EL AMANTE CINE

Nº 209
OCTUBRE
2009

La pasión manda

Los abrazos rotos, de Pedro Almodóvar

+ Todos mienten y **Castro**
Polémica + entrevista

Julie & Julia + Tierra sublevada + La huérfana + Vil romance
+ Festival de San Sebastián + Celebraciones actorales: Alec Baldwin y Paul Rudd

AÑO 18
ISSN 150636
ARG $ 14
URU $ 95
00209
9 770329 260003

OCTUBRE en malba.cine

→CICLO
Morbo en Malba
Durante todo el mes

→FILM DEL MES XLV
Todos mienten
de Matías Piñeiro
Domingos a las 19:00

→FILM DEL MES XLVI
Castro
de Alejo Moguillansky
Domingos a las 20:30

→CICLO
Refractarios
Del jueves 1 al sábado 3
Entrada libre y gratuita

→CICLO
La Mujer y el Cine
Del jueves 29 al sábado 31
Entrada libre y gratuita

→CONTINÚA
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 1° al domingo 25 de octubre de 2009.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

WAIVER LOGISTICS

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

EL AMANTE CINE Nº209

OCTUBRE 2009

Desacuerdos: seis páginas para la sección Llego tarde. Había mucho que decir, polemizar, discutir. Que Tarantino, que Campanella, que Scott. Que muchas páginas, que así no son las cosas. Algunos textos de la sección se dedican a proponer otras miradas sobre las películas. Y otros textos, con ánimo correccional, se dedican a opinar sobre qué debió decirse y qué no.

La tapa y varias páginas son sobre **Los abrazos rotos**, que entusiasmó a unos cuantos (incluso a algunos no especialmente almodovarianos). Igualmente, sobre el cierre de este número, aparecieron algunos menos apasionados. **Julie & Julia**, por su parte, no solamente apasionó a unos cuantos sino que además hizo subir la venta de manteca en los supermercados de las inmediaciones (por supuesto, hay uno o dos que quedaron sin derretirse ante la película).

Durante septiembre, octubre y noviembre se amontonan de tal manera los estrenos argentinos que a veces es imposible seguirles el tren. Se "estrenan" y luego se estrenan, o viceversa (**El sueño del perro** se había "estrenado", y semanas después volvió a estrenarse, o eso dicen, y nosotros ya la cubrimos el número pasado; **La Tigra**, **Chaco** figura como "estrenada" en algún lado, pero se estrenará en enero). Unas cuantas de todas estas películas son atendibles, y se destacan especialmente **Todos mienten** y **Castro**, que aquí generan varios entusiasmos y algunos rechazos. Sí, hay polémica.

Y hablando de entusiasmos, a partir de **I Love You, Man** (¿se estrenará?) surgió espontáneamente un especial sobre Paul Rudd, actor venerado por unos cuantos en esta redacción. Y también espontáneamente apareció una página sobre uno de los actores reconvertidos más grandes del cine: Alec Baldwin. Y hay más: festivales, una nota sobre la crítica, programas dobles, y hasta recordatorios dobles. Un número variado. Ya se sabe, en la variedad está el gusto. Y están también los desacuerdos.

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Productora general
Mariela Sexer
Diseño
Paula López
Carolina Berdiñas
Corrección
Micaela Berguer
Eugenia Saúl

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz
Marina Locatelli
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes
Juan Villegas
Manuel Trancón

Correspondencia a
Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires. Argentina
Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
http://www.elamante.com

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

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

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

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

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

SUMARIO

Estrenos
2 Los Abrazos rotos
8 Julie & Julia
12 Todos mienten
14 Castro
16 Todos mienten y Castro en contra
17 Entrevista con Piñeiro y Moguillansky
19 La huérfana
20 Tierra sublevada
22 Vil romance
24 Educando a Víctor Vargas
25 Las viudas de los jueves
26 Sector 9
27 La cruel verdad
28 Unidad 25, Nunca estuviste tan adorable
29 La flor de los cerezos, Cuestión de principios
30 La sociedad de la nieve, Te amaré por siempre
31 Traidor, El último mandado, Los Ángeles
32 La muchacha del lago, Tinker Bell y el tesoro perdido, Algún día comprenderás
33 El papá de Giovanna, Las vidas privadas, Bienvenidos al país de la locura
34 Tulpan, El destino final 3D, La novia de mi mejor amigo
35 Horizontal vertical, El vestido, Homero Manzi, La era de la estupidez, Los chicos desaparecen

36 De uno a diez

37 Obituarios

38 Llego tarde

Paul Rudd
44 Introducción
46 I Love You, Man
47 Otras Películas

50 Sobre Alec Baldwin
51 Sobre la ley de radiodifusión y el cine
52 Programas dobles

53 Correo

Festivales
56 Río Negro
58 San Sebastián

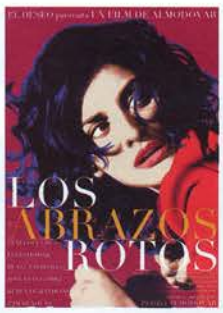
62 Sobre la crítica
64 Vigo y Truffaut

El ciego es rey

por **Eduardo Rojas**

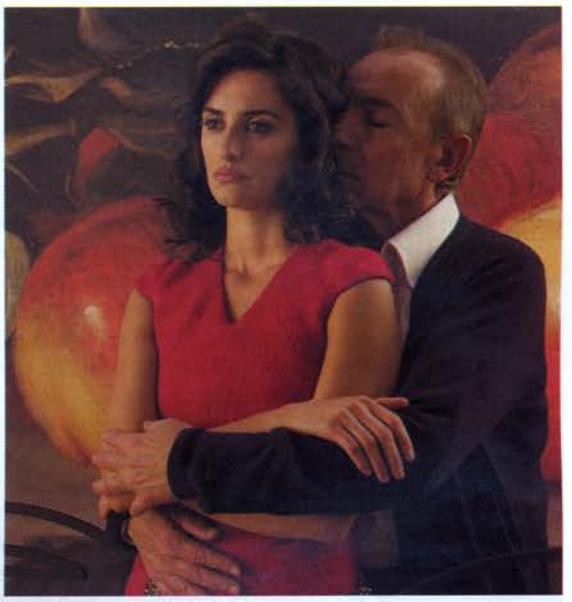
1. Ojos que no ven. Harry Caine (Lluís Homar), el ciego inconsolable, vive en la paz de sus tinieblas; su ceguera accidental le quitó hace catorce años la facultad de hacer cine, ahora escribe guiones que otros transformarán en imágenes. Sus manos no sólo escriben, también son capaces de desnudar y acariciar el contorno de un cuerpo de mujer rotundo y perfecto. Sus manos ven. Esas retinas apagadas en cambio guardan en su interior las imágenes de un pasado perfecto, en donde existía Lena; su belleza absoluta deslumbraba, resaltando en un mundo de colores intensos, de formas enormes y exuberantes que parecen, como las frutas del cuadro que está en el comedor de la mansión de Ernesto, el avieso amante de Lena, las únicas capaces de abarcarla replicando a la enormidad de su belleza, en ese ámbito materialmente gigantesco y moralmente ínfimo. Lena es siempre la dueña del espacio que la rodea; encuadrada en distintos planos que acogen la exuberancia de sus pechos desnudos, derramados hacia los bordes del cuadro, o en planos generales que la muestran de espaldas, caminando en dirección a la pared interior de una oficina que la duplica o triplica en tamaño. El ángulo que forman la cámara y la pared, el color y las dimensiones resaltan la figura solitaria y predestinada de Lena (Penélope Cruz); cada uno de esos encuadres guardan para con ella igual proporción de desmesura, como si el mundo exterior se fuera acoplando a su turgente forma de transitarlo. Este desborde formal, peculiar manera de hiperrealismo exacerbado, es, por sí solo, una película, una más de las que conforman el conjunto que llamamos *Los abrazos rotos*; es aquélla que filma eternamente Harry en su oscuridad perpetua. Catorce años atrás, Harry y Lena (Lena es diminutivo de Magdalena, y ese nombre alude de forma transparente a la Madeleine Elster de *Vértigo*) se amaron. El amor quedó trunco y dejó a Harry a oscuras. Desde entonces, Harry deambula por el mundo adivinando sus formas, palpándolas y descubriéndolas, buscando en sus intersticios el hueco perfecto que cobijó la imagen de Magdalena, sombra desnuda y perseguida, imagen perpetuamente reflejada en el fondo de unos ojos vacíos como un pozo; platonismo hallado en el camino que recrea una vez más al cine como metáfora de las sombras proyectadas en el fondo de una caverna ciega.

2. Hombres sin atributos. Un cineasta incapaz de ver es, a su modo, un impotente. Salvo que –como Harry– lo haya visto todo, la pasión en su colmo y el vértice de la muerte abrazándola (abrasándola). Más allá, la oscuridad es una forma de calma y resguardo. El kaos, aquel estado original desde el cual todo puede construirse; el pasado y el presente confundidos, alternándose en la pantalla disimulados por la orfebrería de un guión que, como siempre en Almodóvar, funciona con el encastre de las piezas de un reloj. Ayer como hoy, catorce años no es nada, el tiempo que va y vuelve como un último don otorgado a un enfermo: repetir por el resto de su vida el recuerdo perfecto de aquello que amó. Harry Caine puede prescindir de sus ojos.



Los abrazos rotos
España, 2009, 127'
DIRECCIÓN
Pedro Almodóvar
GUIÓN
Pedro Almodóvar
PRODUCCIÓN
Esther García
FOTOGRAFÍA
Rodrigo Prieto
MONTAJE
José Salcedo
MÚSICA
Alberto Iglesias
INTÉRPRETES
Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, José Luis Gómez, Rubén Ochandiano, Tamar Novas, Ángela Molina, Chus Lampreave, Kiti Manver, Lola Dueñas, Rossy de Palma.

3. Todos nuestros ayeres. Así como Harry ha abolido su futuro, Almodóvar reconstruye su pasado. Así como Mateo Blanco, amputado de su amor, deviene en el ciego Harry, Almodóvar declara que –en su cine– ya lo ha visto todo. Y se somete al vértigo de la ceguera para rehacerlo. Entonces vuelve a sus propios amores, a los que cita ostentosamente: Rossellini, Hitchcock, Fellini, Buñuel, Jeanne Moreau, Douglas Sirk implícitamente, desde los costados melodramáticos de su película y desde el brillo manifiesto de la paleta de colores de su cámara que, cada vez más y película a película, recubre de sensualidad a los seres y las cosas sobre los que, antes que fotografiarlos, se desliza; revisa su obra antigua, aquélla que, como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (versión libérrima de *La voz humana* de Cocteau y Rossellini), disimulaba en su tono de comedia la raíz de melodrama que la nutría. Y vuelve sobre ella para rehacerla, tarea tal vez inútil como la de Scottie/James Stewart en *Vértigo*, pero inevitable para el que está obsedido por una pasión de cualquier índole: el cine, el amor. Y así como Harry recupera su verdadero nombre –Mateo– al volver a montar *Chicas y maletas* (la versión de *Mujeres...* que Mateo filma dentro de *Los abrazos rotos*), Almodóvar recupera los viejos tonos de un erotismo urgente, capaz de poner la piel de gallina, en el diálogo de Madame Mylene (Kiti Manver) con Penélope Cruz y en el brillo lujurioso de los tomates con los que Penélope/Lena vuelve a preparar el gazpacho amodorrante de Carmen Maura en *Mujeres...*. Vampiro de sí mismo, sabe que para seguir adelante deberá libar de su propia sangre cinéfila. Ya no le alcanza con la de sus maestros, la yugular que ahora deberá morder para mamar nuevos jugos es la suya; entonces se cita y rehace a sí mismo mientras, como tantas veces, cita y rehace a sus padres putativos en el cine. *Vértigo*, lo dijimos, impregna en estructura y espíritu todo el transcurso de *Los abrazos rotos*, pero, a la inversa de la ópera magna de Hitchcock,



el sacrificio de Magdalena, su presencia de fantasma en el recuerdo de Mateo/Harry, no impregna de morbidez el ánimo final del cineasta; por el contrario, le da nueva vida, una distinta razón de ser al permitirle rearmar su película. Sangre nueva en odres viejos, vampiros, otra saga cinéfila activa en el cine actual aunque con vigor decaído, y a la que Almodóvar incorpora a su patrimonio anunciando a su manera un futuro abordaje. (Al comienzo de *Los abrazos rotos*, Harry/Mateo dialoga con Diego –Tamar Novas–, su joven lazarillo y epígono; juntos esbozan un delirante guión sobre vampiros. Almodóvar ha anticipado en la trama de sus películas el núcleo de las posteriores. Así, en *La ley del deseo* ponía en escena su particular versión de *La voz humana*, que, ya lo dijimos, fue la base de *Mujeres...*, y en *La flor de mi secreto* su protagonista Leo/Marisa Paredes contaba, casi textualmente y en clave de folletín, los argumentos de *La mala educación* y *Volver*. Más de diez años antes de ambas películas, las anticipaba dentro de la trama de otra; no es arriesgado apostar que el diálogo entre Harry y Diego es la especial manera en que Almodóvar anuncia que su porvenir cinematográfico nos prepara una fiesta de sangre y colmillos.)

4. Negro absoluto. La referencia a *Vértigo* encauza a *Los abrazos rotos* por el camino del romanticismo desaforado que tantas veces recorrieron las películas de Almodóvar. La pasión, como la de Scottie y Madeleine, es el motor de casi todos los personajes de la película: Mateo y Lena; Judit, que disimula en su eficiencia de agente y productora la pasión por Mateo, aquélla que justifica su traición; Ernesto hijo/Ray X, que ama voyeurística y cinematográficamente a Mateo, y Ernesto padre, el poderoso impotente que compra y destruye, tanto lo que odia (la película de Mateo) como lo que ama (la mujer de Mateo). Es Ernesto Martel, el hombre de negocios turbios de la España próspera, quien le da el matiz de cine negro capaz de complementar el romanticismo cinéfilo de este Almodóvar. Ernesto es el Gavin Elster de *Los abrazos rotos*. Su poder económico parece parte de su naturaleza. Al igual que el esposo de Madeleine en *Vértigo*, desconocemos (y no nos importa) cómo llegó a adquirirlo; está implícito que riqueza es sinónimo de corrupción, violencia y alianza con otros poderes. También ignorancia de otros códigos y sentimientos; Ernesto debe recurrir a una traductora de labios (Lola Dueñas) para entender la película que se está desarrollando frente a sus ojos: el amor entre Mateo y Lena. Los dueños del dinero no entienden las claves del amor y el arte. Sería cursi y hasta grosero si Almodóvar no lo pusiera en escena con delicadeza: la voz de Lena superponiéndose a la propia de la pantalla para confirmarle su amor por Mateo.

Hay otros poderes asociados al de Ernesto: cruces estilizadas, aligeradas por colores contrastantes en las paredes de su mansión. También hay armas, igualmente estilizadas y suavizadas por parecidos colores en esas mismas paredes. Unas y otras, la cruz y la espada en clave artística y posmoderna, forman alianza con el poder del dinero. Todas ellas rodean y apuntan a Lena desde su lugar resaltando su rol de rehén más que de amante. (Hay más cruces: la que descansa a un costado del mapa de España, dominándolo, en el estudio de Harry; las rojas que solicitan la donación de sangre. "Dame sangre", reclaman los carteles, y Diego entiende correctamente el pedido e inventa su historia de vampiros. En este mundo las cruces amparan el poder antes que la pasión.)

El amor de Ernesto es más frío que la muerte; su cópula de gruñidos guturales cubre pudorosamente a ambos amantes con una sábana; es preferible no ver cómo su grosería profana la belleza de Lena. Pero esa sábana es también un sudario, un preanuncio de la muerte, el único futuro que el poder de Ernesto es capaz de ofrendar a Lena.

El amor de Mateo en cambio le permite el milagro final de ver una última vez a Lena: lo hace con sus manos, en escena simétrica a la del principio, cuando desnuda (y ve) a la joven lectora en su casa. Las manos de Mateo encuadran (y ven) en la pantalla la imagen de Lena. Mateo, como Harry, puede prescindir de sus ojos.

Hay un solo personaje a salvo de la enfermedad de la pasión: el joven, casi inocente Diego, quien, a falta de ella, la reemplaza con el devaneo químico de la droga. Otra forma de vivir, sin pasión, químicamente pura. La España del presente, tal vez el cine de mañana. Esa asepsia, esa sana forma de morir, ya no es la de Pedro Almodóvar, ese hombre que gira en la noria de su pasado, ese cineasta ciego a todo cine que no corre los riesgos de la pasión. **[A]**

La memoria del cine

por **Marcela Gamberini**

Los abrazos están rotos, fragmentados, estallados, disparados hacia distintas direcciones. Componerlos es tarea del espectador, llevado de la mano del director que encarna el personaje triplicado de Harry Caine, Mateo Blanco y Pedro Almodóvar. Porque, digámoslo desde el principio, Mateo/Harry es Almodóvar. Ciego y vidente, pasional y frío, obsesivo y ligero, memorioso y olvidadizo; sin ojos, sólo le queda la memoria y la imaginación, un poco de tacto y bastante oído. La figura del director se dibuja como si fuera un vampiro, pasional y sangriento, que chupa las emociones de sus personajes y de sus espectadores, como una de las tantas historias que aparecen en la película; por ejemplo la que Diego le cuenta a Harry: vampiros, amor, sexo, sangre, todo junto y revuelto. Como un caleidoscopio de vidrios rotos, como el collage de fotos, como la memoria fragmentada, como las vidas truncadas. Todo es un laborioso ejercicio de reconstrucción. Varios relatos se encadenan dentro la historia principal; los hijos no reconocidos y los padres famosos, los vampiros, las chicas y las maletas. Además, la historia del cine como otro relato posible es convocada explícita e implícitamente: Rossellini, Powell, Malle, Hitchcock, el propio Almodóvar aparecen claramente citados. También reconocemos el rostro de Audrey Hepburn y de Marilyn Monroe en Penélope Cruz. Y vemos fotos en las paredes de Jean Moreau y de Chavela Vargas. Citas dentro de citas, un juego hipertextual que se desmorona hacia el infinito, como un laberinto sin centro posible; el relato canónico entra en crisis, se desmonta y se vuelve a montar. Harry/Mateo, sobre el final, (re)monta su película, la rearma a partir de lo que escucha, de lo que siente, de lo que percibe. *Los abrazos rotos* es, como *Chicas y maletas* –la película de Harry–, un escándalo. Escándalo en su segunda acepción: alboroto, tumulto, ruido. Y también es el desenfreno que asombra, que nos deja pasmados, que no deja de contar incesantemente. La película avanza como un cangrejo, hacia atrás, y no tiene límites, ni siquiera los del melodrama –que se impone como género principal–, porque es perturbadora en su forma de bucle y sus contornos incluyen líneas que van más allá, que se disparan, que se quiebran y se recomponen. Los nudos narrativos se despliegan en varios relatos: la ceguera del director, la relación entre él y la productora, la relación amorosa entre Lena y Harry, la historia del hijo de Arthur Miller, la historia de los vampiros, la relación entre el hombre rico y mayor y la joven aspirante a actriz, el proceso de reconstrucción de una película, entre otros. Esta maquinaria narrativa implica una mirada a la vez dispersa y centrada; una mirada ciega, tal vez. Toda una declaración del viejo Almodóvar: es necesario parar y cambiar, es necesario dar cuenta de cierta evolución. Esta película rota, vaciada y vuelta a llenar es un parate en la carrera de Almodóvar, un homenaje al cine como artificio, al cine como memoria compartida, al cine como la expresión de formas, al cine propio y al ajeno. Aunque esté ciego, sordo o mudo, nada va a impedir que Almodóvar siga filmando, que siga apostando al cine mismo, tal vez ahora en otra dirección. **[A]**

PRIMER CIRCUITO DE CINE-ARTE EN LA ARGENTINA
cines arteplex
Al servicio de la cultura cinematográfica
arteplex centro
Av. Corrientes 1145 - Diagonal Norte
Pte. Roque Saenz Peña 1150/56
Tel. 4382-7934
arteplex belgrano
Av. Cabildo 2829 / Tel. 4781-6500
arteplex caballito
Av. Rivadavia 5050 / Tel. 4902-5682
arteplex del parque
Cuenca 3035 / Tel. 4505-8074
www.cinesarteplex.com

8 1/2 por Jeckyll + Hyde

por **Gustavo J. Castagna**

El Pedrito de la movida española ya es el sesentón Pedro, y los rulos y bigotes de allá lejos trastocaron en el pelo canoso, siempre abundante. Pepi, Luci y Bom crecieron y reemplazaron aquellas drogas duras por los psicofármacos y los ataques de nervios. Crecieron en la España del Primer Mundo, observaron el paso del tiempo (y de *su tiempo*), murieron y resucitaron en diferentes películas, tuvieron y siguen teniendo sexo, urgente, necesario, placentero o todo lo contrario. Y más de una vez coquetearon con la muerte. Se da a entender que los buenos directores de cine viven en plena crisis creativa, pero que ésta surge con intensidad luego de los cuarenta años: Fellini, Godard, Bergman, entre tantos, son ejemplos sobre el tema. Algunos superaron el trauma (Fellini expulsó sus fantasmas con *8 y medio*, Godard retornó de la utopía del grupo Dziga Vertov y Bergman hizo catarsis con la muerte en *El séptimo sello*), pero otros, como Glauber Rocha y Fassbinder, decidieron inmolarse, enfermaron definitivamente por sus excesos y se fueron rápido. Almodóvar, en cambio, tenía cuarenta años cuando realizó *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con la que cancelaría su primera época para ingresar a un cine más sofisticado, internacional, sin los extremismos visuales y verbales de los inicios. Pugnaría por el Oscar que no ganó y que luego obtendría con *Todo sobre mi madre*, se preocuparía por el melodrama como estilo (*Tacones lejanos*, *Hable con ella*, *La flor de mi secreto*), pero siempre haría asomar a aquel Pedrito de la movida, acaso más atemperado y menos feroz que en los ochenta.

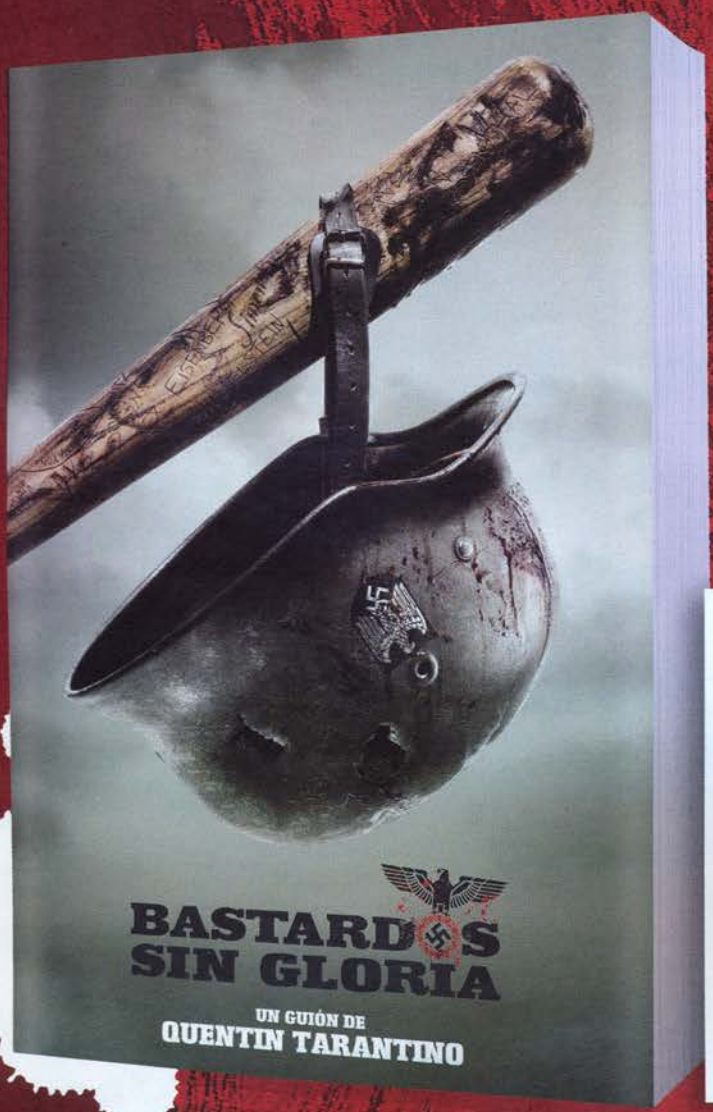
Pasados los años y las películas, los fantasmas de Almodóvar continúan siendo los mismos de siempre. Pedrito y Pedro conviven riesgosamente en *Los abrazos rotos* y hasta duplican su figura: ya no hay chicas Almodóvar sino un personaje que dirige películas y otro que ya no ve pero que es el mismo que se colocaba detrás de las cámaras. Hay secretos escondidos que Mateo Blanco desconoce y que Harry Caine tal vez conozca. Pero ocurre que aquél no puede ver, asfixiado por su pasado, añorando aquella historia de *amour fou* con su joven actriz a la que filmó y amó. El huracán Mateo también trastocó el rictus melancólico de Harry Caine, quien puede tener sexo con una chica que admira aquello que escribe, pero que también necesita que vigilen y controlen sus limitados movimientos.

Los abrazos rotos, en ese sentido, es una película guionada como pocas veces en la filmografía del director, donde los personajes de Mateo Blanco son aquéllos a los que Almodóvar les había dado vida en su primera etapa. En tanto, los que rodean al ciego Harry Caine tienen relación con el melodrama gris, sin salida, casi suicida que ofrece la vida del nuevo (mismo) personaje. Esa convivencia entre Mateo y Harry es riesgosa, pero también pacífica y placentera, como si Pedrito y Pedro fueran un único cuerpo que vivió una exitosa experimentación de laboratorio. La astucia de Almodóvar desde la palabra escrita, en este punto, es más que alentadora: por fin, en *Los abrazos rotos*, las licencias humorísticas de Pedrito y la solemnidad consciente de Pedro no molestan demasiado. Sin embargo, los cambios en Almodóvar se relacionan con la forma en que, durante gran parte de *Los abrazos rotos*, se acerca al melodrama. Como si aquellos personajes de los ochenta y hasta los de *Carne trémula*, sudorosos y en plenitud con el sexo, se hubieran modificado por una frialdad y distanciamiento tan notorio que los transforma en racionales piezas de ajedrez desprovistas de emoción. Se trate de Mateo Blanco o de Harry Caine, Almodóvar articula un discurso sin desesperación, descartando que el espectador se identifique con sus criaturas. Y es en este punto donde Almódovar construye una puesta en escena cerebral, sustentada en la palabra escrita más que en la desesperación de los cuerpos, ausentes o presentes. En ese sentido, el intento de acercarse al tono de las películas de Fassbinder es válido, pero queda algo rengo. Pero Almodóvar, aun con sus sesenta, encierra todavía sorpresas. Durante la última etapa de rodaje de *Los abrazos rotos* filmó el cortometraje *La concejala antropófaga*, un recreo que puede conseguirse en Internet. Allí, como si tratara de una coda humorística al tono gris de *Los abrazos rotos*, una diputada del Partido Popular habla a cámara durante casi diez minutos explicando su placer por la antropofagia y por la intención de comerse completo a un hombre, empezando por los pies. Penélope Cruz (en el papel que interpreta como actriz en *Los abrazos rotos*) aparece al comienzo del corto, pero es un personaje secundario (encarnado por Carmen Machi) quien expresa su particular pensamiento. Sin embargo, en los créditos finales se materializan definitivamente el Dr. Jekyll y el Mr. Hyde que conviven en Pedro Almodóvar, ya que la dirección del corto está a cargo de Mateo Blanco y el guión corre por cuenta de Harry Caine.

A veces es más que interesante que los directores de cine permanezcan en crisis creativa. Almodóvar, Mateo Blanco y Harry Caine dan cuenta de ello. **[A]**

> Almódovar construye una puesta en escena cerebral, sustentada en la palabra escrita más que en la desesperación de los cuerpos, ausentes o presentes.

TARANTINO
DE PUÑO Y LETRA



CONCI | MELNIZKI | EDD

EL GUIÓN DE LA PELÍCULA DEL GENIAL DIRECTOR

"A lo largo de su carrera cinematográfica, Quentin Tarantino ha construido a partir de lo cotidiano cosas nunca vistas antes. Su apreciación del statu quo del cine ha sido siempre la de un inventor que rebusca en una chatarrería. Sus películas arden ante nuestra mirada y hace que se nos antojen extrañas y familiares, todo a la vez. Tarantino nos devuelve al futuro. Y ahora lo vuelve a hacer con *Bastardos sin gloria*."
David L. Robbins, *autor de Liberation Road*

"*Bastardos sin gloria* es un cuento de hadas violento, una fantasía en la que la historia de la Segunda Guerra Mundial es reimaginada, dejando en manos del cine un papel decisivo en la destrucción del Tercer Reich. De a ratos sorprendente, enloquecida, diabólica y por momentos atrapada en su propia inteligencia, la película es una pieza maestra del pop art americano, aunque con una fuerte fragancia euro, lo que es nuevo para Tarantino." Todd McCarthy, *Variety*

RESERVOIR BOOKS

Estímulos

por **Gustavo Noriega**

Julie & Julia

Estados Unidos, 2009, 123'

DIRECCIÓN
Nora Ephron

PRODUCCIÓN
Nora Ephron, Laurence Mark, Amy Robinson y Eric Steel

GUIÓN
Nora Ephron, basado en los libros *Julie & Julia*, de Julie Powell, y *My Life in France*, de Julia Child y Alex Prud'homme

FOTOGRAFÍA
Stephen Goldblatt

MÚSICA
Alexandre Desplat

MONTAJE
Richard Marks

INTÉRPRETES
Meryl Streep, Amy Adams, Stanley Tucci, Chris Messina, Linda Emond, Helen Carey, Mary Lynn Rajskub, Jane Lynch.

Muchas de las películas escritas y/o dirigidas por Norah Ephron se estructuran contando las vidas de los protagonistas en forma paralela. Así transcurría *Cuando Harry conoció a Sally* –en la que Ephron era guionista–, que seguía las idas y vueltas de dos amigos hasta que se convertían en pareja. En *Sintonía de amor*, ya con su dirección, los personajes interpretados por Meg Ryan y Tom Hanks, oyentes del mismo programa de radio, no se encontraban hasta las últimas escenas. Y buena parte de *Tienes un e-mail* tiene a los protagonistas intercambiándose mensajes electrónicos sin conocerse personalmente y sin saber que sus comercios conviven y compiten a metros de distancia. En todos estos casos, no se trata de contar las dificultades por las que atraviesa la conformación de la pareja, sino el hecho de conocerse. O, como en el caso de Harry y Sally, redescubrirse no como amigos sino como enamorados. El "boy meets girl" marca no el comienzo, sino el final de las películas.

Julie & Julia lleva esa tendencia a un extremo. Las dos protagonistas no se encuentran en toda la película y no viven entre ellas una historia de amor. Es más, la historia transcurre en dos épocas diferentes: la década del cincuenta, cuando Julia Child aprende los secretos de la cocina francesa en París, y a partir de 2002, en Nueva York, con Julie Powell tratando de replicar sus recetas y escribiendo un blog contando esa experiencia. No se trata de una película sobre una pareja. O quizás sí, sobre dos parejas, porque ambas mujeres tienen una relación establecida que resulta enormemente importante a la hora de su realización personal. Original y moderna, *Julie & Julia* es una comedia, muy graciosa, sobre una enorme variedad de temas que incluyen, desde ya, el placer de la comida y las delicias de la vida en pareja, pero también, de una manera menos evidente, sobre cómo se leen las películas.

A diferencia de sus anteriores obras, esas vidas paralelas que muestra Ephron no están en un mismo plano ficcional. No se trata de uno y otro al mismo nivel, ante los ojos de los espectadores, como en cualquier película. Aquí Julie lee las memorias de Julia, las cartas del marido y las recetas, y con todo ese material la imagina. La representación que ella se hace de la vida de Julia en París es la que aparece en la pantalla interpretada por Meryl Streep. Al mismo tiempo, el espectador sigue las desventuras laborales y sentimentales de Julie en Nueva York durante 2002. Es decir que se pueden identificar tres niveles de representación en la película: el de Julia Child, el de Julie Powell leyendo a Julia Child y el del espectador viendo a Julie leyendo a Julia. Esto que de por sí es bastante sofisticado para una comedia tiene implicancias más generales que un mero artificio de guión.

Esa desarticulación realizada aquí por Norah Ephron sirve más para entender y celebrar el mecanismo que para impugnarlo. Si llamamos moderno al cine que llama la atención sobre los mecanismos del cine y a la relación entre el cine y el espectador, no hay forma de no aplicarle, entonces, ese calificativo a *Julie & Julia*. La relación que Julie tiene con Julia es similar a la que cada espectador tiene con la película. De allí que lo que la película tiene para decir sobre la relación entre el espectador y el cine lo exprese a través de lo que Julie saca de Julia.

En efecto, cada uno de estos niveles implica una, llamemos, "realidad". Julie tiene para sí una realidad que contrasta con la idealización del mundo de Julia. Julie ve la vida de Julia como en una película, y nosotros la de Julie, literalmente, en una película. Estos niveles narrativos son astutamente mostrados por Nora Ephron a través de las relaciones de pareja. En el nivel más ficcional, el de Julia en París, Paul, el marido (deliciosamente interpretado por Stanley Tucci), es prácticamente la pareja ideal. No hay conflictos entre ellos, él es generoso y apoya la búsqueda de realización de Julia sin mezquindades, haciendo gala de un humor exquisito e inalterable. Tienen sexo con pasión y libertad.

La relación de pareja de Julie es, en un sentido, más realista. Si bien Eric es igualmente compañero y entusiasta con la búsqueda personal de su mujer, es evidente que la ansiedad de Julie por encontrar un lugar de realización personal tiene sus costos. Hay peleas, separaciones temporarias y la actividad sexual, igualmente rica y feliz, sufre las consecuencias lógicas de las situaciones más conflictivas. Al fin y al cabo, una relación de pareja implica una negociación continua entre el desarrollo de la felicidad individual y la de la pequeña sociedad. Son proyectos de vida que a menudo coinciden pero que también pueden divergir, entrando en conflicto. Cada lector puede efectuar por sí mismo el siguiente paso, pasando de ese nivel menor de idealización del mundo neoyorquino de Julie a la realidad dura de su vida personal cotidiana.

La película se hace interesante entonces no sólo por lo que dice sobre la vida, sino también por lo que dice sobre el cine y su relación con la vida. Lejos de impugnar el mundo de la representación como irreal, lo que hace *Julie & Julia* es exponer las relaciones entre un mundo y otro, cómo lo representado en el cine puede resultar una guía y un camino para desarrollarse. Para Julie, lo que ella reconstruye de Julia es inspirador, ejemplar, más allá de que después entienda que la imagen que ella se ha hecho no coincide exactamente con la real. Si uno hace el mismo procedimiento relacionando espectador y película, viendo al mundo de los productos industriales de entretenimiento no como el opio que adormece al pueblo sino como a un estímulo en donde se entrelazan creativamente fantasía y realidad, va a poder sacar de él más que ese esparcimiento fugaz que se supone es.

Las mismas locaciones geográficas refuerzan esa relación sinérgica entre fantasía y realidad. Para el imaginario norteamericano (y no sólo para ellos), París funciona como un lugar mítico, una ciudad donde la comida es un fin en sí mismo, donde el sexo no es vergonzante y donde los críticos se toman en serio a Jerry Lewis. Ese imaginario no es pura ficción sino un ejemplo que se puede tomar como bandera. Para el neoyorquino, el más cosmopolita de los norteamericanos, París es un estandarte. Recordemos que hace muy pocos años, en plena era Bush, algún representante republicano propuso cambiarles el nombre a las papas fritas ("french fries") porque los franceses no habían sido lo suficientemente solidarios con Estados Unidos en sus invasiones a Afganistán e Irak. La película está ambientada en los meses posteriores al atentado a las Torres Gemelas y, lejos de mostrar la histeria xenófoba del momento, propone a la cocina francesa como un desafío para convertirse en una persona mejor.

Y ése, probablemente, es el tema central del film, del cual la comida, los blogs, las relaciones de pareja, el cine y sus mecanismos de ensoñación y de anclaje en la realidad, París y Nueva York son el sostén y las ramificaciones: el tema es cómo poder ser una mejor persona, cómo sentirse completo con la persona que está al lado y conectado con el resto de las personas. Cómo encontrar placer en deshuesar un pato, recibir un comment en un blog, cumplir metas y aprender algo que no se sabe. Como París es para NY, como Julia es para Julie, el cine es para nosotros un espejo y también un modelo a seguir. **[A]**

por
Mariano Kairuz

Gran mujer, gran

Comer o cocinar. Las películas en las que la comida juega un papel importante suelen ser de dos tipos: están las que nos hacen salir del cine con ganas de comer, y las que nos hacen querer cocinar. Con sus pantagruélicas exhibiciones de mesas servidas, películas como *Comer, beber, amar* invitan a abalanzarse sobre esos platos fotografiados con tanta elegancia. De una naturaleza enteramente distinta, *La gran comilona* activaba algún mecanismo por el estilo, aunque ligado al placer por la vía de la liberación, la desmesura y la autodestrucción. Imposible olvidar el enorme, obsceno timpano de *Big Night* –película con gente que come, pero menos de comer que de cocinar–, que despertaba un impulso irrefrenable por agarrar ollas y sartenes; una pulsión arquitectónica, la emoción anticipada de replicar con nuestras propias manos esa torre de alimento. La última gran entrada de esta saga fue, hasta ahora, *Ratatouille*, otra película menos de comer que de cocinar, sobre la inspiración, sobre la alquimia y el descubrimiento, la posibilidad y la creación.
Ahora bien: aunque Nora Ephron ha dicho en distintas entrevistas, alternativamente, que con esta película aspira a que su público salga del cine famélico o con una urgencia por zambullirse en la cocina, *Julie & Julia* no es estrictamente una película de comer ni de cocinar. La comida, de hecho, no es tan importante: su imagen cobra cierto espesor cuando el relato describe los aspectos más físicos de la cocina, y habla de disciplina, de entrenamiento, de seguridad y tenacidad (y ahí están la brillante escena con las decenas de cebollas, tan elocuente que casi se puede oler y sentir el ardor en los ojos, los planos detalle de la manteca cobrando vida, las langostas que se resisten a morir y el deshuese del pato). La comida parece ser poco más que el pretexto para hilvanar dos mundos, dos maneras de ser y estar, prácticamente contrapuestas.

La mujer gigante. Y lo que tiene a los críticos norteamericanos divididos –no entre ellos sino entre las dos mitades de la película– es la marcada diferencia de tono, gracia e intensidad entre la historia de Julia Child (Meryl Streep), ambientada entre los años cincuenta y sesenta y mayormente en París, y la de Julie Powell (Amy Adams), que transcurre entre 2002 y 2003 en Queens, Nueva York.
Ambos personajes son caracterizaciones de personas reales, pero Child es todo un mito para la cultura popular estadounidense: autora del libro *Mastering the Art of French Cooking* ("Dominando el arte de la cocina francesa") y conductora del programa televisivo *The French Chef*, su obra estuvo consagrada a convertir ese asunto extranjero y para snobs que podía ser el *boeuf bourguignon* en una posibilidad cotidiana para los norteamericanos; volvió accesible y fácil de hacer lo que sonaba sofisticado y complicado; fue una especie de Doña Petrona de lo galo, para-el-pueblo, para las amas de casa "servantless" ("sin servidumbre", sic).
Nacida en una familia de clase alta californiana, Julia *Carolyn McWilliams* se enroló para prestar servicio patriótico durante la Segunda Guerra y terminó trabajando en la Oficina de Servicios Estratégicos –la O.S.S., antecesora directa de la CIA–. Allí conoció a su marido, Paul Child, cuyos destinos diplomáticos acompañó durante la posguerra, y fue así que terminó en París, sin saber hervir ni un huevo ni tener nada en qué ocupar su tiempo. Esto último fue decisivo: tras pasar por varios cursos sin mucho futuro, fue aceptada en la legendaria escuela parisina Le Cordon Bleu, donde fue la única mujer en un curso de hombres que la miraban con desconfianza.
Luego se asociaría a dos mujeres francesas que estaban por esa época abocadas a hacer el manual definitivo sobre cocina francesa para extranjeros, y, atendiendo a la falta de un volumen en inglés sobre el tema, Child hizo suyo el proyecto, que ocho años más tarde se convertiría en *Mastering...*, y el resto es historia.
La otra película es la que dio origen al libro que proporcionó la materia prima para el guión de Ephron: la historia de Julie, una escritora frustrada que, a punto de cumplir 30, pasa sus días entre un departamento apretado en un barrio que no le gusta pero que es lo único que pueden pagar con su marido periodista, y un trabajo agobiante atendiendo llamados de damnificados por el 11-S. Desesperada por la aparición de alguna cosa, *lo que sea*, que consiga sacarla de la rutina, se impone una meta arbitraria: llevar a la práctica las más de 500 recetas del gran libro de Child, en un tope de 365 días. Y con el objetivo de mantener a raya su tendencia a abandonar a

medias todos sus emprendimientos, decide también llevar adelante un blog donde va narrando la experiencia. Ese blog se volvió muy popular, y dio lugar al libro *Julie & Julia*. Y entonces lo que ocurrió, la soberana obviedad que los críticos norteamericanos no consiguieron franquear, fue que se hizo muy evidente la diferencia de magnitud que hay entre un personaje y otro, entre un escenario y otro, y entre el impacto cultural del libro-legado de Child y el blog de Powell. Un desequilibro que quedó además acentuado por el hecho de que Meryl Streep, que contra el prejuicio de todos los que desconfiamos de las "grandes" actrices dramáticas fue desplegando a lo largo de los últimos años una energía apabullante –en buenas películas como *El diablo viste a la moda*, y también en mamarrachos como *Mamma Mia!*–, consiguió ahora hacer una de las caracterizaciones más divertidas del cine reciente. Una caricatura libre, liberada, de una mujer desproporcionadamente alta, con una voz apropiadamente deforme, como de gigantona de fábula, y también con un apetito voraz ("¿Qué me gusta? ¡Me gusta comer! Estoy creciendo delante de tus ojos", le dice espontánea y alegre a su marido). Lo cierto es que la verdadera Child –a quien varias generaciones de norteamericanos llevan impresa en sus cerebros desde chicos, y a quien los que la desconocíamos hasta hace poco podemos atisbar en YouTube– era muy parecida a su caricatura: desproporcionada, con esa voz estentórea y chillona, y transmitía ese espíritu enormemente alegre y casual que Streep evoca tan bien. También era suya, de la vida real, la impresionante gracia con la que, si a la hora de dar vuelta un panqueque en cámara se le caía al piso, lo levantaba sin más y seguía adelante diciendo: "Están solos en la cocina, ¿quién se va a enterar?".

A lo largo de unas pocas escenas clave, la mujer que a los 40 no sabía cocinar ni un huevo se convierte en una de las mejores cocineras del mundo, mientras lleva una vida matrimonial que la película –y, al parecer, las cartas que ella y su marido intercambiaban con sus respectivos hermanos– atestigua como de una dicha infinita. Stanley Tucci da con el aire perfecto del hombrecito que se calienta con la mujer gigante, con la que además parecen tener una vida sexual intensa. Sobre el verosímil de esa existencia encantada, de esa vida de fábula o de comedia clásica, Gustavo Noriega ilumina la película en su nota "Estímulos", publicada en esta misma revista. Sólo puede agregarse que la única grieta en ese universo paralelo (al mucho menos dichoso de Julie Powell) se abre cuando Paul Child es sometido a un interrogatorio en pleno macartismo. Cuando, asignados a un nuevo destino, los Child deben abandonar París, la situación habilita una gran idea de puesta en escena: Julia no sabe qué va a ser de su libro ni de su vida, y Ephron la encuadra desde arriba, por sobre el hombro de Tucci, empequeñeciéndola de pronto entre cajas de embalaje. La expresión visual perfecta de la enorme desazón de una gran mujer, gran.

A su vez, y mientras vemos pasar por delante la alegría incontenible de Child y su marido, ocurre que las angustias de Powell nos son demasiado cercanas (un barrio empobrecido en una gran ciudad, el post 11 de septiembre, las frustraciones vocacionales y las resignaciones que se vuelven demasiado reales y pesadas con la adultez), y también que a los críticos estadounidenses ya les está resultando un poco cansadora la siempre compacta y pizpireta pose de Amy Adams. Desde esta página, disenso y defensa: es probable que Adams sea la mayor esperanza para la comedia clásica desde la Meg Ryan de dos décadas atrás. Y una recomendación: ver la película una segunda vez. Superada la impresión inicial, una segunda visión permite apreciar un poco mejor cómo opera la dinámica (y el desequilibrio) entre los relatos en paralelo, cómo uno pone en perspectiva al otro, y cómo ambos se anudan en una nota amarga pero a la vez cálida y real, cuando nos enteramos de que Child nunca le dio su aval a su fan Powell, sino que le dedicó un comentario más bien despectivo. En un golpe de realidad, la película nos contrapone el desencuentro entre dos personajes que nos resultan, si no igualmente simpáticos, absolutamente queribles. Es un mérito de Ephron que, como en las comedias románticas, uno quiera que sus protagonistas terminen juntos.

Probarlo todo. Por último, y volviendo al principio: *Julie & Julia* es como una película, sí, al fin de cuentas, sobre la comida y la cocina. Porque si hay películas en las que la comida y la cocina sirven de catalizador de tantos otros temas (el placer, los prejuicios, la represión y liberación), uno de los temas que aborda *Julie & Julia* cuchillo en mano es el de la disciplina y el rigor. Como una corriente secundaria pero siempre presente en la película, hay todo el tiempo personajes que ponen a prueba la efectividad de las recetas del manual de Julia. Julie lo hace con la totalidad del libro, poniendo en práctica a razón de más de una por día. Cuatro décadas antes, la editora Judith Jones, intrigada por ese mismo manual que ya había sido rechazado por otras editoriales –por gordo, por "complicado"–, decidía poner a prueba lo que su olfato ya le había sugerido que era una potencial obra maestra, cocinando ella misma una de sus didácticas recetas. El resultado, contó Jones en una entrevista, fue un *boeuf bourguignon* hecho en casa, paso a paso, tan bueno como los que se conseguían en París. La misma obsesión y disciplina también aparecen probadas a la inversa: varios años antes de la edición de su libro, Child salió decepcionada del encuentro con su admirada Irma Rombauer, autora de *The Joy of Cooking*, porque ésta le reveló que no sólo no cocinó ella misma todas las recetas que recomienda en su libro fundacional (bajo el argumento de que "eran demasiadas"), sino que además se había mostrado menos interesada en hablar de cocina que de las regalías que le arrebataron las editoriales.

O en otras palabras, que después de una rata de dibujos animados (*Ratatouille*), a la hora de la cena no hay nada tan confiable y auténtico como una mujer gigante y caricaturesca. **[A]**

Ricale
Member of CONSOLID

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

El juego de la oca

A favor por **Diego Brodersen**

"De eso se trata: de ser o no ser salvaje. Rosas, según esto, no es un hecho aislado, una aberración, una monstruosidad. Es, por el contrario, una manifestación social; es una fórmula de una manera de ser de un pueblo. ¿Para qué os obstináis en combatirlo, pues, si es fatal, forzoso, natural y lógico? ¡Dios mío! ¡Para qué lo combatís!..."
Domingo Faustino Sarmiento

"El libro del loco Sarmiento es de lo mejor que se ha escrito contra mí: así es cómo se ataca, señor; así es cómo se ataca; ya verá usted cómo nadie me defiende tan bien, señor."
Juan Manuel de Rosas

"De puente a puente y tiro porque me lleva la corriente."
Frase del Juego de la Oca

El mundo. Cuatro chicas y cuatro chicos se reúnen en una casaquinta durante un par de días. No hay un asesino suelto en busca de carne joven ni conflictos psicológicos que afloren durante la estadía. Más de una expectativa se ve frustrada por *Todos mienten*, particularmente las referidas a cuestiones de tono, estructura y construcción dramática. Hay algo inasible, intangible, escurridizo, de sustancia desconocida en esta película que gira sobre sí misma como un trompo. ¿Qué tiene en la cabeza Matías Piñeiro? ¿Por qué insiste con estos veinteañeros que, en lugar de imitar a los jóvenes "de la realidad", se mueven, hablan y se relacionan de otra manera? ¿Qué tienen que ver Sarmiento y Rosas con ellos, con la vida moderna? El mundo de *Todos mienten* es la continuación lógica del de *El hombre robado*, ópera prima que transcurría en una Buenos Aires fantasmagórica, pura creación fílmica. Pero si allí las calles, edificios, parques y museos de la ciudad configuraban una cartografía laberíntica, una intersección de lugares tan reales como imposibles –ámbitos ideales para los juegos de amor y traición de un trío de mujeres y sus hombres–, ahora el encierro impone otras reglas de juego. Menos juego de la mancha y más juego de la oca. Hay, ciertamente, relaciones de pareja (emparejamientos), pero los personajes ya no están tan preocupados por los devaneos amorosos; hay otras labores más importantes por delante, relacionadas con abolengos ilustres, tramas macabras, falsificaciones de obras de arte y la inmanencia de una maldición parricida. Hay también color reemplazando a la escala de grises. Un color que la precisa dirección fotográfica de Fernando Lockett transforma en una paleta de verdes, rojos y amarillos fuertes, de lápices mojados con saliva y presionados con fuerza sobre el papel.

Todos mienten

Argentina, 2009, 75'
DIRECCIÓN
Matías Piñeiro
GUIÓN
Matías Piñeiro
PRODUCCIÓN
Iván Granovsky, Lionel Braverman, Pablo Chernov, María del Carmen Fernández Montes
MONTAJE
Delfina Castagnino
FOTOGRAFÍA
Fernando Lockett
SONIDO
Daniela Ale, Emilio Iglesias
INTÉRPRETES
Romina Paula, María Villar, Julia Martínez Rubio, Pilar Gamboa, Julián Tello, Julián Larquier Tellarini, Esteban Bigliardi, Esteban Lamothe

Las mujeres. Cuatro damas, modositas todas ellas, rodean el fuego. Comienza la partida mientras de fondo se escucha la lectura de un fragmento de los *Viajes por África, Europa y América* sarmientinos. Esta primera escena –como tantas otras por venir, planteada en un elegante plano secuencia– sienta las bases del film y abre las puertas para ir a jugar, que de eso se trata. *Todos mienten* puede pasar por objeto hermético, críptico, simbólico, pero en el fondo no es nada de eso; sencillamente, le escapa a la posibilidad de transformar su relato y a las criaturas que lo habitan en vehículos de ideas, mensajes o psicologías reconocibles. El de Piñeiro se presenta como un universo lúdico, a tal punto que corre el riesgo de perder contacto con alguna posible definición de realidad. Ésta es, incluso, una película orgullosamente superficial, en el mejor y también el peor sentido posible de la palabra. Una superficialidad que a veces se confunde con lo banal, pero construida con un rigor criterioso que gravita alrededor de la puesta en escena (Piñeiro esculpe y ofrenda un busto al Rey Travelling) y que deja las interpretaciones a cargo y riesgo del espectador.
Helena es tataranieta de Sarmiento y una de las mujeres fuertes del film. Una de las cuatro damas macabras que, calladas, planean sus marcas y dejan huellas, engañan, al decir de la canción que anticipa la clausura del relato. Una de los ocho conspiradores dispuestos a vengar (algo, a alguien), a continuar una batalla decimonónica en pleno siglo XXI, esa guerra santa que oponía (¿opone?) civilización a barbarie. El tataranieto de Rosas también anda por ahí, disfrutando de su éxito como artista plástico con una serie de obras abstractas que hacen del rojo punzó el único color del espectro. Por eso el grupo de los ocho –otro G8– falsifica cuadros, los vende, los quema, los reemplaza por originales que bien pudieron no haber existido nunca. Un juego con reglas justas y armoniosas, aunque algunas veces irritantes.

Los paranoicos. *Todos mienten*, título con reminiscencias al juego de la perinola, cuenta estas dos historias –la maldición del apellido Sarmiento, la manufactura de las pin-

turas– en sendos capítulos del film, separados como el resto por carteles titulados, algunos más referenciales que otros. Par de escenas que, como el resto del metraje, funcionan como módulos independientes pero íntimamente entrelazados al resto. Lo absurdo de estas situaciones choca con la forma en la cual Matías Piñeiro las presenta: frontalmente, sin aparentes ironías. Para que funcione, a este juego hay que tomárselo en serio. Algo que el realizador puede haber aprendido –consciente o inconscientemente– del Jacques Rivette más misterioso y enigmático, el Rivette de *Le Pont du Nord, Merry-Go-Round* y *L'Amour par terre*, films pletóricos de conspiraciones, esoterismos y personajes varios que transitan por lugares reconocibles aunque extrañamente irreales. Pero no se trata de una simple imitación, sino de un diálogo con el más inasible de los cineastas nuevaoleros, una más dentro de la extensa lista de asociaciones que *Todos mienten* permite descubrir entre los pliegues de su construcción.
Un universo cerrado sobre sí mismo, planificado de antemano como ente autónomo y paralelo, pero donde hay lugar para lo no programático, incluso para lo inesperado: un fósforo que enciende peligrosamente el cabello de una de las actrices, los autos que pasan por la ruta en el fondo del plano, rompiendo de golpe el encantamiento de un falso anacronismo (porque hay algo extemporáneo en todo el asunto), abriendo de súbito la posibilidad de que exista otro mundo, cercano y lejano a la vez. Y hay lugar también para el suspenso y la fantasía de ribetes surrealistas: la "ausencia mental" de una de las mujeres luego de un disparo –ausencia falsificada, tramposa–, el sonido de ultratumba de un teléfono escondido que no debería existir, el sueño premonitorio de un Rosas vengativo dispuesto a humillar a sus enemigos de la manera más vil (otro juego rojo punzó).

La venganza de un actor. Los actores y, particularmente, las actrices se mueven de una manera grácil y elegante. Hay en el film una concepción de los cuerpos, de sus vaivenes y circulaciones que lo transforman en una suerte de tratado sobre el movimiento. De allí que surgieran algunas ideas respecto de las relaciones entre cine y teatro –e incluso la danza– que *Todos mienten* pondría en tensión. Es muy probable que algo (o mucho) de eso sea cierto, pero no es menos cierto que el mecanismo que descansa en el corazón del film sea eminentemente cinematográfico: mucho más que el montaje en sentido estricto, es el continuo reencuadre, el corrimiento de la mirada, el volver a mirar el mismo espacio desde otra perspectiva, lo que le brinda a la película esa particular gracia formal, esa idiosincrasia de la puesta en escena que es, sin lugar a dudas, su mayor virtud. Una virtud que la acerca peligrosamente, por momentos, al formalismo entendido como palabrota.

Su mejor alumno. El dispositivo narrativo de *Todos mienten* permite, además, que en el juego de referencias históricas, cinematográficas y de representación se cuele la posibilidad de un engranaje maquiavélico que tiene como origen a los fundamentos de la Argentina como nación. Nuestro país como dicotomía mortal, con la traición y la variabilidad advenediza como motor principal. Otro juego que toma la forma de una sátira transhistórica donde los rojos y los blancos, los unitarios y los federales se transforman en las piezas de un tablero imaginario. Comedia al fin, la película se cierra sobre una imposibilidad. Luego de idas y venidas, dimes y diretes, cláusulas, pactos y conciliábulos de corta duración, Sarmiento se

Hay en el film una concepción de los cuerpos, de sus vaivenes y circulaciones que lo transforman en una suerte de tratado sobre el movimiento.

sube literalmente al caballo de Rosas con destino incierto: el futuro los puede encontrar unidos o separados, vivos o muertos. Atrás queda esa casa infestada, combatida a puro Gamexane, refugio de salvajes y de civilidad, todos juntos y revolcados en un merengue.

JMR, DFS, FUC (y un pequeño elogio de la subjetividad). El de *Todos mienten* es un juego del cual no todos querrán participar. Luego de su presentación en el último Bafici –donde compartió pantalla y premios con su "hermana" *Castro*, otra película juguetona pero de distinta estirpe–, el film dividió a los espectadores en irreductibles grupos pro y anti. Quizás no haya otra opción, porque la película pide un "tómalo o déjalo" (Todos ponen o Toma todo): se entra en el juego o el juego expulsa. Lo notable en algunas voces surgidas del grupo de expulsados es la presencia de un tono acusatorio que tiene a su director y al hecho de que es egresado de la Universidad del Cine como principales fundamentos del ataque. Se habló de endogamia, de esnobismo, de chicos ricos, de film "pretencioso" e incluso de "infatuación". Se le sigue pidiendo al cine que no se atreva a ser los cines, una concepción monolítica con mucho de reaccionario. Es muy posible que la película de Matías Piñeiro no cambie el panorama creativo local ni se transforme en paradigma de nada ni de nadie. Pero tampoco es su intención hacerlo: apenas pide la posibilidad de existir tal cual es, de encontrar a su espectador sin prisas ni imposiciones. **[A]**

A favor por
Tomás Binder

Mírame ya, estoy hecho un erizo

Nota: el autor de esta crítica trabajó alguna vez en la productora El Pampero, junto a algunos de los que serían los artífices de **Castro**.

Castro es la historia de un hombre, de su cuerpo, de su cabeza y de su mujer. Es además la historia de una persecución, o de muchas persecuciones: en autos, en trenes, a pie o sobre muletas. Por último, es la historia de un tipo que no quiere trabajar, necesita hacerlo, y sabe que si lo hace perderá su vida. Y esta descripción, que parece resumir una trama mayor, es en realidad todo, casi todo, lo que puede decirse sobre el argumento de la película de Alejo Moguillansky. De manera que al intentar describir *Castro* se abren inicialmente, al mismo tiempo, dos frentes de análisis: uno que se vincula con cuestiones de fondo, y que remite a la exposición de algunas de las preocupaciones centrales del cine moderno, y otro que obliga a la referencia a un cine de acción, y por lo tanto a las formas del cine norteamericano. ¿Cómo conciliar los problemas de la modernidad con la aceleración y el vértigo del montaje de acción? ¿Qué hay en el movimiento que se relacione con la muerte o con el amor? ¿Qué hace que un hombre se vea obligado a vivir corriendo?, son las preguntas que *Castro* no necesita hacerse, porque parece haber ido encontrando las respuestas en el proceso mismo en que supo transformarse en película.

Castro es un hombre que corre. Por qué corre Castro, por qué es perseguido por Acuña o por Rebecca Thompson, al igual que los motivos que puedan explicar por qué los personajes duermen atravesados por una escalera o con un balde en la cabeza, son todos interrogantes que el relato no tiene interés en responder. Esto explica que las primeras secuencias de *Castro*, cuando el espectador es arrastrado dentro del mundo desconocido del film, estén atravesadas por un halo de misterio que es prácticamente inédito en el cine argentino contemporáneo. Las imágenes se suceden, los personajes hacen piruetas, o gritan, o atraviesan espacios enrarecidos, y el espectador no tiene forma de suponer una lógica para esas imágenes. Ni para las iniciales ni, a decir verdad, para ninguna de las que vienen después, que únicamente repiten, recomienzan o invierten la velocidad con que comienza el relato. Aunque es en realidad incorrecto hablar de ausencia de lógica, cuando se trata precisamente de un sistema estético –una idea sobre el mundo– que atraviesa cada uno de los niveles de la película. Porque el misterio que acompaña a *Castro* no es sólo producto de un relato que esconde sus motivaciones, sino, sobre todo, consecuencia de la forma en que

Castro

Argentina, 2009, 85'

DIRECCIÓN
Alejo Moguillansky

GUIÓN
Alejo Moguillansky

FOTOGRAFÍA
Gustavo Biazzi

MONTAJE
Alejo Moguillansky, Mariano Llinás

SONIDO
Rodrigo Sánchez Mariño

MÚSICA
Ulises Conti

producción
Laura Citarella, Mariano Llinás

INTÉRPRETES
Edgardo Castro, Julia Martínez Rubio, Alberto Suárez, Esteban Lamothe, Carla Crespo, Fernando Llosa, Gerardo Naumann, Esteban Bigliardi.

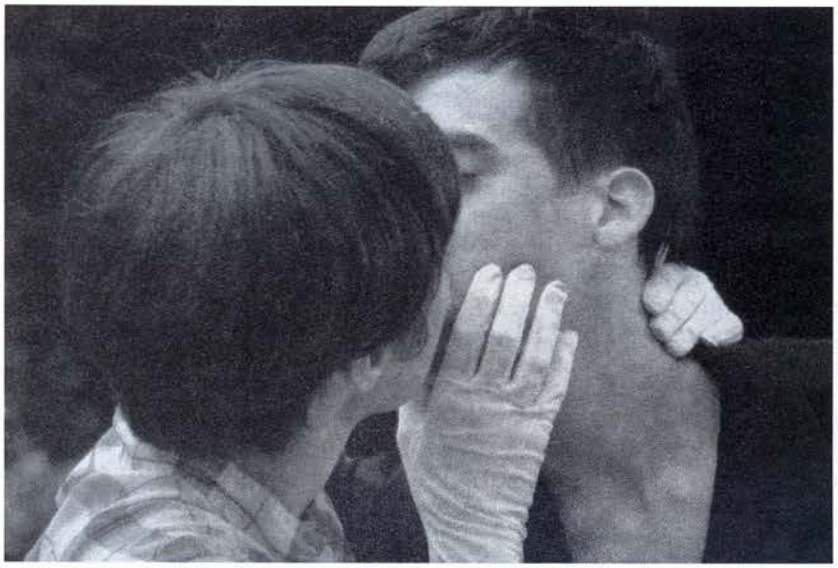
estos movimientos se organizan o dejan de hacerlo, y del hecho de que se trata de una forma singular.

Se ha dicho de *Castro* que el virtuosismo de su puesta en escena gira en el vacío, aunque sin preguntarse sobre el carácter de este virtuosismo ni, mucho menos, sobre las condiciones del supuesto vacío. Es que en este caso el virtuosismo está asociado a las coreografías que regulan los desplazamientos de los personajes, y lo coreográfico, en un prejuicio extendido, suele pensarse como algo impropio del cine, o al menos del cine que se hace hoy en Argentina. "El cine debe ser una ventana abierta al mundo", es la premisa inicial de un argumento que concluye rechazando la película de Moguillansky, y en ese rechazo se esconde una comprensión incompleta de lo que puede hacer el cine. Todo se mueve en *Castro*: los cuerpos de los personajes, los objetos que entre ellos se arrojan, los vehículos que pueblan la película; esos movimientos han sido ajustados con precisión, componiendo un ballet mecánico de acciones, reacciones, respuestas y carreras siempre recomenzadas. Y es esta regulación de los cuerpos lo que iría en detrimento de la libertad y la incertidumbre de la imagen cinematográfica y, en definitiva, de "la verdad" de los cuerpos. Pero no es así. En *Castro*, más acá de las ceñidas coreografías y acaso gracias a ellas, los cuerpos de los personajes se hacen presentes en toda su materialidad. Porque la materia de un cuerpo tanto puede ser afirmada como negada por las opciones de la puesta en escena: en este caso, más que limitarse, los cuerpos adquieren nuevas potencias a partir de las coreografías de Luciana Acuña, que exigen de ellos constantes diferencias de energía o de movimiento. Los inexplicables cruces automovilísticos que despliega la organización para la que Castro trabaja, así como su necesidad de meterse en un ropero y hacerse bolita, son en este sentido ejemplos del modo en que la película ubica los cuerpos sobre el límite que existe entre las formas de lo humano y lo informe del animal o de la máquina.

Castro no nos da lo real; busca acceder a sus vibraciones subterráneas. De allí que decida enrarecer los cuerpos y estilizar las imágenes. Y en esto, aunque tergiversando las intenciones originales del texto, puede citarse a Bresson: "Es lo real, lo real preciso, lo real visto desde lo más cerca posible, es lo sobrenatural." Sobrenatural o vibrante, acaso lo más exacto sea decir que *Castro* es un film febril. Y es desde esta perspectiva que debe entenderse la forma en que estos personajes dicen y hacen las cosas. Se ha señalado que las actuaciones de *Castro* son "sobreactuadas en su inexpresividad", siendo ésta, entre otras, una de las causas de la supuesta falta de emoción que aquejaría a la película. Los personajes son, a la vez, *inexpresivos* y *sobreactuados*: la descripción es exacta, pero también insuficiente, cuando no se indaga en lo que ella podría implicar (y de hecho implica). ¿Qué quiere decir que Edgardo Castro o Carla Crespo transmiten a la vez una sensación y su contrario? Cuando discuten en la pensión y Castro le grita a Celia, o cuando éste ingresa a la bañadera enteramente vestido y habla desencajado, pero sin cambiar su entonación, ¿estamos ante mal teatro? El trabajo que la película despliega en los otros niveles de su puesta en escena, que le otorga espesor a su singular universo, facilita una respuesta: no. Castro es un hombre afiebrado, al igual que Samuel, que se pinta la cara y recuerda al Belmondo de *Pierrot, el loco*; en esa fiebre no logran modular sus expresiones, porque no existe gradación posible al interior de la expresión más urgente, que es siempre "a brocha gorda". En esto, el personaje que parece distinguirse del resto es Celia, que por momentos se ríe cuando Castro sufre o grita. (La belleza de Julia Martínez Rubio, en este sentido, recuerda también la belleza engañosa de Anna Karina. En ambas, la expresividad depende de la parte inferior del rostro, de los vaivenes de la boca y los labios. Los ojos, que sostienen el engaño, no cambian nunca.)

Pero hace falta volver al comienzo. ¿Por qué corre Castro? ¿Qué quieren de él sus perseguidores? Sabemos que Rebecca Thompson ha sido o es su mujer, y en alguna conversación se deja entrever que lo busca porque lo necesita. Sabemos también que Samuel ha sido su maestro, aun cuando no puede percibirse en el protagonista ninguna destreza (a diferencia de lo que puede decirse de los personajes de Jean-Pierre Melville, cineasta al que las imágenes de *Castro* recuerdan). Aunque acaso el talento de Castro esté simplemente en saber esconderse, y sobre todo en saber escapar. El escape por el escape, podría pensarse, pero nadie huye sin que exista algo de qué huir. Y en esto el film ofrece, en su abstracción narrativa, definiciones visuales que sostienen la huida del protagonista. La materialidad de los cuerpos y la neutralidad actoral, que le otorgan a los personajes la opacidad que los define, encuentra su correlato en el carácter conciso del montaje –hecho de cortes secos y reencuadres violentos– y en los ruidosos escenarios urbanos que la película elige, pero sobre todo en una decisión fundamental que concierne a la imagen del film: la fotografía de *Castro* es una fotografía sobreexpuesta, queriendo decir esto que allí donde haya más luz, esta zona del encuadre aparecerá "quemada". De esta manera, ciertas zonas de la imagen no son legibles, no pueden ser habitadas por la mirada e imponen un halo de abstracción al mundo representado. Cuando vemos a Castro adentro, el afuera nos resulta una amenaza ininteligible; cuando lo vemos afuera, la ciudad es muchas veces una superficie de luz. Esta relación que entre la luz y el espacio establece la película está contenida en la imagen elegida para el afiche promocional: el protagonista, de espaldas, sube las escaleras mecánicas de una estación de subte, y a ambos lados los bordes de la escalera reflejan el resplandor de la luz que viene de afuera. Tal como Moguillansky lo pone en imágenes, el mundo es un lugar tan resplandeciente como hostil.

No se equivocan quienes señalan en el centro de *Castro* un vacío, cuando es eso lo que la película pone en escena: la patente asimetría entre el hombre y el mundo. De allí las dos formas del cuerpo que, exacerbadas, definen al film: por un lado, la inmovilidad más absoluta, vegetal, que define el reposo y la derrota de los personajes; por otro, la carrera desatada y animal, la urgencia de estos hombres por salir al mundo, igualar su movimiento y ganar la ciudad. Pero el movimiento se revela insuficiente, e incluso se revela falso. "Al principio creí que lo había perdido porque no supe aceptarlo tal como era. Ahora no me hago ilusiones. Castro tenía que dejarme para ser lo que era antes de encontrarme, sólo que peor, o mejor, no importa lo que hiciera", dice Celia cuando es alcanzada por los perseguidores. Como es evidente, el malestar de estos personajes no depende de lo que esté sucediendo hoy, ahora, con esta novia o con este trabajo: Castro siempre fue lo que era. Lo sabe Acuña, que sólo lo abandona cuando termina el recorrido. **[A]**

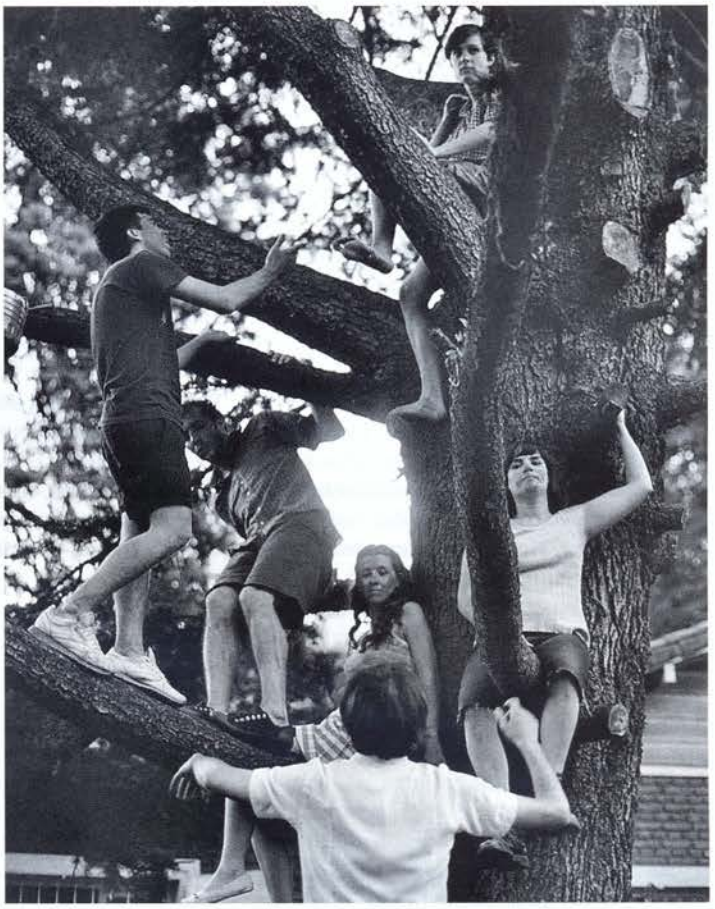


El espectador pasivo

En contra
por
Gustavo Noriega

Desde su aparición en conjunto en el Bafici 2009, *Todos juntos* y *Castro* se expusieron a sí mismas –en notas de prensa, entrevistas e intervenciones personales– de una manera original. Que si eran películas hermanas, primas o separadas; que si el cine viejo o el moderno; que si se hicieron con la misma cámara (¿a quién podría importarle eso?); que la literatura, el teatro y la mar en coche. El productor más conspicuo de El Pampero, Mariano Llinás, un amigo de la casa, se ofendía si se las tomaba juntas o si se las tomaba por separado. Verlas y evaluarlas es ser, a su vez, evaluado. Se trata de dos películas tan audaces en su formulación, tan seguras de su capacidad de generar mundos autosuficientes, que resulta imposible no sentirse intimidado ante la propuesta. Realizadas con evidente maestría, originales y disruptivas, felices más allá de sus elusivas tramas, funcionan como la prueba definitiva. Si se las disfruta, uno es "moderno", parte del nuevo mundo; si no, uno es un dinosaurio. En algún sentido, me hacen acordar al comienzo del show de Tina Turner, cuando la tremenda negra bajaba las escaleras con su desaforada peluca y sus piernas perfectas apenas cubiertas por un vestidito, se detenía un segundo y le preguntaba a la platea: "Are you ready for me?". Bueno, yo no estaba listo para *Todos juntos* y *Castro*. No lo estoy, y así como saludé alborozado la intensa intervención de Llinás con *Historias extraordinarias*, siento ahora que las películas de Matías Piñeiro y de Alejo Moguillansky me resultan muy poco interesantes. Pero "interesantes" es una palabra casi vacía, un comodín cuando no se sabe muy bien qué decir. Trataremos de precisar la idea.

La crítica culta y los propios realizadores se han esforzado, desde esta revista y desde otros lugares, en señalar que no hay nada que entender del juego en el que participan los chicos de *Todos mienten* ni en las frenéticas persecuciones de *Castro*. Es lo que hay en pantalla, no más que eso, y sólo queda entregarse a la voluptuosidad de los movimientos de cámara de Matías Piñeiro y a la fisicidad de las corridas registradas por Alejo Moguillansky (¡es la misma cámara!). Piñeiro, en la entrevista dada junto con su colega (¡registrada con el mismo grabador!), dice: "El espectador es un personaje más de *Todos mienten* y participa del mismo juego que los protagonistas. El público se pregunta quién va a ganar el juego, quién miente más, y se despreocupa por seguir el argumento de una manera racionalista para ocuparse de la estructura." Las dos frases son contradictorias porque los personajes actúan como si sí entendieran qué es lo que están haciendo, no se "despreocupan". Ellos simulan que hay un racionalismo en el juego, no están desconcertados como legítimamente puede estarlo el espectador que de pronto se encuentra con jóvenes leyendo (otra vez) a Sarmiento. Esa asimetría entre los personajes y el espectador –que Piñeiro niega sin convencer– es esencial a la película y, a diferencia de lo que expresan los dos artistas en la autosatisfecha entrevista, establece un rol muy pasivo para el público. Moguillansky, a su vez, dice: "La película que tiene la necesidad de explicar todo parece tratar de tonto al público y, tal vez, nosotros le tenemos un poco más de confianza. El precio de eso de repente es que los personajes no tengan la psicología de, para poner un ejemplo extremo, Norma Aleandro en *La historia oficial*." En realidad, el margen de maniobra que le queda al espectador en *Todos mienten* y *Castro* es bastante escaso, pura contemplación. Hay un espacio bastante grande entre las películas que le explican todo al espectador y las que no muestran nada a ser explicado, de la misma manera en que hay un enorme trecho entre la psicología gruesa del viejo cine argentino y la renuncia a cualquier rasgo personal de los personajes, como sucede en estas dos películas. Sin embargo, en ambos tipos de cine el espectador es tomado como rehén: del sentido o del sinsentido según el caso, pero igualmente maniatado en su butaca, imposibilitado de usar su propio entendimiento. De hecho, el ejemplo de *La historia oficial*, que con cierto desdén da Moguilansky, es muy revelador. Si cada plano de las dos películas que aquí consideramos tiene valores estéticos encomiables, uno podría decir que, salvo dos o tres, cada uno de los planos de la película de Luis Puenzo tiene algo para ser criticado. En particular, esa necesidad de que todo quede claro, de que haya un mensaje ideológico y de que éste no se le escape ni al más distraído de los miembros del público es particularmente irritante para el espectador educado. Sin embargo, al referirse de una manera directa, casi brutal, al mundo real, *La historia oficial* se obliga a sí misma, aun dos décadas después de realizada, a ser cuestionada. *Castro* y *Todos mienten*, por el contrario, aisladas del exterior, preciosas y preciosistas, resultan blindadas a la crítica y no requieren del espectador prácticamente nada que no sea la aceptación de sus artificios. Eso es lo que yo llamo ser poco interesante. **[A]**



Todo juntos

por **Nazareno Brega**
y **Juan Manuel Domínguez**

Empecemos con la pregunta más obvia. ¿Por qué estrenan juntos?
Alejo Moguillansky: Lo raro hubiera sido estrenar las películas separadas. Estuvieron juntas todo el tiempo y ahora van pegadas al Malba. Una a las 19:00 y la otra a las 20:30. Se hicieron al mismo tiempo con la misma cámara. Uno terminó un día y el otro empezó al siguiente. También se editaron al mismo tiempo. En un momento yo iba a editar la película de Matías...
Matías Piñeiro: Fueron juntas a los mismos festivales. No había una razón para separarlas. "Son juntas", más allá de uniones estéticas y de la línea de diálogo en común que tienen las dos películas. Como tenemos actores en común, en un momento queríamos compartir un mismo plano en las dos películas. Llegó la posibilidad de estrenar y, si no lo hacíamos así, tenía que ir uno primero y el otro esperar que se caiga esa película para estrenar. Eso hubiera sido muy raro y extremo. ¿Y si pasaban meses? La idea era que una película no ate a la otra sino que compartan un espacio, que los lazos entre ellas sean siempre positivos.

¿Cómo armaron esta idea de producción de salir a filmar casi juntos?
MP: De no haberse hecho tan juntas, ni siquiera se habrían filmado. Sin la idea de compartir la producción, por ahí yo todavía seguiría con las mismas diez páginas del guión que tenía escritas el año pasado. Nos ayudó a no dejarnos estar.
AM: Fue un experimento. Él había filmado *El hombre robado* durante un año. A mí el rodaje de *La prisionera* me había llevado cinco años. Entonces fue un desafío para los dos manejarnos con otros tiempos.
MP: La regla era filmar tres semanas cada uno. Necesitaba limitarme en términos de producción y pensé en un espacio acotado. Estuvo bueno que cuando él entró a editar, yo pude aprovechar los equipos de la FUC para hacer mis retomas. Se fue armando algo en compartir la producción. Esa cosa medio de guerrilla te permite más flexibilidad que, de pronto, tener un crédito. Ahí si se termina el rodaje, se terminó el rodaje y punto. Pero dado que no tengo que convencer a nadie para que esta película pueda existir, puedo recorrer un camino muy distinto del habitual. Producir así te da libertad. Por ejemplo, el guión de *Todos mienten* estuvo listo una semana antes de empezar a filmar y después lo seguí cambiando. La película se iba haciendo en presente. ¿Y qué cosa más elogiosa para el cine que estar trabajando en presente? No sé si eso es posible en todos los sistemas de producción que circulan. Una base distinta genera un resultado distinto.

¿Haber compartido todo eso hizo que las películas, en algún punto, se parezcan?
AM: Se parecen en cosas particulares, pero al mismo tiempo son opuestas o, mejor dicho, complementarias. Una es hiperquinética, se corre todo el tiempo; la de Matías es una especie de clínica del plano secuencia. Una es como un adagio y la otra es un allegreto. La película de Mati tiene 80 planos, y la mía, 450. *Todos mienten* se estructura a partir de una facilidad de producción. Una idea, una quinta, ocho actores. A partir de ahí, todo es variación y desarrollo. Y en la otra había una necesidad de salir a buscar una Buenos Aires hipnótica y contundente.

Las dos películas transmiten una sensación de extrañamiento con los lugares.
MP: *Todos mienten* no es una película "tema". No tenés un country y una película que habla sobre "la vida de la gente en el tercer cordón de la Provincia de Buenos Aires". Trabaja esos temas, pero los peina a contrapelo. Esas cosas se destilan recién a partir de un trabajo con la imagen. Hay que tratar de extrañar un poco las cosas para sacarles algo de ficción porque, si no, hacés una "película-tesis".
AM: Yo quería filmar Parque Patricios, Constitución, Pompeya. No me interesaba nada de Juan de Garay para el lado de Santa Fe. Esos lugares le ofrecían un marco realista a toda esa excentricidad de la pelí-

cula, hacían que todo encaje y parezca posible. No me la imagino en Corrientes y 9 de julio; *Castro* no podía transcurrir en ningún otro lugar. Hay una sensación de barrio abandonado, de una Buenos Aires destrozada. Los personajes de *Castro* funcionan mejor en esos lugares porque son tipos periféricos. Y la película también es periférica, no se relaciona con el centro.

MP: Hay algo corajudo y valiente en *Castro*. Ténes acción, tenés persecuciones, pero no se lloran las limitaciones de producción. Ésa es una de las lecciones de Mariano (Llinás).

AM: ¿Qué pasa si Castro salta de un tren? "Castro, saltá del tren", y eso era parte de la película. ¿Qué pasa si ponemos cinco autos a 100 km/h en Parque Patricios? "Nos van a llevar presos." Bueno, pero filmémoslo. Y eso es *Castro*, ese documento del "estamos en cualquiera". Hubo planos donde el sonidista tenía el chumbo de un policía apuntándole y hubo que explicarle que era todo una película, nomás. Todo eso pasó: los autos chorreando aceite por el motor, todo. Cuando se ve esa secuencia, se ve eso: una coreografía y al mismo tiempo unos delincuentes a 150 km/h en Parque Patricios. Y en esa imagen doble de realidad y ficción está la película.

MP: En *Todos mienten* pasó lo contrario. Teníamos armas, pero no se disparan. En realidad yo tiro petardos detrás de cámara. ¡Y nos vinieron a buscar igual por los tiros! Esto pasa porque la imagen que se tiene del mundo del cine es otra, la gente no concibe esta manera de trabajar como "filmar una película", y, como decían que estábamos a los tiros, nos querían cagar a piñas.

El momento de los cuadros explica la lógica de Todos mienten**, así como** Castro**, ya en la entrevista laboral, deja claros cuáles son sus términos. Pero igual los dos le sacan muchas referencias al público y vacían a sus personajes de información básica que suele darse por sentada.**

MP: El espectador es un personaje más en *Todos mienten* y participa del mismo juego que los protagonistas. El público se pregunta quién va a ganar el juego, quién miente más, y se despreocupa por seguir el argumento de una manera racionalista para ocuparse de la estructura. Las escenas de la película no pueden mezclarse, el argumento está construido, cierra y funciona. Pero las cosas son un poco más esquivas, no van hacia la convención, para potenciar otras virtudes que el cine también debe tener. Hay gente que piensa que el cine tiene que dar una lección del mundo todo el tiempo o tiene que decir cómo son las cosas.

AM: No trabajamos personajes psicológicos metidos en tramas con suspenso. ¿Si nos corremos de ahí somos esquivos? No, porque incorporamos mucho al espectador. La película que tiene la necesidad de explicar todo parece tratar de tonto al público y, tal vez, nosotros le tenemos un poco más de confianza. El precio de eso de repente es que los personajes no tengan la psicología de, para poner un ejemplo extremo, Norma Aleandro en *La historia oficial*.

MP: La gracia es desprenderse de una línea general porque es divertido ofrecer algo que uno no conoce. Quizás nos hemos desacostumbrado a que las películas propongan un mundo que no sea el costumbrismo o la película latinoamericana miserabilista. Tampoco son tan raras...

Pero es claro que encaran por otro lado...

AM: ¿Pero comparado con qué?

Con el resto del cine nacional actual. Son películas que dialogan entre ellas, pero que no tienen relación directa con el cine nacional.

MP: Yo pienso en *Castro* y no puedo dejar de pensar en *Invasión*, e *Invasión* es una película argentina. El otro día vi una película de Eduardo de Gregorio y él usa los mismos lentes que uno, los mismos tamaños de plano, tiene una idea de la actuación parecida, es medio raro. En el cine nacional actual hay una línea general, y quizás si uno se desprende de esa línea general, por trabajar de una manera distinta, ya se traduce que no hay un modelo a copiar.

AM: Uno intenta correrse del lugar común. Y en un momento, evitando las cosas que le molestan, quizás aparece algo nuevo.

MP: "Por este camino ya se fue; a ver, tomemos por este otro." La idea es sorprenderse, ser impredecible. Porque uno quiere seguir trabajando, quiere seguir filmando.

AM: También me parece que hay una especie de lectura de que estas películas quisieron venir a decir algo. No es así. Las películas son parte de una serie, de un director y de otro, mucho más larga. Ni Matías ni yo les damos ese lugar fundamental, tan concreto, tan de pieza de arrebato moderno que les da la crítica.

MP: La idea es mejorar lo que hicimos antes. Yo quería una película más compleja, subir un escalón. Que se escuche mejor, se vea mejor. Si se pagó tarde, que ahora se pague en tiempo. Eso es bueno para la vida y, si es bueno para la vida, es bueno para el cine. Si no, entre tratamientos, traducciones para Tailandia y cosas así, pierdo tiempo y sensibilidad. Se pierde aquello que nos gusta hacer, que en definitiva es una película. Si no te quedas con chispitas en la cabeza, con espejitos de colores, y ya hay muchos espejitos de colores en el cine argentino.

AM: No se relacionan ni con ese cine más costumbrista ni con un proyecto de cine más moderno pero deceptivo. No son deceptivas, son películas con un signo positivo, con una visión no negativista de la modernidad. O sea: no tienen el Manual de la Modernidad encima. ¿Cómo es? Si vos no les entregás ese Manual de la Modernidad...

MP: ...uno no les llega a los entendidos, que así saben decodificar qué es una película moderna. Que tiene que tener cierta idea de plano, del encuadre, de la construcción de personajes, una serie de lugares comunes que ya saturan.

AM: Al mismo tiempo, no son películas que expulsan, no son herméticas.

¿Les da miedo que se los acuse de herméticos?

MP: ¿Miedo? Nunca.

AM: Las dos películas tienen una especie de conciencia. Nosotros salimos del cine y vamos a buscar a la literatura, vamos a buscar al teatro, vamos a la Historia argentina... Vamos y volvemos al cine. Sólo para ver qué pasa.

¿Cómo les cayó esa discusión que se generó durante el Bafici?

AM: Tengo la sensación de que se habló de todo menos de las películas, de un grupo de producción, de cosas contextuales... ¿Y las películas, hermano?

MP: Yo creo que en los festivales hay tantas cosas para ver que en el apuro uno no termina viendo bien, porque de las películas ni se habló. Se habló de quiénes participaban, si eran más o menos FUC, de qué clase social era cada uno... Cosas que son conjeturas ridículas que salen sólo del visionado de las tres primeras placas de cada película.

Tienen varios actores en común. ¿Siempre los tuvieron en mente, se los recomendaron...?

AM: No. Antes que nada, compartimos un grupo de amistades, la gran mayoría de la gente que trabaja en nuestras películas son nuestros amigos. No existe el casting. Y al mismo tiempo son actores más que profesionales. No sé, Luciana Acuña, la coreógrafa de *Castro*, es mi novia. Es un mismo universo.

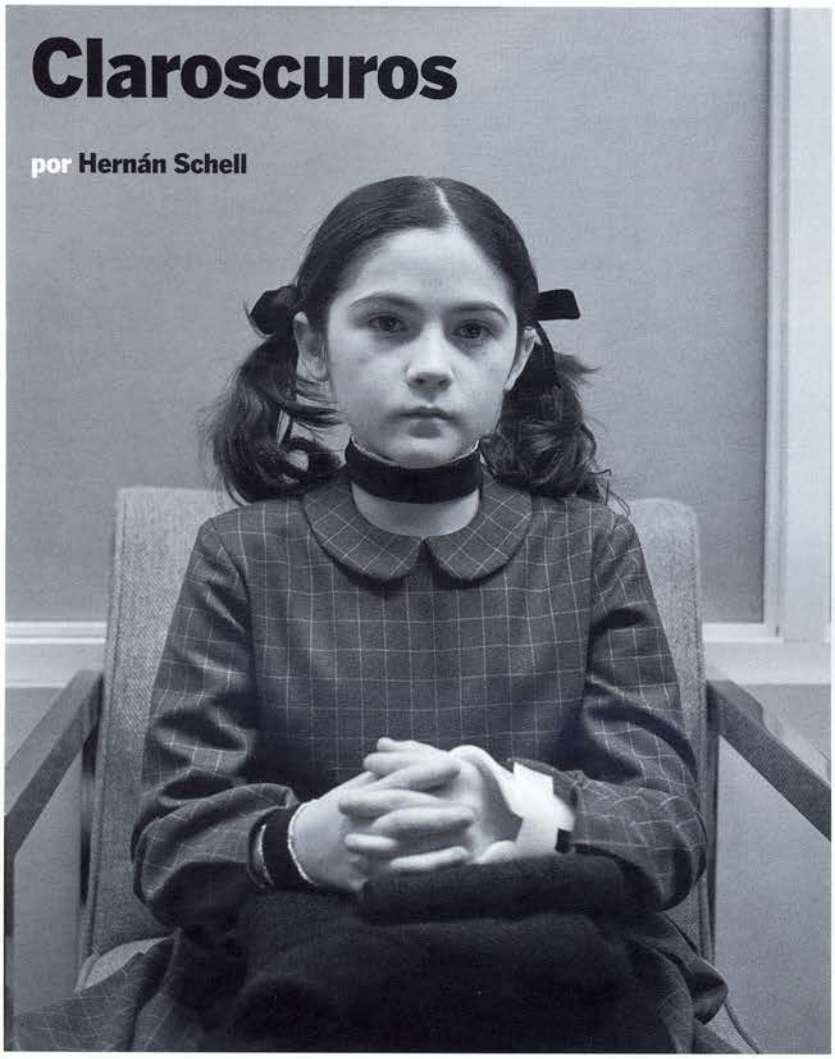
¿Podrían trabajar fuera de ese universo?

MP: No me parece mala la posibilidad de trabajar fuera de esos términos, pero no se me ocurre. Se me ocurren cosas para María (Villar).

AM: Hay algo que está bueno, que sí lo festejo un poco en términos generacionales, y es la cercanía entre un mundo de actores, de músicos, directores... Un mundo de varias disciplinas. Más allá de que Matías no va como "cineasta con la C mayúscula", va a emborracharse con sus actores. Hay una cercanía real. **[A]**

Claroscuros

por **Hernán Schell**



Atención: se cuentan detalles de la resolución del argumento, se cuenta el final, se cuenta la vuelta de tuerca y casi casi se revela el campeón de Sudáfrica 2010.

Luego del gore bestial y creativo de su ópera prima *La casa de cera*, Collet-Serra pasa en *La huérfana* a un tipo de cine de horror más seco, nada regodeado en la sangre que la chica del título hace salir de los cuerpos de sus víctimas. Más bien por el contrario, el miedo y el shock que genera su tercer largometraje (el segundo es *Goal 2*, film deportivo que no he tenido la oportunidad de ver) no reside en la mostración brutal de la violencia, sino en el efectivo y hasta por momentos virtuoso uso del sonido. Basta ver la extraordinaria resolución sonora del asesinato de los martillazos o, mejor aún, los primeros veinte minutos del film, cuando a través de la maximización de ciertos sonidos cotidianos (el abrir y cerrar de un botiquín, el ruido de las sillas y los cubiertos al moverse) se nos anticipa el clima de pesadilla que tendrá el film.

Es más, incluso en su contenido *La huérfana* alude no pocas veces al sonido y a la música (o a la ausencia de ellos): la protagonista es profesora de piano, su hija pequeña es sordomuda, y una de las estrategias que tiene Esther para espiar a la familia que viene a destruir es simulando que canta en la bañera.

La huérfana
Orphan

Estados Unidos/Canadá/Alemania/Francia, 2009, 123'

DIRECCIÓN
Jaume Collet-Serra

PRODUCCIÓN
Leonardo DiCaprio, Joel Silver, Susan Downey

GUIÓN
David Johnson (basada en una historia de Alex Mace)

FOTOGRAFÍA
Jeff Cutter

MÚSICA
John Ottman

INTÉRPRETES
Vera Farmiga, Peter Sarsgaard, Isabelle Fuhrman, CCH Pounder, Jimmy Beneth, Margo Martindale, Karel Roden.

En medio de todo esto se nos va contando la historia de Kate Foreman (Farmiga), mujer que podría compartir con Christine Brown de *Arrástrame al Infierno* el premio de la mujer más castigada de este año. Kate tiene un problema de alcoholismo, arrastra un pasado que incluye un hijo que murió en su vientre, un marido que alguna vez le fue infiel y la culpa de haber tenido una vez una borrachera que casi provoca la muerte de su hija menor. A esta sumatoria de desgracias y problemas debería sumársele, sobre todo, el hecho de que Kate adopte a Esther (interpretada por una magnífica actriz llamada Isabelle Fuhrman), una niñita de apariencia amable e inofensiva salida de un orfanato. Esther es una suerte de mezcla entre Norman Bates y Hannibal Lecter, puesto que es, como el primero, una atormentada, pero también es, como el segundo, una psicópata refinada, brillante hasta el extremo e inquietantemente atractiva (cuando me refiero a "atractiva" lo hago también dándole una incómoda atracción sexual, ver si no la escena en la que Esther decide vestirse de mujer mayor y la cámara decide tomarla desde ángulos que la hacen parecer adulta, despertando así el morbo más culpable del espectador).

A diferencia del Demian de *La profecía*, Esther no es la niña diabólica que viene a destruir una familia perfecta. La chiquita prueba a esta familia que en cada uno de sus miembros hay una oscuridad latente. Teniendo la capacidad de moverse con igual facilidad tanto dentro del mundo adulto como del mundo de la niñez (algo que se ajusta perfectamente a una característica de Esther que el film revelará hacia el final en una elegante vuelta de tuerca), esta chica provoca los celos violentos de su nuevo hermano mayor, hace cómplice de un asesinato a su nueva hermanita menor, descubre el deseo de infidelidad aún latente de su padre adoptivo y trata de arrastrar nuevamente al consumo del alcohol y a la locura a Kate.

Es que en *La huérfana*, la familia, esa institución relacionada con la contención y el cariño, puede volverse una organización destructiva, y esto tiene mucho que ver con el espíritu de este film. Porque *La huérfana* es, ante todo, una película dueña de un espíritu hitchcockiano en la que todo lo que parece inocente o bello puede estar relacionado con la violencia y el horror. Una niñita puede ser una asesina, un bonito e inocente juego de plaza puede ser ocasión para una virtuosa escena de terror, el amor y la ingenuidad de una chiquita pueden llevar a hacerla cómplice de crímenes horrendos, y pinturas inocentes pueden esconder las fantasías violentas de una psicópata. Incluso el final de la película tiene esta mezcla inquietante entre lo bondadoso y lo terrible. Cuando a Kate Foreman le toque enfrentar a Esther, cara a cara y en una pelea a muerte, deberá hacerlo sobre los mismos hielos finos sobre los que casi pierde a su hija años atrás por una borrachera. La forma en la que Kate encuentra su redención por casi haber provocado la muerte de su pequeña será ni más ni menos que matando a otra pequeña en el mismo lugar en donde eso había ocurrido. Cuando el film termina, uno sabe que Esther está muerta y que Kate y los miembros de su familia que aún quedan vivos están a salvo. Pero uno sabe también que ese beneficio sólo pudo lograrse luego de haber ahogado cruelmente a una persona en aguas heladas. Aun cuando Esther termine muriendo, *La huérfana* sigue siendo un film en donde las apariencias tranquilizadoras siguen estando mezcladas con una inquietante oscuridad. **[A]**

Tierra sublevada: oro impuro
Argentina, 2009, 92'
DIRECCIÓN
Fernando Pino Solanas
FOTOGRAFÍA
Rino Pravatto, Mauricio Minotti, Alejandro Fernández Mouján, Fernando Pino Solanas
MONTAJE
Alberto Ponce, Fernando Pino Solanas
MÚSICA
Mauro Lázaro
SONIDO
Gonzalo Guerra, Marcos Dickinson
PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Pino Solanas
Alejandro Medina

Fernando Solanas, hacedor de westerns

por **Leonardo M. D'Espósito**

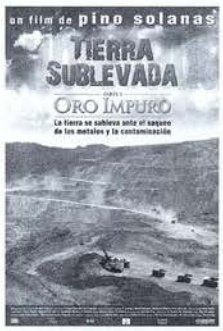
Solemos decir que el western es el cine por excelencia. De hecho, es una frase más o menos acuñada por André Bazin, que decía que era el género americano por excelencia. Por extensión –e intención–, el western es el cine americano. Solemos olvidar, también, que somos americanos. Que nacimos en América, no en Europa o Asia. Que América es el nombre del mundo nuevo, de la redención y de la invención. Un mundo que debía rescatar los valores del Viejo y transformarlos y crear nuevos. América es –en el Sur, el Centro y el Norte– el hogar de la Utopía. El western, entre otras muchas cosas, es una historia (imaginaria, simbólica o documental) de cómo funcionó o no esa Utopía. De cómo no se plasmó como tal. Ford, digamos, es eso, incluso en aquéllas de sus películas que no son westerns (pienso en *El último hurra* o *Alas de águila*, por citar un par) pero que extrapolan esa pérdida de lo posible. Ford, como nadie, creía que el cine era el único medio para registrar el cambio porque capturaba el movimiento. Un plano fijo de Ford muestra que algo está cambiando permanentemente (pienso en el final de *Más corazón que odio*). Algo importante: el western es el género de la conquista del espacio, y de cómo esa conquista no es totalmente satisfactoria. Siempre es mucho lo que se pierde, pero siempre queda la posibilidad, si no de una reconquista o reconstrucción, de un rescate, de que algo noble del pasado permanezca de alguna manera.

Hasta donde sé, Pino Solanas no ve westerns. Es mítico su rechazo al cine estadounidense, lo que siempre me sonó un poco impostado. Imagino que ese "rechazo" tiene que ver con una elección consciente de la adultez y no necesariamente con lo que veía de chico: me cuesta pensar que alguien amó el cine y decidió hacerlo sin haber conocido un fotograma de Hollywood. De todas maneras, es lo de menos: lo que vengo a postular en este texto es que Pino Solanas ha construido, en esta serie documental, exactamente un largo western, o su equivalente argentino. Hay varios elementos que tienen en común estas películas con los films del Oeste; repasemos.

El momento histórico de cambio. De *Memorias del saqueo* hasta *Tierra sublevada*, lo que Solanas retrata es un momento de cambio: de cambio de siglo, de paso del fracaso de las políticas menemistas a la esperanza y luego la frustración del kirchnerismo. Solanas es puntualmente peronista, pero no filma desde el peronismo sino buscando una raíz más universal, más compleja, más ecuménica. Lo que vemos en todas estas películas es cómo un grupo de personas atraviesa estos cambios. La épica. Solanas cree en el pueblo. También cree en el saber empírico, en la ciencia y en la técnica, en la naturaleza. Hay dos luchas que se cruzan en estas películas: la primera, la del hombre por dominar el entorno. La segunda, la de los pueblos contra poderes constituidos que aparecen, siempre, como poseídos por usurpadores. La primera lucha aparece condicionada por la segunda, pero siempre, en todas las películas, la aparición del pueblo es emocionante, fuerte. Hay un manejo de lo cinematográfico (es decir, tanto de la búsqueda de determinadas imágenes como de la manipulación a través del montaje) que da voz y personalidad –calidad de personajes y sujetos, para entendernos– a los anónimos "nadies", que dejan de ser "nadies" para tener nombres y apellidos a través de las luchas. En esas maestras que se oponen a las minas en La Rioja se sienten un poco los esfuerzos de James Stewart en *Un tiro en la noche*. No es igual pero es igual: aunque es cierto que vemos notablemente los cortes del montaje, lo que hace Solanas en esa secuencia en la que los pobladores enfrentan en asamblea a un funcionario es lo mismo que hacía Ford en la escuela donde el abogado enseñaba a leer y escribir. La conquista de un territorio es, en el caso de Solanas, también la conquista del territorio de las ideas.

El espacio. Hay una obsesión constante de Solanas por el espacio, por retratar el paisaje y ver qué oculta y qué se descubre en él. Por poner al hombre en relación con ese espacio enorme que es la Argentina, un gran vacío que parece estar conquistado –o en vías de conquista– por un grupo de corruptos mafiosos. Bueno, probablemente sea cierto del todo, pero es lo de menos: lo que importa es que en esos territorios vacíos se está librando una batalla que Solanas, como buen político, muestra como posiblemente favorable. Para eso es necesario ver el paisaje, acercarse al territorio, entender qué hay detrás de un nombre chiquito de un pueblito perdido. Hay riquezas, y hay crímenes, como en los pueblos fantasma. Lo que Solanas muestra es, ni más ni menos, el proceso de destrucción de una utopía (americana pero argentina) que nunca osó decir su nombre. Cuando vemos a ese geólogo viejo, jubilado, que hace estudios ambientales y muestra las huellas del cianuro en los restos de una mina abandonada, es como cuando en *La legión invencible* la caravana llega a lo que quedó de una avanzada de soldados. Una sensación de miedo y de pena; también la idea de que quienes trabajaban ahí son tan víctimas como los pobladores que tienen que convivir con los deshechos. Los paisajes argentinos son imponentes e indómitos, lo que se libra en estos documentales de Solanas son las batallas por domarlos.

Hay más, pero con esto por ahora alcanza. Pino Solanas ya no utiliza los subtítulos como hacía Godard para subrayar o comunicar una idea. Los usa como separadores de una enorme novela dividida en partes y cada parte en capítulos. En todos ellos aparecen los héroes solitarios, los personajes nobles y llenos de fuerza que, ante la necesidad de torcer el curso de la Historia y tomar un poder que está en otras manos, trabajan al mismo tiempo como guardianes y como esos pistoleros solitarios que, más caballeros de fortuna que sicarios, de pronto se ponen del lado de lo justo. Hay muchos Shane en estos documentales, pero Pino no es uno de ellos. Me explico: Pino Solanas es un personaje de estas películas; Fernando Solanas es el realizador. No hay esquizofrenia sino puesta en escena de sí mismo. Pero Pino recorre y pregunta. Fernando conoce perfectamente las respuestas (de hecho, como político articula su plataforma en torno a esas respuestas), pero Pino recuerda más al periodista de (otra vez) *Un tiro en la noche*, Ward Bond, buscando una verdad y reportando lo que nadie dice, rompiendo el silencio, informando al resto de las personas que hay otros embarcados en la justa conquista –o reconquista– de lo perdido. Esos territorios atravesados por el saqueo y la entrega donde un grupo de valientes se enfrenta a fuerzas muy superiores a ellos es una enorme ficción que se nos comunica más allá de la realidad periodística. Nos emociona porque hay otras cosas que son universales, que exceden con mucho el hecho coyuntural de una mina a cielo abierto.



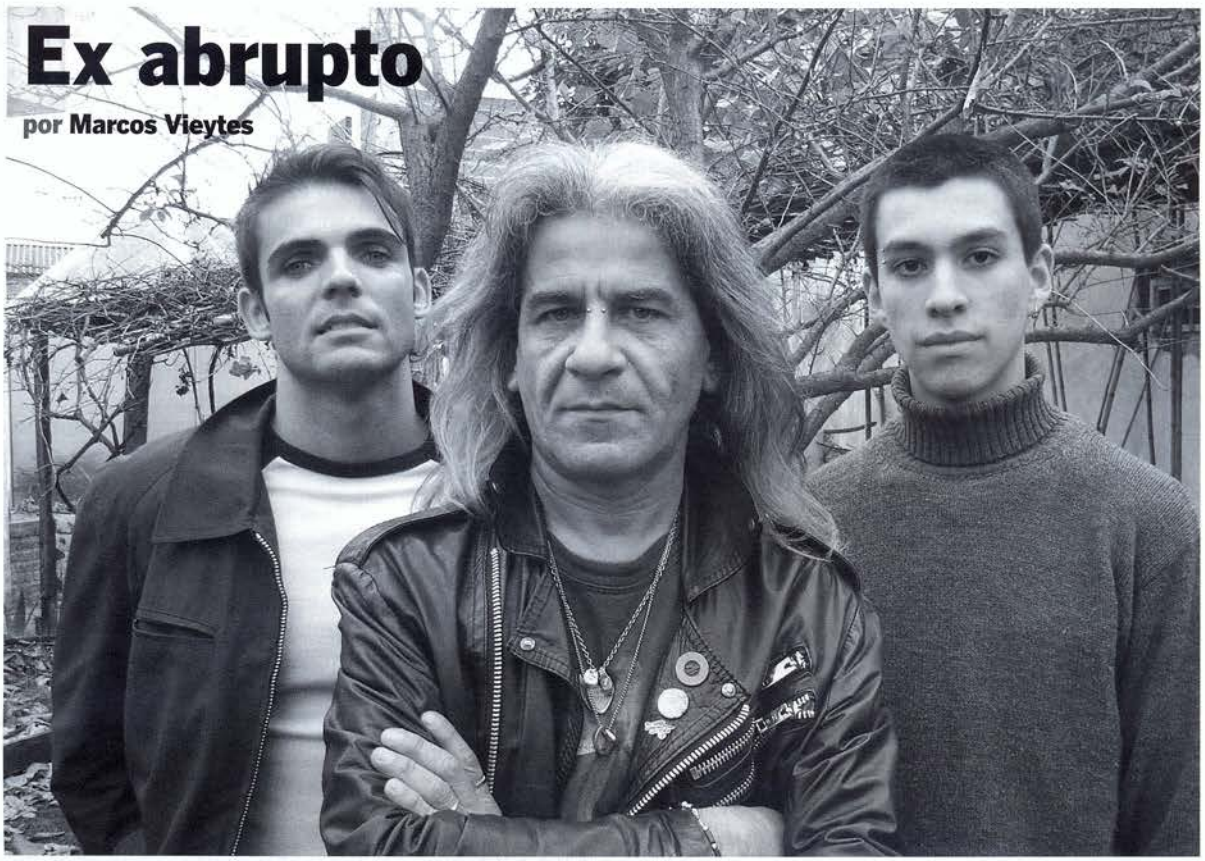
La conquista de un territorio es, en el caso de Solanas, también la conquista del territorio de las ideas.

Sé que la palabra "ficción" no va a gustarle a Solanas, pero aclaro: utilizo "ficción" en el sentido de relato construido, de devenir de peripecias, no de "mentira". Todo documental es una ficción desde el momento en que se construye como un relato comunicable, como una abstracción, como el producto de la voluntad de un artista. Porque, digámoslo también, todo documental es una pieza de arte. Lo que nos importa de cada uno de ellos no es su reflejo de la realidad ni su uso como documento: nos interesa lo excepcional de sus imágenes (porque satisface la curiosidad natural de todo amante del cine) y su verdad. Verdad tiene *Aliens*, verdad tiene *Apocalypse Now*, verdad tiene *Un tiro en la noche*. Verdad tiene esta enorme saga documental donde Solanas (Fernando) apela a todos los trucos del gran narrador que no termina de asumir que es para (re)construir un mundo que es, justamente, la historia de la (re)construcción posible de nuestro mundo fuera de la pantalla. Uno puede criticarle el voluntarismo, ciertas manipulaciones, algunos elementos ideológicos con los que no necesariamente, salidos del cine, estamos de acuerdo. Pero eso es secundario: no creo en que la fuerza del pueblo haya acabado con el pésimo gobierno de De la Rúa, pero sí lo creo durante el transcurso de *Memoria del saqueo* o *La dignidad de los nadies*; no estoy muy seguro de que el vicegobernador riojano traicionara directamente a los ambientalistas puros, pero sí lo creo mientras veo este film. Mientras lo creo, mientras lo veo, puedo creer en un mundo posible e incluso en una utopía al alcance de la mano. Cuando salgo del cine, puedo poner las ideas en perspectiva. Lo que Solanas logra es que esas ideas circulen, que justamente entren en mi perspectiva, que yo piense sobre las minas, los ambientalistas, el cianuro, la megaminería, las leyes, Gioja, la señora Presidente. Y también que piense en la validez o no de la posibilidad épica en una época tan prosaica. Eso, lo segundo, es lo más importante y lo que el arte de Solanas (Fernando) y el incesante deambular de Solanas (Pino) van a seguir mostrándome en cada revisión de sus películas. Esta saga queda, en mi memoria, como el primer gran ciclo de westerns de la Argentina, la primera vez que a este hijo urbano conmueven los tambores lejanos. **[A]**

Vil romance
Argentina, 2008, 107'
DIRECCIÓN
José Campusano
GUIÓN
José Campusano
PRODUCCIÓN
José Campusano, Enrique Muzio, Pedro Campusano, Juan Padín, Leonardo Padín
FOTOGRAFÍA
Leonardo Padín
MÚSICA
Juan Manuel Colombo
MONTAJE
Leonardo Padín
INTÉRPRETES
Nehuén Zapata, Oscar Génova, Marisa Pájaro, Olga Pérez, Javier de la Vega.

Ex abrupto

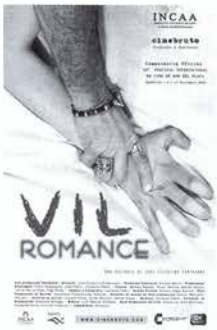
por Marcos Vieytes



Alberto Tabbia: ¿Qué ha descubierto?
Serge Daney: Que existe, o existió, un cine argentino popular, no solamente el cine de autor imitado del europeo, que suele verse en los festivales; hay otros autores además de los nombres más o menos conocidos en esos festivales; hay films que hacen soñar, funcionar la imaginación, más allá del deber más o menos decoroso de un buen alumno, o de la estética y la dramaturgia televisiva que hoy afligen a tanto cine.
AT: ¿A qué se refiere cuando habla de "cine popular"?
SD: A un cine no populista. (...) Cine popular, para mí, es el de Bo con Sarli. De los films vistos en Nantes, Fuego *me parece más débil, más de convención, pero* Carne *es extraordinario, de una originalidad asombrosa. El primitivismo de la realización y la fuerza con que ilumina los mecanismos del deseo en el hombre argentino no tienen comparación.*
***Kilómetro 111 Nº 6*, septiembre de 2005, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.**

Para quien esto escribe y hasta el momento, estamos ante el estreno nacional del año. Que conecte o no con el público será lo de menos. Que lo vayan a ver cien o acaso cien mil espectadores, nunca un millón, también. Le espera, eso sí, una posteridad ajena tanto al bronce como al *box office*. Una posteridad paria, roñosa, deslucida como la clase de cine que se propone rodar su director si tenemos que hacerle caso al nombre que le puso a la productora (Cinebruto), pero posteridad insoslayable al fin. Pasarán los años y, se hable o no de esta película, ésta será importante dentro de un contexto que podríamos llamar post NCA. *Vil romance* es una película imposible de ser pensada sin dicho antecedente pero corrida de su centro, novedosa y excesiva como también lo es, con ambiciones, premisas, parámetros y resultados distintos, *Historias extraordinarias* de Llinás, por mencionar sólo aquélla que de la más explícita y deliberada manera buscó desmarcarse de toda definición, consiguiendo trazar una frontera fílmica que las futuras historiografías no podrán eludir. Dentro del contexto del cine argentino de los diez últimos años, la singularidad de *Vil romance* estriba en que no intenta ser todas las películas posibles o ninguna de ellas, sino sólo una más. Que no tiene pretensiones manifiestas de releer y comentar la historia del cine o sentar posición sobre ella, sino la de contar una historia cinematográficamente. Me dirán que la mayoría de los directores no se proponen otra cosa que esto último. No estoy tan seguro. Lo cierto es que pocos lo consiguen con la intensidad de Campusano, que se asienta sobre la representación de lo obsceno y de lo bruto a través del sexo y la violencia, materia prima universal con la que trabaja y en la que introduce variaciones particulares dignas de atención.

Puesta en escena de lo obsceno. Hace unos días me encontré con un amigo (parte de ese público que conectó, sin conflicto de ningún tipo, con *El secreto de sus ojos*) que había visto *Vil romance* en el Festival de Mar del Plata. Me dijo que le había parecido una película pornográfica. Desmenuzar ese lugar común que suele usarse para descalificar representaciones que violentan algún tipo de moral no sólo es pertinente aquí sino también fructífero para adentrarnos en el análisis de la película. Huelga decir que *Vil romance* no tiene nada que ver con la ultra codificada estructura del cine porno. Etimológicamente hablando, tampoco es la descripción sexual de vidas prostibularias. En un sentido más amplio, pero también mucho más vago, podríamos preguntarnos



si las imágenes que representan actos sexuales están ahí con la expresa y exclusiva intención de excitar al espectador. La respuesta también sería negativa. La primera secuencia, en la que dos mujeres tienen sexo con dos hombres en un mismo cuarto, no sólo es periférica y breve, sino que todo tipo de estimulación que pueda causar, por más incipiente que ésta fuese, se ve interrumpida por una mirada exterior que, alejándose, conformará nuestro punto de vista. El impacto proviene sobre todo del contexto ruinoso en que sucede y de la presencia de cuerpos que, si son jóvenes, no son esbeltos ("altos, bien formados, elegantes y airosos", según un diccionario de la lengua), o que se acercan a la vejez, así como del incipiente lugar que ocupa en la película.

Junto con otras tres, homosexuales todas, las secuencias en cuestión nos hacen pensar en qué es lo que la película muestra y cómo lo hace, qué idea propia de lo obsceno pone en juego a la hora de confrontar con la de los espectadores. Sin ir más lejos, no hay en *Vil romance* un plano que sea por sí mismo tan técnicamente parecido al de una porno como lo es el exhibicionista *close up* de un pene que incluyó Campanella en la secuencia del interrogatorio de su película. Y eso que en *Vil romance* hay, entre otras situaciones, también un par de relaciones sexuales forzadas. Pero lo que en *El secreto de sus ojos* carece de ambivalencia y ocurre fuera de contexto, aquí se inserta en un marco que justifica –no en sentido moral sino dramático– lo mostrado, pese a lo cual tampoco es tan explícito y manipulador como en la de Campanella (en tal sentido, la subjetiva del condenado –a ser villano, por la puesta en escena inapelable del director– mirando el escote de Soledad Villamil es uno de los más groseros planos del cine argentino, demostración ejemplar de que la pornografía está en la organización de la mirada antes que en el objetivo). Lo que muestra con naturalidad *Vil romance* es el placer homosexual, un par de diálogos francos sobre sexo anal mate de por medio y, sobre todo, las relaciones de sometimiento y abuso que suelen conformar la figura tradicional de lo masculino. Aquí lo sexual no se concentra en un plano que irrumpe de manera extemporánea sino que constituye el entramado mismo de la película como expresión de la lógica social dominante. Lo que deja casi por completo fuera de la escena, lo que brilla por su ausencia en *Vil romance*, es algún tipo de heterosexualidad monógama protectora, tranquilizante. Puede que de allí provenga la incomodidad que provoca.

La estrategia de lo abrupto. Buena parte de las notas publicadas a propósito de la película recalcan el tenor documental de *Vil romance* como garante de autenticidad. Como si no hubiera en la película código de representación alguno, o estos sólo pudieran ser sinónimos de falseamiento moral. El hecho de que la productora se llame Cinebruto tiende a funcionar como un salvoconducto para pensar que poco o nada es fruto de la planificación. Lo cierto es que pueden rastrearse infinidad de operaciones efectivas, por más inconscientes que parezcan debido a la rusticidad de la película. No caben dudas de la intencionalidad que los guía, habida cuenta de la declaración de principios que implica el mencionado bautismo de la productora, del lema que la rige ("se filma o se filma"), o de las declaraciones en las que Campusano, hablando de su asistencia a una escuela de cine, dice que "la educación te da y te quita, no todo se enseña en los claustros, uno evoluciona en elipsis, no en línea recta" o que debió formar a sus propios técnicos, "porque me encontré con unos llenos de vicios" (http://www.clarin.com/diario/2008/11/12/um/m-01800744.htm). Cinebruto propone otra educación de la mirada, menos superficialmente prolija, institucional y escolástica que la tradicional, pero no por ello desechable.

Una de las mejores secuencias de la película se produce cuando en una transacción ilegal de armas se cruzan y tensan códigos de conducta y comunicación distintos, cuando no antagónicos, entre los personajes. La película toda es una zona de cruce peligrosa como ésa. Encrucijada de sexos, lenguajes, clases sociales, nacionalidades (atención al papel que cumple el amante español), criterios de actuación, puestas de cámara, modalidades de producción y relatos. Como en todo cruce pletórico de tráfico, muchas cosas hacen ruido. Una es la distancia que hay entre la dicción de los actores no profesionales y unas líneas de diálogo cuyo régimen de literalidad es cualquier cosa menos inocente. Otro foco de extrañeza surge del entorno cotidiano de la zona sur, proclive a instalarnos dentro de un contexto realista potencialmente tranquilizador en tanto reconocible, pero subvertido por la presencia extraordinaria de Raúl, cuyo personaje se nos impone desde el vamos como salido de una representación anacrónica. Campera de cuero con tachas, anteojos negros, pelo largo, especie de Pappo cincuentón, pocas palabras y puro rostro. La fascinación de la cámara es tan inmediata como ríspida la relación entre unas imágenes que apuntaban para ser miméticas y se revelan ficticias, entresacadas de géneros mayores y menores (del western a las clase B de motoqueros setentistas), organizadas por un director que parece menos un autor precozmente obsesionado por exponer su mundo interno en ciernes que un recolector de representaciones sociales prefabricadas e incrustadas en la cotidianidad, a las que da nueva vida a través de los estándares del relato más o menos clásico, en vez de los del registro documental, modalidad que tampoco le es ajena pero no basta para reanimar esos descartes.

No estamos, entonces, ante una película bruta en tanto incapaz o irracional. Estamos ante una película que hace de lo abrupto, de aquello que irrumpe de repente, quizás por la misma presión que se ha invertido en dejarlo fuera de escena, su método. Casi todo en ella está dispuesto bruscamente, pese a lo cual su relato teje una parábola cristalina. Brusca, en el sentido de inesperada, resulta para el espectador la primera irrupción del sexo en pantalla. Arrebatado (que se entienda como pasional o como violento) es el modo en que sus personajes lo practican, aunque no así cómo se lo representa, pues cada una de las secuencias sexuales exhibe un criterio autónomo del que se desprende un punto de vista discriminado sobre ellas. Grosero (craso, sin eufemismos) es el modo en que se lo habla, lo que no delata ni un descuido del guión ni un excesivo afán costumbrista, sino destreza, oído y pulso para insertar el exabrupto dentro de una estructura gramatical que materializa la lengua, devolviéndole el filo que infinidad de películas súper pobladas de improperios irrelevantes (en muchos casos, por la declamación exagerada del actor que los pronuncia) o chantajistas le mellaron a través del tiempo. Como ese levante que escenifica a poco de iniciada, *Vil romance* decide prescindir de rodeos, preámbulos, sofisticaciones verbales y lubricación sentimental. El entramado fílmico y simbólico que sostiene esa elección es mucho más complejo de lo que parece a simple vista. **[A]**

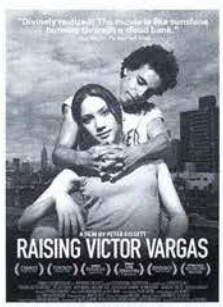
Paisaje del mundo contemporáneo

por **Marcela Gamberini**

Educando a Víctor Vargas es la primera película de Peter Sollet, de quien conocimos este año *Nick & Norah's Infinite Playlist*, que pasó por el Bafici. Como *Nick & Norah*, *Víctor Vargas* habla del despertar del amor entre jóvenes adolescentes, entre otras cosas. Ambas películas comparten ciertos tonos en la narración que van desde la ingenuidad y candidez de sus personajes hasta el deseo amoroso que se mete de lleno y lo desencadena todo. Los personajes, tambaleantes entre la seguridad de la infancia y la desequilibrante madurez, se mueven buscándose a sí mismos, buscando su identidad, su espacio, su modo de ser en el mundo. También ambas películas comparten impreso en el título el nombre de sus personajes, toda una clave de lectura: las películas son sus personajes, ellos son el eje de estas narraciones.

Víctor Vargas es un adolescente y punto. Sabemos que los adolescentes son seres complejos: dudosos, inconsistentes, fantasiosos, rebeldes; adjetivaciones que no tienen por qué ser cualidades negativas. De hecho, muchos adultos cargan o cargamos con algunos de estos adjetivos, o tal vez, pensándolo bien, con más de uno de ellos. Pero centrémonos en Víctor. Además de ser adolescente, vive en Nueva York, sus raíces son latinas: es hijo y nieto de inmigrantes dominicanos. Vive en un barrio de latinos; cuando en verano hace mucho calor, visita diariamente una pileta; le interesa sobremanera el sexo, se pelea con sus hermanos, se enamora, se enfrenta con su abuela. Muchas de estas problemáticas no nos suenan ajenas, tuvimos que transitarlas alguna vez, y también vimos infinidad de películas con estos motivos. Entonces, veamos qué es lo que hace diferente a *Educando a Víctor Vargas* de las demás películas de adolescentes. Como muchas películas y novelas de jóvenes, *Educando a Víctor Vargas* es un "bildungsroman", una novela de aprendizaje en la que se muestra el desarrollo moral, físico, social de un personaje. Lo que caracteriza a estas novelas es que el protagonista aprende, crece, a partir de algunas experiencias, buenas o malas, que suceden fuera del núcleo familiar. Y la experiencia mediante la cual Víctor se inicia en la vida adulta es la aparición del primer amor. Víctor se enamora perdidamente de Judy, la chica más linda del barrio, aquélla que aparece como la codiciada por todos los demás jóvenes. Víctor es más que insistente en su pedido de amor, quiere convencer contra viento y marea a Judy, la persigue y finalmente la seduce. Y es ella, justamente, quien va a enseñarle algunas cuestiones. Sobre todo va a indicarle qué es una mujer y cuál es el espacio que le corresponde. La necesidad de espacio es un reclamo por parte de Judy que aparece varias veces en la película, marcando de este modo que el espacio constituye una de las características del crecimiento; el espacio tiene que ver con la adultez y también con la identidad individual y social. Sin embargo, Judy también crece al lado de Víctor, se encuentra como mujer frente a su deseo por primera vez. Reconoce en la cara de Víctor el amor, y juntos van a encontrar la propia identidad, afianzándose y recortándose de ese mundo de adolescentes, de latinos, de amigos, al que van lentamente dejando atrás. Conquistar a Judy es un desafío no sólo para el mismo Víctor sino también para su entorno, porque con el tamiz del amor todo su mundo privado, familiar entra en tensión. La abuela es quien está a cargo de los chicos, sus nietos; es quien les da de comer y quien los educa. Este personaje encantador encarna cierta tradición latina, la representación de un sistema antiguo que carga en sus espaldas el peso de todo un pasado basado en la religión y en la familia como núcleos fundacionales. La película, justamente, difiere también de otras películas similares, porque le plantea al espectador la necesidad de un recambio generacional no sólo a partir de la transición de adolescente a adulto sino también como un recambio que tiene que ver con la urgente modernización de ciertos postulados sociales. Una generación que empiece al menos a cuestionarse algunos valores que sustentan esa tradición, la que encarna la abuela. Y es justamente ella quien acompaña en este cuestionamiento; primero se opone a los deseos de los chicos pero poco a poco va cediendo, como cede la llave del teléfono que en el comienzo de la película les confisca a los chicos. Así, la política no aparece de la mano de la denuncia social, ni de los alaridos sobre las condiciones en las que viven los inmigrantes en Estados Unidos, sino en la forma en que los personajes se van afianzando en su condición proponiendo acomodarse a los tiempos que corren.

De esta manera, el director no intenta hacer una representación social de un grupo étnico preciso, sino que intenta retratar un fragmento de la vida de esta familia compuesta por la abuela y los tres chicos, en la cual no sólo es Víctor el que crece sino todos. La película no resulta pretenciosa, ni de denuncia, ni socialmente comprometida; Sollett parece ofrecernos, con sencillez y honestidad, un paisaje del mundo contemporáneo, con pocas pero certeras y encantadoras pinceladas. **[A]**



Educando a Víctor Vargas
Raising Victor Vargas
Francia/Estados Unidos, 2002, 88'
DIRECCIÓN
Peter Sollett
GUIÓN
Peter Sollett
MÚSICA
Roy Nathanson
FOTOGRAFÍA
Tim Orr
INTÉRPRETES
Victor Rasuk, Judy Marte, Melonie Diaz, Altagracia Guzman, Silvestre Rasuk, Krystal Rodriguez, Kevin Rivera.

Estreno en salas en formato DVD

Piñeiro por Piñeyro

por **Marcela Ojea**

Las viudas de los jueves
Argentina/España, 2009, 122'
DIRECCIÓN
Marcelo Piñeyro
GUIÓN
Marcelo Piñeyro, Marcelo Figueras (sobre la novela de Claudia Piñeiro)
PRODUCCIÓN
Gerardo Herrero
FOTOGRAFÍA
Alfredo Mayo
MONTAJE
Juan Carlos Macías
MÚSICA
Roque Baños
INTÉRPRETES
Pablo Echarri, Ana Celentano, Ernesto Alterio, Gloria Carrá, Leonardo Sbaraglia, Gabriela Toscano, Juan Diego Botto, Juana Viale.

"Sin servidumbre no hay tragedia posible, sólo un sórdido drama burgués. Mientras lavas tu propia taza y vacías los ceniceros las pasiones pierden fuerza."
Manuel Puig, *Bajo un manto de estrellas*

Piñeiro. Detrás del lugar común al que obligan la síntesis, el prejuicio y la pereza, detrás del premio *Clarín* que la convirtió en best seller, de promociones y solapas, de la actualidad de un tema candente, de todo eso y algo más, descansa, ignorada por muchos, la novela aguda y mordaz de Claudia Piñeiro. *Las viudas de los jueves* es, antes que nada, un texto de observación, un relato que desglosa, con varios saberes a cuestas, la génesis, el apogeo y el derrumbe de un universo de ficción. Se trata de Altos de la Cascada: un country más entre tantos que se le parecen, uno entre tantos otros que se multiplican idénticos. De ahí que la de Piñeiro sea también una novela de investigación, que a fuerza de detalles se ocupa de recrear un mundo y de otorgarle al lector un permiso de ingreso.
Aunque exuda un perfume atemporal, el country es un mundo de época, una época que se esparce en cada detalle y se aloja en cada gesto. Lejos de los conflictos de clase cotidianos, las referencias explícitas a la coyuntura política y económica del país escasean o están en segundo plano, porque –si bien la acción se concentra en los noventa, se retrotrae a los ochenta y culmina a fines de 2001– la época está en esas casas, *es* esas casas, esos aromas, ese césped que Piñeiro elige desplegar, sin desarrollos discursivos, a partir de una descripción pormenorizada y un ojo atento. Con sus horas apacibles y su aire embriagador, sólo el country como ecosistema parece ser el protagonista último de *Las viudas de los jueves*. De allí que las voces múltiples en las que se fragmenta el texto (como en Puig, voces íntimas, personales, introspectivas) fluyan en un medio tono liviano e igualador. Sólo un punto de vista parece entrelazarlas y confundirlas y es el de Mavi, una de las primeras en llegar, cuando Altos de la Cascada no era siquiera un sueño y empezaban a construirse las primeras casas. Mavi, quizás la autora, supo apropiarse de los secretos de los habitantes que anota prolijamente en una libreta, una libreta que es al mismo tiempo, quizás, su diario de observación y el germen mismo de la novela.

Piñeyro. La frase de Manuel Puig que encabeza esta nota abre también la novela *Las viudas de los jueves*. Pero sirve, además, para poner de manifiesto la lectura sesgada que Marcelo Piñeyro hace de ella. Llamativamente, la servidumbre –respiración vital y presencia larvada y silenciosa aunque potencialmente sísmica en la novela– desaparece en la película de Piñeyro, y tal vez por eso, como dice Puig, las pasiones pierden fuerza. El episodio de la mucama que sueña con heredar una remera de la señora de la casa y las vicisitudes de ese deseo intenso, frustrado arbitrariamente y renovado ciegamente una y otra vez, es un momento de enorme potencia visual que la película desdeña, echando así por tierra cualquier atisbo de crítica social existente en el texto. Los niños que en la novela miran con despojo y dicen sin tapujos están en la película, también, curiosamente ausentes. El director prefiere en cambio el estereotipo del adolescente rebelde, aunque lejos está Vera Spinetta de la niña adoptiva cuyos ojos oscuros delatan haber conocido otro mundo. Un sórdido drama burgués podría ser quizás entonces la película si no fuera porque Piñeyro, además, le teme a la sordidez. Sin aspectos perturbadores como garantía, la relación lésbica que ocurre en la novela entre una mucama paraguaya y una señora bien resulta extrañamente trastocada en la película (el lugar de la mucama lo ocupa el personaje de una vecina interpretado por Juana Viale Del Carril).
Pero si la película pierde el eje y desperdicia estos ingredientes, es porque la mirada de Mavi (Toscano en la película) también pierde el centro y, con esto, toda la observación mordaz y los apuntes críticos que se desprenden de ella. En su lugar, Piñeyro impone y nos impone al Tano Scaglia (Echarri) y a su mujer Teresa, algo que podría entenderse aunque no perdonarse si sólo fuera un recurso para asegurar la taquilla. Pero ocurre además que el Tano (ambicioso, oscuro y complejo en la novela) es en la película el típico inescrupuloso de los noventa en la versión visitada y revisitada hasta el hartazgo por los medios. Lo que el director parece entender como una mirada crítica de la sociedad de esos años se reduce entonces a la exhibición burda de estos personajes de líneas gruesas que se sobreexplican estentóreamente (nada de la ligereza de la prosa de Piñeiro ni de ese entramado de voces íntimas e introspectivas), y todo esto bajo una impronta de denuncia. Como no es la primera vez que Marcelo Piñeyro, armado de Echarri y de Figueras, comete deslices semejantes, y *Plata quemada* basta como ejemplo, todos estos apuntes podrían hacerse extensivos a ella. Entonces se impone una conclusión: o Piñeyro no es un buen lector o, sugestivamente, es un lector poco atento. **[A]**

Sector 9
District 9
DIRECCIÓN
Neill Blomkamp
GUIÓN
Neill Blomkamp,
Terri Tatchell
FOTOGRAFÍA
Trent Opaloch
EDICIÓN
Julian Clarke
MÚSICA
Clinton Shorter
PRODUCCIÓN
Peter Jackson,
Carolynne
Cunningham
INTÉRPRETES
Sharlto Copley,
Jason Cope,
Nathalie Boltt,
Sylvaine Strike

La transformación del palurdo

A favor por **Gustavo Noriega**

Un lugar común entre los cinéfilos ante cierto tipo de películas es la frase "Peligro: ¡metáfora!". De eso se trata cuando parece que las ambiciones de la obra no exceden la representación de un cuento moral más o menos disfrazado. Cuando una película muestra una nave extraterrestre suspendida sobre Johannesburgo y a los aliens viviendo en barrios marginales en plena miseria, al más puro estilo Apartheid, las sospechas están demasiado al borde de la confirmación. Ése es el punto de partida de *Sector 9*, la película pensada para testearle la paciencia a los cinéfilos, siempre listos para desenmascarar fraudes. Es la vieja ley, si la película busca su respetabilidad por fuera de la película misma, ya sea en una obra de teatro, un libro o en ideas humanistas, es vista como un ejemplar vergonzante del género cinematográfico.
Sin embargo, con un poco más de generosidad, se puede pensar que *Sector 9* toma ese escenario visualmente muy poderoso como marco para otra historia, la de un palurdo que se hace hombre en la adversidad. No es la moraleja política la que vertebra la historia ni la idea de la tolerancia. El héroe es Wikus Van De Merwe, un empleado de la corporación que fabrica armas y está a cargo del desplazamiento de los aliens. Casado con la hija del presidente, es un tipo de un servilismo infinito y un sentido del humor despreciable. Wikus no se redime políticamente sino en la acción: lo suyo es la pura supervivencia y no el aprendizaje moral. Las circunstancias lo llevarán a compartir sus aventuras con aquéllos a quienes antes humillaba, pero la película, siempre en acción, siempre hacia adelante, no se detiene a remarcar la moraleja de la historia.
Sector 9 está atravesada por el humor, desde el personaje de Wikus hasta el aspecto y las costumbres de los alienígenas, crustáceos debilitados y embebidos en la miseria. Nunca el cine los había mostrado así, feos, sucios y malos, amén de adictos a la comida para gatos. Contrariando las previsiones que nos impulsaba su estructura metafórica, *Sector 9* carece de toda solemnidad. Eso, sumado a una construcción "realista", finamente ejecutada a través de entrevistas, noticieros y cámaras de seguridad, redondea una buena película. **[A]**

Pálidas crónicas langostinas

En contra por **Eduardo A. Russo**

Como indica la campaña publicitaria que presenta la película, el mundo de *Sector 9* está más cerca de la obviedad de la señalética que de la complejidad de las metáforas. Pero si algún punto fuerte ha tenido históricamente la ciencia ficción, éste está relacionado con estas últimas. Ficciones poderosas que habiliten más de una lectura, que se sostengan en la consistencia y lógica de un mundo imaginario, y que simultáneamente sometan ciertos aspectos del mundo real a una mirada crítica. *Sector 9* partió de una idea prometedora y se quedó en el arranque, disolviendo su conflicto humano-langostino en un curioso artefacto con ingredientes prestados y reprocesados hasta culminar en un decepcionante cachivache. Puede reconocérsele al menos que no está imbuido por la ambición pomposa de ser un informe sobre el estado del mundo –mérito del joven Neill Blomkamp y del más experimentado Peter Jackson– sino por una visión satírica que debería haber explotado consecuentemente.
Ciertos momentos de sus tramos iniciales, saludablemente excesivos y dotados de un humor ácido y convincente, no compensan la dificultad de sostener un conjunto que no irrita pero sí desilusiona a cualquier entusiasta atraído por la premisa (y la promesa) del film. Para comprobar que en este caso más es menos, basta ver el logrado cortometraje de Blomkamp que fue su punto de partida, *Alive in Joburg* (2005), disponible en YouTube y Google Videos. Todo lo que en esos seis minutos era sugestión –a pesar de ser un corto de elevada producción– y quedaba pendiente para que el espectador lo rumiase a posteriori, en *Sector 9* decanta en intrigas narrativas peligrosamente cercanas a lo previsible, apelando a un popurrí de *Mal gusto* + *La mosca* + *Transformers* + algún otro excipiente, lo que abandona definitivamente la propuesta inicial en pro de un clímax y desenlace de lo más frustrantes: lo que uno ve es lo que hay, y todo lo que hay, es decir, bien poco.
Para terminar esta reseña con un gesto retro, recordemos el primer film con presencia alienígena incómoda, inexplicable e incomprendida: *El hombre del planeta X* (Edgar Ulmer, 1951). Como ficción enrarecida y de complejidad insólita, ya planteaba todo lo que esta *Sector 9* podría haber propuesto, pero lo hacía mucho mejor. **[A]**

La cruda verdad
The Ugly Truth
Estados Unidos, 2009, 96'

DIRECCIÓN
Robert Luketic

GUIÓN
Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith y Nicole Eastman

PRODUCCIÓN
Steven Reuther, Kirsten Smith, Deborah Jelin Newmyer, Kimberly di Bonaventura, Gary Lucchesi

FOTOGRAFÍA
Russell Carpenter

MONTAJE
Lisa Zeno Churgin

MÚSICA
Aaron Zigman

INTÉRPRETES
Katherine Heigl, Gerard Butler, Bree Turner, Cheryl Hines, John Michael Higgins, Noah Matthews, Vicki Lewis.

¡Screwball!

A favor por **Juan Pablo Martínez**

Si bien unas son una continuación de las otras, hay una gran diferencia entre las *screwball comedies* clásicas y la comedia romántica contemporánea. En las *screwballs*, las situaciones suelen sucederse unas a otras sin dar respiro; los diálogos, de tan veloces, se pisan unos con otros –el famoso *overlapping*–; el final llega de forma abrupta; el "desarrollo" es lo de menos. En las *screwballs* siempre se va a los bifes, no se nos aporta ningún tipo de información que no sea imprescindible para su desarrollo, los personajes están delineados por una o dos cualidades e igualmente logran alcanzar nuestra empatía (por no decir amor).

Las comedias románticas de hoy le dan más lugar al desarrollo de los personajes y ponen un mayor énfasis en "lo romántico", aunque sin renunciar a la comedia. La estructura básica de una comedia romántica contemporánea suele ser la siguiente: los personajes se conocen, no se llevan nada bien, hay uno o dos "terceros en discordia", concretan, algo los hace distanciarse y, finalmente, se dan cuenta de que están hechos el uno para el otro, cortan definitivamente con "los terceros" (que, si son malos, se quedan solos, y si son buenos se quedan con algún familiar de uno de los protagonistas y viven felices para siempre). Claro, también están *Sintonía de amor* y *La boda de mi mejor amigo*, por ejemplo, que vienen a subvertir lo mencionado, pero el grueso de la comedia romántica actual es eso o una mínima variación de eso.

La cruda verdad tiene la estructura de una comedia romántica contemporánea, pero se aferra a los códigos de la *screwball*: no se detiene en detalles, se mueve a velocidad rayo, hace y deshace conflictos como por arte de magia y prioriza la comedia más pura y desenfrenada, que Luketic sabe poner en escena con un timing que varios directores contemporáneos ya quisieran tener. El ejemplo más claro de esto es el desenlace. En una comedia romántica actual, entre que los protagonistas concretan, se distancian, se deshacen del "tercero" y se reconcilian, suele pasar por lo menos media hora (a veces, bastante más). *La cruda verdad* es tan sofisticada que, para resolver el conflicto, se toma cuatro escenas (unos diez minutos). **[A]**

¡Marte ataca!

En contra por **Josefina García Pullés**

Alguna vez la guerra de los sexos partió del enfrentamiento entre los pechos y el pecho (plano). Pero con el tiempo esa guerra fue trasladada del espacio individual al espacio sideral: hoy Marte y Venus pelean en medio de una galaxia de clichés tirándose con cacerolas y mancuernas. Esta película nos muestra algún aspecto de esa batalla situándola en el mundo actual, en un canal de televisión. Allí Abby (Heigl) produce un noticiero que incorpora a Mike Chadway (Butler), un tipo dedicado a "despertar" a las ingenuas mujeres que no creen que los hombres se desvivan por senos y traseros. Abby –soñadora, obsesiva y soltera– escucha, odia y sufre a Mike... hasta que él la ayuda a conquistar al hombre de sus sueños.

La cruda verdad pretende ilustrar la guerra entre los sexos pero sólo pinta una guerra entre estereotipos genéricos en medio de una batalla también estereotipada. Entonces acá vemos todo eso que mil veces vimos, leímos y escuchamos sobre los hombres y las mujeres como compartimentos estancos. Y también vemos que Heigl y Butler hacen buena dupla, pero están lejos de ser lo mejor de la película. Porque ese lugar lo ocupa la secundaria, y casi guestiana, pareja Higgins-Hines (Higgins ha trabajado mucho con Christopher Guest) como Larry y Georgia, los conductores del mencionado noticiero. Acá ellos aparecen poco pero pesan mucho porque son, además de graciosos, quienes representan la idea de televisión como espectáculo falseado y falso, idea que empapa los primeros (y mejores) veinte minutos de película. Ambos encarnan ese concepto y lo hacen actuación, logrando un registro que evade la idiosincrasia de este relato y forma una especie de agujero negro en la aparente obediencia del elenco: mientras los demás parecen hacer lo que se les manda, estos dos parecen hacer lo que se les canta. Por eso la película los desperdicia por completo. Luketic le teme al descontrol y se queda poco en el set del noticiero, que es el escenario menos controlable. Entonces marcha hacia los lugares comunes de las malas historias románticas (muchos de los que Luketic se burló con gracia en *Legalmente rubia*) y pone su película al servicio de un amor que termina –con planos horribles y un triste *back projecting*– montado en un globo aerostático que sólo puede conducir a Marte, a Venus o adonde sea que esté plantado el podio de la misoginia y el aburrimiento. **[A]**

Unidad 25

Argentina/España/
Francia, 2008, 93'
DIRECCIÓN
Alejo Hoijman
GUIÓN
Alejo Hoijman y Luis Ángel Ramírez
FOTOGRAFÍA
Gastón Girod
SONIDO
Diego Martínez
MONTAJE
Alejo Hoijman y Luis Ángel Ramírez
PRODUCCIÓN
Hugo Castro Fau y Luis Ángel Ramírez

Las imágenes son concretas. Remiten a un tiempo (la reclusión) y a un espacio (el penal de Olmos) que también lo son. Lo notable: desde esa materialidad tangible, Hoijman sobrevuela el misterio de la fe religiosa (real o pretendida) y de la existencia de este pabellón integrado exclusivamente por evangelistas. La ubicuidad fantasmática de la cámara denota un trabajo arduo y una familiaridad asombrosa; la recompensa es hacer sentir al espectador no tanto un voyeur sino un observador privilegiado. La llave de entrada a ese microcosmos indescifrable la trae Simón Pedro, recluso que accede al privilegio de ocupar uno de los escasos lugares que tiene el pabellón. Una vez franqueado el umbral, el relato vertebra una línea por momentos clásica que, adaptada a las circunstancias, se podría bautizar como el periplo del reo. El camino que debe transitar Simón, inicialmente contra su voluntad –ha sido su hermano quien solicitó el traslado al pabellón para que puedan estar juntos–, es el de la abnegación religiosa. Adaptarse a los ritos particulares de la unidad y gozar de sus beneficios (violencia y abuso de autoridad constituyen un off en apariencia absoluto) o volver al penoso sistema carcelario que acecha ahí nomás. La pregnancia del discurso parece destinada al fracaso en Simón, observador ajeno a todo en un principio, y a quien la fe (o su representación medida en cánticos, gestos y amén al por mayor) lo invade poco a poco. Consciente de su (aparente) ausencia –no hay placas o intertítulos, ni preguntas o relato off–, Hoijman hace de la puesta en escena (selección y recorte de acontecimientos, repetición sistemática de encuadres) su propio discurso. Así, el realizador amplía el horizonte del documental; a la observación minuciosa puesta a disposición de todos le suma preguntas nunca enunciadas: ¿Los muchachos son o se hacen? ¿Creen o les conviene creer? Lejos de afincarse en una u otra respuesta (sólo dos planos contradicen la idea: son los detalles –metafóricamente innecesarios– de unas hormigas sobre una pared), *Unidad 25* crece en densidad con su mirada persistente y reiterada (pasillos, rejas, rostros, el propio edificio), y en palabras de Oubiña sobre Kiarostami –con quien se podrían tejer jugosas relaciones en cuanto a las repeticiones– que bien valen para la película, aquél "no filma para que el mundo le comunique su secreto sino... para devolverle su incertidumbre". Si estamos ante un rito liberador o ante un rastro más de obediencia alienante, si se trata de exponer la violencia dialéctica y contradictoria de un discurso que busca redimir a los violentos –espeluznante el relato absolutamente natural del asesinato que hace uno de los reclusos–, (casi) todo está por decirse. **IGNACIO VERGUILLA**

Nunca estuviste tan adorable

Argentina, 2009, 90'
DIRECCIÓN
Mausi Martínez
GUIÓN
Mausi Martínez y Javier Daulte
PRODUCCIÓN
Luis Barone
FOTOGRAFÍA
Andrés Mazzon
MONTAJE
Yanina Andreoli
INTÉRPRETES
María Onetto, Mirta Busnelli, Luis Luque, Gonzalo Valenzuela, Lucrecia Oviedo, Lorena Forte, William Prociuk.

Más allá de cualquier resultado, siempre es preferible elogiar a quien toma riesgos y más aún si son *riesgos*, así, en plural. La película de Mausi Martínez se mete en varios asuntos dificultosos, empezando por la intrincada complejidad de transformar un evento teatral en uno cinematográfico; luego está la osadía de querer filmar la extraordinaria obra de Daulte, cuyos diálogos, despliegues actorales y uso del espacio están planteados para funcionar dentro del contexto fluido del escenario, y, como si esto fuera poco, la intención muy marcada de Martínez de reelaborar los códigos de la época –la acción transcurre entre fines de los cincuenta y fines de los sesenta– a partir de la estética del último cine clásico de Hollywood, al que el personaje de Blanca es tan adepto. En lo relativo a la extensamente analizada relación cine-teatro, la película tiene sus lagunas; la transposición es problemática y Martínez apela a una cámara siempre en movimiento, con elegantes planos secuencia en los que el mobiliario interfiere entre la acción y el espectador. Esto se traduce como un intento de airear el claustrofóbico espacio del salón donde todo ocurre, pero no borra el inmenso peso que cae sobre el texto, y el montaje quiebra las actuaciones en pedazos, volviendo a la acción un tanto rígida y a las actuaciones... teatrales. Vaya obviedad, que el montaje descompone al actor, pero el texto de Daulte tiene una enorme conciencia de lo escénico, de lo tangible del momento. La articulación de las palabras está ligada al devenir ininterrumpido, y sólo eso da a los textos su firmeza. La película no logra recrear esa intensidad a partir de la racionalidad fraccionada del cine. Sí tiene éxito al trabajar con los códigos del cine clásico, y es acertada la idea de usar *back projectings* para construir el afuera, la calle, el hipódromo. Hay una elección sirkiana al trabajar los contrastes lumínicos enrarecidos y poblar las habitaciones con espejos que reflejan sólo lo que los personajes ocultan. También los momentos musicales se lucen, justamente porque remiten al cine mismo, y lo mismo ocurre en esos instantes cuando rige la dinámica chejoviana de ocio grupal, verborrágico e inconducente. Hay belleza en *Nunca estuviste...*, hay ideas claras y una puesta en escena inusualmente grácil para el cine argentino. Tal vez algunos de los constantes diálogos podrían haberse reemplazado por silencios elocuentes, que tan cinematográficas hacen a las circunstancias. De todos modos, si uno le otorga a la película el tiempo que pide, se encariña con ella como con esos viejos musicales, y acaba ganando espacio en la marquesina junto a la obra teatral, no como una hermana muletta sino como una coestrella con voz propia. **GUIDO SEGAL**

Las flores del cerezo

Kirschblüten-Hanami
Alemania/Francia, 2008, 127'
DIRECCIÓN
Doris Dörrie
GUIÓN
Doris Dörrie
FOTOGRAFÍA
Hanno Lentz
MÚSICA
Claus Bantzer
INTÉRPRETES
Elmar Wepper, Hannelore Elsner, Nadja Uhl, Maximilian Brückner, Aya Irizuki.

Estreno en salas en formato DVD

El film comienza con el viaje de una pareja ya mayor (Trudi y Rudi) de un pueblo a la gran ciudad (en este caso, Berlín) para visitar a dos de sus hijos, en razón de la grave enfermedad que aqueja a Rudi (sin que él lo sepa). El hecho de que durante ese viaje se produzca el súbito deceso no de él sino de Trudi movilizará por completo sus rígidas estructuras y llevará a Rudi a viajar a Tokio, donde vive su tercer hijo, para cumplir con el sueño de su fallecida esposa. *Las flores del cerezo* aparece así dividida claramente en dos partes. En la primera se plantea la relación del matrimonio, construida sobre silencios y rutina, en la que la figura femenina es la más potente y activa (Rudi se aferra a lo conocido e inmóvil, en tanto Trudi es quien tiene otros intereses, otra vida). La estadía en Berlín y la incomunicación con los hijos (cada uno ensimismado en sus asuntos) es retratada con ironía no exenta de tierna empatía, en un explícito homenaje y relectura del cine de Ozu. El asunto vira tras la muerte de Trudi, cuando su marido decide intentar conocer realmente a quien fue su mujer a través del aludido viaje. Y aquí nos encontramos con lo que a mi entender es lo peor de Dörrie.

¿Cuál es el límite que separa la sensibilidad de la sensiblería? Si algo caracteriza la obra de esta directora, es el convencimiento en la fuerza de los sentimientos. Por sobre todo intento de prolijidad técnica o narrativa, siempre se nos enfrenta a lo que le provocan a Dörrie la realidad del mundo moderno, la soledad, la falta de conocimiento propio y del otro; a una visión cáustica en la que ha brillado el humor pero que cada vez se ha ido desplazando más hacia lo espiritual. Confieso que disfruto más de la veta "terrenal" o irónica (más presente, por ejemplo, en *Hombres*, de 1985, o en *Desnudos*, de 2002) que de la más mística, de la que *Sabiduría garantizada* (1999) es un buen ejemplo. Como en esta última, y como en *¿Soy linda?* (1998), la travesía opera también ahora como metáfora del viaje interior; pero, en esta línea, Dörrie se muestra cada vez más como una turista banal y estereotipada. De la España de *¿Soy linda?* al Japón de *Sabiduría...* y *Las flores...*, se nota una creciente superficialidad que en este último caso amenaza con dar lugar a una especie de rápido tour por todos los lugares comunes de "lo japonés". El hecho de que se conozca el carácter autobiográfico de muchas referencias (el acercamiento de Dörrie al budismo, la muerte de su marido durante el rodaje de una película) no basta para digerir del todo lo que a veces suena a exageración que termina por trivializar los sentimientos, a remedo insustancial de un manifiesto new age.

FERNANDO E. JUAN LIMA

Cuestión de principios

DIRECCIÓN
Rodrigo Grande
GUIÓN
Rodrigo Grande y Roberto Fontanarrosa
FOTOGRAFÍA
Pablo Schverdfinger
MÚSICA
Ruy Folguera
MONTAJE
César Custodio y Miguel Pérez
PRODUCCIÓN
Leonardo Di Cesare
INTÉRPRETES
Federico Luppi, Norma Aleandro, Pablo Echarri, María Carámbula, Pepe Novoa.

"El ascensor lo fue elevando, lenta y silenciosamente, hasta el piso catorce." Frases como ésta, clarividentemente visuales y que cargan con una dimensión temporal que es puro cine (uno capta el interminable, incómodo silencio que invade ese trayecto, previo a la aparente abdicación de Adalberto en su cruzada), avalan la elección del cuento devenido en película. Buena parte de mi expectativa frente al nuevo *rosariazo* de Grande (*Rosarigasinos*, 2001) estaba jugada en la resolución de ese plano. Pero acabó siendo un plano corto, ilustrativo; uno más entre tantos, ausente de esa tensión temporal cargada de sentido dramático. Sucede que la fábula moral del viejo Castilla –suerte de soldado prusiano de la verdad y la rectitud– transita por el costumbrismo a rajatabla, ahuyentando cualquier distancia (por caso rejtmaniana) con sus personajes. Asumiendo el riesgo del estereotipo (otra vez Echarri lidiando con un personaje que se ahoga en lo gestual), la película convierte a la identificación del espectador en su mayor arma de seducción, a la vez que traza en ella su horizonte último. Si a quien escribe, o a usted, lector, nos atrae o no el recurso, poco importa. Lo que vale mencionar es que Grande se toma muy en serio su trabajo. Sin trampas ni rebusques. Y con un Luppi diáfano y convincente, héroe extemporáneo, principista y "un poco pelotudo", de acuerdo a la prosa tan llana como encantadora de su creador. La anécdota es intencionadamente ridícula: al joven y nuevo jefe de Castilla, coleccionista compulsivo de lo que sea –incluidos los dibujos de su hija, a los que exhibe obscenamente en su oficina–, le falta un ejemplar de una añeja revista llamada *Tertulias*; la casualidad viene a poner en manos del dinosaurio Adalberto (ajeno a todo signo de modernidad) el número que completaría el fetiche del yuppie arrogante. El relato articula, situación tras situación, la coyuntura de vender o no el bien preciado luego de haber sentenciado, frente a todo el directorio, que "hay cosas que no tienen precio". Ser o parecer. De eso debe hacerse cargo ese hombre salido de otro tiempo, acorralado por un exagerado halo de bonhomía en apariencia inoxidable. Un poco por convicción y otro tanto por ser lo único que le queda. Las opiniones de su círculo afectivo giran como satélites sobre su canosa y atribulada cabeza, y sirven de excusa para colar el pathos de la "cosmogonía Fontanarrosa": los ideales, la lealtad, (lo antinatural de) la fidelidad amorosa. Algunas con timing cinematográfico y otras un tanto subsidiarias del texto. Como si a esta adaptación a cuatro manos se le notara, por momentos, el esforzado traspaso. **IGNACIO VERGUILLA**

La sociedad de la nieve

Francia, 2007, 127'
DIRECCIÓN
Gonzalo Arijón
MÚSICA
Florencia Di Concilio
FOTOGRAFÍA
César Charlone
EDICIÓN
Claudio Hughes

La historia de los uruguayos que cayeron con un avión en los Andes y sobrevivieron luego de más de dos meses es uno de los más extraordinarios relatos de supervivencia que existen. No hay forma de arruinarlo y no hay posibilidad de cansancio. Cada vez que se lo vuelve a contar –con un libro, película ficcionalizada o documental–, el asombro y la emoción vuelven a sentirse como la primera vez. De alguna manera, la nobleza del material original se traspasa a sus representaciones y las bendice, más allá del acierto o no de cada una de las elecciones formales que se realicen para su relato. Eso pasó con *¡Viven!*, aquella película de Frank Marshall de 1993, con todos los libros que aparecieron en estos treinta y pico de años transcurridos desde el accidente y con los muchos documentales que se produjeron.

La sociedad de la nieve tiene como particularidad ser la primera película en la cual participan los dieciséis sobrevivientes. Los en aquel entonces jóvenes jugadores de rugby, instruidos, en su gran mayoría católicos practicantes, han devenido señores encantadores, de fuerte personalidad, que cargan sobre sus espaldas la terrible experiencia de aquellos meses de 1972, cuando rodeados de nieve, incomunicados, sin comida ni recursos, tuvieron que alimentarse con los cuerpos de sus compañeros muertos.

Además de las consabidas entrevistas ordenadas cronológicamente, muchas de ellas realizadas en el mismo sitio en donde se produjo el accidente, este nuevo documental sobre el episodio muestra un fascinante material de archivo que incluye las fotografías que ellos mismos sacaron durante la interminable espera del rescate, las filmaciones de la época luego de que Fernando Parrado y Roberto Canessa se encontraran con el arriero que los volvería a contactar con la civilización, y la conferencia de prensa en la cual los muchachos revelan su fuente de alimentación en la montaña. Las ficcionalizaciones corren el riesgo habitual de ayudar a imaginar la situación pero mitigando el impacto documental.

La sucesión de incidentes es conocida pero aun así sigue conmocionando: el accidente, la decisión de alimentarse con los cuerpos de sus amigos, el alud, la espera interminable y la decisión heroica de salir a buscar ayuda, atravesando la cordillera, sin equipo y con las fuerzas menguantes. "Vengo de un avión que cayó en las montañas" es uno de los títulos alternativos de esta película y el comienzo del mensaje que escribió Parrado en un papel para que, del otro lado del río, el arriero supiera quiénes eran esos dos desarrapados que pedían ayuda. Una historia que empieza a contarse con esa frase no puede ser sino inmortal. **GUSTAVO NORIEGA**

Te amaré por siempre

The Time Traveler's Wife
Estados Unidos, 2009, 107'
DIRECCIÓN
Robert Schwentke
GUIÓN
Bruce Joel Rubin
FOTOGRAFÍA
Florian Ballhaus
MÚSICA
Mychael Danna
MONTAJE
Thom Noble
INTÉRPRETES
Rachel McAdams, Eric Bana, Arliss Howard, Ron Livingston, Stephen Tobolowsky, Hailey McCann

Como los héroes de las tragedias griegas –como Edipo, como Antígona–, Henry DeTamble (Bana) nació para cumplir su destino. En Sófocles el destino era revelado por el Oráculo de los dioses; aquí, por una enfermedad genética que permite o, mejor dicho, obliga –puesto que él no lo puede controlar– a Henry a viajar en el tiempo. El destino de este hombre, como el de todos, es la muerte. Pero, en su caso particular, también es encontrarse con Clare (McAdams), la mujer que, cual Penélope, lo espera en algún momento de ese tiempo itinerante, o ese itinerario de tiempo, que es su vida (y la vida). En esta historia, el protagonista no viaja a cualquier instante del pasado o del futuro, sino sólo a aquellas porciones de tiempo con las que está relacionado de alguna manera. Allí, puede interactuar con las personas que encuentra pero no puede cambiar su suerte. Ni la de ellos, ni la de él mismo. Es que esta película (como todas) trata sobre el tiempo y el espacio pero los pinta como ambientes de transición, como postas en un viaje organizado y con rumbo fijo. Es aquí donde entra en juego la fatalidad, entendida no como destino aciago, sino como un final sobre el que nada podemos hacer nosotros, los mortales. Es por ello que el tono de la película es decididamente melancólico.

La tragedia siempre abordó el destino del héroe como un orden establecido e inquebrantable. Por eso, cada vez que Henry se acerca a algo (alcohol, medicamentos) que podría torcer ese destino, él termina viajando en el tiempo: aquí, cualquier cosa que distraiga al personaje de ese orden establecido favorece –casi como una forma de castigo– sus viajes temporales. Entonces, siempre que intenta modificar el rumbo de su vida, termina forzado a abandonar el momento en que toma esa decisión. Precisamente, en esos momentos de desorden entra al relato la comedia, no como rasgo de comicidad sino como ruptura de lo pautado. Por eso Henry aparece desnudo cada vez que viaja en el tiempo: el quiebre que lo hace a viajar tiene su correlato en el quiebre de la tragedia y, entonces, se abre paso a lo cómico encarnado en esa desnudez que también remite a la fractura del orden social, generando la típica incomodidad de la comedia.

Te amaré por siempre no tiene su mayor logro en su construcción formal ni en su destreza narrativa. Su triunfo está en retratar al mayor carcelero del hombre (el tiempo) como el tirano de un amor del pasado, del presente y del futuro, y así decirnos en la cara que, aunque pase el tiempo, aquel primer amor es siempre inolvidable. Por eso, en su título original, esta película lleva no al personaje que viaja, sino al personaje que esperó y todavía espera.
JOSEFINA GARCÍA PULLÉS Y MARINA LOCATELLI

Traidor

Traitor
Estados Unidos, 2008, 114'. **DIRIGIDA POR** Jeffrey Nachmanoff. **CON** Don Cheadle, Guy Pearce, Jeff Daniels, Neal McDonough, Saïd Taghmaoui, Archie Panjabi.

Samir (Cheadle) es testigo, de niño, en Sudán, de la muerte de su padre en un atentado. Ello explica su posterior participación en las intrigas que conectan y enfrentan a la Jihad con la Inteligencia Norteamericana y la Británica. Paseando por Yemen, Marsella, Niza, Toronto y Londres (lugar común, de Bond a Bourne), el film cuestiona los principios de todas las partes involucradas: más que a crear suspenso a través de la acción, apunta a ocultar o poner en duda sus motivos (extremismos en uno y otro bando, abandono de los dogmas de la fe musulmana o cristiana, etcétera). Nachmanoff reniega de las películas de espías y pretende reeditar el thriller político de los setenta. No lo logra. En lo formal, esquiva las tomas espectaculares, los espacios abiertos (sólo el prólogo posee algo de luz, en un film marcado por la oscuridad) y el montaje frenético (marca Bourne registrada), pero molesta el abuso de la cámara en mano, herramienta que serviría para denotar la urgencia del tema y subrayar la impresión de realidad en la acción. ¿En qué quedamos? ¿No era que la intención era otra? Es que, si bien se abandonan algunos estereotipos de los films de espías, el déficit en la acción parecería tener más que ver con limitaciones de presupuesto que con decisiones artísticas; y, en lo que hace al tema tratado, lo cierto es que no se logra escapar de la mirada unidireccional y la corrección política reinantes. En definitiva, en esta fábula sobre el "buen musulmán" en la que el motor de la trama sería la traición, toda la ambigüedad y el malestar moral logrados en su primera parte son tirados por la borda sobre el final. La paranoia que siguió al 9/11 restringió las libertades aceptadas para el tratamiento de ciertos temas. *Traidor* nos hace creer que eludirá estas restricciones, pero termina desilusionando: ya no se nos permite dudar –como en los setenta– acerca de quiénes son los buenos y quiénes los malos. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

El último mandado

Argentina, 2007, 78'. **DIRIGIDA POR** Fabio Junco y Julio Midú. **CON** Ellen Wolf, Lucas Midú, Carmen Drive, Silvia Mieres, Adriana Salinardi, Giulianna Gigliani.

Fabio Junco y Julio Midú son dos realizadores nacidos en Saladillo que han desarrollado desde hace más de una década una experiencia artística muy peculiar a la que denominaron "cine con vecinos", un método de producción de películas de ficción en el que participan, como su nombre lo indica, vecinos, amigos y familiares. Rodados con cámaras de video digitales, sus films son obras de bajo presupuesto que, en una primera etapa, terminaban proyectándose en pantalla grande en su pueblo natal, pero que progresivamente empezaron a ser seleccionados para festivales de la Argentina y el exterior logrando una inesperada trascendencia. Esta expansión ha provocado que para el 6° Festival Nacional de Cine con Vecinos, a realizarse en Saladillo en noviembre, se hayan inscripto casi cincuenta largometrajes. *El último mandado* es la 19° (!) película de estos realizadores, y salvo por su anciana protagonista, la actriz Ellen Wolf, el resto de los papeles son interpretados por gente de Saladillo. La película narra la curiosa relación que se entabla entre una anciana amargada y solitaria, que en secreto admira el nazismo y que habita una gran mansión con una criada con la que pelea todo el día, y un adolescente que vive con su madre y cuatro hermanos pequeños en las afueras del poblado y que ayuda a su familia realizando mandados para diversos pobladores. El film, narrado en muchos pasajes a través de un montaje paralelo que enfatiza las situaciones pero no las desarrolla, es en cualquier caso una curiosa aproximación a un personaje, el de la anciana, infrecuente en el cine argentino, aunque el hecho de que la profundización de la relación se produzca a través de una investigación sobre Hitler que le encomiendan al muchacho aparece bastante forzado. Sin embargo, los directores, en algunos momentos, logran transmitir, a través de sutiles detalles, la desesperada búsqueda de afecto de dos seres aislados por distintos motivos de la sociedad y que en su impensada compañía buscan mitigar su permanente soledad. **JORGE GARCÍA**

Los Ángeles

Argentina, 2009, 90'. **DIRIGIDA POR** Juan Baldana. **CON** Juan Palomino, Nazareno Casero, Miguel Di Lemme, Victoria Maurette, Oscar Núñez, Carlos Boccardo.

¿Otra vez *Pizza, birra, faso*? ¿Otra vez la marginación con actores con "acento San Isidro" disfrazada de lumpenaje? Un poco de todo eso y más, a apenas media hora de iniciada, nubla todos los horizontes posibles de *Los Ángeles*. Las peores perspectivas: un joven proveniente de un pueblo al borde de lo fantasmal, donde sólo hay cinco habitantes vivos –el protagonista, su padre, otros dos que tienen una antigua disputa en torno a una inminente finada, también lugareña–, decide instalarse en la ciudad, subsistiendo con changas, delitos menores y la esperanza de un futuro con una antigua noviecita y un dinero que debe heredar (¿*Okupas*? Mseee...). Echadas las cartas, suponemos que aquello que nos espera lo hemos visto mil veces. Y a partir del último tercio de sus noventa minutos, cuando uno de los subconflictos parece desaparecer por completo, el panorama se hace, paradoja, más claro y menos previsible. La película, aclaremos, no se va a alejar de sus horizontes temáticos, pero realiza un arriesgado giro de timón que evita lo que la coherencia de lo narrado pautaba (final trágico, sangre, delito, embarazo no deseado y otros tantos dislates de los que bebían las copias del tardío neorrealismo de *Pizza, birra, faso*) y pega un salto sorpresivo al vacío: comienza a abrir líneas de conflicto, posibilidades de futuros percances, una sensación opresiva de inminente desenlace que al mismo tiempo posterga con el placer de lo coloquial, como si se nos hubiera sometido a un simulacro de lo que debía ser para revelarse, en el fondo, una propuesta insólita que encuentra en el placer del habla, en las expresiones callejeras con perfecto timing, una lengua conocida alejada de la solemnidad del universo prometido, su exorcismo. Resultado: un final amable, de comedia, entre salamines y fernet, como si lo anterior jamás hubiera existido. **FEDERICO KARSTULOVICH**

La muchacha del lago

La ragazza del lago
Italia, 2007, 95'. **DIRIGIDA POR** Andrea Molaioli. **CON** Toni Servillo, Valeria Golino, Fabrizio Gifuni, Franco Ravera, Omero Antonutti.
Estreno en salas en formato DVD

Existe un fenómeno bastante extraño en el cine contemporáneo italiano, ya que, por ejemplo, un crítico tan respetable y prestigioso como el francés Jean-Louis Comolli lo considera el más importante de Europa. La visión en los últimos tiempos, a raíz de ocasionales estrenos, de varias películas de ese origen en distintos festivales no me permite –al menos por el momento– compartir ese concepto. Existe algún veterano atendible como el boloñés Pupi Avati, la ocasional aparición de Nanni Moretti y un par de realizadores noveles como Paolo Sorrentino y el napolitano Vincenzo Marra con una obra más o menos interesante, pero la mayoría de lo visto transita por una discreta medianía carente de relieve. A este grupo pertenece esta ópera prima de Andrea Molaioli, un director romano que tiene como antecedente el hecho de haber trabajado con, entre otros, Moretti y Daniele Lucchetti. Basándose en una exitosa novela policial de la noruega Karim Fossum, el film narra la conmoción que se produce cuando en el lugar muere inesperadamente una muchacha (aunque un tramposo travelling inicial sugiere que la víctima puede ser otra), y el adusto inspector Sanzio es destinado a investigar el caso que, a priori, y como suele ocurrir, presenta múltiples sospechosos. La intención evidente de Molaioli es realizar un film en el que no importe demasiado quién es el culpable sino mostrar el entramado de las relaciones entre los distintos personajes. Por cierto que los resultados no pasan de eso (una saludable intención), ya que la película no consigue transmitir la ambigüedad que sugieren varias situaciones, quedando como una suerte de Chabrol de bolsillo, con un final precipitado e inconvincente, con una sobria actuación de Toni Servillo y una Valeria Golino minuciosamente desaprovechada. Lo que cuesta entender son la decena de nominaciones de este muy discreto film para recibir el David de Donatello a la mejor película del año. **JG**

Tinker Bell y el tesoro perdido

Tinker Bell and the Lost Treasure
Estados Unidos, 2009, 81'. **DIRIGIDA POr** Klay Hall.

Hay una modestia de espíritu (aventurero) que hace a ésta, la número dos de cuatro (o cinco, Mr. Marketing mediante), la mejor del binomio. Ya sin John Lasseter en rol de padrino/productor ejecutivo, la saga –franquicia para los de traje– parece haber recibido un soplo de liviandad que en la primera parte no llegaba a carretear. Este mundo de Campanita (diga Tinker Bell, señor, que hay que posicionar la marca y diferenciarla de los rollos de cocina) es un universo cerrado y autosuficiente, más pictórico que digital, y no remite a casi ninguna construcción simbólica destinada a los seres de carne y hueso. Primer acierto. Las hadas, las reinas, los bichos no son más que eso: hadas, reinas, bichos; nada de caracteres asimilables a algún tipo de comportamiento humano. Segundo acierto. El compañero de la rubiecita con aires a la Schiffer (algún cronista osó hablar de la Monroe, lo mío es más modesto) es una libélula que no habla; ergo, no viene a transmitir ninguna verdad dirigida a los de arriba. Tercer acierto. Y su amigo hado (o como sea que se les diga) es más bien denso, un poco cargoso y está embobado con su amiga, la de los mil trajes verdes. La inevitable moraleja, que aparece de sopetón, no molesta: dejarse ayudar, valorar la amistad y no encabronarse tanto. Y hasta acá llegamos, lo que no es poco para un vagón que ocupa un lugar poco destacado del tren (no es la primera película ni será la última). El final apresurado frena la aventura por la aventura en la que se venía jugando la película, y creo ver allí su mayor debilidad: una resolución perezosa que recordó de golpe lo del mensaje, lo del final redondo, lo de Disney. En el medio, un objetivo por cumplir, obstáculos a sortear y un enigma que pide ser revelado ponen a funcionar la maquinaria, sin dobleces ni segundas miradas. Y entre tantas Barbies CGI, Hannas y Montanas, es bienvenido. **IGNACIO VERGUILLA**

Algún día comprenderás

Plus tard tu comprendras
Francia, 2008, 89'. **DIRIGIDA POR** Amos Gitai. **CON** Jeanne Moreau, Hippolyte Girardot, Emmanuelle Devos, Dominic Blanc.
Estreno en salas en formato DVD

Considerado por la crítica académica como el más importante director israelí (la existencia de Avi Mograbi y Eyal Sivan permite cuestionar seriamente esa idea), Amos Gitai cuenta con una prolífica producción (casi 40 films entre documentales y de ficción) y un amplio reconocimiento internacional. Sin embargo, luego de haber tenido la oportunidad de ver varias de sus películas en un festival español, puedo decir que su filmografía ofrece una primera etapa de cierto interés, y que hay luego en ella dos muy buenas películas (*Kadosh* y *Kippur*, muy críticas con las tradiciones de su país y el conflicto bélico con los palestinos) y una serie de títulos posteriores que no alcanzan, en mi opinión, a justificar tanta fama. Este film de producción francesa está basado en un relato de tintes autobiográficos de Jérôme Clément. Ambientada a fines de los años 80, durante el juicio a Klaus Barbie, la película narra la historia de un hombre que se esfuerza por reconstruir –a través de cartas, fotos y recuerdos- la deportación y el asesinato de sus abuelos pero se encuentra con el hermético silencio de su madre, quien se niega a hablar del tema. Con un tono (excesivamente) contemplativo y contenido, que no concuerda con la movilidad permanente de la cámara al recorrer diversos espacios, el film intenta ser una reflexión sobre los alcances y límites de la memoria, la culpa y la lucha por no olvidar el pasado. El problema mayor es que el apagado dramatismo del film y la escasamente carismática interpretación de Hippolyte Girardot distancian emocionalmente al espectador del conflicto planteado. Dentro de un registro carente de relieve, cabe destacar la escena en que se tasan de manera impersonal y desapasionada los distintos objetos propiedad de la madre del protagonista, y (sobre todo) la excelente actuación de Jeanne Moreau, quien en un personaje cargado de contradicciones ofrece una interpretación llena de matices, provocando que los escasos momentos atractivos del film se produzcan cuando ella está presente en el cuadro. **JG**

El papá de Giovanna

Il papa di Giovanna
Italia, 2008, 104'. **DIRIGIDA POR** Pupi Avati. **CON** Silvio Orlando, Francesca Neri, Ezio Greggio, Alba Rohrwacher, Manuela Morabito.

Acá al lado hablo sobre mis dificultades para coincidir con algunos críticos acerca de la presunta importancia del cine italiano actual y menciono a Pupi Avati como una de las figuras en la que cabe depositar alguna expectativa. Nacido en Boloña en 1938 y con una filmografía que ya lleva una treintena de títulos, Avati, luego de incursionar durante su primera etapa en el cine de terror y en el experimentalismo, fue desarrollando a partir de mediados de los ochenta un estilo narrativo bastante personal, alejado tanto de las influencias neorrealistas como de las comedias costumbristas que marcaron gran parte de la producción italiana de las últimas décadas. En sus mejores películas puede percibirse un tono asordinado, que oscila entre la nostalgia y la melancolía, y situaciones en las que sus personajes enfrentan momentos muy dramáticos sin levantar demasiado la voz. Algunas de estas características pueden percibirse en este film, que está ambientado en los años del fascismo y narra las inesperadas vicisitudes que debe enfrentar un matrimonio cuando su hija, una adolescente reprimida y con problemas de estabilidad emocional, asesina a una amiga en un ataque de celos. La muchacha será internada en un hospital psiquiátrico y su padre será el único que mantenga comunicación con ella, ya que la madre se niega a visitarla. El director narra estos hechos con el tono atenuado que mencionábamos, pero la película presenta varios problemas que atentan contra los resultados finales. En primer lugar, salvo por algunos brochazos muy gruesos, ya muy avanzado el film no se advierte el clima sociopolítico que se vivía en la época y, a diferencia de lo que ocurre en otros títulos del realizador, el tono marcadamente naturalista del relato provoca que los personajes y las relaciones entre ellos carezcan de matices y estén expuestos de manera bastante lineal y esquemática, sin desarrollar algunos elementos de interés que la historia proponía. **JG**

Las vidas privadas

Sanguepazzo
Italia/Francia, 2008, 148'. **DIRIGIDA POR** Marco Tullio Giordana. **CON** Mónica Bellucci, Luca Zingaretti, Alessio Boni, Maurizio Donadoni, Tresy Taddei, Luigi Diberti.

Una de las características del cine italiano –y no sólo del de los últimos años– es la revisión de diversos hechos acaecidos en los años del fascismo y la Segunda Guerra Mundial. Así, realizadores como Ettore Scola, Florestano Vancini y Marco Bellocchio, entre otros, han dramatizado (con mayor o menor fortuna) sucesos acontecidos en esos duros tiempos. En esa lista debe colocarse a Marco Tullio Giordana, de quien se conocieron en los últimos años en nuestro país *Los 100 pasos*, un film ambientado en el mundo de la mafia, y *La mejor juventud*, una ambiciosa saga que intentaba recrear (sin demasiado éxito) cuatro décadas de la historia italiana de posguerra. Este film está inspirado en las figuras de Luisa Ferida y Osvaldo Valenti, dos actores que fueron amantes y estrellas cinematográficas idolatradas por el público en los años del fascismo, con una vida privada disipada y corrupta, y que en los años de la Guerra Civil y la República de Saló apoyaron a Mussolini (Valenti, de hecho, integró una brigada militar fascista). Acusados de colaboracionismo, participación en el mercado negro y actos de tortura a prisioneros, fueron ejecutados cinco días después de la Liberación. El material que el director tenía entre manos contaba con la posibilidad de ofrecer un atractivo retrato de esos años, pero, como había ocurrido en *La mejor juventud*, el esquematismo con que están resueltas muchas situaciones y la chatura de la puesta en escena dan como resultado una mirada superficial, en la que en casi ningún momento se transmite la ambigüedad de la conducta de los protagonistas, convertidos en oportunos chivos expiatorios, ni la decadencia y corrupción existente en el ocaso del régimen, a lo que debe sumarse la linealidad con que están tratados varios personajes que ofrecían buenas posibilidades de desarrollo. El histrionismo exagerado de Luca Zingaretti muestra como contrapartida una inesperadamente sobria interpretación de Mónica Bellucci, uno de los pocos aciertos de un film tan ambicioso como carente de relieve. **JG**

Bienvenidos al país de la locura

Bienvenue chez les Ch'tis
Francia, 2008, 106'. **DIRIGIDA POR** Dany Boon. **CON** Kad Merad, Dany Boon, Zoé Félix, Anne Marivin, Philippe Duquesne, Line Renaud.

Philippe (Merad) es empleado de correos y, para levantar el ánimo de su depresiva mujer Julie (Félix), intenta –mediante un ardid– ser transferido a la Costa Azul. Al ser descubierto, termina castigado en Nord-Pas-de-Calais (el Norte de la menos ridícula traducción con que se estrenó este film en España, "Bienvenidos al Norte"), región temida por su supuesto atraso, extremo frío, etcétera. Pues bien, contra estos prejuicios el Norte terminará siendo bastante amigable, suscitándose el chiste central de la película cuando todo el pueblo ayuda al protagonista para no "desilusionar" a su mujer en cuanto a lo incivilizado de la región. El estreno de este film en Argentina quizás encuentre explicación en el hecho de que es la producción francesa más taquillera de la historia de ese país (más de 20 millones de espectadores). El porqué de este éxito es difícil de entender, dado lo predecible del guión y lo básico del humor. Nada de nuevo hay en esta comedia, que de tan pensada para gustar a todos los públicos más que empalagar asusta por el riesgo de coma diabético. Si algunos chistes funcionan a pesar del sobreactuado registro de los intérpretes, es por los juegos de palabras y malentendidos que se generan con el particular estilo de pronunciar el francés en esta región. Y que se pierdan estos chistes no se debe al subtitulado: ¿qué gracia puede tener y qué confusión puede causar decir "shuyo" en vez de "suyo", si "shuyo" en castellano no significa "perro" (*sien*-"shien"-*chien*)? Se podría pensar que se trata de un producto manufacturado para el consumo local, pero lo cierto es que en España también logró una importante repercusión de taquilla (¡por Tutatis, estos íberos están majaretas!, diría Astérix). Más allá de este enigma, nos encontramos con una película ñoña e intrascendente que, despojada de los juegos verbales, posee escasos momentos de humor basados en otros recursos. **FJL**

Tulpan

Kazajistán/Alemania/Polonia/Rusia/Suiza, 2008, 100', **DIRIGIDA POR** Sergei Dvortsevoy, **CON** Tolepbergen Baisakalov, Ondasyn Besikbasov, Samal Esljamova, Askhat Kuchencherekov, Bereke Turganbayev. Estreno en salas en formato DVD.

Dvortsevoy proviene del mundo documental. Bien. Entonces buscamos el origen del estilo ahí y ya está, tema resuelto. Bueno, *Tulpan* nos hace pensar las palabras veinte veces antes de apresurarnos al catálogo fácil del exotismo que puede desprenderse de sus primeras imágenes. Suerte de estilización *alla* Sokurov con humor físico seco y primitivo, la ópera prima ficcional de Dvortsevoy sí puede portar el sayo de ovni cinematográfico, precisamente no porque sus imágenes destilen rareza (aunque lo hacen), sino porque es una máquina de desactivar expectativas. Paso a paso, nos sumerge en un universo temático que demanda un tratamiento esperable: un joven, tironeado entre la tradición familiar y el exilio, se encuentra ante la trascendental decisión de asentarse y echar raíces con la única candidata (la susodicha Tulpan, que da el título a la película y es al mismo tiempo un excelente McGuffin) de un pueblo ínfimo, un lugar arrasado por los desastres naturales, por la pobreza y la miseria. ¿Denuncia? Olvídenlo. ¿Miserabilismo? Para nada. Por el contrario, hay una visión sofocante de la pobreza y su relación dolorosa con el seguimiento de la tradición familiar. *Tulpan* (la película, no la candidata a desposarse) opera en dos frentes para que nos quedemos girando en falso: a cada paso que abre, pareciera incluir una sutil parodia de los films del horror ante la miseria, es decir, ahí donde la corrección política convoca a las buenas. Ni el regodeo ni la condena. Un lugar intermedio incómodo, coronado por un humor casi keatoneano. Pero abandonemos las referencias fáciles. El otro frente por donde la película trabaja es el de su estilización, planeada sobre grandes y complejos planos secuencia, alejados de todo registro documental. En ese doble movimiento, *Tulpan* se carga nuestros prejuicios y nos deja patas arriba. **FK**

El destino final

The Final Destination
Estados Unidos, 2009, 82', **DIRIGIDA POR** David R. Ellis, **CON** Bobby Campo, Shantel VanSanten, Nick Zano, Haley Webb, Mykelti Williamson, Krista Allen.

La situación de David R. Ellis era difícil: habiendo hecho la mejor película de la saga *Destino final*, una segunda parte que borraba como pocas la maldición de las segundas partes, acometió con una versión 3D de la cuarta entrega de esa misma saga. Pobre Ellis, la posibilidad de salir ileso de ésta era mínima, incluso para él que trabaja de doble de riesgo. Sufro por Ellis porque para mí es un director virtuoso; sus películas estrenadas en los últimos años son ejemplos de pura diversión fílmica: *Terror a bordo*, *Celular*, *Destino final 2*. Todas coincidían en sostener una premisa más que desorbitada que con sigilo se vuelve deporte mixto que logra un raro cruce entre inteligencia y energía, como si un gran ajedrecista fuese campeón de salto ornamental en esquí (¿existe eso?). En *El destino final*, Ellis no se corrió un milímetro de su visión del cine como fuego de inteligencia artificial, cohetazo estallado en el cerebro, pero las reglas impuestas (el bendito 3D) no fueron beneficiosas. Ojo, el 3D es técnicamente perfecto y gozoso, tal vez el más logrado de lo visto hasta ahora, pero se descuidan otros factores. Al inicio, *El destino final* pone todas las fichas y gana: una pista de automovilismo es espejo del desastre, gran teatro de violencia ideológica y física. Pero ese alarde de maestría eclipsa al resto del tablero: después trata de sostener la premisa de las muertes marcadas, pero una sale bien, otra no, y luego traiciona la partida con algún as falso bajo la manga. No está mal usar cartas falsas (el cine de género no es paladín de la verdad), pero hay que saber cuándo: si tenemos póker de ases, otro as es una mala jugada. El exceso de ideas es incontenible y termina arruinando la fiesta, pinchando los globos. Igual, los momentos de diversión alcanzan para salir del cine con papel picado en el pelo porque hay un par de piñatas que te explotan en la cara. **DIEGO TREROTOLA**

La novia de mi mejor amigo

My Best Friend's Girl
Estados Unidos, 2008, 101', **DIRIGIDA POR** Howard Deutch, **CON** Dane Cook, Kate Hudson, Jason Biggs, Alec Baldwin.

Atención: se cuentan detalles de la resolución del argumento.

Rara esta película. Aisladas del tumor, algunas escenas podrían reclamar paternidad dentro de la incorrección política y religiosa (total, Berlanga no se ve en la madre patria del celuloide, y así, sin referentes, todo es más fácil). Tank –un señor llamado Dane Cook que dice ser actor– es un reverendo cabrón: monarca de un call center que ahuyenta reclamos de clientes insatisfechos, completa la planilla haciendo trabajitos sucios para tipos en problemas. Su modus operandi es torpe pero efectivo: sale con las novias despechadas para que escarmienten; un rato junto a él, y cualquier tipa correrá a los brazos de su amado por obra y gracia de la comparación. Cargado de puteadas, malos tratos y palabras injustas en el momento justo, su eficacia es notable (no así el de las escenas que narran con apatía sus proezas). La cuerda se tensa cuando su compañero de cuarto, un zapato de proporciones cósmicas (gran mímesis de Biggs, anulando todo atisbo de carisma), decide recurrir a él como último recurso para conquistar a su amor imposible. El encuentro se produce, y ¡línea! (cantar bingo sería un exabrupto), el demonio Tank encuentra su media naranja y descubre el amor VER-DA-DE-RO, para horror de su padre –decano de los hijos de puta en lo que a mujeres se refiere– y de su amigo traicionado. El converso no escatima patinadas, y es capaz de cumplirle a su chica el baile de graduación que nunca tuvo (horrible secuencia de baile). Queda un casamiento arruinado para intentar volver al cachetazo y la extraña rareza de que esta vez es el malo (claro que ahora ya no lo es) el que se queda con la chica, y siempre quedará, a pesar del "sinceramiento" otoñal que le depara el guión, el gran Alec Baldwin en el rol de padre, en otro de esos personajes excedidos que tan bien le sientan, ahora que entendió que es mucho más divertido estar más allá del bien y del mal. **IV**

Horizontal/Vertical

Argentina, 2008, 110'. **DIRIGIDA POR** Nicolás Tuozzo. **CON** Darío Grandinetti, Mike Amigorena, Rita Cortese, Ulises Dumont, Duilio Marzio, Marcelo Mazzarello, Fernán Mirás, María Onetto, Juan Palomino, Carlos Portaluppi, Andrea Politti.

En un mismo edificio, y por un lapso de casi dos horas, desfilan un violador y su víctima; un policía que culpa a la muchacha por la ropa que viste; una adolescente enferma de cáncer; un pintor parapléjico, su abnegada enfermera y la prostituta buena que lo visita; un portero pajero; un jovencito obsesionado con una famosa; una suerte de psicóloga trucha; un hombre enamorado perteneciente a un club en el cual sus socios tienen prohibido enamorarse; un avejentado violinista que se imagina vecinas bailando en un balcón, y un anciano que en el final calculado de su vida reconoce su eterno amor por otro hombre.

No sólo es terrible la mescolanza de temas y personajes, emparchados a través de feos planos secuencia que con falso virtuosismo pretenden imponer arte donde no hay más que pobreza de recursos, sino que además la estilización empleada en muchas escenas, con elaborados y vanos movimientos de cámara (en particular en la escena de la violación), no hace más que reforzar la sordidez, la superficialidad y la chabacanería de toda la película. **MARINA LOCATELLI**

El vestido

Argentina/España, 2008, 96'. **DIRIGIDA POR** Paula de Luque. **CON** Antonella Costa, Eduard Fernández, Guillermo Pfening, Isabel Blanco, Paloma Coscia.

¿De qué están hechos los recuerdos? Este interrogante atraviesa explícitamente *El vestido*, usando casi como excusa el triángulo que se crea entre Ana (Costa), su actual pareja Alex (Pfening) y Fernando (Fernández), con quien ella se reencuentra en una fiesta, en razón de encontrarse éste en el país para solucionar algún problema familiar (y cumplir, de paso, con las exigencias de la coproducción). El acento está puesto en la distinta percepción que se obtiene según el ángulo desde el que se mire esta historia, en la que también juega un rol importante Azul (Coscia), hija de Alex con la que Ana tiene una entrañable relación. "Juego" es un término que se aplica bien a este film. Aquí se juega con el misterio, con la incertidumbre, con la construcción de la realidad (una realidad) a partir de lo subjetivo, con las lábiles fronteras que en la memoria confunden realidad y ficción. Reiteración de motivos, tiempos morosos, acento puesto en el clima más que en la narración, palabras (pocas) que se repiten cual letanías enfatizadas por la música de Frenkel. La jugada es pretenciosa, pero, como en todo juego, cuanto más se apuesta, más se puede perder. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Homero Manzi, un poeta en la tormenta

Homero Manzi, un poeta en la tormenta

Argentina, 2009, 97'. **DIRIGIDA POR** Eduardo Spagnuolo. **CON** Carlos Portaluppi, Angélica Torres, Martín Slipak, Luciano Acosta.

Alguien debería, alguna vez, en algún lugar, en alguna dimensión, detener el flagelo del biopic onanista, ése que sacude una y otra vez al homenajeado y a su vida para, bueno, simplemente acabar remitiendo al homenajeado y a su vida. Y a nada, pero nada (peor: nadie) más. En *Homero Manzi, un poeta en la tormenta*, el síndrome "al pie del guión" se respira ? (¿o era asfixia?) por cada rincón, por cada sobreactuación, por cada iluminación difuminada usada para definir el flashback, por cada nombre propio dicho fuerte y al grito. A ese tachar hechos y seguir filmando se lo siente violento, sometiendo la vida y las búsquedas que pueden generar el Barbeta y su obra a un mero plan de rodaje. Todo, hasta las pocas ideas visuales que superan la nula vida y precariedad de cada plano, en servicio de dejar desperdigado todo aquello que hacía de Manzi (sus letras y vida de tango y de candombe, sus guiones, sus estrechos vínculos con el populismo) alguien que merecía mucho más que una película que ilustre –como un libro para niños hecho por quien no sabe qué es ser niño– su vida. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

La era de la estupidez

The Age of Stupid

Estados Unidos, 2009, 92'. **DIRIGIDA POR** Franny Armstrong

En *La verdad incómoda*, un austero Al Gore y su Powerpoint intentaban poner un par de puntos sobre las íes respecto del calentamiento global y alguna que otra estupidez producida por nuestro modo de vida basado en el uso de combustibles fósiles. Cosas que pasan. Eso por un lado. En el otro extremo –uno canchero pero igual de bienintencionado, sabiendo que el cine es el medio de llegar a millones (y sin querer hacer cine)–, *La era de la estupidez* quiere ser ecologista o sembrar conciencia, aunque el salado criterio de montaje que utiliza haga temblar la tierra. Desde el punto de vista (bien a la *Minority Report*, analógicamente y con el tupé de adelantar dentro de una misma escena) de un archivista de un futuro donde el calentamiento global esté "basado en predicciones de científicos mainstream" (¿cómo traducir ese uso de mainstream?) se muestran –con alma pero sin respeto– cientos de situaciones, reales pero ficcionales, como los deshielos o fenómenos climáticos a la Katrina. Diseño mata mensaje. **JMD**

Los chicos desaparecen

Argentina, 2007, 96'. **DIRIGIDA POR** Marcos Rodríguez. **CON** Norman Briski, Lorenzo Quinteros, Umbra Colombo, Ricardo Ibarlín.

Un viejo inválido (Briski) se desliza por la rampa de una plaza en su silla de ruedas, intentando mejorar día tras día su velocidad. Es relojero, hosco y está obsesionado con el sentido del tiempo y con las fisuras metafísicas que se desprenden de su arbitrariedad. (Si se huele demasiada literatura, se debe en buena parte a que todo es enfatizado y reiterado a través de la palabra y a una proliferación exacerbada de relojes.) El día que el viejo logra hacer catorce segundos, una nena desaparece de la plaza. Luego vendrán otros. Y otros. La película está plagada de grandes (demasiadas) parrafadas que buscan asir el sentido extraño de la novela del recientemente fallecido Gabriel Báñez, y navega con dificultad entre el relato fantástico y la anarquía de estilos (¿noir?, ¿absurdo?) desde una problemática y ampulosa artificiosidad. Recomiendo calurosamente que se acerquen a la novela (aquí el primer capítulo: http://cortey2.blogspot.com/ 2006/06/los-chicos-desaparecen.html) y saquen sus propias conclusiones. **IGNACIO VERGUILLA**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	JOSEFINA GARCÍA PULLÉS El Amante	DIEGO LERER Clarín	ROBERT KOEHLER Variety	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Todos mienten		8					8	8	9	7	8.00
Castro	5	8						8	10	7	7.60
La flor de los cerezos		9	8		7			6		8	7.60
Tulpan	7	6		6		9		7	10	8	7.57
Educando a Víctor Vargas			7			8		7	7		7.25
Algún día comprenderás		8	8	6				6		6	6.80
Tierra sublevada		7					7	6		7	6.75
Sector 9	6	5	7	8	8	8	4	6	7	5	6.40
Los abrazos rotos	9	7	9	7	3	6		7	2	6	6.22
El papá de Giovanna			6					6		6	6.00
La huérfana		6	5	7	3	7	7	7			6.00
Julie & Julia			8		4	3	7			7	5.80
La muchacha del lago			5							6	5.50
Vil romance								6		5	5.50
El destino final		7		5	4	4		5			5.00
Traidor		6	5					5	4		5.00
Te amaré por siempre		6	4	5	5	2	7				4.83
Las vidas privadas								5		4	4.50
Nunca estuviste tan adorable								4		4	4.00
La novia de mi mejor amigo		6	5				2		2		3.75
Las viudas de los jueves		5		4			2	5		2	3.60
Cuestión de principios								4		3	3.50
Unidad 25		4							3		3.50
Bienvenidos al país de la locura	2					6		5	2	2	3.40
La cruel verdad		5	5				3		0		3.25

Continúa la oferta de números atrasados

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

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

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

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

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

PATRICK SWAYZE
1952-2009

El 14 de septiembre, a los 57 años, murió Patrick Swayze, luego de 20 meses de luchar contra un cáncer de páncreas. Pero el tipo, enfermo y todo, no dejó de trabajar hasta poquísimos meses antes de su muerte, en la serie *The Beast*, que puede verse por A&E. Actor de estirpe clásica, cantante y bailarín, ha protagonizado muchas películas exitosas y, si bien fue una estrella, nunca tuvo el respeto que merecía.

Todo empezó cuando, junto con otras futuras estrellas de su generación, integró el elenco de *Los marginados*, de Francis Ford Coppola. Un año después, fue coprotagonista de *Red Dawn*, película desquiciada de John Milius que jugaba con la paranoia de la Guerra Fría e imaginaba una invasión de rusos y cubanos en pleno Colorado (ejem). Pero la película que lo convirtió en una superestrella fue *Dirty Dancing*, de 1987. Hecha con muy bajo presupuesto y estrenada sin intenciones de recaudar demasiado, la película terminó siendo un exitazo, al igual que su banda de sonido, donde Swayze interpretaba la inmortal "She's Like the Wind", canción de su autoría escrita unos años antes. Sin embargo, a pesar del éxito de esa canción, Swayze nunca sacó un disco por su cuenta, y de ahí en más sólo contribuyó con dos canciones para *El duro*, de 1989, película donde interpreta al patova de un bar. Luego de aquella olvidada pero muy buena película de Rowdy Herrington, Swayze tuvo un éxito aún mayor que el de *Dirty Dancing* con su fantasmita de *Ghost, la sombra del amor*, de Jerry Zucker, que es bastante mala, sí, pero donde Patrick se luce.

Su personaje más inolvidable fue, sin duda, Bodhi, el ladrón de bancos y apasionado surfer a quien persigue el agente especial del FBI Johnny Utah (Keanu Reeves) en *Punto límite*, la obra maestra de Kathryn Bigelow. Ése fue su último gran éxito, y luego siguió brillando en varias películas malas y alguna que otra buena. Y con *¿Reinas o reyes?*, comedia de 1995 dirigida por Beeban Kidron donde forma parte de un trío de *drag queens* que se completa con Wesley Snipes y John Leguizamo, demostró que además era un muy buen comediante. También habría que mencionar su pequeño pero enorme papel como orador motivacional que resulta ser pedófilo en *Donnie Darko*, de Richard Kelly.

Swayze siempre tuvo un perfil bajo. Si bien tuvo problemas con el alcohol, se las arregló como para mantenerse alejado de los tabloides. En parte lo ayudó el hecho de haberse casado antes de su estrellato y haber estado con la misma mujer hasta su muerte.

"Vaia con Díos", le dice Johnny Utah a Bodhi antes de que éste surfee una ola mortal. Lo mismo digo, Patrick, lo mismo digo. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ
1934-2009

Hubo épocas en nuestro país en las que llegaban películas de todas partes del mundo, y fue así que pudimos conocer a este actor polaco, que prácticamente desarrolló toda su carrera en su patria natal. Fue protagonista de cuatro películas de Krzystof Zanussi y tres de Andrzej Wajda, todas estrenadas en la Argentina. Dentro de una escuela interpretativa que ha brindado muy buenos actores, Zapasiewicz se destacó por sus sobrios recursos histriónicos y su fuerte presencia. Los cinéfilos memoriosos lo recordarán principalmente por sus papeles como el cínico y desencantado profesor de *Camouflage*, de Zanussi y, sobre todo, por el atribulado periodista de *Sin anestesia*, una de las mejores películas de Wajda. **JORGE GARCÍA**

MARY CARRILLO
1919-2009

Dentro del cine español hay una categoría que ha dado a la historia de esa cinematografía muchas figuras recordables, y ésta es la de actor/actriz secundario. Una de esas personalidades fue Mary Carrillo, quien desarrolló una larguísima carrera (hizo su debut en la pantalla en 1937 y su última aparición fue en 2002). No demasiado agraciada pero de fuerte presencia y una estentórea voz, protagonizó una gran cantidad de papeles, tanto en el cine como en la televisión. Corresponde destacar su Petrita en *El pisito*, ácida ópera prima de Marco Ferreri con guión de Rafael Azcona; la atribulada Juana de *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró, y la gruñona pero humana Doña Asunción de *La colmena*, de Mario Camus. **JG**

BUDD SCHULBERG
1914-2009

Nacido en Nueva York, ingresó muy joven en la Paramount como guionista sin demasiado éxito. Su novela *¿Por qué corre Samuelillo?*, escrita en 1941 y denunciada por el bueno de John Wayne como parte del ataque comunista a su país, alcanzó gran popularidad y estuvo a punto de ser filmada varias veces. Afiliado al Partido Comunista, luego de su renuncia –y como otros camaradas– se dedicó a denunciar ex compañeros (no casualmente fue amigo de Elia Kazan, otro "arrepentido"). Su fama como guionista la alcanzó en los años 50 con *Nido de ratas* (una película dirigida por Kazan en la que, tampoco casualmente, se hace apología a la delación). Otros trabajos importantes suyos en ese terreno fueron los de *La caída de un ídolo*, de Mark Robson, un crudo testimonio sobre el submundo del boxeo con Humphrey Bogart en su último papel, *Un rostro en la muchedumbre*, también de Kazan, e *Infierno verde*, de Nicholas Ray, de la que se dice que dirigió algunas escenas ante los problemas del director con los productores. **JG**

Manual de instrucciones para destrozar un galón de leche (o dos, o tres, o...)

por **Manuel Trancón**

"Bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes."
Jorge Luis Borges

Hoy me levanté de acuerdo. De acuerdo con Javier Porta Fouz, que hace dos números afirmó que no es interesante pensar a Tony Scott como un autor. Y de acuerdo también con todo lo que escribió en ese mismo número Leonardo M. D'Espósito sobre la nueva versión de *The Taking of Pelham 1 2 3*, salvo, claro, la parte en que Leo erigió a Tony como autor. La crónica inconsistencia de mis ideas no llegó a esquizofrenia, aún. Siguiendo con las disidencias menores en un panorama de concordia general, agregaría que noto en *Deja Vu*, la mejor película de Scott, la influencia de Hitchcock, pero no la que vio Javier P. gracias a la obsesivamente cinefiliable *Vértigo*; más bien detecto una pasión por enchastrarse con la lúdicamente "moviegoerizable" *Notorious*. Y ya que estamos, para los dos últimos Scott encaja la frase de Hitch mil millón de veces citada por todo el mundo: "Algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel."

Una de las acusaciones que se le hicieron a *The Taking of Pelham 1 2 3* es que subraya una simbología cristiana de culpa, redención y cruces en aritos. Pero para seguir con una teología a la que te criaste, esos elementos sentimentales son semidioses: el semidios de la familia, el de la religión, el de la redención y el de la comedieta amorosa. Que dependen del verdadero dios de la película: el ritmo. Todos esos elementos son excusas subordinadas al hecho de que tengamos los huevos en la garganta todo el tiempo. Parece una película con simbolismo bobo sobre el catolicismo, pero es una estafa, porque ese simbolismo en primer plano esconde su verdadero sentido: entretener con un espectáculo de dos horas. Un buen ejemplo es el "pecado original" de Denzel Washington. Sí, robó, y atrapar a John Travolta será su redención. Pero ésa es la superficie, porque no importa que Washington se salve para la eternidad, sino que la escena de la confesión de culpabilidad sea espectacular, tenga suspenso y emocione. Al suspenso de la negociación por la vida del rehén se le agrega una variable más de tensión: Washington tiene que elegir entre la vida de otro y su libertad, porque, si le salva la vida a alguien, marche preso.

Rescate del metro 1 2 3
The Taking of Pelham 1 2 3
Estados Unidos, 2009, 121', **DIRIGIDA POR** Tony Scott.

Todo funciona como una máquina de agregar suspenso; ya estábamos nerviosos por la suerte de los rehenes y ahora entra la variable de que el protagonista confiesa en público un soborno. A eso se le agrega que el viaje del coche y las motos que transportan la guita es insoportable por tenso, y todo lo que puede salir mal sale mal, y así... *The Taking of Pelham 1 2 3* incluye todo el tiempo una serie de capas que se agregan y se potencian. El montaje peina a contrapelo el guión denso de Brian Helgeland y deja sin sentido todo subtexto trascendente. O, al menos, lo hace secundario. Acá el autor es el montaje. O no es nadie que se haya podido detectar, porque en esta oportunidad no es interesante el jueguito autoral de detectar quién hizo qué, sino disfrutar cuán divertido les salió todo lo que hicieron juntos.

The Taking of Pelham 1 2 3 invierte la interpretación clásica, obsesiva y autorista sobre Hitchcock que, creo, fundó Alexandre Astruc con esta frase, que todo el mundo citó mil trillón de veces: "Cuando un hombre después de 35 años y a través de 50 films cuenta casi siempre la misma historia, la de un alma en lucha contra el mal (...), ese hombre es un teólogo." Algunas de estas mil trillón de citas influyeron en gente como Chabrol, Pagés, Rohmer, Faretta, Cabrera Infante, etcétera. La idea de que el suspenso era la trampa cazabobos para que no se notara la teología hitchcockiana se invierte en esta película donde la religión es la excusa para entretener. Es una película discursivamente religiosa pero estilísticamente atea. Y superficial en el mejor sentido de la palabra. En la superficie hay algo supuestamente profundo, y en las profundidades está la superficie del entretenimiento. O quizás no haya profundidades por ningún lado.

Denzel Washington vuelve a casa victorioso con los benditos galones de leche que tanto molestaron a Javier P. No se sabe si son los que la esposa le pidió (¿dos?) o los que él quería llevarle. Parece ser una imagen melosa para escorar la película hacia el lado de la familia, el orden, el sentimentalismo general y, creo recordar, un atardecer amarillo pastel acaso ralentizado. ¿Cuál sería el problema del sentimentalismo familiero quizás amarillo pastel acaso ralentizado seguramente atardecer? Porque frenaría la acción, frenaría el fluir narrativo para darnos a cam-

bio algo mucho menos interesante y, sobre todo, menos veloz. Pero no. Ésa no es la última imagen. Luego hay un insert de unos segundos, un tren pasando a toda velocidad con música pongamos que hardcore. Y ése sí es el final, y toda una declaración de principios (superficiales). Una película al palo donde la acción domina a los sentimientos y los usa en su servicio. La familia de Denzel Washington o la historia del soldado que se sacrifica parecen golpes bajos pero no lo son; son herramientas para el avance de la narración. Y al igual que en *Deja Vu*, Scott tira cualquier carne al asador, pero sólo como excusa narrativa: sean los sentimientos familiares, el catolicismo de Travolta y la redención de Denzel o los galones de leche, por no hablar de las incomprensibles teorías sobre el tiempo en *Deja Vu*. En abstracto parecen elementos de malas películas que no pueden mantener el pulso. En la práctica no importan en sí, sino como funciones narrativas en un cuadro más grande, más bonito, pero sobre todo con menos respiro. Travolta sentado en el asiento del conductor, mientras se le canta que Washington va a tener sólo una hora para arreglar el mundo, es en verdad el espectador. Y al espectador hay que entretenerlo, es un caprichoso que se aburre si no lo asombran con situaciones espectaculares cada dos minutos. En caso contrario, es capaz de emprender venganzas temibles como fusilar rehenes o, peor, levantarse de la butaca. **[A]**

La apoteosis de la irrelevancia

por **Jorge García**

El secreto de sus ojos
Argentina, 2009, 127'.
DIRIGIDA POR Juan José Campanella.

Hace ya tiempo que uno de mis mayores intríngulis con *El Amante* (tanto que provocó que durante bastante tiempo me negara a escribir en la sección de estrenos, algo que no descarto que vuelva a ocurrir) es el sobredimensionamiento excesivo que se le da en la revista a determinadas películas y directores. Inmediatamente se me dirá que por qué no escribo "en contra" de esos films y sus realizadores. La respuesta es muy simple: luego de varias décadas de continuada y persistente cinefilia, me siento con derecho a: 1) ver sólo las películas que, a priori, me interesan (ya expuse mi posición respecto de la idea de que hay que ver todo el cine que se estrena) y 2) escribir sobre aquellos films que, creo, merecen la pena que lo haga. Por supuesto que esta posición me ha llevado a ser una suerte de excentricidad dentro de la revista (en el número anterior, por ejemplo, mis notas son acerca de Robert Aldrich, Douglas Sirk y un libro sobre el concepto de cine clásico); seguramente, jamás le dedicaré una línea, por ejemplo, a la Nueva Comedia Americana. Será una cuestión generacional o lo que sea, pero escribir unos renglones sobre esos directores –y muchos otros– me resulta mucho más placentero que enredarme en discusiones sobre realizadores contemporáneos que no llaman mi atención. Este pequeño introito viene a colación por las ocho (8) páginas que se le dedicaron en *El Amante* a la última película de Juan José Campanella. Me parece demasiado. Es sabido que la película es un tremebundo suceso de público, que es la mejor (o, si se prefiere, la menos mala) del realizador, pero me deja entre azorado y estupefacto que se le apliquen conceptos tales como los de ser un film "apasionante", "perturbador", "repleto de ideas", "que permite muchas lecturas", sobre todo cuando los autores de esos epítetos han denostado películas y directores mucho más importantes que JJC. Tal vez en algún momento encuentre energías para desarrollar más extensamente estas ideas, pero aquí sólo quería dejar sentada en alguna medida mi preocupación por la importancia que se le da a una obra con algunas buenas escenas, astutamente construida, que apela en varios pasajes a rotundos golpes bajos, ideológicamente cuestionable en su reivindicación del olvido y –por qué no– de las cárceles clandestinas y, en última instancia, irrelevante desde el punto de vista estético. **[A]**

Cinefilia y nazis

por **Leonardo M. D'Espósito**

En el "Prólogo para argentinos" de *Espíritu de simetría*, Ángel Faretta dice que la cinefilia (clásica) es la enfermedad infantil del cine. Suscribo. Acabo de ver el último film de Pedro Almodóvar y encontré cosas interesantes y elementos buenos, etcétera, y sé que a la película en *Crítica* le colocaré un siete y sé que está bien y bien actuada y bien filmada y... ¡y anclada en el academicismo más rancio de la cinefilia "de citas"! Basta de "citas", ¿qué es el cine? ¿Una casa de citas?

No, no es una casa de citas. El cine es otra cosa. *Cahiers du Cinéma* y sus primeros redactores, Henri Langlois y su Cinémathèque hicieron algo imprescindible: determinar que el cine tenía una historia, que había algo para conocer, que había que protegerlo, que se podía cribar (y que había cosas filmadas que no eran cine, de paso cañazo). Pero también generaron un efecto colateral que, en los últimos años, ha llegado a límites insondables. Se trata de la museificación del cine, de considerarlo un objeto pesado, medido, dividido, controlado y catalogado. Un elemento más sobre el cual pueden abalanzarse los estudios culturales, o bien un espectáculo de feria. Estas dos dimensiones están separadas sólo por el tiempo: lo que impide que *Transformers 2* entre al archivo de alguna cinemateca son los años.

La cinefilia clásica es eso: una enorme catalogación en porciones del saber cinematográfico, una especie de estructuralismo de contrabando. Un museo mental en el que lo importante es la conservación absoluta. El cine así tratado se vuelve un estéril objeto de referencia, autoridad a la que se recurre ante la falta de ideas o, como en un laberinto sin centro, ante la necesidad de marcar la pertenencia a una tradición muchas veces sin comprenderla del todo. Como Wenders filmando a la John Ford, digamos, perdiendo film a film toda sustancia emocional o todo descubrimiento. O como los citadores compulsivos de Hitchcock (De Palma aparte, De Palma siempre está aparte) que creen que recordar aquel clásico es una genuflexión divertida. Quentin Tarantino no hace absolutamente nada de eso. *Bastardos sin gloria* es, después de una década y media de producir films, la primera película de Tarantino y, también, el primer film en realizar bombásticamente un ajuste de cuentas con la cinefilia.

En primer lugar, Tarantino toma todo el cine posible y lo mezcla. Uno podría pensar que sólo piensa en términos de cine, pero hay algo más allí que, por primera vez, asoma la cabeza: la toma de conciencia de la futilidad de la cita y el homenaje. Las citas y los homenajes son momificaciones del cine, quistes: pasada la necesaria etapa didáctica en un mundo que ya no convive con el cine como arte excluyente de su siglo, son rémoras, ni más ni menos. De allí que Shoshana no duda: ni bien ve a Goebbels, sabe que va a volar en pedazos el cine.

Bastardos sin gloria
Inglourious Basterds
Estados Unidos/Alemania/Francia, 2009, 153', **DIRIGIDA POR** Quentin Tarantino

Pensaba, mientras miraba el film, que el señor Henri Langlois habría hecho lo imposible por evitar que la señorita Dreyfuss utilice los viejos films de nitrato para reventar a Hitler y compañía. Uno de los momentos de mayor libertad en el cine contemporáneo es, justamente, ése en el que el cine sirve para algo más que para su contemplación acrítica. De hecho, es sumamente importante que el Dr. Goebbels aparezca como un cinéfilo loco, un tipo que cree que robando de las tumbas puede rehacer el cine a la medida del Tercer Reich. Veamos: hace *El orgullo de la Nación*, que es una película que le saquea la historia a *Sargento York* (pero mal) y el título a Griffith (pero peor). Hay algo más: *El nacimiento de una nación* fundó tanto el cine de los Estados Unidos como el imaginario de los Estados Unidos y del cine en general. Creó el cine, digamos. Goebbels, a pura cita, trata de "refundarlo" o "recrearlo" porque cree que el arte mítico y su imaginario no son construcciones que llevan tiempo, que van evolucionando capa a capa en la medida en que las sociedades viven y se diferencian. No: para Goebbels, el cinéfilo clásico, la invención del mito es el triunfo de la voluntad. Goebbels es igual en este sentido a otro cinéfilo apenas más exitoso, Stalin, que, copiando los costados menos interesantes del melodrama realista estadounidense, creó esa cosa llamada "realismo socialista", quizá la única "escuela cinematográfica" de Estado. Es decir, la tentación conservacionista del cinéfilo y su regodeo constante en el pasado no son más que lamentos, un capricho infantil. Sobre todo, constituyen un acto de violencia absoluto contra el arte que se inscribe en el tiempo, porque niegan una característica fundamental del cine: que siempre es contemporáneo. La cinefilia de Stalin y Goebbels (que no se diferencia demasiado de "otras" cinefilias) es un acto de violencia contra la Historia que desea instaurar un presente eterno totalmente museificado y controlado. *El orgullo de la Nación* termina siendo una parodia involuntaria y, de paso, una especie de condena a cierto tipo de parodia. También una demostración absurda, pero no por el absurdo de que la parodia que suele cerrarse sobre sí misma es estéril.

Y es que cuando el arte no nutre al arte, cuando es condenado al panteón, cuando se dice que tal cosa es genial por el solo hecho de ser vieja, estamos en problemas serios. Pensemos, ¿qué habría hecho no Langlois sino Serge Daney de poder detener a Shoshana? Sospecho que le habría preguntado si necesitaba fuego. Para Daney, cuya vida estaba inextricablemente ligada al cine, y también inextricablemente ligada al Holocausto (su padre hacía doblaje de películas, murió en un campo de exterminio y él

nunca lo conoció), las películas eran demasiado importantes. De hecho, se decía "ciné-fils" (hijo del cine) en lugar de "ciné-phile" (amante del cine). Pero, por muy importante que fueran las películas, sabía que la vida lo era mucho más. Para poder seguir adelante, para que la historia (propia) y la Historia siguieran adelante, había que matar al padre. Shoshana también es una "hija del cine" y del Holocausto: el Holocausto es su padre (Hans Landa); el cine, la madre (esa mujer que se apiada de ella y le deja el local). Shoshana tiene la posibilidad de, eliminando a ambos, subsanar la herida histórica, la posibilidad que Daney, al no tenerla, transformó en escritura. Ésa es la verdadera cinefilia, la útil, la que hace que los films sigan teniendo un sentido histórico y no sean sólo huellas para el análisis estéril del historiador o el sociólogo. La de Daney y su escritura son las sucedáneas del estallido que, en "nuestra" historia, nunca destrozó el Tercer Reich.

El cine es muchas cosas: en gran medida es el único creador de mitos que nos dejó la era industrial, lo que no es poco. Pero eso si y sólo si rompemos con la falsa idea de que "el arte es para todos". Me explico: el cine de Shoshana, que sólo exhibe films de su archivo, es algo así como un museo. De hecho, Goebbels lo hace adornar "con desnudos del Louvre", tornando así la idea algo teratológica. Porque el museo vive de la ilusión liberal del "arte para todos". La única función que el objeto artístico puede cumplir "para todos" es la de mero adorno, oquedad carente de sentido. Para que el cine siga siendo fructífero como mitología, como motor del pensamiento, es necesario acabar con esa idea. Una cosa es que pugnemos por que todo film tenga igualdad de oportunidades a la hora de ser visto; otra, que el sentido de cualquier film deba estar al alcance de cualquiera. Siempre hay algo inasible en los grandes films que no está "al alcance de todos". Sin embargo, la cinefilia clásico-conservacionista, el juego de citas triviales y el "homenaje" a la bartola, en lugar de darle al cine (pasado) el privilegio de seguir, contemporáneo, operando en nuestro presente, opera como las vitrinas de los museos, diseccionando cada film. Los entierra en la bóveda de lo muerto, en el subsuelo de los cadáveres viejos al que cualquiera podría entrar pero al que, en realidad, sólo tienen verdadero acceso quienes costean el edificio.

Por eso, no hay acto más liberador para el cine –hoy, cuando parece que finalmente dejamos la gestión de la cultura del cine en manos de los momificadores y los que citan porque no pueden conseguir una cita– que usar la propia materia de las películas para poner en escena el acto liberador de reventar un cine lleno de nazis. ¿Sirve el cine para algo? Sí, el cine sirve para hacernos libres. Libres, incluso, del cine. **[A]**

Talento sin profundidad

por **Jorge García**

El cine desbordado de Quentin Tarantino ha provocado también desbordes en muchos críticos. Es así que se ha podido leer y/o escuchar en estos días desde que *Bastardos sin gloria* es una de las cinco mejores películas de la historia del cine hasta que es una obra abyecta, excesos que seguramente serán muy del gusto del director. Debo decir que nunca fui un gran admirador de la obra de QT, un realizador con indudable talento pero al que se le ha adosado una exagerada pátina de gran renovador del lenguaje cinematográfico a partir de algunas rupturas temporales narrativas en sus primeras películas que ya había practicado Stanley Kubrick varias décadas antes (ver *Casta de malditos*). Hay también en su visión del mundo (por llamarla de algún modo) un espíritu adolescente que impide tomarse muy en serio sus films, más allá del entretenimiento inmediato que producen. Y aparecen también en su filmografía dos elementos centrales recurrentes: el amor por los géneros clásicos y la obsesión cinéfila, expresados a lo largo de su obra a través de numerosas citas y homenajes. Bien, todos estos aspectos confluyen en su última película, una suerte de fantasía política con una formidable secuencia inicial (coincido con mi amigo Roger Alan Koza en que es la más perfecta de su obra hasta el momento), en la que QT abreva, como señalamos, en casi todos los géneros cinematográficos, cruzándolos y yuxtaponiéndolos de diversas maneras, a la vez que aquella cinefilia se expresa de una manera más explícita y directa que en obras anteriores. Tal vez el mayor problema de un film plagado de momentos brillantes y con un villano memorable sea la inextinguible necesidad del director de aparecer, antes que nada, como un *enfant terrible*, algo que se expresa en la constante necesidad de mostrar su "incorrección política" (vg., un oficial nazi muere heroicamente sin delatar a sus compañeros, mientras que un honesto granjero que encubre a una familia judía termina quebrándose y denunciándola). Pero, esencialmente, lo que impide a *Bastardos sin gloria* acceder a la categoría de gran película es que –más allá del disfrute que proporciona– da la sensación de que sucesivas visiones no sumarían nada al resultado final, sino más bien lo contrario. **[A]**

Contra todos

por **Juan Villegas**

Pocas veces me ha pasado, en mi historia de lector de la revista, que el contenido de las coberturas de dos películas tan importantes (y las tapas que se ganaron) me haya generado tanto desacuerdo como las del número 208, dedicadas a *Bastardos sin gloria* y *El secreto de sus ojos*.
Arranquemos con Tarantino. Con su última película me viene pasando lo mismo que con el peronismo: la defiendo frente a sus opositores y la ataco contra sus defensores. Acá toca atacarla, porque la efusividad de los elogios fue abrumadora. Aclaro que la película me parece buena (o muy buena), pero las sospechas de obra maestra le quedan grandes. Javier Porta Fouz resume en el título todo lo que tendría para criticar de su nota: "Más odio que corazón". No puedo estar de acuerdo con un elogio del odio, menos si se lo contrapone con lo que simboliza el corazón. Donde JPF ve una manifestación genial del odio y de potencia cinematográfica, yo veo un talento notable limitado por la falta de espíritu. El cine tiene a la realidad como gran referente, como ningún otro arte. La realidad (y, por lo tanto, la mayor parte de las películas) está conformada por seres humanos. Esta circunstancia obliga a todo cineasta con ambiciones a proponer una ética. Toda gran película debe decir algo sobre el mundo, sobre la vida, sobre las personas; no alcanza con referirse sólo al cine. Acepto la genialidad de la apuesta de Tarantino, su gesto de romper la Historia desde y con el cine, pero es necesario medir los límites de ese gesto. Tomarse a *Bastardos sin gloria* en serio por su valor histórico es una exageración. JPF dice que Tarantino "propone dulces, justas, brutales y pirotécnicas venganzas". Uno de los adjetivos está sobrando. Yo no veo la idea de justicia en ningún lado.
En otras notas, Leonardo D'Espósito asimila a *BSG* con los cuentos de hadas, con Tolkien y con Nabokov, en comparaciones pertinentes que la propia película habilita, mientras Diego Trerotola presenta un mapa de referencias, un elogio de la desmesura y el derroche y la confirmación de que el talento de Tarantino es más el resultado del conocimiento de las películas que el de la vida. Sin embargo, ninguna de las dos notas me presenta pruebas para demostrar la maestría de Tarantino en esta película. Tampoco leo en ningún lado qué piensan sus autores acerca de la mirada de Tarantino sobre el nazismo, los judíos y la guerra. Sospecho que nada se puede decir, porque Tarantino no dice nada sobre nada. Tal vez su única genialidad sea hacer una película sobre nazis, judíos y la Segunda Guerra y, sin embargo, volver a hacer otra película sobre el cine, en la cual el referente de la realidad está anulado hasta lo máximo que se puede. Ese logro casi imposible, que hay que reconocer, es también su limitación como cineasta.

Pero la falta de reflexión acerca de la falta de reflexión sobre la violencia en *BSG* no es lo que más me irritó de este último número. *El secreto de sus ojos* no recibió la misma unanimidad, pero varias de las afirmaciones que aparecen para defenderla me dieron unas ganas bárbaras de refutarlas.
Gustavo Noriega basa parte importante de su análisis en la idea de que los recuerdos incluidos en la película, en forma de flashbacks, son falsos, que no responderían a la realidad de lo sucedido, sino que serían "recuerdos de recuerdos", como dice Morales. No es así. Los recuerdos que realmente importan al espectador, los que remiten al punto de vista de Espósito, corresponden estrictamente a "la realidad". La excepción es, obviamente, la muerte de Sandoval. Sin embargo, acá tampoco hay nada de la ambigüedad que Noriega le atribuye a la película. Campanella quiere que el público acepte que así sucedieron las cosas. Los demás flashbacks, presentados como falsos (los disparos contra Gómez) o poco claros (las imágenes del comienzo), son, respectivamente, corregidos por la versión "real" o explicados por el devenir de la historia. De acuerdo con esto, inducir de ahí que la lectura sobre el pasado es sutil y ambigua es una trampa.
En otra parte, refiere a la supuesta buena idea de situar la película en 1974, porque éste es un período de la historia argentina menos inasible y remite a un pasado más desconocido (lo mismo argumenta Javier Porta Fouz en otra nota, como ya veremos). Es cierto, en algún aspecto. Sin embargo, en la película los personajes que encarnan las fuerzas del mal son los más obvios y están expuestos a base de subrayados permanentes. Así, la "sutileza" de no situar la historia en la Dictadura queda desvirtuada.
Pero sí estoy de acuerdo con un punto importante de la argumentación. Creo que la película no hace una apología del secuestro ilegal de Gómez por parte de Morales. Coincido en que no hay que tomarse las frases de Morales como la moraleja de la película. Es más, creo que la película da bastantes indicios para presentarlo como un psicópata peligroso, un ser oscuro del que habría que desconfiar. Lo que sí es un problema es que el film parece no hacerse cargo de esto durante todo el desarrollo. Al contrario, se lo presenta como a un héroe romántico, alguien admirable. Creo que Campanella es confuso donde no debería serlo (en el conformado moral de los personajes) y no logra ser ambiguo donde correspondería (en la entrega de información sobre los sentimientos de los personajes).
Noriega enumera las cosas que en la película están mal: la actuación de Javier Godino, las escenas sobrescritas, las resoluciones policiales forzadas, las dos o tres escenas importantes desajustadas. Dice, sin embargo,

que todo eso no es importante, porque la película es "ambiciosa y repleta de ideas", "permite muchas lecturas" y "recupera como pocas las posibilidades del cine de género: provocar emoción, risa y reflexión". Si esos errores son evidentes, aun para quienes gustan de la película, es porque sí son importantes.

En las páginas que siguen, Lilian Laura Ivachow se centra en las actuaciones y los personajes. Los elogios a Darín, Villamil y Francella son inapelables. Sin embargo, se habla de "expresión contenida", cuando la película tiene varios subrayados, marcados más por los acercamientos de cámara y el montaje que por las propias actuaciones, pero que influyen negativamente en la caracterización de los personajes. La dirección de actores no se manifiesta sólo en la marcación, sino también en la posición y distancia de la cámara y en la forma que adquiere la película en el montaje.

En otro párrafo hay una injustificada justificación del actor que interpreta a Gómez, basada en que "redunda, ante nuestra intriga natural de conocer al presunto asesino, en un rostro diferente y nuevo". Es fácil no estar de acuerdo con esto.

Y en el final, lo más criticable de la nota. LLI dice: "Morales se le adelanta con su justicia única y personal, forjando desde su indómito mundo mental otra particular reparación histórica". Repito, no creo que Campanella avale en la película las acciones de Morales. En la mejor decisión como director, las muestra, más bien, como una condena.

Luego, viene un juego verbal de Federico Karstulovich, del que no podría elogiar el tono burlón pero sí a grandes rasgos el contenido. Y a eso le sigue la nota de Eduardo Rojas, la única en contra de la película, con la que coincido en varios de sus apuntes, sobre todo en su enumeración de momentos en los que el guión y la puesta en escena subrayan y explican lo que debería haber quedado en una zona de mayor ambigüedad.

La nota final es de Javier Porta Fouz, a partir de la comparación entre la película y el libro que le dio origen. Parte de la idea de que la película es valiosa porque "conecta con su tiempo" y augura que "es un fenómeno público que marcará una época". ¿Quién sabe? En todo caso, ¿por qué eso debería importarle a un crítico de cine? JPF dice que la película es valiosa como "síntoma", porque "conecta con el alma de la época". No entiendo bien qué puede significar eso. Supongo que tiene que ver con el fenómeno de público, pero no sólo con eso, sino además con algo que lo trasciende, que trasciende tal vez al propio cine. Sería una de esas películas "que hay que ir a ver", de las que "hay que hablar". Ahora, ¿esa cualidad está necesariamente relacionada con la calidad de la película? Sin afán de comparar estéticas, ¿no podríamos decir lo mismo de los programas de Tinelli? JPF cita a Cocteau: "Cada éxito merece estudio, porque debe tener alguna razón, y estas razones nos dicen mucho acerca del alma de una época." De acuerdo, pero eso no significa que el referido éxito tenga un valor estético. También puede ser sólo un síntoma y nada más.

> Toda gran película debe decir algo sobre el mundo, sobre la vida, sobre las personas.

Como Noriega, JPF también sostiene que el cambio de época en relación a la novela es una gran decisión. No me parece. Las dos escenas principales que JPF señala como producto de esos cambios (la visita a Romano en el Ministerio y el posterior encuentro con Gómez en el ascensor) son de lo peor de la película, tal vez las menos sutiles, las más gruesas, las más subrayadas.

JPF sugiere en otro momento que la película dice algo importante sobre el peronismo. No termina de desarrollar del todo esta idea, que podría ser interesante, tal vez porque no encuentra elementos en la propia película para hacerlo. Sólo señala diálogos de fondo, apenas susurrados, o el hecho de que el personaje de Darín está enamorado de una chica de alcurnia, una idea que podría aparecer en cualquier telenovela mediocre.

Finalmente, arriesga su idea. Al colocar la acción entre el 74 y el 75, Campanella estaría diciendo, tal vez, que "en los setenta el peronismo también era esto": algo que amparaba abusos desde el poder y crímenes que se motorizaban desde el Estado. ¿Es tan arriesgada esta idea? Por otro lado, ¿alguien siente que la película quiere hacerse cargo de ese debate?

JPF termina sugiriendo que la "conexión con el alma de nuestro tiempo" se debe a que el peronismo y el antiperonismo siguen vigentes en nuestro país, en sus formas más exasperadas. Es incomprobable. Pero si no lo fuera, ¿probaría supuestas grandes virtudes de la película o una gran intuición para el gusto medio del espectador de cine?

Y termino con mis conclusiones. Creo que, más allá de las deficiencias de ambas películas, lo que hace que yo no pueda ver en ellas las obras maestras que tantos otros han querido ver es la ausencia de espiritualidad. Se trata, sin duda, en ambos casos, de artefactos bien construidos, por momentos virtuosos, pero que no laten verdaderamente, no respiran por su propia cuenta. La adolescente falta de reflexión de Tarantino y las imprecisiones actorales o formales de Campanella serían apenas anécdotas si sobre ellas sobrevolara el espíritu, aquello que trasciende la vida material de las cosas y los seres. Pero sabemos que el viento sopla donde quiere, por lo que sería injusto acusar a nadie de esta ausencia. Este texto quiere ser más una reflexión acerca de unos textos que confundieron brillo con belleza y astucia con profundidad que una crítica al trabajo de dos directores, que sólo quisieron hacer buenas películas y tal vez lo lograron. **[A]**

Rudd, Paul Rudd

Factor de Balance Universal

por **Marcelo Panozzo**

Un problema con el site Allmovie.com: o no cuentan con suficiente personal para tener más o menos al día las biografías, o se interesan pura y exclusivamente por pavadas. Tomemos el caso de Paul Rudd: le dedican cinco (5) párrafos, unos 4000 caracteres con espacios, a contar dónde estudió, qué cosas hizo en teatro, a mencionar que en una obra lo dirigió Sir Ben Kingsley, que encabezó un espectáculo en Broadway, que hizo una película con Neil LaBute o una adaptación para TV de *El gran Gatsby*, mientras que dejan 638 caracteres con espacios –un (1) párrafo– para su producción 2004-2009, o sea las dos Ron Burgundy, *Virgen a los 40*, *Ligeramente embarazada*, *Role Models* o *I Love You, Man*, además de *The Oh in Ohio*, *Diggers*, *Forgetting Sarah Marshall* o *The Ten*. Además, en los benditos cinco párrafos del principio le dan bolilla normal a *Ni idea* y ni siquiera mencionan su participación en *Friends*.

Sí, sí, Sir Ben Kingsley, muy interezzzzzzzzzzzzzz...

El problema quizás no sea tanto de Allmovie.com como nuestro, unos tipos desubicados y ridículos, siempre empeñados en señalar a ese hombre que está un paso atrás y que se roba las escenas. Según la lógica "mainstream de qualité" que rige al mundito de la agitación cinematográfica (diarios monopólicos y de los otros, sitios de la Internet Machine, radios, Catalina, Pinti, etcétera), los pasos atrás serían dos: primero, el de las películas en las que toma parte Paul Rudd, que tienden a ser ubicadas a la zaga de aquéllas que en teoría valen la pena (aunque también se terminen robando la escena, una y otra vez), y, luego, el paso atrás de Rudd propiamente dicho. Hay que hacer foco en serio (y eso siempre da pereza) para recortar a este pibe ni alto ni bajo, ni gordo ni flaco, redondeadito y castaño, que brilla incluso a su pesar. Es mucho más fácil verlo a Darín, o incluso a Francella, cuyo segundón campanelliano está hecho pura y exclusivamente para llamar la atención.

Sí, sí, Francella en la de Campanella, muy interezzzzzzzzzzzzzz...

Seguimos la navegación por Allmovie.com: "Biography", listo; "Filmography", listo; "Awards"... ¿A ver? Cliqueando ahí nos enteramos de que Rudd lleva un único premio ganado en su vida. ¿Qué premio ganó? "Personaje masculino más ofensivo", según The Women Film Critics Circle, asociación internacional con 46 miembros (perdón), según la cual la mejor película de 2008 "sobre una mujer" fue *El sustituto*, de Clint Eastwood, y la mejor "de una mujer" resultó *Frozen River*, de Courtney Hunt.

Sí, sí, es oficial: el mundo es una mierda.

Por suerte lo tenemos a Paul Rudd para mejorarlo un poco. O al menos para, en caso de necesidad y urgencia, usar como escudo esa frase que su Danny Donahue le suelta a la empleada de la cafetería en el comienzo de *Role Models*: "Felicitaciones, sos idiota en tres idiomas".

Paul Rudd, entonces. El pibe que se robaba las escenas pasó a robarse las películas, cosa que queda clara en dos de los más grandes films de los últimos meses (ambos sin estreno en salas nacionales; un idioma más para sumar a la idiotez), *Role Models* y *I Love You, Man*. El muchacho bueno, pulcro, ese yerno ideal que de pronto se transforma en casi un beso del infierno... *Most Offensive Male Character!*

Paul Rudd, entonces. La versión XXI de, digamos, un Ed Harris, o ese tipo de actor que garantiza un promedio determinado y que no defrauda nunca, incluso en películas malas; que termina brillando por acumulación, y que lleva sobre sus hombros la pesada tarea de ser FBU o Factor de Balance Universal. Si está Rudd, uno siempre va a optar por ver la película en cuestión, aunque el resto de los factores prometa catástrofe. Nada del todo malo puede pasar en un film que lleva su nombre, su gracia, su capacidad de entender lo que las películas necesitan y entregarlo con inteligencia y generosidad. Veamos algunos casos que sustentan su alta performance como FBU.

Uno, *The Oh in Ohio* (Billy Kent, 2006). Se trata de una especie en extinción: la comedia sexual. Una película demasiado franca para ser actual, sobre una mujer (Parker Posey) que nunca en su vida tuvo un orgasmo, cuyo marido (Rudd) la deja tras diez años de matrimonio frustrado por la falta de "oh". La película es de las cosas más erráticas que dio Hollywood en muchos años, muy posiblemente por la falta de práctica a la hora de llamar a las vaginas y a los vibradores por su nombre (tanto que resulta difícil sacar un puntaje promedio final: ¿4,75? ¿8,33? ¿6,00?). Lo cierto es que *The Oh in Ohio* logra florecer en determinado momento gracias a la historia de Posey con un piletero interpretado por Danny DeVito (!), pero en su primera hora, mientras marcha permanentemente a los tumbos, es Rudd el que la sostiene, el que la devuelve a su eje, sin esfuerzos pero sin alardes, como un profesor de Biología que termina enredándose en una historia con una alumna, dando siempre con el tono justo de ácida liberación.

Dos, *Diggers* (Katherine Dieckmann, 2007). Otra película anómala (o al menos recóndita). *Springsteeniana*, dice Juan Pablo Martínez con razón (nada más *old fashion* que El Jefe, a Dios gracias). Los amigos-*diggers* de Long Island circa 1976 no buscan oro sino almejas, y la película los retrata a lo largo de un par de semanas marcadas por la muerte del padre de uno de ellos y la aparición de una gran empresa que acorrala a los pescadores independientes. Comedia *blue-collar* triste, *Diggers* es una película dura (un guión perfecto de Ken Marino, guionista también –junto a Rudd– de *Role Models* y protagonista de *Party Down*, serie de TV modelo 2009 creada por Rudd) que si llega a algún momento de patetismo es porque no hay otra posibilidad, porque así es la vida, y porque además asume que siempre se puede salir de allí por el lado de la gracia y la amabilidad. Aquí Rudd se lleva la peor parte, es

I Love You, Man

el personaje más sombrío y cínico del cuento, y su trabajo como FBU cambia portentosamente de signo.

Tres, *Ligeramente embarazada* (Judd Apatow, 2007). Lejos del centro de la acción, no sólo interpreta su clásico papel de ladrón de escenas, sino que además deja una extraña sensación: Apatow tendría que haber hecho otra película y no ésta, una que girara pura y exclusivamente sobre Pete, ese hombre casado y sometido (o todo lo contrario) que interpreta Rudd.

Cuatro, *Virgen a los 40* (Judd Apatow, 2005). La mejor película de Apatow; está muy bien así como está, pero la historia de David y sus penas de amor merecía un *spin-off*. Definitivamente.

En *Role Models* y *I Love You, Man*, el Rudd último modelo hace que su FBU escape a las películas mismas y termine por balancear el momento de Hollywood (y, de paso, este número de *El Amante*; no en vano se llama Factor de Balance *Universal*). Tan mal las cosas no pueden estar si en menos de un año esta gente fue capaz de entregar dos películas así, ofensivas, adorables, salvajes, roñosas, cursis y quijotescas. Dos películas grandísimas.

Sí, sí, Paul Rudd: *I love you, man!* **[A]**

I Love You, Man

RENTA DE OTRAS PELICULAS

ESTO ES CINERAMMA®

ASOCIATE HOY

www.estoescineramma.com.ar

Lammbaré 897 (Sarmmiento 4600) Almmagro.10 a 22 hs. Dommingos cerrado.

I Love You, Man

Estados Unidos, 2009, 105'. **DIRIGIDA POR** John Hamburg. **CON** Paul Rudd, Rashida Jones, Jason Segel, Sarah Burns, Greg Levine, Jaime Pressly, Jon Favreau, Lou Ferrigno.

Amigos piedras

por **Diego Trerotola**

Sos mucho mejor que los demás / Todo el día pensando, pensando / Vos soñás con un barrio mejor y te quedaste mirando la nada / Amigo piedra, necesito que me ayudes con mi auto otra vez, para viajar a ese lugar nuevo.
Amigo piedra, Él mató a un policía motorizado

Tengo que decir que no me sonaba para nada John Hamburg cuando lo vi en los títulos como el director de *I Love You, Man*. Mi memoria cinéfila me jugó una mala pasada porque el tipo sí tenía un prontuario considerable, que apareció al primer clic de esa ayuda memoria virtual bautizada IMDb: fue guionista de *Zoolander* y de la saga *La familia de mi novia*, pero también director y guionista de *Mi novia Polly*, más otras cosas que no he visto. Pufff, casi que no me creía que alguien podía haber hecho todo eso en una sola vida y que además pasara desapercibido para mi disco rígido. Casi que no me explicaba que no tuviese un póster del tipo en mi pieza. Pero la cuestión es que, si hubiese sabido quién era cuando empecé a ver la película, podía creerme que iba a ver una obra maestra, pero no sucedió eso, no esperaba nada. Pero lo de obra maestra sí sucedió: la vi, delante de mis ojos, y la recuerdo casi como una alucinación. Me explico y empiezo con una aclaración: cuando recién escribí "empecé a ver" mentí, tenía que haber escrito "empezamos a ver". No porque tenga personalidad dividida (que sí, que la tengo, como todo cinéfilo de ley), sino porque no estaba solo cuando empecé a verla en divx (la película no se estrenó en Argentina, y no sé si eso pasa-

rá), estaba con mis amigos Pablo Marín y Agustín Masaedo. Puede ser que no les importe un carajo ese detalle, puede ser que no tenga importancia para lo que escribo, porque ésta debe ser una crítica de una película dentro de un dossier sobre Paul Rudd en una revista y esto no es un blog, bla, bla, bla. Puede ser todo eso, pero esta vez no será. Y no será por las varias razones que siguen. Para empezar, porque *I Love You, Man* trata sobre Peter Klaven (Paul Rudd) en busca de tener el mejor amigo que nunca tuvo. Rudd está por casarse y necesita un amigo rápido para que haga de padrino en su boda. El punto de partida es absolutamente desesperado (o disparatado), perfecto para una comedia enérgica, donde anarquía y control están tensados en desequilibrio permanente, como la gran metáfora de la película: Lou Ferrigno. Sí, sí, el actor fisicoculturista que interpretó al "Hulk de la TV" es la gran metáfora de la película, y sólo esa idea pesa 18 mil kilates. Como agente inmobiliario, Klaven conoce a Sydney Fife (Jason Segel) mientras trata de vender la casa que pertenece a Lou Ferrigno, un monumento a la egomanía formidable, con pósters y memorabilia de Hulk en cada pared y una estatua del cuerpo tuneado en el gimnasio de él mismo, o sea de Ferrigno. La casa que los reúne es la de ese personaje de historieta pensado como inversión de Jekyll & Hyde: su lado furioso, monstruoso es la bondad y la justicia pura, nunca la maldad, pero sólo es realizable por medio de la destrucción. Mejor dicho, la casa que los reúne es de la estrella pop que interpretó el lado salvajemente bueno de Hulk, pero que también se confunde con él (entre otras cosas, ser pop, como señaló el movimiento homónimo, es creer que la vida y el arte no son fácilmente diferenciables, que un objeto vulgar, como una viñeta de historieta o una lata de sopa, pueden ser sublimes). El verdadero sello de la amistad Rudd & Segel es aceptar que uno debe hacerse amigo porque encuentra que el lado bueno del otro es monstruoso. Y, como opuestos que se atraen, uno (Rudd) es formal, tímido y vivió siempre en pareja; el otro (Segel) es informal, explosivo y soltero compulsivo. Cada uno es el monstruo del otro: las elecciones de vida de uno son la contracara de las del otro. Ambos son planetas de órbita y color distinto, pero que pertenecen al mismo sistema: a veces los mundos chocan y se desata el amor, la furia y el ridículo en forma de canción de Rush. Y, cuando eso pasa, cuando las pociones del juego de química Rudd & Segel estallan, como es habitual en las grandes comedias, se debería aprender la verdad del revés, ver el mundo patas arriba, con la sabiduría extraoficial como forma de contrarrestar la doxa, la verdad de perogrullo, el sentido más común. Y si ven la película se van a dar cuenta de que Rudd & Segel desdicen ese refrán moralista que sentencia que del ridículo no se vuelve: ¡sí, se vuelve, y con un/a amigo/a de regalo! O mejor: la única condición para tener un/a amigo/a es que te garantice y sea tu cómplice para poder volver a ir de picnic al ridículo. Porque si es ridículo llorar con una película mala/buena como *Chocolate* (la de Hallström), ser famoso por aparecer en TV gruñendo y pintado de verde o por salir en un cartel gigante disfrazado como un Village People, *I Love You, Man* enseña que no basta con no tenerle miedo al ridículo, sino que hay que amarlo sin límites de velocidad.

Esa tarde de sábado que con Pablo y Agustín empezamos a ver *I Love You, Man* en La Plata fue una de las más ridículas de mi vida. En primer lugar, porque a todos nos parecía una película extraordinaria pero no llegamos a terminar de verla, no recuerdo por qué, tal vez por la ingesta de cantidad de cerveza, whisky y otras sustancias; o tal vez porque la casa de Agustín comenzó a llenarse de más amigos/as venidos/as de planetas extraños (en un momento parecía el camarote surrealista de los hermanos Marx en *Una noche en la ópera*). Aunque prefiero pensar que dejamos de ver la película de Hamburg porque no soportábamos ser sólo espectadores del ridículo de la amistad, sino que queríamos superarla. Y, si no recuerdo mal, creo que lo logramos, que sucedieron cosas insuperablemente ridículas en ese lugar o en el recital al que ansiábamos ir y al que llegamos cuando ya había terminado (y para el que mucha gente se había ido especialmente a La Plata, ¡y eso que estábamos a cuatro cuadras del recital! Si eso no es el colmo de la ridiculez...). No puedo contar detalles del guión de comedia anarquista que vivimos ese día porque tal vez iríamos presos. Y, la verdad, en la cárcel extrañaría mucho la ridiculez libertaria de las performances de Rudd.

La película la volví a ver solo, ahora completa; de aquel paraíso sabático llegué a mi casa con una resaca enorme, dolores indefinibles, una sensación anestésica de felicidad y con una copia de *I Love You, Man*. Estaba frente a la pantalla y golpeaba las cosas enfurecido de risa. No, no fue triste verla en soledad, porque sabía que mis amigos piedras de aquella noche (Hamburg & Rudd & Segel & Pablo & Agustín & etc.) estaban en el eco de mi risa descontrolada que me permitía revivir el viaje al planeta ridículo, que es el mejor barrio para vivir y no volver. **[A]**

Ni idea

Clueless

Estados Unidos, 1995, 97'. **DIRIGIDA POR** Amy Heckerling

¿Qué son esas dos personas, Josh (Paul Rudd) y Cher (Alicia Silverstone)? El padre de ella es el ex marido de la madre de él, pero ya no están juntos. Entonces... mientras el matrimonio duró fueron hermanastros, ¿no? Pero ya no lo son. Y por lo tanto están en estado de libertad, aunque el peso de las ataduras por momentos consiga disimularlo. Un detalle vale más que mil teorías, y el vínculo entre Josh y Cher define a la perfección a esta película en (permanente) estado de libertad, a la que ni siquiera el peso de la estupidez marketinera logró eclipsar. Basada ligeramente en *Emma* de Jane Austen, es un caso inequívoco de "not just another teen movie", a cuya argumentación de venta, en aquel momento, se le perdió el "not just": así como lo de los ex hermanastros tenía su punto de dificultad, tratar de explicar que por detrás de la *teen movie* con la adolescente del momento había una película de una enorme sofisticación también podía resultar complejo, y acaso inútil. Los destellos del peliculón de Amy Heckerling brillan todavía hoy: en la osadía de su operación, en el look, en cada diálogo, en cada uno de los quirúrgicos *as if!* de Silverstone, que parecen dirigidos a alguien fuera de la pantalla. Por si fuera poco, su ajedrez romántico anunciaba una de las facetas más sólidas del Paul Rudd por venir, aquélla que lo hace un comediante diferente del resto: esa cualidad de centro-descentrado de las historias (que llega a su apogeo en *Ligeramente embarazada*), su facilidad para deambular por los márgenes y definir con la mirada el centro de la escena. **MARCELO PANOZZO**

El objeto de mi afecto

The Object of My Affection

Estados Unidos, 1998, 111'. **DIRIGIDA POR** Nicholas Hytner.

Un año después de *La boda de mi mejor amigo* de PJ Hogan y *La otra cara del amor* de Kevin Smith, llegó esta película que mezcla una subtrama de la primera con la trama de la segunda, y que comparte con ambas el hecho de ser tremendamente amarga al punto de lo desgarrador, a pesar de tratarse de una comedia. Dirigida por Nicholas Hytner –quien venía de hacer los bodrios chorongueros *La locura del Rey Jorge* y *Las brujas de Salem*–, *El objeto de mi afecto* es claramente la mejor película del director, principalmente porque el horrendo "aire de cultura" de las antedichas pelí-

culas es tomado aquí como excusa para la comedia. *El objeto de mi afecto* transcurre en pleno ambiente cultural/intelectual neoyorquino, con gente de teatro y cenas con personalidades como Norman Mailer y Umberto Eco, y todo ese material da pie a una enorme cantidad de desopilantes diálogos y situaciones.

Sin embargo, el centro de la película son Nina y George, o sea, Jennifer Aniston y Paul Rudd, la improbable pareja protagónica. A George lo deja su novio, se muda con Nina, a quien acaba de conocer, se hacen amigos, ella queda embarazada de su novio, decide tener el bebé pero sin él, le pide a George que la ayude a cuidarlo, George termina aceptando y Nina termina enamorándose de él. Claramente, nada bueno puede salir de una situación así, y semejante historia jamás podría tener un final del todo feliz. Lo que hacen aquí Aniston y Rudd con sus personajes es tremendo, y en un mundo ideal habrían recibido todo tipo de reconocimientos. Ellos tienen muy buena química, y son capaces de pasar de la comedia pura a la mayor tristeza en una misma escena. Pero ninguno de los dos intenta hacer un show de sí mismo: todo es bien sutil; por más que estén peleándose a los gritos, ambos con los ojos llenos de lágrimas, todo se ve y oye verdadero. Es extraño (y loable) que una película de un tipo salido del teatro, cuyas películas anteriores retienen lo peor del teatro más vetusto en cuanto a actuaciones altisonantes se refiere, resulte tan clásica por el lado de las actuaciones. El *understatement* de Rudd es tal que su George es un homosexual alejadísimo de las representaciones políticamente correctas de Hollywood (el "gay normalizado", el que parece hétero hasta que se demuestra lo contrario), pero al mismo tiempo, y si bien retiene cierto amaneramiento durante toda la película y es perfectamente reconocible como gay, tampoco está en el extremo de la "loca estereotipada". **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

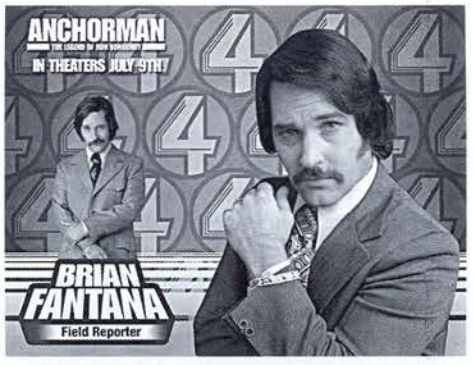
El reportero: La leyenda de Ron Burgundy

Anchorman: The Legend of Ron Burgundy
Estados Unidos, 2004, 94', **DIRIGIDA POR** Adam McKay

Nadie en Dreamworks pensaba que valiera mucho la pena hacer una película sobre un comentador de noticias de San Diego en plenos setenta. *Anchorman* no sólo es el inicio de la factoría McKay, sino que además sienta jurisprudencia en el terreno de la comedia: con Ferrell al mando y un par de buenos secuaces alrededor (Steve Carell, John C. Reilly, Vince Vaughn), la trama es anecdótica. La maestría de McKay está en plantar ciertos tópicos y sembrar el terreno para luego dejar el camino abierto a las improvisaciones, que funcionan como un tema con variaciones. Eso hace que *Anchorman* y sus subsiguientes películas sean desopilantes pero a la vez muy frescas, un combo ultrapreciso de inteligencia escatológica y acidez ingenua. Rudd, que a esta altura ya había mostrado con creces sus dotes comédicas, interpreta al amigote canchero de Ron, un notero bigotón, patilludo y machista que cree poder dominar a cualquier fémina, haciendo uso de perfumes exóticos y muy setentosos, supuestamente infalibles. Su momento de gloria es cuando se aplica el Sex Panther, colonia de un aroma repulsivo que unos describen como "un pañal usado lleno de comida india" y otros como "el olor de la pija de Pie Grande". Rudd no sólo está al mismo ritmo y filo que Ferrell, tarea épica si las hay, sino que además refleja la distancia que separa a la percepción que el personaje tiene de sí mismo y lo que es, y eso lo hace entrañable, humano en sus contradicciones. Ahí vemos la infinita sutileza de Paul Rudd, su tendencia a moverse simultáneamente en varios registros, a unir timing y capas de profundidad, a jugar al juego grupal sin resignar el propio. De fondo se trasluce un tipo que entiende a la actuación como un divertimento gentil sin pretensiones, apenas un bufón entregado a las masas que conoce más del oficio que muchos que se llenan de premios. **GUIDO SEGAL**

El objeto de mi afecto

Virgen a los 40



El reportero: La leyenda de Ron Burgundy

Diggers

Wake Up, Ron Burgundy: The Lost Movie

Estados Unidos, 2004, 93', **DIRIGIDA POR** Adam McKay

Wake Up, Ron Burgundy: The Lost movie es, esencialmente, un proyecto frankensteiniano, una película hecha de retazos, sobrantes que nunca entraron en *El reportero* por su delirio aún más desaforado. De hecho, es una película alternativa, ni siquiera es otra película completamente distinta ya que toma buena parte de las escenas de la película definitiva pero las monta con torpeza, como si el asunto se revelara explícitamente brutal. ¿Por qué estas escenas murieron en la etapa de montaje?, se preguntarán. Porque mientras *El reportero* era una película centrada en Ferrell, aquí la cosa se vuelve comunal, más anárquica, más burbujeante aún, aunque no necesariamente más compacta. Al menos durante buena parte del rodaje, el grupo es la estrella, y el lucimiento del cómico se entrega a una idea de comedia jazzera, improvisada. En ese esquema, Paul Rudd se revela como una de las cla-

ves para entender buena parte del código de la NCA: en Rudd conviven dos extremos, uno más tranquilo y otro más desaforado y explosivo. Pero lo suyo no es la explosión a lo Adam Sandler, sino que deja salir a la bestia y convive con ella... vestido de smoking. Es un doble registro, algo así como una escatología elegante. Ok, ok: el estallido del Rudd comediante todoterreno se desataría con mayor efectividad luego, pero la base estaba, sólo había que tentar al demonio.
En *WURB: TLM*, sin embargo, su Brian Fantana se desdibuja en pos de una integración grupal, mientras que en *El reportero* se podía disfrutar a cada uno de los integrantes del grupo independientemente. Esa flexibilidad es otro de los motivos que vuelven al actor un cómico indispensable: juega en toda la cancha. Puede estar al frente o ser funcional a un ensamblado mayor. Ahí radica su secreto: comenzar desde abajo, pasar por todos los lugares y posibilidades y revelarse generoso. Rudd no tiene destino de estrella. Agradezcamos que no lo sea jamás. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Virgen a los 40

The 40 Year Old Virgen

Estados Unidos, 2005, 116', **DIRIGIDA POR** Judd Apatow.

El ingreso de Apatow (ese actual nódulo por donde pasa o deja de pasar la comedia norteamericana hoy, que no es aquella "Nueva" alguna vez tapa de *El Amante*) al mainstream fue con *Virgen a los 40*. Ahí el virgen de marras no era Paul Rudd (con esos ojitos llenos de cerveza y una mezclada apariencia entre asesino serial y buen mozo de portarretrato genérico, nadie duda de que, como improvisa en los extras del DVD, Rudd "wanna eat some pussy"). El virgino era Steve "Agente 86" Carell, ese Ken de carne y hueso tensado con alambre, yéndola aquí de geek olímpico, de ésos cuyas colecciones y pasiones de los débiles poseen más nervio y tamaño de diseño de producción que un sentido, valga la redundancia, sentido. Ahí, en el contraste entre los juguetes (Carell como el muñeco de colección devenido muñeco de torta; Rudd como el chiche de adulto), es donde nuestro Rudd se hace una extraña especie de Superman a la inversa. En lugar de venir de otro planeta, el Rudd superhombre y superamigo (el primero, común: en este caso, un mero empleado de una casa de artículos para el hogar; el otro, sobrenatural: toma al nerd Lois Lane y lo hace volar) traslada al casto Andy a un nuevo mundo: el de la amistad masculina, ése donde el humor zopenco salva vidas y donde la conexión y el cariño se miden en la mayor cantidad de chistes de puto que puedan hacerse por segundo. Es más, en cierto punto, el Rudd de *Virgen a los 40* viene siendo, otra vez, el antónimo del geek devenido primero amigo, después novio, para ¿evolucionar? en marido. Esa cara de sol resacoso, de amigo capaz de regalar, en la ficción del film, una cajota de porno y, en el film, la pausa y el paso atrás para que todo brille, viene siendo el Clark Kent, esa mentira de Rudd que esconde a su Superman, un hombre obsesionado –hasta lo psicópata– con un viejo amor (según él). Por eso su personaje no puede tener moño, porque Rudd es, antes que nada, la perfecta kryptonita para el final feliz: un tipo demasiado parecido a nosotros. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Diggers

Estados Unidos, 2006, 96', **DIRIGIDA POR** Katherine Dieckmann.

Diggers es una "película-canción de Springsteen", o sea, de esas películas sobre antihéroes de la clase trabajadora en un pueblo chico cuyas historias bien podrían ser letras del Jefe. Dirigida por la debutante Katherine Dieckmann y escrita (y coprotagonizada) por Ken Marino, amigote y habitual colaborador de David Wain y protagonista de la serie de Paul Rudd *Party Down*, *Diggers* transcurre en 1976 y narra unos días en la vida de un grupo de amigos recolectores de almejas en Long Island, cuyo trabajo se ve amenazado por una gran corporación que marca territorio y les prohíbe recolectar.
Es una película chiquita, de tono menor, hecha sin pretensiones y amable como pocas. Todo está jugado al mínimo; incluso la muerte del padre de Hunt (Paul Rudd) y Gina (Maura Tierney), que es el punto de partida, y su posterior funeral están resueltos sin mayores sobresaltos. Todos los actores están excelentes, lo cual, en una película como *Diggers*, quiere decir que están relajados, que actúan de forma clásica y que ninguno intenta sobresalir demasiado. Igualmente, a pesar suyo, Paul Rudd sobresale porque su Hunt es un personaje realmente entrañable, vulnerable y sí, bastante gracioso, y Rudd se siente muy cómodo en personajes así. Esto se ve en las escenas que comparte con Maura Tierney, como aquella previa al funeral donde hablan de lo ridículo que se ve su padre en el ataúd vestido de traje –él también era recolector–, o en su reacción al enterarse de que su hermana se está acostando con uno de sus amigos, o bien cuando le pregunta a ella si está mal que extrañe más a mamá que a papá (escena desgarradora resuelta sin lágrimas; todo un ejemplo de sobriedad).
La película no se estrenó ni se editó aquí, aunque la edición Zona 1 se consigue en algunos DVDclubes que trabajan importados. De más está decir que vale la pena rastrearla. **JPM**

Mal ejemplo

Role Models

Estados Unidos, 2008, 101', **DIRIGIDA POR** David Wain.

Mal ejemplo fue la primera evidencia hallada este año –la otra sería *I Love You, Man*– de que no hay nadie como Rudd para el trabajo en equipo. Aquí hace dupla, alternativamente, con dos entidades tan disímiles entre sí como Seann William Scott (el Stifler de las *American Pie*) y Christopher Mintz-Plasse (el McLovin de *Superbad*), y con ambos establece la misma, milagrosa química que antes había tenido con Will Ferrell o Seth Rogen y que después tuvo con Jason Segel. Rematando los chistes de los demás, sirviéndoselos en bandeja o simplemente acompañando la jugada por si llegaran a necesitarlo, Rudd es un *todocampista* generoso y eficiente, que brilla y hace brillar a los compañeros que le toquen en suerte. Su personaje en la película de su compinche David Wain (otra sociedad ganadora como la de Ferrell y Adam McKay) está fabricado a medida: después de actuar en el desquicie de culto *Wet Hot American Summer* en 2001 y de protagonizar y producir la no tan redonda *The Ten* en 2007, en *Mal ejemplo* Rudd se suma, por primera vez, al equipo de guionistas. Con el resultado puesto, ese dato sirve para demostrar aun otra de sus virtudes: la de entenderse a sí mismo y a su *persona* cinematográfica. El Danny Donahue de *Mal ejemplo* es un cínico capaz de declinar una invitación diciendo "No es por vos; es que odio cenar con personas", y que va quitándose capa tras capa de amargura, de vergüenza, de cobardía. Obligado por las circunstancias (tan absurdas como pueden serlo 150 horas cuidando a un geek preadolescente por haber escalado un monumento con una camioneta travestida de minotauro), sí, pero sobre todo gracias a que los demás ven antes que él, y terminan por hacerle ver, que tiene los sentimientos y el valor que se necesitan para rockear (una serenata a su chica) toda la noche y estar de fiesta (con sus amigos) todos los días. **AGUSTÍN MASAEDO**

Elogio de la gordura

por **Josefina García Pullés** y **Marina Locatelli**

"Es gracioso porque es gordo."
Mr. Chow en ¿Qué pasó ayer?

Hay actores naturalmente gordos. También hay actores que engordan con los años, se enamoran de esa grasa tan temida por el *star system* y la llevan, con orgullo y talento, hacia el estrellato. Después están los actores que sólo engordan para algún rol (Denzel Washington, Matt Damon, Charlize Theron, Reneé Zellweger) que, creen, puede consagrarlos. Muchas, muchísimas veces, ese engrosamiento de la persona es completamente innecesario e inentendible. Decorativo para la historia, para la película, para la puesta en escena. Un ornamento corporal inexplicable (el caso de D. Washington en *Rescate del metro 1 2 3* es temible). Porque los engordados no saben manejar su cuerpo como los "gordos en serio", cuyas dotes para la comedia están implícitas en su carne y en su manera de exhibirla. Ellos saben llevar su cuerpo, saben manejarlo porque es verdadero, porque es grasa incorporada y no adosada a la fuerza, porque es comida que se hizo vida en sus expresiones, sus rostros y sus traseros. Los gordos de mentira, los gordos oportunistas, llevan gorduras ridículas, grasas que no saben manejar, cuerpos que no les pertenecen del todo (incluso, que no se merecen).
Hace unos años, alrededor del 2000, Alec Baldwin volvió al cine de comedia. Él nunca había dejado de aparecer por *Saturday Night Live* (hizo casi una aparición por año desde 1990 hasta 2009), pero fue su breve papel en *Friends* el que le dio su olímpica insignia de dios de la comedia. Es que Baldwin fue engordando. Y entonces volvió a la comedia cinematográfica más gordo y más feliz. La comida nos hace felices, quizás porque comer es incorporar el mundo por la boca. Y, justamente, en ese capítulo de *Friends*, Baldwin hizo de un hombre "demasiado feliz", alguien al que todo le parecía genial, increíble, espléndido... Este actor de ojos azules volvió para escupir un mundo que tenía atragantado y que quizás recién pudo soltar cuando se separó de Kim Basinger y tuvo que pelear por la tenencia de su hija. Es que quizás recién cuando tuvo miedo a perder algo más que algunos kilos él pudo expresar toda la gracia que su vida iba dejando de lado (¿o no dicen que los payasos son, en realidad, seres muy tristes?).
Y entonces, en 2004, Alec apareció enorme, en un papel a la medida de su reciente acrecentado físico. Su personaje, Stan Indursky, el pesado –en todos los sentidos posibles– jefe de Ben Stiller en *Mi novia Polly,* protagoniza una de las mejores escenas de comedia de los últimos años: en el escenario privilegiado de un baño de hombres, Baldwin demuestra su peso cómico específico cuando, consejos y camaradería mediante, toca la oreja y da palmadas a un apesadumbrado Stiller mientras ambos hacen uso de los mingitorios. Con cada kilo de más, Alec se reinventa a sí mismo como un gran actor secundario; cada nuevo kilo engrosa su piel de actor de estirpe. No en vano sus pisadas son fuertes y sus gestos, ampulosos y acertados.
Voluptuosidad: ésa será su característica desde 2000 en adelante. Y a pesar de eso, en el cine será relegado mayormente a papeles flacos, casi raquíticos, tanto en drama como en comedia. Sin embargo, Baldwin les insufla vida a esos personajes a fuerza de bocanadas de una actuación que se asienta en su redondez, presencia y dimensión. Porque su gordura no es superflua, es endógena, y entonces sus creaciones se apropian de ella, abrazándola, aprovechándola. Ahora sus personajes tienen una gran masa inspiradora, una amplia superficie de donde agarrarse para provocar emoción, ansiedad y, sobre todo, risa. ¿Será quizás, como dice Mr. Chow, que es gracioso porque es "gordito"? Como teoría científica, no tiene asidero alguno. Como teoría cinéfila, quizás tampoco. Lo cierto es que, en varios actores, el considerable aumento de peso (el verdadero, no el mentiroso, ¡si no miren los papelones de Eddie Murphy!) muchas veces redunda en un considerable aumento en la calidad de sus actuaciones cómicas. Alec Baldwin es, claramente, uno de esos actores.
Mas a pesar de todo esto, será en la televisión, en la sitcom *30 Rock*, donde la industria del entretenimiento lo reconocerá –con críticas, dinero y galardones– como un verdadero *grosso* actor. Es allí donde toda esa vida ingerida explota en felicidad y cinismo (las dos caras de una misma verdad) y donde su gordura de *bon vivant* le da el punto justo a su actuación. Gracias al papel que Tina Fey le hizo a medida, esas oportunidades que en los noventa, siendo un galán flacucho, fueron desapareciendo hoy lo encuentran en su mejor estado y lo guían hacia un nuevo protagonismo en la pantalla grande (llegará, llegará).
En *La novia de mi mejor amigo,* estrenada recientemente, se confirma que el cine lo necesitaba gordo. Allí nuestro amigo Alec interpreta a un padre misógino, tan cínico como adorable, un gordito que desfila sus justas adiposidades por las escenas más divertidas. Con su habano en los labios y el timing preciso en el cuerpo, tanto aquí como en *Las locuras de Dick y Jane,* él nos convida con breves momentos de cine que recuerdan a la comedia disparatada de los treinta y cuarenta. Es que la gordura ha hecho de Baldwin un actor desinhibido que, en su caso, es lo mismo que decir un gran actor. **[A]**

Al cierre de este número, en el Congreso se continúa debatiendo la Ley de Medios de Comunicación. ¿Cómo influiría su sanción en el ámbito del cine? Del resultado de esta discusión dependerán sus alcances .

¿Nuevo sistema de fomento?

por **Fernando E. Juan Lima**

El clima general no ayuda para pensar con calma un tema aparentemente lateral o menor en el contexto de lo que se ha planteado como la "madre de todas las batallas" (la que se libra en torno a la aprobación de la ley que vendría a suplantar la vetusta Ley de Radiodifusión en vigor). Este tema es el que tiene que ver con el impacto que esta norma habrá de tener sobre el cine y su regulación; y aquí nos permitimos abordarlo, dejando por un momento de lado las discusiones que hacen a la oportunidad del proyecto presentado por el Gobierno, la lucha de determinados medios de comunicación por conservar su lugar de poder, la forma en que se ha instalado el debate, etcétera.

Si bien es cierto que esta ley está destinada a regir primordialmente la radiodifusión televisiva y sonora, independientemente del soporte utilizado, o por servicio satelital, con o sin suscripción (artículo 4º), la circunstancia de que parte de la materia prima de la programación televisiva esté conformada por películas cinematográficas (esto es, no producidas especialmente para su difusión por televisión) nos habla de un enlace directo que no podría ignorarse (y que explica el artículo 59 al que nos referiremos). Pero ésta no es la única relación con el cine: que lo audiovisual se encuentre regulado por una ley que tienda a la democratización, a mejorar el acceso de toda la población, a la diversidad cultural, reafirmando el rol del Estado en la defensa y promoción de estos objetivos, sin dudas proyecta sus efectos sobre la cinematografía, regida sustancialmente por una ley que data de 1968 (la 17.741, con origen en un gobierno de facto, como la de Radiodifusión). Es que, más allá de las particularidades del cine, la realidad (tecnológica pero también política, nacional y global) impone la necesidad de tratar lo audiovisual como un conjunto. Y todo ello hace a un cambio de paradigma que debería importar diferencias tangibles en el campo de los hechos.

En concreto, en el mentado artículo 59 se establece una "cuota de pantalla del cine y artes audiovisuales". En virtud de esta cuota, los licenciatarios de servicios de televisión abierta o por suscripción deberían exhibir en estreno televisivo seis películas nacionales por año (pudiendo incluir entre ellas hasta tres telefilms nacionales). Este sistema que podríamos llamar de cuota de pantalla "puro", sin embargo, admite una modulación por cuanto en la misma norma se dispone expresamente que los derechos de antena deberán ser adquiridos con anterioridad a la iniciación del rodaje (se da otra opción de inversión para las televisoras cuya área de cobertura comprenda a menos del 20% de la población del país, pero siempre se prevé la adquisición con carácter previo al rodaje).

Es así que, más que un sistema de cuota de pantalla (o además de él), asistimos a la creación de un nuevo sistema de fomento a la producción cinematográfica. La ayuda no provendría de la gestión directa por el Estado, sino que estaría mediatizada por los licenciatarios de servicios de televisión abierta o de pago. La idea no es nueva (en el proyecto se cita la normativa francesa), pero cabe señalar que identificar esta distinción no resulta inocuo en lo que hace a la regulación propuesta. Si tomamos en cuenta que no sólo se está estableciendo una cuota de pantalla (medida de policía o regulación que incide en el servicio como medida de promoción no económica –incentivo jurídico– del cine), sino que además se crea un nuevo sistema de fomento (ayuda económica, en el caso no estatal pero obligatoria), ello explicaría el hecho de que en este artículo también se haya establecido que no están alcanzadas por él las obras audiovisuales que hubiesen obtenido los beneficios establecidos en la Ley 17.741.

El sistema tiene su lógica por cuanto de esta manera podría pensarse que el Estado (a través del INCAA) hallaría la manera de desobligarse de subsidiar aquellas películas que son producidas por los canales de televisión (tal como sucede en la Nueva Ley de Cine de España) y que generalmente son las que menos ayuda necesitan. Así se evitaría la colonización del fomento estatal por parte de las decisiones políticas, estéticas o artísticas de las televisoras, posibilitando una mayor diversidad de propuestas. En la consabida disputa que se viene reproduciendo entre el cine "industrial" y el "independiente", no parece inadecuado pensar que el primero, que posee mayor aptitud para desempeñarse con soltura en el mercado sin apoyo estatal, tenga facilitada la obtención de fondos privados para su producción, quedando al Estado el fomento de obras de interés cultural que de otro modo no podrían llegar a ver la luz.

El problema es que esta discriminación ha sido puesta en tela de juicio y hay versiones que indican modificaciones que posibilitarían sumar ambos beneficios. Como hemos visto, la discusión no es abstracta o intrascendente. Más allá de la disputa en lo que hace a la regulación de los medios de comunicación, el debate involucra al cine y a la forma en que él habrá de producirse en el futuro. En la propia ley se hace referencia a la necesidad de mayor democracia y diversidad: ello debería respetarse también en este caso. **[A]**

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico - Consultoría - Traducciones

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

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

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

Osos eléctricos

Mr. Death Estados Unidos/Gran Bretaña, 1999, 91', **DIRIGIDA POR** Errol Morris.
Grizzly Man Estados Unidos, 2005, 103', **DIRIGIDA POR** Werner Herzog.

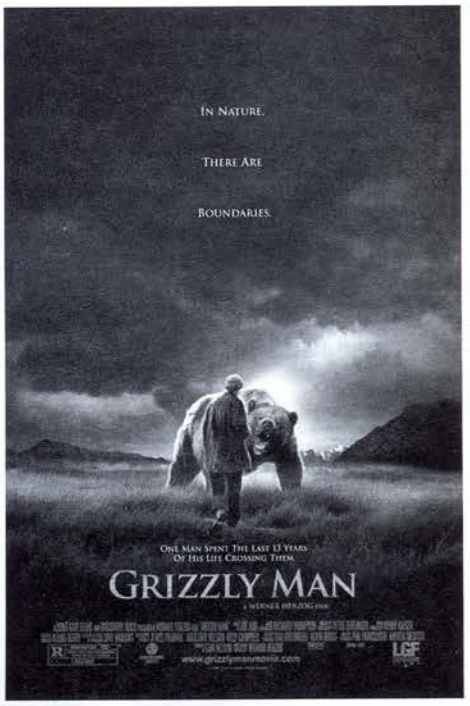
Mr. Death y *Grizzly Man* son dos excelentes documentales fuertemente anclados en el magnetismo de sus personajes principales. El Sr. Muerte del título de la película de Morris es alguien que diseña y arregla dispositivos de ejecución en las cárceles de Estados Unidos: sillas eléctricas, horcas, cámaras de gas, etc. El Hombre Grizzli de la película de Herzog es alguien que convivió con osos grizzli durante más de diez años y terminó devorado por uno. Ver una película después de la otra es bastante parecido a salir de la habitación de un manicomio e inmediatamente ingresar en otra. Yo no sé exactamente qué quiere decir estar loco: si tiene que ver con llevar una vida alejada de los patrones de conducta habituales o aceptados, con distorsionar ciertos parámetros objetivos de la realidad, con no poder convivir en sociedad. No sé. Lo que sé, o intuyo fuertemente, es que el Sr. Muerte y el Hombre Grizzly encajan en prácticamente cualquier parámetro de locura.

¿Qué estaba buscando el Hombre Grizzli cuando decidió irse a vivir con los osos? Varios entrevistados de la película de Herzog arriesgan hipótesis: quería cuidarlos, era un ecologista, un demócrata, estaba buscando convertirse en un oso, era un retrasado mental. Las teorías son, en general, disparatadas. Entre ellas se nos escurre perpetuamente el Hombre Grizzli. ¿Por qué el Sr. Muerte acepta viajar a Auschwitz con un grupo de neonazis negadores del Holocausto? Leonardo D'Espósito arriesga una hipótesis en *EA 181*: "A Leuchter lo mueve otra clase de ceguera: la del amor. Ama tanto su profesión y la mecánica de la muerte, que lo que lo ciega en Auschwitz es la envidia: allí hubo otros especialistas que amaron la muerte tanto como él y lo hicieron mejor". La teoría es tan simpática como descabellada y quizá no haga otra cosa que encubrir algo: en el fondo no sabemos por qué hace lo que hace. No lo sabemos de ninguno de los dos. A mí me gusta imaginar que en algún momento el Sr. Muerte y el Hombre Grizzli se cruzaron por la calle. Entiendo que sus locuras son radicalmente diferentes y que probablemente sólo tengan en común el interés y el desconcierto que nos despiertan. Pero yo me los imagino en la calle mirándose como si se conocieran de toda la vida. Percibiendo en la mirada del otro cierta familiaridad, un poco como se miran Wakefield y su esposa en el cuento de Hawthorne. Se frenan un instante, se miran y después siguen caminando, cada uno por su lado. A reunirse con osos, uno; a arreglar sillas eléctricas, el otro. **EZEQUIEL SCHMOLLER**

Resurrecciones

Elegía de un viaje
Elegiya dorogi, Francia/Rusia/Países Bajos, 2002, 48', **DIRIGIDA POR** Aleksandr Sokurov.
Yo caminé con un zombi
I Walked With a Zombie, Estados Unidos, 1943, 69', **DIRIGIDA POR** Jacques Tourneur.

Ustedes se preguntarán qué razones hay para hacer un doble programa con películas en apariencia tan distintas. Hay al menos cinco. La primera es que duran poco y nos gustan mucho. En segundo lugar, porque ambas se sirven de la muerte para hacer películas vivas (tanto por su vigencia como por su lucidez). La muerte en la de Sokurov es la de cierto tipo de arte y también de cierto tipo de cine, al que el propio director le escribe una elegía a la vez que lo sepulta. En la producida por Lewton hay no sólo muerte sino también muertos, y me refiero menos a los zombies del título que a los blancos burgueses reprimidos y melancólicos que cruzan la película, como el álter ego ingrávido de Sokurov en la otra, cual si fueran fantasmas. Tercero: las dos trazan recorridos que se parecen al sueño, enhebrando imágenes como si de metáforas líquidas se tratara en un caso, o coreografiando tanto sombras como sombrías pasiones sexuales y políticas. La cuarta razón obedece a que tanto Sokurov como Val Lewton –productor y autor de *Yo caminé con un zombie*– se dedican a pintar con la cámara. El ruso no sólo filma las pinturas de un museo de Rotterdam, sino que también las deshace, casi las diluye al agua mediante su cámara de video, para rehacerlas desvirtuadas. El ucraniano Lewton, a través de Jacques Tourneur, traza siluetas que se pierden en claroscuros densos. La quinta razón es que queríamos hacerlo, por lo que es la más poderosa de todas las razones. Además, las pasamos en este orden para reparar la injusticia original que al momento del estreno relegaba a películas como las de Tourneur/Lewton –filmadas según las condiciones de producción de la clase B– a ser un mero complemento de otras mucho más caras pero del todo intrascendentes. Así que aquí va el viaje de Sokurov a través de la pintura, el digital (¿y el film relegado a pieza de museo?) de telonero, para que Val Lewton cierre la noche a toda orquesta y nos vayamos pensando que el cine es hasta ahora el único lugar donde los muertos resucitan.
MARCOS VIEYTES



CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

En respuesta a la carta de Alberto Zinnerman

1. La supuesta endogamia del cine argentino y de *El Amante* acusada por el lector se acerca demasiado a la intuición sin bases: la intuición de living. La intuición de living implica de forma inevitable que el lector/espectador de *Los paranoicos* no buscó quebrar dicha suposición yendo a ver *Historias extraordinarias*. Si realmente la vio, su carta excluye inexcusablemente a LA película hecha en la Argentina: del Mundo Universo se desprenden todas las lecciones (o, por decirlo de otra manera, las pautas que deberíamos tener en cuenta en cada esfera de lo cinematográfico, ya sea la dramática, literaria, económica o productiva) que todos deberíamos aprender para *construir* cine en el país.
Pero esto no es sobre *HE*, sino sobre la endogamia de los nuevos realizadores y de los zagueros nuevos críticos. Estoy seguro de que no es un argumento válido: sus bases son más despectivas que minuciosas, son más propias de un lector resentido que de un espectador detallista. Es decir, faltan nombres propios (¿quién es la franja etaria y sociocultural? ¿Medina, Murga, Will Ferrell, Todd Phillips, JPF? ¿Cuál es esa franja?). Pero más allá de la falta de rigurosidad, me preocupa el hecho de justificar la propia exclusión del área del cine (y, por ende, de la revista) por la acción de otros.
El famoso "me quedo afuera" es propio. En parte, eso es lo bueno de leer una revista especializada, ya que si el Sr. se especializa en ser médico, cuando hable con un crítico de cine le dirá lo que él sabe por su especialidad: el crítico de cine no "se queda afuera" por no saber qué le duele. Así, leyendo una revista los propios conocimientos se inquietan, encuentran baches, agujeros que quieren llenar. Así uno alquila películas que de otra manera no alquilaría, así escucha Coldplay para ver qué es lo que JPF vio en ellos para realizar su crítica. Entonces, la crítica del Sr. Zinnerman pasa por una autoexclusión (¿etaria o sociocultural?) del ámbito que alguna vez lo acogió.
Ahora bien: no está *HE*, no hay rigurosidad en los datos, ni explicación del arbitrario grupo de films argentinos citados (desde *Pizza, birra, faso* hasta Burman y *Nueve reinas*), hay una tranquilidad y una renuencia a la búsqueda o a la interpretación (a enfrentar lo difícil, lo arduo de ir a bajar Coldplay de Internet).

2. No encuentro qué clase de crítica es decir que un hombre borracho que no puede decir nada más que boludeces no genera empatía en el espectador Zinnerman. Porque, realmente, hablamos de la subjetividad más extrema, de la subjetividad egoísta, al afirmar que posiblemente la escena se planteó así para generar el sentimiento no empático entre Gauna y Zinnerman. Está todo mal: si hay que decir que la película no generó emoción alguna, o identificación, o cualquier otra cosa, no hay que culpar al director, al actor, al guionista, a los críticos de *El Amante*, a la franja etaria y sociocultural no especificada, a la Nueva Comedia Americana. En la proliferación de culpas se extingue la credibilidad. Si el espectador Zinnerman siente el odio y la violencia sanas que genera el cine, debe armarse para la guerra con argumentos sólidos como para abatir a un gigante, evitar echar culpas apresuradamente, buscar la fisura: la ética del living no logrará jamás cambiar aquello que se odia, y con argumentos como el expuesto Zinnerman certifica su autoexclusión. Es él el que no puede generar emociones al ver el film: culpar al film por las propias emociones es menospreciarse.

3. Autoexclusión, esta vez, por la franja laboral. La problemática no es ridícula ni censurable: la preocupación es ingenua. La publicidad en *Patoruzito* tenía que ver con un intento patriotero de generar identificación directa y vender yerba al mismo tiempo. El problema ético pasa por elegir la yerba Taragüí cuando hay por lo menos diez variedades que todo espectador que va al almacén puede ver por sí mismo. Entonces, dirige al espectador hacia una marca en particular: Taragüí en lugar de Rosamonte, Unión, Nobleza Gaucha, etcétera. Ahora bien: no es lo mismo yerba que antidepresivos, como *Los paranoicos* no es lo mismo que la infame caricatura. En la película de Medina no hay publicidad: Gauna toma Rivotril, y punto. Le dieron Rivotril, Manuel le pide el Rivotril, le presta a Sofía el Rivotril. La característica antidepresiva del Rivotril dramático del film la agrega Zinnerman, ya que, por ejemplo, el préstamo a Sofía es para que duerma, no para que se le vaya la depresión. Yo no tenía idea antes de leer la carta de Zinnerman de que el Rivotril fuera un antidepresivo: en el film funciona como un psicofármaco más. El hecho de decir "antidepresivo" sí habría cambiado el significado, porque los espectadores no especializados en psicofármacos como yo habríamos buscado rasgos de depresión más profundos o exacerbados.

Dije que la preocupación era ingenua. Me refiero a la acusada "irresponsabilidad" de la actitud con respecto a los psicofármacos, cuyo uso indiscriminado es "alarmante". Ésta es la ingenuidad de la que hablo: lo más dañino de la carta del lector.
¿Es irresponsable dramatizar la realidad? No lo fue con *Pizza, birra, faso*. La opción "responsable" pierde por chabacana, por conservadora, por hipócrita, por enmascaradora de la realidad, sea cual sea. La opción responsable es mostrar la automedicación como "mala" o "buena", como "legal" o "ilegal", clasificarla, ordenarla acorde al sistema, enchufar el drama de un film al noticiero y al diario, conciliar con una realidad oficial, en lugar de dejar que el arte muestre siempre la fisura, lo incómodo: dicha conciencia de la realidad es sólo enmascaradora de la verdadera realidad que subyace a un film. En este sentido, la crítica a la publicidad en *Patoruzito* descubre un proceso de manejo

de guita, relaciona el área de lo que se supone arte con la estructura que es condición de posibilidad del arte. La crítica al Rivotril de Gauna es sólo un intento superficial de conectar "realidad alarmante" con "falta de ética artística", y dicha conexión de categorías (por demás simplista) no llega más allá que a demostrar lo flojo del argumento, digno de la revista *Viva*. Hay cientos de argumentos sobre la problemática que serían más dignos: la utilización de bebés en los films, la voluntad de hacer trabajar a niños durante largas horas, la manipulación étnica del cine yanqui, Herzog, todo Herzog. Problemas éticos y morales aparte, la hipocresía mayor es estar tan preocupado y no preguntarse por las películas en sí, por todo lo que las películas constituyen hoy en día: su modo de producción, la relación de distribución con la zona, la situación de los cines, la piratería y su influencia en la proyección tradicional, las relaciones de trabajo generadas en el film, el manejo de capitales para su preproducción, producción y posproducción, las deleuzianas maquinarias del cine contemporáneo argentino que, muy linda y rizomáticamente, pueden hacernos sentir tan libres como desamparados, al notar que los procesos no están donde estaban antes y, lo que es aún peor, no se sabe dónde están. Basta leer una entrevista al gran Aristarain para sentir el desamparo: el asunto está "jodido", está "raro". Desaparecen las formas de producción habituales para dar paso al "sálvese quien pueda", y el que puede mover su película la mueve, y el que tiene un amigote en Europa que garpa el pasaje a fílmico lo busca. ¿Qué se busca? ¿La realización del individuo como artista? ¿Se busca disolver por completo la cinematografía tradicional? ¿Es una política consciente o es una repartija de subsidios, o una intención artesanal, o qué?
A partir de *HE*, deberíamos replantearnos nuevamente las cuestiones de base de la "industria" cinematográfica argentina. Nunca con espíritu reaccionario o conservador o tradicionalista, siempre moviéndose adelante, con la voluntad de querer lo que se hace o se está haciendo, o con la decisión de no quererlo, pero nunca, jamás, con la novoluntad de tolerarlo.
Replantear la base y enfrentar la crisis, y preocuparse menos por si un tal Gauna agita una bolsita de psicofármacos en alguna escena de alguna película argentina: finalmente, el que baila, corre y camina erguido es él, y no fue el Rivotril el que le permitió hacer eso.
Saludos,
AGUSTÍN MONTENEGRO

Susto especial

La sucursal de Súper Vea donde me encontraba tiene pocas cajas abiertas para muchos clientes, que dejan los carros parados por mucho tiempo en cualquier lado, un hedor que sale de la heladera de la carne; en fin, un asco. Estaba acompañado así que pude largar el changuito y empezar a hojear la revista, que había comprado un rato antes. Por el especial de sustos empecé a pensar si tenía algún recuerdo notable de esas cuestiones, y tras una ligera desilusión me di cuenta de que les quedó afuera una gran historia. No tengo, en realidad, ni un solo recuerdo potente relacionado con alguna película de terror, o nada paranormal que me haya pasado. Tampoco puedo venir con que mi memoria más nítida sea la de franelear con una chica en el cine mientras el resto de los presentes soportaba *Espejos siniestros*. Pero cuando era un nene, el cine Don Bosco, en Mar del Plata, fue testigo de mi reacción histérica ante lo más horrendo que había visto hasta el momento. Mi mamá había comprado entradas para todos en la familia y tuvo que llevarme de urgencia a casa y dejar a mis primos y mi tío en el hall, ante lo fuerte que empecé a llorar y a gritar que me quería ir. Una película me sacó del cine sin que haya entrado a verla. Había visto el afiche de La máscara, le jeta verde de Carrey y esa sonrisa perversa.
JUAN FRANCISCO GACITUA

Leonardo:

He leído tu nota sobre *Enemigos públicos* en el número 207 de la revista, y me permito señalarte un error ortográfico: la expresión "maestro ciruela" en realidad no se escribe así, sino "maestro siruela", ya que hace referencia a una ciudad de la región de Badajoz, en España, que dio origen al dicho: "El maestro de Siruela, que no sabía leer y puso escuela". En fin, ¡hasta a un egresado del CNBA se le puede escapar la liebre!
ALBERTO ZINNERMAN

El gato de las tres colas

Estimad@s:
¡Impresionantes los textos sobre recuerdos relacionados al cine de terror! Quisiera compartir mi testimonio al respecto. De entre todas mis memorias, con gran dolor de mi corazón, elijo sólo tres.

1. Ésta es reciente. Ocurrió el año pasado en un cine de Córdoba, yo y mi mujer habíamos ido a ver *El orfanato*, que era la opción más atractiva ese día. Delante nuestro una señora mayor. Detrás nuestro un grupo de adolescentes ruidosos. Resulta que la iracunda señora de adelante creía que éramos nosotros los que hablaban en voz alta y molestaban, y se daba vuelta a retarnos o nos tiraba codazos, sin embargo nosotros permanecíamos en perfecto silencio. A la hora de proyección, y dado que la señora nos estaba retando continuamente por nada, decidí darle un buen motivo para molestarse. A partir de entonces, a cada golpe de efecto de la película, yo cual *gadget* de William Castle le sacudía el asiento. La señora pegaba alaridos de terror. Luego, *El orfana-*

to es para mí la historia de una viejita en un cine.

2. Otra bastante reciente es una experiencia que me hizo reflexionar profundamente sobre el género en cuestión. La revelación llegó con el telefilm *Cigarette Burns*, realizado por Carpenter para la serie *Masters of Horror*. Pocos argumentos me predispusieron así al horror. Una película maldita, difícil de encontrar, terrible, y que lleva al suicidio o a la locura a quien la ve. Una película cuyas imágenes son el Terror con mayúsculas. Una película que encima se llama *Le Fin absolue du monde*. El fin del horror: en el mismo instante en que Carpenter nos muestra las imágenes del film. Moraleja 1: no hay imagen que le gane en horror a la imaginación. Moraleja 2: lo que no se ve tiene infinitas posibilidades; lo que se ve tiene sólo una. Moraleja 3: El horror, como los grandes paisajes, es imposible de filmar, el verdadero horror permanece siempre fuera de campo, acechando.

3. La tercera y última historia es un recuerdo de la infancia. Yo y mis hermanas veíamos televisión en la enorme sala de TV de la hostería de San Pedro de Colalao fuera de temporada. El inmenso edificio estaba habitado sólo por mi familia y un par de empleados. Es decir: situación *El resplandor*. Lo que veíamos era (¿coincidencia?) un telefilm. Una familia despertaba para descubrir que su casa estaba cubierta por duras paredes de metal, no se podía salir y el calor y la falta de oxígeno los iba ahogando. Una imagen de la película me persiguió toda mi vida: una sustancia verde y gelatinosa que desciende por la chimenea.
Tiempo después, IMDb mediante, pude rastrear la película: *Child's Play*, episodio 12 de la primera temporada de una serie llamada *Hammer House of Mystery and Suspense*. La dirige Val Guest, data de 1986, la volví a ver y es absolutamente recomendable.

PATRICIO GARCÍA
ANARCOVISION

Para los Sres. de El Amante**, una idea**

En lo personal, siempre detesté frases como "el tango se disfruta a partir de los cuarenta" y demás, que suponen que uno tiene que tener cierta edad (y, supongo, cierta "experiencia de vida") para apreciar algunas formas de arte. Pero, aunque no me guste admitirlo, algo hay ahí. ¿Cómo explicar, si no, el fervor desaforado que presentaron los redactores de esta revista con el estreno de *Marley y yo*? (película que me pareció que estaba bien pero que tampoco era para tanto).
Es por eso que me alegró mucho leer la crítica de Juan Pablo Martínez que apareció en el número de septiembre sobre la película *La piedra mágica*, de Robert Rodriguez. Vi la película y puedo decir que en muchos aspectos coincido con lo dicho ahí, pero no me interesa ahora comentar puntualmente la crítica sino, digamos, el *hecho* de esa crítica.
Había visto la película, y cuando finalmente se estrenó en cines fui intrigado a leer las críticas que los medios publican los días jueves. Me encontré (en casi todos los casos) con una gran decepción.
Suponía que, tratándose de una película "para chicos", de entrada mucha gente no iba a tomársela en serio, pero lo que encontré fue un poco más desconcertante que eso. Primero, sí, pocos se molestaron en pensar la película más allá de la categoría "entretenimiento familiar" (y es en parte por eso que me gustó tanto la crítica de *El Amante*). Pero llegué a encontrar un artículo que se quejaba de que Robert Rodriguez es "demasiado creativo y divertido". ¿De qué estamos hablando? Me hizo pensar que el problema no era tanto el prejuicio que algunos pudieran tener sobre el "cine infantil", sino una cuestión de perspectivas. Como dice el propio Martínez en su crítica, una de las características fundamentales de *La piedra mágica* es la forma completamente natural con que asume el punto de vista de los chicos, eso que la hace verdaderamente una película infantil. ¿Será que aquéllos que están más cerca de la infancia (como, supongo, es el caso del Sr. Martínez) pueden apreciar mejor esta película que aquéllos a quienes les hubiera gustado ver algo menos desprolijo y atolondrado?
Por supuesto, es tan sólo una idea y de ninguna forma diría que una persona nunca puede asumir un punto de vista distinto al propio. Pero hay un hecho irremediablemente cierto: sólo vemos con un par de ojos. La pregunta es: ¿cuánto cine nos estamos perdiendo?

MARCOS RODRÍGUEZ

El Amante**, N° 204, mayo 2009**

Página 56 (aviso: los que no vieron *El custodio* no lean esta página que marco en este mail), crítica de Tomás Binder de la película *Parque Vía*: "*El custodio* se construía desde una doble estrategia [...] culminando en la secuencia final en la que..." ¡¡No!! ¡Prohibido escribir finales sin avisar!
¿¿Era tan difícil escribir, como muchas veces lo hacen, "Aviso: en esta nota se cuenta el final de..." o "Atención: se revelan detalles del argumento y su resolución"??
Encima el final de *El custodio* es muy importante (y yo vi la película, si no me parece que tendría más bronca). Tomás, me parece que contando el final arruinaste una buena película.
Tengan más cuidado, amantes. Esas cosas no se hacen...
Saludos,

SERGIO CAMPANELLI

Sres. de El Amante

En el último número de la revista, en el comentario de la primera película de Tarantino (*My Best Friend's Birthday*), si entendí correctamente la frase, cabría aclarar que la actriz de *Vestida para matar*, de Brian de Palma, no es Karen Allen (*Los cazadores del arca perdida*, recuperada en *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*) sino Nancy Allen (musa depalmiana de toda esa época, y policía en *Robocop*).
Atte.,

ALBERTO ZINNERMAN

LAS NINAS
PRODUCTORA

LAS NINAS
PRODUCTORA

Un promisorio debut

por **Jorge García**

La organización de un primer festival de cine (aun en el caso de uno como éste, de pocos días de duración y no demasiadas películas) siempre supone una tarea ciclópea. En este caso, el evento ocurrió en la provincia de Río Negro, más precisamente en las ciudades de General Roca y Allen, que fueron epicentro de las proyecciones y otras actividades. Organizado por la Secretaría de Cultura de Río Negro, el festival tuvo el buen tino de elegir a gente altamente competente para desarrollar las tareas fundamentales que requiere un evento de esta naturaleza. Así, estuvieron a cargo de la programación Roger Alan Koza y Pablo Mazzola, dos personas con indiscutible experiencia en el tema y con capacidad para ofrecer un conjunto de películas alejadas de los estereotipos previsibles. Así fue que en la Competencia Nacional de Largometrajes, compuesta por cinco títulos de ficción y cuatro documentales, pudieron verse films, en su gran mayoría, aún no estrenados comercialmente, que permitieron ratificar la existencia de un cine argentino –más allá de lo que se piense de cada película en particular– original y variado y que muestra a realizadores con talento y que definitivamente valen la pena seguir (para ver la programación completa del festival, ingresar a www.rionegro.com.ar). Pero también hubo una Competencia Regional de Cortometrajes y Largometrajes (a la que fui invitado como jurado), que demostró la existencia de un interés en hacer un cine en la Patagonia que registre diversas problemáticas de la zona o intente acercarse, como en el caso de varios cortometrajes, a los diversos géneros cinematográficos. Además se realizó una muestra nacional de cortos y largos, y hubo una pequeña sección internacional con títulos insoslayables y dos ciclos dedicados a Lucrecia Martel, una realizadora ya consagrada por la crítica nacional e internacional, y a Carlos Echeverría, un documentalista nacido en San Carlos de Bariloche a quien tuve la suerte de entrevistar para *El Amante*, y que es uno de los directores más secretos y capaces de nuestro país. Hubo también varias charlas sobre cine y hasta se mostró, en el marco del festival, una obra de teatro que contó con una muy buena recepción entre el público. Como se señaló en el título, un evento que terminó con un rotundo "aprobado", en el que pudimos compartir comidas y libaciones, donde se habló mucho de cine y sobre el que habría que reflexionar si lo más conveniente es que se transforme en un festival itinerante (como parecería que va a ocurrir) o que se consolide en una segunda edición en la zona donde se inauguró. **[A]**

Qué cine era mi valle

por **Eduardo A. Russo**

El breve y sustancioso festival nacional de cine y video Río Negro Proyecta, llevado a cabo entre el 16 y el 20 de septiembre, fue un primer encuentro que escapó decididamente al convencional diseño orientado básicamente a la promoción turístico-cultural que replica formatos obedientes a un hipotético mercado. Organizado por la Secretaría de Cultura de Río Negro, fue una oportunidad para la instalación, entre los codiciados frutos del valle, de un evento cinéfilo de interesantes proporciones. La cosa, más allá de los atractivos de una región privilegiada, realmente va de cine. Las manzanas omnipresentes en Roca y Allen como identificación del valle en cada cartel, señal o indicador –como si la sombra de Steve Jobs acechara en cada esquina–, junto con un par de muy interesantes bodegas más otras *delicatessen* patagónicas, dieron el marco propicio a un festival que ya en su primera edición abre expectativas por el rigor de su programación y por la apuesta a los descubrimientos y aperturas.
La selección de largos nacionales conjugó calidad y diversidad. La ganadora *Vil romance*, de José Campusano, y la remarcable *Regreso a Fortín Olmos*, de Patricio Coll y Jorge Goldenberg, también premiada, no fueron excepciones sino films meritorios acompañados por una sólida serie en la que también resaltaron *La Tigra, Chaco* (Godfrid-Sasiaín), *Criada* (Matías Herrera), *Parador Retiro* (Jorge Leandro Colás) o *Rosa Patria* (Santiago Loza), entre otras, que fueron acompañadas por sus realizadores.
No faltaron en el festival movidas arriesgadas, como la de programar (interesante test) *Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás, con sus cuatro horas fragorosas, como último programa de la noche en la apertura, un miércoles bien tarde y con una respuesta de público considerablemente mayor a la esperada.
Retrospectivas con homenaje incluido a Lucrecia Martel y Carlos Echeverría, *Liverpool* con Lisandro Alonso de visita, más una atractiva selección de largos argentinos recientes y una breve pero variada muestra internacional, conferencias y talleres, permitieron hacer de Roca un enclave óptimo para una puesta al día orientada al cine independiente y la promoción de una cultura cinéfila que ya merece ser agendada para la primavera 2010.
Más allá del problema de la calidad de imagen y sonido de algunas proyecciones en fílmico (que demuestra una vez más que un factor crítico para el cine argentino es el de padecer salas cuya decrepitud sabotea la mejor copia) y de la considerable incógnita respecto de la sede de la próxima temporada –el encuentro se ha concebido como itinerante–, Río Negro asoma con energía en el circuito festivalero nacional. **[A]**

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

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

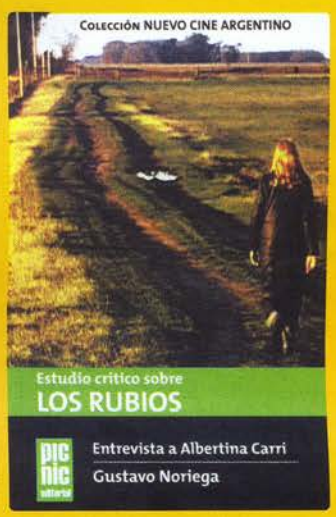
REVISTA **EL AMANTE CINE**

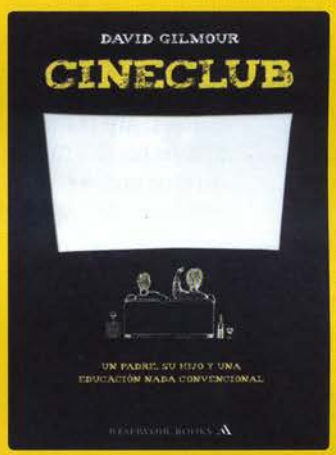
NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

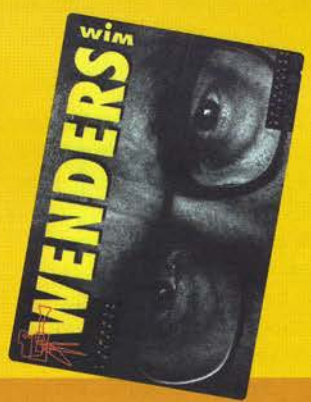
Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos libros de regalo** y **los próximos doce números de EL AMANTE** por un único pago de $160.

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** o **el libro Bastardos sin Gloria**, ambos de la Editorial Random House Mondadori.





2 Con el segundo número te mandamos **un libro sobre Wenders.**



Escribinos a **amantecine@interlink.com.ar** o llamanos al **(011) 4952-1554** para averiguar las formas de pago.
Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA

HURGAR EN EL PASADO

por **Jaime Pena**

Hadewijch

En el curso del Festival de Locarno de 2008 se produjo un llamativo enfrentamiento público entre Marco Solari, presidente de la sociedad organizadora del festival, y Nicolas Bideau, jefe de la sección cinematográfica de la Oficina Federal de la Cultura en Suiza. La polémica giró en torno a la designación del nuevo director artístico que habría de sustituir a Frederic Maire después de la edición de 2009 y, por encima de todo, en torno al perfil que tendría que adoptar el festival en el futuro, un perfil que, según Bideau, debería de orientarse más hacia el glamour. Hasta ese momento, Bideau, conocido por su arrogancia y por su afán provocador (no era difícil verle por el festival con una remera de la Berlinale), era uno de los posibles candidatos para sustituir a Maire, al menos hasta que Solari le corrigió en público en el transcurso de una mesa redonda, defendiendo la línea seguida hasta entonces por el festival y asegurando que mientras él fuese presidente, Locarno no tendría un director artístico interesado sólo en el glamour. Su apuesta por un festival de descubrimientos y cine de autor se concretó apenas unas semanas después con el nombramiento de Olivier Pére, hasta entonces en la Quincena de los Realizadores de Cannes, como nuevo director artístico a partir de la edición de 2010.

En el Festival de San Sebastián sería inimaginable un debate de este tipo. Digamos que San Sebastián resolvió el dilema y tomó el camino contrario a Locarno hace ya muchos años, y su apuesta por el glamour, el que fuese, el que estuviese a mano, llevó al festival a un callejón sin salida. Desde hace unos años la renovación parcial de su equipo de programación provocó también una revisión de un perfil que había convertido a San Sebastián en un festival refractario de toda tendencia novedosa del cine contemporáneo que no acarrease un mínimo de glamour (internacional o local). No se puede decir que el festival haya resuelto esta contradicción en la que parece moverse: intentar ser permeable a un cine de autor más o menos radical y contentar a un público que ha sido educado a lo largo de muchos años en otro tipo de cine más conservador, más clásico, un cine que hoy en día parece incompatible con el resto de los festivales internacionales de cierto prestigio. No está de más recordar que las fechas de San Sebastián le obligan a competir directamente con Venecia, Toronto y, de alguna manera, Locarno. En realidad, esta competencia impone un tipo de programación que tan sólo podría equipararse con la de Locarno o alguna de las paralelas de Cannes. Ahí radica la principal crítica que se le debe hacer a San Sebastián, en el espíritu del cine que defiende, más allá de sus errores y aciertos, aun teniendo en cuenta que ciertos errores son disculpables, pues son muy pocas las películas que pudiendo ir a Venecia, por ejemplo, aceptarán a cambio la invitación de San Sebastián. Paradójicamente, aunque sus programaciones se anuncian con dos semanas de diferencia, Locarno parece sufrir menos la competencia de su vecino italiano, simplemente porque hay un tipo de cine que puede encontrar una mejor plataforma de lanzamiento en el festival suizo (este año los nombres más conocidos en la competencia de Locarno eran Masahiro Kobayashi, Eugène Green, Ho Yuhang y Xiaolu Guo). Es difícil concebir un festival de San Sebastián encabezado por los nombres que acabamos de mencionar, entre otras razones porque su público (y también la prensa que lo cubre) nunca lo aceptaría. Ésa es la penitencia que ha de pagar la dirección del festival por todos los años en que las cosas se hicieron en un sentido contrario a buena parte del cine contemporáneo. También hay que reconocer que, si bien las cifras de público de uno y otro festivales son similares, no lo es su repercusión mediática: basta con comparar una rueda de prensa en Locarno en la que difícilmente se llega a los 15 periodistas con una en San Sebastián donde raramente se baja de los 100.

Uno tiende a pensar que tanto el festival como su público querrían ser Cannes. Se le reclama entonces lo imposible, grandes producciones norteamericanas encabezadas por las más rutilantes estrellas, y el festival sólo puede responder con Brad Pitt porque el mismo día de la inauguración se estrena en toda España *Bastardos sin gloria* y la distribuidora ha hecho coincidir ambos eventos y se ha traído a Tarantino y a la estrella de su película. Ambos están en San Sebastián y cubren esa cuota de glamour que siempre se reclama, pero, seamos justos, un festival no se organiza como un mero *showcase* de preestrenos; un festival es otra cosa. San Sebastián intenta satisfacer a su público con una sección llamada Perlas de Otros Festivales, compuesta en su mayoría (10 de 15) por títulos procedentes de Cannes y de próximo estreno (Tarantino, Ang Lee, Gilliam, Haneke, etcétera, además de un habitual como Woody Allen) en lugar de aprovechar la sección para mostrar por dónde va el cine contemporáneo, con independencia de los nombres de los directores o de que esas películas se estrenen o no. San Sebastián parece apostar a caballo ganador, si bien –todo hay que decirlo– siempre que ha intentado algo más arriesgado (por ejemplo, este año con *Yuki & Nina*, de Suwa y Girardot) la jugada les ha salido muy mal a tenor de la opinión del público (estas películas compiten por un premio del público que siempre es más interesante si lo leemos al revés: en 2008 el menos votado era Garrel; en 2009 ese honor le correspondió a Jarmusch y a Suwa & Girardot). Todas estas tensiones se reflejan en una sección oficial que este año tuvo un nivel más que digno, con al menos cuatro o cinco películas bastante notables que no desmerecerían en Locarno o la Quincena de los Realizadores. Sin embargo, la respuesta del público y de un sector mayoritario de la prensa ha sido tan virulenta cuan-

La mujer sin piano

do una de estas películas se alzó con un premio en el palmarés final que, mucho nos tememos, la continuidad de esta línea se antoja difícil. Más aún cuando Locarno ha anunciado una nueva estructura de programación que parece inspirada por San Sebastián, con dos secciones competitivas, una para cineastas "consagrados" y otra para nuevos realizadores, amén de una gran retrospectiva (Lubitsch, que San Sebastián ya acometió hace tres o cuatro años). Esta nueva sección para nuevos realizadores (con un máximo de dos largometrajes) puede afectar a la línea de flotación de la sección idéntica que mantiene San Sebastián desde hace muchos años y que en los últimos tiempos se sostiene bajo mínimos, incluso después de que los títulos se redujesen a 14 (a los que habría que sumar otros dos en la oficial).

Tengo que reconocer que mi opinión sobre el festival y sobre su sección oficial, en la que a partir de ahora nos centraremos, fue cambiando a medida que transcurría el evento. Si los cuatro primeros días constituyeron una suerte de tortura, en los últimos cuatro se concentraron los mejores títulos de la competición, dejándonos unas sensaciones moderadamente positivas que eran inimaginables en esos primeros días. El quiero y no puedo del festival se ejemplifica con películas como la inaugural *Chloe*, un Atom Egoyan en horas muy bajas, pero ésta es una película protagonizada por Julianne Moore y Liam Neeson y firmada por un cineasta que en su día fue prestigioso; por lo tanto, parece la típica película que interesa a San Sebastián y su público. En esta remake de una película de Anne Fontaine, Egoyan se mueve con cierta soltura y elegancia por una serie de personajes y escenarios (todos muy lujosos; ciertos cineastas ya no se rebajan a menos) hasta hacerlos derivar en un thriller psicológico bastante ridículo. Poco se puede decir de títulos como la australiana *Blessed* (Ana Kokkinos), la alemana *This Is Love* (Matthias Glasner), la americana *Get Low* (de Aaron Schneider, apenas un telefilm con Robert Duvall, Bill Murray y Sissy Spacek) o la iraní *The White Meadows* (Mohammad Rasoulof). Algo habría que decir sobre *El baile de la victoria*, la primera ficción de Fernando Trueba desde *El embrujo de Shanghai*, pero mejor será correr un tupido velo sobre la que puede ser la peor película de su filmografía (al menos tiene las escenas peor rodadas de su carrera) o dejarla para cuando se estrene en diciembre en un futuro Desde España.

Esos primeros días del festival tuvieron su epicentro en *El secreto de sus ojos*, es decir, la segunda película con Ricardo Darín en la sección oficial; la otra era la de Trueba y hay que reconocer que la de Campanella es infinitamente mejor. No sólo eso, *El secreto de sus ojos* se convirtió en algo así como el *casus belli* de buena parte de la crítica, sobre todo a raíz de su exclusión del palmarés final. Hay un tipo de cine popular de hechuras clásicas que es siempre reclamado por un sector de la prensa y el público festivalero y que la película de Campanella representa como pocas, de ahí que tras su pase dominical se convirtiese en la favorita indiscutible de mucha gente. No es mi caso, aunque he de reconocer que me disgustó mucho menos de lo esperado (luego de *El hijo de la novia* me había prometido no volver a ver una película de Campanella, pero, ya ven, no soy persona de palabra) y que se trata de una película que, como mínimo, ha de ser discutida. Por mi parte, sumándome sin que me hayan invitado al debate planteado en esta revista el mes pasado, hay algunos aspectos que me gustaría abordar **(n. del e., ahora se cuentan detalles de la resolución del argumento)**:

- La famosa escena del interrogatorio está sostenida sobre la implicación inesperada del personaje de Soledad Villamil. Su reacción se produce cuando tiene la seguridad de que el sospechoso es en verdad el asesino. Y llega a esa conclusión simplemente porque descubre que él le está mirando insistentemente el escote. No pude dejar de descubrir nuevos potenciales sospechosos en

Yeong-do Da-ri - I Came from Busan

otras películas del festival. Yo mismo me confieso sospechoso de haber mirado más de un escote a lo largo de mi vida.

▪ El éxito de la película debería relacionarse con una suerte de *zeitgeist* de la cultura contemporánea. Campanella ha sabido combinar su modelo cinematográfico previo con algunas dosis de Stieg Larsson: esa idea de un mundo oculto insospechado a los ojos del común de los mortales y que conduce hasta las cloacas del Estado.

▪ La idea de un personaje que ha permanecido encerrado durante 25 años es muy poderosa. Campanella nos viene a decir que no es él, sino que fue el marido de la víctima quien se tomó la justicia (poética) por su mano. Que el personaje de Darín no diga nada al respecto da pie a toda una interpretación metafórica de este final: la de un país que en todo ese tiempo no ha logrado cerrar sus heridas. Desde otra perspectiva, también Isaki Lacuesta aborda este tema en su película. Sin embargo, Campanella se reserva otros finales menos problemáticos, el homenaje al amigo y la resolución de la trama amorosa: de no haberlo hecho así, su público no se lo perdonaría.

▪ El estilo es puro Campanella con una especie de montaña rusa sentimental que intenta contraponer emociones muy básicas: la comedia, el romanticismo, el drama tremendista. Campanella es consciente de ello e intenta guiñarle un ojo al espectador con la coartada de la modernidad y la autorreflexividad, parapetado tras una mera argucia de guión: el personaje de Darín está escribiendo una novela, la novela de la película, y ciertos devaneos sentimentaloides son responsabilidad del "escritor", no del cineasta que los señala como tales (aunque pocas veces resultan ser "ficticios"). Pero que nadie se lleve a engaño, el cine de Campanella es un cine viejo que se limita a ilustrar un guión muy bien armado, lo que no quiere decir que lo haga siempre con competencia (la escena de la cancha de fútbol con unos efectos digitales que parecen sacados de uno de esos videojuegos tipo Fifa o Pro Evolution Soccer; una música empalagosa y redundante).

François Ozon es menos ambicioso. Con *Le Refuge* insiste en muchos de los temas de sus películas anteriores, hasta el punto de que podría verse como una revisión de *Le Temps qui reste*, en particular el de la pervivencia del legado personal tras la muerte; también el de la plausibilidad de la paternidad homosexual. El arranque parece puro Garrel, con esa pareja de yonquis que camina hacia la autodestrucción. El cine francés tiene esas cosas: parte de una tradición muy sólida que le permite retroalimentarse constantemente. *Making Plans for Lena*, de Christophe Honoré, se apunta a la última tendencia de las reuniones familiares (Desplechin, Assayas), constituyen un pálido reflejo sostenido sobre el siempre magnético rostro de Chiara Mastroianni. A mitad de metraje, la película pega un giro e inserta (¿era una bobina cambiada de otra película?) una larga escena de unos bailes bretones, para volver a continuación a las tribulaciones de la Lena del título (tomado de la canción de XTC "Making Plans for Nigel"). También *Hadewijch*, de Bruno Dumont, parece el resultado de un empacho de Bresson. Había muchas sospechas sobre esta película que, aparentemente, había sido rechazada por Cannes y se supone que también por Venecia. Además de que Dumont es un cineasta sospechoso por naturaleza. Por esa misma razón la sorpresa fue mayúscula. *Hadewijch* es una gran película, posiblemente la mejor de cuantas compitieron este año en San Sebastián o, al menos, una de las dos mejores. Dumont se arriesga con una historia en el fondo disparatada, la crisis de la hija de un ministro que desea entrar en un convento y que cuando no es aceptada acaba integrándose en un grupúsculo islamista. La tesis de Dumont no está muy lejos de la de la última película de Amenábar (el común denominador de los fanatismos religiosos), pero demuestra que para sostener su argumentación no es necesario un dispositivo tan aparatoso como el de la superproducción española. Por si fuera poco, se inventa un personaje secundario cuya función no conoceremos hasta los segundos finales, en la que es sin duda una de las resoluciones más bellas de los últimos tiempos.

La Concha de Oro, que para casi todo el mundo se la merecía Campanella mientras que unos pocos decíamos que tenía que ir para Dumont, se la llevó finalmente la segunda en las apuestas, la aparatosa producción china *City of Life and Death*, de Lu Chuan. El cine y sobre todo los premios no entienden de modestia. Lu Chuan reconstruye la masacre de Nanking acaecida en 1937 en la que las tropas japonesas arrasaron la capital china. Se sirve de un poderoso blanco y negro y de un registro verista que funciona mejor cuanto más colectivo es su relato y que fracasa o se estanca cuando intenta definir historias individuales. En exceso reiterativo, acumulando finales, éste es el tipo de producción china que se parece tanto a las occidentales que acaba por convencer a aquéllos que nunca han mostrado el mínimo interés por el cine oriental. El mejor ejemplo de esta forma de reaccionar ante el cine asiático lo tenemos con *I Came from Busan*, la tercera realización del coreano Jeon Soo-il, una interesante y por momentos notable película que sigue la odisea de una adolescente que ha dado a su hijo en adopción y que de repente siente deseos de recuperarlo. Una historia de extrema sencillez y muy elíptica que hubiese podido formar parte de cualquier otro festival internacional pero que en San Sebastián fue recibida con una incomprensible hostilidad. Con mayor aceptación fue recibida la turca *10 to 11*, de Pelin Esmer, un retrato de un anciano coleccionista que parece atesorar toda la memoria de su vida y, con ella, la de Estambul. La película de Esmer competía también por el premio de nuevos realizadores, siendo sin duda el más notable junto con la ganadora de la sección específica, la belga *Le Jour où Dieu est parti en voyage*, de Philippe Van Leeuw, una inesperada visión del genocidio de los tutsis en Ruanda centrada en únicamente dos personajes huyendo por la selva y que evita con elegancia todos los tópicos que suelen confluir en este tipo de cine de denuncia social. A su lado tan sólo la mexicana *Norteado*, de Rigoberto Perezcano, ofrecía cierto interés al acercarse a un tema también muy manoseado, el de los inmigrantes ilegales que cruzan la frontera hacia Estados Unidos, sólo que ahora con unos personajes que parecen sacados de una película de Kaurismäki y que han encontrado en Tijuana un lugar que satisface buena parte de sus aspiraciones vitales.

La participación española fue la más sólida de los últimos años al apostar en la sección ofi-

cial por una serie de producciones que, dentro de los parámetros nacionales, habría que calificar como independientes, signifique lo que signifique esto en una cinematografía que en las semanas anteriores a la celebración del festival vivió una fuerte controversia por culpa de una nueva política de ayudas estatales que intenta imponer el nuevo responsable gubernamental del área, Ignasi Guardans, y que puede dar al traste con mucho de lo que se avanzó en los últimos años, condenando a las producciones de bajo y medio presupuesto. Al cine industrial lo representaba Trueba, pero la dirección del festival lo había "escondido" fuera de concurso. Las otras tres películas en competencia tenían la particularidad de estar firmadas por jóvenes realizadores, aunque uno de ellos sea ya una especie de veterano. Y de esas tres es probable que tan sólo *Yo, también* alcance cierta resonancia comercial, en virtud del premio a sus intérpretes en el festival, pero también a la habilidad de sus directores, Álvaro Pastor y Antonio Naharro, al tratar un tema muy delicado, el de la integración laboral y sentimental (quizá sería mejor decir sexual) de un hombre con síndrome de Down. Digamos que Pastor y Naharro lo resuelven con cierta elegancia, pero su película no va más allá, e incluso en ciertos momentos se pierde con historias paralelas de escaso interés. Es una película digna y poco más, más apreciable por los muchos defectos en los que no llega a incurrir que por sus virtudes.

El premio al mejor director recayó en Javier Rebollo con *La mujer sin piano*, un ejercicio fuertemente estilizado que constituye un enorme salto adelante con respecto a su primera película, *Lo que sé de Lola*. Todo lo que había en aquélla de impostado ha desaparecido (o casi, Rebollo es un cineasta muy calculador y cerebral) en beneficio de una historia que remite a Tati y Kaurismäki y en la que los planos fijos parecen el recurso inevitable. Hay mucho del cineasta finlandés en unos personajes de la clase obrera que han perdido todo tipo de objetivos vitales, y hay mucho del cineasta francés en su retrato de un mundo contemporáneo en el que la tecnología, la burocracia y las ordenanzas más absurdas convierten la vida de hoy en día en una especie de pesadilla. En el fondo, la película de Rebollo, un tanto irregular en su parte central, es eso, la pesadilla de una noche o *Playtime* contada al revés, a través de un personaje que desea salir de la ciudad a toda costa.

Dejamos para el final la arriesgadísima propuesta de Isaki Lacuesta, el más veterano de los cineastas españoles a competición, pues *Los condenados* es ya (¿ya?) su tercer largometraje. O puede verse también como un punto de inflexión en su filmografía, una suerte de reinvención en la que apenas se perciben los ecos de sus primeras películas. Una película que será incómoda en Argentina y que debería de serlo aún más en España si no fuese porque el público y la crítica prefieren mirar hacia otro lado en muchas ocasiones. Meses atrás me llegaron noticias de la película que Lacuesta anunciaba como un importante giro, como una apuesta por un cine más convencional, más emocional y, pretendidamente, más comercial. Es cierto que sus formas son más convencionales, pues ésta es una película de ficción sin ningún atisbo del documental falso o verdadero. No creo que sea ni más ni menos emotiva que *La leyenda del tiempo*, tampoco que vaya a ser más comercial. *Los condenados* nos cuenta el reencuentro entre unos antiguos militantes de un grupo guerrillero luego de treinta años de separación para buscar la fosa de un antiguo compañero muerto, se supone, en una escaramuza con el ejército. Todos los intérpretes son argentinos y las distintas historias parecen estar sacadas de distintos personajes reales que actuaron en lugares y épocas distintas, o así me lo aseguraban los colegas argentinos que cubrían el festival. Pero ése es el mayor equívoco al que puede dar lugar esta película rodada entre la selva peruana y Buenos Aires. Aunque sí, parece que se está aludiendo en todo momento a Argentina y a ciertos hechos acaecidos entre los años sesenta y setenta, en realidad nunca se pronuncia

Le jour ou? Dieu est parti en voyage

Los condenados

el nombre del país ni ningún nombre que permita identificarlos como tales. Al contrario, Lacuesta se cuida de introducir una única referencia concreta y ésa no es otra que el grupo terrorista vasco ETA. No es casual. *Los condenados* es una película en la que se discute sobre la conveniencia de imprimir o no la leyenda (como Campanella), una película en la que una generación (la de Lacuesta) interpela a la de sus padres por su responsabilidad en la lucha armada, por haber aceptado que se podían defender unas ideas concretas matando al rival o enemigo. Es una película construida en torno a la palabra, a veces muy afectada, llena de frases en exceso sentenciosas, que renuncia a la progresión dramática, algo así como una pieza de cámara condensada, aparentemente metafórica pero en realidad muy concreta y que defiende un discurso muy diáfano, sin ningún tipo de ambigüedad ni chantajes sentimentales. Una película que puede leerse en clave argentina y que debe leerse en clave vasca y española. Isaki Lacuesta siempre tuvo muy claro que su película no podía presentarse en otro lugar distinto al Festival de San Sebastián. **[A]**

L'essentiel
Estética, Spa & Salón
Hortiguera 423
44319164 - 44326487 - 44336122
info@lessentiel.com.ar - www.lessentiel.com.ar

Este texto fue un encargo de la revista *Cahiers du Cinéma* España, como parte de la serie de notas sobre las "encrucijadas de la crítica" que publican mes a mes. Agradecemos a Carlos Heredero y a *Cahiers* España la autorización para reproducirlo en *El Amante*.

Escribir y leer

por **Javier Porta Fouz**

"No hay amores sin amantes, ni texto sin alrededores." Así empezaba –luego de una breve y estratégica cita de Gelman que decía "no es para quedarnos en el amor que amamos"– un texto de Rodrigo Tarruella titulado "Old Man River / Quema de los cuadernos". Tarruella (1942-1994) es, dentro de la crítica argentina, un personaje legendario. Y era alguien que escribía. Alguien que *escribía*. Sí, Tarruella sabía de cine (y de otras cosas); sí, tenía una visión sobre el cine (y sobre otras cosas, el jazz, Borges); y sí, pensaba el cine (y las otras cosas, la literatura, el tango, otras filosofías). Pero Tarruella escribía. Podrá ser bueno –o tal vez malo– coincidir con la evaluación de un crítico sobre una película y aun con sus análisis o sus interpretaciones. Pero lo mejor, a la hora de leer críticas, es sentirse interesado, interpelado, hasta conmovido o conmocionado por la escritura. (No hay que olvidarse de que la escritura crítica puede también traernos la mejor conmoción: la risa.) Dos aclaraciones, una en forma de provocación y otra en forma de contradicción. La primera es que el mencionado texto de Tarruella apareció en el número 7 de *El Amante*, en julio de 1992, como parte de una serie de notas sobre los cuarenta años de *Cahiers du Cinéma*. Tarruella celebraba los viejos *Cahiers*, y se lamentaba por el estado de esa revista al concluir su cuarta década de vida: "Es la eterna lucha de todas las épocas (fatal, biológica) entre la *creación* (ruptura, parto) y la *sacralización oficial* (de las Academias al filisteísmo) de escrituras vivas, locas, informes, nuevas." Y vamos a la otra aclaración, la que nos lleva a desdecirnos (¡basta de tanto autorismo impertérrito que nos ata de pies y manos y que nos hace defender eternamente wongkarwais, aliens, finchers y allens!) o a contradecirnos (sí, Alexandre, claro que contradecirse debería ser uno de los derechos humanos universales). Al principio de este párrafo interminable, alambicado y enfermo no sólo de petulancia sino también de paréntesis, decíamos que la cita que hacía Tarruella era "estratégica". Pues bien, Tarruella era mucho menos estratégico que táctico. Toda una actitud para recomendar: tal vez la crítica, hoy (¿siempre?), podría ser mejor, más aireada (no necesariamente airada), si se dejara sorprender en mayor medida, si fuera más particularista y más juguetona (ver, leer a Doris Sommer *Abrazos y rechazos - Cómo leer en clave menor*). Pauline Kael decía que no sabía qué pensaba realmente sobre una película hasta que terminaba de escribir. Hoy (¿siempre?) el crítico está llamado a poner en práctica una paráfrasis de Kael, a no saber qué piensa realmente de la escritura hasta que termina de escribir (y leerse). Cuando se termina un texto, ya no se escribe igual que antes. O no se debería.

"En su texto, que es de entonación orillera, se notará que he intercalado algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etcétera. Lo hice porque el compadre aspira a la finura, o (esta razón excluye la otra, pero es quizá la verdadera) porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica." Eso decía Borges, en su prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1935), sobre "Hombre de la esquina rosada". La individualidad del compadre, importantísima para que el compadre sea un compadre vivo, sorprendente. Para que no sea el Compadre. La crítica, muchas veces, se convierte en la Crítica. Cuando el Crítico se cree la mayúscula y escribe como *debe* escribirse, cuando escribe de frente, serio y solemne y nunca de costado, cuando no se desliza, cuando no patina (y patinar también en sus acepciones de "perder la buena dirección o la eficacia en lo que se está haciendo o diciendo" o "despilfarrarse"), no sorprende, su escritura no vive y él no vive en ella; no es autor, no habla sino que es hablado por el deber ser, que en escritura es el deber escribir y el deber leer: una atadura, la gran atadura, el riesgo de

Foto: Javier Porta Fouz

convertirse en el muñeco del ventrílocuo. Y a esta altura, este texto sobre la crítica y sus encrucijadas (ya volveremos a vernos con esa palabra de cinco sílabas), escrito desde el barrio de Almagro en Buenos Aires, se rebela contra sí mismo. ¿Citar a Borges? ¿No es eso lo que debe hacer un Crítico Argentino? Hay que convertir urgentemente esa "C" y esa "A" en una "c" y una "a". Hay que encontrar otro ejemplo –menos canónico y menos aceptado– de ruptura del estilo, de la idea platónica de algo. Veamos: "Hay psicosis masiva, *es menester* que sea rock. Si estás a la deriva, la única salida es rock"; "Mis amigos me dicen que tengo que formalizar, que busque un empleo, que haga una vida normal/ *no obstante lo cual*/ me sigue gustando el cabaret". Esas dos citas, de las que destacamos algunas palabras vivamente disonantes, son fragmentos de las letras de dos canciones ("Que sea rock" y "No obstante lo cual") de Riff, mítico grupo metálico argentino, cuyo líder, Pappo, siempre habló y escribió como un individuo rockero y blusero y nunca fue Rockero y Blusero. Hemos hecho una referencia a Pappo en un artículo sobre las encrucijadas de la crítica. Hay que deformar, desmontar la seria urgencia de esas cinco sílabas. Este artículo quiere decir que no estamos en una encrucijada. O, en todo caso, que siempre lo estuvimos. Uno de los textos más relevantes para el crítico de cine es "El crítico como artista", de Oscar Wilde (escrito antes de que la crítica de cine fuera Crítica de Cine e incluso antes de que existiera el cine). Allí, desde el personaje de Gilbert, Wilde se oponía a quienes creían que "el objetivo adecuado de la crítica es ver el objeto como en realidad es". Y catalogaba ese pensamiento como un "grave error, pues no reconoce la forma más perfecta de la crítica, que en esencia es puramente subjetiva y busca revelar su propio secreto, nunca el secreto ajeno". ¿Qué diría hoy Wilde de las "derivas del cine contemporáneo", expresión muy repetida por *Cahiers du Cinéma* España? ¿En la joven vida del cine y de la crítica de cine no hemos estado –afortunadamente– siempre a la deriva y siempre en una u otra encrucijada?

Desde hace meses, en estas mismas páginas (y en otras, y en pantallas, y en otros idiomas) se habla de que el crítico de cine tiende a desaparecer, de que cada vez más medios grandes, medianos y pequeños prescinden de él y lo remplazan por algo que es más o menos un redactor, un predador publicitario, alguien que puede garrapatear unas líneas en consonancia con las campañas de promoción de las películas. ¿Ese reemplazo es algo que uno deba lamentar? Definitivamente sí, el predador publicitario apenas redacta, no lee. Y no camina. El crítico está obligado a leer, escribir, y volver a leer. Y a caminar. Alan Pauls, en su brillante ensayo "El factor Borges", hablaba de que Borges había hecho dos grandes "ejercicios físicos": el uno, la lectura; el otro, "el arte de *caminar*". Dice Pauls: "Leer y caminar son dos caras de una misma adicción: trazar un recorrido subjetivo, arbitrario y parcial, en una superficie sembrada de signos –página o mapa– que otros vienen dejando desde hace años o siglos." Y, siempre según Pauls, los tres principios del Borges lector y del Borges caminante fueron "el goce del detalle, el paso a paso como método, el margen como punto de perspectiva". No es un mal plan para la crítica, una actividad que no consiste en redactar sino en escribir, y en leer y caminar películas y otras escrituras. Defender la crítica también es defender la lectura, defender el caminar paso a paso para poder profundizar misterios. Como decía Borges en 1935, en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (casi como un presagio de lo que haría en 1954 con el otro prólogo, otra escritura a partir de otra lectura, para el ¿mismo? libro): "Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual". **[A]**

Publicado en *Cahiers du Cinéma* España, número 22, abril de 2009

Los vaivenes del amor

por **Rodrigo Aráoz**

¿Qué es una coincidencia? La acción y efecto de ocurrir dos o más cosas al mismo tiempo, ocasión o circunstancia. Perfecto, irreprochable. Pero hay algo que esa definición omite, y es la operación mental que hace que de alguna manera relacionemos esas dos o más cosas y que, en última instancia, es necesaria no sólo para que la coincidencia se revele como tal, sino también, aquí lo importante, para provocarnos cierto grado de asombro.

Pues bien, este mes de octubre se cumplen, respectivamente, setenta y cinco y veinticinco años de las muertes de Jean Vigo y François Truffaut; ahí la casualidad. Ahora, ¿por qué Vigo y Truffaut? ¿Por qué escribir un recordatorio conjunto y no dos artículos separados, cada uno por su lado? Porque es indudable que, a pesar de los años que los separaron, hay una continuidad en la obra de ambos. Hay algo de *Cero en conducta* que continúa en *Los mocosos* o en *Los cuatrocientos golpes*; hay una línea que conecta *L'Atalante* con *Besos robados* o *Jules y Jim*.

Ya de pequeños se parecían; ambos vivieron una juventud conflictiva. El padre de Vigo murió en la cárcel cuando él tenía doce años, su madre lo dejó en custodia de su abuela y pasó su infancia y adolescencia viviendo en diferentes internados. Por su lado, Truffaut nunca conoció a su verdadero padre y desde pibe se las arregló por su cuenta, cosa que lo llevó a fundar un cineclub a los dieciséis años, pero también a abandonar el colegio y a estar en la cárcel por algún tiempo. Estas experiencias juveniles quedaron plasmadas en sus films, aunque con matices diferentes. Aquella rebeldía, que en *Cero en conducta* (1933) derivaba en revuelta colectiva, de marcados tintes anarquistas (en el final los alumnos toman el techo del internado a fuerza de zapatillazos contra las autoridades educativas), en *Los cuatrocientos golpes* (1959) encauza como crecimiento personal y como aprendizaje del juego de la vida social.

La otra faceta común a la obra de ambos es la inmensa humanidad con la que dotaron a sus personajes, que pueden ser odiosos, irracionales o burlescos, pero nunca renuncian a su dimensión humana, no dejan de parecernos de carne y hueso. Son susceptibles de ser queridos o, al menos, comprendidos. Baste como ejemplo el inolvidable Antoine Doinel (álter ego de Truffaut y personaje de cinco de sus films), quien se empeña en fracasar amorosamente, o el irresponsable celador Huguet de *Cero en conducta* (que no duda en perseguir por la calle a una señorita con un séquito de una docena de niños a su espalda), personaje al que podemos identificar como antecedente del gran Monsieur Hulot (ocasión de comprobarlo y programón doble imperdible: el martes 13 en la sala Leopoldo Lugones proyectan en fílmico *Cero en conducta*, seguida de *Las vacaciones de Mr. Hulot*, otra coincidencia).

Por último, no podríamos hablar de Vigo, y mucho menos de Truffaut, sin dejar de hablar del amor, rasgo humano si los hay. Su anchura y su fragilidad; la ternura y el arrebato; la sombra de una duda y la sensación de perder todo en un minuto; el fulgor de una certeza y de ganar todo en un segundo. Todo eso convive en *L'Atalante* (1934), film póstumo y obra maestra de Vigo, repetidamente mutilada y deformada por la Gaumont. Y esas mismas variables del amor Truffaut desarrollará a lo largo de toda su obra: por ejemplo, el amor loco en *Jules y Jim* (1962), el obsesivo y trágico en *La habitación verde* (1978) y, sobre todo, sus lances, su naturaleza caprichosa representada en la inconstante vida sentimental de Doinel.

Nada de esto parece casual, ya que Truffaut nunca dejó de reconocer su admiración por Vigo y sus films, no sólo en sus escritos sino directamente en sus películas: Jean Dasté aparece en varias de ellas, al igual que la notable música de Maurice Jaubert; incluso podemos ver bien claramente el cartelito que indica la calle Jean Vigo en *La noche americana* (1973).

La temprana muerte de Vigo, a los 29 años, deja la impresión amarga de algo trunco, de aquello que podría haber sido. La de Truffaut, en cambio, una sensación de ausencia y la tristeza de la partida de un querido amigo. Uno dejó una obra sólida y profusa compuesta por más de veinte largometrajes; el otro, una embrionaria de sólo cuatro films que juntos no llegan a las tres horas de duración (lo que hace posible ver su filmografía completa en una tarde). Que este mes sea el aniversario de la muerte de ambos puede que sea una coincidencia; que sean números redondos, de ésos que ameritan el recuerdo, una casualidad. Y ambas cosas, una muy buena excusa para recordarlos. Sin embargo, hay algo que supera la mera simetría cronológica y está más allá de todo lo escrito anteriormente; algo perdurable que los une uno a otro para siempre. Es la capacidad de haber convertido aquel grito de angustia del que se siente desamparado en arte liberador y emotivo, apasionado, genial.

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

LARGOS DIGITAL

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

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

1º y 2º LARGOS EN 35 mm

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)

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

INFANCIAS

Res. 1474/2009

- Llamado a concurso para productores, directores, guionistas y directores de arte que presenten proyectos audiovisuales (corto y largometraje) dirigidos al público infantil y adolescente.
- Fecha de recepción 06/08/09 al 09/11/09
- 1 Premio de $ 20.000 al proyecto de largometraje y la posibilidad de presentarlo ante el Comité de Preclasificación Segunda Vía.
- 6 Premios de $ 6.000 c/u a proyectos de cortometrajes (1 por región).

Ver más información en www.incaa.gov.ar

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

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.

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 15/10/2009. CONSULTAR PRECIOS, CONDICIONES Y REQUISITOS DE CONTRATACION EN WWW.CABLEVISION.COM.AR. CABLEVISION S.A. HORNOS 690 – CABA. CP 1272. CUIT 30-57365208-4.