de sus episodios (el de Rodriguez y el de Quentin) son excelentes. *The Man from Hollywood*, el episodio que cierra la película y el que dirigió QT, toma como punto de partida un episodio de la quinta temporada de *Alfred Hitchcock presenta*, basado en un cuento de Roald Dahl llamado *Man from the South* y rebautizado para este cortometraje con el título *The Man from Rio*. Tarantino lo integra dentro de la historia haciendo que los personajes quieran reproducir la apuesta que hacen Steve McQueen y Peter Lorre en el episodio, que consiste en que uno de los personajes logre que su Zippo se encienda diez veces seguidas. Y lo resuelve con una puesta en escena *in crescendo*, que comienza con unos brillantes planos secuencia hasta que los cortes empiezan a ser más rápidos, desembocando en un final perfecto que resuelve toda la situación en una seguidilla de planos de no más de dos segundos, para luego terminar con otro plano secuencia que sigue por buena parte de los créditos. Es increíble cómo Tarantino logra, en tan sólo 21 minutos, igualar el efecto que generan el resto de sus películas, con su puesta en escena precisa, su habilidad para filmar a varios personajes en un mismo espacio, sus diálogos, sus referencias y el uso de la palabra "fuck", que, con todas sus variantes y según la inútil pero divertida trivía de IMDb, se repite aquí 193 veces. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**



Tiempos violentos

Triple traición

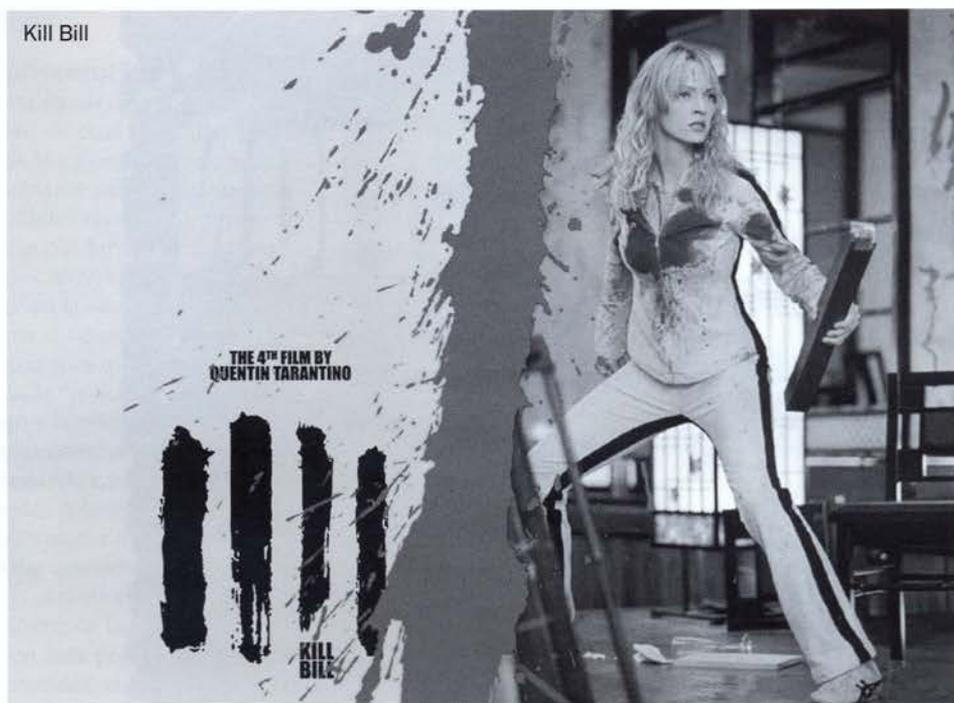
Jackie Brown

Estados Unidos, 1997, 154', **CON** Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Michael Keaton, Robert De Niro, Bridget Fonda.

1952. *Cahiers du Cinéma*, número 10. Chabrol, cierre de "Isou o las cosas como son (Opiniones sobre la vanguardia)": "Así, después de cincuenta años de entusiasmo, de revuelta, de demolición sistemática, nuestro arte moderno, antes de dar los últimos golpes con la piqueta, ¿se sentirá bajo la impresión de un pudor tan vivo que hasta la obra de quien se proclama el más audaz de sus representantes deba llevar, por las buenas o por las malas, su huella?" La respuesta, por las buenas o por las malas, se facturó en negro, en cine negro (que no noir), casi cincuenta años después: *Jackie Brown*, la vencida de Tarantino.

¿Cuál era esa respuesta? ¿La audacia o la huella? Tarantino, sabelotodo en materia de cine descartable, usando el cinturón negro (el de las cintas de video, el de la blackplotation, el de los casetes con los que se enamoró del soul) responde: "Todo." *Jackie Brown* es el corazón del cine de Tarantino, es su núcleo, donde circula tan superficial como subterráneamente su corazón, su obsesión entomóloga con el cine, su síndrome Francella a la hora de filmar a sus chicas, su melomanía tocadiscos. *Jackie Brown* es el preciso instante en el que el gesto de Tarantino, el firulete al aire que sería obeso en *Kill Bill*, y la vivencia de Tarantino, esos momentos concretos en los que la perfección se traduce en algo sentido (vivido), chocan. Y en esa mezcla, entre el regurgitar formal de un subgénero expirado y la cajita feliz donde guarda sus juguetes, Tarantino descubre una rara alquimia: una exhibicionista, caprichosa, canchera, que, no a pesar de sino gracias a ello, deja traslucir su sentimiento, esa huella de su cine que viene siendo el corazón.

Cine chatarra encuentra corazón: Tarantino y su fábula de la amazona negra que logra quedarse con el dinero crean una vanguardia imposible, una que, lejos de otros arqueólogos como Spielberg o De Palma, renuncia a rescatar tesoros. *Jackie Brown* no está firmada, lleva una yerra, en caliente: no tiene presente, no tiene pasado; sólo tiene -como Jackie al final- futuro. Sólo tiene futuro porque cada parcela que la construye, ya sean ese cine negro, el policial original de Elmore Leonard, Robert De Niro haciendo de bobalicon o la tristeza sincera de Pam Grier, es huella. Y tal es en su calma -nada de descontrol- la saturación de huellas de *Jackie Brown*, que esa doble vía "Tarantino-cine / cine-Tarantino" anula la lectura pajera del



pasado. Tan vivos están Jackie, el mejor mono tremendo de Samuel L. Jackson y el galán con pantalones sobre el ombligo de Forster, que a Tarantino sólo le basta con saber usar una canción, la "Didn't I (Blow Your Mind This Time)" de los Delfonics, para demostrar las vidas pasadas de Jackie, el amor de Forster y lo primate de ese villano "que lee moviendo los labios". Por las buenas o por las malas, Tarantino hace en *Jackie Brown* su mejor truco: hace del pasado el mejor futuro posible. Y, al instante, lo convierte no sólo en vanguardia sino también en pasado. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Kill Bill: Vol. 1

Estados Unidos, 2003, 111'.

Kill Bill: Vol. 2

Estados Unidos, 2004, 136'.

Hace un lustro, cuando se estrenó el segundo volumen de *Kill Bill*, la discusión pasaba por el tamaño. El de la película y sus imponentes cuatro horas, obvio; el de Tarantino como cineasta, subsidiariamente, y también el de los cortes y los cambios que el cacique de Miramax, Harvey Weinstein, le había impuesto a un director que, para críticos tan atendibles como Jonathan Rosenbaum, no sabía cómo ejercer el control creativo sobre su propio material. Rever *Kill Bill* hoy, asomándonos por sobre las trincheras de las guerras del cine, sorprende justamente por las razones opuestas; por unos niveles de detalle y concentración que revelan a Tarantino poco menos que como un *control freak*. (Y después de todo, si la intromisión de las manos de tijera de Weinstein hubiera servido sólo para que el racoconto noir con que arranca *KB2* –la Novia en blanco y negro lustroso, manejando un desca-potable, pelo al viento– estuviera allí, habría valido la pena.) La revolución de esta película partida al medio está en la forma, en la mane-ra en que transforma documentos cinematográficos diversos –géneros, personajes, bandas sonoras, decorados– en *monumentos*, dicho esto en sentido foucaultiano, o sea: vivos, frag-mentarios, potentes. Lo que se ve con toda nitidez por la ventanilla ante el avance arrollador del personaje de Uma Thurman es puro cine. Conseguir que “el mundo real” no interfiera con ese ejercicio requiere mucha inspira-ción y más concentración todavía. Películas y más películas puestas en una máquina de movimiento perpetuo; una que a veces se nutre de convenciones y tradiciones del cine asiático, reprocesándolas a sablazos como una comedia musical sangrienta, y otras eleva al cubo la versión *nouvelle-vaquera* del Hollywood clásico, siempre para fabricar un placer extre-mo, embriagador, multisensorial. Hay que ser bastante necio para sostener que *Kill Bill* sólo puede ser disfrutada por iniciados. Tarantino arma un amasijo intertextual tan laberíntico, tan engoroso que hay que ensanchar mucho el sentido de “cita” para que allí quepa un per-sonaje, una canción, un plano apenas. ¿O acaso es una cita, o un homenaje, o qué cosa que la trama se articule sobre una mujer en busca de venganza, como en una de las pelícu-las declaradamente favoritas de QT, *Coffy* (1973, de Jack Hill), cuya protagonista es Pam Grier, la misma del film inmediatamente ante-rior del director? ¿Tiene alguna importancia? Eso que hace Tarantino, pasto para alimentar la trivía o las *movie connections* de IMDb, se resiste a ser etiquetado o diseccionado. Es, en todo caso, una celebración del cine por el cine mismo, planeada al milímetro para entretener salvajemente: es la fiesta de la forma. **AGUSTÍN**

MASAE DO

Kill Bill: Vol. 2

Estados Unidos, 2004, 137', **CON** Uma

Thurman, David Carradine, Daryl Hannah,

Michael Madsen.

Juguemos en el mundo. En el mundo cruel de Quentin, niño terrible y virtuoso. Tarantino es un chico suelto en una juegu-tería inmensa, un mundo de muñecos ase-sinos puesto en sus manos. Como cual-quier chico, imita y al mismo tiempo crea sus propios juegos. Y éstos que él inventa deslumbran por su ingenio y a menudo se transforman en piezas, entre macabras y divertidas, que se independizan del hacer de su inventor. Con materiales de deshe-cho de la cultura pop, construye una histo-ria en base a raccontos de enorme dura-ción, casi subtramas. Y arma y desarma a sus muñecos, los destroza hasta revelar que son de carne y hueso y que su lúdica cruel-dad apenas disimula el llamado triste de un niño solitario y desamparado. La conti-nuidad de la saga *Kill Bill* es un estallido de formas y colores que, tras la escampada, permite ver el riguroso armado narrativo que la sustenta. La violencia, ya no sólo coreográfica como en *Kill Bill: Vol. 1*, está sofrenada al comienzo, en la magnífica introducción que enfrenta a Bill y La Novia en un clima de western, uno cami-nando hacia el otro en una suma de pri-meros planos que primero se concentran en sus rostros y luego terminan en sus pies; suma de alertas, defensas y atracción que resumen y explican una historia no explicitada en la primera parte. Y, luego, la memorable secuencia final: Carradine pre-parando sandwiches con una cuchilla des-me-surada para ese objeto, parsimonia y amenaza en un juego de plano-contraplano montados con el sentido del tiempo y el ritmo de un narrador clásico. Algunos de esos planos de Bill y La Novia, sus rostros pegados a los extremos del cuadro dejando un vacío luminoso por delante, recuerdan al primer Godard (“Band a part” se llama la productora de Tarantino). La muerte de Bill –los golpes cortos y secos que La Novia/Beatrix Kiddo da en su pecho, su lenta y caballeresca despedida, poniéndose de pie, abrochándose el saco y caminando los cinco pasos que lo condenan– es un momento de majestad y recato infrecuente en el cine de la época, y nos deja para siempre la duda de si David Carradine fue un grande que nunca encontró el rol y el mentor adecuados a su talento disperso, el de un lunático en fuga de su propia dimensión, o si su grandeza consistía pre-cisamente en recrear estos momentos fuga-cos y únicos, pequeñas gemas que en las manos de un niño salvaje y talentoso suman brillo al brillo de una historia que es, al mismo tiempo, puro artificio y pura carnalidad. **EDUARDO ROJAS**

A prueba de muerte

Death Proof

Estados Unidos, 2007, 114' (versión internacional),

90' (versión **Grindhouse**), **CON** Kurt Russell,

Rosario Dawson, Vanessa Ferlito, Rose McGowan.

Error de Tarantino y Rodríguez: haber puesto, en *Grindhouse* (el “doble programa” que incluía *Planet Terror* y *A prueba de muerte*), a la descontroladamente veloz película de Rodríguez antes de la mucho más relajada *Death Proof*. El film de Tarantino pedía a gritos ir primero, como para meternos en clima. Es una película que se toma su tiempo presen-tando a sus personajes hasta estallar en una brillante secuencia automovilística, y luego vuelve a tomarse su tiempo para presentar a otro grupo de personajes y volver a estallar sobre el final, que tranquilamente puede con-siderarse una de las mejores persecuciones de la historia del cine, si no la mejor. Error de quien esto escribe: haber visto *Grindhouse* en copia malísima filmada del cine. O error a medias, porque tanto *Planet Terror* como los falsos trailers que vienen antes y después se disfrutaban perfectamente en baja calidad. Incluso, los convierte en experiencias aún más extremas, siendo objetos tan festivamente berretas. Verlos así es como verlos en un VHS gastado, lo cual podría haber sido un destino coherente de tratarse de verdaderas *grindhouse movies*. Pero *Death Proof* no resiste a ser vista así, y eso, sumado al hecho de que fuera des-pués de *Planet Terror*, hizo que yo terminara por odiarla. Me parecía aburrida, sin gracia, con apenas un par de secuencias bien resuel-tas (las de los autitos, claro), pero una decep-ción mayúscula viniendo de alguien a quien considero uno de los directores más importan-tes del mundo. Más adelante, cuando empeza-ron a circular copias en DVD de la película (solita y con minutos de más), recibí varios comentarios de amigos diciendo que les había parecido excelente, como si hubiesen visto otra película. Me mantuve escéptico hasta que se estrenó; la vi en cine y me di cuenta de que, en efecto, ellos habían visto otra película. Porque *Death Proof* es la película que les da la razón a quienes detestan las copias filmadas en un cine. De hecho, reviéndola en DVD, y por más que la copia sea excelente, uno se da cuenta de que *Death Proof* debe ser vista en una pantalla lo más grande posible con el mejor sonido posible. Ante las antedichas per-secuciones, la enorme presencia del ídem Kurt Russell, su encantadora cinefilia y aquellos momentos que, sin mostrar una sola teta, resultan tremendamente sexies incluso para alguien que no gusta de las chicas (me refiero, principalmente, al plano de Sydney Poitier –no confundir– revoleando los pelos al ritmo de la versión de “Baby, It’s You” a cargo de Smith y el *lapdance* que le hace Vanessa Ferlito a Kurt Russell), no caben dudas de que *Death Proof* es otra obra maestra de un cinéfilo de videoclub que sabe que no hay nada mejor que ver una película en el cine. **JPM**



PRETÉRITO IMPERFECTO, FUTURO PERFECTO

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

“Tengo recuerdos de recuerdos”, dice Morales, el personaje interpretado por Pablo Rago obsesionado por evocar a su mujer asesinada.

Morales lo dice como consecuencia de no poder asegurar si en el último té que tomaron juntos, su esposa, para suavizar su dolor de garganta, le agregó miel o limón. Su afirmación, aparentemente banal, sirve casi como síntesis de lo que la película plantea sobre el pasado. Benjamín Espósito (Ricardo Darín), el oficial de justicia que se ocupó del caso, quiere escribir la novela del “caso Morales” y para ello tiene que convertir las imprecisiones de la memoria en un relato sin ambigüedades. Los recuer-

**A favor por
Gustavo Noriega**

dos que aparecen en la película, en forma de flashbacks, a menudo resultan ser falsos (la ejecución realizada por Morales), exagerados (la despedida en la estación) o puras suposiciones (el último gesto heroico de Sandoval). El anclaje que la película hace en el pasado no es firme ni indiscutible. A ese basamento común para todos los policiales –la incertidumbre respecto de lo que pasó con un determinado crimen–, Campanella le agrega capas de indefinición que trascienden el género y lo llevan a implicancias más generales.

Las disyuntivas de los personajes –Morales y Espósito, pero también el ayudante Sandoval (Guillermo Francella) y la secretaria del juzgado Irene (Soledad Villamil)– tienen que ver con la opción paralizante de quedar congelados en el recuerdo o, por el

El secreto de sus ojos

Argentina, 2009, 127'

DIRECCIÓN

Juan José Campanella

GUIÓN

Juan José Campanella y Eduardo Sacheri, sobre la novela *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri

PRODUCCIÓN

Mariela Besuievsky, Juan José Campanella

MONTAJE

Juan José Campanella

FOTOGRAFÍA

Félix Monti

MÚSICA

Juan Federico Jusid

SONIDO

José Luis Díaz

Cuzande

INTÉRPRETES

Ricardo Darín, Guillermo Francella, Soledad Villamil, Javier Godino, Pablo Rago, José Luis Gioia.

contrario, vivir el presente como parte de la construcción de un futuro. Como pocas veces en el cine argentino, *El secreto de sus ojos* juega con el tiempo. No se trata simplemente de una estructura ingeniosa, que entrelaza el relato con idas y vueltas temporales y suma capas narrativas, como son el universo de la película y el de la novela que escribe Morales, parecidos pero no necesariamente iguales. Más allá de la astucia para un guión atrapante y de la habilidad para los diálogos ingeniosos, hay algo más en la película: la idea de que ese entrecruzamiento temporal puede formar una cuerda que inmoviliza y que es necesario romper para poder salir de ese estado y avanzar.

La elección del tiempo histórico de la película muestra asimismo una decisión de no ir a lo seguro sino explorar posibilidades menos cerradas. Como lo cuenta la nota de Javier Porta Fouz, Campanella elige no ambientar la película en la época en que lo hace la novela (1968), pero tampoco recurre a la elección obvia y segura para un crimen con aristas políticas: los años de la Dictadura. Los hechos que constituyen el núcleo de *El secreto de sus ojos* transcurren entre 1974 y 1975, durante el gobierno de Isabel Martínez, cuando el terror estaba representado por la Triple A, una organización parapolicial amparada por el Estado. Es una apuesta fuerte en momentos en que la revisión del pasado es estimulada pero no logra ir más allá del 24 de marzo de 1976, dejando a un lado la represión ejercida bajo el gobierno constitucional peronista. Se trata de un momento histórico del cual no estamos seguros, del cual mejor no hablar. No está revestido de las certezas del período posterior, más cristalizado en una historia oficial. La elección temporal, además de implicar una mirada política (ver la nota de JPF), sirve para reforzar la concepción de un pasado desconocido, inasible.

Por el contrario, una escena en un ministerio, probable nido de la Triple A, genera una de las pocas notas falsas de la película. Irene y Espósito van a ver a un ex oficial de justicia, ahora funcionario del Gobierno, a reprocharle que haya liberado al asesino de la mujer de Morales. En la discusión, cada vez más fuerte y amenazante, él les dice a los gritos: "Ustedes no saben el país que se viene." Es una escena falsa en el contexto de la película y falsa históricamente, que sólo tiene sentido retrospectivamente. La referencia premonitrice a la Dictadura no cierra y aparece como una concesión al lugar común, dentro de una película que es muy rigurosa respecto de sus referencias históricas.

El caso más extremo de sujeción al pasado es el de Morales. Se ha discutido (Eduardo Rojas en estas páginas, Leonardo D'Espósito en el diario *Crítica*) acerca de las implicancias éticas y políticas de lo que Morales hace con el asesino de su mujer y del apa-

rente silencio posterior de Espósito. Más allá de la discusión acerca de la pertinencia de ese análisis, en este caso me interesa señalar otra cosa. Al confinar al asesino a esa cárcel clandestina perpetua, Morales se condena a sí mismo al rol de carcelero eterno: los dos son cara y ceca de una misma moneda, entrelazando sus vidas hasta el final. Si alguien queda cristalizado en el pasado, incapacitado para resolver su dolor y salir adelante, ése es el pobre Morales. Su resolución en la película es tan diametralmente opuesta a la que encaran Espósito e Irene, que parece problemático convertir a ese acto de venganza en el eje conceptual de la película.

La repetida consigna de Morales ("Olvídese, Espósito, no vale la pena"), también utilizada por quienes hacen una lectura negativa de la película, le sirve únicamente al personaje y no funciona como moraleja general. Morales quiere que Espósito deje de bucear en su historia para conservar su secreto. Pero el consejo no es seguido al pie de la letra: para poder liberarse del pasado, Espósito ha tenido que bucear en él, recrearlo y hasta inventarlo. El final feliz de la trama romántica tiene que ver con esa oposición, con quedarse atascado en la reconstrucción de los recuerdos o en utilizarlos para tomar un nuevo impulso. La escena que abre la película y es repetida cerca del final, la despedida de Irene y Espósito en 1975, es, en ese sentido, pivotal. Cuando Irene la lee escrita por Benjamín la entiende como la declaración de amor que él nunca pudo hacer y la anima a alentarla: "Si era tan inmenso ese amor, ¿por qué no me llevaste con vos?"

Es inevitable, a esta altura, extender la idea de la película a la filmografía del propio Campanella. Al dejar de idealizar el pasado, de utilizarlo como una fuente de nostalgia, como lo hacía notoriamente en *Luna de Avellaneda*, el director ha dado un fabuloso salto adelante, tan rico y promisorio como el de Irene y Benjamín. Así, ha realizado no sólo su mejor película sino una obra apasionante, llena de matices y detalles, riquísima para el análisis y la discusión. No vale la pena ejercer la función de crítico que enumera defectos y virtudes: no hace falta señalar la excelencia del elenco (con la extraordinaria revelación de Guillermo Francella), ni el virtuosismo de varios planos (no sólo el famoso de la cancha de Huracán), como tampoco detenerse en algunas escenas en las que el verosímil se resiente (el interrogatorio), actuaciones por debajo del nivel general (Javier Godino), diálogos que denotan su escritura previa o resoluciones policiales un tanto apresuradas. El impacto de *El secreto de sus ojos* es global. Es una película ambiciosa y repleta de ideas, que permite muchas lecturas y que recupera como pocas las posibilidades múltiples del cine de género: provocar emoción, risa y reflexión. [A]



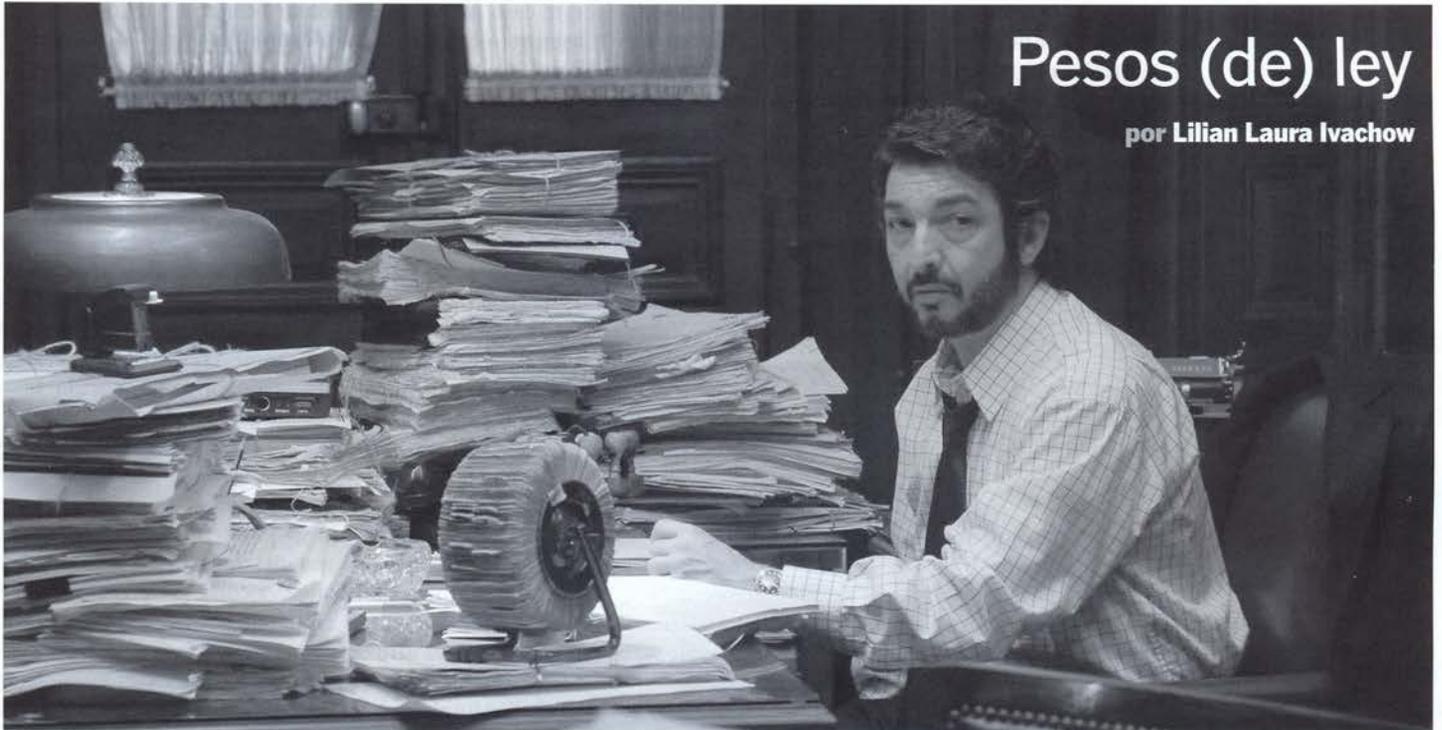
ESPECIALIDAD EN VIAJES CORPORATIVOS Y DE PLACER ATENCION
PERSONALIZADA CON LOS MEJORES PRECIOS.

Nestor A. Carmona Dto. Ventas Ricale Viajes S.R.L.

Paraguay 866, Piso 8, Of. "A", Buenos Aires, Argentina. Tel. Directo (+54-11) 5776-4061

Fax (+54-11) 5776-4001/02 E-mail ncarmona@ricale.com Website www.ricale.com

Ricale Viajes S.R.L E.V.T. Res. 565/83, Leg.3429, IATA 55-777271



Pesos (de) ley

por Lilian Laura Ivachow

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

El secreto de sus ojos es una película fructífera y compleja que superpone policial, drama, melodrama, un timing de comedia y cuestiones que para el cine argentino actual son casi tabú: el trasfondo político y la adaptación literaria. Esta complejidad hace que lo más artificioso del film –el excesivo y buscado ingenio en cada línea de diálogo– se integre al peso de sus imágenes y conforme un entramado de estilo.

Es difícil que un actor de una película de Campanella pase desapercibido. Sea por una popularidad teatral, televisiva o cinematográfica; sea por sus excesos, defectos o por una “fotogenia feroz” (me acuerdo de un perfil escrito por Jorge García que definía con estos términos a Soledad Villamil), los actores de Campanella tienen una particular gravitación tan contundente como las categorías de peso en el boxeo.

Lo bueno de *El secreto de sus ojos* es sentir que ese peso actoral no se desbanda y calza a medida en los contornos del personaje. Es decir, quienes sentimos que la película nos legó criaturas perdurables no recordaremos a Villamil, Darín y Francella. Serán la secretaria del Juzgado Penal, el empleado y su peculiar asistente; o, mejor aún, Irene, Espósito y Sandoval. Personajes que no están puestos meramente para circunvalar las vicisitudes de un héroe sino hermanados como piezas clave en el juego de la vida y de la verdad. Un ejemplo de esto es la colaboración de los tres en la resolución del caso, que parte de la

intuición de Espósito, llega al culpable por la vía deductiva de Sandoval y cierra el caso mediante la mirada de Irene, generadora de la autoconfesión.

Dentro de la selección de actores hay dos méritos para destacar. Uno es para Campanella, que ha logrado que Francella deje a Francella y se avenga a un personaje, detrás de los anteojos gruesos y el peinado a la cachetada. Otro es para Soledad Villamil, que nos hace ver a una abogada “joven” y una jueza “madura” a través de una composición excelente que imprime el paso del tiempo desde el rictus, el gesto y la postura, más allá de los efectos externos de maquillaje y vestuario. Esta apuesta que distingue “personaje” de “actor” abre un espectro escénico interesante que permite que la idea de “personaje” con la que comúnmente llamamos a las personas excéntricas encuentre aquí su acepción. Así aparecen los “personajescos” juez y policía, y esa etiqueta también puede extenderse al escribano experto en Racing que despliega su erudición desde un registro diferente, cercano al del no actor. (Vale destacar acá la fidedigna reconstrucción que la película hace del mundillo judicial y sus bares aledaños, no exento de borrachos y con seres “en sí” personajescos.)

La variedad de registros no descuida a personajes más satelitales que hacen una breve aparición, como el joven asistente que llama “doctor” a Espósito, ni tampoco a uno clave como el actor español que interpreta a Isidoro Gómez, un aporte necesario de la coproducción que no queda discordante y redundante, ante nuestra intriga natural de conocer al presunto asesino, en un rostro diferente y nuevo.

Pero lo esencial de los personajes es esa expresión –contenida– de sus soledades. Son soledades eficientes, pertinaces y domesticadas, revestidas de trajes formales y moldeadas por la obligación. Un caso extremo es el de Irene, a la que su personalidad, clase y profesión la sujetan a un mecánico “ir para adelante”, resguardando desde un orden ilusorio una confrontación con su felicidad. En la otra punta está Sandoval, el más débil en la administración de la tristeza y para quien el matrimonio no parece significar una contención. En el medio de ellos se sitúa Espósito, bella versión criolla de un héroe noir incapaz de amar y expresar sus sentimientos.

Frente a los tres está Morales, que ha conocido la dicha y la simpleza de un amor. Este ser inquietante, que bien podría ser un primo de Funes, el memorioso, ha quedado anclado al tiempo y condenado al ritual. Sea desde aquel afán fatalmente previsor con que rotulaba las fotografías o por la extrañeza metódica que lo llevaba a las estaciones de tren; sea por su curiosa fijación o por sus ojos secretos y proyectados al vacío, Morales constantemente nos hace dudar. Su obsesión es un espejo veloz de la obsesión de Espósito. Porque si para Espósito el amor parecería avizorarse hacia el final de un recorrido árido y aletargado, a Morales, que vivió una dicha fugaz y la perdió precipitadamente, sólo le resta aferrarse a ella desde una vida vacía. Y si Espósito ha buscado la justicia desde los dispositivos de la ley y, quebrados éstos, desde una reparación literaria, Morales se le adelanta con su justicia única y personal, forjando desde su indómito mundo mental otra particular reparación histórica. **[A]**

Principiantes

por Federico Karstulovich



1-1. A veces el deporte te saca un Agassi (un gran jugador y el mejor devolvedor de la historia del tenis, quizás) así como te da un Kenneth Carlsen (ese danés loco que sólo sabía sacar fuerte y duro, responsable de eliminar a Argentina en la Copa Davis de 1992). **1-2.** Sí, el deporte da virtuosos y da obsesivos de un golpe y nada más.

Campanella siempre fue un tipo de pocos golpes (la tendencia es la del golpe bajo o la volea al cuerpo: aun teniendo variantes, el tipo insiste con uno solo). **2-2.** Sus películas, de hecho, nunca mostraron variedad de golpes (no son los golpes de un Haneke, digamos). Sí palo y palo. Sí extorsión sentimental, como si gritar el *drive* lo hiciera más auténtico. Intenciones de juego, corridas histéricas y frenadas chirriantes sobre un piso de cemento; es decir, siempre jugando en la superficie más dura, ahí donde, si uno se cae, se deja un raspón y magullones importantes; como si salir maltrecho validara la experiencia. **2-3.** Nosotros, espectadores con destino sudamericano, aceptamos un subdesarrollo de polvo de ladrillo y juego de fondo. Del otro lado, un tipo que te pelotea sin reprimirse, ufanándose de su entrenamiento en canchas rápidas y su nostalgia por el polvo de ladrillo. **2-4.** Había que cambiar de táctica. A las películas de Campanella había que jugarles con *slice*, traerlas a la red, variarlas las velocidades, evitar la extorsión emocional de los gritos en la cancha. **2-5.** Y así pasó: el jugador aparentemente versátil (un Jim Courier, digamos) de *El mismo amor la misma lluvia* o, en su defecto, de *El hijo de la novia* pasó

a ser el torpe peloteador, a lo Thomas Muster de *Luna de Avellaneda*. Nunca juego, nunca estilo, simplemente ponerse la raqueta en la cabeza y a cobrar. Pelotazo aquí, pelotazo allá y a comer-laaaaa. ¿¡Qué importaba el ranking!?. La trampa había quedado al descubierto.

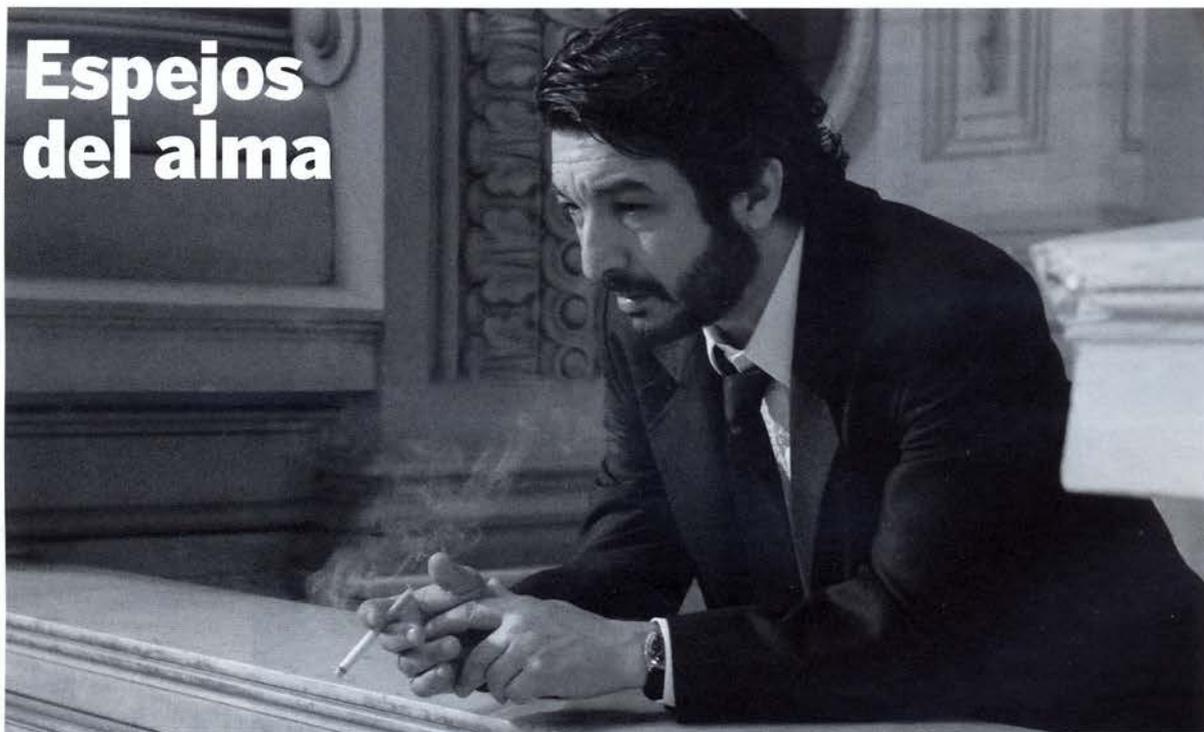
2-6. Set. Con *Luna de Avellaneda* el tipo se luxó el hombro (¿de tanto exhibicionismo, de tanta gesticulación exuberante?). Se confió. Pensó que sólo se trataba de correr y mear al rival. Pensó que se trataba de hacerlo pelota, de estamparlo contra el fondo con puros saques al cuerpo.

1-2. Entonces vuelve el policial, como quien se encuentra con un viejo amigo. Ahí estaba el policial esperando. ¿Y Campanella aprendió? Quizás sí, quizás no, pero empezó a jugar por primera vez después de la lesión. Con *El secreto de sus ojos* se revela una diferencia respecto de sus anteriores películas: comienza a haber juego. **2-2.** La sensación que persiste en *ESDSO* es la de una película nueva, de un director que un día pareció querer aprender la técnica de cada golpe, como si se hubiese olvidado de sus viejas mañas (ahí esta historia se cruza con otra, la del Marcelo Piñeyro de *Cenizas del paraíso* o, mejor aún, el de *Plata quemada*). **3-2.** De ahí que, parabrismas mediante, todo se despeje en el camino de *ESDSO*, tanto que aquello que históricamente tapaba los baches... con barro, aquí los deja ver con orgullo, como quien acepta sus errores y limitaciones. **4-2.** Y esto, contrario a

molestar, genera una sensación rara, ésa que avala que la película conviva con sus contradicciones y sepa sacar partido de ellas. No hay obliteración cínica, sino que las expone sin tapujos. De ahí que su lectura ideológica no sea tan obvia como parece y que sus dobles –más específicamente los dobles discursos de los personajes– sumen complejidad y no conclusiones taxativas. **5-2.** De esta forma, el guión de hierro, ese punto de partida inevitable en Campanellandia, ya no es el encierro de un mundo conclusivo, sino el punto de partida para un aparato de contradicciones que van desde la corrección política de buenazos justicieros (la línea de la golpiza a los obreros y la rectitud de Espósito frente a la impúdica burocracia del aparato judicial) hasta lo deletzable de la incorrección de la justicia por mano propia (la ausencia de condena por parte de Espósito, que siempre reivindicaba el estado de derecho y no hace nada contra el viudo). **6-2. Set iguales.** En todo ese arco, Campanella, por primera vez en años, logra moverse con cierto gusto y fluidez. Ya no con la transparencia de un clasicista sino con la autoconciencia de un manierista que reflexiona sobre su oficio (aunque quizás tampoco tanto). En el marasmo de este giro de timón, quedan también las decisiones poco felices de una puesta en escena poco imaginativa que, exceptuando los ejemplos que serán más celebrados –el plano secuencia del descubrimiento del cadáver, el (falso) plano secuencia gigantesco en la cancha de Huracán, la escena de la invasión de la casa de la madre del asesino, la despedida en la estación de tren, las escenas que reúnen al trío Villamil-Darín-Francella y otras, algo de lo que se ocupan las notas de aquí al lado–, no pasan de la medianía de lo que debería ser un cine industrial (y ahí está la diferencia con Arístarain o Bielinsky, por ejemplo: mientras la escuela de aquéllos era tanto la de Hawks como la de Carpenter, la de John Huston o la de Walter Hill, en donde ningún plano es gratuito, la de Campanella es la de Sydney Lumet o Delbert Mann, es decir, un clasicismo televisivo, de planos medios inexpresivos y de una chatura notable para la puesta en escena). Pero ése es el punto más interesante de una película tan fallida como lograda: hay un salto al vacío real, hay una confrontación con el lado menos confortable (no nos engañemos con ese final), hay un abandono del lugar común y hay un territorio nuevo. *El secreto de sus ojos* quizás no sea la gran película que los medios ponderan que va a ser. Ni siquiera es una gran película. Pero es un buen comienzo. Bajarse del pony siempre lo es. **[A]**

En contra
por
Eduardo Rojas

Espejos del alma



La superficie de *El secreto de sus ojos* brilla con el fulgor de un espejismo en pleno desierto. El esplendor acuoso de un oasis evanescente. Sus destellos son los de un guión trabajado con la minucia del que pretende no dejar ningún cabo suelto, la ubicuidad de una cámara que sabe en dónde debe situarse para mostrar el mejor ángulo de cada escena y, sobre todo, la presencia de los actores: los secundarios, notables el comisario de José Luis Gioia y el juez de Mario Alarcón; la excepción, el asesino Gómez que no transmite la lóbrega duplicidad de su personaje, y el trío principal, en particular Soledad Villamil, que se adueña de cada uno de sus planos con una intensidad que trasciende desde su interior y se difunde precisamente a través de sus ojos.

El espectador puede flotar en esa superficie, dejarse llevar por la humedad eterna de esos ojos y unirse al consenso que habla de la mejor película de Campanella. Quien lo haga estará justificado, por aquellas razones u otras propias. Quienes, como el suscripto, tengan la sensación de que los sostenes de la película son endeblés, pueden decir que ésta es otra vuelta de tuerca, la más ajustada, en una carrera en la que los golpes de efecto y el sentimentalismo ocupan el lugar de la mirada personal. Si desde su propio título *El secreto...* menta precisamente a las miradas (las que se cruzan todo el tiempo el empleado judicial Espósito y su superior jerárquica, la doctora Irene; las que Espósito dedica a Morales, el joven viudo que vela su amor perfecto y perpetuo; las que se esconden detrás de los anteojos de Sandoval, el amigo y compinche de Espósito), podemos preguntarnos por qué los vínculos que ellas establecen son explicados una y otra vez, antes y después de cada cruce: Sandoval *gastando* a Espósito por su amor secreto hacia Irene, cuando el flechazo debería quedar claro desde el primer encuentro; el monólogo con el que Espósito expresa a Irene su admiración hacia el amor penitente de Morales por su mujer muerta; el de Sandoval explicándole a Espósito los porqués de las pasiones de cada quien (Racing, la bebida, etc). Esos diálogos sobreabundantes se repiten en forma constante como si

no se confiara en la inteligencia del espectador, y, sobre todo, como rueda de auxilio de los huecos de la trama. Cuando esas explicaciones faltan, hacen evidentes aquellos huecos. ¿Por qué razón Espósito y Sandoval son denunciados luego de su incursión en Chivilcoy? Ser “dos tipos con pinta de porteños” y comprar whisky no son, afortunadamente, delitos de acción pública. La monserga del juez Fortuna Lacalle no deja en claro cuál es el delito o, en todo caso, maximiza una simple contravención para permitir que el relato avance. Sabemos que el policial negro permite y alienta las arbitrariedades de la trama, pero ello a cambio de alguna otra cualidad, a menudo impalpable, que atraviesa las historias cohesionándolas; esa misteriosa y sugestiva fascinación de las obras maestras del género (la voz ronca de Lauren Bacall pidiéndole fuego a Bogart en *Tener y no tener*; la lumbre de éste que se enciende para siempre). En *El secreto...* no hay misterio, no de ese orden; ningún fluido que no sea el derivado del esfuerzo de los actores circula en la pantalla. También sabemos que una película que se sostiene, antes que nada, en el trabajo de ellos esconde la debilidad de su esqueleto. Y en este caso se pretende escayolar esos huesos lábiles con golpes de efecto. La ya famosa secuencia de la cancha de Huracán, el virtuoso plano aéreo, el esplendor sobre la hierba y las tribunas, la voz ostentosa del sosías de Muñoz y la persecución y captura de Gómez, resuelta aparentemente en un solo plano sin cortes, son, brillantez en su resolución aparte, de otra película. Ésta es, creímos entender, una historia de amor y muerte, de amistades masculinas embretadas con traiciones y castigos. ¿De qué hablamos cuando hablamos de amor y de crímenes? De miradas recónditas, de dolor y descubrimientos, de afectos y pasiones. Nunca de espectacularidad. El crimen, como el amor, crece en la intimidad. De paso, toda la subtrama futbolística que sirve para desembocar en la famosa escena está impostada desde su mismo presupuesto: un psicópata académico (preguntémosle a Castagna: tal vez todo hincha de Racing sea, obligadamente a esta altura de sus padeceres, un individuo psico-



pático) comunicándose con su madre, amable viejecita, en claves futboleras. ¿Se imaginan a Norman Bates dialogando amorosamente sobre béisbol con su mamá? Yo no puedo. Tampoco con este asesino feroz, futura mano de obra ocupada por las Tres A. Las claves futboleras son propias de la amistad masculina (y justo Espósito y Sandoval no las comparten) y no de la ternura materno-filial, que en todo caso necesitaba de otro desarrollo en la personalidad del asesino Gómez, trabajo que podría haber llevado a la película a internarse en otros caminos, riesgosos pero atractivos: la patología de Gómez reflejada en los ojos inocentes de Espósito, el confronte entre la inicialmente gélida Irene y los ojos para siempre abiertos de Liliana muerta (algo de eso se insinúa en la escena del interrogatorio, cuando, en pos de un juego de provocaciones, Irene muta de burócrata judicial en hembra, anhelante en verdad de la atención de Espósito. Escena resuelta a puro talento por Villamil, y que Campanella frustra con la explicitud del plano genital de Gómez) o el cómo y por qué esa patología se transformó en política de Estado. Ninguna de esas posibilidades, probables madres de la cohesión y el misterio que extrañamos, encuentran su lugar; sólo el fútbol como opio de los pueblos.

Es que en realidad todo el espacio político e histórico en que se desarrolla *El secreto...* no cumple otra función que la de una alfombra sobre la que juegan sus destinos los personajes. No busquemos el embrujo dialéctico entre sexo, política e historia de *El conformista*, ni la psicopatía como síntoma social vista desde el interior de una mente perturbada de *Taxi Driver*. Es cierto, no hay por qué reclamar tales ambiciones a ninguna película, sino analizarla en los límites de sus propuestas. Pero entonces tenemos derecho a preguntarnos: ¿por qué usar las laceraciones todavía sin saldo de nuestra historia reciente como un simple juego de acertijos? ¿Por qué estereotipar a buenos y malos fuera de su contexto histórico? De los últimos, Romano es un hijo de puta genéticamente configurado; Espósito, el bueno, tiene un sentido de la justicia que excede a su voluntad. ¿De dónde salió ese bicho atípicamente argentino? ¿Y por qué entonces traiciona su propia naturaleza convirtiéndose en cómplice final de la vindicta privada de Morales? (Otra digresión: *En retirada* de Desanzo, el dislate de *Assasination Tango* de Duvall y ahora este *Secreto*. ¿Por qué el cine insiste en reivindicar la venganza privada a contrapelo del reclamo de víctimas y familiares? ¿Por qué inventa una historia que contradice al presente de esos reclamos? Este cine manipula a ambas, torsiona los verosímiles irresponsablemente, sin otro objeto que pespuntar con brillosos golpes bajos las costuras de sus anécdotas.) Éste es el mayor quiebre a su lógica interna que plantea *El secreto...* No alcanzan a justificarlo los diálogos entre Morales y Espósito que durante todo el metraje anticipan con sutileza la decisión del primero. La película desdén el enorme espacio del doble, camino siempre abierto en el cine. Morales se condena a la venganza. Espósito a ser justo. Nunca podrán ser el uno del otro. Sólo los acerca la complicidad. Espósito no tiene dudas, ni miedo. No se dobla. Pero se rompe. Y con esa fractura, toda posible coherencia de una película que canta permanentemente la dulce melodía del amor frustrado se desvanece y abre el camino a otro quiebre: un final feliz impredecible y concesivo. El cine nos ha enseñado que a veces hay que tener coraje para fracasar, en el juego, en el amor y en el juego del amor que propone el propio cine. Campanella no parece compartir esa convicción. Es su derecho. Pero es el nuestro no creer en sus finales forzosamente felices y en la blanda trampa sentimental que los sustenta. **[A]**

EL LIBRO, LA PELÍCULA,
LOS AÑOS Y ALGUNAS
PREGUNTAS

Perseguidos por el pasado

por **Javier Porta Fouz**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento de la película y del libro.

Hay que prestarle atención a *El secreto de sus ojos*. No sólo es una muy buena película. También es una anomalía en el cine "industrial" argentino, que desde *Roma* (2004) y *El aura* (2005) no era capaz de dar un título con estas ambiciones y estos logros. Esas dos películas, como *El secreto de sus ojos*, parecían poder interpelar la historia reciente del país. Sin embargo, aunque *El aura* fue exitosa, ninguna de esas dos conectó con su tiempo como lo está haciendo *El secreto de sus ojos*, que ya es un fenómeno público (también "de público") que marcará una época. Para encontrar otra película argentina que haya logrado esa conexión, hay que ir hacia otro par de películas de Arístarain y Bielinsky: *Lugares comunes* (2002) y *Nueve reinas* (2000). Más allá del balance que pueda hacerse de sus muchos logros y de algunas falencias (la manera de hablar del actor español que interpreta a Gómez, notoriamente), *El secreto de sus ojos* es insoslayable en cuanto síntoma, en cuanto conecta (tal vez conflictivamente) con el alma de la época. Como decía Jean Cocteau: "Cada éxito merece estudio, porque debe tener alguna razón, y estas razones nos dicen mucho acerca del alma de una época."

Benjamín Espósito (Darín) entra, ya como jubilado, al Palacio de Tribunales. Dice un piropo "de guión" a la primera chica con la que se cruza. Se cruza con otra chica, le dice el piropo por la mitad, las palabras se le desvanecen. El piropo era el que utilizaba su amigo Pablo Sandoval (Francella), su gran amigo de un pasado vivido hace un cuarto de siglo. El pasado, que vuelve en el piropo, empieza a perder fuerza en la vida presente de Benjamín, lo fatiga. Por lo menos ese pasado, porque Benjamín sabe que hay otro pasado, que tiene relación con cerrar una puerta y cons-



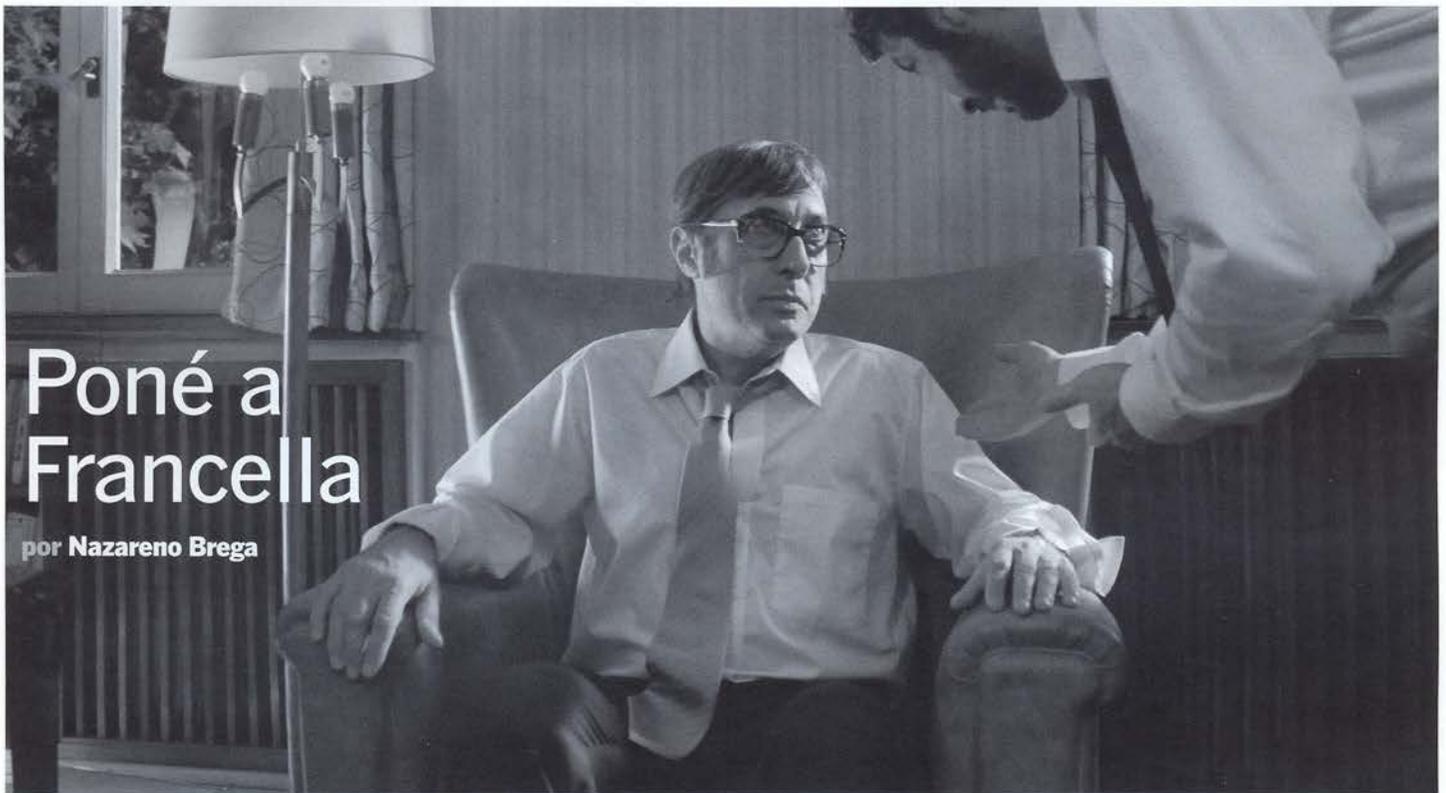
truir una vida privada, y dejar afuera el afuera, los otros, la puta vida política, militar y criminal de la Argentina, o por lo menos dejarla afuera un rato, el que le lleve concretar el amor que hace brillar sus ojos y los de Irene (Villamil). El motivo narrativo de las puertas, puesto al principio, al medio y al final del relato, es uno de los grandes logros cinematográficos de la adaptación que hicieron Campanella y Eduardo Sacheri de la novela de Sacheri *La pregunta de sus ojos*. “La pregunta” mutó en “el secreto”; Benjamín Chaparro mutó en Benjamín Espósito; Irene cambió también de apellido pero, mucho más importante, en la película se convirtió en protagonista (por ejemplo, el rol de Irene en el interrogatorio es cumplido por Sandoval en el libro); Báez, que en la novela es un personaje importante, entero, entrañable, perdió importancia en *El secreto...* (de cualquier manera, el Báez de Gioia es un hallazgo y el personaje y el actor merecen una película para ellos); la impactante secuencia de la cancha de Huracán es una creación de la película que no está ni siquiera sugerida por el libro, salvo por el hecho de que hay un guarda de tren —el que se topa con Gómez— hincha de Racing. Podríamos seguir con el juego de las diferencias entre la apasionante novela de Sacheri y la apasionante película de Campanella, pero ahora nos concentraremos en una zona muy llamativa de esos cambios.

En una época de paroxismo político peronista y antiperonista (en su extremo más virulento, una forma, una derivación, un espejo de lo peor del peronismo), en un momento en el que se ha llegado al disparate de comparar goles de fútbol con desapa-

recidos, en un momento en que dentro del peronismo se sube el volumen de la violencia verbal, en un momento así, aparece una película como *El secreto de sus ojos*, que deja aparecer, o más bien hace aparecer, al peronismo de forma sugestiva. En el libro, el asesinato de Liliana Colotto ocurre en 1968 (gobierno de Onganía), la captura de Gómez en 1972 (gobierno de Lanusse) y su liberación en 1973. La liberación es la liberación de presos políticos del primer día del gobierno peronista de Cámpora, pero a Gómez no lo liberan los peronistas sino su cambio de preso común a preso político hecho por un “grupo de inteligencia” del ejército o del Gobierno, en la época de la presidencia de facto de Lanusse. Por otro lado, el intento de un grupo de matones de matar a Benjamín es, en el libro, durante la presidencia de facto de Videla, y en la película es durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, alias Isabel. De hecho, todas las acciones ubicadas en el pasado del relato, en la película, transcurren entre 1974 y 1975 (gobiernos de Perón y de Isabel). Romano es quien está detrás de este grupo de matones que tanto en la novela como en la película se mueven con la impunidad que les da el poder entendido como absoluto. En el libro, Romano tiene contactos —vía su mujer— con el poder militar, y desde su puesto en “inteligencia” hace pasar a Gómez de preso común a infiltrado como preso político; en la película, también aparece como intocable y libera a Gómez —un asesino y violador convicto y confeso— desde su puesto en el Ministerio de Bienestar Social y Salud Pública, cuyo titular fue López Rega entre julio de 1974 y julio de 1975. Al Ministerio, en una de cuyas

paredes vemos un afiche en el que se lee bien grande “distribuir”, van Benjamín e Irene a ver a Romano. Allí se producen dos de las escenas más violentas de la película: una en la oficina de Romano, que aplica una violencia verbal prepotente, omnipotente y asquerosa; la otra en el ascensor, en donde Gómez —al que hemos visto unos minutos antes al lado de Isabel Perón en una imagen televisiva— exhibe su pistola (arma de fuego) con la misma violencia de subnormal petulante y peligroso con la que había exhibido su pistola (pija) en Tribunales.

¿Qué dice la película sobre el peronismo? ¿O lo dice solamente sobre la Triple A? ¿O lo dice sobre los últimos treinta o cuarenta años? Difícil arriesgar seguridades habiendo visto sólo dos veces una película tan rica y perturbadora como *El secreto de sus ojos*. Pero me cuesta no mencionar algunos detalles, tal vez menores, tal vez no tanto, que pueden hacer sistema, o no: la primera vez que Espósito va a buscar a Sandoval al bar, se escucha a este último (en off) hablar sobre “el viejo demagogo” y a alguien (“el escribano”) que le responde “cuidado con lo que decís”. Espósito, el protagonista de la película y su punto de vista, tal vez los ojos de un modo de ser argentino (o del modo de ser del protagonista habitual de las películas de Campanella, que va modificándose de película a película y en ésta encuentra su expresión más sólida), es unido en un amor indeleble, intensísimo con Irene Menéndez Hastings, una alcurnia y unos apellidos sobre los que se insiste, que no están en la novela de Sacheri. El libro cierra las vidas del viudo Morales y el asesino Gómez, y de esa manera Chaparro puede cerrar esas historias que han tenido gran efecto en su vida y cuyos hechos centrales ocurrieron en 1968, 1972, 1973 y 1976. En la película, Morales y Gómez protagonizan hechos traumáticos concentrados durante 1974 y 1975, años en los que el abuso de poder estaba a la orden del día y se motorizaban no pocos crímenes desde dependencias del Estado (tal vez la película, con su decisión de ubicar la historia en esos años, nos esté diciendo que “en los setenta el peronismo también era esto”). Esos protagonistas y esos hechos seguirán atormentando a Espósito, y atormentándonos. Es muy difícil no ver que por estos días el peronismo y el antiperonismo en sus variantes prepotentes, exasperadas, gritonas, crispadas y trasnochadas están más que vigentes. Salvando las bienvenidas y enormes distancias entre las épocas, no es descabellado pensar que la llamativa reubicación del tiempo de los hechos que propone esta película es uno de los motivos de la conexión, consciente o inconsciente, con el alma de nuestro tiempo. [A]



Poné a Francella

por Nazareno Brega

A esta altura ya nadie, o casi nadie, se atrevería a discutir, al menos no con demasiado énfasis, que *El secreto de sus ojos* es la mejor película de Juan José Campanella, lo que sea que eso signifique para cada uno que sostenga esa afirmación. El director contó en una entrevista en *Crítica* la felicidad enorme que le provoca que la crítica “así de chiquitita” reconozca su último film como el mejor de sus trabajos realizados hasta el momento, y ahí mismo le aseguró a Damián Damore que “la crítica que habla bien de *El secreto de sus ojos* se empeña en aclarar cuánto no le gustaron mis películas anteriores”. Tal vez para llevarle la contra nomás, el juicio de valor sobre el pasado de Campanella se le ahorrará aquí al lector, por más que el primer reflejo al salir del cine después de ver *El secreto de sus ojos* sea cuestionarse qué tiene esta película que la diferencia del resto de la obra del cineasta.

El cambio más notorio que beneficia a la película es la inclusión de Guillermo Francella, en reemplazo de Eduardo Blanco, como eterno ladero de Ricardo Darín. Francella no había podido demostrar nunca en una película todo ese potencial cinematográfico que hace años ya se intuía al verlo en la tele. Hasta ahora sus incursiones en la pantalla grande habían sido casi siempre excusas de alguna productora de tele para explotar desde lo monetario su popularidad gratuita para el público televisivo. Francella parece haberse cansado de esas pequeñas estafas vacacionales y, a ya tres décadas de haberse iniciado en el mundo del espectáculo, intenta hacer un vistoso cambio de frente dentro del campo cinematográfico de su carrera. Así fue

que el bigote más famoso de Argentina mutó primero en una barbita candado y ahora terminó por desaparecer del rostro, como quien intenta una amable transición antes de cambiar por completo la imagen. El primer paso fue la fallida *Rudo y Cursi*, donde el capocómico tuvo problemas para desmarcarse de un guión rústico que, ya desde la primera vez que abría la boca, lo obligaba a decir en off “che” y “boludo” para resaltar el acento argentino.

Se nota que Campanella sí sabe cómo tratar a un comediante. No hay más que disfrutar a José Luis Gioia en *El secreto de sus ojos*, la gran revelación de la película, para comprobarlo. Campanella explota al máximo a Francella con una estrategia sencilla. Mantiene al actor, en la medida de lo posible, sobrio y contenido para desatarlo en ese momento justo cuando liquida al espectador con un par de líneas junto a Darín. El capocómico siquiera necesita moverse para destacarse: una foto donde Francella aparece apoyado, medio torcido y buscando mantener el equilibrio, con la mueca justa consigue mucho más de lo que Blanco jamás consiguió revoloteando alrededor de Darín. Francella le agrega picardía y le quita resignación al personaje. El Sandoval de Francella no parece nunca un buenazo que se toma siempre con soda todas las pálidas que le tocan. Cuesta imaginarse a Eduardo Blanco intentando convencer a Darín de “negar todo hasta las últimas consecuencias” después de haber sido descubiertos por algún moco que se mandaron juntos. En ese momento, la química entre Francella y Darín es tan perfecta que opaca incluso a las chispas que se sacan

el otrora galancito y Soledad Villamil.

La explosión de ese costado humorístico llega a niveles atómicos en *El secreto de sus ojos*. Guillermo Francella y Ricardo Darín necesitan una comedia hecha y derecha donde no haya ningún caso que resolver ni tampoco se les cruce alguna chica en el camino. O al menos, si se tienen que topar con algo así que los distraiga un rato de la comedia, que eso no tenga tanta importancia.

Al enfrentarse con *El secreto de sus ojos*, la gran crítica —o el vituperio, para ser precisos— posible es filosófica y tiene que ver con esos temas importantes de la película que embisten la ligereza de la comedia. Campanella se atajaba en la entrevista de *Crítica*, donde dijo: “Me parece que los golpes van a venir del lado ideológico. Seguramente no entenderán mi posición, eso lo veremos el mes que viene”. No hay necesidad de ahondar aquí en ese tema, pero siempre vale aclarar que no hace falta llegar al extremismo de *El triunfo de la voluntad* para conseguir una obra maestra más allá de todo tipo de doctrina, o, para no volar tan alto, recordar que Tony Scott consiguió en *Hombre en llamas* un ejemplo paradigmático de sus grandes películas fascistas. Sin atribuirle aquí ninguna de esas lecturas a *El secreto de sus ojos*, hay algo que llama la atención. Las secuencias más cuestionables en este sentido ocurren tras la desaparición de Francella o, tal vez en el caso más emblemático, cuando Darín y Villamil se sienten obligados a interrogar al sospechoso por las suyas porque el amigo Francachella prefirió brindar en el bar con los parroquianos y pegar el faltazo. Conclusión: poné a Francella, y todos contentos. [A]



Con mocos y a lo loco

por Juan Pablo Martínez

Antes de empezar a hablar de *Shorts*, la nueva *home movie* de Robert Rodriguez, hay que decir que la versión que se estrena en cines va doblada a un castellano espantoso, que utiliza la palabra "mesada" para referirse a la mensualidad que reciben los niños por parte de sus padres y hasta contiene errores imperdonables como confundir un "period", o sea, una hora escolar, por un "año". Pero también hay que decir que uno de los errores de doblaje termina resultando tan cercano al humor y a las referencias que maneja la película que parecería haber sido hecho a propósito. La película, como veremos más abajo, está dividida en episodios, y el título de cada episodio aparece en una placa en castellano (ah, eso, ¡basta de poner secuencias de títulos en castellano!) y, al mismo tiempo, un locutor nombra el título de dicho episodio en castellano, claro. ¡Pero las placas y las locuciones nunca coinciden! Y así eso termina recordándonos a los episodios de series animadas viejas, donde a veces se cambiaba el título original con el fin de generar un efecto

cómico. Mi favorito es "See-Saw to Arkansas" de *Los autos locos*, cuyo título en castellano es "Si no me alcanzas, llegaré primero a Arkansas". El más inexplicable de *Shorts* es el "Episodio Cero", la secuencia pre-títulos, que en inglés se llama "The Blinkers": la placa dice "Los Parpadeadores" y el relator dice ¡"Los Blinkers"!

Shorts (el genérico título en castellano apesta, digámoslo de una vez) funciona como resumen perfecto de la obra del *troublemaker* Rodriguez. Aquí Robert sigue la línea de su "cine para niños", pero llevando todo al extremo más extremo. Rodriguez es uno de los pocos directores que, cuando hace cine para niños, hace verdadero *cine para niños*, un cine diseñado para el goce máximo de un niño, con ideas que bien podría tener un niño o que, mejor aún, las tuvo: *Las aventuras del Niño Tiburón* y *la Niña de Fuego* parte de una idea de su hijo Racer, y *Shorts*, aunque no figure en los créditos, parte de una idea de su hijo Rebel. Y con sólo mencionar los nombres de sus hijos (hay otros tres: Rocket, Rogue y Rhiannon) nos damos cuenta de

La piedra mágica

Shorts

Estados Unidos/
Emiratos Árabes
Unidos, 2009, 89'

DIRECCIÓN

Robert Rodriguez

GUIÓN

Robert Rodriguez

FOTOGRAFÍA

Robert Rodriguez

PRODUCCIÓN

Elizabeth Avellan,
Robert Rodriguez

MONTAJE

Ethan Maniquis,
Robert Rodriguez

MÚSICA

George Oldziej, Robert
Rodriguez, Carl Thiel

INTÉRPRETES

Jimmy Bennett, Jolie
Vanier, Trevor Gagnon,
Rebel Rodriguez, Leo
Howard, Jake Short,
Kat Dennings, Leslie
Mann, Jon Cryer,
James Spader, William
H. Macy.

que el mismo Robert es todo un niño. Bueno, esto no es ninguna revelación; hasta en sus películas "adultas" se la pasa jugando el buen Robert. Como un Joe Dante elevado a la quincuagésima potencia, Rodriguez exacerba esa niñez como nadie, con su espíritu anárquico siempre presente y queriendo estar en todo. Aquí es director, guionista, director de fotografía, coproductor, coautor de la música, comontajista y supervisor de efectos especiales. Pero Rodriguez se las arregla para que esto no se parezca para nada a un acto de arrogancia o de megalomanía (diablos, es un tipo que renunció al Gremio de Directores para poner a Frank Miller como codirector de *Sin City* cuando Miller no filmó un solo plano).

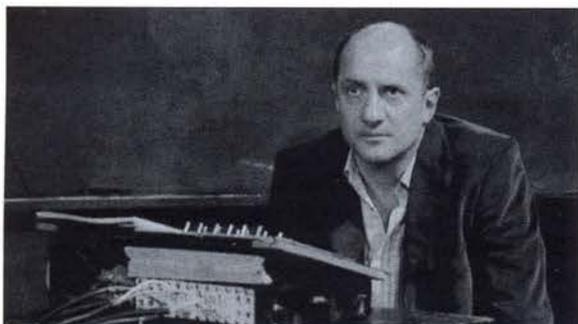
Y hablando de Joe Dante, *Shorts* tiene muchísimos puntos de contacto con la efímera pero inolvidable serie *Eerie, Indiana*, que Dante supervisó y de la cual escribió y dirigió varios episodios. Tanto en *Shorts* como en la serie, hay un pueblito suburbano lleno de personajes extraños, y un niño, el narrador, tratando de lidiar con las excentricidades de sus vecinos. Pero lo que más conecta a *Shorts* con aquella serie, con la filmografía de Dante y también con la filmografía "para grandes" de RR es ese encantador espíritu reivindicativo de la clase B más berreta. *Shorts* opera de igual manera que, por ejemplo, *Planet Terror* en la forma de meter las citas y referencias. Aquí lo que se cita es, principalmente, el cine sci-fi de los años cincuenta, tanto en las apariciones de platos voladores y aliens que recuerdan a los de *Mars Attacks* (aunque en versión miniatura) como en los separadores de los episodios y su tipografía. Pero, volviendo a *Eerie, Indiana*, *Shorts* adapta esta iconografía al mundo infantil con, por ejemplo, la aparición del "moco asesino" (que forma parte del segmento más alto de la película), un moco devenido monstruo que quiere invertir roles con quien lo gestó (un niño comecocos, claro) y, como acto de venganza por sus amigos los mocos deglutidos, desea comerse al mencionado mocososo.

Como ya se habrán dado cuenta, la última película de Robert Rodriguez es una locura. Pero dudo de que puedan darse una idea de cuán disparatada, cuán desquiciada llega a ser. Si más arriba dije que aquí RR lleva todo al extremo, no lo dije por decir; realmente se trata de una de las películas más libres y anárquicas en mucho tiempo, si no de todos los tiempos. Más aún si tenemos en cuenta que se trata de una película infantil y que las películas infantiles, hasta las que más se alejan de lo convencional, suelen terminar siendo, de algún modo u otro, clásicas. Sí, *Pequeños guerreros* es anarquía pura, de eso no hay duda, pero esa anarquía existe dentro del relato; formal y narrativamente no deja de ser un cuento. Lo mismo ocurre con *Las aventuras del Niño Tiburón...*; detrás de todo el delirio hay una remake de *La historia sin fin*, y, como tal, es un relato clásico. *Shorts* es incluso un cuento de hadas muchísimo más fracturado que los *Fractured Fairy Tales* de Jay Ward. Empezando por su estructura: como dije, la película está dividida en episodios. Cada uno de esos episodios funciona a la vez como narración independiente y como parte del todo que es la película. Pero los episodios, separados por las antedichas placas y por sonidos de pedos, están todos desordenados. Toe Thompson, el niño narrador, cuenta que sus recuerdos de los sucesos ocurridos en el pueblo de Black Falls luego de la aparición de una piedra que concede deseos son confusos, que no recuerda qué pasó antes y qué pasó después, y

nos muestra los hechos en desorden para que nosotros los ordenemos en nuestro cerebro (si es que nos queda algo de cerebro después de ver esta película). Y, literalmente, rebobina, adelanta, pausa y le da "play" a la película. Incluso, se salta "las partes aburridas". Hay un gran momento en el que unos niños lo persiguen para pegarle y, como ya no nos queda nada nuevo por ver en el terreno de las persecuciones, le da "fast forward" a la imagen mientras dice "corre, corre... persecución" (la frase en inglés es "run run run chase chase chase", dicho casi a desgano y a toda velocidad, y queda mucho mejor). La película entera funciona de esta manera: se mueve a un ritmo infernal y no se detiene en nimiedades; es pura economía narrativa.

Si bien todos los adultos están bien, Rodriguez pareciera no interesarse para nada en ellos. No dejan de ser grandes personajes (especialmente el que interpreta William H. Macy, padre del niño de los mocos, científico y con fobia a los gérmenes), pero se nota que están porque tienen que estar; son solamente un decorado. Hasta el villano que compone James Spader lo es. Esto no es una falencia, es algo claramente buscado. Lo importante aquí son los niños, la película gira en torno a ellos y, como se desprende del párrafo anterior, son quienes la articulan. Y el triunfo de *Shorts* se debe en gran parte a la enorme (en cantidad y en calidad) galería de personajes niños que RR creó y que estos geniales actorcitos interpretan. Jimmy Bennett hace de su Toe Thompson un *geek* adorable, que carga con la película entera y sale no sólo ileso sino también triunfante. Trevor Gagnon, quien interpreta a Loogie, un niño aventurero con una tendencia a que los deseos que le pide a la piedra le salgan de la peor manera posible (desea cocodrilos y éstos le comen la tarea; desea telequinesis pero dice "telefonesis" y le crece un tubo de teléfono en su cabeza), resulta ser un gran comediante y es igualito a Daryl Sabara, el Juni Cortez de *Mini espías*. Pero la gran revelación de *Shorts* es Jolie Vanier, debutante de 11 añitos que interpreta a Helvetica Black, el mejor personaje de la película. Con un aire a Christina Ricci en plan Wednesday Addams, su Helvetica es la matona personal de Toe Thompson. Digamos que lo caga a trompadas todo el tiempo, pero a la vez ella y Toe están enamorados. Entre ambos hay una relación amor-odio rayana en lo sadomaso que es pura ternura. Rodriguez está tan al tanto del gran personaje que tiene entre manos que hasta le dedica un leitmotiv musical, que consiste en un tema medio metaleiro con un coro que repite su nombre como si estuviera cantando el "Ave Satani" de *La profecía* mientras, por ejemplo, ella anda en una moto que deseó con la famosa piedra.

Hace dos años, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino estrenaron juntos *Grindhouse*, su *double feature* que aquí se estrenó por separado y en fechas distintas, con meses de diferencia. Este año, ambos estrenaron en EE.UU. sus nuevas películas el mismo día. Acá *Shorts* va unos días después, pero seguramente ambas compartirán cartel en algún momento. Aunque parezca rebuscado, voy a decirlo: entre *Shorts* e *Inglorious Basterds* se puede hacer otro perfecto doble programa. Si bien a simple vista parecen ser dos películas completamente distintas, ambas comparten un amor infinito por el cine, recurren a las citas de forma similar, juegan con los géneros y la estructura narrativa, no se parecen en nada al cine que se hace hoy en día y son las dos mejores películas de este año. **[A]**



Critiquita

por Nazareno Brega

Entrenamiento

Cinco años y monedas pasaron ya desde el glorioso estreno de *Los guantes mágicos*. Ahora llega *Entrenamiento elemental para actores*, la segunda pequeña vuelta de Martín Rejtman al cine desde aquel entonces. Después de *Copacabana*, preciso documental para la tele sobre la Fiesta de la Virgen de Copacabana en Buenos Aires que realiza todos los agostos la comunidad boliviana, Rejtman junta fuerzas con Federico León para otro proyecto televisivo. El ciclo de Canal 7, llamado "Teleteatro", proponía juntar a un director de cine con uno de teatro (hablando mal y pronto, porque Federico León hace rato ya que es más que un director de teatro, y Rejtman nunca fue sólo un director de cine), y tres de esos telefilms pudieron verse durante el último Bafici. La película de León y Rejtman es un breve ejercicio que se mete en el corazón de las clases de teatro de un grupo de chicos a cargo de un profesor muy particular, que rechaza de plano el concepto de "niño actor". *Entrenamiento elemental para actores* es un pequeño proyecto que sirve para que León continúe afianzándose dentro del cine y también para amenizar una nueva larga espera mientras Martín Rejtman prepara su próximo film.

Elemental

Esta especie de recreación televisiva de Rejtman y León indaga la complicada relación entre teatro y

Entrenamiento elemental para actores

Argentina, 2009, 62'

DIRECCIÓN

Federico León y Martín Rejtman

GUIÓN Federico León y Martín Rejtman

PRODUCCIÓN

Violeta Bava, Federico León, Rosa Martínez Rivero, Martín Rejtman

EDICIÓN

Martín Mainoli, Karina Flomenbaum

FOTOGRAFÍA

Gustavo Nakamura

INTÉRPRETES

Fabián Arenillas, Carlos Portaluppi, Ulises Bercovich, Luca Damperat, Matías Delgado, Paula Egdechman.

cine desde la tele, frecuente tercero en discordia pero esta vez más "campo neutral" que otra cosa.

Entrenamiento elemental para actores gira alrededor de un par de premisas simples que el gran Fabián Arenillas se encarga de explicarles a los chicos, a los padres y a alguno más que después se verá: no hay diferencias –o no debería haberlas– entre niños y adultos, o entre vida y representación. Los métodos del profesor son cuestionados en más de una oportunidad durante el relato, pero si hay algo que caracteriza al Sergio que compone Arenillas es cómo consigue ser siempre didáctico en sus enseñanzas sin tratar a los neños como idiotas y, mucho menos, como niños. Sergio les enseña distintas técnicas para esquivar los típicos vicios de la actuación y les cuenta sin dar vueltas que un "niño actor" es como una especie de animalito al que se lo adiestra para que responda frente a cámara a distintos estímulos primarios.

Para

León y Rejtman plantean que las clases de Sergio sean para principiantes para acercar al espectador a ese micromundo de las clases de teatro. Por eso ese tono particular que maneja a la perfección Arenillas es fundamental para que el espectador no se sienta como un mocoso y, mucho menos, un boludo. Arenillas demuestra otra vez que nadie es capaz de modular con tanta comodidad esas líneas de diálogo larguísimas típicas de Rejtman. Más difícil todavía parece articular el tono del humor con los chicos, porque más allá de lo mal que parecen pasarla sus personajes por momentos, los cándidos actores parecen estar divirtiéndose todo el tiempo. Por más que trate a los purretes como adultos, *Entrenamiento elemental para actores* es tan pedagógica con los chicos como con el espectador. León y Rejtman le dan al público una ubicación de privilegio y le permiten meterse en la intimidad de las clases, beneficio que en la película les está vedado incluso a los impacientes padres de los pibes. El objetivo de León y Rejtman detrás de *Entrenamiento elemental para actores* parece ser una invitación a que nos asomemos a un terreno que a la mayoría nos resulta desconocido.

Actores

Esos pequeños actores protagonistas que recién dan sus primeros pasos en el mundo del teatro sirven también para desafiar algunos prejuicios ridículos. La crítica suele ser tan ramplona como infantil al acercarse a una película con cualquier tipo de influencia teatral y responde casi siempre de la misma manera a ese estímulo básico. El adjetivo "teatral" incluso se utiliza como un perezoso lugar común cargado de connotaciones negativas a la hora de definir algún aspecto de un film. Hasta críticos que uno creería lúcidos llegan a hacer planteos ridículos y echarle la culpa al teatro, o a alguno de sus elementos, de contaminar una película, como si el teatro fuera responsable exclusivo de algún fragmento que por alguna razón no los termina de convencer. "Es bueno que me puedan ver fuera de las clases, en mi vida cotidiana", les dice Sergio a los chicos sobre el final, como si ese Arenillas fuera el mismísimo teatro pidiéndole a la crítica añorada que se acerque un poquito más allá de ese contacto mínimo que a veces mantienen las dos artes dentro de una sala de cine. Hay que hacer la prueba, no cuesta nada. No sean chiquilines. [A]

Reconfiguraciones

por Guido Segal

La colaboración entre ustedes surge como parte de un ciclo de Canal 7. ¿Cómo fue el planteo inicial?

Martín Rejtmán: La propuesta de Canal 7 era convocar a un director de teatro para que convocara a un director de cine.

Federico León: Me llamaron a mí y yo lo llamé a Martín, le pregunté si quería que hiciéramos algo juntos. Muchos de los otros telefilms eran obras de teatro o propuestas de los directores de teatro y era como que el director de cine ponía la parte técnica y la filmaba.

MR: En el canal existía el preconcepto de que el que venía de cine tenía que decidir dónde iba la cámara y que el director de teatro tenía que trabajar con los actores.

FL: Nosotros partimos de cero.

MR: Yo no me acuerdo mucho de cómo llegamos a esta idea en particular. Por mi lado tiene que ver con que en la Fundación Proa hicieron una especie de taller y me llamaron para ser parte de él. Había una chica de Costa Rica que quería hacer una película con una niña y empecé a buscar qué escuelas de teatro para chicos había para que ella pudiera empezar a trabajar. Ahí llegué a lo de Nora Moseinco. Yo nunca había trabajado con chicos. En *Copabacana* yo tenía muchísimo material, y una de las premisas para descartar era que cada vez que apareciera un chico

había que volarlo. Como dice el profesor en un momento: cada vez que aparece un chico en escena, siempre es protagonista. Como el primer criterio de descarte era ése, ahora pensé que estaba bueno que el siguiente criterio fuera filmar chicos.

FL: La película también estuvo construida sobre conversaciones que tuvimos acerca del teatro y las películas que veíamos, y, al mismo tiempo, de un imaginario de profesor de teatro que es una mezcla de todos y no es ninguno. Es como el profesor ideal, pero quizás la gente de teatro reconozca distintos métodos de actuación de diferentes escuelas. Además, enseña algo en serio en el contexto de enseñanza para chicos, donde en general se prepara una muestra para fin de año, se busca potenciar la imaginación del chico, se lo toma como un juego.

¿Quién es la principal inspiración para crear al personaje de Sergio? ¿Stanislavsky, Bresson, Lee Strasberg?

MR: Por el lado de Federico viene por su formación teatral, pero creo que tiene algo que ver con muchos profesores. Por mi lado, yo en ese momento tomaba clases de yoga con una profesora muy estricta y muchas cosas las proyectaba en la imagen del profesor. Tiene más que ver con una idea de docencia que con una idea de teatro.



El personaje del profesor es muy querible porque es un tipo que no negocia, va por fuera del circuito económico; su concentración está enfocada en la excelencia. La película muestra un micromundo, pero a la vez permite una lectura sobre la sociedad.

FL: Es tan radical en lo que está buscando que no le interesan los padres, si están o no de acuerdo con su método; casi no los hace actuar a los chicos. Va en contra de un montón de lugares comunes en relación a la docencia.

MR: Está un poco fuera de época también, ¿no? Está desubicado dentro del medio en que se mueve, es tan principista y poco flexible que seguramente no tiene un lugar dentro de la sociedad y forma una sociedad aparte para poder funcionar. No nos interesa saber si vive o no de las clases... se crea un espacio casi teórico donde vemos su pensamiento a través de las clases.

FL: Incluso lo que él muestra a los chicos de su vida cotidiana es parte de la clase.

MR: Y no sabemos cuán cierto es eso. Él está mostrando esos videos y alguien puso la cámara, alguien está grabando, no sabemos cómo se hizo.

Esa secuencia es un pequeño quiebre dentro del total, rompe con la concentración adentro del estudio, y al mismo tiempo es

	<p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">RENTA DE OTRAS PELICULAS</p> <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold;">ESTO ES CINEGAMMA®</p> <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">www.estoescinegamma.com.ar</p>	
<p>☎ Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado. </p>		

parte de la clase. Se ríe de los clichés de la actuación, que no por eso son menos ciertos. ¿Cómo surgió esa idea?

MR: Supongo que no sabíamos cómo terminarla.

FL: Estaba la necesidad de salir del estudio.

MR: De salir de las clases, de saber algo más del profesor. Había un momento, en el primer desarrollo del guión, que terminaba con la actriz que hizo de Ponette, en Francia.

FL: Chateando con los chicos.

MR: Terminaba con la cámara en el departamento en París, salía por las calles y la seguíamos. En un momento habíamos incluido como personajes a ex niños actores, prodigios.

FL: Venían a visitar al profesor y los presentaba, como ejemplo.

MR: Había un partido de ping-pong entre Fabián Arenillas y Martín Pirovansky, la película terminaba ahí.

FL: Pero elegimos terminar la película y que el profesor también estuviera haciendo ejercicios. Son acciones cotidianas, pero al mismo tiempo podrían ser experiencias, o tareas del profesor. Ahí se conecta el final con el principio.

MR: Nunca nos preguntan por el principio. Yo tengo la teoría de que, en una película, en los primeros quince minutos te perdonan todo, nadie se cuestiona nada. Supongo que eso después irá decantando, o no.

Los niños que aparecen en la película son actores. ¿Cómo manejaron eso para que no fueran autoconscientes, que no intentaran resaltar el efecto cómico que tienen varias situaciones de la película?

MR: El humor surge del contraste entre alguien que tiene un método de enseñanza muy serio, y que quienes lo ejecutan son chicos. Pero las escenas en sí mismas no son cómicas.

FL: Supongo que la dirección de actores tuvo que ver con el método del profesor, sacarlos de su corriente actoral y llevarlos a otro terreno. Me parece que es como cualquier actor, uno comparte con ellos un código. Después, no sé qué tan conscientes son ellos de la totalidad de la película.

¿Fueron reescribiendo el guión a medida que ensayaban?

MR: Poco. Yo en un momento estaba harto de los ensayos, porque no es mi manera de trabajar, venir a improvisar con los chicos. Eso también tiene que ver con la colaboración, tratar de incorporar otras maneras de trabajar. En un momento me cansé de los ensayos y me acuerdo de pensar "nunca vamos a sacar ni una línea de todo lo que están diciendo".

FL: El gran trabajo estuvo en el guión. Estábamos muy limitados en el momento de filmar, porque los chicos pueden filmar sola-

mente seis horas, estaba Canal 7 y un tipo de Actores vigilando, a dos cámaras. La verdad es que era muy complicado. Por eso era importante ir muy preparados.

¿Tuvieron diferencias durante el desarrollo?

MR: Tuvimos muy pocos encontronazos, con el título nada más.

FL: Para Canal 7 se llama *¿Cuántos años vamos a tener?*, que es la pregunta que hace un chico sobre la edad de su personaje. Era obvio que su propia edad.

MR: Ése es el tema de codirigir, que a veces se puede llegar a un acuerdo y a veces no se puede.

Hablando de la codirección, hay un artículo que escribieron Filippelli y Oubiña para Punto de vista donde comparan a Estrellas con Copacabana y dicen que son dos maneras opuestas de acercarse a la realidad, que en Estrellas la puesta en escena se pega a los personajes y en Copacabana hay un distanciamiento de la realidad filmada.

MR: Con todo el respeto que me merecen, me parece una estupidez lo que están diciendo, porque la idea de realidad... ¿Qué idea de realidad? ¿Hace cuánto que venimos hablando de la distancia respecto de los personajes como criterio? A veces me da la impresión de que todo se reduce a una lista de ítems que hay que chequear: ¿tiene distancia respecto de los personajes? Sí. ¿Los respeta? Sí. ¿Tiene un mundo propio? Sí, o no. Al final es un multiple choice. Me molestó en particular ese artículo porque me pareció que de *Copacabana* no decían nada, la usaban únicamente para hablar mal de *Estrellas*. Son dos tipos muy valiosos, pero se agarraron de algo muy básico.

Martín, ¿te interesa la televisión como medio?

MR: No particularmente; fueron dos propuestas que me interesaron. *Copacabana* porque podía hacer algo con total libertad y era un documental, algo que nunca había hecho. No tenía límite de tiempo, sólo económico, pero eso también es más libertad. A la vez, era volver a trabajar de una manera un poco menos estricta que con *Los guantes mágicos*, en la que tenía un equipo más grande. Me siento más cómodo trabajando en un esquema más chico.

Federico, hablemos de tu obra nueva, Yo en el futuro. Los actores en la obra no son tanto el centro, sino que son más bien periféricos en relación a lo que se proyecta en una pantalla. ¿Tiene que ver con tus obras anteriores o es una búsqueda nueva dentro de tu teatro?

FL: En las obras anteriores pesaba más el trabajo con los actores y yo iba reescribiendo a partir de lo que ellos proponían. En este caso

fue al revés; los actores forman parte de una totalidad y surgieron de un casting muy específico, a partir de un parecido físico. La dirección de actores no fue el centro, los ensayos con actores fueron los últimos cinco meses. Yo en general trabajo un año y medio con ellos, pero acá lo central era la máquina.

Se ve mucho en el panorama argentino contemporáneo el mestizaje entre teatro y cine. ¿Cambió la percepción que se tiene de la relación?

FL: Mi sensación es que al teatro siempre le interesó el cine y que al cine le interesó poco el teatro. La gente de cine en general no va al teatro, tiene fobia. Hace algunos años empezaron a buscar actores y también a buscar maneras de robarle al teatro su forma de producir. En el caso de la exhibición, no hay muchas posibilidades en el cine de mantener una película durante mucho tiempo. Por eso la idea de estrenar la película en el Camarín de las Musas es una forma de tener más control sobre el lugar donde se va a proyectar, que se mantenga un tiempo, que se arme el boca a boca.

MR: En este momento hay un grupo de directores que apelan a actores de teatro, pero es sólo una parte; si ves el resto del panorama, todo sigue por los mismos caminos: unos usan no actores, otros usan actores que no vienen del teatro. Lo que sí es cierto es que hoy vas a ver obras de teatro y te encontrás con elementos audiovisuales. El caso más extremo es el de Federico.

FL: Nosotros decimos en chiste que es una nueva categoría, el teatro-cine, así como se habla del teatro-danza...

MR: Si vos te fijás, en todas las obras del Nuevo Teatro Argentino hay un momento en el que se cuenta una escena.

FL: Cuando se transforma en un género se vuelve medio raro.

A ambos se los ha encasillado de alguna manera y se han inventado categorías para describir lo que hacen. ¿Sienten que están en un período de reconfiguración de sus estilos?

FL: Yo cuando hago una obra pienso que mi mirada cambió, que soy otra persona y que lo que estoy haciendo no tiene nada que ver con lo anterior. Sobre lo que puedan decir, a mí me gana siempre la preocupación por la obra, por entenderla, por ver qué le pasa a la gente con lo que hice, qué me pasa a mí con la gente mirando la obra, qué le pasa a la obra con la gente que la mira.

MR: Ojalá; espero estar todo el tiempo reconfigurándome. Con lo que se dice sobre lo que uno hace, uno a veces se irrita, otras no. No me parece que haya que estar tan atento a eso. Si le hubiese hecho tanto caso a lo que se escribe, nunca habría sucedido esta película. [A]



Madre ciudad

por Fernando E. Juan Lima

Radical, personal, ambiguo y multifacético como siempre, Guy Maddin nos acerca esta especie de melodrama documental (o documental melodramático) sobre la ciudad de su infancia. Mixtura entre imágenes de archivo y otras filmadas para la ocasión con álbum familiar de fotos y recuerdos, “su Winnipeg” es el fruto de la visión deformada y deformada que posee de su entorno, de su pasado, de ese mundo del que dice querer o tener que irse, pero del que no puede escapar.

El azar ha querido que esta película se cruce en la cartelera porteña con *Del tiempo y la ciudad*, de Terence Davies. Con esta elegía dedicada a Liverpool, *My Winnipeg* se conecta por la decisión de abandonar como principio la lógica lineal, para regirse por la subjetividad absoluta de sus realizadores, que narran la relación que los une con sus ciudades al mismo tiempo que retazos de sus biografías. En ambos casos, el relato (al que prestan su propia voz) es llevado por ellos mismos, y no dudan en penetrar decididamente en terrenos que, más que rozar, se asientan en lo caprichoso y arbitrario, pasando de los detalles más íntimos y banales a momentos algo pretenciosos que son abordados sin disimulo, con total autoindulgencia. Es cierto que el recurso único del *found footage* de la obra de Davies se diferencia de las múltiples fuentes en las que abreva Maddin. Por lo demás, en este último caso, su habitual combinación entre estética de cine mudo y de la época de oro de Hollywood revisitados con ironía y filtrados con un uso expresionista de luces, texturas, sombras y encuadres da como resultado una obra menos discursiva y aleccionadora,

My Winnipeg

Canadá, 2007, 80'
DIRECCIÓN Guy Maddin
GUIÓN Guy Maddin
FOTOGRAFÍA
 Jody Shapiro
EDICIÓN
 John Gurdebeke
INTÉRPRETES
 Darcy Fehr, Ann Savage, Amy Stewart, Brendan Cade, Louis Negin, Wesley Cade, Lou Profeta.

Estrenos en salas en formato DVD.

algo más parecida a un sueño (a veces, pesadilla) sobre la ciudad que lo vio crecer.

En este sentido, *My Winnipeg* se conecta no sólo desde lo estético con sus anteriores *La canción más triste del mundo* (de 2003, única estrenada comercialmente en nuestro país, también en formato DVD ampliado, desgraciadamente) y *Brand Upon the Brain!* (2006). También remite a ellas el rol que juegan potentes figuras femeninas que cumplen un rol materno muy dominante. Como pasaba en esta última película, los hijos parecen no poder escaparse de su control y mando, que allí era derechamente ejercido, altavoz mediante, desde el atalaya que dominaba el lugar donde ocurrían los hechos.

Por lo dicho, es difícil reconstruir el hilo argumental de *My Winnipeg*. La película comienza con Maddin (representado por Darcy Fehr) en un tren intentando abandonar esa “ciudad de sonámbulos”, medio dormido, actuando él mismo como un sonámbulo más, desgranando una serie de recuerdos que entrelazan —en un ejercicio de un ampuloso psicologismo paródico— los relativos a su dominante madre con distintos episodios y tragedias acaecidas en la ciudad o que forman parte de su leyenda; suma ambigua de la Winnipeg mítica con la aparentemente real. En este sentido, la relación con determinados edificios o monumentos (en este caso, el estadio de hockey, gran útero de toda ciudad canadiense que se precie de tal) también se vincula con la obra de Davies antes citada. Pero no sólo con ella. Aquí la demolición del estadio no tiene que ver solamente con esa madre de la que se quiere escapar, sino también con el valor simbólico que tiene la destrucción del sitio donde tenía lugar el espectáculo público que unía a su pueblo en la infancia. El estadio juega aquí el rol de los cines que desaparecen en *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich, 1971), *Nitrato d'argento* (Marco Ferreri, 1997) o *Goodbye, Dragon Inn* (Tsai Ming-liang, 2003). Las dos últimas fueron programadas en mayo de este año en la Sala Leopoldo Lugones, en la muestra que se denominó “Palacios plebeyos”, homenajeando el libro de Edgardo Cozarinsky que lleva ese título. Y es para no desmerecer ese homenaje que he evitado citar junto con las tres películas precedentes a *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), que también tocaba este tema. Que en *My Winnipeg* el homenaje arquitectónico y moral a un palacio plebeyo no se refiera al cine sino de manera oblicua, quizás tiene que ver con las propias peculiaridades de la obra de Guy Maddin, que afirma y reclama para sí la libertad del cine mudo, confiando más en lo onírico que en la lógica más estandarizada del sonoro, y que recupera algo del espectáculo de atracciones (pensemos por ejemplo en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, de 2002, y en la particular puesta en escena diseñada para *Brand Upon the Brain!*, película muda presentada en el Bafici 2007 en el Teatro Coliseo, con orquesta, sonido, castrati y Geraldine Chaplin haciendo la narración, todo en vivo).

Sin perjuicio de lo expresado, *My Winnipeg* aparece como una de las obras más transparentes, honestas y accesibles de Guy Maddin. Es que lo que por ejemplo en *Brand Upon the Brain!* parecía puro artificio, cayendo a veces en la repetición y el plagio a la propia obra anterior, aquí se justifica y explica por el ejercicio descarnado de la exploración en las raíces personales, lindante a veces con un exhibicionismo que no por obsceno resulta menos atractivo (quizás todo lo contrario). **[A]**

Carnaval de la carne

por Diego Trerotola



“ Mi ideal cinematográfico siempre ha sido el de lograr que los espectadores se identifiquen con lo que están viendo de tal modo que su experiencia visual se aproxime al máximo a la realidad viva. Cualquier cosa que aumente ese efecto de ‘envoltura’ –color, pantalla gigante, sonido estereofónico– es una ventaja. Una extensión lógica de esta idea son las tres dimensiones. Utilizando los fondos de Jean-Pierre [Rassam], hice una serie de pruebas en tres dimensiones con el propósito de aplicar el proceso a una película erótica auténticamente espectacular. Aunque los resultados fueron muy alentadores, llegué a la conclusión de que se necesitaba una mayor perfección técnica.” Así recordaba Roman Polanski, según la traducción Grijalbo de su autobiografía de 1984, las experiencias a principios de los setenta con el 3D gracias a la generosidad de Rassam, un productor con el que luego trabajaría en *Tess* y que hizo posible películas rupturistas y eróticamente aberrantes de Marco Ferreri y Jean-Luc Godard, entre otros. La idea de Polanski de un erotismo cinematográfico vivido y absolutamente envolvente no prosperó, aunque ya se respiraba en algunas películas nudistas de la época. Igual fue Paul Morrissey, con *Flesh for Frankenstein* (1973) –que continuaría ese punto de partida de Polanski bajo la producción de Carlo Ponti–, quien se encargó de complicar la cosa y mezclar tripas y erotismo camp en 3D, como haciéndole cosquillas al gótico europeo para sacarle una risa tridimensional de dientes apretados a la estética de las películas de la Hammer. Hay que aclarar que lo original estaba en la mezcla, porque terror y erotismo separados ya existían en cine de tres dimensiones. Evidentemente, en su inicio como artilugio comercial masivo en los primeros cincuenta, el terror en 3D fue estrella: *Museo de cera* (1952), con Vincent Price y dirigida por André de Toth, fue uno de los éxitos mayores (ver para creer: ¡increíble que una de las películas en 3D más vistas de la historia fuera realizada por un director tuerto, que nunca pudo experimentar el efecto!). Y luego de casi dos décadas de poco uso, el 3D volvía a fines de los sesenta para darle a la sexploitation una densidad más fantasmáticamente carnal, como prólogo para la explosión del porno chic. Aunque la rareza definitiva del sexo en 3D fue un experimento un poco anterior: *The Bellboy and the*

Sangriento San Valentín *My Bloody Valentine*

Estados Unidos, 2009, 101'

DIRECCIÓN

Patrick Lussier

GUIÓN

Todd Farmer,

Zane Smith

EDICIÓN

Cynthia Ludwig,

Patrick Lussier

MÚSICA

Michael Wandmacher

FOTOGRAFÍA

Brian Pearson

PRODUCCIÓN

Jack L. Murray

INTÉRPRETES

Jensen Ackles, Jaime

King, Kerr Smith,

Betsy Rue, Edi

Gathegi.

Playgirls (1962), película que después se haría famosa por ser el debut en la dirección de Francis Ford Coppola. Sí, porque fue él quien filmó específicamente las escenas de mujeres desnudas en 3D para ser agregadas a una película alemana de 1958 que iba a ser redistribuida en Estados Unidos en el circuito de cine valijero, pero ahora en plan tecnología de punta, con anteojos bicolors especiales para ver los cuerpos refragarse en las narices voyeuristas.

Y si este incompleto y sesgado prólogo histórico sirve de algo, es para demostrar que la carne convertida en carnaval, en fiesta profana, es el móvil de la mirada del cine en tres dimensiones: sea la carne en éxtasis (la sexploitation) o la carne lacerada, destruida (el terror). Y *Sangriento San Valentín* vuelve a hacer rodar ese juego, con la gracia con que lo hizo su precursora *Flesh for Frankenstein*: Patrick Lussier vuelve a poner toda la carne al asador. Parrillada completa, podríamos decir. Porque no falta ningún corte, en el sentido más gore del desparramo de carne roja, y además hay tripas para salpicar a quien entre en el chiste esquizoide de adivinar quién es el asesino del pico de minero. Pero también esta película parece confirmar una vuelta al exhibicionismo más sexploitation del cine de terror de décadas pasadas, que en los noventa se volvió pacato, y ahora arremete con más generosidad: en una secuencia hay desnudo frontal femenino (es decir, teta y concha) y desnudo de espaldas masculino (es decir, culo). Eso parecería que en épocas de consumo irrestricto de Xtube no le para los pelos a nadie, pero si piensan que es en 3D y pantalla gigante, la cosa tiene otro tamaño. Y, de alguna manera, *Sangriento San Valentín* se trata de eso, de agigantar el gesto histórico del cine en tres dimensiones: ahí está la masacre furiosa chorreando en nuestra cara, ahí está la carne exhibida tatuándose en nuestras retinas de tecno-voyeur. Claro que todo, como en la película de Morrissey, se hace en plan carnavalesco, pirotécnicamente risueño y con alma berreta. Porque ésta es una película que muestra sus dientes en la carcajada y en la furia irresponsable, tanto en el plano argumental como en el visual, y no importa que la carne en juego sea de cuarta categoría porque será multiplicada por tres dimensiones: no se trata de calidad del efecto sino de la cantidad. Y así, en este juego de la exageración, las cuentas cierran. [A]

Whodunit?

por Juan Pablo Martínez

La versión original de *My Bloody Valentine*, dirigida por George Mihalka, se conoció aquí con el título *Aniversario de sangre*.

Realizada en Canadá luego del exitazo que significó *Martes 13* y estrenada por la Paramount en 1981, la película tuvo un éxito moderado (aunque haya recaudado más que su presupuesto, de sólo 2 millones de dólares), pero más adelante se convirtió en un film de culto –la banda irlandesa se llama así por esta película– en todos lados menos acá, donde muy pocos la conocen. Pero los que sí la conocen (y la vieron repetidas veces, sin duda) tuvieron que conformarse siempre con una versión mutilada, que fue la que se estrenó en EE.UU. en su momento. Como suele pasar, la MPAA pidió cortes para que se ajuste a una calificación “R”, y fue así como una *slasher movie* perdió todos sus asesinatos. Sí, parece que en ese momento estaban en extremo sensibilizados con la violencia –dice Mihalka que se debió a la reciente muerte de John Lennon– y, por lo tanto, más duros. Los cortes en *My Bloody Valentine* fueron hechos a desgano, se nos muestra el antes y el después de los asesinatos y, entre ese antes y ese después, hay saltos de montaje atroces. Por suerte, en enero de este año y gracias al estreno de *Sangriento San Valentín*, la película se reeditó completita y en todo su esplendor gore en EE.UU. Y hay que decir que levanta muchísimo. Esos cortes que de tan malos distraían han dado lugar a escenas de retorcida belleza visual, como aquella gran imagen de la cabeza chamuscada de un personaje saliendo de un lavarropas (que se repite en la remake, aunque con otro personaje).

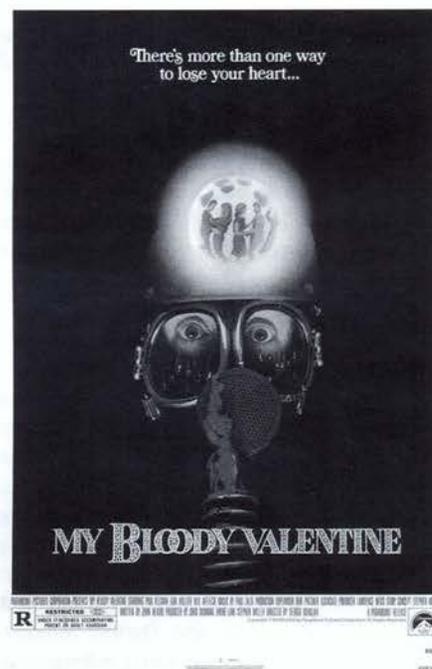
Pero si bien el resultado final se resentía por los saltos de montaje, igualmente se trataba de una película enorme. Los últimos 40 minutos, que transcurren casi en su totalidad en la oscuridad de una mina, son puro suspenso sostenido. Encima, la falta de presupuesto hizo que esa oscuridad fuera

casi total, más aún si tenemos en cuenta que el traje de minero del asesino es completamente negro. La única iluminación que tenemos es la luz del casco del asesino y un par de linternas. Todo eso contribuye a acrecentar el clima de pesadilla que el relato busca y encuentra como pocos; son raros los casos en que la falta de presupuesto le juega tan a favor a una película. Y fuera de esas escenas, la película no deja de ser seca, dura. *My Bloody Valentine* va bien en serio, y eso es lo que la hace aterradora. Bueno, va bien en serio hasta que llegamos a los créditos finales, porque al músico de la película se le ocurrió que lo mejor para acompañar a los *credits* era escribir una canción folk acústica símil Donovan que contara los hechos que acabamos de ver. Pero su inclusión es tan inexplicable y tan fuera de tono que, como si de una película de David Lynch se tratara, termina por convertirse en algo macabro.

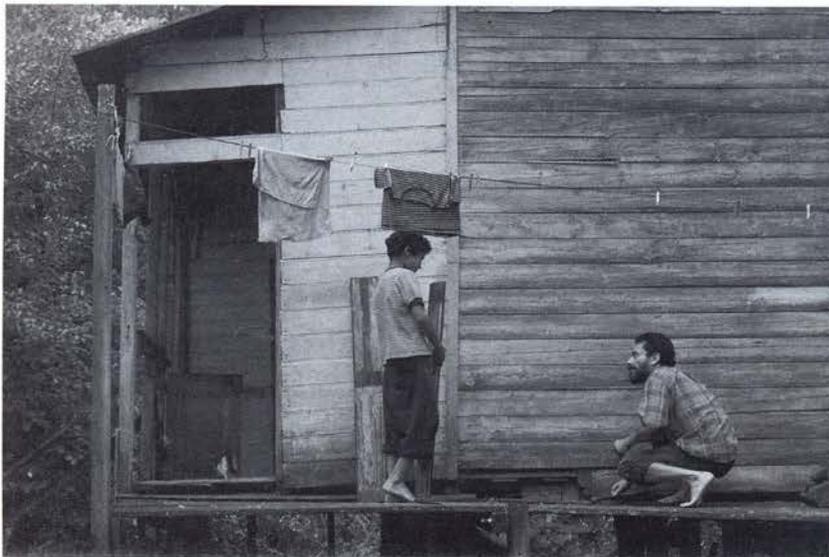
Sangriento San Valentín es muchísimo más festiva. Es claramente una película post *Scream*, llena de chistes intertextuales (“Jason, ¿sos vos?”) y referencias al género. Al mismo tiempo, vuelve hacia atrás en el tiempo y nos muestra desnudos, cosa que últimamente no pasaba, y ni siquiera pasa en el film de Mihalka.

Advertencia: A continuación se cuenta el final de la original y de la remake, así que deberían leer esto después de verlas.

Pero lo que convierte a esta nueva versión en algo muy querible es cómo dialoga y se complementa con la original, cómo nos propone, a quienes la vimos, un juego de “adivinar el asesino”, confundiéndonos todo el tiempo. En la original todo el mundo piensa que Harry Warden, un minero muerto años atrás, es el culpable de los asesinatos, y el hecho de que el asesino sea uno de los protagonistas aparece recién sobre el final, como vuelta de tuerca. La película 3D de Patrick Lussier apenas indaga en la posibilidad de que el asesino



sea, efectivamente, Harry Warden, y todo el resto del tiempo se lo pasa haciendo que nos preguntemos cuál de los dos protagonistas masculinos (en ambas hay un triángulo amoroso, con un personaje “que se fue del pueblo y acaba de volver” y otro “que se quedó en el pueblo y con la chica”) es el asesino. Encima, Lussier hizo que esta vez “el rubio” sea “el que se fue” y “el morocho” sea “el que se quedó”, al contrario de la original. Y “el que se fue” es aquí el asesino, cuando en la de Mihalka el asesino era “el que se quedó”. Pero en ambas el asesino es “el rubio”. Complicado, sí, pero dentro de la película este juego resulta encantador. Y que esté reservado exclusivamente para quienes vieron la película de 1981 la convierte en el mejor homenaje posible, en la razón por la cual deberían existir las remakes: para que uno corra a ver la original y así disfrutar de ésta un poco más, o bien para terminar de ver ésta y salir corriendo a ver la otra y así entender a ésta un poco más. [A]



El ojo liberado

por Ignacio Verguilla

El sueño del perro

Argentina, 2007, 90'

DIRECCIÓN Paulo Pécora

GUIÓN Paulo Pécora

FOTOGRAFÍA Martín Frías

MÚSICA

Marcelo Ezquiaga

MONTAJE Pedro

Razzari, Paulo Pécora

SONIDO Germán Chiodi

PRODUCCIÓN

Paulo Pécora

INTÉRPRETES

Guillermo Angelelli,

Néstor Noriega,

Mónica Lairana, Aldo

Niebuhr, Jorge Valor,

Jorge Sesán, Marcos

Sánchez.

En el principio fue el ojo. Si tuviera que definir con una imagen, con un solo plano el cine de Paulo Pécora, sin dudas lo haría a través de un ojo. Uno que ocupe todo el encuadre, portavoz silente de la subjetividad que emerge como panorama estético ineludible en cada una de sus películas (dejemos la definición de cortos o largos para los archivistas, y acabemos por aceptar en toda su dimensión a sus propuestas anteriores). *Oscuro, Aunque estés lejos, 8cho, El sueño del perro*, en todas ellas parece regir una misma matriz, resumida en la frase que se lee y se ve en *Cugliandolo*: poner en funcionamiento el mecanismo. Y ese mecanismo no es otro que el de la liberación de la mirada; el acto de ver emancipado de esquemas (narrativos y de recepción) y como placer por lo arbitrario, por aquello que surge entre el sueño y la razón. Para no caer en el desorden (conducir al rumor, diría Eco), esa zona subjetiva y ambigua debe ser productiva y a la vez exigente con su espectador, que es invitado a sumergirse en la cavidad interior del cineasta y acompañarlo en su itinerario, cargado de imágenes y sonidos que responden sólo a las razones de su imaginación.

Un cine insular. En el inicio, un hombre escribe. Una foto familiar —una mujer y su hijo sonríen— arde en el fuego y desde el ojo del escritor se abre el paisaje del delta. En un reposado vaivén, las imágenes oscilan entre la escritura en proceso (el hombre lo hace en una Buenos Aires laberíntica y atemporal, sobre una vieja máquina de escribir), y lo que parecen ser las proyecciones oníricas que la generan, y que transcurren en algún lugar del delta. Guillermo Angelelli le pone el cuerpo a un personaje que hace de la opacidad su mayor virtud, y se convierte en el nudo que

sostiene todas las líneas que se proyectan desde su cabeza: en alguna oportunidad, la cámara avanza y se adentra en el cuerpo del hombre que escribe; otras veces parte de su ojo y vuelve a él, cerrando el círculo de su interioridad. En medio de esto, y para rizar aún más la cuestión, se cuelan algunas imágenes (¿flashbacks?) que parecen narrarnos el pasado trágico del escritor/protagonista. En una decisión fundamental para sostener su estructura, Pécora coloca a Angelelli como personaje central de todos sus relatos; así, sueño y realidad, presente y pasado se contaminan y se requieren unos a otros. Se podría hablar de alteraciones temporales y espaciales, pero, lejos del puzzle que reclama ser ordenado para develar un enigma, *El sueño del perro* propone un movimiento en espiral hacia el corazón de la escritura. De allí los juegos especulares (en el delta, un chico pronuncia las frases estampadas en el papel y más adelante se observa a sí mismo, homologándose al personaje central) y la arbitrariedad: una escena recomienza y ahora el personaje cambia de trayecto respecto de lo visto hace sólo unos minutos. En ambas, el hombre corre porque sólo le queda el movimiento; esa fuga hacia delante —en un plano virtuoso con ecos lyncheanos— acaba en un agujero negro que se continúa en la boca abierta y angustiada del mismo hombre que corría. Momentos como éstos, fragmentarios y plagados de libertades, marcan el camino del cine insular de Pécora, felizmente difícil de asir y hacer calzar en el panorama actual del cine argentino.

Apropiaciones. Parecen emerger del agua los viajes de Argentino Vargas (*Los muertos*) y las envolventes descripciones de Haroldo Conti en *Sudeste* (es interesante que para un norteamericano como Robert Koehler, de *Variety*, el tono remita a Faulkner); aunque, lejos de repetir trayectos, Pécora utiliza los vaivenes del río, los árboles, las orillas, no como espacios referenciales para sus personajes sino como proyecciones emotivas de su mundo interior. El delta es y no es el delta. A bordo del ojo impresionista de Pécora, se nos revela un ámbito imprevisible que parece crearse en ese mismo instante, construido desde la fragmentación y el detalle.

Confluencias. En el terreno de la subjetividad (patria compartida entre crítico y cineasta), los motivos que nos llevan al goce, a la complicidad, son amplios y probablemente intransmisibles: los travellings que navegan desde el agua y parecen asaltar la orilla, la secuencia de diapositivas que revive a la mujer ausente por medio del montaje (un plano exterior parece ser el último de la serie, pero enseguida la cámara se mueve integrando en el presente a las imágenes anteriores), el silbido que une por reiteración al hombre y al chico. Por último, una filiación aventurada con *Entrevista* de Fellini: la secuencia más emotiva de la película (Mastroiani en clave de mago recuerda *La dolce vita* junto a una mastodóntica Anita Ekberg, que evidencia con su cuerpo la dimensión mítica de su imagen cinematográfica) concluye en el exterior de la casa y con unos perros de cartón como mudos testigos. En la película de Pécora, su personaje cree entrever en el perro que lo observa y acecha su propio sueño. Alejadas casi por completo en tono y estilo, ambas películas comparten de pronto la voluntad de aniquilar la razón para llegar a la emoción. **[A]**

La decisión más difícil

My Sister's Keeper

Estados Unidos,
2009, 109'

DIRECCIÓN

Nick Cassavetes

GUIÓN Jeremy Leven,

Nick Cassavetes

MÚSICA Aaron Zigman

FOTOGRAFÍA

Caleb Deschanel

EDICIÓN Jim Flynn,

Alan Heim

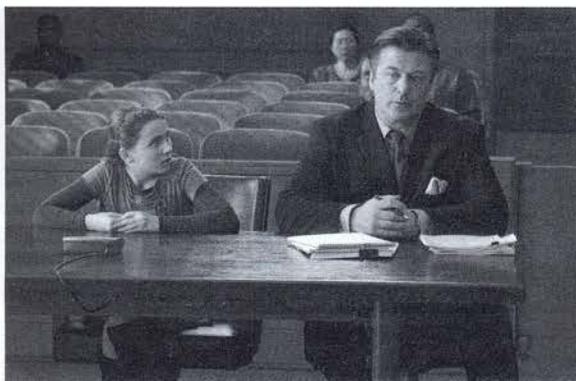
INTÉRPRETES

Cameron Diaz, Abigail

Breslin, Sofía

Vassilieva, Jason

Patric, Alec Baldwin.



Emancipaciones

A favor por **Diego Trerotola**

Creo recordar que en *It*, miniserie que adapta a Stephen King, un niño habla de alguien que murió de cáncer pero se refiere a esa enfermedad como "la gran C". La única vez que vi *It* fue en los primeros 90, en el auge del VHS, y se alquilaba en dos cassettes porque en uno no entraba. Ese recuerdo videoclubista ahora me parece tan antiguo como la prohibición de pronunciar la palabra cáncer, y si bien esto cambió considerablemente, no recuerdo haber visto una película que se encargara del tema de forma tan frontal como *La decisión más difícil*, sin ir para el lado de la pacatería visual y narrativa porque habla de un tema delicado, que es lo mismo que decir "la gran C". Esta película de Nick Cassavetes no sólo cruza la barrera de las imágenes permitidas para mostrar el cáncer de una adolescente, sino que tiene un sentido de la tristeza y la alegría totalmente amarillistas, neutralizándose entre sí, que va de la comedia al dramón sin pasar por la escala de grises del buen gusto. Pero ese vaivén brutal se tensa con un desestabilizador punto de partida argumental, la idea de que una pareja tiene un bebé programado científicamente para que sirva de repuesto a su hija que necesita trasplantes de médula de una persona compatible: particular sentido frankensteiniano de la procreación, de la familia y de la vida, mutilar repetidamente el cuerpo de una hija para que sirva de repuesto de otra. La película avanza desde ese lugar imposible de resolver, difícil de desarrollar, pero lo hace con total libertad, incluso con saludable libertinaje, saliendo casi ileso. Por eso, el resultado es ideológicamente envidiable, implica una idea de "emancipación" (pocas películas familiares usan esa palabra, y menos con tanto sentido político) donde dos mujeres-niñas pueden decidir sobre sus cuerpos, sobre sus propias vidas. Tiene algún convencionalismo de género, claro, pero los méritos son mayores, como dejar la religión fuera del campo de la discusión y darle a Alec Baldwin el papel de un abogado *celebrity* que, para justificar que anda con un perro para todos lados, dice: "Tengo un pulmón de metal y el perro me protege de los imanes." [A]



Si querés llorar, llorá

En contra por **Paula Vazquez Prieto**

El peligro de una película que trata sobre una enfermedad incurable y dolorosa como el cáncer no sólo es el abuso del golpe bajo, sino además la glorificación de ese exceso. *La decisión más difícil* es un largo padecer en el que no se escatima sufrir alguno. Todos tienen su pequeña o gran tragedia. Lo curioso es que, pese a ello, nunca logra emocionarnos. Vómitos, hemorragias, laceraciones, todos los síntomas se amontonan en escenas que intentan mezclar el humor con el gore sin alcanzar el tono adecuado.

Una idea fundamental de la película tiene que ver con la convivencia cotidiana con la enfermedad: ese hecho que para quien lo mira de afuera es una situación excepcional y para quien lo vive día a día se convierte en pretendida normalidad. Esa premisa sólo nos brinda dos momentos liberadores: los chistes negros en la mesa familiar y la escena en el hospital, donde los familiares opinan "seriamente" sobre el comportamiento de las células malignas. Luego, de buenas a primeras, nos abandona a la feroz solemnidad de la agonía, mezclada con momentos de infame felicidad edulcorada.

El único personaje genuino es la madre que interpreta Cameron Diaz, en parte por mérito de la actriz, que no necesita de estos dramones para demostrar su talento. Pese a la escena irresponsable de me-rapo-para-que-seamos-iguales, da un testimonio creíble en el juicio y sostiene un encuentro íntimo y conmovedor en la última despedida de su hija. La música carece de sutileza y hay escenas donde las canciones elegidas directamente dan vergüenza ajena. Las imágenes de la familia yendo a la playa con "Feels Like Home" de fondo parecen salidas de un estreno Hallmark.

La vuelta de tuerca final destruye cualquier defensa de la autonomía de los niños con respecto a los designios de los padres, y no sólo no se anima a defender el egoísmo de la sana, sino que además la convierte en la heroína sacrificada. Hasta el abogado que interpreta Alec Baldwin se revela como un fante, un falso cínicco que termina como un desdichado más en la repartija de desgracias. A veces, para ciertas apuestas, hay que mostrar un poco más de agallas. [A]



Algún lugar en ninguna parte

Argentina, 2008, 85'. **DIRIGIDA POR** Víctor Dínzon. **CON** Fernando Cia, Daniel Dibiasé, Adela Gleijer, Selva Alemán, Nicolás Scarpino, Nazareno Casero.

El planteo no es novedoso, al punto de que hunde sus raíces en las mitologías más antiguas: aludir a la vida (y a la muerte) como un viaje. Por ello no es de extrañar que la idea de recorrer, explicar o reconstruir mediante esa metáfora los momentos que conducen y conectan una y otra haya sido abordada por el cine en muchas ocasiones (ejemplos paradigmáticos: *Réquiem*, de Alain Tanner, y *El sabor de la cereza*, de Kiarostami, pero también rondan esta idea, entre otras, *Una historia sencilla*, *La mirada de Ulises*, *Las alas del deseo*, *All That Jazz* y hasta *Sunset Boulevard*). Con este punto de partida, y más allá del primer y muy logrado plano secuencia en el hospital, *Algún lugar en ninguna parte* parece quedar atrapada en su propio título al sumar deshilachadamente subtramas y personajes que, lejos de configurar un clima onírico o poético, desnudan la voluntad de crear (a veces a costa de todo verosímil) las situaciones propicias para descerrajar las frases grandilocuentes o pretendidamente simples y profundas que pueblan el guión. Es que, en términos cinematográficos, retratar la simpleza es ciertamente una tarea muy compleja. En este caso, el personaje que interpreta Fernando Cia va al hospital a ver a un amigo médico antes de emprender un viaje al interior de la provincia de Buenos Aires, y desde el inicio la presencia del fin estará presente durante su travesía en los distintos cruces con nuevos y antiguos amores, con su madre, con unos ladrones, con un vecino que de casualidad viene a morir en sus brazos... hasta terminar con su propia muerte (a la que se pega la imagen final de un río que discurre). A este tipo de trazo algo obvio y a los aires de importancia tampoco ayudan las actuaciones en un marcado registro televisivo, entre las cuales resalta la inadecuación de Nicolás Scarpino y sólo brilla el tranquilo oficio de Selva Alemán.

FERNANDO E. JUAN LIMA



Desafío

Defiance
Estados Unidos, 2008, 137'. **DIRIGIDA POR** Edward Zwick, **CON** Daniel Craig, Liev Schreiber, Jamie Bell, Alexa Davalos, Iben Hjejle.

¡Ay de los dramas testimoniales! ¡Ay de las historias de vida! ¡Ay de las metáforas de la libertad y la redención!! Si, ¡ay! *Desafío*, mis valientes amigos (quienes se asomen a las puertas de esta película), cumple con casi todos los lugares comunes del subgénero de "testimonio basado en una historia real" pero se tiente un poquito con ese no sé qué del tole tole-tiki tiki-bang bang (no confundir con el triki triki-bang bang, que poco abunda en el film en cuestión). Es decir: mitad historia de vida y esperanza –unos refugiados judíos en Bielorrusia huyen de la persecución nazi y, obligados a sobrevivir en una comunidad escondida en pleno bosque, deben soportar todas las calamidades climáticas y de las otras–, mitad una de tiros –la historia de los líderes de esa comunidad en resistencia, los agueridos hermanos Bielski, muchachos de metralletas tomar–. Claro está que no podemos pedirle a Edward Zwick que se aleje un centímetro de sus películas de aprendizaje de hondo contenido humano, en donde la narración siempre es el fondo del comentario social, obvio, inevitable y subrayado. Sí, en cambio, podíamos pedirle que los tiros, algo que solía salirle bien, mejorasen un poco, ya que aquí están medio chamuscados. Pero ni eso.

Por ahí anda, perdido entre la maraña de frases ñoñas y balas de salva, un Daniel Craig todavía *bondizado*, que debe acordarse con cierto cariño de su personaje de *Munich* (Steven Spielberg, 2005), ahí cuando el hecho de contar una aventura de espías y supervivencia no estaba divorciado del testimonio ni del espectáculo. En *Desafío*, todo es ambientación y ¿fidelidad? a los hechos. Ni siquiera eso, pero el diseño de producción, ay, ¡cómo garpa si el resto se cae! **FEDERICO KARSTULOVICH**



La chica del parque

The Girl in the Park
Estados Unidos, 2007, 109'. **DIRIGIDA POR** David Auburn, **CON** Sigourney Weaver, Kate Bosworth, Alessandro Nivola, Keri Russell, Elias Koteas.

Sigourney Weaver otra vez entre nosotros. Su desgarrado encanto airoso ante la madurez. Ése es el mayor atractivo del debut como director de David Auburn. Su película es más un síntoma que una historia. Signo de una época y un lugar –Nueva York, la mullida cultura de la costa Este– que, acorralado entre el espanto del 11 de septiembre y la exigencia *new age* de felicidad obligatoria, elige anular el dolor y amortiguar los sentimientos como remedio frente al riesgo de la pérdida. Auburn responde a ese estado de ánimo colectivo con una receta: cada vez que el dolor se hace presente o amenaza con hacerlo –la desaparición de Maggie, la pequeña hija de Julia (Weaver); la relación de Julia y Louise, plagada de engaños consentidos, y hasta el ínfimo accidente doméstico de Chris (el otro hijo de Julia)–, Auburn opta por la elipsis eficiente y medrosa que esquiva cualquier signo de angustia. Mientras tanto, el rostro ajado de Weaver exhibe permanentemente su dolor perpetuo ofreciendo la posibilidad de otra película, un melodrama de aquéllos a los que el cine de otras épocas se entregaba sin prejuicios. Una película que indagara en la eterna cantera del doble: Louise reconstruida por Julia como Maggie, una variante lesbico-maternal de *Vértigo* que se le brinda a Auburn y éste desdena con la distante profesionalidad de un psicólogo conductista. En su lugar, elige el camino de una opaca corrección narrativa que pretende un imposible: poner en escena la imitación de una vida deshecha por el daño más artero, pero eludiendo los insalvables pozos del sufrimiento. Sigourney tenía el coraje de la Teniente Ripley para afrontarlo; Auburn –un profeta de la autoayuda– no se animó. **EDUARDO ROJAS**



La ola

Die Welle

Alemania, 2008, 107', **DIRIGIDA POR** Dennis Gansel, **CON** Jürgen Vogel, Max Riemelt, Jennifer Ulrich, Frederick Lau.

De todas las objeciones posibles que *La ola* habilita, no tengo dudas de que la más flagrante es su falta de conciencia histórica –del cine y de la otra– y la superficialidad binaria con la que se construye el relato. Al profesor Rainer le cae en ciernes un seminario de verano acerca de la autocracia. La figura de esta suerte de ex anarco rocker –la película empieza en su Peugeot 504, con música ramonera en primer plano– cosecha adhesiones entre los alumnos, que se vuelcan sin dudarle a su curso. Pasada una mínima y esquemática referencia al fascismo y al pasado nazi, saltamos sin escalas a la formación de algo así como una “organización” basada en la disciplina y la sumisión a un líder, todo eso con supuestos fines pedagógicos. Que exista una base real –experimento en California en 1967 y posterior novela en la que la ficción ya hacía de las suyas– nada aporta al verosímil, mucho menos a la coherencia. Que al bueno de Rainer se le vuelva vicio esto de guiar al rebaño de la noche a la mañana, tampoco. Y que sus alumnos, uniforme cool de por medio y saludo más cercano a un paso de baile que a cualquier amenaza autoritaria, acaten como imbéciles las órdenes de su profesor, muchísimo menos. Si de premisa tan pavota Gansel pretende que tracemos alguna reflexión, paralelismo u otro tipo de ismo, nos la deja bien difícil. Si a partir de los ojos sin futuro de Edmund (*Alemania año cero*, 1948) el cine moderno declaraba el fin de la inocencia del cineasta, obligándolo a pensar en la ética de la forma, películas como ésta, *Cuatro minutos* o *Los falsificadores* –pura banalidad y falsedad estilizada– parecen declarar la amnesia de una buena parte del cine alemán reciente, ajena a cualquier reflexión mientras tira al aire sus efímeras luces de colores que evidencian, al apagarse enseguida, la nada que las sostiene. Creo que ya es hora de hablar de una cierta tendencia del cine alemán.

IGNACIO VERGUILLA



Papá por un día

Argentina, 2009, 103', **DIRIGIDA POR** Raúl Rodríguez Peila, **CON** Nicolás Cabré, Luisana Lopilato, Gimena Accardi, Julieta Poggio, Miguel Ángel Rodríguez.

Federico (Cabré) es entrenador de hockey y está por casarse con una jugadora de su equipo. Pero el padre de Fede muere y el joven se entera de que tiene una hermanita (Poggio) y debe encargarse de ella. Entonces conoce a una chica (Lopilato), un pueblo y un equipo de hockey que contrastan con su vida de ciudad. Por supuesto, al tipo eso termina resultándole atractivo y la película intenta jugar con ese contraste-atracción: algunas veces (y sobre todo cuando está Accardi) le sale medianamente bien, pero muchas otras veces (y sobre todo cuando el relato se pone serio) le sale muy mal. Entonces acude a la cursilería de horribles escenas (de atardecer, gaviotas, playa y enamorados corriendo al viento) que son, si no un completo insulto a la puesta en escena, seguro un brutal agravio al romanticismo y la poesía. Es que acá se pone demasiado esfuerzo en que todo sea “lindo” y “tierno”: la nena, Cabré, el perro, la Lopilato... Justamente, el editor de esta revista comentaba que a la rubia la hicieron correr, caer, andar a caballo, y que lo único que les faltó fue hacerla saltar en una cama elástica. Y sí, la explotación de la muchacha va a tono con una película marcada, desde el minuto cero, con la firma de su productor: el relato abre con una dedicatoria de Mentasti a sus hijos. ¿Y Rodríguez Peila? Por ahí anda, escondido entre el mamarracho al que arriban los injustificados errores gramaticales de los diálogos (“Cuando cumplíamos con esa misión es cuando nos vamos”), la espantosa música en inglés, la sobreactuación de Lopilato y el afán de Cabré por tartamudear cada vez que intenta ser gracioso. Pero mucho más no podía esperarse de quienes, con tal de incluir una sexy caminata de Lopilato, en el trailer anticiparon la respuesta a la única pregunta final. Y queda claro: esta película no se maquilla para el cine sino para la oferta del supermercado. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Mentiras piadosas

Argentina, 2008, 100', **DIRIGIDA POR** Diego Sabanés, **CON** Marilú Marini, Claudio Tolcachir, Paula Ránseberg, Claudia Cantero, Walter Quiroz, Lydia Lamaison.

Hay en muchos cuentos de Cortázar un sello, un sello que está dado por el desfasaje entre la historia que se narra y el tono del narrador a través del cual llega a nosotros. Es así cómo lo siniestro puede adquirir ribetes cómicos o lo inocente transformarse tímidamente en siniestro. Una familia come junto a un patíbulo y eso es simpático (*Simulacros*), una novia prepara bombones para su pretendiente y eso es atrador (*Circe*). En *Mentiras piadosas*, esta extraña mixtura brilla por su ausencia, o más justo sería decir que se busca pero no se encuentra, o que por transitar caminos equivocados simplemente se ha encontrado otra cosa.

La película de Diego Sabanés parece adentrarse de lleno, sin mapa y sin brújula, en el territorio Cortázar, y aunque hace una parada argumental en *La salud de los enfermos* –la historia de las cartas apócrifas a través de las cuales se urde un bienintencionado engaño familiar–, visita episodios y personajes de otros cuentos. Allí están, entre otros, *Tía en dificultades*, para aportar –trágicamente para la película– el momento risueño, pero también *Casa tomada*, para insuflarle el aliento trágico necesario que asegura la risible grandilocuencia del final. Está a la vista que el cruce de relatos de tono contrapuesto y la acumulación de motivos no garantiza el sello del escritor, y algunas actuaciones parecen estar habitando siempre el paisaje equivocado. La película no logra crear el clima fantástico como sí consiguen hacerlo los relatos al ir de lo cotidiano a lo extraño o de lo extraño a lo cotidiano. Como resultado, sobrevuela en esta ocasión el mismo fantasma que asola a cuanto realismo mágico se le atrevió el cine: la magia que describen las palabras arroja finalmente resultados bizarros.

MARCELA OJEA



El hombre que corría tras el viento

Argentina, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Juan Pablo Martínez. **CON** Jazmín Stuart, Ismael Serrano, Bárbara Lombardo, Pasta Dioguardi, Roly Serrano, Oscar Núñez.

El plano es frontal: Carola (una luminosa Jazmín Stuart) y Daniel —que no es Hendler, sino Ismael Serrano— se ríen sentados en un sillón mientras comen comida china. El *déjà vu* se esfuma en un abrir y cerrar de ojos, y las semejanzas con *Los paranoicos* mueren ahí mismo, en la repetición casi calcada de un plano. Podrían ir más allá, ya que ambas películas comparten una raigambre literaria y un personaje central que escribe (a Daniel se le da por la prosa, mientras que lo de Gauna es el guión), pero las obras de Medina y Martínez, puestas codo a codo, parecen surgidas de galaxias distantes. Mientras que *Los paranoicos* apuesta a una estructura cinematográfica clásica, a la que expone en beneficio de su historia, *El hombre...* se propone seducir con algunas ideas que en la literatura pueden ser interesantes, plasmándolas en la pantalla sin mediación alguna. Las palabras abruma y sobreexplican (pequeño catálogo de nombres y lugares mencionados: Cortázar, Borges, San Telmo, Casablanca, Bogart, Madrid); un hombre grueso de impermeable y maletín de cuero (Roly Serrano) es proyección imaginaria de la mente del protagonista; su amigo ciego se “ve” venir todo lo que va a ocurrir; la chica en cuestión toma clases de tango. Si algo huele a trillado, se debe sobre todo al exceso: las citas, los diálogos, las frases *importantes* le quitan entidad a la imagen y confabulan contra las buenas intenciones de una historia interesante (un hombre pierde a una mujer por cobardía, y, aunque el destino le brinda la posibilidad de reescribir su historia, cae en los mismos errores) que Serrano incluye en sus conciertos. Allí, sobre el escenario, el relato oral funciona porque su encanto reside en la necesidad de cada uno de cargarlo de imágenes. Un poder de sugestión que parece haber quedado en el proscenio. **IV**



La asamblea

Argentina, 2008, 70'. **DIRIGIDA POR** Galel Maidana.

La propuesta del documental de Galel Maidana es una aproximación al Frente de Artistas del Borda, grupo que tiene la particularidad de estar compuesto por internos del hospital neuropsiquiátrico porteño. Aunque, ciertamente, esto se deduce más del material extrafílmico que del film en sí mismo, ya que la estructura del film, en extremo fragmentada, reproduce de alguna manera la esquizofrenia de buena parte de sus protagonistas. Quizás por eso la película resulte una sucesión de escenas, un poco anecdóticas, de la vida de los pacientes, tocando varios temas sin profundizar en ninguno ni aun mínimamente. Se nombra a la asamblea sin que sepamos realmente en qué consiste o cómo funciona, se discute sobre la desmanicomialización sin exponer de qué se trata. Todo resulta bastante turbio aun para aquellos con cierto conocimiento o interés en el tema.

Sin embargo, el principal inconveniente del film es el enorme distanciamiento que produce la fotografía en un contrastado blanco y negro con primeros planos desmedidos, en los que incluso se logran momentos de cierta abstracción visual. La mirada a través de un tiempo y un espacio tan seccionados no sólo hace casi imposible comprender la dinámica de funcionamiento de la vida de los participantes de la asamblea, sino que además atenta contra la identificación con los pacientes. Puede que las imágenes resulten bonitas, pero lejos están de involucrar al espectador con los protagonistas del film, y así la película termina siendo una observación demasiado fría y distante. Basta comparar a *La asamblea* con ese otro acercamiento al mundo de la locura que es *Monos como Becky* (1999), del catalán Joaquim Jordá, modelo de honestidad y compromiso. **RODRIGO ARÁOZ**



El árbol de lima

Etz Limon

Israel/Alemania/Francia, 2008, 106'. **DIRIGIDA POR** Eran Riklis, **CON** Hiam Abbass, Doron Tavori, Ali Suliman, Rona Lipaz-Michael.

La tibieza es, sin duda, uno de esos oasis en los que algunos se refugian para evitar el compromiso, mientras pasan por bienpensantes y sesudos. Una visión simplista podría llevar a decir que esta película es mejor que *La novia siria*, y probablemente lo sea en términos de construcción del relato. Pero aquélla ya desnudaba lo que aquí, a fuerza de un andamiaje estructural mejor construido, se hace insoslayable mencionar, y es su falta de coraje y cierto oportunismo ramplón para no asumir el menor compromiso ante aquello con lo que uno no debería hacerse el distraído. Mientras la película se empuja en hacernos preocupar por el destino de los limones de la señora Zidane, nos pide a gritos que creamos que el Ministro de Defensa israelí habita, cerco de por medio, en la zona de ocupación palestina en la que vive la afable y buenaza limonera. Las tensiones de lo real apenas se cuelan gracias a las declaraciones mediáticas del Ministro, mientras Riklis filma como si todo se limitase a un problema de territorio en el que unos arbolitos son el eje central del conflicto, y no puede ni sabe cómo hacer de lo particular un destello de lo general. Así, se las ingenia para permanecer en una zona de indefinición que no puede menos que incomodar. Y lo hace por la inexplicable simplicidad (más inverosímil que el domicilio del Ministro) con la que trata una cuestión que no puede ni debe tenerla. Tal vez la más flagrante de sus falsedades sea el ruido a “chasquibum” con el que nos quiere hacer pensar en un ataque terrorista a la casa del político, lo que vendría a justificar la decisión judicial respecto de los limoneros. Ignorando la existencia de obras adultas como *Intervención divina*, *Z32* o *Waltz with Bashir*, *El árbol de lima* permanece en una infancia en la que el avasallamiento israelí, la violencia y el fanatismo religioso suenan a cosas de grandes. **IV**



Coco antes de Chanel

Coco antes de Chanel

Coco avant Chanel

Francia, 2009, 105', **DIRIGIDA POR** Anne Fontaine, **CON** Audrey Tautou, Benoît Poelvoorde, Alessandro Nivola, Marie Gillain.

Había una vez una pobre hija de señorita que dio el mal paso que aprendió a tejer. Y después de dos horas, casi, se convirtió en reina de la moda. Má qué Nº5: esta Chanel es rancia (y no de alcurnia) y pasada de moda. Copiando la estrategia de ilustrar más o menos con Grandes Éxitos del Melodrama la vida de la talentosa diseñadora, la tal Fontaine se quedó justamente con el look y la superficie de su tema. Todo corte recto, cero bias: no sea cosa que al cuento de la costurerita que dio el buen paso se le adose alguna lectura lateral, algún contexto, algo que le dé un poco de peso al rostro delgado (de emoción) de una Audrey Tautou que exige como pocas actrices del mundo que un director la lleve y traiga con precisión (recordar, si no, *Pas sur la bouche*, donde está bien porque atrás de las cámaras está Alain Resnais). Carente de toda imaginación, el film utiliza sus secuencias como La Samaritaine a sus vitrinas. Y, paradójicamente, lo que logra no es ni una liquidación de Zara, sino más bien un ultra saldo de Bachino, con todo respeto. **LMD'E**

Hannah Montana - La película

Hannah Montana: The Movie

Estados Unidos, 2009, 102', **DIRIGIDA POR** Peter Chelsom, **CON** Miley Cyrus, Billy Ray Cyrus, Emily Osment, Margo Martindale.

Llueve. Miley y su papá, sentados en medio del campo, cantan "mariposa, vuela lejos" y dos mariposas pasan volando... ¿Hay que decir algo más? Lo literal de ese momento ya es demasiado, pero como a Hannah la sumaron a la prole de muñecos de Disney, es necesario hablar en su favor (en el de los muñecos, claro). Porque aquéllos, aun perdidos en parques de diversiones, siempre son de verdad. Pero este personaje, aun de carne y hueso, es siempre de mentira. No existe, no divierte, no interesa, y su mundo es demasiado tonto y entonado (¿o la escena de los familiares cantando a lo Von Trapp no es ridícula?). En este apéndice de la exitosa serie de TV, Miley está embobada con la fama y su padre quiere darle una lección. Por eso la lleva de viaje al pueblo de su infancia, alejándola del hábitat de su alter ego, la estrella Hannah Montana. Quizás, en casos como éste, a Disney le vendría bien inspirarse menos en *yanquilandia* y más en las imitaciones de goma espuma que recorren nuestra ciudad, porque *HMLP* es de los más torpes productos *highschoolmusicales* de los últimos años.

JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

G.I. Joe: El origen de Cobra

G.I. Joe: The Rise of Cobra

Estados Unidos, 2009, 118', **DIRIGIDA POR** Stephen Sommers, **CON** Channing Tatum, Sienna Miller, Dennis Quaid, Joseph Gordon-Levitt, Marlon Wayans, Rachel Nichols.

Pocas cosas me resultan tan odiosas en una película como que un soldado al arengar a su tropa le diga "come on ladies". ¿Por qué emplear esa expresión trillada y burda, que ya perdió toda su gracia (si es que alguna vez la tuvo)? Sin embargo, así empieza esta berretada misógina, donde las mujeres –en una muestra de pensamiento consecuente– no son más que cáscaras de modelos devenidas *action figure*. Aquí hasta la archimalvada es una fémina inconstante. Los personajes femeninos, mucho más que los masculinos, se manifiestan totalmente desdibujados, sin motivaciones firmes, y producen nula empatía. ¿Dónde quedaron esas mujeres hawksianas, fuertes, decididas, complejas y de armas tomar a las que el cine americano nos tenía acostumbrados? ¿Dónde están la Jean Arthur de *Sólo los ángeles tienen alas*, la Katharine Hepburn de *La adorable revoltosa*, la Angie Dickinson de *Río Bravo*? Sobre la película en sí mejor ni hablar: puras luces de bengala sin asidero alguno; una bravuconada que de cine tiene poco. En definitiva, un bodrio que hace de la vacuidad su estandarte. **ML**

Demasiado amor

Peperoni ripieni e pesci in faccia

Italia/España/Alemania, 2004, 98', **DIRIGIDA POR** Lina Wertmüller. **CON** Sophia Loren, Silvia Abascal, F. Murray Abraham, Emiliano Coltorti, Moira Grassi, Angela Pagano.

La Santa Loren, patrona de las entradas vendidas a fuerza de nostalgia, vuelve a intentar el éxito y milagro –en entradas vendidas en Argentina– del telefilm *Francesca*, su anterior colaboración con Lina Wertmüller. La Loren es hoy un reducto donde se estiran, y no de mejor manera, no sólo sus mejillas y su leyenda sino también cierta idea sobre la italianidad. Comprimida en sus labios símil morrón, la Loren, junto con sus agotados recursos actorales, anda gritando una “comedia dramática” sobre una familia en la que papá norteamericano y portuario es acusado de adulterio y otros melodramas abultados, que hermanos y padres resuelven al voleo y con el corazón (“Vaya, hijo, enfiéstese que mamá le cuida la estirpe”, “Ugh, ma, me preñaron y no sé quién es el padre”, y todo seguido de risotadas en clave “la vida es así, todo sale”). Si hasta papá portuario le pega un mamporro a una nuera que se escapa –mientras todo es filmado como si fuera un piloto de TV costumbrista: la mano más dura acá es la de Wertmüller– y nadie deja de darle la razón. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Fuerza G

G- Force

Estados Unidos, 2009, 88', **DIRIGIDA POR** Hoyt Yeatman. **CON** Zach Galifianakis, Kelli Garner, Bill Nighy, Will Arnett, Tyler Patrick Jones.

Cobayos paramilitares que hablan y con entrenamiento de G.I. Joe (claro que sí: Disney). Con esto, *Fuerza G* intenta disfrazarse de peliculita básica (la rata “líder del equipo”, la “cobaya”, el boludo que salva a todos, la rutina de “nos echan-probamos que teníamos razón-salvamos el día”) cuando, en realidad, parece una campaña de marketing de veterinarias. Al supuesto encanto de los cobayos ultra profesionales y símil *Misión: Imposible* de los primeros cinco minutos, se le suman los chistes mal traducidos al español (que conservan literalmente el sentido de su génesis en inglés) y así, al menos hasta los últimos cinco minutos, la película gira y gira sin avanzar –como un cobayo en su ruedita– sobre bromas acerca del tamaño, roedores y esas pavadas que se pueden hacer por computadora. Ah, es en 3D, lo que supuestamente le da cierto sentido al “cosas lanzadas contra la pantalla”. Pero podría estar hecha de helado y aun así seguiríamos teniendo ganas de que –como debería ser– los gatos ganen. **JMD**

La familia suricata

The Meerkats

Gran Bretaña, 2008, 83', **DIRIGIDA POR** James Honeyborne.

Uste agarra una rata i la amasa como choriso como para ñokis. Y ai esta, una suricata. Son lindas las suricatas. Los suricatos tambien y los suricatitos. Mi aijada quiere uno pero es un problema porque ai que subir la calefacion al mango y conlo que sale el gas es un garron. Porque las suricatas no son como un gato pongale que uno lo deja solo i se arregla. Ni como un primo o un ermano porque es un bicho. Lindo bicho pero nada mas. Ensima mira como un pescado todo redondo y uno le tira una pelotita y la tipa se asusta y se manda mudar. Los otros dias la yeve a mi aijada que por eso quiere una suricata –qencima tiene como mil hijos i anda encontrar el que te la castre– a ver la pelicula de la familia suricata y se asusto cuando se los quieren comer a los suricatitos pero tienen mucho amor de familia los suricatos con las suricatas y son como buenos y uno aprende del bicho que la familia es lo primero y que uno sufre pero ala final todo sale bien y que si todos seriamos suricatas el mundo seria mejor salvo por unos pajaros malos. Pero gastariamos mas gas porque ai que subir la calefacion con lo que sale el gas. Menos mal que los humanos no somos suricatas ni ratas ni chorisos para ñokis. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

De Bolívar a Chávez, hacia la Segunda IndependenciaArgentina, 2009, 63', **DIRIGIDA POR** Daniel M. Vaca Narvaja.

Documental de propaganda que, manipulando datos, ajustando verdades y basándose en la tajante dicotomía de aquí los buenos/allá los malos, exalta la controvertida figura de Hugo Chávez en un intento de igualarla a la del prócer libertador Simón Bolívar (recurso que el mismo presidente venezolano utiliza en muchos de sus discursos). Tamaña empresa se realiza volviendo al relato, merced a la didáctica voz del narrador, comparable con el de una maestra de primaria en un acto escolar, en una precaria clase de Historia, esquemática y previsiblemente tendenciosa, sobre la independencia en América Latina, desde los virreinos hasta nuestros días. Las complejas relaciones entre los diferentes actores sociales brillan por su ausencia y todo se reduce a la irritante simpleza de considerar a los Estados Unidos la suma de todos los males. Un documental tan nulo de forma como de contenido. **MARINA LOCATELLI**

Pequeños invasores

Aliens in the Attic

Estados Unidos, 2009, 86', **DIRIGIDA POR** John Schultz. **CON** Carter Jenkins, Austin Robert Butler, Ashley Tisdale, Ashley Boettcher.

Aunque perdida en un lugar de la galaxia *A*cinéfila trash entre *Mi amigo Mac* de Stewart Raffill y *Las locuras del extraterrestre* de Carlos Galettini, esta película pertenece a una constelación bien definida: la del ochentismo más decadente, ése que se disfruta sólo si uno le da vacaciones por un rato a su cerebro o lo sacude con sustancias. Y la película se hace cargo: uno de los niños protagonistas explica que la ineptitud de sus padres se debe a que fueron criados por el “pop ochentero”. A-ha. Lo cierto es que esta aventura teen de niños vs. enanos de jardín digitales haciendo de aliens liliputienses en una casa vacacional presenta como gags una ridícula arma que dispara papas y ¡un teléfono de disco!, que para los neños de la película es un aparato aún más extraño que un ovni. Lo demás es el infantilismo argumental de rutina y humor ingenuo hasta la bobada. Eso sí, me hago cargo de que la vi sin estar fumado, vicio que ahora en Argentina es apto para todo público, exactamente igual que esta película. Qué careta. **DIEGO TREROTOLA**

Invocando espíritus

The Haunting in Connecticut

Estados Unidos, 2009, 92', **DIRIGIDA POR** Peter Cornwell. **CON** Virginia Madsen, Martin Donovan, Kyle Gallner, Elias Koteas.

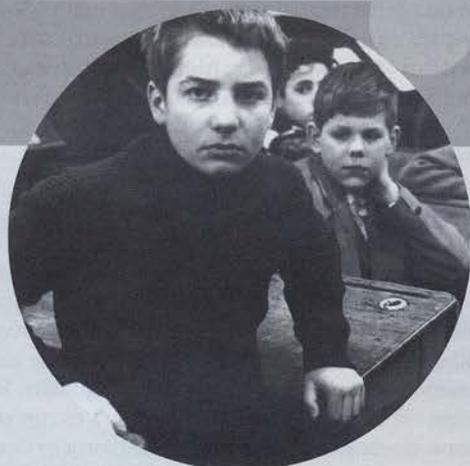
Invocando espíritus es una película de casa embrujada, el género con menos variantes de la historia del cine. Quien haya visto *The Amyville Horror* o *Poltergeist* no tiene nada distinto que esperar aquí. Esta vez, la familia que se muda a una casa “con un pasado” tiene una sola peculiaridad: el adolescente está enfermo de cáncer, casi una extravagancia médica dentro del género fantástico. Luego: las apariciones, la sesión espiritista, el cura, su ruta. Todo podría leerse como el contenido de la mente desquiciada por la enfermedad pero la película no explota esa posibilidad.

Ahora bien, el hecho de estar enfermo habilita moralmente al joven personaje a contar un chiste de humor negro. Como es por lejos lo mejor de la película, lo reproducimos aquí. El médico le dice al paciente: “Tengo dos noticias malas. Tiene cáncer. Además, tiene Alzheimer”. El paciente le contesta: “¡Uhhh! Menos mal que no tengo cáncer!” **GUSTAVO NORIEGA**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	HUGO SÁNCHEZ subjativa.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
My Winnipeg	8	9	8	8	8	9	9	8	8	8.33
Bastardos sin gloria	10	8	9	9	6	9	8	8	7	8.22
Entrenamiento elemental...				7			7	7	6	6.75
La asamblea			7	5			7			6.33
El secreto de sus ojos			4	5			7	7	7	6.00
El sueño del perro							6	6		6.00
El árbol de lima		6		5					6	5.67
Demasiado amor		5	5						5	5.00
Pequeños invasores		5	6					4		5.00
La decisión más difícil		5	4	5				4	6	4.80
La ola		5	5	3	6		5	5	4	4.71
Desafío		5	5			2	5	5	5	4.50
La chica del parque		5	5					2	6	4.50
Coco antes de Chanel	1		4			6			6	4.25
G.I. Joe: El origen de Cobra	2	4	5	4	4		4			3.83
Invocando espíritus		4	4	4		1	3			3.20
Hannah Montana - La película		4	1		2		4			2.75

EL AMANTE / ESCUELA CRÍTICA DE CINE



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)



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

Un auténtico estreno

por Jorge García

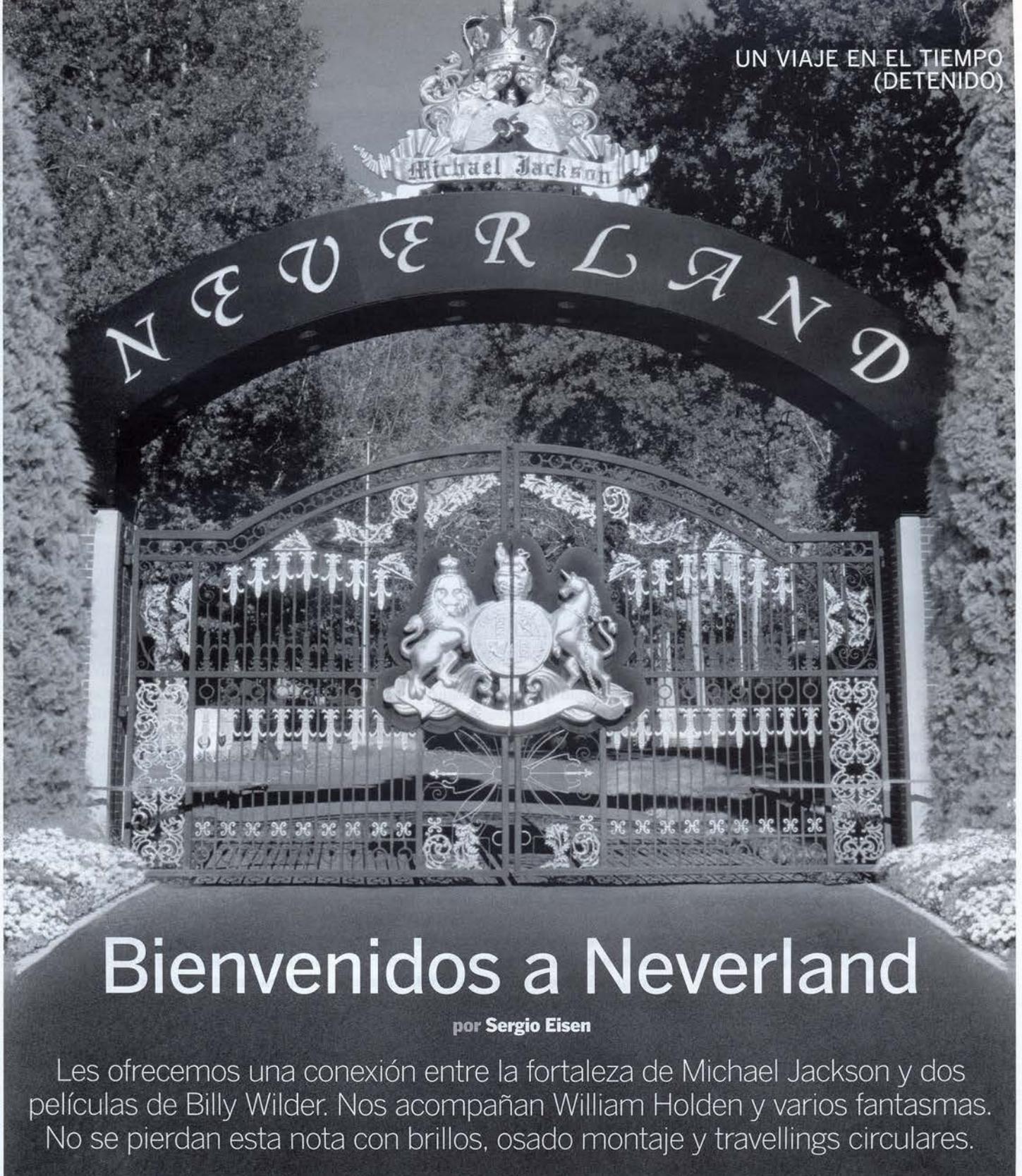
Alguna vez Rodrigo Tarruella, en una de sus geniales salidas, comparó a Robert Aldrich con un albatros, esa ave pesada y maciza a la que sus enormes alas le impedían volar libremente. Lúcida caracterización de un director tan talentoso como irregular. Si bien desde 1941 estuvo trabajando en la RKO como asistente de realizadores tan diversos como Renoir, Wellman, Losey, Zinnemann y Chaplin –algo que le otorgó una sólida formación técnica–, Aldrich debutó en la pantalla recién en 1953, desarrollando a lo largo de casi tres décadas una filmografía que oscila entre lo genial y lo descartable, entremezclando muy buenas películas con títulos fallidos y/o decididamente malos. Como muchos de los directores de la llamada “tercera generación”, la temática central de su obra es la inadaptación y el enfrentamiento del individuo con un mundo inestable y desquiciado, situación que normalmente se resuelve a través de la violencia. Ese choque aparece expresado a través de un estilo visual barroco y recargado y un montaje crispado y violento, con abundante utilización de grandes angulares y unas actuaciones que muchas veces bordean el paroxismo. Todos estos elementos se han convertido en rasgos estéticos constantes en su obra. Si bien Aldrich ha señalado como principal influencia en su obra al Neorrealismo italiano (algo de lo que me confieso incapaz de detectar), es la enorme figura de Orson Welles la que sobrevuela, en mi opinión, de manera más neta sobre sus films. Cuando existe concordancia entre ese estilo visual y la narración, aparecen relatos físicos y potentes (o geniales, como *Bésame mortalmente*) en los que se cuele una sorda desesperación de rasgos casi nihilistas, pero cuando esa circunstancia no se da el resultado son obras retóricas y ameneradas. Luego de una primera etapa muy valorada por la crítica “contenidista” –de títulos prestigiosos que no han envejecido bien y que muestran un “mensaje” impuestado de antemano por el guión (personalmente prefiero un melodrama clásico como *Tal como somos* antes que *Intimidad de una estrella* o *Ataque*)–, en la que brilla como un diamante la ya citada *Bésame...*, Aldrich comienza los sesenta con *Último atardecer*, un notable western de cuño marcadamente “sirkiano”, para incursionar más tarde en el gran guñol desmelenado y barroco con una

Bette Davis crepuscular. El formidable éxito comercial de *Doce del patíbulo* le permite comprar su propio estudio y realizar obras en las que cuestiona ácidamente a Hollywood o desarrolla una historia sobre lesbianas. Los comienzos de los setenta marcan la madurez creativa del director, que realiza consecutivamente tres de sus mejores películas: *La pandilla Grissom*, *La venganza de Ulzana* y *El emperador del Norte*. Sobrevendría luego una marcada declinación (con la excepción de la película que ahora comentaremos), pero su obra final, *Muñecas de California*, significaría una auténtica resurrección en un film de un tono relajado y distante, ajeno –de algún modo– al resto de su filmografía.

Ultimátum nuclear se ha convertido, por distintos motivos, en una suerte de película “maldita” dentro de la filmografía de Aldrich. Film de producción alemana, realizado en 1977 y de una duración original de 146 minutos, sufrió demoras para su estreno tanto en los Estados Unidos como en Europa. En Argentina se estrenó en 1981 como *El día que estalló el infierno*, en una versión de 118 minutos, la misma que recorrió Europa, aunque en Francia redoblaron la apuesta y se exhibió con apenas 91 minutos (las razones de estas mutilaciones deben buscarse más en su corrosividad política que en su duración). En la película, un general de la Fuerza Aérea norteamericana, enviado a prisión por sus cuestionamientos a sus superiores, escapa junto con otros convictos y decide ocupar una base de misiles exigiendo una compensación económica, el permiso para salir del país para sus compañeros y, para su satisfacción personal, una declaración pública del presidente en la que éste explique las verdaderas causas por las que su país comenzó la guerra en Vietnam. El film (en el que no existen personajes femeninos) se desarrolla esencialmente en dos espacios: el lugar donde están atrincherados los convictos –en el que se encuentran los misiles– y el Capitolio, donde el presidente, sus ministros y asesores militares deciden cuál será la conducta a seguir. Aldrich opone estos dos espacios a través de la tensión física de las escenas que transcurren en el lugar donde están las armas, expuestas a través de un montaje más rápido y crispado, y la tensión “psicológica” que se suscita en la Casa Blanca, desarrollada a través de planos más largos, con un notable uso de los silencios.



A eso debe sumarse la que ha sido, posiblemente, la mejor utilización de la pantalla dividida, aplicada en las escenas más tensas del relato. Alternando momentos de un suspenso casi intolerable con otros más intimistas y reflexivos, Aldrich construye un film de creciente tensión dramática que alcanza su apogeo en la secuencia final. Pero, además, el director construye una obra de enorme potencia desde el punto de vista político, en la que se vislumbra con claridad cuál es el auténtico poder en los Estados Unidos, ya señalado por el presidente Eisenhower en 1961: el complejo militar industrial, capaz de crear una guerra para su propio provecho (es notable la escena en la que uno de los convictos, compañero del protagonista, le señala que su enfrentamiento no es con el presidente –que en última instancia es descartable– sino con ese complejo). Film formidablemente actuado (Charles Durning, como el atribulado presidente, y Melvyn Douglas, en el rol del veterano asesor, se llevan las palmas) que elude la denuncia facilista y panfletaria, es una obra mayor del director que, con casi treinta años de retraso, pudo verse en el Malba en uno de los excelentes ciclos de revisión que programa Fernando Martín Peña, en una copia a la que no le faltaba un solo fotograma. [A]



Bienvenidos a Neverland

por Sergio Eisen

Les ofrecemos una conexión entre la fortaleza de Michael Jackson y dos películas de Billy Wilder. Nos acompañan William Holden y varios fantasmas. No se pierdan esta nota con brillos, osado montaje y travellings circulares.

O. Creo que no estaría escribiendo este artículo si no fuera por la intriga que me despertó Neverland, la fortaleza mágica que había construido Michael Jackson, un mundo donde los cumpleaños pasan de largo y las arrugas no dejan huellas en la piel. Un lugar perfecto para sentirse protegido del afuera, un lugar perfecto para no crecer. Un mundo circular como el del *Peter Pan* de James Barrie, donde los piratas corren a los niños perdidos que corren a los indios que a su vez corren a los piratas.

En Neverland siempre hay aventuras... pero todo es igual. Allí las cosas giran sobre sí mismas y crean la ilusión de que el tiempo es fluido y estanco a la vez. Cada uno podría construir un Nunca Jamás "a medida": puede tener la forma de un cuento como en *Peter Pan* o la de un imperio personal como el Xanadu del Ciudadano Kane. Puede tener la forma de un lugar como la vieja ciudad sureña de espaldas al tiempo de *Medianoche en el jardín del bien y del mal*. Y en algunas excepciones puede funcionar como un lugar

seguro y protector, como ocurre con la extravagante familia de William Hurt en *The Accidental Tourist*. Como verán, estos mundos replegados sobre sí mismos no siempre funcionan de la misma manera.

Dado que mi curiosidad puso el ojo en el mundo de las celebridades, decidí zambullirme en dos películas de Billy Wilder: *Sunset Boulevard* y *Fedora*, dirigidas en el crepúsculo y en el ocaso de su carrera artística. Ambas me ofrecían la posibilidad de volar a Neverland sin escalas... Sólo que no me aseguraron el pasaje de vuelta.

UN VIAJE EN EL TIEMPO (DETENIDO)

1. Estamos en Sunset Boulevard a principios de los cincuenta, es un día soleado pero todo se ve en blanco y negro y en formato cuadrado. Como sabrán, ésta es la calle de las celebridades de Hollywood. La mansión de Norma Desmond, la vieja diva del mudo, había pertenecido al magnate Paul Getty. Está protegida por rejas pero a nosotros se nos ha permitido la entrada. A la izquierda: la gran piscina. Flotando boca abajo está el joven William Holden, que acaba ser asesinado y quien será el relator de nuestra visita guiada a Sunset Blvd. Por fuera parece una mansión decadente. Por dentro todo es desmesurado y extravagante: los pasamanos de la escalera tienen forma serpenteada y las amaneradas cortinas tapan la luz del sol. En los portarretratos sólo hay fotos de Norma Desmond y Norma Desmond.

Sunset –del inglés, ocaso– parece un anticuario lleno de objetos que alguna vez tuvieron valor. A Holden esta atmósfera espectral le recuerda a *Grandes esperanzas*, de Dickens, y nos confiesa que la primera vez que entró a Sunset tuvo miedo de reencontrarse con la imagen de la vieja Miss Havisham, de la novela, pudriéndose en su rasgado vestido de novia, detenida en el tiempo, a la hora exacta en que su novio la dejó plantada en el altar.

Aunque todos los Neverlands parezcan iguales, nunca lo son. La forma que toma el tiempo detenido de Miss Havisham es muy diferente a la del de Norma Desmond. No hay nada parecido entre ellas, salvo que ambas están completamente locas. Havisham se repliega en su desilusión. Mientras todo permanece paralizado, nada malo le pudo haber pasado... aunque su torta de boda se haya enmohecido con los años.

En Sunset los relojes funcionan pero no dan la hora. Desmond, a diferencia de Havisham, se muestra más activa frente a su desilusión. Ella ha creado un engaño para sí misma: "No es el cine el que me dejó, son las nuevas películas." Jura que llegará de nuevo a la fama con la ayuda de Dios; es decir, a cualquier precio. Norma Desmond convierte su mansión en un gran set al estilo de las películas de Valentino de los años 20, un escenario ficticio para sí misma, como si nada hubiera cambiado.

Como todo Neverland, Sunset Blvd. tiene su propia dinámica circular: Norma practica rituales funerarios en el jardín, sacrifica su chimpancé y lo entierra "como si fuera su propio hijo". Un sacrificio que es capaz de llevar a cabo con tal de engañar a la muerte que la persigue y se cuela por los huecos de las cerraduras que fueron sacadas de las puertas por sus intentos de suicidio.

Como toda diva, Norma esta rodeada de un séquito de amigos que giran en torno suyo. Buster Keaton y Mabel Normand,

figuras espectrales del cine mudo, vienen a jugar al bridge. Norma tiene como mayor-domo a Joseph von Sternberg, que fue alguna vez un genio del cine, que a su vez es su chofer, que a su vez fue su primer marido, y que a su vez lleva a Norma a jugar al bridge a la casa de sus amigos fantasmales.

¿Estamos de nuevo en Nunca Jamás, girando sobre su eje para hacer de cuenta de que el tiempo real no existe?

No crean que cualquiera puede entrar en este mundo irreal y disfrutar de los beneficios que él ofrece. Holden llega a Sunset perseguido por las deudas y los contratiempos del mundo real. Es joven, atractivo, se dedica a escribir guiones... una buena presa para Norma, que lo seduce y contrata como su guionista cama adentro. Al principio Holden se siente asfixiado en ese ambiente pegajoso de melodramas absurdos y decide volver al bullicio exterior. En el momento de salir, su llavero se queda atrancado en la puerta de la mansión: un presagio de que nunca va a poder salir de Sunset Boulevard.

Billy Wilder tenía en su oficina una escultura simbólica que, según él, representaba la libertad que había adquirido como cineasta frente al cautiverio que imponían los grandes estudios. La escultura no era más que una pequeña jaula con la puerta abierta. Sobre el techo, del lado de afuera, un petirrojo que goza de su libertad. Esta imagen me recuerda al propio Holden atrapado en ese mundo. ¿Qué es lo que lo hace volver a Sunset? ¿Por qué queda retenido en Nunca Jamás?

Para regresarlo, Norma luce sus habilidades histriónicas y actúa un intento de suicidio por el que habría ganado el Oscar. ¿Quién habría hecho semejante acto de amor por él en el mundo real? Holden cae finalmente en la trampa adormecido en ese mundo dulce y nauseoso. Sunset le ofrece vivir al margen del mundo mientras afuera le acechan deudas y desvaloración. Sunset lo acuna en halagos. Su contrato de trabajo con Norma, como su guionista y amante a sueldo, no tiene fecha de vencimiento, lo cual reasegura su ilusión de que Nunca Jamás le podrá faltar nada.

Pero Neverland nunca deja de cobrar factura por las quimeras que otorga. Sunset cae en el ocaso cuando una partícula de realidad tiene la osadía de filtrarse allí. Norma ya no puede mantener el engaño. Hollywood la ha dejado plantada en el altar, como a Miss Havisham, y la ilusión de Nunca Jamás se rompe en el acto. Holden paga la ira y la decepción de Norma y todo vuelve al principio, junto a la piletta con un muerto flotando. Mientras los periodistas la esperan para disparar sus flashes, Norma se prepara para salir a escena como si *jamás* hubiera ocurrido nada. Una celebridad *nunca* debe perderse la oportunidad de salir

a escena y recitar su célebre "I'm ready for the close up".

2. Han pasado casi treinta años de los hechos ocurridos en Sunset Boulevard. Es posible que Norma descansa en algún cementerio olvidado de Hollywood junto a su mono. No creo que nadie de la Paramount haya asistido a su funeral... salvo sus transparentes amigos. *Fedora* llegó a los cines en 1978, el mismo año en que las salas se llenaban para ver *El francotirador*, *Regreso sin gloria*, *Expreso de medianoche* y... ¡*Grease*, con John Travolta! ¿A quién podría llegar a interesarle esas historias rancias de viejas divas chifladas que huelen a anticuario y suenan como los violines de Miklós Rózsa?

Dadas las idas y vueltas que tiene la trama de *Fedora*, decidí entrar en ella como si fuera un tour por las locaciones donde se despliega el drama. Nuestro viaje comienza en Roma, en el palacio donde transcurre el grandilocuente funeral de Fedora, la gran diva de antaño. Allí hay soldados de la guardia con guantes y penacho como los que miraba asombrado el pequeño Billy Wilder en el Imperio Austro-Húngaro.

El amigo Holden, resucitado de la piscina de Sunset Boulevard, será otra vez nuestro guía de viaje. Se lo ve gastado, como si el tiempo hubiera pasado por su rostro una lija embebida en scotch. En *Fedora*, Wilder lo ha disfrazado de un productor de cine en bancarrota, para mimetizarlo con ese mundo, y para que sea el encargado de develar las capas del enigma, como lo haría un detective barato.

Grecia, nuestra segunda parada: allí reside Fedora aislada del mundo en la Villa Calipseu, construida sobre una isla del Mediterráneo. Sin un dólar en el bolsillo, Holden se propone sacarla del aislamiento y regresarla al cine. La luz y el reflejo del sol en el mar azul son tan intensos que casi enceguecen. Lo opuesto a la luz mortecina y al encierro de Sunset. Como toda mansión está rodeada de rejas, y la única señal de vida es un par de perros guardianes aburridos. Holden, por suerte, encuentra un hueco para ver qué pasa allí dentro. En la terraza, sobre el Mediterráneo, podemos ver al elenco completo de la tragedia. Vale la pena detenerse en la escena porque ella contiene todas las claves del drama. Vestida de luto, la condesa Sobryanski descansa junto a una estufa de espaldas al mar. Dicen que es la gran amiga de Fedora y la dueña de ese lugar.

Fedora está totalmente de blanco, con la excepción de unos enormes lentes oscuros que cubren su rostro. La diva se dispone a poner un disco con sus guantes blancos. La condesa entra en cólera cuando escucha esa música moderna y comienza a gritar y a

pegarle con su bastón. La escena es muy confusa, pero se llega a oír a Fedora, histérica, gritándole "bruja" una y otra vez. De la nada, un hombre con barba, que dormía en una hamaca, sujeta a Fedora como si fuera a ponerle un chaleco de fuerza. Como suele ocurrir en los sueños, la escena se interrumpe en la mejor parte. Lo único que se puede intuir es que la escena podría verse de atrás para adelante sin que cambie el sentido. Algo que recuerda a la dinámica circular de *Sunset* y al *Nunca Jamás de Peter Pan*.

Antes de dejar la isla, hagamos un repaso de la residencia como lo haría un aviso clasificado del *Athens Post*: Mansión tipo romana al borde del Mediterráneo. 16 habitaciones en suite decoradas por Alexander Trauner. Ausencia de espejos. A pocos metros del Olimpo de los Dioses. Incomunicación total. Ideal para estrellas de cine que buscan vivir al margen del mundo... o del dolor de saber que nadie las recuerda.

A pesar de la similitud del tema, todo se presenta como opuesto a *Sunset*: la casa de Fedora es abierta, luminosa, no hay ningún barroquismo, predominan las líneas puras y nada remite al pasado. El blanco es el color dominante, como el vestuario de Fedora. Lo único que llama la atención es la falta total de espejos.

Para resolver esa parte del enigma, debemos viajar a Francia, donde se encuentra la clínica del controvertido doctor Vando, que "casualmente" es el hombre de barba que sujetó a Fedora en la escena anterior. En su clínica no se hacen cirugías estéticas tipo *express*. En el laboratorio hay hámsters y microscopios que captan células regeneradas para no envejecer. Fedora acaba de ser operada. Parece una momia envuelta en gasas. Algo no está bien. Las enfermeras entran en pánico. Fedora se incorpora para mirarse al espejo. El horror se apropia de ella. Ahora se entiende por qué en la casa no hay espejos... pero eso no aclara el misterio.

Mientras *Sunset* ofrecía un desarrollo en continuo (dentro de un único flashback), aquí la historia tiene una forma zigzagueante, con flashbacks que a su vez se interrumpen por otros como trozos de un espejo partido. ¿Quién es Fedora? ¿Cuál es su rostro? ¿Cuál es el pacto que ha firmado para no tener edad, para seguir siendo la misma Fedora?

No me queda otro remedio que revelar el *gran truco* de la trama. Volvemos a Fedora en el imponente escenario del funeral. Por un minuto olvidemos su rostro. Concentrémonos en las manos, sólo en las manos. Ahora viene el momento en que la audiencia deja de respirar. La mujer que está allí no es Fedora, no lleva los guantes para ocultar que es vieja, sino para ocultar



que es joven. Una idea que empalidece al "I'm ready for the close up" de *Sunset*... La que está allí muerta no es Fedora sino su hija. La supuesta condesa Sobryanski es la verdadera Fedora de negro, de luto, como en todas sus escenas.

Dos identidades cruzadas: la supuesta Fedora de blanco, la verdadera de negro. Wilder nos ha metido en su juego. Como en un cuento de Andersen "maquillado" de tragedia griega, Fedora vuelve sobre la idea de los pactos y los contratos que rigen en Neverland.

La vieja Fedora sin rostro le roba el alma a su hija para poder renacer en ella como la diva que jamás quiso renunciar a ser. Fedora se apropia de su hija para convertirla en su espejo... en la ilusión de lo que él refleja. Como contraparte del pacto, Fedora hija le entrega el alma a su madre-bruja, como la sirena de Andersen, para convertirse en ella y poder acceder, como una diosa del cine, a un mundo fascinante y glamoroso al que nunca habría accedido como humana. Gracias a este arreglo, ambas juegan a ser lo que no son y así ser lo que hubieran querido ser. Como en *Sunset*..., la ilusión de *Nunca jamás* se rompe cuando algo de la realidad intercepta esa ficción. Fedora hija se enamora de un humano y ya no puede deshacer el pacto. Las zapatillas rojas siguen bailando aunque se quiera deshacer de ellas.

Aunque ya es demasiado tarde para nuestro personaje, Neverland siempre ofrece una opción anterior al suicidio: la posibi-

lidad de "no ser".

La escena onírica en la isla griega se vuelve a recomponer como una animación suspendida armada con espejos e identidades mal pegados. Al igual que *Sunset Boulevard*, Fedora cierra su historia con Holden en el escenario donde comenzó. En el palacio del funeral, los maquilladores dan sus últimos retoques al rostro de Fedora y los músicos se preparan para cuando entre el público. En materia de ritos funerarios, Fedora parece haber llegado mucho más lejos que Norma y sus monitos: puede asistir a su propio funeral, una *dicha* de la que no gozamos los mortales, y así comprobar cuánto fue amada ... o por cuántos. Fedora decide cómo deben ir las luces, cuál debe ser la música apropiada, como lo haría el propio Billy Wilder, un ex mimado director de cine que está a punto de retirarse... o de ser retirado.

O. Sin darme cuenta, aquí estoy de nuevo lleno de enigmas, como en el primer párrafo, con Michael Jackson, dando vueltas en círculo para poder cerrar este artículo. Un viaje fascinante al que *Nunca jamás* volvería. Un viaje por un mundo suspendido en su propia ilusión. Un tiempo dentro del tiempo, donde uno puede tener 10 años por siempre, parques de diversiones en el jardín de su casa y zoológicos con elefantes tan GRANDES como un funeral.

Así funcionan las cosas. Pero si es por la muerte, no hay por qué preocuparse: en Neverland el final es también el principio. **[A]**



Quienes conocen bien **El Amante** saben que ésta es una revista de cine que no es solamente una revista de cine. En esa senda, en esa amplitud de miras, se inscribe esta nota, que debería ser leída por todos aquéllos que alguna vez han recibido en su teléfono alguna "oferta" que no estaban interesados en escuchar. Es decir, todos deberían leer esta riquísima investigación que puede ayudarnos a librar la batalla contra las taimadas llamadas publicitarias a toda hora, a cualquier hora, a deshoras, hora tras hora.





Invasión: la llamada

por Fernando E. Juan Lima

I. El denominado telemarketing y el "Registro No Llame".

¿Debería uno realizar algún trámite para aclarar que no desea, por ejemplo, que le abran la correspondencia? ¿Podríamos imaginar la necesidad de censarnos para dejar asentado el displacer que nos provoca ser estafados? ¿Es lógico pensar que, salvo expresión en contrario, queremos ser molestados o invadidos en nuestra intimidad? La sola enunciación de estos interrogantes evidencia lo paradójico del problema que aquí tratamos y revela la importancia de que se adopte alguna medida que ponga freno a la situación actual. Entre las lindes que se han instalado casi sin discusión en el actual mundo unipolar, y fruto de aquellas inasibles reglas en virtud de las cuales todo es mercancia y cualquier conflicto hallaría su solución por los siempre virtuosos mecanismos del mercado, el fenómeno conocido como telemarketing (horrible término que se ha impuesto y que es utilizado incluso en la propia normativa argentina; en España suele usarse el no menos feo y también inexistente "telemarketing") ha invadido nuestras vidas como uno de los casos más flagrantes de avasallamiento de los derechos de consumidores y usuarios, y del avance sobre la órbita de intimidad de los ciudadanos.

¿Quién no ha salido corriendo mojado de la ducha para atender el teléfono para encontrarse con que –por enésima vez– una voz grabada nos informa que hemos ganado un concurso, que tendríamos asignado un descuento para comprar un auto o nos pregunta qué programa de televisión estamos mirando? Los rubros que se valen de esta invasiva actividad son de los más variados: préstamos bancarios, servicios de Internet, coberturas médicas, tarjetas de crédito, telefonía fija y móvil, automóviles, seguros, etcétera. No se respetan horarios (entre las 08:00 y las 24:00, cualquiera parece ser bueno) ni fines de semana y cada vez menos las líneas móviles. Además, adquiere día a día mayor difusión la modalidad de llamado sin vendedor disponible, cortado o de "línea muerta", en la que pueden utilizarse equipos de "discado predictivo" u otros programas de software (en estos casos, escuchamos una grabación y/o debemos esperar a ser atendidos, y generalmente durante todo ese período no se puede cortar la comunicación).

Es así: el fenómeno ha ido avanzando de distintas maneras y por diversas razones. En el caso de nuestro país, al crecimiento experimentado a nivel global se sumaron las ventajas comparativas relacionadas con la gran devaluación del peso ocurrida a inicios de este siglo. Es por ello que Argentina se transformó en la tierra prometida para este tipo de "industria" (sic, en tanto así se autodenominan algunas empresas que "prestan este servicio"), lo que se condice con las

estimaciones de las que dan cuenta los fundamentos de los proyectos de ley existentes a nivel nacional, según las cuales el número de personas empleadas por los call centers se habría triplicado entre 2002 y 2006, esperándose que vuelva a doblarse en el 2009.

Esta situación, entonces, pondría en tensión los derechos que hacen a nuestra intimidad y los que tenemos como consumidores y usuarios con aquellos otros que tendrían que ver con la libertad de comercio o industria (y, de manera indirecta, con la posible afectación de fuentes de trabajo, chantaje al que se suele acudir también para justificar desde la evasión impositiva al trabajo esclavo). Tanto a nivel nacional como local, los derechos que estimamos afectados poseen una extensa regulación y protección (ver apartado). Sin embargo, en los hechos, aquellos que tienen que ver con el comercio han adquirido una preponderancia que no se discute, al punto de que la existencia de una ley que prevé un registro "no llame" a nivel local o la de un proyecto con media sanción del Senado a nivel nacional aparecen como buenas noticias.

II. En la ciudad de Buenos Aires...

El 29 de junio de 2006, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires aprobó, por unanimidad (lo cual no es tan usual), el texto de la Ley 2014, en virtud del cual se creó el "Registro No Llame". El objeto perseguido por esta norma es el de proteger a los usuarios de servicios telefónicos de los posibles abusos que puedan surgir del uso del telemarketing para publicitar, ofertar, vender y/o regalar bienes y/o servicios. Se trata de una ley en vigor en el territorio porteño. Y en ella se prevé que cualquier titular de una línea telefónica podría inscribirse en dicho registro para evitar ser blanco de las molestias señaladas. El mecanismo sería el siguiente: (a) primero nos inscribimos en el registro mediante alguno de los "medios eficaces, de uso rápido y sencillos, informáticos, telefónicos y/o postales", de acuerdo a lo que se disponga en la reglamentación (la inscripción dura dos años, pero este período se renueva automáticamente, salvo expresión de voluntad en contrario); (b) cada noventa días las empresas de telemarketing deben notificarse de las inscripciones registradas; (c) una vez transcurrido ese lapso, de no respetarse la expresión de voluntad de no ser llamado, la empresa que incurra en esa falta será pasible de aplicación de las sanciones previstas en la Ley de Defensa del Consumidor y del Usuario.

Ya lo dijimos antes: la vulneración de nuestros derechos ciudadanos (más que de consumidores y usuarios) es en los hechos tolerada todos los días. Pero en lo que hace al sistema al que ahora nos referimos,

FUERA DEL CINE: LA PESADILLA DE LOS TELÉFONOS

la situación es aún más grave por cuanto no sólo existe y rige la ley que acabamos de señalar, sino que ésta incluso fue reglamentada por el Poder Ejecutivo local en abril de 2007. En efecto, el 25 de ese mes Telerman firmó el decreto 596/2007, que, muy brevemente, dictó una regulación para poner en ejecución la ley. Por una parte, con buen tino, aclaró expresamente su aplicación a los titulares de líneas móviles y dispuso la habilitación de un espacio de fácil comprensión en la página web del Gobierno de la Ciudad a los efectos de la inscripción y baja del registro. Pero, por otra parte, estableció una especie de plazo de caducidad para realizar las denuncias: éstas deberán ser efectuadas dentro de los diez días de producido el llamado en violación de la voluntad registrada y, lo que es aún peor, la denuncia habrá de realizarse concurriendo *personalmente* a la Dirección General de Defensa y Protección al Consumidor, presentando documento de identidad, número de registro y última factura telefónica a su nombre. Es claro que esta última reglamentación es en extremo restrictiva y tiende a actuar como desincentivo a la denuncia (en EE.UU., por ejemplo, y con una ley en muchos puntos menos protectoria que la porteña, todo este procedimiento puede hacerse telefónicamente o por Internet), y, en tanto aún estamos esperando la regulación de detalle necesaria, deberían articularse mecanismos acordes para que el asunto no quede en una expresión de intenciones políticamente correcta. Pero lo que es escandaloso es que ni siquiera *esto* es aplicable en los hechos en Buenos Aires, a más de tres años del dictado de la ley.

Este juego de apariencias, esta pantomima, parecería revelar la decisión política de “no hacer olas”. El único interesado en que la ley sirva para algo parece ser el autor del proyecto original, el legislador Alejandro Rabinovich (que ingresó a la Legislatura por el ARI y ahora conforma el bloque Autonomía con Igualdad), que –por lo que pudimos averiguar– habría hecho todo lo posible para la puesta en funcionamiento del registro para el mes de julio pasado, pero la epidemia de la gripe A H1N1 tapó y postergó todo (en septiembre se intentaría reflotar el asunto). En cuanto al gobierno local, parece adivinarse un curso de acción que no le es ajeno en otras áreas: dejar de dictar las normas reglamentarias para poner en ejecución leyes fundamentales para el ejercicio de los derechos de los vecinos de la ciudad. Este “veto encubierto” habría tenido lugar, por ejemplo, en relación con la Ley de Asistencia Alimentaria y Nutricional, la de Salud Reproductiva y Procreación Responsable, la de Educación Sexual Integral y la de Prevención y Asistencia en el consumo de sustancias psicoactivas (leyes 105, 120,

2210 y 2318, según lo denunciado por la diputada de la Coalición Cívica Diana Maffía).

III. En el país...

El 17 de diciembre de 2008 el Senado aprobó (también por unanimidad) un proyecto de ley por el que se crea el Registro Público Nacional “No Llame”. Eso debería ser una buena noticia. Sin embargo, son muchos los aspectos que siembran dudas en cuanto a la pertinencia de esta última afirmación. En primer lugar, el proyecto nacional pareciera ser menos protectorio de nuestros derechos que el que rige (aunque no se aplica) en el orden local (esto es afirmado de manera tajante por el legislador porteño Rabinovich). Así, si bien se extiende la posibilidad de registrarse a los “usuarios autorizados” (y no sólo a los titulares de la línea), lo cual aparece como un dato favorable, lo cierto es que la duración del registro se establece en dos años, sin preverse la renovación automática, y se establecen una serie de excepciones a su eventual aplicación (campañas de bien público, llamadas de emergencia para garantizar la salud y seguridad de la población, campañas electorales, llamadas de quienes tienen una relación contractual vigente y preexistente), que en los hechos acotaría en mucho la órbita de actuación de esta normativa. Es que ya sabemos lo peligrosas que son estas excepciones: así como, por ejemplo, desde hace tiempo se ha adoptado el artilugio de vender películas en DVD en kioscos de revistas porque dicen “venir de regalo” con un fascículo que poco interesa, para eludir impuestos y acceder a un mejor canal de distribución, no resulta difícil imaginar que todos quienes hoy nos llaman para ofertarnos lo que no queremos crearán o pasarán a contribuir alguna parte de sus ingresos a alguna campaña solidaria o de “bien público” para poder seguir haciéndolo. Tampoco parece exagerado prever la extensión con la que se interpretará la idea de “relación contractual vigente y preexistente” para continuar con este tipo de acecho comercial. El punto de las campañas electorales transparenta el rol que algunos asignan a los partidos políticos y a los ciudadanos: pasarnos por encima, penetrar en nuestra intimidad, perseguirnos telefónicamente cuando adormecidos respondemos a un llamado para influir en nuestras decisiones (¿la política no era otra cosa?).

Por lo demás, resulta preocupante que entre las razones que justificarían el dictado de una norma nacional se haga referencia a la supuesta incompetencia de la Ciudad de Buenos Aires para reglamentar el asunto. Así, la Dirección Nacional de Protección de Datos Personales habría llegado a advertir que, si la ciudad avanzaba en la puesta en ejecución de su sistema, llevaría el asunto a la Justicia. Según esta postura, las telecomu-

nicaciones involucradas en estos casos suscitarían la competencia federal (en razón de su carácter interprovincial). El tema es cuanto menos opinable, y esta visión sin dudas parcial: aquí no se discute el hecho “telecomunicacional” en sí, sino el avance sobre la esfera de la intimidad o privacidad y la afectación de nuestros derechos como consumidores o usuarios. El hecho de que para estafarnos el comercio “X” contrate a la empresa de telemarketing “Y” para que nos llame por teléfono desde otra provincia no requiere que analicemos el carácter interjurisdiccional de la llamada para sancionar a las dos empresas que usaron indebidamente nuestros datos para invadir nuestra intimidad y afectarnos como usuarios o consumidores (el problema no tiene que ver con lo interprovincial de la llamada sino con la violación de nuestros derechos).

Así, esta aparente avanzada centralista contra la autonomía porteña causa cierta sorpresa. Sin embargo, ésta se disipa cuando se advierte el beneplácito con que el proyecto nacional ha sido recibido por la Asociación de Marketing Directo e Interactivo de Argentina (AMDIA). ¿Será que la normativa en cuestión serviría para frenar lo que se advierte como una regulación que no se podrá evitar (en Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Santa Cruz y Corrientes, por ejemplo, se han presentado proyectos de ley similares a la que rige en la Ciudad de Buenos Aires) y por lo tanto se impulsa la que permita un mayor margen de acción a las empresas de telemarketing? Es una de las interpretaciones posibles...

Quiénes vivimos en Buenos Aires deberíamos bregar por la implementación de las normas que en virtud de su autonomía la ciudad se ha dictado. Y esto no viene a contradecir la posibilidad de una eventual regulación a nivel nacional (de hecho, la normativa nacional remite a la aplicación de la ley de protección de datos personales en tanto que la local lo hace respecto de la defensa del consumidor, con lo que la diversidad de enfoques impediría hablar de conflicto). Un supuesto que podría caer dentro de la competencia de la Nación es, justamente, el del acecho de las telefónicas para hacernos cambiar la prestadora de servicios internacionales; por experiencia propia puedo decir que para “elegir” otra compañía basta un llamado telefónico y la confusa afirmación de cualquiera que atienda el llamado (no importa quién sea), pero para dejar sin efecto esta “opción” hay que identificarse como el usuario, en un plazo muy acotado, y dar una cantidad de datos personales y sensibles a una compañía que ni siquiera es esa telefónica, porque este “servicio” está *tercerizado*. El engaño se parece sugestivamente al que sucedía con los cambios de AFJP.

La situación no podría ser peor que la actual: hoy en día nos encontramos libra-

dos al arbitrio empresarial y, en los hechos, son casi nulas las herramientas con las que contamos realmente. Por más hastío que nos provoque, resulta difícil imaginar realizar un juicio civil (con los costos en tiempo y dinero que ello implica) o hasta una denuncia por vulneración de nuestros derechos como usuarios (en este punto, la falta de normativa específica haría dudosa la posibilidad de aplicar alguna sanción). Es por ello que nos parece importante arrojar algo de luz sobre el asunto. Sería terrible que fuerzas con visiones parcialmente distintas pero con un mismo aparente objetivo se anulen entre sí por cuestiones de detalle. Y lo cierto es que así no se puede tolerar más.

IV. Colofón.

A nuestro entender, bastaría aplicar el sistema legal vigente para concluir en que parte del actual obrar de las compañías de telemarketing es ilícita y, de pensarse en un registro, éste debería dejar asentada la voluntad de quienes sí desean ser llamados (aunque lo poco factible de que esta idea sea aceptada por esas empresas desnuda la falacia de quienes afirman actuar en defensa de los intereses de los consumidores o de prestarles un servicio mediante actividades como las reseñadas: me atrevo a arriesgar que nadie desea que *ese* servicio le sea prestado). Sin embargo, esto parece ser hoy una utopía, un pensamiento imposible de ser llevado a la práctica. Así que, en estos tiempos de pragmatismo, no queda sino aprovechar lo que aparece como posible y conocer y utilizar las herramientas que nos permitan sentirnos un poco menos ultrajados, algo menos "llevados por delante".

Conversando con el diputado de la ciudad Rabinovich, pareciera que la Legislatura no toleraría que la ley que dictó sea ignorada. Quizás lo más inteligente por nuestra parte es no quedar atrapados en el litigio entre Ciudad y Nación y utilizar todas las herramientas que tengamos a nuestro alcance para defender nuestros derechos. Registros del estilo de los que aquí se implementarían existen en Australia, Nueva Zelanda, Gran Bretaña, Canadá, México y España. Lo determinante en este punto es la adecuada publicidad de su existencia y que cada uno de nosotros, a nivel tanto local como nacional, hagamos efectivamente uso de estos mecanismos. En EE.UU. se creó el "National Do Not Call Registry", dándole la opción al ciudadano de no recibir llamadas de telemarketing en su casa a través de su inscripción en <http://www.donotcall.gov>. Y lo cierto es que el sistema ideado en 2002 tuvo gran éxito: el 1° de julio de 2003 el registro tenía anotados 15.3 millones de usuarios; para el mes de agosto del mismo año la cantidad de anotados voluntariamente había doblado a 30 millones; en septiembre de 2003 el registro superó los 50

millones, y en abril de 2004 llegó a los 60 millones de inscriptos.

También es importante dejar asentado el carácter multifronte del asunto, que afecta nuestra intimidad, nuestros datos personales y nuestras relaciones de consumo. Y cada una de esas facetas explica y justifica soluciones distintas. Por lo demás, incluso para evitar problemas relacionados con la intervención de distintas jurisdicciones, debería pensarse en la posibilidad de perseguir y sancionar no sólo a telemarketers sino también a las empresas que contratan sus servicios, haciéndolas solidariamente responsables con aquéllos.

Otro tema conectado (y que estaba presente en el mencionado proyecto nacional de la senadora Corregido) es el de la publicidad recibida por correo, que implica un gasto elevado en papel y un deterioro ecológico indudable (en su proyecto, la senadora cita el caso de un estudio realizado en la pequeña ciudad española de Girona: evitándose la publicidad indeseada sólo en ese municipio se estarían salvando entre 5460 y 6747 árboles por año). En nuestro país, se estima que una cuarta parte del correo que recibimos es publicidad. Por eso es menester dejar asentada la importancia de que alguna medida también se adopte al respecto. En particular, en este aspecto este proyecto parecía mejorar en mucho el finalmente sancionado, en tanto preveía la creación de un Registro Nacional de Resguardo de Acciones de Marketing Directo, que sería aplicado no sólo a las comunicaciones telefónicas, sino también al correo postal y hasta al correo electrónico.

Es cierto que, en un país como el nuestro, hablar de estos temas puede ser visto como un exceso de recelo por parte de la burguesía porteña. Ya conocemos el argumento: el progresismo snob, perdidas otras causas más relevantes, hoy se refugia en estas luchas aparentemente menores. El latiguillo ya resuena en nuestros oídos: "habiendo niños que mueren de hambre, ¿cómo se puede perder tiempo con estos asuntos?". Sin embargo, no puede dejar de señalarse que las posibilidades de seguir molestando, engañando y estafando son inversamente proporcionales al conocimiento que se tenga sobre el tema. El asunto no es de poca monta y suele afectar justamente a los menos informados, a los más alejados a los centros de poder y de conocimiento. Más allá de cada uno de los hechos concretos que nos afectan, lo que está en juego aquí es el derecho a ser dejados solos, a no ser invadidos, a que nuestra órbita de intimidad sea respetada, a no quedar como sujetos indefensos en las relaciones de consumo. La forma en que se decida esta tensión entre intereses corporativos y derechos humanos básicos pondrá en evidencia cómo es y ha de ser la sociedad en que vivimos y hemos de vivir. **[A]**

El sistema normativo

En la Constitución Nacional se protege de manera muy clara el derecho a la intimidad o a la privacidad (art. 19), así como encuentran particular protección desde la reforma de 1994 nuestros derechos como consumidores y usuarios (arts. 42 y 43). A nivel legal, ya en el artículo 1071 bis del Código Civil se disponía que el que arbitrariamente se entrometiere en la vida ajena, perturbando de cualquier modo su intimidad, sería obligado a cesar en tales actividades y a pagar una indemnización. Las leyes de defensa del consumidor 24.240 y de Protección de Datos Personales 25.326 poseen normas específicas aunque para supuestos muy acotados, que han demostrado ser insuficientes ante la situación descripta. Sobre el tema particular que aquí tratamos, presentaron proyectos de ley los senadores justicialistas Jenefer y Corregido y el radical Marino. Ellos fueron la base del proyecto finalmente aprobado por el Senado. En la Ciudad de Buenos Aires, su constitución protege de manera aún más clara la privacidad (art. 12.3), los datos personales (art. 16) y los derechos de consumidores y usuarios (art. 46, en el cual especialmente se prevé la sanción a los mensajes publicitarios que distorsionen la voluntad de compra mediante técnicas que la ley determine como inadecuadas). Las normas infraconstitucionales específicas son las citadas Ley 1014 y el dec. 596/2007. El problema es que se ha entendido que para hacer operativas estas normas sería necesario el dictado de una regulación de detalle, que sigue sin ver la luz. Sólo ha tenido lugar el confuso episodio en virtud del cual, mediante disposición N° 3253 del Director General de Defensa y Protección al Consumidor, el 23/7/2007 se creó un registro de "empresas que utilizan el sistema de telemarketing para ofertar, vender y/o regalar bienes y/o servicios a titulares de líneas telefónicas radicadas en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, cualquiera sea su domicilio", para luego, el 7/8/2008, mediante disposición 5032, derogar la decisión anterior. Se adujo que la creación de este registro (no ya de usuarios que no desean recibir llamados, sino de empresas que los hacen) carecía de funcionalidad y valor probatorio. El asunto es al menos opinable: si se está tolerando que se penetre en la órbita de intimidad de los ciudadanos y se manejen ciertos datos personales de ellos, la idea de permitirlo sólo por parte de empresas debidamente registradas no aparece como una medida tan desacertada o inocua.

JOHN HUGHES 1950-2009

Las cuatrocientas flores

"No hay demasiadas chicas en la sociedad americana contemporánea que sean capaces de ceder su bombacha sólo para ayudar a un geek como yo."

Anthony Michael Hall (The Geek),

en *Sixteen Candles*.

Ok, ahora que el tipo murió uno puede revisar sus películas y arriesgar teorías sobre todo: por qué no dirigió más, por qué se recluyó, su *peterpanismo*, su *jota-de-salingerismo*, su necesidad de construirse un cuarto propio, como el de la adolescencia, y escuchar a los Smiths y no salir de ahí nunca jamás, etc., etc. Quizás sea injusto, quizás ese tipo que se desplomó en la calle 55 de Manhattan mientras paseaba a su perro pensaba básicamente en el futuro, en una vejez plácida, sin miedos pero también sin histerias, mullida y familiar, nunca jamás en soledad, etc., etc. Injusto, sí, es posible, pero es lo que hay; eso y la frase de Ally Sheedy en *The Breakfast Club*: "Cuando crecés, se te muere el corazón." "Paro cardíaco", dijeron los diarios. Así estamos.

John Hughes nació en Michigan en 1950 y murió en Nueva York el 6 de agosto de 2009. En el medio, una película cambió su vida, y a la vez sus películas seguramente torcieron el rumbo de muchas vidas más, desde las de sus actores fetiche Molly Ringwald y Anthony Michael Hall hasta las de los millones de espectadores que se expusieron, como quien se broncea, a esos cuentos familiarmente incómodos, adictivos, que sin dudas dejaban marcas. En su obituario de Salon.com, Stephanie Zacharek se detenía especialmente en Ringwald para decir que *Sixteen Candles* representó no sólo su primer papel importante en el cine, sino también aquél en el que su "vulnerabilidad juguetona" resultó más emotiva. "Hughes había encontrado a la actriz ideal para la película perfecta en el momento indicado." Los tiempos cambiaron de tal modo que hoy *Sixteen Candles*, después de (en orden cronológico) haber deslumbrado por su *zeitgeistismo* devenido en estereotipo e incluso tras convertirse en un cuento axiomáticamente fechado, luce como una película llegada del futuro.

Hughes dirigió ocho films en un período de siete años; cuatro de ellos se amontonan en tres temporadas de intensa labor y forman el núcleo duro de su fama (o de su infamia): *Sixteen Candles* (Se busca novio, 1984), *The Breakfast Club* (El club de los cinco, 1985),



Weird Science (Ciencia loca, 1985) y *Ferris Bueller's Day Off* (Experto en diversión, 1986). Todos comparten la misma escenografía del Mal: la escuela y los padres, instituciones hechas para sufrir, motorizadas por una ridícula y antojadiza crueldad, especialmente diseñadas para alejar a los protagonistas, invariablemente adolescentes, de lo que son (pero nunca de lo que desearían ser: el futuro no se puede entrever siquiera fuera de cuadro en las películas de Hughes). Tres de esos films son más o menos comedias: comedias esquizoides, propensas al volantazo, a un extraño tipo de insania, al cambio de tono repentino (chequéese el tramo final de *Ferris Bueller's*, con el personaje de Alan Ruck decidiéndose a enfrentar a sus padres, o las apariciones del personaje Long Duk Dong en *Sixteen Candles*). La restante es un poco más dark, aunque no se priva de unos cuantos gags. Hay una que es perfecta: cualquier plano que se le quite o agregue a *Ferris Bueller's Day Off*, cualquier modificación, por mínima que sea, en sus diálogos, actores o puesta en escena, la bajará del puntaje ideal que ostenta, que en una escala de 1 a 10 es de 14. En las cuatro se mencionan o aparecen aquellos increíbles disquetes de 5 1/4 (incluso en la maravillosa escena de la charla entre Ringwald y Hall, entre Samantha y el Geek, en *Sixteen Candles*, la del taller mecánico del colegio). Las cuatro son dulcemente violentas, como la Nicaragua de Cortázar pero mucho mejor (¡en Chicago! ¡¡¡con Molly Ringwald!!!): están plagadas de excentricidades y delicadamente pespunteadas con salvajismos y crueldades, y así y todo

resultan cercanas y plácidas como pocas películas en la historia (en especial *Sixteen* y *Breakfast*).

Después de este "club de las cuatro", Hughes siguió dirigiendo (películas que además escribía y producía); luego se pasó al guión y la producción, dejando atrás la dirección (la bisagra entre ambas etapas es *Mi pobre angelito*), y finalmente sólo se dedicó a escribir, y a muchos de sus guiones ni siquiera los firmó con su nombre, sino como Edmond Dantès, el personaje de *El Conde de Montecristo*. Se podría decir, abusando del cotillón psi, que jamás salió de aquellas cuatro películas adolescentes del 84 al 86. En un artículo de despedida que escribió para *The New York Times* (un texto sencillo y muy emotivo, que vale la pena leer), Molly Ringwald cuenta que llevaba bastantes años distanciada de Hughes, y que declinó participar en alguna otra película suya. "Pensé que tenía que trabajar con otra gente también —escribió—. Quería crecer, y sentía (equivocada o no) que eso no iba a pasar mientras siguiera trabajando con John." Ahí está explicada la maldición (o la bendición) del JH: nadie creció, fue imposible. Ni el director, ni sus actores; acaso tampoco el público (o sí, pero viven para lamentarlo). En el mismo texto, Ringwald recuerda que le escribió a Hughes, ya en los noventa, una carta desde París, donde vivía por entonces, hablándole de Truffaut y de Léaud y de Doinel. La respuesta del director ya casi retirado fue (quote): "Un arreglo floral grande como mi departamento." Las típicas flores de Neverland. MARCELO PANOZZO

Políticas de la crítica y puntos de partida

por Eduardo A. Russo



La fecha clave fue 1968. No vamos a entrar aquí en el análisis pormenorizado de aquellos sucesos que el año pasado fueron revividos con bastante más curiosidad en el ámbito académico e intelectual, más algunos círculos mediáticos un tanto restringidos, que en una memoria colectiva que los repasó pálidamente como el recuerdo no tanto de otros tiempos sino de otros lugares, otras geografías culturales y políticas radicalmente discontinuas con un presente que los observó entre la discreta atención y el desinterés. Cuatro décadas enteras instalaron barreras más efectivas que una línea de tiempo, o al menos la sospecha de algunas continuidades ocultas. Pero el artículo que aquí comentaremos con la excusa de los números redondos fue una de las manifestaciones centrales de los movimientos sísmicos que en el campo intelectual acarreó mayo del 68. Se publicó en el número 216 de los *Cahiers du Cinéma*, en octubre de 1969, y cumplió una doble función: por una parte, revisó toda una línea de críticas que en el medio del fragoroso debate de aquellos tiempos solían desplazarse hacia algo demasiado parecido a la inspección, la denuncia o el ajuste de cuentas. El crítico, por decirlo así, como guardián de formas o contenidos. Que fuera gendarme tradicional o guardia rojo era otra cuestión, pero no era infrecuente advertir el deslizamiento del alerta necesario a la vigilancia militante. Por otra parte, abrió camino a una línea de trabajo para la crítica por venir.

El artículo, de los más legendarios de aquellos "gloriosos años teóricos" de los *Cahiers*, como reivindica hasta hoy mismo Jean-Louis Comolli a todo el que le

recuerde esos tiempos, es comparable al célebre análisis colectivo y anónimo dedicado a *Young Mr. Lincoln*, de John Ford, publicado meses después. Su trayectoria fue extensa y altamente influyente. Hacia 1972, la revista *Screen* lo llevó al debate británico y sus propuestas fueron centrales en las discusiones de la década. Su análisis de la ideología y de los objetivos del trabajo crítico llevó, entre otras consecuencias cercanas, a la reformulación de la visión de algunos géneros, como puede advertirse en el trabajo de Thomas Elsaesser (de ese mismo año) sobre los films de Douglas Sirk: "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", con su incisiva lectura política del estilo sirkiano y su puesta en escena. Años después seguía suscitando revisiones y relecturas como la de Barbara Klinger, quien nuevamente en *Screen*, hacia 1984, replanteó la discusión a partir de lo que entonces se proponía como "texto progresivo" en cine. En castellano se hizo esperar, pero en el N° 11 de los *Cahiers* en español (abril 2008) por fin apareció en una edición dedicada extensivamente a Mayo del 68.

Aunque renunciaba explícitamente a ser programático, el artículo abrió un campo y marcaba caminos en el entorno que había atravesado no sólo el Mayo Francés, sino también pocos meses antes, en febrero, el affaire Langlois, cuyos disturbios en relación a la disputa entre el fundador de la cinemateca francesa y las autoridades de la cultura gaullista fueron algo así como el precalentamiento de los sucesos de mayo. Por otra parte, los Estados Generales del

Cine, en ese mismo mes, habían propuesto discutirlo todo: la producción, la realización y el consumo de films, tratando de despejarlos de los circuitos hegemónicos. El ímpetu revolucionario provenía de las distintas vertientes de un marxismo orgánico, de ascendientes grupos maoístas y un cúmulo de tendencias ubicadas entre tradiciones marxistas heterodoxas o anarquistas, entre las que se encontraban propuestas explosivas y particularmente reticentes a la etiqueta, como la del entonces hiperactivo Guy Debord. Si bien los *États Généraux* no dieron vuelta patas arriba el universo del cine, una de sus consecuencias directas fue la creación de la SRF, la Sociedad de Realizadores de Films, y la apertura de la Quincena de los Realizadores en Cannes cuando retomó su normalidad, luego de ser interrumpida su edición de 1968.

¿Qué es lo que había en "Cine/ideología/crítica"? Fue un escrito de intervención política, pero claramente distante del consiguiente que había invadido los ánimos del 68 (¿qué más memorable que las fotos y stencils de entonces junto a eslogans que parecían hechos a medida para la citación mediática?). Los críticos Comolli y Narboni se proponían ser analíticos y teóricos, apoyados, antes que en alguna teoría del cine, en algunas ideas del filósofo Louis Althusser. Fundamentalmente dos conceptos althusserianos son el punto de partida: uno es el de *ideología*, entendida como conjunto de representaciones imaginarias de una sociedad, sin que su acción sea percibida en forma consciente por quienes la sostienen. Lo imaginario es, de ese modo, una trampa que hace de la sujeción real algo inconsciente, pero no por eso menos efectivo.

Otro es considerar el cine como "aparato ideológico del estado" (AIE), un instrumento de reproducción de las relaciones de producción mediante la naturalización del *statu quo*. Familia, propiedad, religión, escuela, medios de comunicación, las artes, las letras... y por cierto también el cine se orientan hacia este apuntalamiento constante de lo dado.

Aquellos años fueron también los del auge del estructuralismo, como tendencia teórica y moda cultural. Entre sus procedimientos y manías destacaba la taxonómica, que elaboraba sistemas clasificatorios que, al tiempo de dar un aire científico a lo obtenido, no dejaba de dar cierto estatismo a la intelección. Comolli y Narboni no fueron ajenos a la tentación taxonómica, pero lo expuesto en "Cine/ideología/crítica" conserva su actualidad no por su cuadro de modalidades sino por lo que deja entrever más allá de esas categorías.

Lo autores resaltan de inicio que *toda* película es política, no por su intención o su temática, sino por sus determinaciones.

Esto es, está marcada por la ideología que la engendró. Ideología que no es siempre consciente en sus realizadores, sino que proviene de lo impensado que lo condiciona como sujeto y las fuerzas colectivas que hacen posible a un film. De ese modo, no será solamente cuestión de detectar una tendencia dominante de acuerdo a intenciones o intereses, sino de revelar los vectores que se entrecruzan en una organización que es conflictiva y hasta paradójica en su propio interior.

Repasemos brevemente la clasificación de Comolli y Narboni, quienes proponen, de acuerdo a lo anterior, categorías que no abarcan sólo al cine comúnmente llamado político sino a la totalidad de lo cinematográfico:

a. Aquí encontramos la mayor parte de las películas, cuya función es reproducir la ideología predominante, no por un designio maléfico sino por sus propias condiciones estructurales. Son como superficies reflectantes, pero no de la realidad, del mundo o del gusto del público, como les gusta ser pensadas, sino de la ideología en la que están modeladas. Esto incluye el cine industrial como el de arte y ensayo, el clásico y el moderno, en tanto su condición de mercancía los habilitan para la reproducción capitalista.

b. Frente a las anteriores, encontramos películas cuyo sentido se opone al del grupo "a", pero, por decirlo así, también procuran rebatirlo en el terreno del lenguaje. Straub-Huillet, Robert Kramer, entre otros, dan cuenta de esta doble e infrecuente operación, que indudablemente enrarece, corroe su existencia como mercancía.

c. Un tercer grupo, decididamente minoritario, hace que su propuesta semántica no esté orientada al debate ideológico, pero apuesta por resoluciones formales que claramente se oponen a las convenciones (fundamentalmente "clásicas" y "realistas" en el vocabulario teórico de entonces) del cine predominante. Aquí los autores abren un campo que va desde *El botones*, de

Jerry Lewis, hasta *Persona*, de Bergman.

d. Invertiendo la categoría anterior, un cuarto grupo de films propone contenidos de oposición o francamente subversivos, pero en el terreno del lenguaje se mantienen en el plano de lo reproductivo, esto es, reproducen un significante convencional limitándose a plantear lo suyo en el terreno del significado. En suma: el "cine político" convertido en un género más de la oferta convencional.

Hasta este punto progresa una clasificación rigurosa y lógicamente regulada, al estilo de los requisitos de las ciencias naturales, pero Comolli y Narboni se interesan sobre todo por una quinta categoría.

e. Se trata de films que en un acercamiento inicial parecen encajar en el grupo "a", el mayoritario, pero que dejan advertir, mediante el trabajo crítico, su condición paradójica, que no radica tanto en una oposición entre la orientación de su forma y contenido, como en el estallido de su consistencia imaginaria. Pasa con Rossellini, Hitchcock, Ford, Dreyer, entre otros. Cines que ponen obstáculos en el camino de la reproducción imaginaria, que hacen imposible su apropiación como aparatos ideológicos. Ya no pretendidos espejos, sino máquinas que cuestionan el significado como "signos fijados", recrean un sentido oscuro que requiere un trabajo, descolocan al espectador y lo abren a algo distinto a aquello que estaba previsto encontrar.

La clasificación prosigue con dos categorías más, relativas a los films declaradamente "políticos" en cuanto a su producción y circulación por fuera de los carriles habituales de mercado, entonces en pleno debate del "cine directo".

f. En este grupo los autores incluían las películas reclamadas como propias del "directo", que asumían una lucha por su mensaje pero sin cuestionar las formas de la representación dominante, del cine como AIE. En suma, no terminaron siendo otra cosa que un rincón exótico del mismo aparato.

g. Por último, aquí se consignaban los films

que asumían desde el "directo" un doble combate: en el plano de lo propuesto en cuanto a contenidos y en la revolución en el lenguaje, ya no concebido como vehículo sino como productor de sentido.

¿Es importante esa clasificación por su capacidad de etiquetar las películas y enviarlas a su casillero respectivo? No. Más bien lo que revela es un trabajo analítico con el disfraz de la taxonomía. Vale la pena advertir cómo las categorías se derivan por operaciones lógicas para tener como epicentro a la famosa "e", sobre la cual los autores advertían que no cesaba de ejercerse "el más fácil terrorismo" crítico. A pesar de instalarse en lo ideológico entre el más o menos espontáneo maoísmo del 68 y el marxismo-leninismo a que los llevaba la lectura de Althusser, Comolli y Narboni, no obstante aclaraban: "El lugar en que jugamos es el campo del cine".

Del "¿Qué es el cine?" baziniano al "¿Qué es una película hoy en día?". En lugar de la ontología, el análisis en contexto. No renunciaron al partidismo, sino que buscaron reinstalarlo en el espesor de un campo complejo. Las películas son terreno de un combate, y no soldados de plomo en una tropa imaginaria dispuestos a ser arreglados en poses y orientaciones varias, en tableros de otro orden. Simplemente porque no se quedan quietas y dóciles, sino que muestran una movilidad conflictiva y están atravesadas por algo más que voluntades exteriores. De ese modo, consideraron simplemente un film bajo el epíteto de "reaccionario" o el apelativo más reconfortante de "progresista" no nos dice tanto sobre ellos como del plano general en el que son considerados y, lamentablemente con demasiada frecuencia, aplanados, reducidos, haciendo de la crítica un ejercicio tan reconfortante en la adscripción a un bando, como indigente en cuanto a su intento por entender lo que realmente se juega en el cine. Releyendo a cuatro décadas "Cine/ideología/crítica" se sostiene la certeza, para usar otra de las frases de aquellos momentos, de que la lucha continúa. [A]

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

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

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

En tierras gaúchas

por Diego Brodersen



El 37º Festival de Cine de Gramado arrancó con lluvia y frío y terminó con una temperatura que superó holgadamente los 30º, extremos de un clima que se parece mucho más al de Buenos Aires que al de ese Brasil playero del imaginario turístico. En la ciudad de Gramado, ubicada a poco más de 100 kilómetros al norte de Porto Alegre, corre mucho más el mate que la cachaça y los gaúchos se pasean orgullosos por las veredas con sus porongos llenos de verdes hojas, termo bajo el brazo, aunque en las exhibiciones del Palácio do Festivais no se pueda ingresar con bebidas. La invitación corrió por cuenta de Ivonete Pinto, presidenta de la Asociación de Críticos de Cine de Rio Grande do Sul, quien peleó durante el último año para que el Jurado de la Crítica adquiriera cierta relevancia y deje de ser una simple votación entre los periodistas presentes en el evento (una reunión a puerta cerrada entre colegas dejó entrever varias fracturas y fuertes diferencias de opinión respecto de ésta y otras cuestiones que hacen al quehacer crítico, potenciadas por la distancia física que media entre el estado sureño, Rio, Bahía y São Paulo, centros neurálgicos de la práctica cinematográfica).

El festival es organizado por la Prefeitura de Gramado y, en más de un sentido, se trata de una semana de cine destinada a potenciar las cualidades turísticas del lugar, centro de atracción del turismo interno por sus características, mucho más cercanas a las de un pueblito suizo que a las del Brasil de las playas y las garotas. Por esa misma razón, cada jornada de proyecciones viene acompañada por un homenaje diseñado para la cobertura de los medios presentes. Este año, recibieron estatuillas especiales, entre otros, los realizadores Walter Lima Jr. y Ruy Guerra y el actor Reginaldo Faria,

protagonista del clásico *Asalto al tren pagador*. Otros premios especiales fueron a parar a manos de personalidades más ligadas a la televisión. Sin embargo, nada pudo compararse con el imponente, apoteósico despliegue de seguridad y cobertura mediática recibida por la presencia de Xuxa, quien recibió el Homenaje Especial de este año por su dudosa carrera cinematográfica. Entre el griterío del público y las miradas irónicas de algunos pocos, Xuxa subió al palco con una niña en brazos, presenció un clip dedicado a exaltar las virtudes de su fundación y remató su discurso con una frase que generó no pocos arcos de cejas: "Sou loira, povo e vencedora." Es una verdadera pena que el Festival de Gramado no aproveche su tradición y estructura logística –apoyada fuertemente por sponsors– para potenciar la cantidad y calidad de la programación, que muchas veces parece una mera excusa para sostener los homenajes y sus ecos mediáticos, corriendo así el riesgo de transformarse en un evento superficial, vacío de contenido. No ayuda el hecho de que las entradas a las funciones resulten carísimas –más caras incluso que un ticket de cualquier sala comercial–, otro indicio del escaso interés por la presencia del público en general. Más películas, un criterio de selección afinado y una mayor presencia de la audiencia podrían encaminar a Gramado hacia la recuperación del lugar que, según afirman propios y ajenos, alguna vez tuvo.

Las seis películas locales en competencia confirmaron, una vez más, el pobre estado del cine brasileño de ficción, atrapado en el costumbrismo, las buenas intenciones y la necesidad de contar con estrellas de la tevê para atraer al público. La gran excepción fue la primera película como realizadora de la actriz Helena Ignez, veterana del Cinema Novo y ex pareja y musa de Glauber Rocha. *Canção de Baal* utiliza la estructura básica de

la primera pieza escrita por Brecht para construir un film alucinado, bello y complejo protagonizado por Carlos Careqa, músico y compositor paranaense empeñado en convertirse en el Tom Waits del Brasil. Esta película, que incluso se anima a incluir a un Albert Einstein amazónico, fue el único largometraje brasileño que logró sorprender y ubicarse por encima de las expectativas. También merecen destacarse los documentales *Corumbiara*, de Vincent Carelli, dedicado a exponer con lujo de detalles los rastros de una masacre de aborígenes durante la década del 80 y cuyo interés antropológico y humano hace olvidar algunos problemas de construcción narrativa, y *Cildo*, retrato del artista conceptual Cildo Meireles que logra poner en tensión el proceso creativo de ese ente, siempre problemático, conocido como "instalación".

Mejor resultó la competencia de doce cortometrajes, de los cuales al menos un tercio ofrecían claras virtudes, destacándose sin discusiones el film *O teu sorriso*, de Pedro Freire, notable por su sencillez, sutileza y trabajo con el fuera de campo, y que ya fue invitado a participar en el Festival de Venecia. La competencia latinoamericana incluyó títulos ya presentados en otros festivales como *Gigante*, del argentino/uruguayo Adrián Biniez, la peruana *La teta asustada*, de Claudia Llosa, y *La próxima estación*, de Pino Solanas. Hablando de films latinos, fue muy interesante poder apreciar, en una excelente copia en 35 mm, la todavía destacable (por razones buenas y de las otras) *Memorias del subdesarrollo* (el clásico cubano de Tomás Gutiérrez Alea), título elegido para la noche de apertura del evento. Regada, como el resto de las veladas, por una famosa cerveza de origen belga, combustible ideal para lo mejor del Festival de Gramado: las conversaciones sobre el cine y la vida en general. [A]

Late corazón contento (lado B)

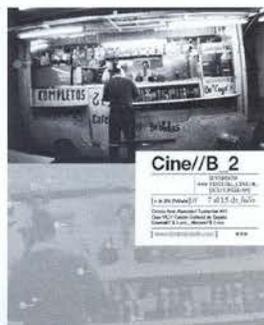
por Lilian Laura Ivachow

CINE//B es un festival que se realiza en Santiago de Chile y convoca mayoritariamente películas hechas en video, de bajo presupuesto y extensión variable. Películas que por su formato y duración no consiguen siquiera una difusión en festivales, a veces con reglamentaciones rígidas o condiciones de exclusividad. Está organizado por la Escuela de Cine de Chile, dos centros culturales, tres productoras independientes y dos revistas de cine. El criterio de selección –básicamente orientado a películas chilenas, aunque se aceptan extranjeras de corte “B”– lo explica uno de sus programadores, Raúl Camargo Bózquez: “La característica principal de CINE//B radica en su impronta; es decir, bajo presupuesto, video, mezcla de actores y no actores, escenarios reales, improvisación, riesgo, búsqueda formal. Nuestra búsqueda de películas se centra en dicha zona, en ese espacio de resistencia, con sus fallas, aciertos y zonas de vulnerabilidad.”

Tanto en su organización como en su convocatoria, CINE//B es un festival hecho por jóvenes, lo que en el más pleno de los sentidos parecería responder al postulado de Daney “El cine es un arte joven”. Esto que podría ser riesgoso –a veces las movidas underground o juveniles, al legitimar toda forma de expresión, caen en una permeabilidad incierta– cobra acá un signo positivo. La flexibilidad de la convocatoria no atenta con

su material sino que lo conforma en un programa reconocible, de clara identidad. Detrás de la espontaneidad hay un vibrante profesionalismo y un público receptivo y fiel. Y si algunas funciones se atrasan en CINE//B, la gente permanece en la sala, más movilizada por el “cine” que el festival garantiza que por una determinada “película”. Y si el catálogo y la grilla adolecen de alguna omisión de procedencia o duración (el festival va por su segunda edición y tiene tiempo para ajustar estos detalles), no peca de algo más esencial al sostener una postura firme y clara sobre el cine que defiende. De hecho, se reproducen en el catálogo los manifiestos del filipino Khavn de la Cruz y de Raúl Perrone (se dieron siete películas de Perrone en horarios centrales) como referentes inspiradores de un cine posible junto a una declaración del New American Cinema Group: “No queremos films falsos, pulidos y ‘bonitos’; los preferimos toscos, sin pulir, pero vivos.” Ideas que el director del festival Antonino Ballestrazzi reiteraba en cada presentación, en las que también alertaba sobre los problemas de circulación. Consecuentemente, la premiación incluyó la distribución de la película ganadora (*Registro de la existencia: un tal Hugo cortés*) en la Argentina con su edición en DVD y la participación del film *Te creés la más linda (pero erís la más puta)* en el Festival de Valdivia, contribuyendo así a la culminación natural del proceso cinematográfico y contemplando las dos vertientes que no se pierden de vista: el fervor ante la producción que la tecnología digital favorece y la necesidad imperiosa de difusión.

Me extendo en estas cuestiones porque fui a CINE//B principalmente para mostrar mi película *Pablo y Virginia...* y no me dediqué a ver películas en función de una cober-



tura. Sí es posible decir, a grandes rasgos y sobre el poco material en competencia visto, que las películas chilenas “B” están despiertas y abiertas al cine de los últimos años. *Te creés la más linda...* cuenta la historia de un chico que vaga en la noche de Santiago en busca de aventuras sexuales. Sin duda la película de José

“Che” Sandoval es fresca, local y convocante, aunque el público no se manifestó acorde a este disfrute y votó como favorita a la más provocadora *Pequeña paloma blanca* (Christian Barbe). Lejos de esta última, se encuentra el consistente relato de Claudio Polgati *Tanto tiempo*, película elocuente que pasó más bien desapercibida y que trata sobre el reencuentro de una ex pareja y su caminata por una Santiago residencial.

Especial atención merece el documental *Registro de la existencia...* (Guillermo González). Se trata de un artista visual que confecciona obras con desechos arrojados en un basural, y en una de sus incursiones periféricas encuentra pertenencias que lo llevan a reconstruir la identidad de un hombre que habría oficiado como radiotécnico y cuyo nombre sería Hugo E. Cortez Oyarzún. Con este material monta, a modo de registro de existencia, una exposición.

La selección se completó con abundantes cortos y mediométrajes, la filmografía del argentino Homero Cirelli, películas en proceso y secciones sorprendentes como la de los “micrométrajes” de 10 segundos para celulares. Sorpresas que nos hacen decir con gratitud que el festival fue una experiencia extenuante, que al repasar el catálogo uno siente haberse perdido mucho, que los vinos chilenos son de alta sutileza y que el trato fue fenomenal. Una experiencia con resto físico, mental y corazón como para seguir creciendo. **[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

El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea

Eduardo A. Russo.

Ediciones Manantial, 2008.

Anatomía de un concepto

Dentro del vocabulario cinéfilo, existen términos y conceptos de referencia permanente que aparentan ser conocidos y parecen explicarse por sí mismos sin necesitar ninguna clase de precisiones. Uno de ellos es el de "cine clásico", con el que se denomina, con absoluta liviandad y sin establecer especificaciones, a aquellas películas que narran una historia de manera más o menos lineal, sin recurrir a rupturas bruscas, y en las que se utilizaría la famosa tríada de planteamiento, nudo y desenlace para desarrollar un relato. También, por extensión y comodidad, existe una predisposición a incluir en esta categoría a todo film que cuente con algunas décadas de antigüedad, sin tener en cuenta las variables, tanto estilísticas como narrativas, que se usaron en su realización. Es a partir de estos presupuestos que resulta de enorme utilidad este libro de mi amigo y compañero de staff Eduardo Russo, en el que —tal como lo indica su título— se desarrollan una serie de reflexiones que, seguramente, arrojarán una nueva luz sobre este transitado y poco precisado concepto.

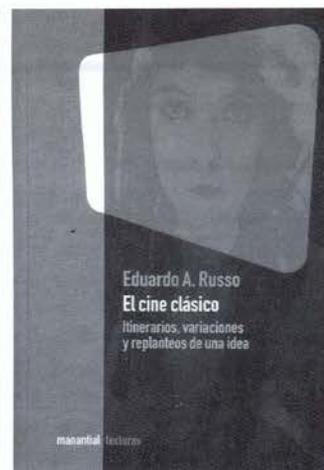
El texto está dividido en tres secciones. En la primera,

denominada "Historias", el autor cuestiona los sobreentendidos que existen sobre la categoría de "cine clásico" a partir del uso reiterado de una serie de ideas persistentes a lo largo del tiempo y del, como lo llama Russo, "aire de familia" que muestran muchas películas, sobre todo del cine de Hollywood en sus dos primeras décadas, por la utilización de determinados elementos (cámara fija, uso de planos medios, intercalación de textos). Sin embargo, a través de una serie de ejemplos, se va matizando minuciosamente esa generalización y mostrando de qué manera la narración cinematográfica fue evolucionando y cuestionando esas ideas generales ya desde los tiempos de Edwin Porter hasta llegar a la síntesis que propone David W. Griffith, quien sería el primer cineasta que de manera consciente planteó el rol del director. También EAR analiza cómo las distintas vanguardias surgidas en esos años terminan siendo incorporadas por el cine clásico.

La segunda parte del libro, "Discursos", parte del análisis de André Bazin sobre el cine clásico y la diferencia entre directores que ponen el acento en la representación de la realidad (Griffith, Eisenstein, Gance) y la revelación de esta

representación que buscan otros (Von Stroheim, Flaherty, Murnau), y a partir de allí se discute el trabajo de varios críticos y teóricos como Eric Rohmer, quien afirma que el clasicismo aún no ha llegado, y Noël Burch, que desarrolla una idea sobre el texto clásico realista como inspirador del cine entre 1895 y 1929. También en este apartado se reflexiona sobre el *star system* y la búsqueda de identificación del espectador con los personajes, para terminar con un detallado análisis sobre aspectos de la obra de Fritz Lang y Raoul Walsh, el primero como exponente heterodoxo del clasicismo cinematográfico y suerte de oráculo para muchos directores jóvenes y el segundo como representante de sus variables más paradigmáticas, a través de una narración que avanza sin pausas.

El último apartado, "Relecturas", ofrece, a partir de la erudición en el análisis y la incorporación de numerosas citas, algunos momentos de mayor aridez. Aquí se pone el acento en cómo el sistema hollywoodense deja de ser un modelo monolítico y consolidado para volverse un escenario de continuos conflictos y negociaciones y convertir el cine clásico en complementario de la modernidad. Se analizan también los



casos de Billy Wilder (como exponente de una visión crítica del "americanismo") y del japonés Mikiō Naruse, el cineasta, según EAR, más influido por el cine americano y que, como Rossellini, logra sintetizar en su cine el clasicismo y la modernidad. Para terminar, un estudio de dos directores aparentemente opuestos en su cine (Jean-Luc Godard y Clint Eastwood) pero que a través de su obra muestran cómo los conceptos de cine clásico y moderno son, en última instancia, complementarios y no opuestos. Sintetizando, un libro riguroso e iluminador sobre un término manejado con frecuencia y ligereza pero no siempre comprendido.

JORGE GARCÍA

~

LAS NINAS
PRODUCTORA

~

LAS NINAS
PRODUCTORA

El conformista

Il conformista

Italia/Francia, 1970, 111'. **DIRIGIDA** POR Bernardo Bertolucci, **CON** Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Gastone Moschin, Enzo Tarascio. (Renacimiento)

Podría decirse que *El conformista*, basada en la novela de Alberto Moravia, es una de las mejores películas de Bertolucci, y que además constituye un corte dentro de la filmografía del director, un antes y un después en el que de a poco queda atrás la experimentación y el ensayo (*Partner*, *Prima della rivoluzione*) para salir a la búsqueda de un espectador mayoritario. Qué gran año 1970 para Bertolucci: el traidor y el héroe de Borges metaforizado en *La estrategia de la araña* y el texto de Moravia que bucea en los pensamientos y la ideología (y también en sus miedos y traumas de la infancia) de un fascista que debe asesinar a quien fuera su profesor marxista.

Hoy Bertolucci es un anacronismo como cineasta luego de que sus últimas películas (*Cautivos del amor*, *Refugio para el amor*, *Stealing Beauty*, *Los soñadores*) fueran, de manera injusta, reprobadas por una buena parte de la crítica y el público. A nadie le interesa el Bertolucci de los ochenta hasta hoy, aun con sus desniveles y sus tardíos escándalos, y sí aquellos años en que *El conformista* junto con las películas de Pasolini, Fellini, Bellocchio y los Taviani conformarían un corpus irreplicable para la historia del cine. En efecto, Bertolucci fue uno de los tantos cineastas que se dieron cuenta de la crisis ideológica de los sesenta y uno de los primeros que abrieron las puertas de un cine internacional, provocador y talentoso, desmesurado y ciclotímico, destinado a la revisión de medio siglo de



Italia (Novecento), al ajuste de cuentas con su compromiso político anterior (*Último tango en París*) y a desentrañar el tema del Edipo en clave operística (*La luna*). Justamente, esa gran década del director se abriría con *El conformista* y se cerraría con *La luna*, en medio de escándalos, prohibiciones y cortes de la censura. Se recuerda que en Argentina, durante la Dictadura, *La luna* se estrenó con 25 minutos menos...

Por ese motivo, tal vez sus películas posteriores (incluyendo al academicismo oscarizado de *El último emperador*) resulten menos interesantes que esos diez años en los que Bertolucci logró conjugar su puesta en escena operística con los temas que más lo preocupaban: el sexo, la política, el psicoanálisis.

Bajo estos códigos de identificación, *El conformista* es una película de contrastes: la Italia fascista y el marxismo francés, la sexualidad castrada y el sexo liberal, el psicoanálisis como recuerdo del pasado y el psicoanálisis dialéctico, el nuevo mundo que intenta sostenerse a través del asesinato y la delación y otro mundo diferente que se aferra a las ideas en lugar de a la violencia y el crimen. Y allí está Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), dispuesto o no a cumplir la misión de matar a su profesor marxista para eliminar todo rastro de un pasado que lo llevó a sumergirse en dudas e incertidumbres (ideológicas, afectivas, morales). Clerici

es un fascista convencido de su rechazo a un mundo que empieza a descubrir cuando viaja para cumplir el mandato fascista. No es un personaje convencido por una actitud reflexiva sino por aquello que lo rodea: un mundo feliz, sin ataduras sexuales, que baila festivo y vital a su alrededor mientras no comprende de qué se trata semejante alegría. En ese sentido, la gran escena que transcurre en el restaurante, donde cara a cara bailan las dos mujeres opuestas y complementarias (la ingenua novia del protagonista y la desinhibida pareja del profesor), acaso sintetice el ideal femenino de Clerici. Este extraordinario momento de *El conformista*, en el que confluyen los personajes principales y secundarios de la película, también resume las virtudes de puesta en escena del director, sus obsesiones temáticas y su pasión por el cine norteamericano clásico: hasta puede verse una foto de Stan Laurel y Oliver Hardy sin que se expliquen los motivos.

Sin embargo, sería una pena que esta escena sólo sea recordada por el baile entre Dominique Sanda y Stefania Sandrelli, pleno de erotismo voyeurista (Clerici mira sin entender, claro). Es en este punto donde el cine de Bertolucci se transformaría en una pieza de museo cuyos responsables son el mismo director y un público que sólo extraña sus películas por esas escenas

provocadoras. Es verdad: los años 70 en Italia, ya lejos de *La dolce vita* de Fellini y más cerca de la fragmentación ideológica del PCI y de la aparición oficial de Las Brigadas Rojas, necesitaban un cine que hiciera temblar la cúpula del Vaticano. Por eso, mientras Pasolini estrenaba *Saló o los 120 días de Sodoma* para ser asesinado, poco más tarde, por un amante ocasional (para la historia oficial), Bertolucci concebiría sus mejores películas. Pero el tiempo también le hizo daño a su obra setentista: cuando se habla de esos films, se recuerda ese baile de las dos mujeres en *El conformista*, la maratón sexual de Brando y María Schneider en *Último tango...*, la masturbación simultánea de la prostituta a los amigos (Depardieu y De Niro) en *Novecento* y los encuentros íntimos entre madre e hijo en *La luna*. Lamentablemente es así y no debería serlo: estas películas de Bertolucci siguen estando por encima de esas escenas que provocaron escándalo.

Pero hay otra escena en *El conformista* que también sirve como recuerdo de aquel cine que empezaba a ser popular, y tiene que ver con la forma en que el director presentaba su pensamiento político. Antes de cumplir la misión y mientras pasea con su objeto de deseo incomprensible (la novia de su profesor), Clerici es cercado por una mujer y sus dos chicos que venden flores. La mirada de Clerici es imperturbable frente a semejante hecho mientras continúa su paso por la calle. La mujer se da cuenta de quién es y qué representa como ícono de una ideología, razón por la cual comienza a entonar "La Internacional" a pocos metros del protagonista. ¿Qué ocurre hoy con esta escena, en su momento potente y esclarecedora? ¿Es que el cine de Bertolucci, incluyendo la gran película que sigue siendo *El conformista*, se ha transformado en algo solamente didáctico e ingenuo? El año que viene Bertolucci cumple 70 años y estrenó *El conformista* cuando tenía 30. No tengo otra respuesta. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

La casa de las conejitas

The House Bunny

Estados Unidos, 2008, 97'. **DIRIGIDA** POR Fred Wolf. **CON** Anna Faris, Colin Hanks, Emma Stone, Kat Dennings, Beverly D'Angelo. (LK-Tel)

Estimada Anna,

Te escribo tan dichosas líneas porque he asistido recientemente al cinematógrafo –con mi amiga Estela y mi amiga Ruth– para deleitarme con otra de tus clásicas comedias. He visto tu más reciente estreno, *La casa de las conejitas*, en el que tu actuación me ha recordado a la adorable Cher de *Ni idea*. O a la Elle Woods de *Legalmente rubia*.

Primas hermanas deben ser ustedes, m'hijita. Pero los encantos y mohines de la Silverstone y los grititos de la Whitespace no pueden superar tu arrollador talento cómico equiparable, sin exagerar, a tus otras contemporáneas, Carole Lombard y Katharine Hepburn. Pero claro, sé que eso te sonroja porque, con falsa modestia, admitís ser sólo una chica del montón.

Y aunque tenga una orden de restricción judicial para acercarme a ti –mis amigas dicen que me he obsesionado con tu carrera–, no puedo dejar de escribirte estas líneas. Si estás dispuesta a seguir leyendo y a no arrojar mi carta por el incinerador, pon atención, porque creo haberte entendido por primera vez.

Ralentí color de rosa. Hablando con mi amiga Estela, luego de ver *La casa de las conejitas*, llegamos a una conclusión inexacta y poco académica pero que creo que define muy bien tu modo de actuar, querida. Lo tuyo es un estilo único e inusual: la sobreactuación subactuada. O si se quiere, como dice Estela –que sabe más que yo de esos términos–, una sensación de falso “over the top” (ella lo dice así porque le gusta leer a esos franceses locos). No sé si me explico



el efecto: como si se gritara en voz baja o si se peleara rápido pero en cámara lenta y sin lastimarse. Lo tuyo es el show y la reflexión en un mismo envase. Es difícil hacer eso, bonita. Y en tus gestos se vuelve fácil, sí señor. Mi amiga Ruth, en cambio, te ve, dentro de poco, en un melodrama de esos terminales con enfermedades y tragedias familiares. Yo le digo que no sos tan tonta. Que lo tuyo es el parecer. Yo le digo “Anna se hace, no es”. Y creo que tu carrera me da la razón, linda.

Subdesarrollo. Los tabloides me han informado poco pero suficiente sobre tu carrera en ascenso. Yo he asistido a los estrenos de todas tus películas (aunque lleguen con años de retraso porque, tú sabes, esto no es una gran metrópoli) y me he horrorizado con algunos alardes picantes y subidos de tono de tus primeros “films” (otra influencia francesa), pero con la elección de *La casa de las conejitas* entiendo tu estrategia: te has inventado un personaje público forzosamente despreocupado de prestigio. Mientras tus compañeritas en los sets se desviven por los argumentos de “hondo contenido humano” (como la Jolie y la Johansson), tú buscas los residuos, la grasa de las capitales, resistiéndote a la clasifica-

ción de “seria”. Y creo que tus personajes se alimentan de esa espuma residual de tus decisiones laborales: una carrera residual, una actriz residual con personajes residuales.

Paños menores. *La casa de las conejitas* parecía ser una película pensada para ti, ya que se mete ni más ni menos que con las chicas de la mansión Playboy (con Estela discutimos si el acento está en la ye final o en la a de “play”), que tienen una vida de lo más licenciosa. Elegir el mundillo del desnudo femenino de la susodicha revista como universo para tu heroína, la desastada Shelley Darlington, ya era arriesgado. Aun para tu carrera. Tu declaración de principios responde a una ética inoxidable –algunos la llamarán frívola– hecha de trajes de baño cavados, pechos turgentes, lavados de autos en bikini y fiestas en fraternidades. No es una fiesta de frivolidades, ojito, sino la cifra de una posible felicidad epidérmica: superficialidad no es estupidez, simplemente es una sensibilidad con mala prensa. Por eso el cuento que nos contás se da en el centro de una fraternidad universitaria femenina de perdedoras, demasiado serias y solemnes ellas. Ése es tu secreto: no vas por el bronce ni por el oro ni por la gloria, vas

por el lugar de lo ordinario convertido en extraordinario. Entonces, como esos locos griegos, mostrar el trasero sería una fiesta no contraria a la reflexión. Porque tu película trata de eso, creo entender: de la capacidad de recuperar la felicidad en lo superficial, en lo inútil, en lo tribal y en todas esas cosas que muchos quieren (en el fondo de su corazón) y que nadie acepta como vital. Porque tu película, Anita, no es sobre la superficialidad sino sobre la ausencia de lo superficial como componente necesario para la búsqueda de la felicidad.

Risas y lágrimas. Es así que todos nos reímos cuando TU Shelley Darlington se lleva el mundo por delante con una falsa ingenuidad. Porque es tan falsa como la tuya, es un simulacro, una mentira para acercarse a la verdad, justo cuando todo el mundo proclama lo contrario. Es una estrategia. La de parecer una rubia tonta y elemental (tu rubio es real, ¿no?) pero tener un corazón de oro hecho de chatarra, el material con el que se hacen los sueños posibles. Tuya, Rosi
(TRANSCRIPTO POR FEDERICO KARSTULOVICH)

Tiempo de vivir, tiempo de morir

A Time to Love and a Time to Die

Estados Unidos, 1958. 132'.

DIRIGIDA POR Douglas Sirk. **CON** John Gavin, Lilo Pulver, Erich Maria Remarque, Jock Mahoney, Don DeFore, Keenan Wynn. (AVH)



Hay un género en la historia del cine que, además de ser popular y aceptado masivamente por los espectadores, ha sido abordado por casi todos los directores: el melodrama. Pero si hay un realizador al que se lo puede identificar de manera rotunda con él, ése no es otro que Douglas Sirk. Ridiculado durante mucho tiempo por buena parte de la crítica y aceptado en su momento sólo por los sectores más lúcidos del oficio en Francia y los Estados Unidos, es indudable que su reivindicación por parte de Rainer W. Fassbinder (un fervoroso admirador de su obra) ha contribuido para que las nuevas generaciones le presten atención a su filmografía. Si bien su carrera comenzó en Alemania, la llegada del nazismo provocó su partida a los Estados Unidos, país en el que desarrolló el núcleo principal y más valioso de su obra. En el año 1950 ingresó en la Universal y allí rodó, en esa década, 21 películas, muchas de ellas obras maestras absolutas, que conforman el cuerpo principal de su filmografía. Partiendo

muchas veces de guiones imposibles, Sirk construye un universo personal en el que todas las reglas de la lógica y la racionalidad quedan sometidas a su casi delirante estilo visual y narrativo. Llevando hasta las últimas consecuencias las debilidades y situaciones ridículas de muchos de aquellos guiones, el director logra dotar a sus películas de un tono "más allá de lo real", lo que es uno de los rasgos definitorios de su estilo. Desde las resonancias expresionistas de la iluminación y el uso del color y los decorados hasta la utilización de la música y los refinados movimientos de cámara, todo confluye en el carácter antinaturalista y casi onírico de la puesta en escena de muchas de sus películas, a lo que debe sumarse, en varias de ellas, una de las más corrosivas visiones sobre la vida cotidiana en los años 50 que nos haya ofrecido el cine norteamericano. Además, Sirk adaptó ocasionalmente a escritores importantes como William Faulkner (*Diablos del aire*, 1957), o famosos como Erich Maria Remarque.

Precisamente será un novellón político de Remarque el que

servirá de punto de partida para esta película, aunque está sometido a la visión personal del director. El film está ambientado en el frente ruso en 1944, tiempos finales de la Segunda Guerra Mundial. Allí un pelotón de soldados alemanes se ve continuamente hostigado por grupos guerrilleros y la resistencia que les ofrecen los pobladores de la zona. La orden por parte de un oficial de fusilar a un grupo de civiles despertará diversas contradicciones en los soldados, lo que culminará con el suicidio de uno de ellos. A partir de ese momento, la película se centrará en uno de los integrantes del pelotón, quien, luego de conseguir unos días de licencia, irá a su pueblo natal en la búsqueda de sus padres. Allí se encontrará con una amiga de la infancia cuyo padre está detenido en un campo de concentración, y con ella comenzará un intenso romance. Quien espere encontrarse con un film bélico convencional se verá seguramente defraudado, ya que la película coloca en primer plano la relación de la pareja, transformándose en una apasionada historia de amor de un desolado

romanticismo que transcurre entre las ruinas de la contienda. Desde luego que Sirk no abandona nunca el contexto en el que se desarrolla esa historia, sino que, por el contrario, ofrece una mirada profundamente crítica sobre el nazismo y sus consecuencias, aunque nunca cae en el típico esquematismo de presentar al protagonista, soldado alemán, como un monstruo, algo que le valió la sorprendente acusación por parte de algunos obtusos que decían que la película era pro nazi. Pero basta con ver la caracterización del hijo del lechero del pueblo que ahora es un poderoso oficial, además de la escena en que el protagonista debe ir a la Gestapo (donde es recibido por un repelente Klaus Kinski) a recibir las cenizas del padre de la muchacha, para señalar la posición del director. También sectores judíos atacaron al director, por no hablar de los rusos, que se sintieron agraviados por la escena final del film. Pero lo cierto es que Sirk consigue un retrato profundamente humano de su desamparada pareja, eludiendo el sentimentalismo fácil y el final feliz. Además, se da el lujo de no resignar su punto de vista, poniendo en boca del personaje que interpreta Erich Maria Remarque el "mensaje" que posiblemente exigiera el escritor. Esta película intensamente emocional, a la que se podría calificar como un gran melodrama bélico, es una de las grandes obras del director, quien en su penúltima película, partiendo de un texto "importante", se mantiene fiel a su estilo cinematográfico hasta las últimas consecuencias. **JORGE GARCÍA**

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda



Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM** RADIOPALERMO



DEL 17 AL 25 DE OCTUBRE DE 2009

www.festifreak.com.ar



SEPTIEMBRE en malba.cine

→ CICLO

Operas primas: La primera vez

Del jueves 3 al domingo 27 de septiembre

→ FILM DEL MES XLIV

El sueño del perro

de Paulo Pécora

Viernes a las 22:00 y sábados a las 20:00

→ CONTINÚAN

Historias extraordinarias

de Mariano Llinás

Domingos a las 19:00 – Último mes

La asamblea

de Galel Maidana

Viernes a las 20:00

Parador Retiro

de Jorge Leandro Colás

Sábados a las 18:30



Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Recortá este cupón y canjealo en la recepción del museo.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante.
Vigente desde el jueves 3 al domingo 27 de septiembre de 2009.

www.malba.org.ar

malba  Fundación Costantini

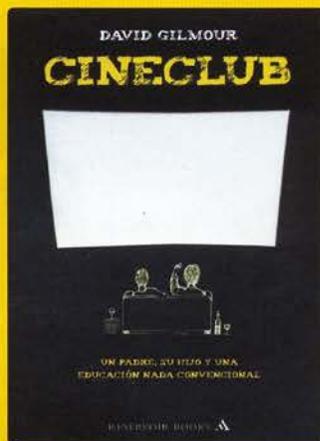
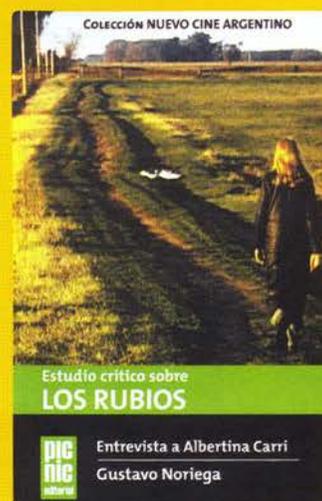
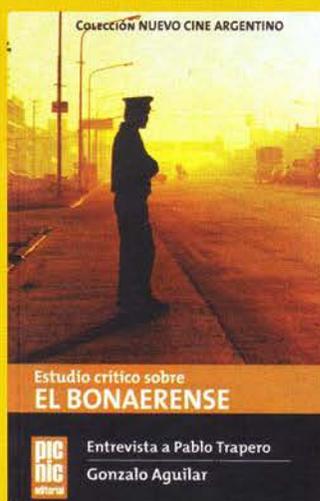
REVISTA **EL AMANTE CINE**

NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

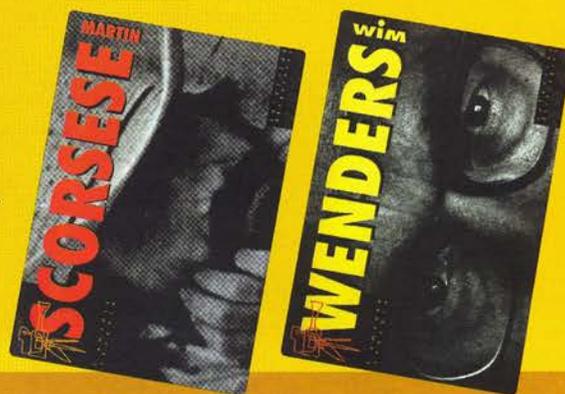
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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 SUSCRITORES RESIDENTES EN ARGENTINA

DVD

REFLEXIONES SOBRE EL CASAMIENTO DE RAQUEL (Y SOBRE MÁS CORAZÓN QUE ODIOS, LICENSE TO LIVE Y UN CORAZÓN EN INVIERNO)

¿Qué relación puede haber entre un soldado confederado, un joven japonés que vivió diez años menos que los que declara su documento, una adicta norteamericana en proceso de rehabilitación y un luthier parisino ensimismado? La misma que hay entre un western doloso de Ford, la obra maestra secreta de Kiyoshi Kurosawa, la última y recién editada película del director de **El silencio de los inocentes** y la más singular artesanía de Claude Sautet: un mismo tipo de personaje al que bautizamos como Agente Ethan e intentamos caracterizar a lo largo de este texto, que es no sólo todo esto (y la URSS, y Obama, y el celibato) sino que además funciona como crítica de **El casamiento de Raquel**, de Jonathan Demme, editada en DVD sin pasar por los cines.

Un héroe de nuestro tiempo

por **Marcos Vieytes**
para Marta Castells

A sí como hay un procedimiento llamado McGuffin, a estas alturas de la historia del cine también hay algo que podemos identificar provisoriamente como Agente Ethan y que responde a la manera en que el cine ha conformado el rol de cierto tipo de héroe¹ a través del tiempo, las películas y los directores. La denominación proviene del nombre con que fue bautizado el personaje de John Wayne en *Más corazón que odio*, pero son varios los avatares –aunque aquí sólo veremos tres– que pueden ayu-

El casamiento de Raquel

Rachel Getting Married
EE.UU., 2008, '113, DIRIGIDA POR Jonathan Demme, CON Anne Hathaway, Rosemarie Dewitt, Debra Winger, Roslyn Ruff. (Sony Pictures Entertainment)

darnos a caracterizar algunos de sus atributos y funciones. ¿Por qué llamar “agente” a este tipo de personajes? Porque “agente” significa literalmente “que hace” o “que conduce”, y ésa es la función principal que cumple en el original y en las diversas representaciones del modelo que se han filmado desde entonces. Ethan Edwards llegaba al hogar de su hermano, y su aparición afectaba no sólo la vida de todos los personajes, sino también la nuestra, como espectadores de una película que empieza y termina gracias a (o por culpa de) él. No hay película sin el Agente

Ethan, que es lo mismo que decir que no hay espectador sin su impulso, sin su acción, sin su ausencia previa y posterior.

Pero “agente” también remite a la dualidad indiscernible del espía, figura afín al rol que desempeña el espectador de cine como ente que se desdobra cada vez que ve una película, que mira sin ser visto o descubierto, que se resguarda en la ficción como aquél en una de las máscaras de su identidad.

La presencia del Agente Ethan altera el curso de los acontecimientos a la vez que enmarca su relato, delatando

DVD

REFLEXIONES SOBRE EL CASAMIENTO DE RAQUEL (Y SOBRE MÁS CORAZÓN QUE ODIOS, LICENSE TO LIVE Y UN CORAZÓN EN INVIERNO)



quién o quiénes cuentan y desde dónde lo hacen. Está simultáneamente dentro y fuera del film: es gozne, bisagra, eje, marco, umbral o frontera que pone al espectador en situación incómoda, híbrida, dual. Gracias al Agente Ethan, hay una aventura concreta, unos conflictos más o menos estándares que activan la función encantadora del cine, pero también una cuña que estropea nuestra adhesión incondicional, nuestra evasión impune. En lugar de ser sólo un personaje determinado en un relato específico, es tanto un álter ego del autor que nos recuerda el carácter artificial de la representación a la que nos entregamos y la arbitrariedad de su organización, así como un álter ego del espectador en tanto espía o *voyeur*, incluido y excluido del espectáculo que con su presencia física pasiva y su ausencia social activa justifica. Es aquí donde el término "agente" debe tomarse en su acepción de "representante", sujeto de naturaleza ambigua que comercia tanto con los intereses ajenos como con los propios. Por eso es que no cualquier héroe solitario ni cualquier protagonista de ficción es un Agente Ethan, sino sólo aquél que cumple tanto con la capacidad de involucrarnos emocional-

mente (asignada al clasicismo) como con la (prerrogativa moderna) de distanciarnos críticamente del relato, provocándonos tanto atracción como desconfianza. Si Ethan Edwards fuera sólo Ethan Edwards –o si John Wayne fuera sólo John Wayne, pongamos por caso, en un documental ortodoxo, suponiendo que tal cosa exista–, no podría ser un Agente Ethan, pero como es a la vez un personaje y la conciencia de serlo por obra y gracia de la puesta en escena autorreferente de Ford², opera al mismo tiempo como garante y fisura de la fábula, de la película, del cine y de nosotros mismos durante la proyección.

License to Live o el Agente Ethan como aparición

La palabra "aparición" puede hacernos pensar tanto en lo fantasmal como en la idea de intermitencia. Nada más acorde con un personaje que se hace presente en dos órdenes distintos, que está de un lado y del otro de la vida en sociedad, la mejor manera de ser todas las cosas y ninguna a la vez. *License to Live* de Kiyoshi Kurosawa no es una película de terror, pero su director hizo varias, y en este drama familiar –con trazos de comedia a la Buster Keaton y melancólicas atmósferas fantásticas dignas de su admirado Val Lewton– se vale

de varios recursos del género para caracterizar a su protagonista, un chico que despierta después de haber permanecido en coma durante diez años. Que se valga de este punto de partida para revisar *Más corazón que odio* no sorprende, como tampoco que muchos de sus recursos pertenecieran a los de películas con fantasmas: el pálido aspecto de Ethan Edwards debido al polvo acumulado en el camino –viaje desde y hacia ninguna parte, errar en el desierto sin Tierra Prometida a la vista como no sea la del Paraíso Perdido de la casa de una mujer que nunca fue suya– lo homologa fácilmente a un espectro, un zombi, un muerto en vida tal y como el cine de terror con alta densidad política nos acostumbró a imaginarlos desde George Romero a esta parte (sin desestimar ese lúcido antecedente que es *White Zombie*, de Victor Halperin).

Aquí conviene plantearnos una pregunta, o más bien dos. ¿Estamos seguros de que Kiyoshi Kurosawa ha filmado conscientemente otra versión de *Más corazón que odio*? ¿Es necesario que así sea para que el Agente Ethan funcione? La respuesta a esta última pregunta es negativa, pero antes de justificarla volvamos a la primera, no sin antes aclarar que *License to Live* no es una remake (a menos que conciba-

mos la remake como un rehacer que no se agota en la mera operación comercial oportunista, sino que descompone y recompone las partes –o traviste las prendas– del original transformándose y transformándolo en otra cosa) sino una relectura, una revisión del film de Ford.

Volviendo a la legitimidad de vincular ambas películas, si el hecho de que Kurosawa termine la suya con un personaje tomándose el brazo izquierdo de idéntica manera a la de Wayne en *Más corazón que odio* puede desestimarse como un mero motivo visual irrelevante, casi un fetichismo de la imagen, no pasa lo mismo con la evidencia dada por una estructura dramática que se abre con la recuperación de la conciencia de un personaje y se cierra con la muerte de éste, cuyo solo afán entre una y otra instancia consiste en reunir a la familia (el cine) alrededor de un rancho tipo americano con corral y caballo incluidos (signos clásicos del western) que la familia regentó durante la niñez del protagonista y ahora yace abandonado bajo un montón de basura (versión de las ruinas que la modernidad cinematográfica transformó en emblema).

En el medio, entre renacimiento y muerte de personaje y película, el peregrino esfuerzo de un chico que trata de reunir a su familia dividida y se revela como el intento, siempre condenado al fracaso, de recuperar el tiempo perdido. Pues la familia a la que pretende juntar no es la misma que final, parcial y momentáneamente reúne, sino la que dejó de existir cuando perdió el conocimiento, secuestrado por una circunstancia más ajena a su voluntad que otra cosa, como lo fue Ethan Edwards por la Guerra de Secesión perdida que sugiere su uniforme de confederado³. No es la familia lo que busca sino el hogar de la niñez perdida, tanto más en su caso cuanto no vivida y encima olvidada, postrada, suspendida en la inconciencia del coma. Tampoco es una de las menores paradojas trágicas del Agente –antónimo de paciente–

Ethan que, así como se constituye en sujeto activo del argumento y activador de nuestra mirada, sea también objeto pasivo de un destino que lo condena a victorias pírricas, ciclos insuperables, empresas inútiles, exilios tan aparentemente románticos como tortuosos, cumplimiento de una ley –en su caso no escrita– tan o incluso más inexorable todavía que la de la sociedad a la que (no) pertenece y en la que a veces se (des)envuelve.

Su ambivalencia es la del *outsider*, que no es el otro del espectador sino un par suyo que habita el lado de afuera, al fin y al cabo uno mismo mirándose no sólo desde otro lado sino desde el otro lado, alienándose en el acto de mirar una película. Para ser el otro de aquella ficción, Ethan Edwards debió haber sido alguien ajeno a la familia del film o, más aún, a la sociedad cuyo punto de vista organiza la mirada (como, por ejemplo, un indio⁴), pero le basta con no haber formado familia propia y regresar al seno de la de su hermano para ser un otro lo suficientemente familiar como para que se lo reconozca, lo suficientemente extraño como para perturbar al núcleo con su presencia. La medida en que nos relacionamos –acercándonos o alejándonos, según el caso– con el Agente Ethan dice mucho sobre la índole de nuestras propias relaciones con nosotros mismos y las comunidades –familia, país, religión– que nos afectan, pues su figura es la encarnación abstracta del concepto múltiple de identidad, una gran X fílmica –enigma y/o cruz– que nos representa tanto como nos expulsa, que nos seduce con la promesa de un tesoro que nunca está exactamente donde creíamos o no es lo que pensábamos que era, encrucijada del ser tironeado entre su voluntad y la de la sociedad (o del yo entre el superyó y el ello). Lo que el Agente Ethan delata es la construcción social de toda identidad y especialmente la del *outsider*, tanto más trágica cuanto se supone absoluta, pero también lo fantasmático de la comunitaria: la casa a la que

llegan los personajes al final de *Más corazón que odio* no es la misma que la del comienzo ni los inquilinos de aquella habitan ésta, así como en *License to Live* la precariedad ontológica del protagonista adquiere proporciones globales cuando descubrimos que mientras dormía dejó de existir la entera URSS como tal. Si un país, una potencia, un imperio, un vasto sistema de creencias político, económico y militar tan relevante como ése desaparece en un parpadeo, en el abrir y cerrar de ojos del dormido protagonista, ¿qué puede afirmarse de todo lo demás y cómo puede afirmarse él mismo dentro de un contexto vacío?

Esa cada vez más áspera dialéctica vital entre individuo y comunidad, esa fricción entre conformismo y disconformidad que atraviesa el cuerpo del Agente Ethan –cansado como el de John Wayne en *Más corazón que odio*, desalineado como el de Hidetoshi Nishijima en *License to Live*, contaminado como el de Anne Hathaway en *El casamiento de Raquel*, tensamente impasible como el de Stéphane en *Un corazón en invierno*: marcas sensibles de su naturaleza singular, de su vía crucis laico– y la estructura de las diversas películas que lo despliegan, se corresponde con la del cine mismo entre el valor concreto del registro y el abstracto de la puesta en escena que según Bazin lo caracteriza y constituye, entre el íntimo sueño diurno que sus imágenes activan en cada espectador y el inconsciente colectivo que éstas reflejan directa o indirectamente, entre el tiempo “salvado” por la instancia de filmación y el “perdido” por quien asiste a la proyección posterior de lo filmado, y que enfatiza lo espectral de la condición humana a través de un producto capaz de simular realidad física e incluso proyectar sentido más allá de la vida material de quienes le dieron origen.

El casamiento de Raquel o el Agente Ethan como retorno de lo reprimido

En *El casamiento de Raquel*, de

Jonathan Demme (*Totalmente salvaje*, *El silencio de los inocentes*), asistimos a una boda que, como su título indica, prácticamente dura lo que toda la película; vale decir que casi no deja de suceder paralela a nuestro transcurrir como espectadores. La dimensión social de un film que concentra su metraje en la realización de un casamiento, esa sanción institucional del amor, no está dada solamente por la elección del tema sino también y sobre todo por la del punto de vista del director, quien se toma en serio la ceremonia y todo lo que la rodea –sin idealizarla, pero tampoco parodiándola–, mientras desliza en el espectador la posibilidad de verla como representación de una escena todavía mayor: la de unos EE.UU. tolerantes, ecuménicos, esperanzadamente reunidos alrededor de Obama, candidato a presidente mientras el film se rodaba. Aquél no aparece en pantalla –ni siquiera a través de las imágenes de un televisor o un retrato– y no hay siquiera una línea de diálogo que lo mencione, pero su presencia, la inminencia de su venida y asunción, para decirlo en términos religiosos, gravita en la película a tal punto que nos parece estar asistiendo a una convención demócrata antes que a un casamiento.

Si la amarga huella que dejaron en Ford la Segunda Guerra Mundial y la de Corea⁵ puede suponerse detrás del fatigado uniforme de Ethan Edwards y del tono general de *Más corazón que odio*; si la incertidumbre política posterior a la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética encarnan en la figura del joven desorientado de *License to Live* y repercuten en la puesta en escena fantasmal de Kiyoshi Kurosawa, detrás de *El casamiento de Raquel* no parece haber otro contexto sociopolítico que el de los meses previos a la última elección presidencial estadounidense, ni otro tono que el optimista. Con todo, un detalle no menor quiebra todo tipo de lectura unívoca del film, y ese detalle es el del Agente Ethan,

presente a través de la hermana de la Raquel en vías de casarse del título y verdadera protagonista de la ficción, quien retorna a la casa familiar para participar de la boda y marcharse inmediatamente después, no sin antes desatar unos conflictos cuya puesta en escena responde menos a la órbita del Dogma que a la del sólido sistema simbólico de las películas de John Cassavetes apenas disimulado por su poética física de inmediatez y movilidad altamente planificada.

Quizás el mejor momento de *Más corazón que odio* no sea el del principio o el del final con las puertas recortando el paisaje y expatriando al protagonista con harto evidente maestría (virtuosismo ostensible que desagradaba a Lindsay Anderson), sino el de un desayuno multitudinario en el que Ward Bond descubre las miradas que se cruzan Ethan Edwards y su cuñada, confirmando en silencio la reprimida relación que los une (esa gestulación significativa pero mínima de Ford que conmovió a Daney). La mera presencia del Agente Ethan siempre ocasiona que algo oculto reaparezca, aunque más no sea a la vista del espectador o de un personaje secundario, poniendo en peligro no ya la paz y la armonía de la comunidad sino su mismísima existencia tal como se la (re)conoce. Puede ser un sentimiento del pasado, un accidente o cualquier otra cosa, pero está ligado a la naturaleza misma del Agente Ethan, como bien lo demuestra en *License to Live* acaso el más inocente de los personajes que lo encarnan, quien no ha hecho otra cosa que entrar en coma. Ni siquiera tuvo tiempo de hacer nada reprochable o de saber algo turbio que los demás quieran olvidar, pero es el hecho mismo de volver a ser después de no haber sido –de vivir la experiencia de la muerte en vida y regresar cuando todos ya se habían habituado a su pasiva presencia– lo que lo separa

DVD

REFLEXIONES SOBRE EL CASAMIENTO DE RAQUEL (Y SOBRE MÁS CORAZÓN QUE ODIÓ, LICENSE TO LIVE Y UN CORAZÓN EN INVIERNO)



indefectiblemente de los suyos debido a ser desde entonces el portador de un conocimiento inexpresable y terrible: el de la comatosa condición general de los vivos. Más que revelar un trauma o herida, el Agente Ethan es la personificación del trauma, la herida misma por la que sangra la comunidad, razón por la cual ésta procura tenerlo siempre lejos a pesar de la inocultable fascinación que le genera. Más que hacer algo diferente para ser, tan sólo siendo lo que es el Agente Ethan ya hace la diferencia⁶.

Que Demme escoja rodar *El casamiento de Raquel* como algo parecido a un psicodrama no significa que dé rienda suelta al histrionismo de los actores o que fomente performances histéricas y situaciones cuya truculencia se agota en el mero exhibicionismo, traicionando de ese modo la puesta en escena clásica. Si bien no elude los tópicos comunes a este tipo de películas, al desplegarlos como si fueran las fórmulas de un género revela la conciencia que tiene del cliché como reverso o Mr. Hyde del arquetipo, y nos ahorra el patético espectáculo del cine concebido como sustituto trascendente del psicoanálisis o el mucho más cínico de aquellos que orquestan la exposición catártica de intimidades con un nauseabundo sentido pornográfico. Otra de las razones por la que no puede tacharse de arbitraria la operación efectuada por Demme estriba en el hecho de que *Más corazón*

que odio es una de las películas más psicológicas de Ford, con uno de los protagonistas más retorcidos y trastornados de su obra, razón por la cual fascina a los modernos tanto como distancia a no pocos clasicistas, que prefieren los relatos cristalinos y los retratos costumbristas prodigiosamente tersos de la década del 30 como *Judge Priest* o *Steamboat Round the Bend*, casi experimentales en su devenir sin tensiones, sobresaltos, desesperación ni espectacularidad.

Ese mismo par de modelos –o más bien dos percepciones distintas pero complementarias del cine y de la vida– se hacen presentes en *El casamiento de Raquel*, como si Demme pretendiera realizar por todos los medios una síntesis satisfactoria sabiendo de antemano que, al escoger una estructura como la de *Más corazón que odio* (cuyo centro es el Agente Ethan), nunca va a conseguirlo del todo. Podemos disfrutar del tiempo compartido por ese grupo familiar de un progresismo fuertemente idealizado, pero estamos siempre sujetos a la discordante figura que abre y cierra la ficción, a un trauma central irresoluble que la misma película designa sin la más mínima inocencia con el nombre de Ethan y marca al personaje de Anne Hathaway tanto como su venida ensombrece la representación pública del matrimonio que su hermana había planeado al detalle. Es cierto que el abrazo de ambas es uno de los últimos gestos que se

graban significativamente en la memoria del espectador, pero sugieren una tregua más que una fusión, un entendimiento acelerado por la inminencia de la partida, un reconocimiento del vínculo sanguíneo que los une tanto como los separa.

En definitiva, el Agente Ethan es un doble agente, una vía de doble mano y sentido que tanto nos lleva dentro de la ficción como nos trae de vuelta a la realidad cada vez que aparece. Como la paradoja, esa figura de la dicción que vincula significados contrarios en un mismo tiempo y espacio, su presencia impide las definiciones fáciles, la resolución tranquilizadora, la catarsis final compensatoria que nos deja marcharnos del cine recompuestos. La paradoja es un lenguaje dentro del lenguaje que suspende su función meramente utilitaria y pone en duda su supuesta claridad. Por eso no extraña que Ford haya optado por ella en el momento más autorreflexivo, retórico y manierista de su carrera y de ese cine que convenimos en designar como clásico. Si el Agente Ethan, paradoja filmica, trasciende la noción tradicional de la imagen cinematográfica dando a entender esa misma cosa que se supone que es a primera vista (reproducción literal de la realidad física) pero también otra (signo de un sentido particular dado por la organización a posteriori de las imágenes), entonces estamos en el terreno de la poesía. Esa función potencial del lenguaje descrita por Ezra Pound como “su máxima concentración de sentido”, y que en cine parece estar ligada a la dinámica virtuosa producida por la cohabitación de ciertos códigos comunes con otros inéditos, de modo tal que el espectador oscile continuamente entre el reconocimiento y la extrañeza, la identificación y la distancia, la observación y la distracción, la transgresión y el cumplimiento, el sueño y la vigilia, el yo y el nosotros.

Un corazón en invierno o el celibato del héroe

Aquí la cuestión no pasa por coger o no coger (sino a lo sumo por no dejar que a uno lo cojan o atrapen, por evitar que lo (d)esposen). A la soledad del Agente Ethan no la refuta el sexo, el encuentro de los cuerpos, eso que ha sido denominado como genitalidad. De todas las encarnaciones de él que aparecen en estas cuatro películas, dos tienen sexo durante el lapso temporal del film (una de ellas fuera del campo visual y otra en cámara, pero vista sólo parcial y velozmente) y no hay nada que permita afirmar la virginidad –más bien hay bastante evidencia para impedirlo– de aquellos otros que no tienen actividad sexual en el relato, ya sea dentro o fuera del encuadre. Uno es el propio Ethan Edwards (¿se lo imaginan a John Wayne casto después de tantos años de carrera militar y vida mercenaria?) y el otro se llama Stéphane, hombre de poco más de cuarenta años cuya escasa expresividad afectiva, y cierto grado de diletantismo, no es obstáculo sino más bien estímulo para que despliegue una forma particular de seducción que, según permite deducir la propia voz en off que se escucha al principio, no ha desconocido el éxito de la correspondencia sexual en el pasado y aun en el presente del film, por más que se niegue un tanto perversamente a recoger el fruto de lo que sembró. Así que el Agente Ethan no es ni casto ni virgen, sino célibe, soltero. Vale decir, según el diccionario, “suelto, libre, que no ha tomado estado de matrimonio”. Lo menos relevante de la definición, al menos en un principio, es la naturaleza legal del matrimonio o la fisiología del personaje. El punto neurálgico radica en el “estado” o, más bien, en la inestabilidad sexual –en un sentido amplio, erótico, amoroso– del Agente Ethan, incapaz de entregarse o atarse a marco social o vínculo alguno, todo él materia dramática cuyo estado líquido no oculta su inexorable devenir gaseoso,

pero jamás sólido por más que ocupe el cuerpo macizo de un John Wayne o exhiba parcialmente la delgada, flaca, ósea desnudez de Anne Hathaway durante la violencia desesperada de un coito clandestino y en apariencia circunstancial, pero que funciona casi como una refutación del valor ceremonial de la boda a cuyas espaldas sucede.

Incluso el joven resucitado de *License to Live* tiene sexo, por supuesto que en off ya que estamos en la película de un director tan pudoroso como Kiyoshi Kurosawa (hasta sus *pinku eigas* o películas eróticas iniciales favorecen cualquier cosa menos la excitación, y allí está la inimaginable, anticlimática y última escena sexual de *Kandagawa Wars* para probarlo), pero con una elipsis visual que en vez de distraernos enfatiza aquello que intuimos mientras la acción se suspende, el protagonista desaparece y en el plano no hay nada más que demora. La cosa sucede así: esa figura paterna sustituta recurrente de su filmografía, cuyo rol cumple aquí Koji Yakusho, arrastra al muchacho hacia una casa de masajes. En el plano siguiente observamos al hombre que condujo a nuestro héroe, sentado contra la barra de un bar desdoblado y diminuto, tomando un trago en actitud de espera (que es la nuestra ante una película que no nos muestra lo que se supone que debería; que es la nuestra

ante el cine, que en general suspende funciones vitales básicas como las de beber, comer o coger), hasta que por fin vemos reaparecer al muchacho con la misma desgarbada forma de andar que mantiene a lo largo de toda la película. Entonces se da el siguiente diálogo mínimo entre ambos, mientras uno de ellos fuma, el otro bebe y ninguno de los dos se mira hasta el final del intercambio:

- ¿Cómo te fue? Es divertido, ¿no?
- Más o menos, pero una vez está bien.
- Ya veo, ¿así que más o menos?
- Sí, con una vez alcanza.

Esta última declaración, pronunciada sin el más mínimo atisbo de alteración en el registro de la voz, clausura toda posible reincidencia y suena como el lapidario, repetitivo y mecánico "preferiría no hacerlo" de Bartleby, el escribiente, protagonista del relato homónimo de Melville, quien se rehusaba una y otra vez a todo tipo de tarea sin proponer nada a cambio, sin pretender otra cosa en la vida que continuar absteniéndose. En la introducción a un librito titulado *Cómo se escribe un diario íntimo* que El Ateneo editó en 1996, Alan Pauls define la política del célibe con una terminología orgánica y corporal que tampoco es del todo ajena a la reli-

giosa y metafísica: "Decir que no, ayunar, abstenerse, llegar incluso a la anorexia con tal de rechazar lo existente, el tipo de intercambios y de relaciones que propone, las formas de vida que reproduce. Ser más extranjero que un extranjero (...) Devenir clandestino del célibe, personaje fuera de la ley que se recorta contra el fondo de una vida (...) intolerable, invivible. El soltero no tiene nada ante él y tampoco nada detrás (...) Tiene su úlcera, su anemia, su cansancio: es el agotado". Todas y cada una de estas características son aplicables por igual o con ligeras variaciones a las diversas formas del Agente Ethan que hemos visto aparecer en las tres películas analizadas hasta aquí. Pero terminan de plasmarse en la más opaca, elusiva de todas: la del Stéphane de Daniel Auteuil en *Un corazón en invierno*, que Claude Sautet comenzara a forjar en su polar *Max y los chatarreros*, con Michel Piccoli como el teniente de policía Max, primer modelo suyo de *outsider* desdoblado.

La diferencia entre Stéphane y aquel antihéroe fatalmente cerrado sobre sí mismo, cruzado, más oscuro y socialmente peligroso que cualquiera de los observados hasta este momento, quizás estriba únicamente en que éste no es policía, y por lo tanto nunca tendrá la tentación de usar un revólver para darle al universo la forma que su imagi-

nación estima que debería tener. Pero así como Max era un monacal aficionado a la relojería, Stéphane es algo así como un cirujano de violines, el más exquisito y eficiente profesional del rubro, y su oficio también es un eco del que Sautet ejerciera aun después de comenzar a dirigir, así como *Un corazón en invierno* parece una respuesta íntima a la definición, bastante desconsiderada, que diera de él Truffaut al calificarlo de "zurcador de guiones". Trabajo sucio, mercenario y anónimo, pues gran parte de la autoría de los diálogos que arreglara este auxilio mecánico de libretistas, autopartista y chatarrero cinematográfico (trabajador de la basura como el personaje de Koji Yakusho en *License to Live*), nunca le fue acreditada. Ese destino suyo de escriba nómada y anónimo rima con el deambular existencial sombrío de sus héroes, siempre a bordo de automóviles que cumplen la misma función que el caballo para Ethan Edwards, tabernáculos (templos preparados para la adoración errante, portátil) dedicados a la ensoñación fúnebre, y en los que Eros o la mujer no encuentran otro lugar que el del pasajero acompañante silencioso. Stéphane demuestra que el Agente Ethan es un ser destinado no sólo a no reproducir la vida, funda-



L'essentiel
Estética, Spa & Salón

Hortiguera 423
44319164 - 44326487 - 44336122
info@lessentiel.com.ar - www.lessentiel.com.ar

DVD

REFLEXIONES SOBRE EL CASAMIENTO DE RAQUEL (Y SOBRE MÁS CORAZÓN QUE ODIÓ, LICENSE TO LIVE Y UN CORAZÓN EN INVIERNO)



mentalmente estéril, sino también a quitarla como lo hacía el propio Ethan Edwards en *Más corazón que odio*, aunque de un modo ligeramente distinto, que acentúa la función abstracta de esta clase de personajes. Dos situaciones de naturaleza ceremonial y las respectivas decisiones tomadas por Stéphane en tales trances son las que definen al Agente Ethan como ser-para-la-muerte, inválido amoroso detenido eternamente en la encrucijada de la inacción. En la primera de ellas rechaza a una Emmanuelle Béart que se le ofrece en cuerpo y alma, con una fingida indiferencia que resulta ser inversamente proporcional a la brutalidad del protagonista de la letra de un tango como *Confesión*, de Discépolo. Trueca el maltrato físico por la crueldad psicológica de la no respuesta, de la no reacción al reclamo sentimental cifrada en esos ojos inmóviles de Auteuil que recuerdan la mirada vacía del axolotl cortazariano. En la otra, será el único que acepte y se atreva a practicarle la eutanasia a ese maestro suyo que ha sido lo más parecido a una figura paterna que se le conoce. Célibe y verdugo, entonces,

como los sacerdotes “que no debían contaminarse con mujeres” para calificar como ejecutores del cíclico sacrificio ritual.

El corazón de Stéphane está conservado en formol, así como su figura frecuentemente aparece detrás del blíndex de una cancha de squash, la vidriera del bar, las ventanillas de los colectivos, los parabrisas de un auto: defensas que levanta para preservar su aséptica transparencia de pecera. Como Ethan Edwards, terminará mirando la realidad (que para esta clase de personajes siempre está en otra parte) desde afuera, sólo que Sautet envasa la intemperie ontológica de ese hombre en el interior de un café desde el que ve alejarse la amistad y el amor, acentuando todavía más su soledad, su turbio malestar siempre disimulado, por el contraste entre su retraimiento y el ámbito de bullicioso y cálido intercambio social que lo rodea pero no lo atraviesa. Mucho antes de ese desenlace, más precisamente al inicio del film y en el mismo café, hay una breve escena en la que una amiga del protagonista le regala como al pasar una edición de Lermontov, que es relegada velozmente en la atención de personaje y espectador por el desenvolvimiento de la escena. No se alcanza a ver

con claridad la cubierta del libro ni se habla jamás de él, pero fuera de alguna obra teatral y unos poemas que lo han ubicado como sucesor estilístico de Pushkin en la literatura rusa, Mijaíl Y. Lermontov, que murió de un pistolazo recibido en un duelo cuando aún no había cumplido veintisiete años, pasó a la historia por un notable relato en espiral que participa del cuento y de la *nouvelle*, además de funcionar como eslabón entre el romanticismo de los poetas líricos y la tradición novelística de Tolstói o Dostoievski. En un pasaje de su obra más representativa, que bien podríamos leer como si de un manuscrito del Agente Ethan se tratara, el narrador se refiere a sí mismo de la siguiente manera: “Me convertí en un lisiado moral; la mitad de mi alma no existía, se secó, se evaporó, murió; la corté y la arrojé de mí, mientras la otra se movía y vivía a disposición de todos, sin que nadie se diese cuenta de esto, porque nadie conocía la existencia de la otra mitad desaparecida; pero ahora despertó usted en mí el recuerdo de ella, y le he leído su epitafio.” La novela a la que pertenece el fragmento es de 1841, año de la muerte de su autor, y se llama *Un héroe de nuestro tiempo*. [A]

¹ O el del antihéroe: el cine es el arte del doble por excelencia y este recurso es uno de los que mejor exponen su naturaleza bifronte. La naturaleza ejemplar del Agente Ethan opera aquí de modo inverso al habitual. Sus acciones y apariencia no exhiben en principio lo que la ley dicta que debe hacerse sino lo contrario, pero no “todo” lo contrario ni “exactamente” lo contrario, sino más bien aquello que, aunque en teoría no *debe* hacerse, *tiene* que hacerse para que el orden social continúe más o menos estable o incluso progrese.

² A tal punto esto es así que los famosos planos de apertura y cierre de *Más corazón que odio* reelaboran los que filmara para *Straight Shooting* en 1917, año de su debut como director. Todo este movimiento reflexivo interior –al que no le es ajena *The Quiet Man*– acabaría siendo signo de una situación cultural mucho más amplia y rito de pasaje cinematográfico en *The Man Who Shot Liberty Valance*.

³ Santos Zunzunegui ha señalado que Ethan Edwards tal vez también regresa derrotado de las guerras mexicanas contra Francia, en la que, tras la rendición de Robert E. Lee en 1865, muchos sureños lucharon para ganar dinero a las órdenes del emperador Maximiliano hasta su muerte en 1867, precisamente un año antes del comienzo de la ficción de *Más corazón que odio*.

⁴ Aunque Ford también se ocupa de cuestionar esa supuesta otredad absoluta que no es tal porque en realidad no existe (ni el burro de Bresson en *Al azar Baltasar*), tanto aquí como en *El ocaso de los cheyenes* y en el terrible final del personaje de Running Wolf en *Dos caballos juntos*, uno de los más tristes que filmó en toda su carrera.

⁵ Según lo expone Carlos Losilla en *La invención de Hollywood*, esto se debió a su presencia en el frente de batalla pero sobre todo a la injerencia del gobierno a la hora de montar el material que había rodado para la película de propaganda que luego se conocería como *December 7th*.

⁶ Como Zinedine Zidane en la cancha-película de Zidane, *un portrait du 21e siècle*, una de las más abstractas y acaso involuntarias versiones del Agente Ethan que se hayan filmado jamás.

LARGOS DIGITAL

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

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su largometraje a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Primer llamado a concurso - Fecha de recepción 01/06/09 al 01/09/09
- Segundo llamado a concurso - Fecha de recepción 06/10/09 al 08/01/10
- 5 Premios tope 70% c/u (hasta \$ 400.000)

PROYECTOS DOCUMENTALES EN DIGITAL

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

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

CORTOS DIGITAL

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

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

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

Historias Breves 2009

Res. 1889/08, modif. Res. 1888/08

- Segundo llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir cortos (10') a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 28/10/09 al 22/02/10
- 5 Premios de \$100.000 c/u

1º y 2º LARGOS EN 35mm

Res. 1893/08, modif. Res. 1888/08

- Segundo llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su 1º o 2º largometraje de 90' a 120' a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 26/10/09 al 15/02/10
- 2 Premios tope 80% c/u (39% del costo medio de Film Nacional)

Ver más información en www.incaa.gov.ar

EL AMANTE

CINE

Nº 208

SEPTIEMBRE

2009

El secreto de sus ojos,
apasionante película
de Campanella

La gran discusión

Bastardos sin gloria + Especial Tarantino

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 18
ISSN 150636



00208

91770329260003