EL AMANTE CINE
Nº 210
NOVIEMBRE
2009

La sorpresa:
Lluvia de hamburguesas

Los amantes, de James Gray

En esta tarde gris

Entre nosotros + **El solista** + **Uzak** + La nueva de Jarmusch + Especial libros + **Observe and Report** + DocBsAs + Entrevista con Iván Wyszogrod + Nuevos enfoques sobre **Bastardos sin gloria**, **Los abrazos rotos** y **¿Qué pasó ayer?** + Romy Schneider

ARG $ 14
URU $ 95
AÑO 18
ISSN 150636
00210
9 770329 260003

L'essentiel

Estética, Spa & Salón

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

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

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

DELSUR

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

EL AMANTE CINE Nº210

NOVIEMBRE 2009

El Amante es una revista de entusiasmos, una revista de cine que podrá ser cualquier cosa menos el resultado burocrático de un trabajo burocrático. En **El Amante** se termina de armar el sumario muy cerca del cierre (¡demasiado cerca!, gritan la diseñadora y las correctoras) para poder disponer de esos entusiasmos con la mayor justicia posible.

En este sentido, **Bastardos sin gloria** de Tarantino sigue dando que hablar (ya van tres números seguidos), y publicamos otras dos notas sobre la película. Otro entusiasmo es, obviamente, el de nuestra película de tapa: **Los amantes**, de James Gray. Y otro fue un entusiasmo bastante sorpresivo: nadie daba nada a priori por **Lluvia de hamburguesas**. El trailer no prometía, el título de estreno tampoco. Pero **Lluvia de hamburguesas** logró carcajadas y emociones animadas en la redacción. **El solista** (de un director, Joe Wright, que mereció entusiastas tapas de **El Amante** con sus dos películas previas) viene más discutida, pero escribió el más entusiasmado. No faltará oportunidad para que algún contrera escriba un Llego tarde. Y hablando de la sección Llego tarde, muy vital en esta primavera, podrán encontrar, además de las dos notas sobre la película de Tarantino, una contra **Los abrazos rotos** y –meses después del estreno– tres notas celebratorias de **¿Qué pasó ayer?**, que se perfila como una de las grandes películas del año para no pocos en la redacción. A estas alturas, estamos seguros de que cometimos una injusticia al no ponerla en la tapa hace unos meses.

También les ofrecemos un especial sobre libros que no son específicamente de cine pero que –dicen ciertos redactores– ayudan a escribir crítica de cine. Y una larga entrevista con el músico Iván Wyszogrod, la cobertura de varios festivales y mucho más. Ah, y por último, dos notas sobre Romy Schneider, una fuente inobjetable de variados entusiasmos. El entusiasmo por la variedad podría ser una definición de **El Amante**. O más bien el entusiasmo *en* la variedad. Un ejemplo: alguien está entusiasmado con **El solista** y cita a Frank Borzage, a quien celebra con entusiasmo. Y otro redactor, entusiasta seguidor de Borzage (fue su compañero en preescolar), frunce –con entusiasmo– el ceño y dice que no hay que mezclar ciertos entusiasmos con otros entusiasmos. Y así seguimos conviviendo y discutiendo estos entusiasmos, en la más entusiasta diversidad.

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

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Marina Locatelli
Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Jaime Pena
Marcos Rodríguez
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Eugenia Saúl
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes
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 amantes
6 Sobre Joaquin Phoenix
8 Lluvia de hamburguesas
12 Entre nosotros
14 El solista
16 El último verano de la Boyita
17 Cenizas del tiempo
18 Uzak
19 La invención de la carne
20 Camino a la redención, Identidad sustituta
21 Los estafadores, Los tiempos de la vida, Rec [2]
22 Boogie, el aceitoso; Diabólica tentación; Tres deseos
23 Fantasmas de la noche, La extranjera, Mi vida en Grecia
24 Miserias, Street Fighter - La leyenda, El delfín: La historia de un soñador, Marea de arena, Novak
25 De uno a diez

26 Sobre The Limits of Control (Jim Jarmusch)
27 Correo
28 Libros que no son de cine
35 Obituarios

Festivales
36 DocBsAs
39 Valdivia
40 El ojo cojo, Roma

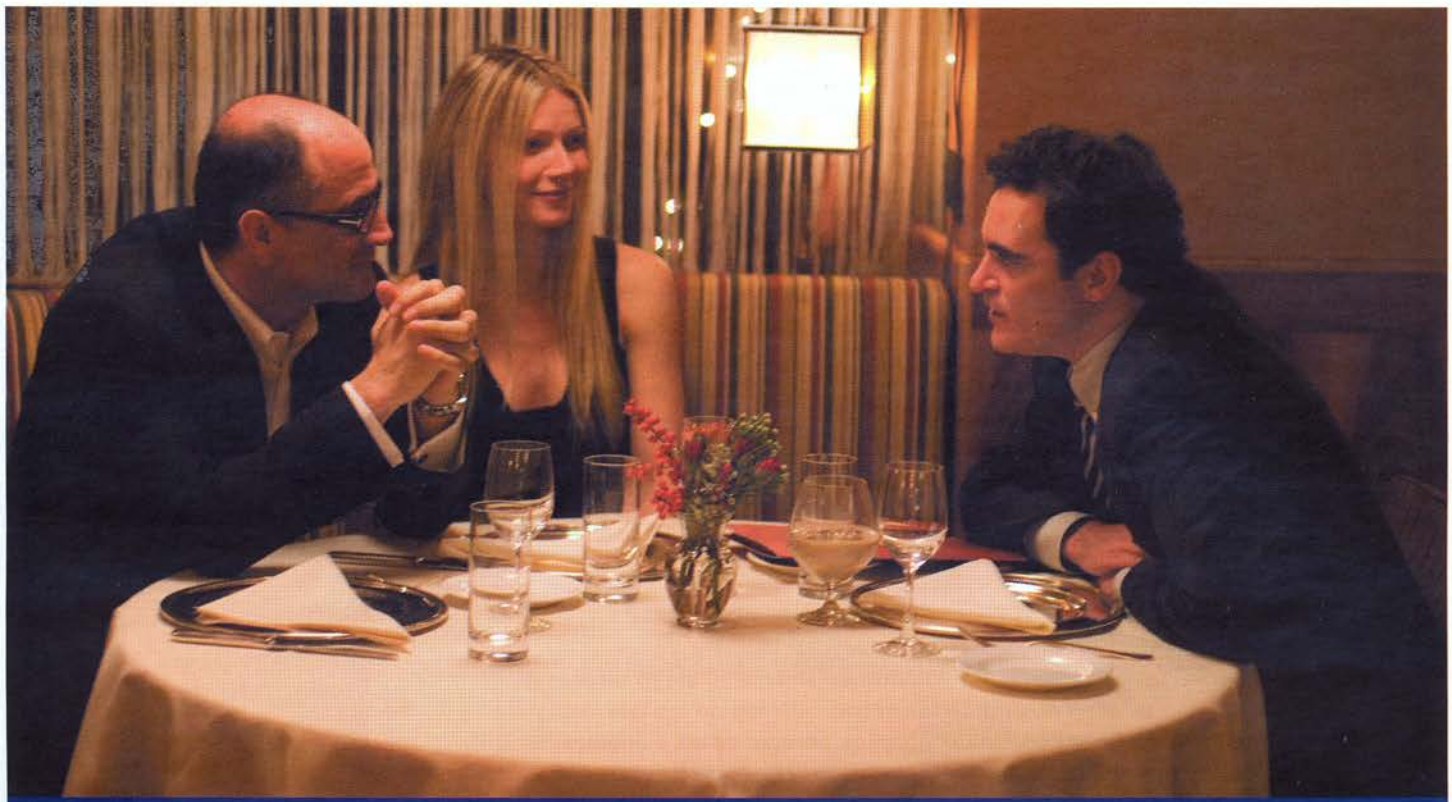
DVD
41 Bad Guy
42 Cuidado con el guardia
44 Crimewave - Ola de crímenes, ola de risas

Libros
45 Richard Brooks; Un perro andaluz, 80 años después

46 Sobre cine y religión
48 Entrevista con Iván Wyszogrod
52 Desde España

Llego tarde
53 Bastardos sin gloria
56 Los abrazos rotos
57 ¿Qué pasó ayer?

61 Sobre Romy Schneider



Tres de un par perfecto

por **Marcela Ojea**

Como el protagonista de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946), la paradigmática comedia de Frank Capra sobre cavilaciones y suicidios, Leonard quiere terminar con su vida. Sin embargo, no parece tener una determinación firme, y lo vemos como un paseante de ocasión, en una tarde como otras, llevando consigo a cuestas las entregas del negocio familiar. El lugar parece Nueva York pero se ve demasiado gris, demasiado inhóspito. De todos modos allí está Leonard, al borde de un puente desde el que finalmente salta hacia un río; sin embargo, a punto de hundirse, se arrepiente, grita y se salva para dar inicio a la historia. Aunque no ve pasar su vida en un inmenso flashback reflexivo como aquel George Bailey interpretado por James Stewart, Leonard está atravesado por la duda, una duda que se manifiesta en el andar errático que lo caracteriza y que se pondrá en marcha cuando la bruma crepuscular de esa tarde sobre el puente dé paso a la aparición de Michelle y Sandra. Es que las cavilaciones de Leonard tienen que ver con el amor, el amor romántico, para ser precisos, el amor idealizado, el mismo amor que las comedias románticas (cuando cumplen su objetivo) se ocupan de reafirmar, pero el mismo también que, inexistente o malogrado, alimenta a los suicidas. Por eso el film de James Gray se mueve en ese territorio misterioso en el que la comedia parece conjugarse extrañamente con el melodrama.

Porque más allá de su ánimo marcadamente crepuscular, podríamos pensar a *Los amantes*, en cierto sentido, como una comedia romántica. Votan a favor de esta idea un personaje entrañable compuesto por Joaquin Phoenix, dos chicas encantadoras que le andan dando vueltas y la gran pregunta que anima al género y cuya respuesta desvela y hace suspirar a sus seguidores más consecuentes: ésa de si el amor, el amor romántico, después de todo, es posible. Ese gran interrogante constituye los cimientos y la estructura oscilante y movediza del film de James Gray, a tal punto que no podemos determinar en ningún momento qué tipo de película estamos viendo. Las respuestas contradictorias que surgen de cada vicisitud a la que se enfrenta Leonard hacen tambalear frente al espectador cualquier supuesto que pueda aventurarse previamente. Tanto la historia como el personaje –y el espectador también– están a merced de ese dilema, pero especialmente Leonard, porque sin amor, sin ese amor, la vida no tiene para él un sentido valedero.

Los amantes
Two Lovers
Estados Unidos, 2008, 110'
DIRECCIÓN James Gray
GUIÓN James Gray, Richard Menello
PRODUCCIÓN Donna Gigliotti, James Gray, Anthony Katagas
FOTOGRAFÍA Joaquin Baca-Asay
MONTAJE John Axelrad
INTÉRPRETES Joaquin Phoenix, Gwyneth Paltrow, Vinessa Shaw, Isabella Rossellini, Elias Koteas.

De allí que el suyo sea un personaje de comedia pero dotado al mismo tiempo de una mirada y una impronta melodramática. Allí están sus muecas, su forma *graciosa* de bailar y los chistes que se potencian y se realzan sobre un fondo de tristeza. Las subjetivas de sus paseos por la ciudad hacen que el estado anímico del personaje nos devuelva una imagen melancólica de esa urbe usualmente cosmopolita y bulliciosa. Nueva York –el escenario ideal de toda comedia romántica, fundada más de una vez, recreada y celebrada en incontables exponentes del género, pero siempre en una versión cálida y acogedora, casi mágica– se ve, a través de los ojos de Leonard, ajena, hostil, lejana. Su mirada nos devuelve esas imágenes ralentizadas como empañadas por la nostalgia; la música, otra manifestación de su estado de ánimo, las acompaña. Después de todo, es ese amor romántico –el de las comedias, el de los melodramas– el que impulsa y desvela a Leonard; el mismo que podría conducirlo nuevamente hacia algún puente en otra tarde ventosa, pero también salvarlo, llevándolo más allá del olor a naftalina y las viejas fotos familiares.

Al centrarse en el amor romántico, uno de los puntos que *Los amantes* pone de manifiesto es cómo vemos, o cómo no vemos, a aquéllos que amamos. Porque, para la película de James Gray, amar no sólo es andar a ciegas, sino, sobre todo, estar un poco ciego también. Michelle ve como un hombre interesante a ese pelado soberbio y fanfarrón que tiene por amante; Leonard ve a esa chica desvalida que es Michelle como a una mujer fuera de lo común. Sin embargo no es así como nosotros los vemos; podría decirse que los vemos como en verdad son o, al menos, como la película decide hacerlos visibles para nosotros. El amor sería entonces para *Los amantes* –para la película y para los amantes mismos también– una experiencia intransferible, incomunicable, solitaria. Se trata de una ilusión, pero una ilusión entendida como apariencia, como mentira y como error. Es también, porque tiene el enorme poder de impulsar a los personajes y de moverlos, una ilusión entendida como utopía, un poder transformador. De hecho, gracias a ese amor, Leonard podría cambiar radicalmente su vida yéndose lejos. El director ridiculiza levemente ese espejismo del que son víctimas los personajes y despliega, con sigilo, esa trampa en la que están atrapados sin saberlo. Es sólo esa ilusión, esa mentira, además, la que les hace creer, la que les provee la fe en que pueden acceder a los sentimientos más íntimos de

la persona amada. En dos escenas espejo, Sandra le dice a Leonard que ella lo comprende y que quiere cuidarlo. En la escena siguiente, luego de preguntarle perplejo cómo es posible que pueda comprenderlo con tantas cosas que están ocurriendo a su alrededor (y como espectadores sabemos hasta qué punto esto es cierto), Leonard le hace una declaración similar a Michelle. El final de la película no hace más que reforzar esta sensación de incomunicación y este desencuentro.

Del mismo modo en el que *¡Qué bello es vivir!* pone en duda el carácter celebratorio del título, *Los amantes* prefiere dejar en suspenso también ese gran interrogante que parece recorrerla. La pregunta que atraviesa a ambas películas, la misma que anima a otros tantos clásicos, es en resumidas cuentas la misma: ¿Es posible la felicidad? O, en todo caso, ¿en qué consiste esa felicidad posible? En *Los amantes*, puntualmente, la pregunta hace foco además en otra cuestión: en si el amor puede en verdad salvarnos o, para ser precisos, en cómo es esa salvación que puede ofrecernos. Curiosamente, la respuesta a estas preguntas es ambigua en ambas películas; no en vano en *Los amantes* su carácter indeterminado también se traslada al título. *Two Lovers* es su título original, y en esos dos amantes, en determinar quiénes son finalmente, parece ocultarse la clave para develar el misterio. Allí están Leonard y Michelle, amantes ardientes y sufrientes (Leonard con sus suicidios, Michelle con sus pastillas), pero allí están también Leonard y Sandra, amantes pacientes (Leonard que quiere cuidar a Michelle y Sandra que quiere cuidar a Leonard). Allí están también los enredos: Leonard que ama a Michelle, Sandra que ama a Leonard. Aunque ambas, tanto Michelle como Sandra, pueden ofrecerle a Leonard una salvación posible pero diferente (Sandra podría salvarlo, mientras que el amor que él siente por Michelle podría brindarle además una vida nueva). El amor puede ser entonces para *Los amantes* un bálsamo (el de Leonard para Michelle, el de Sandra para Leonard) o una liberación posible (el

amor de Michelle para Leonard, quizás el de Leonard para Sandra). O un bálsamo liberador si Leonard, Sandra y Michelle pudieran conformar los tres un par perfecto.

Que toda película debe ser entendida antes que nada como una experiencia, una experiencia de vida y una experiencia viva, es una de las ideas fundantes que sostiene Stanley Cavell en la introducción de su libro *La búsqueda de la felicidad*. No en vano se trata de la misma felicidad y la misma búsqueda que envuelve a *Los amantes*, una felicidad asociada al amor romántico, al amor de pareja. Una proposición nunca más acertada y nunca más apropiada para hacerla extensiva entonces a la película de Gray, porque aunque ésta no es especialmente una comedia de rematrimonio (como aquellas comedias clásicas de las que se ocupa el libro de Cavell), la idea del matrimonio, sin embargo, sí le anda dando vueltas: Leonard casi se casa una vez y en esta oportunidad se insinúa un nuevo intento. Pero, por sobre todas estas cosas, esta proposición es acertada porque *Los amantes* es una película que debe ser entendida como una experiencia. Y justamente por eso, porque las películas como ésta no sólo se ven sino que también se experimentan, ya sobre el final, como en tantos magistrales, enigmáticos e impredecibles films clásicos (como *¡Qué bello es vivir!*, y como también, entre otros, *Historias de Filadelfia*), la película deja en el espectador ese extraño hechizo, esa extraña sensación de haber estado viviéndola. En su transcurso nos enamoramos de Leonard, nos identificamos con su deseo y esperamos con ansias que su búsqueda de la felicidad llegue a buen puerto. Pero, a su vez, de manera casi imperceptible, nos vamos enamorando también de Sandra, a cuya imagen accedemos sin mediar la mirada de ningún personaje, sin mediar ningún espejismo más que el que el propio cine y la posibilidad de experimentarlo puede ofrecernos. Por eso el final de *Los amantes* es tan feliz y tan triste, tan dulce y tan amargo al mismo tiempo. **[A]**

11.2009 malba.cine

→CICLO

Rock'n' Roll

Durante todo el mes

malba.cine exhibe una selección de films con Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones, Cream, Frank Zappa, U2, Sonic Youth o The Who, pero también varios otros títulos que sin ser estrictamente musicales, comparten una actitud con el mejor rock'n'roll.

→FESTIVAL

ArtFutura Buenos Aires

Del jueves 5 al domingo 8.
Entrada libre y gratuita

→CICLO

Muestra de Cine Brasileño

Del viernes 20 al domingo 22

→2° MUESTRA DE CINE ITALIANO DE MILÁN

MI – Cine 2009

Del jueves 26 al domingo 29

→TRASNOCHES

Lynch x4

Durante todo el mes

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 5 al domingo 26 de noviembre 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

Un alma en rodaje

por Marcela Gamberini

"Nicholas Ray (...) más modesto, mas ambicioso, más secreto, pensaba que el arte del rodaje, es decir, el arte del cine, tenía la capacidad de mostrar algunas almas en pleno rodaje."
Jaques Aumont

Los amantes no es sólo una película sobre el amor. Su universo temático refiere también a la soledad, a lo absurdo de la existencia, a las historias familiares, a la redención, a la búsqueda. Al peso del destino, que va más allá de cualquier situación amorosa. Y debería haberse traducido como "Las amantes", en femenino, ya que el título parece referirse a las dos posibilidades que se le presentan al protagonista. Pero ordenémosnos: la película cuenta la historia de un hombre, Leonard, que parece que ha vuelto a la casa de sus padres después de un fracaso sentimental y tiene en su haber algunos intentos de suicidio. En algún momento de esta introducción se nos dice, también, que sufre de bipolaridad. Parece un hombre cansado, angustiado, solitario en su habitación de soltero, desordenada como si fuese la de un adolescente. Se lo ve inestable, pero la característica que más se destaca en él es la de la tristeza; una fuerte melancolía lo invade. Está perdido en su propia vida, sin rumbo, sin meta, sin caminos posibles. Por casualidad se encuentra con Michelle (Gwyneth Paltrow), vecina de su edificio, que por su porte y sus conductas podemos decir que está más cerca de la locura que de la cordura; bella y triste también, con sus pelos largos y rubios, encerrada en un amor imposible del que no puede salir. Pero también Leonard se encuentra con Sandra (Vanesa Shaw), dulce y paciente, dispuesta a empezar una nueva historia, aceptada por los padres de él ya que forma parte del círculo de los amigos de su familia. Pese a que ésta es una historia con todos los condimentos para que sea "de amor", no lo es del todo, ya que el único protagonista de la película es Leonard, su alma, sus voces interiores, su presente, su vida. El relato se desarrolla a partir del punto de vista de este personaje, a través de su cuerpo un tanto maltrecho, marcado, desgarbado. La película se pone del lado del personaje y no deja que se nos cuente nada que no tengamos absoluta necesidad de saber. De hecho, no sabemos nada de su pasado, de su enfermedad, de sus amores, de sus suicidios; pero es que no hay mucho más que saber, ya que lo que realmente importa es el presente de ese hombre y eventualmente su futuro más próximo. Afortunadamente, el relato no expone una mirada psicologista sobre la conducta de Leonard ni sobre ninguna otra. *Los amantes* elige mostrar sólo lo que el protagonista ve, sin juzgarlo ni analizarlo. Todo el peso de la historia, que es densa y profundamente emotiva, recae en la actuación de Joaquin Phoenix, dirigido por James Gray, quien logra ver el alma triste y melancólica, alegre y efusiva del actor que compone a un hombre al borde de sus emociones, de sus sentimientos, de su moral, de lo que debe hacer y de aquello que puede hacer. Un hombre al borde del agua, como en la primera secuencia y como en una de las últimas. Una magnífica actuación la de Phoenix; contenida, sutil, no abusiva, no estereotipada. El personaje es complejo y ambiguo (más allá o más acá de su inexplicada bipolaridad), e importan su cuerpo y su mirada. Su actitud corporal es sumamente dinámica, se mueve todo el tiempo, entra, sale, camina, corre, busca cosas, se levanta, espera. Su mirada siempre es límpida, transparente. Su inquietud es la de un alma que no tiene sosiego y que se enfrenta a dos opciones que representan dos modos de enfrentar la vida: la rubia con su deseo, su sexualidad a flor de piel, sus complicaciones amorosas, sus excesos, y la morocha con su comprensión, su dulzura, su disposición, su mirada tranquila. Estas opciones son contradictorias, opuestas; sin embargo, cada una de ellas es válida en sí misma. Pero es él quien debe elegir (y eso es lo único que importa en la película), y cuando lo hace, seguido por la pasión y por el deseo, se equivoca, se frustra, se entristece; pero a pesar de eso decide no darle la espalda a su destino –en una escena maravillosa frente al mar– y vuelve a empezar aceptando la existencia de una nueva oportunidad, esta vez más racional, más calma, más serena. Pero más allá de la elección (que en todo caso puede ser momentánea, sobre todo cuando de amores se trata), elige seguir viviendo a pesar de todo, dejando atrás las zonas fronterizas y ubicándose en el centro de la acción como se muestra en el plano final.

Tal vez ésta sea también la historia del propio Phoenix. Un alma en pleno rodaje, como decía Nicholas Ray, lo mismo que suponemos piensa Gray, ambos grandes directores de actores. Se dice que ésta fue su última película como actor y la que marcará su retiro del cine para dar rienda suelta a su carrera como músico; de hecho, hay casi una presentación en *Los amantes*, ya que en una escena canta desde un auto. ¿El cine o la música? ¿La rubia o la morocha? ¿Lo que se desea o lo que se debe hacer? No sabemos. Lo único que sabemos es que siempre existe otra oportunidad. Y el alma de Phoenix, como en la película, la sigue buscando. **[A]**

REVISTA **EL AMANTE CINE**

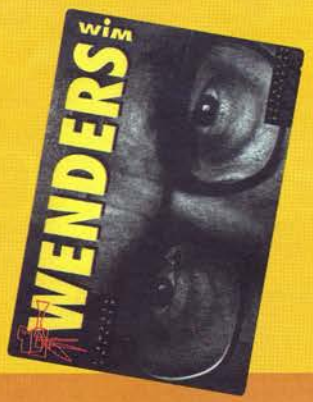
NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

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

La isla de la fantasía catastrófica

por **Diego Trerotola**

¡Si viste a un elefante volar, lo viste todo!, se escucha en *Dumbo* (1941), tal vez la mejor película de Disney, lo que es mucho decir. Y es una de las mejores porque, a diferencia de la tendencia a antropormorfizar a la fauna del dibujo animado, esta película hacía de su paquidérmico protagonista un personaje aún más inhumano, fantástico, alejándolo a vuelo de pájaro de varios rasgos de identificación primaria con cualquier espectador; de hecho, es el único personaje protagonista de una película de la era Walt Disney que ni siquiera habla. Y si la historia se basaba en el cuento de la discriminación al diferente, su coherencia fue la de no dejar de ser una película igualmente distinta, ni demagógica ni amoldada a la norma, inusual dentro de la producción de ese estudio (que incluso adelanta el tema del freak como eje político del cine de animación de los estudios UPA, supuestos disidentes de la ideología Disney). Y el grado de invención de *Dumbo* también implica un vuelo visual por momentos alucinatorio y abstracto, por fuera del estilo arquetípico de Disney. Para *Dumbo*, verlo todo es ver más allá de los parámetros establecidos, institucionalizados, y experimentar la diferencia de forma integral, casi como la alucinación de un demiurgo. Ése debería ser el objetivo principal de todo animador, trazar un mundo que esté fuera del mapa de lo visible para una época. En *Lluvia de hamburguesas*, heredera de *Dumbo* en más de un sentido, ese mundo está en una isla diminuta perdida en el mapamundi (o escondida, por un accidente cartográfico, abajo de la letra A del Atlántico). Y la reducción del mundo a un terrenito insular no lleva al camino del minimalismo, de la historia simple, sino que, por el contrario, su estética rumbea hacia lo abigarrado y es constituida en una serie de capas superpuestas, donde las acciones se multiplican en cada plano y donde los elementos entran en un circuito de relaciones múltiples dando vueltas en el relato como un cardumen de sardinas en un tsunami. Y de eso trata esta película: de catástrofes. Pero no de las naturales, sino de las artificiales. Flint Lockwood es un científico loco adolescente, en versión torpe a lo Dumbo, desubicado en la isla pesquera que le tocó en mala suerte, regida por una cultura dietética y metafórica basada sólo en sardinas. Y, además, Flint es la máxima expresión de lo que Virilio revela como la lógica catastrófica de la tecnología: "Innovar el navío es innovar el náufrago; inventar la máquina de vapor, la locomotora, es, además, inventar el descarrilamiento, la catástrofe ferroviaria. Lo mismo con la aviación naciente, los aeroplanos que innovan el choque contra el suelo, la catástrofe aérea. Sin hablar del automóvil y la colisión en serie a gran velocidad, la electricidad y la electrocución, y ni en absoluto, de esos riesgos tecnológicos mayores resultantes del desarrollo de las industrias químicas y nucleares. Cada período de la evolución de la técnica aporta, con su equipo de instrumentos, máquinas, la aparición de accidentes específicos, reveladores 'en negativo' de los esfuerzos del pensamiento científico." Como ilustración burlona de Virilio, todos y cada uno de los inventos de Flint son el colmo del perfeccionamiento del accidente tecnológico hasta volverlo cine catástrofe (y la película toma de ese género todo su potencial maximalista pero en colores descontrolados). Como un juego del error festivo, nada del accidente está disimulado (como sí lo está en las publicidades que muestran un mundo utópico creado por la tecnocultura), sino que las imágenes digitales y su velocidad son llevadas hacia una violencia pura de fuego de artificio, de opulencia de ideas visuales que chocan unas con otras hasta explotar en gags. *Lluvia de hamburguesas* viaja directo al delirio, convirtiendo peligrosamente al accidente en espectáculo distópico: el deseo cumplido de producir una máquina que haga llover comida para alimentar gratuitamente al mundo se convierte en un cataclismo mortífero. Pero el destino trágico del accidente, el inevitable tortazo en la cara, no sólo se puede volver gag crítico, sino que también se recicla para crear nuevos Frankenstein, nuevas criaturas que resistan la tecno-hecatombe. Así, sin grises ni escalas, *Lluvia de hamburguesas* no se rinde frente a la tragedia y construye con los vestigios del desastre un zoológico de lo atrofiado, por su visión animal para reproducirse desde lo tecno-monstruoso. Es, de alguna manera, una remake carnavalesca de *La isla del Dr. Moreau* contada por la UPA, o por los creadores de *Dumbo*. O, aún mejor, es una continuación del proyecto de la isla habitada por una fauna quimérica diseñada por el científico pop de *Mini espías 2*, pero ahora repoblada con la nueva zoología fantástica del loco Flint: una bandada siniestra de pájaros-ratas asquerosamente tornasolados, un gatito virtual DJ que hace loops sonoro-hipnóticos, una patota maldita de coloridos ositos de goma, la sardina más grande del mundo que, si bien tiene el doble de tamaño que una sardina ordinaria, sigue siendo un pececito ínfimo. Y también está el superlativo Steve, un mono patafísico con cola espiralada incluida, que tiene un lector de sus propios pensamientos inventado por Flint y que revela que el cerebro de un mono no sólo es esperablemente estúpido sino que además es monomaníaco, una disparatada tautología bestial. A toda esta fauna se suma un grupo humano reducido a instintos básicos, en colores, textura y movimiento tremendamente digitales, como un software caricatural sin mucho realismo a la vista, donde el píxel lustroso muestra su básico origen tecnológico. Y todo esto cierra si se considera que *Lluvia de hamburguesas* fue, según se publicitó, la primera película animada creada con un software hi-tech de Sony; como nos confirma Virilio, su resultado no podía ser más que una catástrofe. Y, por eso, tal vez sea ésta la primera película que convierte al accidente estético en la más perfecta forma de la comedia animada como síntoma de la tecnocultura actual. Nada podría ser más político. **[A]**

Lluvia de hamburguesas
Cloudy with a Chance of Meatballs

Estados Unidos, 2009, 90'.

DIRECCIÓN
Chris Miller, Phil Lord.

GUIÓN
Chris Miller, Phil Lord.

PRODUCCIÓN
Pam Marsden

MÚSICA
Mark Mothersbaugh

DIRECCIÓN DE ARTE
Michael Kurinsky

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Justin Thompson

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

Didáctica de la alegría: otra magistral venganza de los nerds

por **Lilian Laura Ivachow**

A Toti, niño inventor, que ante nuestro asombro armó delante de nuestros ojos las seis caras del cubo mágico.

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

1- Todos recordamos detalles. Sin ir más lejos, Celine, el personaje que interpreta Julie Delpy en *Antes del atardecer*, decía que los detalles son conmovedores y recordaba que la barba de Jesse (Ethan Hawke) adquiría a la luz del sol una tonalidad rojiza. De esas reflexiones se desprendían dos ideas: que los detalles son perdurables y que se retienen sin esfuerzo.

Lluvia de hamburguesas, película de gran poder de observación, es pletórica, dinámica y abundante en detalles de toda forma, circunstancia y color.

Algunos de ambientación: En la habitación de Flint niño hay pósters de Einstein y Alexander Graham Bell.

Otros revelan información: En una fotografía familiar, la madre aparece con una toga. Y si bien sabíamos que apoyaba la inventiva de Flint, nos enteramos de que ha completado los estudios. En el mismo retrato su padre aparece con los brazos cruzados, postura eminentemente defensiva que se repite en varios planos y fotos.

Otros son de gran ingenio: Cuando llueve comida en distintas capitales del mundo, una aceituna se pincha en la antena de la Torre Eiffel.

Otros dialogan con una generación: El dispositivo que sirve de acceso al increíble laboratorio de Flint es el Simon, popular juego de los ochenta basado en la repetición de secuencias lumínicas y sonoras.

Otros implican una diferencia generacional: Cuando Flint, necesitado de ayuda, pide a su padre que arrastre el mouse por el escritorio de la PC, éste lo arrastra literalmente de una punta a la otra del escritorio (mueble).

Otros critican la tilinguería de empresas de noticias: Cuando Sam empieza a trabajar como periodista, la placa en la que se lee su nombre aclara "Junior". Apenas sus móviles se tornan exitosos por la cobertura de la lluvia de comida, dice "Senior".

Otros reflexionan sobre conductas individuales: A Baby Brent, el protagonista de la publicidad con cuya imagen se ha estigmatizado la principal industria del pueblo, le prohíben entrar a un restaurante sin hacer cola. Caprichosamente discute, por portación de nombre y rostro, un supuesto derecho de ingreso.

Otros observan el comportamiento social: Cuando se desata la tormenta de comida, los habitantes de la isla rompen vidrieras y roban televisores. Es un detalle altamente anclado en la realidad. Sólo recuerden cuando en nuestro país se afanaron las vidrieras de la tienda Modart. Además, sintetiza inconscientes deseos colectivos: todos soñamos con saquear a nuestras anchas nuestro negocio favorito.

Pero el detalle más conmovedor es el ensanchamiento de los ojos de Flint, cuando se enamora de Sam. Son conocidos los síntomas del enamoramiento: el pulso se acelera, la respiración se agita, las pupilas se dilatan. Pero esta dilatación no es oculta ni fugaz: está marcada con un largo primer plano de la cara de Flint. Esto no la hace obvia porque, a diferencia de muchas películas, Flint no se enamora de Sam apenas la ve. Tampoco, como en otras tantas, tras una fricción o desencuentro inicial. Flint se enamora de Sam cuando la escucha definiendo con precisión las zapatillas en aerosol, su primer invento.

2- Voy a una anécdota personal. Sé que a algunos lectores de la revista les molestan las remisiones personales, pero muchos pensamos que se escribe inevitablemente desde la propia experiencia y limitación.

Hace unos años trabajé, dentro de la enseñanza del español como lengua extranjera, con una chica holandesa. A diferencia de la mayoría de los extranjeros, que estudian el castellano con interés y gran motivación, esta muchacha no tenía absoluto interés en aprenderlo. Sandra Van Sparkeren (tal su nombre) era robusta, mofletuda y mantenía, a pesar de sus 23 años, un desafiante estilo adolescente, sobre todo en la asombrosa fruición con la que masticaba interminables chicles. Una vez, mientras repasábamos las diferencias entre el "para" y el "por", la noté dormida en medio de una explicación. Fue demoledor. Es posible detectar a algún alumno dormido dentro de un grupo, pero que esto ocurra en una clase privada es sencillamente insólito. Comencé a sentir, a mi pesar, una creciente animosidad hacia esta chica acomodada en una empresa familiar que desperdiciaba la oportunidad de adquirir una lengua extranjera y para quien Rembrandt era una mera referencia institucional y Spinoza el nombre de un museo próximo a la casa de su tía, y que ni siquiera había visto *Robocop*. Es más, empecé a ir a las clases a desgano. Y por más que trabajar para grandes compañías hace sentir la propia existencia irremediablemente servil, siempre me gustó mi trabajo porque me obliga a extremar una habilidad didáctica, legado que, según dicen, viene de mis padres docentes.

Una tarde hacíamos un ejercicio a partir de una historieta. Debía relatar la historia alternando distintos pretéritos. Las viñetas, no exentas de estereotipos, mostraban a un hippie, un deportista y un intelectual. A Sandra no le costó definir a los dos primeros, pero cuando llegó a la figura del hombre de anteojos rodeado de una colmada biblioteca, su mente se paralizó como si debiera adentrarse al más blanco de los desiertos. Intenté guiarla por inducción: ¿cómo se llama a un hombre que lee, estudia y se interesa por los problemas del mundo? Su respuesta, como un dardo caliente, me produjo una lacerante zozobra e indignación, porque Sandra Van Sparkeren dijo "nerd".

Hoy me doy cuenta de que Sandra Van Sparkeren representaba los valores negativos que la película combate: la desidia, la ignorancia, la pereza, la falta de curiosidad, y también me doy cuenta de que gracias a *Lluvia de Hamburguesas* puedo dar formas y contenidos a aquel malestar. Es más, la encuentro en la película: ¡Sandra Van Sparkeren es Baby Brent! De hecho, cuando Baby Brent ve que Flint entra al restaurante en el que pretendía colarse, grita ofuscado "¡Pero él es un nerd!". El mismo calificativo que usa despectivamente el conductor del noticiero cuando advierte que Sam cambió de peinado.

Flint es un nerd y Sam es una nerd, y uno de los méritos de la película está en quitarle el sentido peyorativo al término, extremando, sin moralina, un certero didactismo: las explicaciones de Sam son inteligentes y didácticas, y Flint termina conjugando los legados paternos y maternos para demostrar que el pensamiento científico está íntimamente ligado a la locura, a la inventiva y al corazón.

3- Todos recordamos detalles. Yo recuerdo, desde el año 89, al protagonista de la novela *El cazador oculto* recordando a una chica con alegría porque, cuando jugaba a las damas, alineaba las fichas en la fila de atrás. Es un detalle conmovedor, como Celine recordando el matiz rojo de la barba de Jesse, o Flint ensanchando los ojos y extremando su brillo ante la precisa sabiduría de Sam. Lo bueno es haberlo retenido sin esfuerzo, y lo mejor es seguir recordándolo. **[A]**

Todos los demás

por **Diego Brodersen**

En el primer largometraje de la alemana Maren Ade, *The Forest for the Trees* (Competencia del Bafici 2005), una maestra da los primeros pasos en su profesión sólo para encontrarse con un muro emocional construido por ella misma. La docencia no es para cualquiera, particularmente con alumnos como los del film, pero Ade utiliza ese punto de partida sin intenciones descriptivas o sociológicas (v.g.: *Entre los muros*), sino más bien para construir un retrato doloroso y punzante de un personaje particular enfrentado a circunstancias absolutamente corrientes. Lo más notable de esa ópera prima se relaciona con la manera en la cual la realizadora logra una extraña empatía del espectador para con su heroína y, simultáneamente, el más absoluto rechazo por su torpeza y timidez. *The Forest for the Trees* no es un grabado psicologista realizado en base a la filigrana del naturalismo, a pesar de que sus superficies parecen ir precisamente en esa dirección. Por el contrario, a partir de una minuciosa, microscópica observación de pequeños hechos y dichos mundanos, Ade logra deconstruir los cimientos del melodrama para volver a armarlos con los materiales más inesperados, símbolos de ciertos malestares sociales relacionados con los deberes y pareceres contemporáneos. Como su protagonista, la película aparentaba ser algo que en realidad no era ni pretendía ser.

Gitti, mitad femenina del dúo protagónico de *Entre nosotros*, parece obsesionada con las pequeñas y grandes hipocresías que la rodean. La primera escena la define en ese sentido: caminando junto a una niña

que podría ser su hija en el jardín de una casa de veraneo, la joven le espeta a la chica que, si no le tiene cariño, le diga claramente que la detesta. Los juegos de la infancia, llenos de simulacros, permiten actitudes y declaraciones públicas y privadas que la llegada de la adultez reprime teóricamente en pos de la armonía y la convivencia. Pero Gitti no puede o no quiere admitirlo. Ella es, y así se autoproclama, un espíritu libre, y si en esa primera secuencia simula morir luego de un disparo de fantasía, en un momento ulterior –espejo de esta presentación en sociedad– le dirá en la cara a una pareja de conocidos que no los tolera por su frívola presuntuosidad. Pero la niña no es su hija y Gitti apenas está pasando unos días de vacaciones en Italia con su novio Chris, en lo que puede presumirse una primera aproximación a una posible convivencia futura. Horas después de esta falsa muerte, ya solos luego de que la hermana de Chris (y sus hijos) los despida, ella volverá a la carga con cuestiones similares, preguntándole a su pareja si, algunas veces, no tiene la sensación de odiarla.

Chris y Gitti no quieren ser como todos los demás –de allí se desprende el título original, abandonado localmente por el más explícito *Entre nosotros*–. No quieren ser como esa otra pareja que anda vacacionando en la misma zona de Cerdeña y con la que inevitablemente se cruzarán; tampoco desean parecerse a sus padres, aunque la madre y el padre de Chris sean los dueños de esa casa con pileta y dos pisos en la cual ahora se encuentran. Ellos son jóvenes y profesionales (también jóvenes profesionales, para usar cierta terminología empresarial), y dicen anhelar una vida distinta, lejos de planificaciones burguesas y construcciones sociales de uso corriente. Precisamente, uno de los temas que atraviesa a la película de principio a fin es la cuestión de los roles de género y su función como moderadores de las relaciones interpersonales, asuntos que desvelaban a un realizador como Fassbinder décadas atrás y que Ade retoma ahora de manera más solapada, menos explosiva. Los cuerpos ocupan un lugar privilegiado en el film, y ya en una escena temprana Gitti maquilla los rasgos de su hombre, feminizándolos; esa broma terminará en un planteo serio acerca de su masculinidad. Luego de la negativa a abandonar la casa para salir en busca de diversión nocturna, Chris bailará para su mujer de manera provocativa (¿femenina?), mientras ella lo mira sentada en un extremo del cuarto. La primera parte de *Entre nosotros* presenta a una Gitti hiperactiva, punzante, excéntrica, mientras Chris surge como un personaje acomplejado, dubitativo; pusilánime, incluso. Ella es la que parece tomar las decisiones prácticas, mientras que él duda acerca de hacerse cargo de un trabajo de renovación en la zona, al tiempo que espera el resultado de un concurso arquitectónico como si de ello dependiera su vida.

Tal vez una de las mayores virtudes de *Entre nosotros* sea el trabajo con el punto de vista. Es cierto que el film nunca abandona a Gitti, presente en todas las escenas, y que en cambio elige dejar en libertad (fuera de campo) a Chris en un par de momentos, pero de ninguna manera su mirada es eminentemente la del personaje femenino. *Entre nosotros* alterna y yuxtapone, sin que el espectador note estos cruces de manera inmediata, las miradas de ambos personajes, proveyendo a la película de una complejidad inesperada. Uno de los mejores ejemplos de ello está dado por los dos encuentros con Hans, un colega de Chris, y su esposa, de quienes los protagonistas tratan de escapar en el supermercado del pueblo (otra escena en la cual la idea de juego, de regreso a la infancia, vuelve a poner en tensión cuestiones ligadas a la hipocresía como núcleo fundante de la respetabilidad social). El primero de esos encuentros, como invitados de Hans, muestra a un Chris dispuesto a integrarse a las reglas de etiqueta de una cena entre conocidos, mientras que Gitti descarga toda su batería de honestidad sobre los anfitriones, atacándolos sin piedad, tratándolos, sin decirlo explícitamente, de pelotudos. Su reacción puede antojarse desmedida, inoportuna e incluso infantil, pero un segundo encuentro muestra a Hans y Sra. como personajes bastante desagradables, básicamente por tratarse de una pareja demasiado convencional, aburguesada en el peor y más banal sentido de la palabra. Ese segundo encuentro terminará con una reacción de Gitti que sólo puede calificarse de psicótica, al tiempo que resulta imposible no identificarse con su deseo de echar a los invitados a las patadas.

Esta parrafada descriptiva resulta indispensable para plantear nuevamente la cuestión de la mirada. ¿Son Hans y su mujer realmente horribles o apenas demasiado ordinarios? ¿Son Chris y Gitti muy distintos a ellos, más allá de su aparente anhelo de no ser como todos los demás? El "cuarto especial" de la madre de Chris, un lugar habitado por animalitos de cerámica, mensajes de amor y un árbol de mamposteria, se propone como ámbito de tensiones y cumple además una función simbólica. Es allí donde un tema de Herbert Grönemeyer, cantante alemán de dudoso gusto, vuelve a replantear estas cuestiones en una de las mejores escenas del film. La canción comienza y tres de los cuatro personajes no pueden sino mofarse del tema y su intérprete. Pero la realizadora deja que la canción continúe, y la letra y la melodía, sumadas a un par de planos de Gitti y Chris, comienzan a tomar otras formas y sentidos, a abandonar el territorio de la ridiculez. Hans corta de golpe el sonido y el hechizo se rompe. De pronto, esa habitación y esa canción habían logrado transformarse en un posible ámbito de libertad y aire fresco, que el film contrapone paradójicamente al encierro proporcionado por las escasas escapadas al aire libre. Es justamente la extensa secuencia de la caminata por las rocas –la vuelta a la naturaleza, lejos de los ámbitos humanos– el momento de mayor crisis entre los protagonistas.

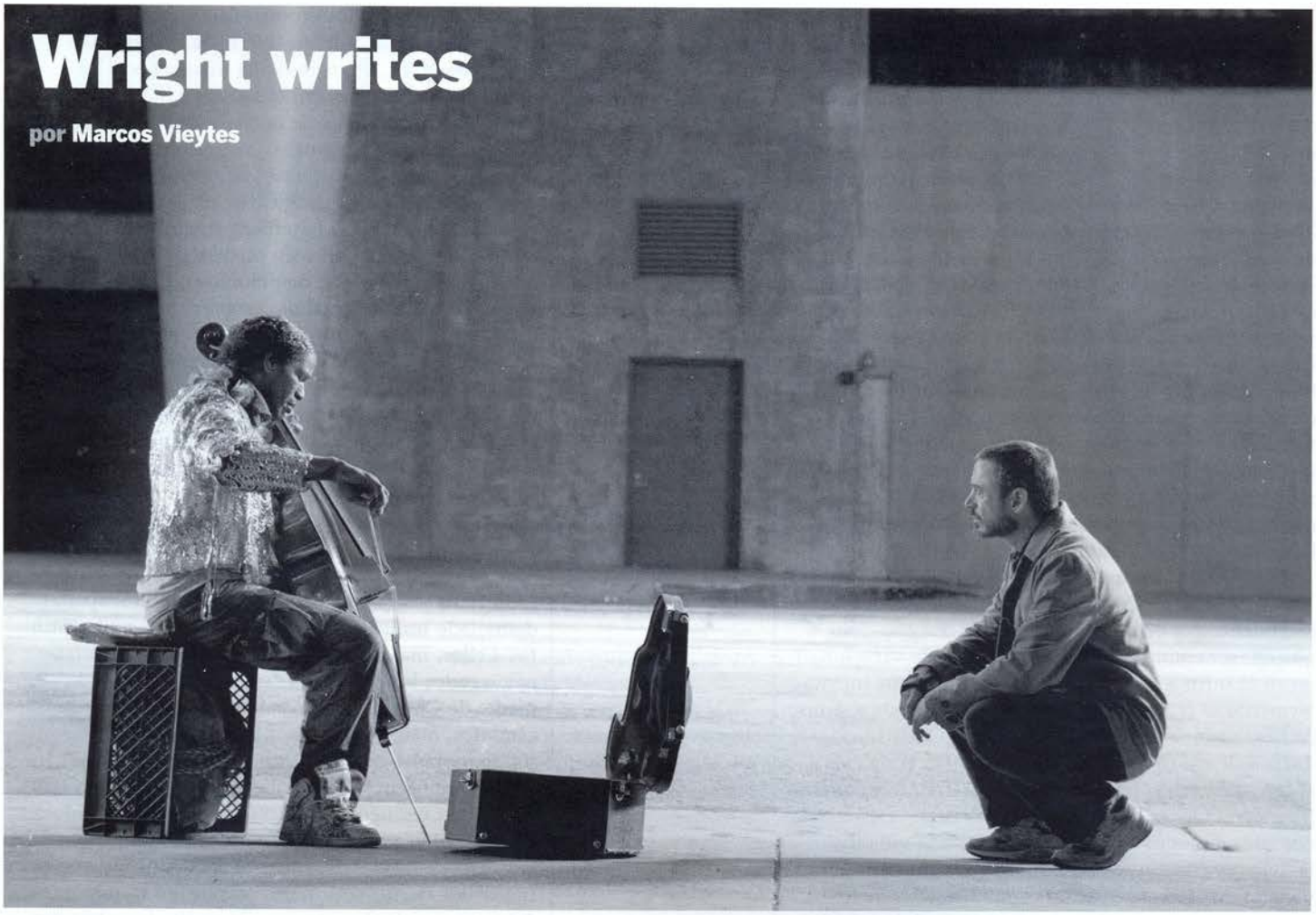
Como su antecesora *The Forest for the Trees*, *Entre nosotros* es una película de sutilezas, que no se agota en la anécdota evidente y mucho menos en la escucha literal de los diálogos. Es un film sobre las relaciones de pareja, sobre las construcciones sociales y sobre ciertas angustias relacionadas con ellas (con las relaciones y con las construcciones). Donde el sexo es el ámbito del placer pero también de los miedos y las frustraciones. Y donde cuestiones como la realización profesional, el tiempo del goce e incluso la paternidad aparecen indisolublemente ligados al universo de los bienes y su usufructo. Gracias a un preciso manejo del espacio cinematográfico, reconcentrado en los cuerpos y los rostros de sus actores (los notables Birgit Minichmayr y Lars Eidinger), Maren Ade logra un film incómodo sobre una generación y una clase social. Podrá pensarse a *Entre nosotros* como una obra endogámica e incluso árida, pero es indudable que entre sus pliegues descansa un malestar transmitido con inusual perspicacia y potencia. **[A]**

Entre nosotros
Alle Anderen

Alemania, 2009, 119'
DIRECCIÓN Maren Ade
GUIÓN Maren Ade
PRODUCCIÓN Dirk Engelhardt, Janine Jackowski, Maren Ade
MONTAJE Heike Parplies
FOTOGRAFÍA Bernhard Keller
INTÉRPRETES Birgit Minichmayr, Lars Eidinger, Hans-Jochen Wagner, Nicole Marischka, Mira Partecke, Atef Vogel, Paula Hartmann.

Wright writes

por **Marcos Vieytes**



El solista
The Soloist
Gran Bretaña/Estados Unidos/Francia, 2009, 117'
DIRECCIÓN Joe Wright
GUIÓN Susannah Grant, sobre un libro de Steve Lopez
PRODUCCIÓN Gary Foster, Russ Krasnoff
MÚSICA Dario Marianelli
FOTOGRAFÍA Seamus MacGarvey
MONTAJE Paul Tothill
INTÉRPRETES Jaime Foxx, Robert Downey Jr., Catherine Keener, Tom Hollander, Lisa Gay Hamilton, Nelsan Ellis.

Atención: se revelan algunos detalles de la resolución del argumento.

A juzgar por las únicas tres películas que rodó hasta el momento, además de un par de cortos y algunos capítulos de tres o cuatro series previos a su ópera prima, el londinense Joe Wright piensa en términos de movimientos de cámara y escritura sonora (¿quién no recuerda, por ejemplo, el alfabeto musical de la máquina de escribir de *Expiación, deseo y pecado*?). Vale decir que Joe Wright piensa cine: filma sonidos y compone imágenes. Viendo sus películas se tiene la sensación de que no importa tanto el material literario de base (aunque ha partido de originales brillantes o sólidos de escritores como Ian McEwan y Jane Austen, trabajados junto a guionistas reconocidos y competentes como Christopher Hampton o Emma Thompson), ni los temas que toca, ni el mayor o menor atractivo de los actores con los que cuenta, ni los géneros demodé que decide abordar, ni riesgos tales como los de la tentación sentimental, el cliché melodramático, la pomposa rigidez potencial que amenaza a toda película de época, la grandilocuencia escenográfica con lejano olor a Lean o el grueso simbolismo al que frecuentemente se expone sin el más mínimo temor, aunque quizás sería más apropiado decir que sin ningún tipo de prejuicio y hasta con saludable orgullo. Allí están, justamente, *Orgullo y prejuicio*, *Expiación, deseo y pecado* (ya me está cansando tener que repetir ese título espantoso, pero detesto aún más abreviarlo) y esta última película suya que, a priori, despertaba más sospechas que ninguna debido a las varias novedades que supone en relación a las otras (contemporaneidad, ambientación estadounidense, ausencia de personaje femenino fuerte a cargo de Keira Knightley en las dos primeras, amistad en lugar de romance) para probar la deliberación de toda su filmografía, lo consciente que es este hombre de las trampas que lo acechan, el talento juguetón con que las elude elevándose sobre ellas, trascendiendo el lugar común simbólico a través de la forma, y la contagiosa pasión que transmite al hacerlo. Uno mira *El solista* y cree percibir que el tipo es inmensamente feliz filmando, de manera tal que uno es feliz percibiéndolo, atendiendo a la amorosa trama tejida hasta en los intersticios del relato. Porque ésta es una de esas películas dobles, simultáneas, que nos dejan ver al director haciéndola, sin distraernos por eso del dibujo de la anécdota, lo cual redunda en un ir y venir fluido de la una a la otra que es una de las más hermosas experiencias que el cine industrial puede darnos, acaso la mejor de todas.

Una vez escrito el párrafo anterior, constato que en el último de la crítica que escribió Noriega sobre *Expiación, deseo y pecado* (juro por lo más sagrado que aquí lo escribo por última vez) en el número de marzo de 2008 de esta revista, él también se refiere a la alegría que aquella película transmite pese al dolor, la muerte y el trasfondo bélico que la atraviesan. *El solista*

transcurre en Los Ángeles y no hay guerra a la vista como sí la había en *Atonement* (cumplí), así como tampoco hay un amor truncado en vías de sublimarse. Apenas hay un columnista del *Los Angeles Times*, separado de su mujer, que atropella a un linyera medio tocado y se sorprende no tanto porque aquél esté tocando en medio de la calle un violín desvencijado al que no le quedan vivas más que un par de cuerdas poco tensas –Steve Lopez, el personaje de Robert Downey Jr., no parece tener mucho oído musical que digamos, esto dicho por alguien que tiene cualquier cosa menos oído–, sino porque, entre mantras repetitivos e ininteligibles debido a la velocidad con que los pronuncia, le escucha decir que ha sido alumno en Juilliard, el reputado conservatorio neoyorquino en cuyo doble fílmico acabó triunfando no hace mucho el nefasto August Rush. Ergo, Steve Lopez tiene una historia nueva para su vieja y exitosa columna, la película tiene un conflicto central, y nosotros tenemos el miedo atroz de que todo esto no sea otra cosa que una *buddy movie* edificante peor que *Rain Man* y jugada entre un chanta inescrupuloso y un genio cándido, que se resuelve con algún tipo de lección moral y cínica para todos los mortales que, habiendo nacido inocentes, no tuvimos la suerte de permanecer puros gracias a una deficiencia psicofísica más notoria que las del resto. Hasta allí va todo fenómeno para el espectador atento a las brillantes y eficaces transiciones sonoras entre planos, a la delineación sintética del protagonista y de un par de personajes secundarios más, y a la exposición aparentemente fortuita del medio social en el que se mueven. Poco después de que sucede el encuentro accidental de rigor –*deus ex machina* irreprochable en el contexto del orbe clásico que aquí no viene a resolver sino a propiciar el desenvolvimiento mismo de la película, y cuya arbitrariedad está hábilmente atenuada por un primer traspié en bicicleta dispuesto al comienzo de la película–, asistimos a una secuencia decisiva, piedra de toque para la relación entre *El solista* y nosotros, rito de pasaje para todo cinéfilo susceptible. Mientras el *homeless* virtuoso en cuestión toca debajo de una autopista el chelo que Steve Lopez acaba de conseguirle, la cámara se eleva por entre los carriles superiores de la circunvalación laberíntica y enfila hacia el cielo junto a una bandada de palomas, en una secuencia que pudo haber comenzado con grúa y acaba siendo una cenital imposible de ser filmada sin truco. Yo creo que, si hubiera una lista de pecados capitales cinematográficos, filmar el vuelo de unas palomas después de escuchar a un linyera medio colifa tocar en la vía pública el chelo que le ha conseguido un periodista del *Los Angeles Times* mientras éste lo escucha absorto sería, con ventaja, firme candidata a encabezarla. Que aquí resulte inobjetable es casi un misterio que puede llegar a explicarse con o sin Borzage, pero será mucho más placentero intentarlo refiriéndonos al director de *Adiós a las armas*.

Podemos no haber visto demasiadas películas de Frank Borzage, pero sí ese melodrama antibélico basado en la célebre novela de Hemingway. Borzage es sinónimo de lirismo exaltado, de un romanticismo casi místico y fuertemente carnal, suma de intensidades para nada ajenas al cine de Wright. El final de *Adiós a las armas* es elocuente, con Gary Cooper cargando en brazos a su amada como ofreciéndola en sacrificio una vez que ha exhalado el último suspiro, justo antes de que todas las campanas de Europa repiquen al unísono anunciando el final de la Gran Guerra. De espaldas a cámara y frente a un ventanal inmenso, su desesperado ruego de paz seguido del plano final con palomas en vuelo es una operación menos unívoca de lo que parece, pues deja lugar tanto a la ironía como a la saturación emotiva trágica. Lo cierto es que funciona, siempre y cuando suspendamos la incredulidad y aceptemos las convenciones implícitas, de la misma manera en que, para relacionarnos con un buen poema modernista (que los hay), debemos abrirnos al correspondiente argot saturado de cisnes, porcelanas, palideces y lotos pero, sobre todo, al ritmo sonoro y emotivo de tales términos, ya desconectados de su significación literal y simbólica inmediata. Las palomas de Wright, al igual que las palabras de Rubén Darío o de Nervo, por citar un par de ejemplos, no son otra cosa que signos despojados de todo aquello que no sea pura forma visual o sonora. Por eso Wright termina la secuencia con dos de ellas en vuelo rasante por los costados de la cámara y a una altura imposible, hasta confundirse con un fondo tapizado de autopistas. Palomas y carreteras fundidas en un dibujo que disuelve la trascendencia del símbolo para trazar solamente siluetas, bordes oscuros sobre fondo blanco. Más adelante, en una operación de la misma índole, alguien está escuchando el ensayo de una sinfónica, cierra los ojos, y entonces no vemos más que manchas de color sobre la pantalla negra, música sin letra, partitura cromática que construye una representación del hecho estético, esa experiencia irrepresentable.

Más que desbaratar violentamente el lugar común, Wright se vale de la familiaridad que aquél promete para construir a partir de esa expectativa compartida con el espectador y subvertir luego el sentido prefijado. *El solista* es mucho más filosa de lo que parece, pero no necesita ostentarlo. El personaje esquizofrénico, desamparado y genial nunca se erige como figura heroica, y su triunfo, si ocurre, no reviste espectacularidad. No vende la idea de la música como panacea universal infalible, pues ésta no impide ni cura la enfermedad, y también aparece ligada a personajes como el del profesor de chelo que se ensaña con evangelizar a su alumno provocándole un brote psicótico. La relación de los protagonistas es provechosa para ambos pero no es tranquilizadora ni fácil, ya que no excluye la violencia imprevista del enfermo, así como tampoco modifica radicalmente la vida de nadie. Steve Lopez seguirá trabajando en el mismo diario de siempre y tan separado de su mujer como al comienzo. Si una idea está conscientemente rebatida a lo largo de toda la película, es la de la salvación milagrosa, tan habitual en este tipo de cine con moraleja, pensado casi siempre como parábola hagiográfica laica. Pero aquí nada se resuelve con el último plano, nada deja de ser tan precario como lo era antes. Ni en la psique de los personajes, ni en el círculo íntimo de sus relaciones, ni en el marco social del país que habitan. En más de una ocasión, Wright filma, plano secuencia, travelling y grúa mediante, paisajes tan desoladores como (y no menos bélicos que) varios de los de *Atonement*. Paisajes después de una batalla o, más bien, durante la librada este año en los Estados Unidos por la implementación de un sistema de salud en el que los negros, los latinos y los inmigrantes en general no sean las bajas de una guerra fría interna que Wright filma, por momentos, con ojo apocalíptico. **[A]**

El último verano de la Boyita
Argentina/España/Francia, 2009, 93'
DIRECCIÓN
Julia Solomonoff
GUIÓN
Julia Solomonoff
FOTOGRAFÍA
Lucio Bonelli
MONTAJE
Rosario Suárez, Andrés Tambornino
INTÉRPRETES
Guadalupe Alonso, Nicolás Treise, Mirella Pascual, Gabo Correa, María Clara Merendino.

Campofrodita

por **Gustavo J. Castagna**

Casi siempre ocurre lo mismo: las cercanías estéticas y las aproximaciones temáticas entre determinadas películas obligan a las comparaciones. Ya desde las primeras escenas se descubre que *El último verano de la Boyita* tiene filiaciones con *La ciénaga*, *La rabia* y *XXY*, casualidades o no, otros films dirigidos por mujeres; pero también subyacen diferencias entre *El último verano de la Boyita* y el erotismo religioso en Martel, la violencia sexual en Carri y el misterio prontamente revelado en la película de Lucía Puenzo. La cuestión, como también casi siempre sucede, tiene relación con la mirada.

Jorgelina es el punto de vista del relato y el eje por el cual se describen y desarrollan la historia y los personajes. Ella observa, opina, interroga y plantea los enigmas de una niña a poco de descubrir su sexualidad. Padres separados, hermanas mayores, dos paisajes diferentes, un amigo (Mario) que habla poco y que menos aún se pregunta qué le ocurre a su cuerpo. Solomonoff en ningún momento se preocupa (y esto es un logro) por revelar un secreto (como sí ocurre en *XXY* desde las explícitas metáforas hasta la acumulación de escenas obvias) que a Jorgelina no le pertenece pero que cambiará su última etapa de preiniciación y de descubrimiento de su propio cuerpo. Más aún, el secreto a revelar no interesa tanto en *El último verano de la Boyita* (la película elude la exhibición del cuerpo extraño) como sí importa la profunda amistad entre los dos personajes centrales.

En este punto es donde Solomonoff acierta con un gesto en lugar del consejo políticamente correcto, con una voz tenue (el film podría prescindir de las palabras, con excepción de las de Jorgelina) que sustituye la obviedad, pero también con la sorpresa que daría a entender la presencia de un adolescente con los genitales trastocados. Todo es cuestión de tonos, parece decirnos la película, y esto se aclara en las escenas de la revisación médica del padre de Jorgelina al adolescente, y más adelante cuando la niña no quiere escuchar a su progenitor contándole qué le ocurre a Mario. Y tampoco hay lugar para padecer las humillaciones al joven, ya que Solomonoff soluciona esto con un plano general donde muy brevemente se ve cómo Mario es castigado por sus padres. Nada más que eso y resulta suficiente.

Sin embargo, al pudoroso tratamiento temático que elige Solomonoff para contar la historia desde la mirada y la voz de Jorgelina, la película le suma cierto exceso en su prolijidad formal, su simetría de planos, los amaneceres y anocheceres bellamente iluminados y otros recursos formales que dificultan una mejor y bienvenida identificación con el conflicto. En *El último verano de la Boyita* la niña Jorgelina y el adolescente Mario son dos personajes de una intensidad tal que supera con creces a las decisiones estéticas de la película. Los dos tienen una vitalidad propia (aun con los enigmas por resolver) en medio de un paisaje campestre excedidamente fotografiado. Como si el deseo de ambos (el de ella por conocer algo más hasta que su propio pudor se lo permita y el de él por ocultar aquello que no quiere se descubra) fuera más importante que la forma en que está concebida la película desde la producción. Chiste malo: El Deseo es una de las productoras del film.

Al principio de la nota se hablaba de las malditas comparaciones. Por un lado, la cercanía de la cámara en los rostros y cuerpos de los personajes recuerda a las películas de Lucrecia Martel. También, se descuartiza a un animal como ocurre en *La rabia*, en tanto el núcleo de la historia se aproxima a *XXY*. Paisajes idénticos o parecidos son los que aparecen en *El último verano de la Boyita*, más agreste y rústico en *La rabia*, húmedo y sudoroso en los film de Martel, meramente decorativo en *XXY*. Solomonoff, por su parte, elige el camino más correcto, pero también el menos problemático, para contar su historia. La presencia de la naturaleza en este último verano desde la potencia que transmiten las imágenes es perfecta, pero también pictoricista, inerte, nula como protagonista. Por suerte, están Jorgelina y Mario bañándose en el río y emprendiendo una primera y luego una segunda travesía-travesura que harán juntos en sus vidas. Será la última, seguramente. **[A]**

Tormenta en el desierto

por **Ignacio Verguilla**

La exhibición en DVD (horriblemente) ampliado de la mayor obsesión de Wong Kar-wai no puede ser sino frustrante. Las imágenes (sucias, borrosas, degradadas) parecen emitidas detrás de la pantalla, y el espectador que acepte someterse a esta visión miope se encontrará adivinando los retazos de una película con catorce años de vida y varias versiones que nunca dejaron satisfecho a su hacedor. Mas allá de alguna polvareda levantada en Venecia en 1994, *Ashes of Time* fue confinada al circuito asiático, sin poder inscribirse entonces en el ámbito transnacional en el que lo han hecho otras obras posteriores de WKW (*Con ánimo de amar*, *2046*, *My Blueberry Nights)*, hasta que su resurgimiento y rearmado definitivo la llevaría a Cannes en 2008. Tal vez por lo alambicado de su historia fragmentaria y digresiva, o por ese dejo hermético que la cubre como un velo y la convierte en una obra difícil de asimilar, rápidamente se convirtió en objeto de culto para pocos y en una obsesión escurridiza, persistente para su autor. Sabemos que de esa experiencia frustrante que significó el montaje original nació –como reverso libertario y vital– *Chungking Express*, escrita en tres semanas y que todavía hoy, a pesar de su anclaje noventoso, goza de una salud que esta versión "redux" no ha podido insuflarse. La comparación entre ambas puede ser útil para esbozar una sensación que me acompañó desde esa primera visión defectuosa en el Arteplex Duplex Caballito, a la que siguió, ya por capricho, otra visión defectuosa en el Arteplex Centro, y una tercera en pantalla chica que me permitió finalmente *ver* la película. Y esa sensación es la de estar asistiendo a la función de un manierista enredado en una desmedida ambición estética. "Shakespeare y Sergio Leone", anuncia el propio WKW sobre su *Ashes of Time*, suerte de reescritura personalísima del género Wu Xia (caballeros de artes marciales chinas), atravesada por una circularidad mortuoria de la que se contagian unas imágenes destinadas al impacto sensorial autónomo, inorgánico y de corta vida.

Retazos de tiempo e historias –las del señor del Este y del Oeste, las de amores rotos y seres melancólicos condenados a sufrir un pasado que les duele y que se resiste a abandonarlos– son bañados de color oro y ocre por la paleta preciosista del binomio WKW-Christopher Doyle, sociedad fructífera que ha reconocido esta experiencia como el caldo de cultivo tortuoso y necesario para sus futuras y más placenteras colaboraciones. En la adaptación de una novela épica tradicional en la que el destino de los personajes está prefigurado, puede empezar a recogerse el hilo de Ariadna que nos lleve al corazón fallido de esta película: ese destino inamovible que espera a los guerreros Ou-yang Feng y Huang Yao-shi se vuelve cárcel para WKW, acostumbrado a tejer historias abiertas, cargadas de vaivenes que amplifican siempre hacia delante el horizonte de sus personajes. Sus mejores películas son territorios en permanente tensión entre el deber y el deseo, un cóctel de virtuosismo fotográfico, música que parece nacer del celuloide y un montaje que violenta lenguaje y técnica para reconvertirlos en la materia prima de su fábrica de imágenes; en sus momentos más felices, esa prevalencia de la forma (interrupciones, aceleraciones y ralentis, quiebres de espacio y tiempo, ángulos multiplicados y colores exagerados) se justifica en la existencia sinuosa de sus personajes y termina por ser un gesto (pasolinianamente) poético, vivo, que delata la búsqueda riesgosa de alguien siempre al borde. El camino del exceso está ahí nomás cuando se coquetea con el barroquismo, y algo de esto desborda a *Ashes...* y la vuelve un objeto pomposo y árido, un poco academicista. Lección que sus películas posteriores parecen haber aprendido, hasta que con *2046* el círculo pareció empezar a cerrarse y llegar a *My Blueberry Nights*, un desembarco masturbatorio de WKW en Estados Unidos que nos vino a mostrar una versión hueca, agria de esas marcas autorales puestas de a ratos al servicio de la (mala) publicidad: el registro fetichista del Jaguar, los cielos movedizos y esos helados chorreantes –estatutarios de la peor propaganda de qualité– son un salto al vacío que me ha sido difícil de digerir, aun cuando el excelente texto de Marcela Gamberini (*EA* 192) habilita –y, a mi juicio, trasciende y mejora– otra manera de acercarse a la película. Yo veo ahora, en mi accidentado encuentro con esta versión recargada de *Ashes of Time*, el origen (en la de 1994) de una búsqueda estética que parece haber agotado sus caminos en este rearmado lustroso de 2008. Siempre quedarán destellos aislados (son increíblemente potentes los planos saturados del desierto y de la jaula de mimbre en la caverna) y el placer de disfrutar de un reparto que es un verdadero seleccionado. A esta altura, me animaría a asegurar que cualquier película en la que asomen Maggie Cheung o Tony Leung (los dos juntos ya es robo) paga el precio de la entrada. Incluso, el de una función destinada a sufrir un soporte indigno hasta para la más árida de las películas de Wong Kar-wai. **[A]**

Cenizas del tiempo

Dung che sai duk

Hong Kong, 2008, 93'

DIRECCIÓN Wong Kar-wai

GUIÓN Wong Kar-wai, sobre novela de Louis Cha

FOTOGRAFÍA Christopher Doyle

MONTAJE Kai Kit Wai, Patrick Tam

MÚSICA Frankie Chan, Roel García

INTÉRPRETES Leslie Cheung, Brigitte Lin, Maggie Cheung, Tony Leung Chiu Wai, Jackie Cheung, Tony Leung Ka Fai, Carina Lau.

Estreno en salas en formato DVD

Cierta sensación de lejanía - El espacio de lo sensible

por **Rodrigo Aráoz**

Lejano se estrena en Argentina casi siete años después de hacerlo en Turquía, incluso después de *Climas* (*Iklimler*, 2006), la anterior película de Nuri Bilge Ceylan. Debido a este inexplicable retraso, es probable que muchos ya la hayan visto en cualquiera de los formatos posibles: DivX, DVD trucho o incluso en fílmico, ya que se pasó en el Bafici 2004 y en algún que otro ciclo en la Sala Lugones.

Pues bien, como yo la había visto hace un buen tiempo, antes de escribir esta crítica decidí rever el film, pero esta vez en un DVD cedido por la distribuidora en lugar de la copia 35 milímetros de la primera ocasión. El contraste entre la pantalla de una sala de cine relativamente grande y la pequeña –pero dignísima– 21 pulgadas de mi ínfimo departamento no podría ser más grande (aunque, pensándolo bien, no sería del todo descabellado imaginarse a algún tecnófilo intelectual mirando el film de Ceylan en la pantalla de su Ipod o su celular). No voy a comenzar aquí una proclama en defensa del cine en su formato original, con que el verdadero cine es en fílmico o cosas por el estilo (cosas que, hasta cierto punto, sostengo) porque uno mira las películas como quiere pero, sobre todo, como puede. Lo que sí quisiera notar es cuánto pierde una película como ésta al pasar a un formato menor. Es que el film de Ceylan tiene un extraordinario espesor visual, con muchos de sus planos con un alto grado de detalle, cargados de información (y, obviamente, de sentido). Entonces, aquello que llamaba nuestra atención en alguna parte de la pantalla del cine puede que en el televisor sea tan sólo un punto prácticamente ininteligible. Un tratamiento de la imagen como el de *Lejano*, con una enorme profundidad de campo y gran amplitud de plano, resulta algo parecido al de ciertas películas de Jacques Tati, en las que la acción puede desarrollarse en cualquier punto del plano, incluso simultáneamente en muchas situaciones. Aunque en el caso de Ceylan apunta más bien a la percepción del entorno, de aquello que rodea al personaje, y a provocar efectos sensoriales, un aspecto muchas veces desdeñado. No podría haber un ejemplo más claro sobre este punto que las escenas de la nevada, en las que la nieve forma una densa columna que interfiere nuestra visión y nos rodea, causando sensaciones táctiles. Es por eso que, al disminuir la calidad visual, hay una doble pérdida: por un lado, nuestra mirada se encuentra en un estado de menor libertad, se vuelve más centralizada, y, por el otro, los efectos sensoriales se ven atenuados. Todo este largo párrafo es a cuenta de que *Lejano* se proyecta en DVD ampliado, algún punto intermedio (hablando a nivel visual; lo social es otro tema) entre el 35 mm y mi televisor casero.

Sin embargo, otros aspectos visuales del film no se encuentran tan seriamente afectados por esa limitación. Permanece la minuciosa fotografía de Ceylan (quien cuenta con una larga trayectoria como fotógrafo, aun antes de dedicarse al cine), que resulta por momentos de gran belleza, con una cuidada composición, pero que no por eso cae en el preciosismo o en la inverosimilitud. Quizás la clave de esto esté en la medida justa que se toma el director para provocar esa sensación de soledad y extrañamiento, sin ser demasiado frío o distante; una mirada impulsada por una constante variación de la distancias de los planos, en una especie de juego de postas entre nuestro punto de vista y el de los personajes

Aun así, la valía de *Lejano* no se agota en su dimensión visual. No sería un gran film si su perfecta arquitectura espacial no permitiera narrar la historia de la difícil convivencia entre dos alienados. La cámara se detiene en Yusuf, que ha venido a Estambul desde su pueblo natal en busca de trabajo, y, sobre todo, en Mahmut, su primo y anfitrión, también emigrado del mismo pueblo. Un hombre tan pequeño como su auto compacto, con un trabajo tan excitante como el de fotografiar mosaicos; un antiguo admirador de Tarkovsky, capaz de cometer la canallada de utilizar a la maravillosa *Stalker* (1979) como somnífero para su primo y así quedar solo para poder mirar una película picante. Mientras Yusuf se encuentra alejado de su pueblito, Mahmut lo está del resto de los humanos. Sin embargo, esta historia de soledad (tan afín al cine independiente contemporáneo) no está exenta de un humor mordaz y sutil, que muchas veces se manifiesta a través de una hábil utilización del sonido y el fuera de campo. Y que, en definitiva, hace que la película sea inmune a ese gran mal de nuestros tiempos cinematográficos que es la gravedad.

La imbricación entre su fuerza visual, su narración reposada y su sentido del humor es lo que hace de *Lejano* un film indispensable, un emblema del cine de este siglo, uno de esos films que modifican nuestra forma de percibir las cosas. Uno sale del cine distinto; las calles, más anchas, parecen prolongarse indefinidamente; nuestra mirada se ha amplificado, el mundo se ha ensanchado. **[A]**

Lejano
Uzak
Turquía, 2002, 110'
DIRECCIÓN
Nuri Bilge Ceylan
GUIÓN
Nuri Bilge Ceylan
FOTOGRAFÍA
Nuri Bilge Ceylan
PRODUCCIÓN
Nuri Bilge Ceylan
EDICIÓN
Ayhan Ergürsel
INTÉRPRETES
Muzaffer Özdemir, Emin Toprak, Zuhal Gencer.

Estreno en salas en formato DVD

Padre sin nombre

por **Eduardo Rojas**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

En *Extraño*, su ópera prima, Santiago Loza seguía la trayectoria de un hombre envuelto en una telaraña que lo condenaba a la soledad y la distancia. Vinculado a una mujer a punto de parir, incapaz de sobreponerse a su inexpresable angustia, partía. *Extraño* era la crónica de un viaje desde la nada hacia ningún lugar.

La invención de la carne parece el espejo invertido de aquella historia. Axel, el protagonista de *Extraño*, era médico; Mateo en *La invención...* es estudiante de medicina. Ambos están relacionados con mujeres que los sustentan: la hermana de Axel lo hace frente al estupor existencial de éste; la anciana que cuida a Mateo lo preserva de su fragilidad física y anímica. Los dos se vinculan luego con otras mujeres que los enfrentan al dilema de la paternidad: Axel se aleja de la suya después de asistirla en el parto; Mateo reclama la ayuda de María para transformarse en padre putativo. Allí terminan las semejanzas en lo estrictamente argumental, porque donde Axel elegía la soledad y la desesperanza, Mateo busca esa forma de comunión que es la paternidad, así carezca del vínculo biológico. Hay, no obstante, una continuidad de espíritu entre una y otra película. Aquello de lo que Axel no puede hacerse cargo le es negado a Mateo, un hombre que sólo ama a otros hombres. La atracción que termina uniéndolo a María pasa por el cuerpo de ésta, pero lo atraviesa sin detenerse. María es la sombra del deseo, la ajena carne que no puede poseerse; su promiscuidad es otra forma de la extrañeza. María es de todos porque no es de nadie, salvo de su propio desasosiego, continuidad de la que sufría Axel, de quien podría ser su reverso femenino; así como trabaja vendiendo su cuerpo en la calle y por dinero, María también lo hace exhibiéndolo para estudiantes de medicina. Allí es materia fragmentada: una pierna, un brazo que se articula, una vagina exhibida con frialdad científica, una cara que parece el rostro de la muerte (un eco a *Persona* de Bergman). En ese ámbito la descubre Mateo, a partir de su mirada parece armarse el desorden de ese cuerpo; un caos, una mujer picassiana recreada por el ojo clínico de un hombre negado a la posesión de las hembras, pero anhelante de su fertilidad, de sus líquidos. Desde el momento en que la mirada de Mateo la inventa, la vemos crecer, mezclarse con machos, sumergirse en el agua, purificarse, prostituirse, emerger de ella, levantarse y caminar. María, como Eva, es para Mateo la primera mujer, pero, sincronía fatal, es estéril.

Una espiritualidad básica nutre la mirada de Loza. Quienes la ejercen son mujeres: la anciana que ampara a Mateo reza el Rosario como pidiendo ayuda antes de uno de los ataques neurasténicos del hombre. Muere y renace, milagro doméstico, en la cocina y al ritmo del agua desbordada. Antes de traicionar a Mateo, María entra en una iglesia en donde otras mujeres oran. Es una religiosidad válida por primitiva, de cuño faviano, parte del misterio y la irrealidad que informan el mundo nebuloso en donde la carne se macera hasta hacerse hombre y mujer. Una pareja.

Una pareja. Extraña, divorciada del deseo y atraída por la voluntad de perpetuarse. El agua es su vehículo y su vínculo, los rodea y los resume. La ascética puesta de Loza los junta en inmóviles planos generales de una pileta de natación, se sumerge y brota con ellos, los encuadra frente a una pequeña cascada, se esparce en chorros que brotan de las canillas, en peceras y en bañeras. En una escena notable, Mateo nada en una pileta hasta el recodo en donde un grupo de madres juega con sus bebés, la cámara subjetiva toma su lugar y se acerca al grupo, los cuerpos de los niños entran y salen del agua alzados por las mujeres, la cámara se queda bajo el agua mientras en la superficie adivinamos que Mateo recibe en brazos a uno de ellos. Luego del corte lo vemos entregándolo otra vez a su madre y alejándose; el niño llora, la mujer lo consuela. Mateo está excluido. Loza es uno de los misteriosos cineastas del agua, como Wier, como Tsai Ming-liang, como Verónica Chen; cada uno con su personalidad, con su intensidad y sus calidades.

Una pareja, que emprende un viaje en busca de la paternidad de Mateo; territorios ajenos en donde la miseria permite indagar en los sucedáneos de la filiación; dos extraños enyuntados que transitan el mundo real. Pobres, niñas madres que expelen hijos sin nombres. Contranatura, Mateo quiere darle el suyo a uno de esos hijos, padre acogiéndolo en su seno como una mujer. María, desnuda, expuesta, es un Judas vaginado que esgrime el dedo implacable de su denuncia para restituir algún orden arcaico: vuelve al hijo con su madre y arroja a Mateo, el hombre, de su paraíso maternal.

Una pareja, fuera del mundo, ambos extrañados de su capacidad genitora. Los dos sumergidos en las aguas acogedoras de la melancolía terminal en la que navega Santiago Loza. Un mar sin límites, una tristeza elegida, ajena a lo vital como un castigo que se escoge. Una punición ajena a nosotros, hombres y mujeres que criamos hijos mientras miramos como extraños a este Adán y a esta Eva, negativos de una fotografía desechada por un dios negligente para opacar el brillo de nuestra carne recreada. **[A]**

La invención de la carne

Argentina, 2009, 80'

DIRECCIÓN
Santiago Loza

GUIÓN Santiago Loza

PRODUCCIÓN
Sebastián Ponce

FOTOGRAFÍA
Guillermo Saposnik

MONTAJE
Lorena Moriconi

MÚSICA
Christian Basso

INTÉRPRETES
Umbra Colombo, Diego Benedetto, Gaby Lerner, Lisandro Rodríguez, Mariano Villamarín.

Camino a la redención

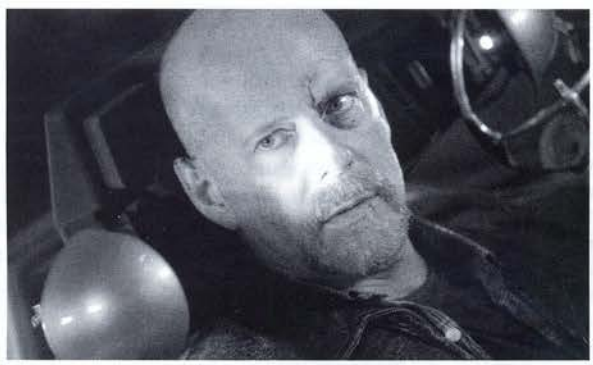
The Burning Plain
Estados Unidos/ Argentina, 2008, 111'
DIRECCIÓN
Guillermo Arriaga
GUIÓN
Guillermo Arriaga
PRODUCCIÓN
Laurie MacDonald, Walter F. Parkes
MÚSICA
Omar Rodriguez-Lopez, Hans Zimmer
EDICIÓN Craig Wood
INTÉRPRETES
Charlize Theron, Kim Basinger, Joaquim de Almeida.

El hábito de Guillermo Arriaga, guionista o director, de contar sus películas mediante historias paralelas que se entrelazan y se van uniendo llega en *Camino a la redención* al paroxismo. No se trata de un estilo, un sello propio que individualiza su mirada, sino de una manera, una destreza para llevar adelante el modo de contar sus historias. Muchos (incluso el propio Arriaga) confunden esa destreza con aquel sello y llaman arte a lo que es artificio. En este *Camino...*, Arriaga desarma temporalmente una historia que si dejara crecer conforme su naturaleza sería un folletín –noble género popular canonizado como arte por Manuel Puig, entre otros– en el que un grupo de mexicanos y estadounidenses fronterizos, geográfica y humanamente, intercambian amores difíciles –de esposos adúlteros, de hijos vinculados por esos amancebamientos entre americanos dixies pobres y promiscuos, con mexicanos que siguen con fatalismo la ley de la sangre y la amistad–, amores que culminan trágica o felizmente por ventura del guión y no por su propia fuerza dramática.

David Griffith inventó el relato paralelo en el que cada segmento de historia alimentaba a otra, pero lo hacía descubriendo en cada una de sus codas narrativas la maravilla de un camino nuevo y se deslumbraba en su recorrido; Arriaga transita la misma, fatigada vía de múltiples carriles con un mapa que le marca la seguridad del arribo. Las elipsis que utiliza para ello se vuelven omisiones, trampas para el espectador, que no es tonto y las descubre apenas Arriaga las coloca; y entonces sabe de las identidades de Sylvia y Mariana, del ígneo destino de Gina y Nick (anunciado ostentosamente en esterilizadas metáforas de pasión por cuanto elemento combustible se cruza en la pantalla: cocinas, encendedores, barbacoas), del pecho amputado de Gina, voluta innecesaria, golpe bajo que no surte en su ámbito otro efecto que el desagrado, y apuesta –y gana– a que Arriaga va a mostrar ese pecho vacío en algún momento.

Todo es correcto y prolijo en este *Camino...*, colores fríos para la América civilizada, marrones ásperos para el sur desierto y mexicanizado. Todo es distante y falto de compromiso. La hoguera no arde ni convoca a contar historias a su alrededor; al contrario, es una enemiga que asusta y repele. La combustión que el título original anuncia es un fuego menguante, una llama que no quema sosegada por los ungüentos tranquilizadores de un cine globalizado que ha cercenado sin necesidad –como el pecho de Gina– el instinto desequilibrante del melodrama. Su castigo es el resultado que Arriaga persigue: una lumbre pálida que conforma a todos sin dar calor. **EDUARDO ROJAS**

Identidad sustituta



Surrogates
Estados Unidos, 2009, 88'
DIRECCIÓN
Jonathan Mostow
GUIÓN
Michael Ferris, John D. Brancato
FOTOGRAFÍA
Oliver Wood
MÚSICA
Richard Marvin
INTÉRPRETES
Bruce Willis, Radha Mitchell, Ving Rhames, James Cromwell.

Identidad sustituta tiene una premisa fuerte y una trama endeble. El punto de partida es atractivo y está conectado con otros clásicos de la ciencia ficción contemporánea, como *Blade Runner* o *El vengador del futuro*. La idea es que los seres humanos han logrado crear robots, más o menos parecidos a sí mismos, a los cuales controlan con ondas cerebrales. Esto hace que el sujeto real se pase el día en una camilla conectado a una serie de instrumentales mientras que el que hace el trabajo cotidiano, el que se enfrenta con el mundo real, es su sustituto. Los robots son, en general, versiones mejoradas de sus dueños: tersos, con pelo y sin arrugas. También se puede dar el caso de que un gordo pelado y sin afeitar salga a la calle con la figura de una rubia despampanante. Así, los sustitutos pueden no sólo enfrentar los riesgos físicos del mundo real, sino también cumplir con algunas de las fantasías de sus usuarios.

Siguiendo la tradición moralista de la ciencia ficción, *Identidad substituta* enfrenta dos mundos, el real y el de las apariencias. El Bruce Willis que sale a ganarse el pan tiene un absurdo jopo teñido de rubio y la piel acerada y tirante. El que reposa en la camilla es el Bruce de siempre, pelado, arrugado, panzón y desprolijo. El mérito de la película es que sentimos inmediatamente empatía con el personaje real más que con su lustrosa copia. Y es un enorme mérito de ese animal cinematográfico que es Bruce Willis que combine en su versión desaseada el cuerpo estragado y añoso con su descomunal carisma, que permite la conexión inmediata entre el espectador y el personaje. Merced a esa capacidad, la película toma partido por el mundo real, sin arreglos quirúrgicos ni maquillajes digitales, por los cuerpos machucados por el tiempo y marcados por el dolor de lo irreparable. Una película que toma partido en contra del Photoshop y de las digitalizaciones.

La trama que lleva adelante la película cuenta con conspiraciones, dilemas morales, rebeliones, asesinatos y vueltas de tuerca de guión. No es tan importante seguirla con atención porque lo bueno de la película está en los detalles de la puesta y no en el seguimiento minucioso de las peripecias de los personajes. Por ejemplo, en un segundo plano, en la calle, vemos un cartel que anuncia un partido de fútbol americano en el que se ve a un jugador sosteniendo la cabeza decapitada de un rival. Se ilustran así, sin énfasis, las violentas posibilidades de vivir dejando que sean máquinas las que se ocupen de la vida cotidiana. En esos pequeños placeres, trabajando siempre sobre la premisa, está el fuerte de esta simpática película. **GUSTAVO NORIEGA**

Los estafadores

The Brothers Bloom
Estados Unidos, 2008, 114'. **DIRIGIDA POR** Rian Johnson. **CON** Mark Ruffalo, Adrien Brody, Rachel Weisz, Rinko Kikuchi, Maximilian Schell.

Hay películas que, como un partido despedida a alguna figura que viene dando las hurras, resultan disfrutables mientras duran; la emoción, el entorno y la nostalgia por aquellos buenos viejos tiempos vuelven todo más laxo, y uno se encuentra sonriendo y festejando que al ídolo en retirada lo dejen pasar hasta la mismísima boca del arco. Si se me permite la analogía futbolera, con *Los estafadores* pasa algo parecido: se apagan las luces, el proyector se enciende y Ruffalo, Brody y Weisz salen a hacer lo que mejor saben. El homenajeado es el cine como artificio, el arte de la mentira como único camino posible para encontrar alguna verdad. La excusa de la pareja de hermanos estafadores le sirve a Johnson para apropiarse de esa idea patentada por Fassbinder, cuando retruca a Godard y asegura que el cine es mentira a 24 cuadros por segundo. Esa idea de lo falso es homenajeada un poco a la ligera en el complicado tejido narrativo, que se pierde lentamente en su propio mar y termina armando un relato confuso (tanto para el espectador como para Bloom, el hermano menor). Desde el vestuario wellesiano de Penélope (Weisz) alla *F for Fake* –mutado más tarde en un naranja sesentoso que abreva en el más colorido y juguetón Mario Bava–, deteniéndose en el humor levemente desplazado que remite al cine asordinado de Wes Anderson, *Los estafadores* entrega momentos fugaces de felicidad. El trío protagónico pone cuerpo y alma para hacer frente al torrente de citas y homenajes que caen en catarata; Kipling, Dickens y Dostoievski se suman al panteón, y entre tanto la película se diluye en una excesiva autocomplacencia. No hay dudas de que las ideas que desbordan la cabeza de Johnson remiten a un amor cinéfilo siempre bienvenido; tal vez semejante acumulación de figuras no daba tanto para el homenaje como para el armado de un equipo que juegue en las grandes ligas. **IGNACIO VERGUILLA**

Los tiempos de la vida

Pandora´s nin kutusu
Turquía/Francia/Alemania/Bélgica, 2008, 112'. **DIRIGIDA POR** Yesim Ustaoglu. **CON** Tsilla Chelton, Derya Alabora, Övül Avkiran, Osman Sonant, Tayfun Bademsoy.
Estreno en salas en formato DVD

Como sucede con muchas cinematografías del mundo, es bien escaso lo que se conoce del cine turco por estas pampas. La lejana edición en VHS de alguna película de Yilmaz Guney, un ocasional ciclo de la Cinemateca o un par de estrenos de la filmografía de Nuri Bilge Ceylan es todo lo que nos acerca al cine de ese país. De allí que sea bienvenido el estreno de este film, así como el de *Lejano*, del mencionado Ceylan, aunque (como ya parece ser regla en los casos de películas no provenientes de los países centrales) las proyecciones son en DVD. *Los tiempos de la vida* contaba con un antecedente temible que era el reciente premio recibido en el Festival de San Sebastián, un evento que no se caracteriza por galardonar obras con originalidad y/o riesgosas. Hay que decir que las presunciones no fallaron, ya que el noveno film de la realizadora Yesim Ustaoglu carece de los elementos mencionados. A partir de la desaparición de una anciana que sufre el mal de Alzheimer y de la repercusión que el hecho provoca en sus tres hijos, la película intenta ofrecer una reflexión sobre la tradición (representada, desde luego, por la veterana mujer), y la modernidad (expresada a través de sus tres escasamente simpáticos vástagos). A ello debe sumarse la presencia de un nieto, quien se convertirá en el mejor interlocutor de la anciana. Esta relación es uno de los varios elementos poco convincentes del film, que ofrece un relato de tono marcadamente académico en el que cada personaje parece representar un estereotipo impuesto de antemano por el guión. Típica película "de consenso", con planos de un innecesario esteticismo y sin demasiadas exigencias para el espectador, cuenta con una adecuada interpretación de la nonagenaria Tsilla Chelton, quien a través de sus aforismos expone la sabiduría y la experiencia (cómo no) que otorgan los años. Puede rescatarse el hecho de que el film no carga las tintas sobre la enfermedad de la protagonista y elude el sentimentalismo facilista, pero en muy pocos momentos ofrece algún atisbo de emoción. **JORGE GARCÍA**

[Rec] 2

España, 2009, 85'. **DIRIGIDA POR** Jaume Balagueró y Paco Plaza. **CON** Manuela Velasco, Leticia Dolera, Ferran Terraza, Oscar Sánchez Zafra, Ariel Casas, Alejandro Casaseca.

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

La acción continúa unos pocos minutos después de donde la dejamos en la primera parte. Ahora un grupo especial de la policía entra a la casa en cuarentena no sólo armado hasta los dientes sino además dotado con filmadoras en sus cascos, con lo que tendremos no una sino varias miradas de lo que se irá descubriendo en las escaleras, pasillos y departamentos del edificio infectado. Además, tres adolescentes que intentan realizar una filmación para subir a Internet lograrán ingresar al predio, con lo que lo más interesante de esta segunda entrega tiene que ver con las distintas visiones que permiten cruzamientos, vueltas atrás en el tiempo y la aparición de personajes que en la primera parte sólo eran enunciados y no formaban parte de la narración (por ejemplo, el padre que salía a comprar los remedios de la primera niña afectada). La reflexión sobre los alcances de la omnipresente tecnología que no deja terreno ajeno a la mirada de las filmadoras se torna más explícita (aunque ciertamente menos filosa y profunda que las de De Palma y Romero en *Redacted* y *El diario de los muertos*), al tiempo que se pierde en gran parte lo que en la primera *[Rec]* mejor funcionaba: la intriga, lo desconocido, el juego con la oscuridad y el fuera de campo. Si bien aquí las distintas texturas de las diversas herramientas que generan las imágenes intentan continuar en ese sendero, la idea de sumar espectacularidad termina demostrando que "más es menos". Parece como si se buscara un pasaje como el que existió entre *Alien* y *Aliens*, salvo que ahora el resultado no es como entonces *otra* película (trocando en parte clima por acción), sino que termina desnudándose la mera idea de aprovechar y estirar el éxito de la primera entrega. En ese sentido, el hecho de que descubramos que no estamos ante zombis sino que se trata de una verdadera posesión demoníaca es lo de menos. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Boogie, el aceitoso

Argentina, 2009, 82'. **DIRIGIDA POR** Gustavo Cova, con Pablo Echarri, Nancy Duplaá.

Apenas unas semanas después del estreno de *Cuestión de principios*, otra película inspirada por una creación de Roberto Fontanarrosa llegó a la cartelera. Ni ese antecedente fílmico ni el prontuario de quienes estaban a cargo de la producción de la película parecían un buen augurio para *Boogie, el aceitoso*, y era lógico sospechar una versión cinematográfica light y ATP del mercenario yanqui cuando el negocio estaba en manos de los perpetradores de *Patoruzito* e *Isidoro, la película*. Pero, por suerte, Boogie mantiene ese espíritu canallesco y fascista en buena parte de un relato repulsivo para chicos y para todo aquél que se fastidie con chistes de pedos, bromas raciales, minas medio en pelotas y una infinidad de burlas hacia ellas.

Lo primero que llama la atención de *Boogie, el aceitoso* es su cuidado visual. La animación en 2D es bien plana, como el trazo de Fontanarrosa, pero el director Gustavo Cova aprovecha y, como quien recorta distintas figuras de una revista, crea distintos espacios y una sensación de perspectiva entre los distintos personajes y fondos, una sensación parecida a la que ya había conseguido cuando animó a los personajes de Milo Manara en *City Hunters*.

Este Boogie es un tipo que hace y no tanto uno que mira y se mete sólo cuando es necesario, y así, tal vez, la película consigue despegarse un poco de esa distancia irónica que caracteriza al personaje de Fontanarrosa. Sólo el provocador de situaciones, y no tanto el observador medio reacio a intervenir, es quien puede protagonizar una historia que amasija elementos del *Fulltime Killer* de Johnnie To con *Asesinos* de Richard Donner y los mete a la fuerza en el imaginario del film noir pop de *Sin City*. *Boogie, el aceitoso* consigue demostrar que a veces con el prejuicio solo no alcanza, pero ahora Cova va a dirigir *Gaturro, la película*. Shit. **NAZARENO BREGA**

Diabólica tentación

Jennifer's Body
Estados Unidos, 2009, 102'. **DIRIGIDA POR** Karyn Kusama. **CON** Megan Fox, Amanda Seyfried, Johnny Simmons, J.K. Simmons.

Quizá lo único que conecta a esta película con la que hizo famosa a su guionista Diablo Cody, *La joven vida de Juno*, es lo primero que escuchamos de boca de una de sus protagonistas, una frase que anuncia una nota sensible sobre los padecimientos de la pubertad: "El infierno es una chica adolescente". Así empieza, las imágenes acompañan en el sentimiento, y lo que sigue también es bueno: el relato de una amistad femenina asimétrica, extorsiva, con la chica bomba (Megan Fox, principal y casi exclusivo argumento promocional de la película) arrastrando a su mejor amiga, el patito feo Needy, en sus modestos planes para escapar de la abúlica vida del lugar. Como fondo, hay una muy buena descripción del pueblito de mierda en que transcurre todo, hecha en unos pocos trazos: la cantina de mala muerte, el show de los rockeritos llegados de la ciudad y un buen chiste acerca de un trago inspirado en las Torres Gemelas. A partir de ahí la película se sumerge en un terreno pop trash ligeramente ochentoso (con pacto satánico y el sacrificio de una virgen que no es tal), lo que no está nada mal en principio, de no ser porque ese espíritu queda traicionado por las peores taras del lavadísimo cine de terror contemporáneo, y su propuesta vorazmente sexual se deserotiza hasta que no queda casi nada. El sugestivo tratamiento inicial de la amistad femenina alcanza su pico en una escena de un beso para fetichistas (rubia *contra* morocha) y por un momento parece ir escalando hacia un final con ecos de *Carrie* que nunca llega. La chica "más caliente" del Hollywood actual, convertida en icono sexual de la noche a la mañana, nos estafa y –otro signo nefasto de los tiempos– no muestra ni media teta, mientras que la que gana terreno es Seyfried (*Mamma Mia!*), prometiendo, si le dan la oportunidad, interpretar en el futuro a una chica adolescente que sí sea un verdadero infierno. **MARIANO KAIRUZ**

Tres deseos

Argentina, 2008, 98'. **DIRIGIDA POR** Marcelo Trotta y Vivian Imar. **CON** Antonio Birabent, Florencia Raggi, Julieta Cardinali.

Tres deseos es una película que quiere ser contemplativa. Centrada en los últimos estertores de un matrimonio, no tiene prácticamente narración: desde la secuencia de títulos ya vemos en qué estado está la pareja y suponemos a dónde va a ir a parar. Lo que sigue no es más que variaciones, vaivenes sobre un destino que se presenta inevitable. Filmada en locación (con mucho aire libre y algunos errores de raccord entre días de sol y días nublados), *Tres deseos* intenta transmitir una cotidianeidad de fin de semana de porteños en Uruguay, pero lo que tenemos en la pantalla resulta poco más que un bosquejo casi abstracto (y muy hablado) de una pareja que está por separarse.

El argumento se puede resumir: Pablo (Antonio Birabent) y Victoria (Florencia Raggi) viajan a Colonia para festejar el cumpleaños número 40 de ella. Solos y por fin tranquilos (su hija está en Buenos Aires con la abuela), quedan ante la evidencia de las ruinas de su matrimonio. La casualidad quiere que justo entonces Pablo se encuentre con Ana (Julieta Cardinali), antigua novia a la que no veía hacía 12 años y que el día anterior se separó de su propio marido. Con idas y vueltas, Birabent se debate entre la tentación de la infidelidad, la costumbre, lo que queda del amor por su esposa, su frustración.

Limitada al presente de esos dos días, la película abusa de diálogos que se esfuerzan por ser naturales pero no lo logran, ni alcanzan tampoco la estilización. Hay mucho plano cerrado sobre la mirada reflexiva, muchos cigarrillos. Los personajes parecen limitarse a un par de ideas: él fuma y está siempre irritable, ella diseña ropa mirando películas viejas. El mayor problema de *Tres deseos*, con todo, probablemente sea la actuación de Antonio Birabent, de tono ampuloso y monocorde, por la que recibió un premio en Kiev. **MARCOS RODRÍGUEZ**

Mi vida en Grecia

Fantasmas de la noche

Argentina, 2009, 85'. **DIRIGIDA POR** Santiago Carlos Oves. **CON** Carlos Resta, Mariana A., Enrique Liporace, Martín Slipak, Horacio Roca, Raúl Calandra.

Suele decirse de una película argentina que es vieja cuando ésta replica las formas del cine nacional de la década del ochenta. Y el de la posdictadura fue un cine de sentencias, porque sus películas respondían a una doble demanda que el público y los cineastas supieron articular en conjunto: demanda identitaria, a la que los films de esos años respondieron con la certeza del "cómo somos"; demanda política, que encontraba su resolución en personajes que no dejaban dudas respecto de "qué hacer". En este sentido, *Fantasmas de la noche* es una película vieja. Un periodista se ha quedado sin trabajo, está de vuelta del alcoholismo y acepta trabajar para un jefe inescrupuloso que conoce desde hace años. Su primer trabajo es el caso del crimen de una travesti empleada en un boliche de Recoleta. Se trata entonces de un doble enfrentamiento: entre el periodista y una red criminal que enlaza al poder eclesiástico con los bajos fondos de la prostitución; pero también entre el profesional honesto y el editor canalla. Enfrentamientos que, como es evidente, trazan los límites de una sociedad tan corrupta como hipócrita. La eficiencia actoral de Carlos Resta, Enrique Liporace y Martín Slipak, que le dan un mínimo espesor al sencillo relato policial, hace de *Fantasmas de la noche* un film que habita su vejez con convicción. **TOMÁS BINDER**

La extranjera

Argentina, 2008, 96'. **DIRIGIDA POR** Fernando Díaz. **CON** Arnaldo André, María Laura Cali, Roly Serrano, Norma Argentina.

En San Luis parece existir un mundo paralelo en el que ocurren anacronismos inexplicables. Ello quizás pueda dar alguna pauta acerca de la concepción misma de la idea de filmar la historia de María (María Laura Cali), que regresa de Barcelona (por cuanto la muerte de su abuelo la obliga a hacerse cargo del campo de la familia) para, con el retorno a su tierra, modificar su taciturno carácter del inicio y emprender una lucha para defender y conservar lo suyo. A ese cambio y esa lucha no es ajena la relación que entabla con Juan (Arnaldo André), acaudalado personaje que "juega" a ser gaucho (que en el desértico y ventoso contexto puntano da menos western que *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*). La belleza y la fotogenia de Cali no bastan para sacar a flote un guión imposible, en el que se acude a todo tipo de obviedades, resaltados y lugares comunes para dejar bien asentada la importancia de reivindicar nuestro lugar en el mundo (¡ahijuna!). **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Mi vida en Grecia

My Life in Ruins

Estados Unidos, 2009, 96'. **DIRIGIDA POR** Donald Petrie. **CON** Nia Vardalos, Richard Dreyfuss, Alexis Georgoulis.

Mis expectativas eran más bien pocas. Pero tenía tiempo y era gratis. Me dejé llevar. Era comedia, era romántica y era gratis. ¿Qué podía pasar? Entonces llegaron unos *yamas*, unos *kafis*, unos *kalimeras* y unos *kalisperas*. Apareció una guía de turismo adelgazada, americana y académica. ¡Y

llegaron los turistas! El viudo chistoso; las divorciadas en busca; la tonta pareja americana; la viejita cleptómana; los borrachines australianos; el gordo; el matrimonio infeliz, y la hija adolescente. El interés romántico de la protagonista tampoco se hizo rogar: un remedado John Corbett griego. ¡Bingo! Estábamos todos. Me acomodé mejor en la butaca.

Ya habían pasado el típico chiste con el idioma (que *Poupi*, que *Kakas*); las tomas aéreas cual postales; el momento emotivo incómodo; los ¡opas! con platos rotos incluidos; Anthony Quinn y *Zorba, el griego*; el equívoco amoroso. Fue entonces cuando inspiré profusamente, cerré los ojos y rogué para mis adentros: la guitarra no, por favor, la guitarra no... Sin embargo, ¡zas! Ahí estaba el galancete, en el malecón, frente al mar, rasgando su guitarrita en la noche. Y como todo lo que va mal, puede empeorar: tres planos más tarde estaba el grupete entero en la playa, guitarra en mano, fogón mediante. Un FOGÓN. ¿Era necesario? Coda: nunca lució tan deslucido el bello paisaje griego. **MARINA LOCATELLI**

Miserias

Argentina, 2009, 93', **DIRIGIDA POR** César Albarracín, **CON** Nicolás Pauls, Lis Schmid, Juan Palomino, Willy Ianni, Fernando Cipolla.

No contenta con ser una película, *Miserias* quiere ser muchas, y muy diversas. Es, en principio, un film que quiere para sí una forma de la denuncia social, cuando su historia se desarrolla en una villa miseria de la provincia de San Luis. Es también una película que busca engalanarse con la dimensión del mito, estando intercaladas sus imágenes con el relato oral que uno de sus protagonistas hace de una parábola bíblica. Por último, algunos aspectos de su puesta en escena, sobre todo el uso de la música extradiegética, le imponen a las miserias de sus personajes los códigos del spaghetti western. *Miserias* cuenta la vida en una villa, y legitima su excursión antropológica en la elección de su protagonista, un joven (Nicolás Pauls) que supo ser bibliotecario, tenía la intención de suicidarse, pero cambia de opinión y va a vivir con los pobres. Sin embargo, Pauls no es pobre, y en esa diferencia de clase radica quizá el tono del film, que estiliza la pobreza, la ve a través del prisma artificioso del género y pinta las casillas villeras con los colores del arco iris. Este pintoresquismo, sumado a la reconstrucción en clave mítica de una realidad atroz, recuerda al peor criollismo que nos supo dar el cine argentino: uno que viste a los pobres de nobleza y a la violencia como una fatalidad de orden privado, melodramático. **TB**

Street Fighter - La leyenda

Street Fighter: The legend of Chun- Li

Canadá/India/Estados Unidos/Japón, 2009, 96', **DIRIGIDA POR** Andrzej Bartkowiak, **CON** Kristin Kreuk, Chris Klein, Neal McDonough, Robin Shou, Moon Bloodgood, Josie Ho.

Esta versión para el cine del videojuego japonés es como una mala serie de televisión producida por Disney Channel, pero con la inexplicable pretensión de parecerse a esas series de policías que transcurren en Nueva York, que también son pésimas. La convención de que todos hablan inglés se acepta, claro, pero la mezcolanza inútil ya no. La película transcurre en Bangkok, pero por alguna razón (¿hacerla más "identificable" para el espectador?) esa ciudad está disfrazada de la otra, igual que la mayoría de sus personajes, sobre todo dos detectives absurdos que no sirven para resolver ninguno de los problemas que tienen, pero claro que terminan enamoránd... dios. Los demás también están delimitados como en un juego de unir puntos, y entre todos arman un *patchwork* fílmico en el que cada uno actúa por su lado, si está casi toda filmada a puro plano-contraplano como una novela. Da la sensación de que los realizadores se preocuparon muy seriamente por conseguir el peor resultado posible: está dicho que los personajes son más chatos que un sticker, pero además hay más adrenalina en cualquier plano fijo de Subiela que en una secuencia de acción de esta película. Realmente, el menú del DVD es más entretenido, y ni hablar el del jueguito original. **EUGENIA SAÚL**

El delfín: La historia de un soñador

Perú/Alemania/Italia, 2009, 86', **DIRIGIDA POR** Eduardo Schuldt.

El cine de animación tiene una ventaja: el diseño preciso, el trazo justo y el relato conciso hacen que cualquier dibujo absurdo nos parezca lleno de vida. No sucede nada de esto con *El delfín*, mero clon de un film de animación digital. Como saben, los clones tienen defectos porque se pierde información. Aquí se perdió demasiada, especialmente la información de cómo hacer para que un relato se plasme sobre todo en imágenes. Lo crean o no, e incluso con la libertad para crear cualquier imagen, aquí todo se resuelve vía líneas de diálogo. La historia –o algo así– gira alrededor de Daniel Alejandro Delfín (que tiene la filosofía informe de Juan Salvador Gaviota y la calidad estética de Miguel Conejito Alejandro), un cetáceo que "puede soñar". Su misión es cumplir su sueño para salvar a su pueblo. Salvarlo de qué, nadie sabe. Su "sueño" es nada más barrenar una ola. En fin. Bueno, la cosa es que "la voz del Mar" lo llama como "salvador" (¡¿pero de qué?!). Después de esto pasan algunas cosas, el tipo encuentra el amor a los cinco minutos de surfear su sueño y a cinco y medio de los títulos. No mucho más. Aburridísima y sin un solo fotograma que pida verse. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Marea de arena

México/Argentina, 2009, 92', **DIRIGIDA POR** Gustavo Montiel Pagés, **CON** Daniel Kuzniecka, Edurne Ferrer, Damián Alcázar, Carmen Beato.

La política de coproducciones latinoamericanas da lugar a películas insólitas como ésta, una suerte de melodrama con mejicanos en la Patagonia en la que los personajes acumulan una situación absurda detrás de otra. El hecho de que fui el único del staff que se animó a ver la película parece ser la razón por la que me veo obligado a escribir estas penosas líneas sobre un film que apenas merecería ser reseñado en el balance anual. **JORGE GARCÍA**

Novak

Argentina, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Andrés Andreani, **CON** Martín Aletta, Mariela Centurión, Andrés Rasdolsky, Laura Otaola.

Decir que *Novak* es mala es caer en su trampa: es una producción artesanal y de batalla y, desde ese punto de vista, simpática y parcialmente lograda. Es la historia de tres personajes perdidos en el Bafici (un director húngaro, su ángel –se llaman "ángeles" a los que acompañan a las visitas del Bafici– y el ángel desocupado de Béla Tarr), filmados como en cine de guerrillas. Por ahí aparecen algunos Amantes dando vueltas y hay algunas secuencias donde gente de la organización del Festival parece un poco desbordada por los acontecimientos.

Pero el problema de *Novak* no es ni lo que dice respecto del Bafici (no dice nada) ni lo que dice sobre el cine (cualquiera con una idea puede llevarla a cabo gracias a las tecnologías de hoy). El problema de *Novak* es que ambas cosas son externas a su realización. Que la historia entre los tres personajes no pasa de lo convencional y, en cierto punto, lo que podría apuntar a lo satírico o lo crítico se queda en mero apunte, como si los realizadores estuvieran muchísimo más preocupados en lograr filmar algo que en pensar para qué filmar algo. Aquí el film es un fin en sí mismo. No es que esté del todo mal, sino que su vibración y la memoria que genera es mínima o nula. En todo caso, lo que más recuerdo es ver por ahí a Joaquina Porta Ferraz, que es hermosa, baziniana y, en la película, un accidente. **LMD'E**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekley, EE.UU	DIEGO LERER Clarín	MARINA LOCATELLI El Amante	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Entre nosotros		9		7	10	9	8	7	8	8,29
Uzak	4	10			10	9			8	8,20
Lluvia de hamburguesas		7	8				9			8,00
Cenizas del tiempo	10	8	7	7	9	7		7	7	7,75
Los tiempos de la vida		8						6	7	7,00
Los amantes	10	10	8	6	8	5	4	5	3	6,56
El solista		8	5	6			4			6,00
Novak			6					6		6,00
El último verano de la Boyita						6		6	5	5,67
Esto ya pasó		5							6	5,50
Boogie el aceitoso			4			6		6		5,33
Los estafadores		5	7	6		6	3	6	4	5,29
El corredor nocturno		5				5				5,00
Identidad sustituta		6	4				4	5		4,75
Diabólica tentación	4	5	5	4		5		2		4,17
Marea de arena						6			2	4,00
Camino a la redención	1	5					4			3,33
Mi vida en Grecia		5			1		1	2		2,25

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.

Los límites del control
The Limits of Control
Estados Unidos/España/
Japón, 2009.
DIRIGIDA POR Jim Jarmusch.
CON Isaach de Bankolé, Alex Descas,
Paz de la Huerta, Tilda Swinton,
John Hurt, Gael García Bernal, Bill
Murray.

No Limits, No Control

por **Fernando E. Juan Lima**

Tras pasar –fuera de competencia– por el Festival de San Sebastián, el 27 de septiembre Jim Jarmusch presentó en la Filmoteca de Madrid su última película, *Los límites del control*, posiblemente una de sus mejores obras, que se aleja del rumbo cada vez más transitado del paradójico "mainstream indie" al que parecían adscribir *Flores rotas* (*Broken Flowers*, 2005) y *El camino del Samurai* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999), para volver por la ruta de *Dead Man* (1995) y, sobre todo y más extrañamente, de *Permanent Vacation* (1982). Es quizás por eso que el temor de que aquí no podamos verla (al menos no en debida forma, esto es, con estreno comercial y en fílmico) se acrecienta. Y ello justifica el presente adelanto, un poco a la manera de aviso y llamado de atención.

Rodada en Madrid, Sevilla y Almería (lo que suma cierto aire western al film y a su protagonista), el realizador sigue al solitario *killer* interpretado por Bankolé por el derrotero que lo lleva a ir conociendo los detalles que necesita para cumplir con la misión que al inicio le es asignada en el aeropuerto de París. Así se suceden los encuentros con distintos personajes, en los que, lejos de ponerse en evidencia algún pormenor, se entablan conversaciones cuasifilosóficas sobre la estructura molecular de los instrumentos musicales, la ciencia, el origen de los bohemios, las drogas alucinógenas y su efecto en la percepción de la realidad, para terminar en el encuentro con "el norteamericano" (Murray), que antes de morir criticará la influencia en las mentes de la gente de las películas, la música, la ciencia, la bohemia y las drogas alucinógenas. En estos diálogos, se realizan afirmaciones del estilo "todo es subjetivo", "la realidad es arbitraria" y "nada es verdad". Sin embargo, lejos estamos de cualquier atisbo de exceso discursivo, de sobrexplicación, de construcción de un perfil psicológico de los personajes o de un intento de justificación causal alguno; se trata de un acercamiento a ciertas ideas realizado casi en abstracto, pintando con ellas con estilo impresionista, uniéndolas, superponiéndolas y cambiando su orden, cual si de notas musicales se tratara (aun cuando la concepción visual no discurre por el mismo sendero impresionista, no estamos ante una película para ser vista en las primeras filas del cine si se quiere disfrutar en plenitud la belleza y la potencia de las imágenes). Los diálogos siempre comienzan con la frase del interlocutor "no habla español, ¿verdad?" (el título de la película es tomado de un ensayo de Burroughs sobre el idioma como mecanismo de control), en una sucesión de variaciones sobre lo que parece ser un mismo y único tema. Ello, según Jarmusch, constituye la puesta en escena de lo que reconoce como una influencia de Bach, aun cuando debemos decir que no parece resultarle ajeno el espíritu *jam* del jazz.

Film de acción sin acción (se dice que su principal motor, la venganza, es inútil), resalta la sutil maestría con que se logra crear una suerte de intriga metafísica, sustrayendo elementos de nuestro conocimiento más que sumando datos que usualmente deberían ir descorriendo el velo que provoca la ignorancia y, por ende, el misterio. En ese sentido, el hecho de que finalmente se concrete o no el asesinato por encargo que vertebra la ilación del film no constituye uno de los datos de mayor relevancia del relato ni añade significación específica alguna a lo discurrido.

En el diálogo posterior a la presentación, Jarmusch reconoció como especial fuente de inspiración a *A quemarropa* (*Point Blank*, 1967), de John Boorman, influencia que se nota en la idea del asesino con un control absoluto de su circunstancia, así como en términos de composición y algún uso de la cámara (en particular, los encuadres forzados propios del film noir). Sin embargo, no pueden dejar de señalarse los influjos de Jean-Pierre Melville desde lo formal o adjetivo (Bankolé parece interpretar más al samurai Alain Delon que al personaje de Lee Marvin en la película de Boorman), y de Jacques Rivette desde lo sustancial o conceptual (se comienza con un enigma del que, con el correr del metraje, cada vez sabremos menos, como en *París nos pertenece* o *Le Pont du Nord*).

Por último, cabe añadir que aportan al clima de extrañamiento la música del trío experimental japonés Boris y la variedad de flamenco que se conoce como "petenera" (porque traería mala suerte), además de la fotografía de Christopher Doyle, que, iluminando más la sombra que los espacios de luz en los interiores, pone en escena y dialoga con las pinturas que inspiran el accionar del protagonista, que antes de cada nuevo paso acude al Museo Reina Sofía de Madrid y contempla casi hipnotizado una obra en particular. Así, jazz, cubismo, el paisaje y cierta icónica arquitectura española, Burroughs, Rimbaud (una frase suya abre la película), el flamenco, Bach, Gris, Melville, Boorman, pero también Becket, Tarkovsky, Kaurismäki, Hitchcock y Antonioni se dan cita (más que son citados) en una suerte de atemporal thriller filosófico que se disfruta con todos los sentidos. **[A]**

CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Crítica de *Mentiras piadosas* (Marcela Ojea): "el mismo fantasma que asola"; en realidad, debería decir "el mismo fantasma que asuela" (ver diccionario Real Academia Española).
Atte.,
ALBERTO ZINNERMAN

En la nota sobre Neverland, de Sergio Eisen, dice que en *Sunset Boulevard* el mayordomo era Josef Von Sternberg (!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!).
¡A ver, Noriega, ponga un poco de orden!
Atte.,
ALBERTO ZINNERMAN

Estimados amantes:
Les mando este mail para proponerles que creen un nuevo espacio en la revista, destinado a publicar críticas-comentarios de lectores, pero no como correo o cartas sino como verdaderas críticas. Igual les envío un comentario de *Bastardos sin gloria*, película a la que defendieron y calificaron de "gran" en la tapa de septiembre, para que lo publiquen como quieran y en el formato que os plazca (esto quiere decir que si deciden publicarla como una carta en la sección correo está todo bien). Se las mando en el archivo adjunto. Ah, me olvidaba, me gustó mucho la nota escrita por Dieguito Trerotola ("El profesor tirabombas"). Les mando un abrazo y espero leerme en el próximo número.

La desilusión siempre es directamente proporcional al tamaño de la expectativa. Quizás por eso la nueva película de Quentin Tarantino deja una rara sensación de frustración, como la que dejan los regalos que se anuncian grandes y terminan siendo un caramelo envuelto en una gran caja china.

Dividida en capítulos desparejos, *Bastardos sin gloria* (en adelante *BSG*) relata dos historias paralelas: la de un pequeño comando de soldados judíos norteamericanos, liderado por Aldo Raine (Brad Pitt) y creado con el objetivo de arrancarles las cabelleras a los nazis establecidos en la Francia ocupada, y la de Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent), quien busca vengarse del Coronel Landa (Christoph Waltz), después de que éste fusilara a su familia.

Descartando el ágil uso del montaje para sintetizar una historia bastante larga, *BSG* se hunde en una malograda oscilación entre el realismo y la ficción, y no se sabe si intenta ser un tratado chistoso del odio, una tragicomedia a lo Tarantino, una ridiculización de las películas "serias" sobre la Segunda Guerra Mundial, un homenaje a los clásicos bélicos, o si, precisamente, la decisión de su director fue jugar con esta indecisión (y si para algunos esto es una virtud, lamento informar que esta vez no surte el mismo efecto).

Si bien de esta película se esperaba mucho (por todo lo que prometía desde que se empezó a filmar y porque a Tarantino se le exige que haga obras maestras), no satisface del todo. Y no lo hace por lo siguiente: la abundancia de clichés y de diálogos largos, acompañados por gags para un público cool pseudo progresista, ya no cautiva ni sorprende como en los primeros tiempos, y las citas de películas (esta vez películas alemanas de la época) y los homenajes hechos con tomas y secuencias de otros films bélicos (y algunos westerns) no contribuyen demasiado a enriquecer la historia, tornándose por momentos en cinefilia snob. Mientras que el estilo (y la estetización de los asesinatos) hace recordar a los nuevos exponentes del peor cine de terror (las *Juego del miedo*, las *Hostel*), donde lo que importa es redoblar la apuesta de horror y enfermedad en el plano detalle (dedos que se hunden en el agujero sangriento de una pierna perforada por una bala, cortes de cueros cabelludos con cuchillos, etcétera).

A pesar de la magistral interpretación de Christoph Waltz, tampoco es del todo satisfactoria la construcción de este personaje (que es casi el centro del film). Si bien éste es un tipo imposible de joder, intransigente, cínico y súper astuto, en los minutos finales sufre un extraño viraje: pasa a ser alguien capaz de traicionar sus ideales inclaudicables de nazi para hacer un pacto con las personas que lo van a hacer boleta. El espíritu de este personaje se asemeja al de David Carradine en *Kill Bill*, pero lo que en este último es perversión hasta el final, aquí es debilitamiento gradual del carácter, como si la personalidad de Landa sufriera un lento degradé.

Pero no todas son pálidas en *BSG*, ya que el lucimiento actoral de Waltz, los primeros planos hechos a la belleza del rostro (y de los ojos) de Shosanna/Emmanuelle, la banda de sonido (para algunos, Tarantino es más un gran DJ que un gran cineasta) y ese intento de hacer del subgénero de tortura una declaración de amor vienen a salvar a la película de no ser un severo fiasco.
JESÚS RUBIO

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

LIBROS QUE NO SON DE CINE QUE (DICEN ALGUNOS) SIRVEN PARA HACER CRÍTICA DE CINE

Los lectores, las lectoras y las lecturas

Como decía Timerman, el crítico de cine, al ocuparse de un arte tan dinámico, es alguien interesado en muchas cosas. Y como decía Godard, únicamente el cine no constituye todo el cine. A partir de su propia nota sobre la crítica publicada el número pasado en la que mencionaba varios libros "que no eran de cine", a Porta Fouz se le ocurrió preguntar a la redacción qué tres libros que no fueran específicamente de cine eran importantes para cada uno a la hora (o a las horas, o a deshoras) de hacer crítica. Catorce redactores respondieron con estos catorce textos.

1.

Mi relación con los libros es poco seria, bastante apasionada, en buena medida superficial y extremadamente física. Creo que en mi vida he tocado más libros que mujeres, mal que me pese, además de que no hay libro que pase por mis manos sin que reciba marcas de todo tipo, con particular predilección por los temblorosos subrayados a bordo del colectivo y la escritura en los márgenes o cuanto hueco en blanco ofrezca la página virgen o no tanto si vino de la mesa de saldos. Aunque voy a elegir tres libros, en principio debo admitir que lo mío se limita a *malborgear*, vale decir, malversar a Borges tan supersticiosa y superficialmente como aquel personaje de Wilkie Collins que ante cualquier dilema abría una página de *Robinson Crusoe*, de la misma manera que un protestante lo hace con la Biblia. Hecha esta salvedad que no deja de echar luz sobre el arbitrario criterio de mi elección y su imposible justificación racional, debo decir que *El laberinto de la apariencia*, análisis de la obra de Henry James escrito por Edgardo Cozarinsky, fue el primer libro que me movió a escribir una especie de manifiesto breve sobre la crítica de cine que tuve el tupé de garabatear sin haber escrito hasta entonces ni la primera letra de la primera sílaba de la primera palabra de la primera línea de mi primera crítica de cine. Después de eso me topé con *El ABC de la lectura*, de Ezra Pound, y sigo sin reponerme del topetazo. Lo mejor de ese volumen fallado que compré en una edición de la feria del libro y que vino con las últimas veinte páginas impresas al inicio (puede que me guste tanto porque lo terminé más rápido que a ningún otro) es que diseccionа la poesía –y la literatura en general– con un rigor y una pasión exentos de la más mínima condescendencia, sin atender a prestigios ni tradiciones (hay en Pauline Kael un espíritu feroz y felizmente similar). El último me acompaña desde hace unos tres años, se llama *Las formas del ensayo* y es la tesis de posgrado del poeta y ensayista cordobés Silvio Mattoni. No es sólo un análisis exhaustivo de la escritura ensayística de Borges, Martínez Estrada, Murena, Masotta, entre otros argentinos, y ancestros universales como Montaigne y Baudelaire, sino también, y sobre todo, una puesta en práctica de esas diversas modalidades que te permite experimentar la inmensa libertad del género. **MARCOS VIEYTES**

2.

Libros a través del espejo cinéfilo

"¿Para qué sirve un libro sin ilustraciones ni diálogos? –pensó Alicia", escribe Lewis Carroll en el final del primer párrafo de *Alicia en el País de las Maravillas*. La palabra "ilustraciones" es una traducción del original "pictures", y mi capricho quiere otra acepción posible, aunque anacrónica: "películas". Alicia no quiere un libro-libro sino un libro-película, y la saga que inventaron Carroll y John Tenniel (su ilustrador) es eso; o es la primera crítica de cine de una película que no existe, que es lo mismo. Porque para mí es primeramente un libro que despliega el conflicto de todo crítico de cine: aprender a transitar la encrucijada de las palabras y las imágenes. O dicho de otra forma: aprender a hablar cine. Y Carroll-Tenniel lo hacen con su lógica personal, que no rechaza ni el humor ni la poesía inocente de una niña extraviada en su propia escala de valores. Para mí los libros sirven para dialogar de/con las películas. Y para Manuel Puig también. Y su traición a la literatura con el cine también le marca el camino al crítico que quiero ser. *La traición de Rita Hayworth* se llamó esa traición a sangre y arena de Puig, y nació como un guión antes de ser una (anti)novela cinemática y llegar a contarme al oído para qué servía escribir de cine: para vengarse del mundo que institucionaliza la interpretación y la mirada y así no dejar espacio a la sensualidad pura de la teatralidad y lo cosmético. El Hollywood diseccionado de Puig, y de su álter ego infantil Toto, es cine + literatura = crítica, o la mala costumbre de romper los géneros y ponerlos en crisis permanente: las formas (y formalidades) más allá de sus límites. Y, justamente, ése es el subtítulo del libro de Art Spiegelman y Chip Kidd: *Jack Cole and Plastic Man: Forms Stretched to Their Limits*. Con un ensayo visual-verbal entreverado, Spiegelman y Kidd plantean que Cole es el más camaleónico de los historietistas, y su libro, con tapa de goma, se va convirtiendo en un juguete óptico, un puzzle donde dibujo y palabra se contaminan. Spiegelman sostiene que Cole murió de adultez: cuando se le acabó la infancia, a los 43 años, se pegó un tiro. Y estos tres libros, como la crítica que me gusta, son la creencia en la infancia como forma hedonista de eternizar los juegos de palabras y de imágenes. **DIEGO TREROTOLA**

3.

Mil mesetas era para muchos un mito fotocopiado o un rumor –allá por fines de los noventa–, hasta que se reeditó o Internet lo masificó. A mí me daba miedo (para que me duerma, mis padres amenazaban con leerme un capítulo en francés). Tanto devenir, tanta esquizofrenia, tanta territorialización, tanto rizoma...Y un día me di cuenta de que los tíos Deleuze y Guattari, en el fondo, nunca dejaron de contar un cuento (como el otro tío Foucault). Su cuento era la historia de una tragedia y una utopía. Era mito desacralizado y fábula del futuro. Manifiesto político hermoso y canto de cisne del freudomarxismo (y otros popes de la modernidad), *Mil mesetas* enseña que se puede pensar sin renegar un relato. ¿Cómo no entregarse a las mil y una noches de las ideas?

Sterne, al configurar su *Tristram Shandy*, inventa una suerte de DeLorean encuadernado: nos muestra la literatura del futuro (y resuelve tensiones del pasado magistralmente: se carga la tradición que va de Apuleyo a Rabelais, de Cervantes a Swift, y sigue la lista), enseña a escribir a nuevas generaciones y se adelanta por 2, 3 ó 4 siglos a lo que luego llamaremos ironía inglesa. Dinamita nietzscheana, el *TS* de Sterne es un tiro por elevación a las costumbres de la época al mismo tiempo que lección literaria de ese sueño que llamamos arte popular (Shakespeare, chupate esa mandarina): sofisticación, elegancia, obscenidad, gracia. Emerson es la figurita difícil. Sus *Ensayos* son un placer íntimo. Demandan lectores pertenecientes a lo que James llamaba "happy few", es decir, un secreto grupo selecto. Je. Emerson se lee a escondidas, como a un libro de magia. No se regala: se presta, y se guarda. Y se devuelve. No se consigue, casi. Stanley Cavell bien sabe del poder de la prosa emersoniana: la felicidad en terrones de párrafo que llama a una lectura cíclica e infinita, oracular. Prosa efervescente y evanescente a la vez, feliz síntesis de ensayo filosófico-literario y fábula, en una suerte de johnfordismo literario: la capacidad de saltar de un discurso al siguiente y luego al otro sin solución de continuidad, deambulando entre el humor y la melancolía, la ternura y la humanidad de los gestos imperceptibles. **FEDERICO KARSTULOVICH**

4.

El cubano rítmico, el americano triste, la señorita visionaria

Hay libros que uno sabe que le cambian la vida. Lo sabe cuando los lee. Me pasó varias veces, con novelas (*La piedra lunar, Madame Bovary, El Señor de los Anillos*), a diferentes edades. Pero mi escritura sobre cine, ésa que –hasta ahora– es la única que puedo ejercer, se iluminó con otros muchos. Me piden tres.

Empiezo por *Tres tristes tigres*, el libro de Guillermo Cabrera Infante al que no sé si llamar novela. Descubrí ahí que lo oral y el

ritmo musical, el humor y el juego de palabras son armas enormes para la crítica. No escribo como Cabrera y a su lado soy un infante, pero ahí está, dando vueltas.

Después, recuerdo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, un libro del filósofo estadounidense –y marxista, como lo expresa su título– Marshall Berman, de ésos que uno compra porque le mandan a leer dos capítulos. Berman lo escribió después de que su hijito de cinco años muriera en un accidente de tránsito. Empezó a pensar lo que significaba el mundo moderno que le había causado la tragedia. Es un texto triste y sosegado, el único libro de filosofía que me hizo llorar, literalmente. Y uno escribe buscando esa emoción tan profunda que pueda generar en quien lee una reacción visceral.

Y después me puse a pensar en críticos literarios de quienes aprendo (Nabokov, Edmund Wilson, Harold Bloom). Pero lo que realmente me ha marcado, me ha mostrado eso que se llama "precisión" y que es un valor absoluto para la buena crítica, no fue ni un ensayista ni un novelista. Fue la señorita Emily Dickinson, poeta. Alguien que escribió "Hay cierto sesgo en la luz/ de las tardes de invierno/ que agobia, como el peso/ de los cánticos de las catedrales" es alguien que no sólo expresa una idea (crítica) sobre el mundo, sino que utiliza los tropos –la poesía– como un calibre, como un compás preciso. Música alegre, mirada sosegada, precisión poética. Si alguna vez una página mía, o una línea, por mero accidente, se acerca a eso, habré hecho honor a estos libros que, todavía, seguiré releyendo. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

5.
Un pésimo lector... de consignas

La consigna, si no entendí mal (siempre temo haber entendido mal las consignas), es escribir sobre los libros que a uno lo influenciaron en su concepción del cine, pero que no sean *sobre* cine. Lo que se reduce, en este caso, a elegir tres libros que me cambiaron como lector y después encontrar las razones que los unen con el cine.

"Preciso" es la palabra que mejor encaja con *Once tipos de soledad*, de Richard Yates. Un minimalismo instintivo en un sentido hasta más genuino y menos deliberado que el de Raymond Carver. Un hecho, un contexto, una consecuencia irremediable. Personajes dañados que, sin saberlo, comparten su dolor con el narrador y el lector. Punto. Cada palabra que no narra sobra, un encadenado de momentos que se imponen como imágenes inolvidables. El estilo de Yates es tan seco como el protagonista de *Tifón*, de Joseph Conrad, donde la aventura está tanto ahí afuera en los cielos y los mares en tormenta como en el interior del carácter del personaje. La oquedad del interior del carácter del Capitán Macwhirr del carguero Nan-Shan es el fenómeno más excepcional en una novela corta llena de fenómenos excepcionales. Un hombre falto de imaginación, tanto para descifrar los signos que le indican que un tifón se acerca como para asustarse una vez que está dentro de la tormenta. Macwhirr es el peor candidato para eludir una catástrofe, pero el mejor para salir de ella más o menos ileso, porque no puede entrever las posibilidades de dolor que el huracán le depara. Al hombre y sus torpes invenciones tecnológicas, impotentes ante la naturaleza todopoderosa, los espera un desafío: el calor pegajoso, el cielo ennegrecido ante la inminencia de lo desconocido, la tormenta que somete a los tripulantes a un desafío más allá de sus fuerzas y de sus capacidades de comprensión... Leer a Conrad es meter una cámara espía en mentes ajenas.

Otra clase de aventura es la de *La tregua*, de Primo Levi, que contesta a la frase de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz. Bueno, la poesía quizás ya no sea una posibilidad, pero sí la aventura, le podría haber respondido Levi. Uno de esos libros que ayudan a vivir y nos reconcilian con la idea de que hasta de lo peor se puede volver. Quizás por eso es muy difícil leer *La tregua* y conciliarla con el suicidio de su autor; o escribir sobre el libro y el destino de Levi sin sentirse un impostor o un intruso. *La tregua* sale airosa de un desafío imposible: escribir después del hecho que parece haber acabado con todas las representaciones y darle su lugar tanto al dolor como a la autocrítica ética, el humor, las peripecias y la compasión. Otro sobreviviente del Holocausto lo acusó de ser un "perdonador" por su imposibilidad de odiar a los alemanes. Quizás Levi sí haya sido un "perdonador" (pero en otro sentido) y nos haya perdonado a todos nosotros al permitirnos seguir viviendo, intentando ser felices, produciendo y/o recibiendo arte después de Auschwitz y de la frase terminante y terminal de Adorno. Eso en el caso de que los libros y las películas sean tan importantes; algo de lo que, algunos días sí y otros no, tengo dudas. **MANUEL TRANCÓN**

6.
Fragmentos de sociedades quebradas

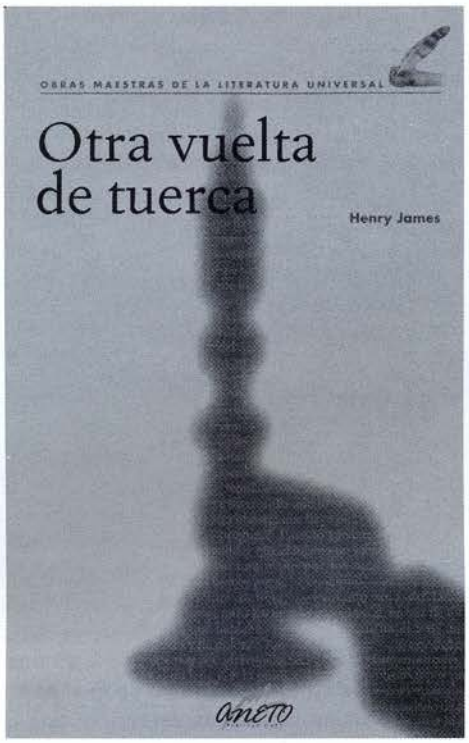
No recuerdo bien por qué ese libro debajo del brazo de Mastroianni me despertó tal nivel de curiosidad. No volví a ver *La Notte*

Karl Marx fue el pensador más grande de la Humanidad.

Lo que realmente me ha marcado, me ha mostrado eso que se llama "precisión", fue la señorita Emily Dickinson, poeta.

Leer a Conrad es meter una cámara espía en mentes ajenas.

desde esa ocasión y tampoco verifiqué si el libro que acabaría obsesionándome cumplía alguna función ajena a la mera cita erudita en la película de Antonioni. Novela titánica, ensayo filosófico, intento megalómano de captar críticamente un momento en la historia y una sociedad en cambio, *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, moldeó muchas de mis ideas posteriores, tanto estéticas como políticas. Se trata de una obra inconclusa, que llevó a su autor más de veinte años, y, si bien no contó con la popularidad de Joyce o Mann, el libro traza relaciones entre personajes como un juego matemático, a la vez que analiza la escisión del hombre moderno en cada clase social y construye una narrativa estallada en mil pedazos, destruyendo la idea de obra redonda o de conclusión. También *El cine como arte subversivo*, de Amos Vogel, trabaja a partir del fragmento para buscar la totalidad. Es un libro genial y modesto: los textos son breves y sirven para articular las miles de fotos únicas sobre las películas más recónditas de la historia del cine. Lo que Vogel propone es un manifiesto combativo, una resistencia estética, usando al cine como motor más que como fin. Es un tratado psicológico despojado de dogma, un elogio de los goces más confesables, una invitación a tomar posición y divertirse al mismo tiempo. Es básicamente todo lo que uno le pediría a la izquierda que sea: inteligente, informada, flexible... y práctica. Si de coherencia entre vida y producción se trata, elijo en tercer lugar al Dr. Hunter Thompson, el creador del periodismo gonzo. Su cobertura de la campaña presidencial de Nixon (*Fear and Loathing on the Campaign Trail '72*, recopilación de artículos escritos para la *Rolling Stone*) es magistral, una lección de periodismo salvaje. Todo está allí: las drogas, la decadencia del sueño americano y la mirada hilarantemente degenerada del mundo, pero también la tristeza por la muerte de un ideal comunitario a punto de ser aniquilado. Leer a Thompson es aprender a reírse del propio fracaso, pero también entender que la realidad engaña, que la percepción fluctúa y que nadie está exento de hacer de sí mismo una bestia. **GUIDO SEGAL**



7.

La consigna era elegir tres libros iluminadores y tres son las irradiaciones distintas que elijo abrazar. Karl Marx fue el pensador más grande de la Humanidad. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, su obra sintética y dinámica: pensamiento en acción. La inteligencia se consuma a través de un estilo limpio, fluido, simpático, con un poder argumentativo único, que a la vez tiene la fuerza de un puño cerrado, irrevocable y provocador de una huella irreversible. Materialismo histórico y razonamiento dialéctico, lógica de comportamientos de grandes grupos sociales, explicaciones de procesos que enmarcan el análisis que desenmascara la naturaleza del autogolpe encabezado por Luis Napoleón Bonaparte, que terminó con la segunda república francesa. El mejor comienzo: "Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la Historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa." Por su parte, *Hitler*, de Ian Kershaw, es un gigantesco libro de dos enormes tomos que vale mucho más de lo que pesa, bodoques que arrojados al mar de excusas habituales se afirman como la mejor evidencia contra el reduccionismo, las explicaciones mágicas, psicologistas y tranquilizantes. Su mayor cualidad es el rigor, la vocación de avance en el estado del conocimiento que se esconde detrás de cada tesis, y la generosidad para hacer de este libro un objeto accesible, sencillo y ejemplar. Pero si tuviese que elegir una única luz, un destello a la vez acogedor y clarificante, me quedo con *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares, la consumación de la cadencia perfecta, la estructura invisible, la fantasía bien razonada, la imaginación de consistencia matemática. Y permítanme reducir todo a una enseñanza: es una desventura sospechar que uno es cobarde, y una felicidad particular el reconocer almas extraordinarias y valientes. **AGUSTÍN CAMPERO**

8.
Libros influyentes

Estoy terminando *Free Play*. No puedo saber si va a influirme, pero sé que me influyó. ¿Cómo se explica? Apenas surgió la propuesta de reseñar libros "influyentes", lo puse instintivamente en mi lista personal. *Free Play* es una reflexión sobre la creatividad y la importancia de la improvisación en el arte y en la vida. Está escrito por el violinista Stephen Nachmanovitch y su organización interna de manual lo asimila a *El camino del artista*, de Julia Cameron. Aunque su riguroso entramado de ideas, su luminosidad y decantación, el entretejido de filósofos canónicos con Stravinsky, Lewis Carroll, Carl Jung, el Tao y el I Ching lo asemejan a *Psicoterapia del Este, psicoterapia del Oeste*, de Alan Watts, un pensador a quien alguna vez citó Rodrigo Tarruella. Y si el denso texto de Watts es como una sinfonía orquestada y arreglada, *Free Play* es más un solo de gui-

tarra, sencillo y conmovedor, que ha llegado para poner en orden autores "influyentes" que mucho más desarraigadamente ya daban vueltas en mi órbita mental. Como Freud con el Edipo o Platón con la caverna, Nachmanovitch ve en la poesía y el mito las expresiones máximas para conceptualizar lo desconocido y cita a Whitman, Cummings, Elliot, Yeats y Keats. Pero estas citas no son meros artilugios decorativos sino las bases de encadenamientos resistentes en los que siempre resuenan los *Cantos de inocencia, cantos de experiencia*, de William Blake, una influencia de enorme peso en su formación (Nachmanovitch ha basado su doctorado en la obra de Blake).

Precisamente el año pasado escribí un obituario para esta revista llamado "Inocencia y experiencia". Pero ese influjo se posaba en el título con la vanidad ornamental de una mariposa, porque el fantasma ideológico que recorría aquel texto era el del *Diario argentino*, de Witold Gombrowicz. La debilidad de Gombrowicz por la inmadurez, la fascinación por la ligereza y la minoría de edad, la extranjera sensación de incomodidad en los círculos literarios "maduros" se apropiaron del obituario en el que la simpleza del no actor "inocente" se oponía a la carga "consciente" del maduro actor profesional. Justamente hace poco vi en Volver *Crecer de golpe*, una película bastante atípica de Sergio Renán. Difícil fue reconocer a Cecilia Roth, una joven de unos 18 años, alejada de la "chica progre con carácter" con que se ha estigmatizado su devenir actoral. Súbitamente el fantasma de Gombrowicz volvió a alcanzarme como una revelación: ¡Cecilia Roth en pleno estado de inocencia, antes de toda transformación y maduración! Otra vez Witold con su astronómica efusión, una fuerza de la que no podré escapar, porque aunque ya no sepa bien dónde ocultarme, Gombrowicz reaparece cuando pienso en la argentinidad, el kitsch, en las diferencias entre hombres y mujeres. O si presto atención a una película defectuosa porque me despertó el impulso bello e involuntario de la sonrisa: "Esa sonrisa es uno de los fenómenos más nobles que conozco, porque se realiza a pesar de la nostalgia abrumadora y de la tristeza". O si una nota me despierta un interés particular que no encontré en la película a la que refiere: "La santidad no se mide por la grandeza del dios, sino por la vehemencia del alma que santifica algo". O cuando me asusta la excesiva seguridad con la que se expresan determinados juicios: "Observemos el rostro del hombre culto contemporáneo. Es demasiado categórico. Asustado por no saber aflojar tensiones". O cuando siento que esos juicios se regodean en un exceso de raciocinio: "...el imperio de la razón es terrible. Apenas advierte que alguna fracción de la realidad se le escapa, enseguida se abalanza a devorarla".

Y se puede seguir, pero mejor será ir y leer el *Diario argentino*, editado por Adriana Hidalgo y traducido por Sergio Pitol. O conseguir una edición de Planeta de *Free Play*, traducida por Alicia Steimberg. Los *Cantos de inocencia, cantos de experiencia* se consiguen con mayor facilidad en cualquier librería de saldos. **LILIAN LAURA IVACHOW**

9.
Remedios contra vidas grises, depresiones y la estupidez

1) *Memorias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. En este libro, el Brás Cubas del título tiene la oportunidad de narrar su autobiografía después de muerto, pero como su vida ha sido más bien gris decide hacerlo con una prosa exquisita y mechando su vida con diferentes temas para disimular su chatura. Entonces describe algunos detalles menores e irrelevantes de su existencia con un nivel de apasionamiento impactante, y detiene la narración de su vida para distraerse con reflexiones brillantes tanto sobre la vida cotidiana como sobre dilemas filosóficos complejos. Una de las odas más conmovedoras que se hayan hecho a la belleza de la escritura y al placer de escribir, y una obra en la que el poder transformador del arte prueba su grandeza elevando hasta lo gigantesco a un personaje por demás pequeño.
2) *El ocaso del pensamiento*, de Emile Michel Cioran. Cualquiera que conozca a este rumano sabrá de su pesimismo feroz. Dicho pesimismo se da de una manera ejemplar en *El ocaso...*, libro de aforismos amargados y dueños, no pocas veces, de un humor negro sardónico hasta lo infinito. Lo extraño es que esta vorágine de tristeza termina volviendo a *El ocaso...* no una obra deprimente, sino un libro con el que uno, en los momentos de depresión, termina sintiéndose acompañado en ese dolor y consolado de no saberse solo frente a lo que lo rodea. O sea: el único caso de libro de autoayuda verdaderamente efectivo y la prueba más acabada de que ciertas obras monumentalmente tristes pueden generar un extraño alivio.
3) *La risa*, de Henri Bergson. Este ensayo se propone analizar el chiste y las diferentes formas que puede haber para lograrlo. Aquí el humor es considerado algo sumamente valioso y hasta de gran nivel intelectual por estar hecho de formas cómicas que deben construirse bajo una lógica cerrada y muchas veces muy compleja. Ideal para tirárselo por la cabeza a cualquier imbécil que ose pronunciar la frase "para reírse" en términos peyorativos cuando se refierea una película cómica y para tratar de analizar el valor de una comedia por la lógica de su comicidad antes que por "el mensaje" que pueda haber detrás de su humor. **HERNÁN SCHELL**

10.

Pocas veces releo libros. Grave error. Alguien debería obligarme a hacerlo. Me reencontraría entonces con las gratas luces de algunos de los tantos que acompañaron la luz hipnótica de las películas. Si debo elegir sólo tres, comienzo por una novela de alguien que pertenecía a ambas patrias: *La Habana para una infanta difunta*, de Guillermo Cabrera Infante; la misteriosa alegría barroca de un juvenil Infante habanero; el raro equilibrio de una memoria expatriada y nostálgica pero siempre vital, igualmente nutrida por el cine y los libros, que se zambulle en el sexo con una libertad tan grande como la de su prosa. Cabrera Infante ilumina el cine desde su escritura y viceversa.

Es difícil que Henry James, tan ocupado en la orfebrería de sus palabras, se haya interesado alguna vez por el cine, esa novedosa atracción popular aparecida durante los últimos años de su vida. Sin embargo, *Otra vuelta de tuerca*, su obra maestra que comienza diciendo "Estábamos alrededor del fuego...", novela de imágenes tan fuertes, de un terror tan primario y absoluto, que presupone el cine, adivina la película perfecta que ellas contienen, tan perfecta que ninguna de las películas que sobre ella se hicieron alcanzan siquiera a rozar la perversa ambigüedad de su mecanismo narrativo. Si hubiera que demostrar que la matriz del relato es una sola, *Otra vuelta de tuerca*, novela en la que cada palabra es una imagen, sería la prueba concluyente.

Vladimir Nabokov, otro expatriado, convivió con el cine, quizá con aristocrático desinterés. Además de ser un maestro como narrador, era un crítico literario que llevaba a su lector con una inadvertida mano de hierro al corazón de la obra que analizaba. Su método: desarmar la estructura de la obra pieza por pieza concentrándose en el recurso narrativo, para después extraer de él su sentido; no se afiliaba a ninguna escuela. Sus *Lecciones de literatura rusa* siguen siendo también un modelo de cómo hacer crítica de cine. Y de cómo sostener una ética que abarque a la ficción y a la crítica: "Después del derecho a crear, es el derecho a criticar el don más valioso

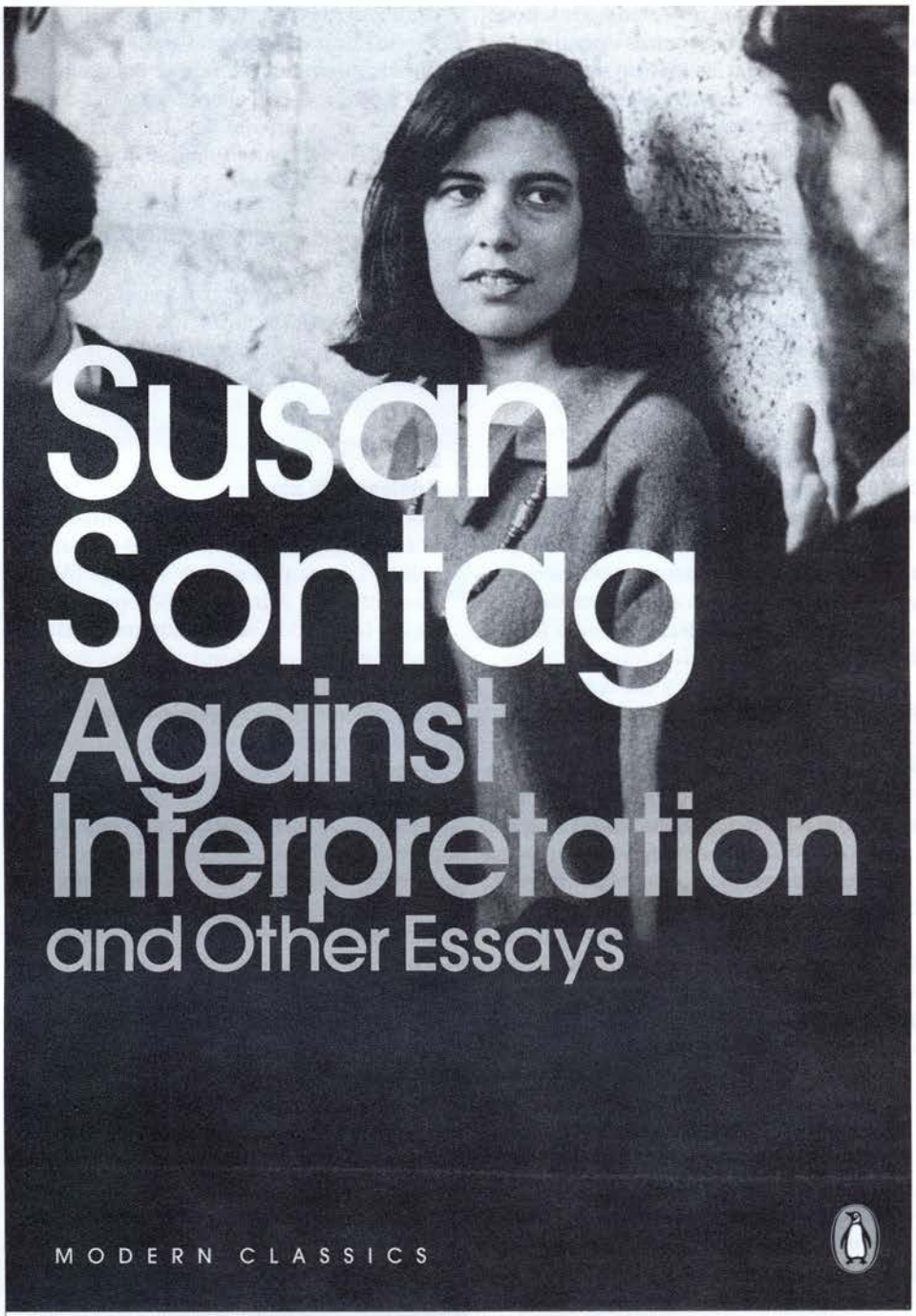
que la libertad de pensamiento y de expresión puede ofrecer." **EDUARDO ROJAS**

11.
El placer de los textos

Elijo tres textos, casi al azar, rápido como atragantándome. Tengo muchos más en la cabeza y en el corazón, tal vez sean demasiados. Los nombres se me aparecen en torbellino, mezcla de literatura, crítica, teoría y cine. Me gustan los textos que, como creo que decía Barthes, hacen levantar la cabeza cada tanto. Discursos interrumpidos por la sorpresa, por el goce, por la admiración. Textos que me hacen pensar y a la vez detienen el flujo de la razón dejando que la emoción se instale. Textos que me seducen por lo que dicen y por cómo lo dicen. La escritura es soberana, me pierdo en sus laberintos, me reflejo en sus modismos, me identifico en sus frases. Los tres textos que elijo, o que me eligen desde la biblioteca o desde la memoria, son *S/Z* de Roland Barthes, *Críticas* de Jorge Panesi y *Celeste y Blanca* de Guillermo Piro. Básicamente, unidos en sus diferencias, los tres me incitan a la escritura desde distintos lugares y adquieren valor por esa incitación. Barthes me interpela desde la espectacularidad de su escritura y de sus ideas, porque en la profundidad de sus escritos se esconde la pregunta por la ontología, por la esencia de la literatura. Porque la forma, la moral, la estética, la ética y el placer están siempre presentes, como ideas relevantes y reveladoras.

El libro de Panesi ya desde su título me incomoda, y eso me gusta (un discurso incómodo es siempre deslumbrante). *Críticas* comienza con una advertencia: la crítica remueve escombros, no se sabe qué se encontrará debajo de ellos. Esta idea me conmueve. Pienso que a veces no sabemos por qué algo nos gusta o no hasta que nos sentamos a escribir. La crítica como aquello que devela, que nos devela el placer o el rechazo del objeto. Me gustan las elecciones de Panesi: Walter Benjamin, Borges, Felisberto Hernández, Enrique Pezzoni, el tango, Oliverio Girondo, el discurso poético; son mis gustos también, reconozco en esta lista algunos de mis autores, mis obsesiones.

El tercer texto es la novela de Piro, *Celeste y Blanca*. La elijo porque es lo que estoy leyendo ahora; porque me divierte y me incomoda como lectora, porque cuestiona el lugar de la literatura y el del receptor. Porque interroga desde el desparpajo, porque le falta el respeto con respeto a los cánones establecidos que dictan lo que la literatura debe ser. No sé si es una gran



novela (tampoco sé qué es una gran novela), pero me seduce y quiero adentrarme en las desventuras de Blanca, de Celeste y de ese narrador que deconstruye los posibles modos del relato.

Decía Barthes (otra vez, vuelvo obsesivamente) que el placer del texto se define por la experiencia vivida frente a la obra, no por la obra misma. De eso se trata, de la experiencia de la escritura que deviene en otras escrituras, que ayudan a pensar, que invitan a reflexionar, que emocionan, que nos fascinan. **MARCELA GAMBERINI**

12.
Las cosas como son

La pregunta, que tiene mucho de ciencia y poco de arte, se hace presente cada vez que me propongo escribir una crítica: ¿cuándo, en qué momento y de qué manera esta película dice lo que parece decir? Pero, como es evidente, lo que una película dice lo dice de muchas formas, mediante decisiones, opciones y procedimientos que unas veces convergen y otras siguen un orden esquivo. Debido a esto, esa pregunta inicial supone un desafío: es necesario saber *aprehender* una película. Saber pensarla, pero también, incluso, saber sentirla. Los libros que en este sentido podría decir me han servido para definir mi tarea como crítico responden a modos distintos de abordar con rigor fenómenos que no son sólo estéticos. Los ensayos sobre artes plásticas que Yves Bonnefoy publica en *La nube roja*, el estudio sobre las relaciones entre espacio urbano, cultura y política realizado por Adrián Gorelik en *La grilla y el parque (Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936)* y la inquietante lectura de la historia chilena reciente sugerida por Roberto Bolaño en su novela *Estrella distante* son axiomas posibles al momento de dedicarse a pensar la complejidad y el misterio que supone el cine. De Bonnefoy, recuerdo en particular la sensibilidad íntima de su ensayo sobre la pintura de Edward Hopper, y sobre todo el análisis de la relación entre el cuerpo de las mujeres retratadas y la luz como manifestación de lo trascendente. De Gorelik, valoro la lucidez de un pensamiento que logra yuxtaponer el aspecto material de las decisiones urbanísticas a los aspectos menos tangibles de la vida política y la dimensión cultural que ésta supone. Por último, encuentro en Bolaño la capacidad de reflexionar sobre la política, sobre la violencia y sobre la "abyección" en el arte, con cierta fascinación que revela las virtudes de tomar la empatía, y no el juicio, como punto de partida. "No olvidan que el mundo, antes de ser condenable, *es*, simplemente", escribió André Bazin sobre los cineastas del neorrealismo. De distintas formas, Bonnefoy, Gorelik y Bolaño parecen sintonizar con el apotegma del crítico, cuando sus abordajes del arte, la ciudad y la historia comparten una misma voluntad fenomenológica: se trata siempre de lo que aparece, aquí, de determinada manera. Sobre todo, se trata de lo que aparece al mismo tiempo en términos materiales y estéticos, políticos y morales: dimensiones que le pertenecen tanto a la realidad o a la historia como a la pintura y al cine. **TOMÁS BINDER**

13.
Adolescente placer

Confieso: *El país de octubre* (Ray Bradbury), *El Eternauta* (Héctor Oesterheld y Francisco Solano López) y *El siglo de las luces* (Alejo Carpentier). Y digo "confieso" porque hoy en día la elección sería seguramente distinta. Me explico: éstos son (y en ese orden cronológico) los tres libros cuya lectura mejor recuerdo de mi adolescencia (en esa época, fines de los setenta, comienzos de los ochenta, la adolescencia duraba más o menos entre los 11 y los 15 años). Tengo presentes lecturas anteriores y posteriores, pero seguramente el hecho de que mis años mozos hayan transcurrido durante el Proceso tenga que ver con el sentimiento que me despertaba en ese momento el acercamiento a estas obras. Me veo tirado en el suelo, con el velador de la mesa de luz escondido bajo la cama para que no se advirtiera mi vigilia ("Fer, ¡apagá la luz y dormí!", "Ya está apagada, mamá"), quitándole horas al sueño, pasando la noche en blanco sin poder dejar de devorar hoja tras hoja. También me recuerdo medio zombi en el primario, comentando en los recreos con algún otro compañero algo "enfermito" como yo los descubrimientos de la noche anterior, ansiando que pasaran las largas horas de escuela para poder volver a la lectura. Las obras que nos influyen, las que nos sirven, las que mejor nos representan, van variando con el tiempo, y está bien que así sea (eso deberá tener que ver con el crecimiento). Pero a las que nos marcaron, a las que nos cambiaron, a las que en algún momento nos hicieron sentir que estábamos descubriendo algo, no las podemos modificar retroactivamente. Es por ello que no cedo a la tentación de citas más "importantes", secretas o sofisticadas. Con los "peros" que desde una lectura menos virginal, más contaminada, me puedan suscitar vistos desde el presente, recuerdo con cariño esos libros que me hicieron encontrarle otra vuelta al gusto por la lectura (y que, con el tiempo, tendrían que ver con el surgimiento de un deseo algo más perverso, como lo es el que tiene que ver con el placer de la escritura). **FERNANDO E. JUAN LIMA**

14.

"Juzgo desafortunado que en los últimos ciento sesenta años, aproximadamente, se haya llegado a considerar la filosofía algo de carácter tan técnico como la matemática. (...) La filosofía propiamente dicha trata asuntos de interés para el público culto en general, y pierde mucho de su valor si sólo unos pocos profesionales pueden comprender lo que dicen los filósofos." (Bertrand Russell, *El conocimiento humano*)

Leí *Otras inquisiciones* y *Mortal Questions* durante mi adolescencia y, para decirlo mal y pronto, los dos libros me partieron la cabeza. Ahora leo los títulos de los ensayos de *Mortal Questions* y entiendo por qué el libro me llamó la atención. Quiero decir, se titulan "La muerte" o "El absurdo", y no "Hacia una hermenéutica cognitiva del sintagma: uso de adverbios en la primera etapa de la Escuela de Frankfurt". Invitan a ser leídos. Me atrae la idea de que la filosofía siga tratando temas milenarios y que lo haga con la suficiente claridad como para que un chico de dieciséis años se sienta intrigado y pueda entender, por lo menos parcialmente, lo escrito.

Al libro de Borges lo disfruté como un chico puede disfrutar un libro de Verne. A primera vista puede resultar raro, porque *Otras inquisiciones* se mueve más que nada en el terreno de las ideas, pero si uno lo lee con atención, no lo es tanto. Emperadores chinos que quieren quemar todos los libros de una dinastía, elementos de los sueños que se materializan en la vigilia, empresas absurdas y titánicas como crear un lenguaje 100% lógico. Los dos libros me resultaron profundamente estimulantes, pero lo que Nagel tenía de sistemático, lógico y contenido, Borges lo tenía de exuberante y desaforado, incluso de bizarro o sobrenatural.

El de Sontag llegó más tarde y fue menos fulminante que los otros dos, pero comparte mucho de sus rasgos: puede ser leído prácticamente por cualquiera, sin manual de instrucciones; usa las palabras que provee el diccionario sin apelar a neologismos o términos de las ciencias duras; despierta ganas enfermizas de salir corriendo a leer cada una de las cosas que nombra; aborda, con la misma precisión, gracia y pasión, temas importantes o aparentemente banales. Los tres libros se abren al mundo (al real o al de las ideas) y nos empujan adentro. **EZEQUIEL SCHMOLLER**

OBITUARIOS por Jorge García

JOSEPH WISEMAN
1918-2009

Es una pena que a este actor sólo se lo recuerde por su personificación del Dr. No en la película de James Bond, no porque ésta no sea valiosa sino porque de esa manera se ocultan algunos de sus trabajos secundarios memorables. Debutó en el teatro en 1936 y en la pantalla recién en 1950, y su labor más prolífica fue en esa década. Quiero detenerme brevemente, entonces, en tres trabajos suyos de esos años: el de *¡Viva Zapata!*, en el que interpreta al integrante de la banda del líder guerrillero que termina denunciándolo (con el probable regocijo del director Elia Kazan, también consecuente ortiva); el asesino psicópata de *La antesala del infierno*, que termina disparando contra Kirk Douglas, y el jinete solitario y alucinado que carga con culpas ajenas y termina linchado en *Lo que no se perdona*, de John Huston.

AL MARTINO
1927-2009

Fue mucho más conocido como cantante; sin embargo, los dos trabajos que realizó para Francis Ford Coppola en *El padrino* y *El padrino 3*, como Johnny Fontana (el mafioso de rostro caballuno), le permiten ocupar un pequeño lugar en el panteón de los actores secundarios recordables.

LUCIANO EMMER
1918-2009

Los primeros trabajos de este director italiano –una serie de documentales entre los que se destacaron varios sobre distintos pintores– no hacían suponer que luego él se convertiría en un mediocre artesano, realizador de películas sin vuelo. De esa serie de títulos tal vez se puedan recordar la comedia *Domingo de agosto* y *El bígamo*, con Marcello Mastroianni. Refugiado durante muchos años en la televisión, retornó al cine en las últimas décadas sin mayor suceso.

ROSANNA SCHIAFFINO
1939-2009

Perteneciente a una generación de actrices italianas bellísimas, no consiguió la trascendencia de Claudia Cardinale o Sofía Loren, pero hay un par de trabajos suyos recordables, ambos en películas del subvalorado y hoy casi olvidado Mauro Bolognini. Una fue en *La noche brava*, sobre novela y guión de Pier Paolo Pasolini; el otro fue el papel de su vida: en *La corrupción* interpretó a una seductora mujer, amante del padre de un muchacho que quiere ser cura y que es instruida por aquél para que le saque esas ideas al joven, desatando un potente melodrama.

FÉLIX MARTIALAY
1925-2009

Seguramente este nombre nada les diga a muchos críticos jóvenes (y también mayores). Sin embargo, este crítico español fue fundador de la mítica revista española *Film Ideal*, una de las publicaciones más influyentes de habla hispana (allí competía con *Nuestro cine*, mucho más politizada y "contenidista"). Autor de delirantes artículos sobre directores americanos (hay uno en el que compara a Anthony Mann con Virgilio), supo también disimular su consecuente admiración por Franco, aunque ésta se expresaría luego en algunos cortos documentales que realizó en los setenta.

ARNOLD LAVEN
1922-2009

Director perteneciente a esa categoría de artesanos competentes, capaces de realizar buenas películas con muy pocos elementos. Hay en su filmografía un puñado de títulos recordables, entre los que cabe destacar *Dios es mi juez*, un drama bélico judicial en el que Paul Newman interpretaba a un soldado veterano de correa acusado de traición; *El monstruo que cambió al mundo*, un típico título de ciencia ficción de clase B; *Anna Lucasta*, un melodrama sobre enfrentamientos raciales, con la cantante negra Eartha Kitt como protagonista, y *Gerónimo*, una muy atractiva aproximación a la figura del legendario jefe indio.

RENTA DE OTRAS PELICULAS

ESTO ES CINERAMMA®

ASOCIATE HOY

www.estoescineramma.com.ar

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

Independencia

Apuntes para una Orestíada africana

Lo visible y lo invisible

por **Eduardo A. Russo**

Este año, el DocBsAs presentó, sólo en la Sala Lugones y con verdadero ritmo de maratón, algo así como un estado del arte sobre el cine documental contemporáneo. Lo que, tratándose de documentales, es también por definición un estado del mundo. La programación configuró una rigurosa puesta al día de lo que está pasando no sólo en el territorio del cine de lo real, sino, a esta altura, del cine mismo.

Como bien afirma Luciano Monteagudo en el artículo que abre el catálogo de la muestra, el fuera de campo ha sido una dimensión crucial de varios de los films destacados este año. Una confrontación con la complementariedad entre lo visible y lo invisible atravesó los distintos programas, de los que en un recorrido inevitablemente parcial, orientado a su costado diríase global, elaboramos estas notas.

Ya la apertura fue una especie de manifiesto de esa duplicidad entre mostrar y apelar al completamiento de un espectador convertido en el colaborador más cercano del cineasta. Celebrando el año de Darwin, Nicholas Philibert apostó al registro de lo humano mediante su reflejo en *Nénette*. Aunque un documental nunca refleja nada sino que construye algo a través de un discurso, Philibert construyó, con el único protagonismo de la vieja orangutana Nénette, una imagen especular de esa humanidad que la visita en su pacífico alojamiento en el ilustre Jardin des Plantes, de París.

En la exquisita *Archipels nitrate*, sobre la Cinemateca Real de Bélgica, Claudio Pazienza desplegó, con inconfundible impronta markeriana pero, a la vez, progresando en el ensayo personal que cultivó en *Escenas de la caza del jabalí*, un informe poético sobre el cine, la Historia y la desaparición de las imágenes. El fantasma de Paul Ledoux sobrevuela, como vínculo entre Pazienza y Marker, todo el film. A su vez, Luc Moullet, interrogándose sobre la relación entre sus tierras de origen y ciertos impulsos patológico-criminales, puso una cuota de vitalidad simpática y bastante demencial en *La tierra de la locura*. Otro fue el ánimo, el de un duelo tardío, con el que Alain Cavalier filmó *Irène*, sobre su esposa muerta casi cuarenta años atrás, convocando a una doble ausencia: la de un ser querido y la del tiempo de su despedida. De paso, también fue dejando constancia, como en *Le Filmeur*, del día a día en el trabajo de observar su mundo más cercano, oscilando entre la autorreferencia y el reconocimiento de un otro tan querido como lejano.

No fue tanto sorpresa como confirmación lo ofrecido a los espectadores por *El dinero del carbón*, de Wang Bing, o *Demolición*, de J.P. Sniadecki. Las paradojas de la entrada china al capitalismo bajo la larga sombra del Padre Mao ya son, en el documental contemporáneo, algo así como capítulos por entregas de una macropelícula en desarrollo, una introducción inquietante a uno de los perfiles más verosímiles y escalofriantes del capital según el siglo XXI. *Das Kapital*, el libro, fue también interrogado en la última producción de Alexander Kluge, *Noticias de la antigüedad ideológica*, que vuelve no sólo sobre el monumento intelectual de Karl Marx, sino también sobre el intento aún hoy casi inimaginable de Sergei Eisenstein por filmarlo hacia 1929. Tal vez Kluge se sorprendería al enterarse de que su último film (en realidad, compendio de una obra que hoy consta de unas 9 horas en tres DVD) agotó las entradas en la Sala Lugones en sus proyecciones. Lo que *Noticias...* registra no son monumentos sino vestigios, casi restos, de dimensiones más allá de toda medida, como aquéllos de la potencia siderúrgica de Nowa Huta, una impresionante fábrica de acero y una ciudad en sí misma, que alguna vez fue orgullo de la modernización industrial y urbana comunista que hoy parece, entre las reliquias del stalinismo, condenada a convertirse en un gigante desolado en las proximidades de Cracovia, tal como lo demostró el documental de Blandine Huk, *Rouge Nowa Huta*. De esos restos se levantan imágenes que se empeñan, si no en persistir, en reaparecer de la forma más incómoda. Algo ha asomado, en esta edición del DocBsAs, a la manera de "documentales de fantasmas".

Apichatpong Weerasethakul, con *Una carta al tío Boonmee*, filma otro misterio hecho cine, mientras Tsai Ming-liang parece volver a las contenidas proezas de *Vive l'amour* en la melancólica *Madame Butterfly*.

Los resistentes

Familia tipo

Argentinas, latinoamericanas y algo más

por **Jorge García**

Con un desarrollo creciente, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, el DocBsAs se ha convertido en una cita obligada para todos los cinéfilos, y no sólo para aquéllos interesados en el género documental. Con una programación que incluye films provenientes de todo el mundo, siempre ha dejado un buen espacio para las producciones argentinas y latinoamericanas, y este año no fue la excepción, estrenando en el país diversas películas de ese origen. Es sabido que el cine documental argentino alcanzó un enorme auge en los últimos años, desarrollando una producción de distintos niveles de calidad pero enormemente variada en sus temas y estilos. Los largometrajes nacionales presentados en el festival fueron una acabada muestra de ello.

Ya en sus trabajos anteriores, Alejandro Fernández Mouján se había mostrado como un documentalista relevante, y su nuevo film, *Los resistentes*, lo ratifica en buena medida. Planteado como un intento de análisis y reflexión sobre las reacciones que produjo en vastos sectores de la clase trabajadora el golpe militar que derrocó a Juan Perón, el film es un jugoso retrato de la resistencia peronista en los tiempos inmediatos de la asonada, sin una conducción orgánica y desarrollada a partir de actitudes espontáneas y de reacción inmediata frente a la nueva situación. El

Ambas, no por breves, dejan de ser piezas mayores en sus respectivas filmografías.

Independencia, de Raya Martin (sin duda, una de las experiencias fílmicas más prodigiosas del año), entre el cine de los comienzos y el abarrotamiento selvático de *Anatahan*, de Sternberg, fue un punto culminante de la muestra, por la manera en que desde el documental pudo ingresarse en la ficción. Martin sigue inventando, como en *A Short Film About the Indio Nacional*, la fundación –mítica y material a la vez– de una memoria cinematográfica de su nación.

Hablando de fantasmas, una figura mayor se extendió sobre el DocBsAs: la de Pier Paolo Pasolini, cuya producción, aún hoy a la vanguardia respecto de aquello que en cuanto a una verdad puede serle exigido al cine, estuvo también presente. Su propia y visionaria *Apuntes para una Orestíada africana*, más *La rabbia de Pasolini* (PPP/Giuseppe Bertolucci) y *Gennariello dos veces*, de Elise Florenty, dejaron constancia de su actualidad, y de esa incómoda costumbre pasoliniana de tener no sólo razones, sino también –más allá de las polémicas y las paradojas– razón.

De todas maneras, para dar cuenta de presencias reales –y de una gracia que, irrumpiendo a menudo, se perfila junto a la comprensión de los vericuetos de un mundo vedado al espectador usual–, estuvo también Frederick Wiseman, en esta oportunidad filmando el detrás de escena en la Ópera de París. Comprender la intimidad del ballet y aprender a ver su dimensión social, psicológica y física a la vez en una misma operación es uno de los procesos de los que Wiseman posee el secreto, al que expone en cada film. En este caso, se completa con un rotundo plus de belleza.

Del recorrido por la muestra nos quedaron pendientes la Transilvania de *El réquiem de Bartók* y el Oriente Medio de *Memoria perforada* y *Los pájaros de Arabia*, entre otros, como también *La casa vacía* (el último film de Stéphane Breton), todas películas de las que nos llegaron insistentes elogios. Sí pudimos presenciar *Videocartografías: Aïda, Palestina* (Till Roeskens), con su ejercicio del documental reducido a la exposición de gráficos en los bordes de la animación, extendiendo la dimensión de lo testimonial, convocando a lo invisible a partir de lo visible reducido a su función de esquema en hojas de papel.

Por último, una excelente noticia: desde este año, el DocBsAs extiende su acción a la edición de dvds con el lanzamiento de *Z32*, de Avi Mograbi, que fue proyección destacada del año anterior. Con este aupicioso inicio, que permitirá continuar la presencia del festival a lo largo del año más allá del ya acostumbrado encuentro en octubre, el conjunto afirma claramente la impresión: el DocBsAs se consolida como un poderoso dispositivo cinematográfico en sentido ampliado, y permite a sus espectadores escrutar el mundo apelando tanto a los interrogantes de lo invisible como al misterio de lo visible. **[A]**

film, narrado de manera pausada y sin urgencias, no recurre a demasiado material de archivo y, más que una mirada definitiva sobre ese agitado período (que incluye la matanza en los pastizales de José León Suárez y el fusilamiento de militares rebeldes), ofrece –como en su último tramo, cuando diversos veteranos militantes discuten alrededor de una mesa– diversos elementos para realizar un análisis profundo de un movimiento tan complejo como el peronismo. Una película que abre caminos para futuras discusiones. En otro tono, mucho más asordinado, está narrada *Familia tipo*, de Cecilia Priego, en la que la directora, a partir de una circunstancia fortuita, comienza a investigar, sin juzgar ni tomar partido, hechos de su pasado que modifican la imagen idealizada de su entorno familiar. Un film de alguna manera emparentado con *El desencanto*, de Jaime Chávarri, aunque no alcanza la medular inspiración de esa gran película. En *El sirviente*, Ernesto Baca continúa con su camino dentro del cine experimental, aunque aquí el material tratado, sobre la vida de una familia hinduista que profesa la religión del Hare Krishna, no parece el más adecuado para sus investigaciones visuales.

El documental latinoamericano mostró en el DocBsAs su vitalidad a través de varias películas que reflejaron algunas de las tendencias que anidan en su seno. De Brasil llegó *Moscú*, el último trabajo de Eduardo Coutinho, una figura señera no sólo en su Brasil natal sino en todo el continente. Aquí, continuando en alguna medida la línea temática de su film anterior (*Juego de escena*), el director vuelve a desarrollar –a partir de un ensayo de *Las tres hermanas*, la gran obra de Chéjov–

El documental latinoamericano mostró su vitalidad a través de varias películas.

otra reflexión sobre las relaciones entre realidad y ficción y los mecanismos de la representación. *Moscú* tal vez sea menos lograda que su film anterior, pero ratifica a su director como uno de los grandes talentos del género en Latinoamérica. Otro es el ambiente de *El hombre que embotellaba nubes*, de Lírio Ferreira, un documental sobre una de las figuras más grandes y elusivas de la música popular brasileña, quien viviría a la sombra de músicos que alcanzaron más prestigio (como Luis Gonzaga), pero que, sin embargo, para muchos es una de las más grandes figuras en su país, además de ser el creador del baiao, uno de sus ritmos más populares. Una película interesante, aun cuando por momentos no puede evitar caer en el pintoresquismo y el folclorismo. De Perú llegó *Lucanamarca*, de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez, que narra la cruenta matanza que provocaron los guerrilleros de Sendero Luminoso sobre un grupo de campesinos como represalia por haber denunciado a algunos de sus integrantes. El film, áspero y sin concesiones, muestra cómo, en última instancia, los empobrecidos campesinos son rehenes tanto de la guerrilla fundamentalista como del ejército represor, aunque, en los tramos finales, cierto tufillo oficialista se desprende de la película. *María y el nuevo mundo*, del venezolano George Walker Torres, está centrada en una mujer –habitante de una población fundada por alemanes en el siglo pasado y que es hoy una atracción turística– que vive en un basurero, mientras intenta recuperar a su hija. Un film que plantea con crudeza las contradicciones sociales que aparecen en muchos lugares de América Latina.

Aparte de estos films originados en nuestro continente, tuve la oportunidad de ver otras cosas, y quiero destacar, entre ellas, a *Pausa para almorzar*, de Sharon Lockhart. Gran admiradora de James Benning, la realizadora muestra su afinidad con este director, ya que –a pesar de que el film es un lentísimo travelling que recorre las instalaciones donde varios obreros comen y descansan en un intervalo en sus tareas– muestra la misma obsesión por el registro visual de un espacio que su mentor. Un film que "estira" el tiempo real y produce, por momentos, un efecto casi hipnótico. Por último, *El réquiem de Bartók*, de Jan N. Lorenzen, es un trabajo de gran originalidad, en el que el director recorre los mismos lugares que el gran músico un siglo antes, tratando de desentrañar la esencia de las canciones populares campesinas. Un film que reflexiona de una manera muy personal sobre la posibilidad de mantener las tradiciones culturales ante el avance permanente de la modernidad. **[A]**

En constante crecimiento

La pivellina

por **Jorge García**

Es indudable, a estas alturas, que el Festival Internacional de Cine de Valdivia, cuya decimosexta edición acaba de finalizar, es el más importante evento de este tipo de todos los que se desarrollan en suelo chileno. Tuve la oportunidad de concurrir al festival como jurado de la competencia en el año 2006, y me llamó la atención su fuerte repercusión en el público, aunque también (justo es decirlo) noté que, más allá de su eclecticismo, su programación no mostraba un grado de coherencia acorde con su importancia. A partir de 2007, año en que se produjeron cambios en los equipos directivos y de programación del festival, esa deficiencia se ha ido subsanando progresivamente, y hoy se puede hablar –por encima de la limitación que supone para cualquier cinéfilo la abundancia de títulos exhibidos en formato DVD– de un evento muy atractivo y homogéneo en el que se pudieron ver 110 largometrajes (más de una veintena de ellos en carácter de estreno mundial) y unos 40 cortos, a lo que debe sumarse la sección Work in Progress, destinada a trabajos en vías de finalización. La programación incluyó, aparte de las competencias de largometrajes y cortos, una sección denominada Ventana Chilena (dedicada a la exhibición de los últimos trabajos de directores de esa nacionalidad, muchos de ellos muy jóvenes y otros no tanto), una muestra regional y retrospectivas dedicadas a Víctor Erice, al documentalista chileno Ignacio Agüero (de quien tuve la oportunidad de ver la muy interesante *Aquí se construye*, una película paralela y contemporánea a *En construcción*, de José Luis Guerin) y al cineasta de animación Bill Plympton. También hubo secciones dedicadas a una revisión crítica del decenio 1968-1978, pequeñas muestras de cine argentino y portugués y otras en las que se pudieron ver diversas expresiones del más valioso cine contemporáneo. Y cabe señalar, asimismo, la realización de diversas actividades paralelas que incluyeron una Master Class del citado Bill Plympton, paneles dedicados al cine documental y experimental y al rol de la crítica, una mesa sobre los nuevos cines de Argentina y Chile y la presentación de un libro de textos del crítico norteamericano Kent Jones. Como se ve, una actividad por demás variada, que ratifica al de Valdivia como uno de los festivales más importantes de Latinoamérica.

En esta ocasión fui invitado a formar parte del jurado de la crítica para la Competencia Oficial de Largometrajes, integrada por doce títulos, algo que casi no me permitió ver otras películas (aunque sí pude ver la antes mencionada película de Agüero, además de *Ne change rien*, el último trabajo del portugués Pedro Costa, en el que el director filma obsesivamente los ensayos de la actriz y cantante francesa Jeanne Balibar). Sobre la competencia cabe resaltar, en primer lugar, el muy aceptable nivel que mostró (más allá de preferencias y gustos personales), algo no demasiado frecuente en los festivales, que generalmente tienden a presentar secciones competitivas más bien decepcionantes. Aquí pudieron verse títulos que oscilaron entre la corrección sin demasiado vuelo del documental rumano *Constantin y Elena*, sobre una pareja de ancianos campesinos; la irregular y bastante efectista *Noticias*, de la pareja formada por la italiana Bettina Perut y el chileno Iván Osnovikoff; *Carcasses*, del canadiense Denis Côté, con dos mitades demasiado diferenciadas; la brasileña *Os famosos e os duendes da morte*, muy aplaudida por el público pero despareja en su desarrollo; la colombiana *El vuelco del cangrejo*, por momentos demasiado inclinada a la alegoría y el exotismo tan al gusto de los europeos; la chilena *Turistas*, de Alicia Scherson, con personajes que no terminan de convertirse en atractivos, y la portuguesa *Ruinas*, de Manuel Mozos, que en sus mejores momentos logra enlazar las imágenes con textos clásicos de la literatura de su país de manera atrayente.

Como el espacio del que dispongo no es muy grande, me extenderé un poquito más sobre las películas que, por distintos motivos, más llamaron mi atención. El premio del jurado de la competencia (y también el del público) fue para la coproducción austríaco-italiana *La pivellina*, de Rainier Frimmel y Tizzia Covi. Aquí estamos ante el típico film "de consenso", con una nena encantadora, personajes más o menos simpáticos y ecos del neorrealismo y el Fellini temprano, en un cóctel de segura repercusión entre los espectadores y buena parte de la crítica. Una película que probablemente será un éxito comercial en varios lugares.

No sé si *Excursiones*, de nuestro compatriota Ezequiel Acuña, es un paso adelante en su filmografía, pero lo ratifica como un director a seguir. Aquí él consigue, a partir de un muy buen trabajo de actores y un fluido manejo de los diálogos, una comedia muy melancólica. *The Anchorage*, del estadounidense C.W. Winter y el sueco Anders Edström, está centrada en una mujer (interpretada por la madre del director) que vive sola en una isla del Mar Báltico y recibe la visita de su hija y un amigo. La inesperada aparición de un cazador perturbará su tranquila rutina diaria en un film tal vez algo frío y cerebral pero de innegable rigor estético. Finalmente, *Independencia*, del muy joven y talentoso filipino Raya Martin (que ganó el premio del jurado de la crítica y el especial del jurado oficial), en mi opinión fue, por diferencia, la mejor película de la competencia. Obra de notable originalidad y creatividad, incorpora elementos del lenguaje del cine de todas las épocas y fusiona con precisión la tragedia personal con los elementos del paisaje, las fuerzas de la Naturaleza y la historia política y social de su país, y en ella se detectan diversos ecos que van desde los maestros japoneses hasta Roberto Rossellini. Un film que ratifica a su director como uno de los mayores talentos del cine contemporáneo. **[A]**

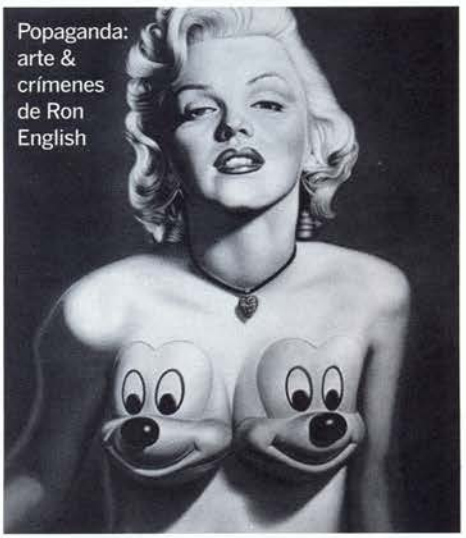
FESTIVAL EL OJO COJO - MADRID

Informe sobre tuertos

Entre el 8 y el 17 de octubre tuvo lugar en Madrid la V edición del Festival El Ojo Cojo, que como siempre hace foco en la diversidad y en el diálogo entre las culturas y pone el acento en la situación de las minorías, los excluidos, etcétera. Su particularidad más relevante, en lo que hace a su organización, tiene que ver con que, en esa idea integradora de llegar a quienes usualmente no acuden al cine, las proyecciones tienen lugar en museos, centros culturales públicos y privados y hasta plazas. Se ha notado este año la madurez de un festival pequeño pero consolidado, que con la hábil coordinación de Amparo Gea ha logrado sobrellevar con inteligencia los efectos de una tangible crisis económica.

En concreto, más allá de los reparos y prejuicios que se pueden tener en torno a un festival cuyo eje es un "tema importante", lo cierto es que se han podido ver películas muy interesantes. Como el ánimo es sumar e integrar, algunos films ya resultan conocidos para nosotros (*Parador Retiro*, *Gasolina*, *Bagatela*), pero no por ello menos relevantes. La apertura tuvo lugar con *Popaganda: arte & crímenes de Ron English*, del venezolano-norteamericano Pedro Carvajal. Si bien data del 2007, su proyección en el museo Reina Sofía dio una resonancia muy particular al documental sobre este artista cuya labor más conocida es la de "intervenir" grandes carteles publicitarios, por cuanto una de sus obras justamente consistió en tomar como punto de partida al *Guernica*, jugando con personajes de Disney o los Simpson. El hecho de que, a pocos metros de la canónica pintura de Picasso, el festival incurriera en este "atrevimiento" no deja de provocar simpatía y evidencia la apertura y heterogeneidad de propuestas que permite El Ojo Cojo.

Para destacar: *El día de Yuri*, de Kirill Serebrennikov (exhibida en el último Bafici pero no comentada en nuestra cobertura), en la que el regreso de una cantante de ópera a su Rusia natal termina en una búsqueda frenética de su hijo que desaparece en la bruma del gélido paisaje blanco por la nieve (extraño cruce entre Polanski y Sokurov), y la muy influida por Terence Davies *Viaje alrededor de mi habitación*, del belga Olivier Smolders, en la que el recorrido por el propio hogar torna en verdadera vuelta al mundo. En cuanto a los cortos (lo que más pude ver, por mi condición de jurado en esta categoría), en el marco de un buen nivel general, se destacaron el australiano *Direcciones*, de Kasimir Burgess, y *El pájaro que trae la buena suerte*, de Irene Bailo Carramiñana, así como la importante presencia de la animación, brillando en este caso la oscura *La muñeca de Berni*, de Yann J., cuyo solitario protagonista decide ensamblar una mujer con las partes que va comprando en el tercer mundo. **FERNANDO E. JUAN LIMA**



Popaganda: arte & crímenes de Ron English

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ROMA

Detrás de la alfombra roja

Muchas estrellas (Richard Gere, George Clooney, Meryl Streep), paparazzis y alfombra roja. También dos muestras muy interesantes: una sobre cine futurista y otra dedicada a la obra de Leone (libro –*Sergio Leone, uno sguardo inedito*– incluido). Más allá de que el festival tiene un perfil más volcado al mercado, apuntando al lanzamiento de tanques internacionales y locales, hubo unas cuantas buenas películas. Veamos algunas.

The Imaginarium of Doctor Parnassus (Terry Gilliam). Otra vez, épica lucha entre el Bien y el Mal en una mixtura de fábula moral con apariencia de cuento infantil y alucinado viaje lisérgico (siempre palpable la influencia de Lewis Carroll). En este combate con el Diablo (como en *Los aventureros del tiempo*) destaca el último trabajo de Heath Ledger. Los momentos que el actor no llegó a rodar se cubren de forma inteligente con las apariciones de Johnny Depp, Colin Farrell y Jude Law (suerte de homenaje que da otro juego y espesor a la película). Desproporcionada, excesiva, hasta fallida en algún punto, resulta disfrutable, aunque se extrañe lo "físico" de los escenarios-collages que identificaban a Gilliam desde Monty Python, ahora abandonados por lo digital.

Jason Reitman, por su parte, confirma con *Up in the Air* no sólo que es un gran realizador de comedias, sino que además posee una particular habilidad para crear personajes y construir mundos de una carnadura poco habitual: se llega a querer al protagonista (Clooney), cuyo trabajo consiste en despedir trabajadores a lo largo y ancho del territorio estadounidense. Tras *La joven vida de Juno* (premiada por este festival en su segunda edición), Reitman carga contra el mundo corporativo de las grandes empresas sin por eso destruir a sus criaturas, contando una historia de (des)encuentros amorosos.

En terrenos menos conocidos, cabe destacar la polaca *My Flesh My Blood* (Marcin Wrona), improbable historia de amor entre un boxeador que sabe que está por morir y una inmigrante ilegal vietnamita, en la que la algo fría puesta en escena (que recuerda a *Import/Export*) contrasta con la explosión emocional que los protagonistas generan en la historia. También la holandesa *Life in One Day* (Mark de Cloe), en la que la búsqueda de la pareja protagonista (que decide hacerse matar en un mundo en el que sólo se vive un día, para venir a "nuestro" infierno y así poder continuar juntos) es contada a través de la división de la pantalla en dos, siguiendo por separado el derrotero de cada uno de sus integrantes. **FJL**

Bad Guy

Corea del Sur, 2001, 101'. **DIRIGIDA POR** Kim Ki-duk. **CON** Cho Jae Hyun, Seo Won, Kim Yoon Tae, Choi Duk Moon, Chon Yoon-Ypung. (Transeuropa)

A esta altura, la trayectoria de Kim Ki-duk podría dividirse entre las películas de temática dura y las otras en las que la liviandad y la superficialidad poética gobiernan las escenas. En efecto, median grandes diferencias desde *Domicilio desconocido*, *Bad Guy* y *La isla* y las posteriores *El arco*, *El tiempo* y *Primavera, verano...*, por citar sólo algunos de los últimos films con los cuales el cineasta se ubicó definitivamente en un mercado de festivales menos exigente y más reacio a la radicalización de formas expresivas y de temas que no superen el rótulo de cine de qualité, como dijera en los cincuenta la gente de *Cahiers du Cinéma*. Más aún, si Truffaut resucitara y reescribiera su celebrado artículo de 1954, tomaría la filmografía de Kim Ki-duk como ejemplo ideal para integrarlo en los dos bandos de aquel cine francés: cine de autor y otro de realismo psicológico sin posibilidad alguna de que exista una convivencia pacífica. Bazin, en todo caso, describiría con su extraordinaria pluma y hasta se interrogaría sobre los motivos por los cuales Kim Ki-duk dejó de hacer buenas películas, en tanto Godard, más directo y sin vueltas, lo destrozaría en cuatro o cinco líneas. Pero también, y actualizando la obra del director, nos preguntamos por qué Kim abandonó su oscura mirada sobre el mundo para adentrarse en un universo light, constituido por lecciones de vida, escenas metafóricas y aprendizaje zen que provoca cierta vergüenza, propia o ajena. Acaso los festivales, el mercado europeo siempre seductor o el agotamiento de aquellas temáticas radicales que caracterizaron a sus primeras películas sinteticen a un director del que hoy resulta casi imposible esperar alguna novedad en su cine.

De cuando Kim aún no le tenía demasiado respeto a Cannes, Berlín o Venecia, y en aquellos momentos en los que su nombre refulgía como emblema del cine coreano: de esos años es *Bad Guy*, una (a)puesta al abismo donde se entremezclan deliberadamente, y con sumo placer, géneros, historias, violencia y una bienvenida actitud del director por desconcertar permanentemente al espectador, molestarlo, inquietarlo, incomodarlo con una particular y gratificante historia de amor. De *amour fou*, enfermo, impaciente y sincero, diferente de los tontos romances de arcos y en tiempos determinados y con primaveras o inviernos y sus respectivos contextos climáticos.

En efecto, la historia de *Bad Guy* oscila entre las escenas crudas y de un realismo visceral y las otras, en las que todavía Kim podía manifestar poesía en las imágenes sin caer en la ramplonería y en la vulgaridad del supuesto "buen gusto" que reclama la burocracia del cine. El mal chico se enamora de una estudiante universitaria que anda con su novio por la calle, pero no duda en acosarla y besarla, no sólo delante de su pareja sino también frente a la gente y a los policías que lo humillan públicamente. No hay pedido de perdón del marginal/marginado por la sociedad, porque su introversión (o enfermedad) oculta su débil voz. Pero las vueltas que tiene la película, al poco tiempo, llevan a que ella trabaje como prostituta mientras él vigila sus movimientos y hasta la cuida y protege de quienes pretenden conocer ese cuerpo aún virgen. Al referirse al hecho puntual de "vigilar", Kim explora la mirada de él hacia los movimientos de ella a través de un vidrio que empaña el deseo y que oculta el amor. Pero tampoco él es un personaje demasiado gratificante desde el punto de vista moral, ya que es un protector excesivo y violento (y también, excedido) del prostíbulo, con cuentas pendientes con la Justicia. Una especie de cafishio coreano que hasta no permite que sus dos mejores amigos se acerquen al objeto de deseo.

Sorprende, en muchos puntos, la capacidad que Kim aún tenía para manejar diferentes tonos narrativos. Ya desde la escena inicial, sin reparar en textos explicativos, muestra dos mundos diferentes: uno solitario y silencioso representado por el protagonista, y otro supuestamente feliz y perteneciente a esa sociedad bulliciosa y de clase media pensante, constituido no sólo por ella y su novio sino también por la gente que pasea por la calle y que condenará la actitud del marginado. Pero la puesta en escena, en principio minimalista (¡pero en exteriores!), se modifica con la estadía de ella en el prostíbulo, donde Kim compone con elegancia simetrías de planos sin necesidad de "estilizar un estilo propio", como haría en películas posteriores.

También, *Bad Guy* es una película social donde la mujer como sujeto es un objeto al servicio del hombre: eso es lo que le ocurre a la joven protagonista, ya que debido a un robo se verá obligada a prostituirse y pagar con su cuerpo por el hecho delictivo. En los materiales extra que acompañan el dvd, el mismo Kim Ki-duk comenta la composición de una sociedad tan particular como la coreana.

El plano final de la película, en el que la pareja descansa en la playa, y luego de la multitud de peripecias que viven juntos o por separado, acaso entregue más interrogantes que certezas. Se trata, en todo caso, de una imagen que anuncia el cine por venir de Kim. Más solemne y estúpido, menos jugado y anárquico, donde las historias de amor se someten a una estética digna de un póster para enamorados reemplazando a ese chico muy malo enamorado de una chica muy diferente a él. **DIEGO BRODERSEN**

Cuidado con el guardia

Observe and Report
Estados Unidos, 2009, 86'.
DIRIGIDA POR Jody Hill. **CON** Seth Rogen, Anna Faris, Ray Liotta, Michael Peña, Celia Weston, Aziz Ansari, Collette Wolfe. (AVH)

A favor por Juan Pablo Martínez

En 2008, a Will Ferrell y Adam McKay les llegó una película en digital, de muy bajo presupuesto, con aire de mockumentary, sobre un instructor de Taekwondo venido del mismísimo infierno. Les encantó y decidieron distribuirla mediante su productora: Gary Sanchez Productions. La película se llamaba *The Foot Fist Way*, su director y coguionista, Jody Hill, y su estrella (y también coguionista, al igual que Ben Best, quien tiene un pequeño papel en la película), Danny R. McBride. A McBride lo pueden conocer por sus papeles en grandes comedias como *La mujer de mis pesadillas* de los hermanos Farrelly, *Una guerra de película* de Ben Stiller y *Piña Express* de David Gordon Green (quien fue compañero de Hill, McBride y Best en la carrera de cine de la North Carolina School of Arts). Pero por cuestiones de (falta de) distribución, Hill es mucho menos conocido (y Best ni te cuento), a pesar de que se trata de uno de los directores más prometedores del momento.

Si *The Foot Fist Way* era una película incómoda (lo es, véanla si la encuentran), su serie de HBO *Eastbound & Down*, producida por Ferrell y McKay (con algunos episodios dirigidos por David Gordon Green) y de la cual en Estados Unidos está por estrenarse la segunda temporada, es la mejor manera posible de conocer a este tipo que, si bien hace algo en apariencia similar a lo que hace el resto de sus congéneres, posee una mirada sobre el mundo radicalmente distinta. Y lo mismo puede decirse de su estética, de la forma en que trata a sus personajes, de cómo pone la música. Su radiografía del sureño medio podría traer recuerdos del Ricky Bobby del dúo Ferrell/McKay, pero si ellos creaban un universo totalmente anárquico y alocado, Hill opta por el realismo más brutal. Los personajes de Hill suelen ser "gente de mierda", así, con todas las letras. Kenny Powers, el protagonista de *Eastbound & Down* que interpreta McBride, es un tipo miserable, un ex jugador de baseball que hoy se encuentra en la lona pero no se dio cuenta, y es tan pero tan egocéntrico que se la pasa escuchando el *audio tape* de su autobiografía, repleta de frases grandilocuentes sobre cómo "ser el mejor". Hill no perdona a nadie. Pero tampoco juzga. Porque a pesar de que sus personajes entran dentro de la categoría de "sureños desagradables", jamás hace la gran Coen y se pone por encima de ellos, ni se burla. Hill muestra. Comportamientos horribles, sí, pero se limita a mostrar. Y a veces hasta les da un final feliz.

Lo que nos lleva a su nueva película, *Observe and Report*, que acaba de salir directamente en DVD en Argentina (¡malditos!) con el horrible título *Cuidado con el guardia*; está protagonizada por Seth Rogen, fue realizada para la Warner y estrenada en Estados Unidos al mismo tiempo que otra comedia sobre el guardia de un shopping (*Paul Blart: Mall Cop*, con Kevin James). Uno podría haber sospechado que Hill se había vuelto un flojito o, por lo menos, que se había amoldado un poco a los requerimientos de la industria y había hecho algo un poco más convencional. Y nada podría estar más lejos de la realidad, porque *Observe and Report* es una de las comedias más oscuras en mucho tiempo. Tan pero tan oscura es que ni siquiera es demasiado graciosa, y por momentos uno no sabe si reírse o no ante semejante atrocidad, o si esa risa no es un mecanismo de defensa debido al malestar que provoca. Nada de esto que digo debería ser tomado como una falencia de la película: *Observe and Report* busca esa incomodidad, busca dejarnos pasmados ante una persona "de mierda" como Ronnie Banhardt, el protagonista, un tipo tan alejado de la realidad y el sentido común que no tiene ningún problema en decir, en un examen psicológico para entrar a las fuerzas policiales, que quiere unirse a la policía para ser poderoso, portar armas y matar gente.

Esa *sequedad* que tiene la película, bien setentosa ella, también puede encontrarse en lo formal. Muchos críticos nombraron al Travis Bickle de *Taxi Driver* como el referente principal para el personaje de Ronnie en *Observe and Report* (ya sea para hablar a favor o en contra de la película). Y sí, hay muchas similitudes entre ambos personajes y su progresivo descenso al más tremendo de los infiernos. Pero la película también es scorseseana técnicamente. Hill demuestra en esta película que filma muy bien (verla en cine hubiese sido hermoso... ¡malditos!), pero su estética está totalmente manipulada desde el montaje. Como en las primeras películas de Scorsese, los planos a veces "no pegan" dentro de los estándares "montajísticamente correctos", pero sí tienen cohesión, fluyen y se vuelven bellos en conjunto. También hay un uso scorseseano de la música, que vuelve inolvidables ciertos momentos y es decisiva a la hora del corte de cada plano, como podemos apreciar en la secuencia de montaje "de entrenamiento policial" musicalizada con "It's Late", canción desafortunadamente no muy recordada del fabuloso *News of the World*, de Queen. Así, Hill hasta logra emocionarnos por momentos, tal vez para hacernos descansar del mundo horrible que retrata, que se parece muchísimo al nuestro.

En contra por Josefina García Pullés y Marcos Vieytes

Marcos Vieytes: Seth Rogen es un tipo que me inspira afecto casi de inmediato, pero esta película me dejó frío. Quizás ésa sea una de sus virtudes: haberle dado un papel en el que se encarnan los valores más torpemente reaccionarios. Así que me sentí tironeado entre la identificación con el actor y la caracterización más bien burda del personaje. Algo no funciona del todo bien ahí. Si la intención era ironizar sobre esos valores para distanciarnos de ellos, tanto la simpatía del actor como la inmadurez del personaje obran en contra. Y si ésa no

era la intención, la película misma resulta a veces reaccionaria (por la elección amorosa que avala, por el trato desmedido del final al exhibicionista). A decir verdad, me parece que el problema de esta comedia (y quizás de buena parte de la NCA) es la indefinición entre patear el tablero (esa especie de deber ser anárquico del género) o amoldarse al entorno, diluyéndose en una especie de humanismo que asimila rebeldía política con libertad sexual, reduciéndolas a una dimensión puramente biológica, hormonal, a cierto tipo de extravagancia simpática inofensiva.

Josefina García Pullés: El personaje de Rogen sí me resultó simpático, quizás demasiado, y entonces me aburrí. Puede que encarne valores torpemente reaccionarios, pero más aún creo que encarna a Ronnie torpemente. Por eso en él la ironía se pierde por completo. Quien nunca pierde el tono irónico es la madre. Creo que ése es el personaje más gracioso, aquél en donde ese tono funciona sin convertirse en torpeza. Ella es la única que es boba con razón y es la única boba que interesa del todo. En cuanto a las *partenaires* de Rogen (Faris y Wolfe), ambas están bien. Lo que sí creo es que Nell es demasiado buena, su vida es demasiado triste, todo lo que dice y hace es demasiado políticamente correcto. Entonces queda muy burdo el contraste con el personaje de Faris y queda insípida la resolución amorosa. Porque desde la mirada de Ronnie nunca se plantea algún tipo de "duelo" entre ellas. No sé si era necesario que se planteara, pero me parece que había material para hacerlo de forma graciosa y original. Pero no, las dos están ahí como decoración. Igual, y me cuesta decirlo, Rogen está cerca de ser lo peor de la película. No le sale el papel, está totalmente impostado en el personaje. Y en cuanto al exhibicionista, pienso que es un personaje completamente intercambiable por otro. Un poco como esta película.

El problema de esta comedia es la indefinición entre patear el tablero y amoldarse al entorno.

MV: No sé si el exhibicionista puede ser intercambiable, pues representa algo así como lo sexual en estado puro, lo sexual como liberación y, simultáneamente, la represión de lo sexual. Lo sexual como práctica privada desestabilizadora cuando se hace pública fuera de la norma y castigada por ello. Hay un contraste tan grande entre la satisfacción del ralenti que sigue la corrida del exhibicionista en plano frontal y la violenta resolución de la escena, que no sé si poniendo a otro tipo de personaje funcionaría. Fuera de la pantalla, su conflicto no puede resolverse de ese modo, pero la película decide hacerlo así y, aunque responde a las características del personaje de Rogen, que acompañe a esa especie de Homero Simpson parapolicial, sin dejar nunca del todo claro lo que piensa de él, me irrita. No porque me disgusten los personajes complejos, sino porque la película nunca lo constituye como tal. Ni siquiera lo constituye como personaje, sino como categoría social/moral/ideológica, sin luego animarse a dar una opinión definida, a emitir un juicio al respecto.

JGP: Me parece que la película habla de los límites, de cualquier límite que se te ocurra, de los límites en general. Por eso creo que el exhibicionista es intercambiable. Con que fuera cualquier otro tipo de personaje que estuviera "fuera de la ley" o "fuera de lo correcto", ese lugar estaría cubierto. Yo lo veo más como el límite que se traspasa o no, como la línea divisoria que se quiebra o no. Por eso la madre borracha, por eso el guardia-ladrón, por eso el personaje inmigrante que le dice a Rogen que tiene que estar a no sé cuántos metros de distancia de él, por eso tantas barreras a la entrada del protagonista a la institución policial y por eso se lo muestra tan ridículo cuando entra (físicamente) a la comisaría. Por eso él se engancha con una mina que está fuera de su alcance, por eso termina con la chica que casi no puede moverse de lugar. Y por eso el exhibicionista sólo entra al shopping recién al final de la película, mientras que antes sólo se había quedado en el límite (en el estacionamiento), sin romperlo... Creo que por todo eso el personaje del exhibicionista es reemplazable por cualquier otro tipo que pueda perseguir un guardia de seguridad, que tiene una autoridad "legal" limitada dentro de una zona limitada también. **[A]**

Crimewave - Ola de crímenes, ola de risas

Estados Unidos, 1985, 83'. **DIRIGIDA POR** Sam Raimi. **CON** Reed Birney, Paul L. Smith, Louise Lasser, Brion James, Bruce Campbell. (Plus Video)

"La fama precede a mi nombre" es una frase oída en reiteradas ocasiones en *Bastardos sin gloria*. Algo similar sucede con *Crimewave*, segundo largometraje de Sam Raimi, coescrito con Ethan y Joel Coen, que tiene la fama de ser la peor película de la carrera de Sam Raimi. De reciente edición local (pelada, no le pidan extras siquiera), este segundo film fue históricamente considerado, incluso, peor que la impersonal *Spiderman 3*. Bueno, esa fama tiene algo de cierto y algo de forzado al mismo tiempo. Lo que tiene de cierto es que la película es un compendio autocomplaciente y *cartoonístico* de los peores vicios de los hermanos Coen con la locura audiovisual de Raimi, que en esta película monta la cámara sobre cualquier superficie con el fin único de hacerla rodar, sólo con la excusa de mostrar un racconto que narra los motivos para que se detenga la ejecución de un condenado a muerte en el último minuto (relato que incluye monjas, asesinos seriales, persecuciones, tortazos y todo tipo de barbaridades "no gore"). Lo que la categoría de "peor película de..." tiene de forzado es que resulta una lectura sesgada, que vista a la distancia permite reevaluar la obra de Sam Raimi desde otra perspectiva. Y eso no necesariamente convierte a *Crimewave* en el peor Raimi posible.

Comencemos con lo cierto del enunciado: *Crimewave* va a velocidad amish pero se cree que corre con el Match 5. De ahí que la película haya sido un fracaso estrepitoso y un film fallido: no adopta la locura como conducta formal, sino que es una locura histérica, sólo para que la cámara se mueva y haga sus morisquetas de travellings (oh casualidad, una acusación recurrente en muchas películas de los hermanos Coen), revoleos por el aire y arbitrariedades visuales varias que tienen la mayoría de las películas del director. De ahí que todo el costado cartoon quede eminentemente desaprovechado, olvidado. No hay en Raimi un criterio claro para la utilización de los recursos formales. De esa manera, las formas abigarradas de la puesta en escena no logran crear un mundo trastornado sino uno trastornado e inverosímil, acosado por recursos formales vacíos, con los cuales no puede dialogar. Pero ese estado indialéctico no tendría que ser malo per sé. De hecho, algunas películas de Peter Jackson (*Braindead*, por ejemplo), director con notables puntos de contacto con Raimi, entran en esa categoría de aparente "viva la pepa". Y sobreviven. Más adelante veremos por qué ese formalismo no hiere mortalmente a la película. Por ahora concentrémonos en las decisiones tomadas: al no optar por la abstracción (algo que Raimi lograría en la celebrada *Noche alucinante*, su largometraje inmediatamente posterior), *Crimewave* se queda a mitad de camino entre la comedia cínica, el surrealismo (las monjas en un auto a alta velocidad parecen salidas de una película de Luis Buñuel), el cartoon y Preston Sturges (el desenlace de la situación tiene algo de *sturgesco*). Esto hace que su lectura no sea menos que frankensteiniana. Y en parte esa lectura permite, retrospectivamente, entender la evolución de Sam Raimi, seguramente en camino de definir una perspectiva para su cine luego de su brillante ópera prima (a su vez, recomiendo que chequeen en Internet el mediometraje previo a su primera película, *Whithin the Woods*, que es un ejemplo de cómo la escasez de medios en Raimi parece ser un catalizador de buen cine). El resultado final, al terminar de ver *Crimewave*, huele a desorientación, como si Raimi hubiese puesto en juego todo lo que tenía para ver qué salía, con qué medios contaba. Y es desde este punto que uno puede pensar, con los mismos argumentos, una defensa de exactamente la misma película que se destrozó. Ahí está la supervivencia: en que el pragmatismo formal de Raimi siempre es lúdico. Y el juego es aquello que salva a sus películas de arbitrariedades. Ahí está la bisagra entre el juego delirante de Jackson y el juego solemne de los Coen. Y el novato Raimi encontrando su camino. Creo que el motivo de celebración que puede convocar *Crimewave* 24 años después de realizada es el carácter experimental, la ausencia de temor al ridículo, la desfachatez contra todo lugar común: Raimi hace una película personal, completamente fallida, pero personal al fin. En un universo donde los directores temen arriesgar, aquí toda la carne va al asador. Puede ser un lugar común gigantesco eso de adular el "tirarse sin paracaídas", pero aquí es cierto como pocas veces. Y, obviamente, el lugar común de la parábola del director cooptado por la industria, que pierde su individualidad y la marca de un cine personal, también es un fraseo tentador para el crítico; en plan reaccionario, es muy fácil decir que todo tiempo pasado fue mejor. Pese a todo, el joven Raimi persiste. Con más dinero, con más efectos, con menos chapucería, quizás; con menos jugueteo, también. Cuando cree demasiado en ser "serio", hace el Hombre Araña "oscuro" y molesto de *Spiderman 3* o la funesta *Premonición* (película celebrada por motivos que desconozco). Con *Arrástrame al Infierno*, Raimi demuestra que los años pueden pasar pero que el estado físico y la(s) buena(s) forma(s) son, todavía, un patrimonio de la casa. **FEDERICO KARSTULOVICH**

LAS NINAS
PRODUCTORA

LAS NINAS
PRODUCTORA

Richard Brooks
Filmoteca Española
Donostia, San Sebastián/Madrid, 2009.

¿De artesano comprometido a autor desencantado?

Como ya es costumbre, la Filmoteca Española y el Festival Internacional de Cine de San Sebastián organizaron conjuntamente una retrospectiva y un libro dedicado a una figura clásica del cine (intentando elegir un nombre conocido y familiar para el cinéfilo, pero que nunca hubiera sido objeto de un estudio especial). Este año ha sido el turno de Richard Brooks, director de 24 films, sin contar aquellos títulos en los que intervino como guionista o como autor de la novela en la que se basó la película.

Desde el punto de vista enciclopédico, el libro publicado es impecable: aporta datos, fechas y detalles sobre cada una de las películas en las que Brooks intervino de alguna manera, sumando los que hacen a su biografía y desarrollando un cruzamiento crítico de su obra con la de algunos de sus contemporáneos. Escriben Hilario Rodríguez, Carlos Losilla, Antonio Santamarina, Antonio José Navarro, Ricardo Aldarondo, Jordi Batlle Caminal, Sergi Sánchez, Jesús Angulo, José María Latorre, Quim Casas y Roberto Cueto (Ana Cristina Iriarte y Alicia Potes elaboraron lo relativo al estudio de la filmografía y a la selección de bibliografía). Despareja como toda obra colectiva, el nivel –al menos en lo informativo– es homogéneamente notable, aun cuando pueda discreparse con algunos enfoques en lo que hace a lo valorativo (llama la atención la crítica a lo discursivo o la excesiva importancia del "tema" en Brooks, cuando se incurre en el

mismo defecto señalado en algunos de los ensayos).

Losilla afirma que: "En cuanto al papel que pretendió atribuirse el propio Brooks, a la narración que quiso legar de sí mismo y su trabajo, pretende rehuir tanto los clichés del artista bohemio (Ray, Fuller) como los del director que sabotea el lenguaje de la industria desde dentro (Aldrich, e incluso en otro sentido Mann), los de humilde 'artesano' que llega al 'arte' sin ningún esfuerzo (Siegel, Fleischer), para abrazar una causa 'noble', un objetivo que lo obliga a permanecer en su puesto de un cine hollywoodense que concibe la autoría en términos absolutos, abarcando guión y dirección, y que además lo hace reivindicando su pertenencia tanto al cine como a la cultura en general." Esta idea de poner a Brooks en el contexto de la denominada generación perdida o "de la violencia", sumada al hecho –muchas veces tomado como un demérito– de que proviene del ámbito de la escritura (como Preston Sturges y John Huston, por ejemplo) y de que su obra no puede ser resumida en una sola frase (con el correr del tiempo, el idealismo conservador de Brooks fue trocando en una mirada más desencantada, corrosiva e irónica), justifican que Navarro se pregunte: "Artesano, intelectual y... ¿autor?". En la obra no se da una respuesta unívoca a este interrogante, pero sí mayores elementos que dan sustento a esa duda. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Un perro andaluz, 80 años después
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
Madrid, 2009.

Aniversario surrealista

Para honrar a Buñuel, comenzaremos siendo fetichistas: el objeto *Un perro andaluz, 80 años después* es hermoso. Más allá de su contenido (que consta de dos libros, el guión de la película y un DVD con tres versiones del film, incluida la más reciente restauración, efectuada para la ocasión por la Filmoteca Española), la caja continente, la encuadernación, el papel ilustración, las imágenes de este y otros films y obras de arte, de los sets y hasta de la correspondencia entre Dalí, Buñuel y García Lorca provocan verdadero placer visual y hasta táctil.

El primer tomo de la obra consta de cinco miradas contemporáneas sobre *Un perro andaluz*, que sigue impresionando 80 años, tres meses y cuatro días después (al momento de la impresión) de su estreno en Le Studio des Ursulines en París. Agustín Sánchez Vidal, C. Brian Morris, Amparo Martínez Herranz, Manuel Gutiérrez de Aragón y Ferrán Alberich aportan sus trabajos, que en el caso de los tres primeros denotan un acercamiento algo más académico. Sin embargo, el tono general no resulta pretencioso ni el contenido hermético; los estudios dialogan entre sí, al tiempo que se examina el ritmo interno de la película y particularmente su contexto en relación con las obras de Dalí y Buñuel, su génesis particularmente atribuida al trío conformado por ellos dos y García Lorca (con múltiples referencias a la ya famosa Residencia de Estudiantes), las obras que la influyeron y aquéllas en las que influyó. Pero quizás lo más interesante de este tomo tenga que ver con los once capítulos que conforman un "recorrido visual" que alterna fotogramas de la película con reproducciones de obras de Dalí y otros pintores y otros objetos culturales que van desde afiches de films hasta fotogramas de películas de Buster Keaton.

El segundo tomo contiene los "textos históricos": obras literarias de García Lorca, Buñuel y Dalí, cartas y esbozos que dan cuenta del proceso creativo que culminaría por dar lugar a *Un perro andaluz*, la reproducción de las distintas versiones originales del guión y otros escritos asociados a la película. Lo que resulta especialmente bello es que son publicados los facsímiles de los guiones originales, conservando el tipeo, las inscripciones a mano, los agregados, las correcciones y las tachaduras (en el guión técnico puede verse el título original mecanografiado, *Dangereux de se pencher au-dedans*, tachado con lápiz azul y sobrescrito por *El perro andaluz*).

Por último, acompaña al DVD un pequeño volumen en el que Ferrán Alberich relata y explica el proceso de restauración. El conjunto de la obra es impecable; como la propia película que constituye su objeto de estudio, una confluencia de sueños. **FJL**

El aura

El Cielo protector

por **Leonardo M. D'Espósito**

No está muy de moda creer en Dios o profesar alguna religión. Como creyente –católico, para más datos– debería escandalizarme, pero no: después de todo, nací en el siglo XX y soy (como cualquier persona moderna) un poco sui generis. Mi religión –mi fe, más bien, dado que no voy a misa desde el terremoto de Caucete– se basa en una Esperanza absoluta y en una Confianza sin razones. Por supuesto que soy pecador (¡a Dios gracias!) y creo que, como la mayoría de las personas que quiero, llegar al Cielo llegaré pero raspando. Aunque no creo en el Purgatorio, imagino que me espera uno moderadamente largo.

Está bien: dirán "¿qué tiene esto que ver con el cine?". En principio, todo, porque la raíz del arte –cualquier arte– es religiosa. Pero en este texto en particular, la cuestión que me interesa es otra diferente. Hay películas en las que los protagonistas construyen su propio Cielo y eso me resulta interesante y esperanzador. Un poco eso explicaba Porta Fouz hace años en su crítica de, justamente, *Cielo*, de Tom Tykwer. A mí se me ocurren otras tres películas que, de algún modo, plantean analógicamente la cuestión. Es decir: si ustedes ven con cuidado, se darán cuenta de que lo que vemos es, ni más ni menos, un paseo por un Paraíso particular, por uno donde se ejerce al límite y más allá el libre albedrío. Son Paraísos raros, que contienen el Mal (deben) pero que no se pierden sino que se recuperan. Nacen de un deseo profundo de ir más allá, efectivamente, de trascender las limitaciones de lo humano e incluso en algún caso las de la moral. De estos films, me parecen importantes tres: *El hombre sin pasado*, de Aki Kaurismäki; *El aura*, de Fabián Bielinsky, y *Titanic*, de James Cameron. No faltan, tampoco y por suerte, films infernales.

El cielo al costado de Helsinki. En *El hombre sin pasado*, se nos dice explícitamente que el protagonista –un tipo al que unos malandras asaltaron, robaron todo y dejaron moribundo– fallece. Inmediatamente después de que el médico que lo atiende pronuncia el óbito y sale de cuadro (es decir, cuando desaparece toda huella del mundo), el protagonista se incorpora, se saca las vendas y comienza una vida nueva. Es una vida pobre, chica, donde come gracias al Ejército de Salvación, encuentra dónde parar, tiene un amor y es feliz. Un mundo donde, en un momento, reaparece su mujer para liberarlo del pasado, donde los criminales son castigados y todo sigue con felicidad en los márgenes de una ciudad; fuera del mundo, digamos. La puesta en escena no deja de ser irónica (en lugar de coro de ángeles, hay coro del Ejército de Salvación, ni más ni menos), y los deseos del protagonista, a los que conocemos no porque él los diga sino porque nosotros, espectadores, vamos queriendo que pase tal o cual cosa, se van dando sin pausa y sin tragedia. Después de la contundente paliza inicial, es decir, después del asesinato, no pasa nada malo en la película: es como si el mundo estuviera naturalmente expurgado de maldad, de error, de infelicidad. No hay más nombres propios que los que cada uno elige, no hay pasados sino presente absoluto. Desaparece, sin más, la Historia. Porque, después de todo, el protagonista ha perdido la memoria y no puede reconstruir nada desde el recuerdo, sino tomar los restos del mundo y hacerlos propios, refugiarse eternamente en ellos. De esa amnesia está fabricado su cielo.

Un paseo por la montaña. En *El aura*, lo primero que vemos es a Ricardo Darín abrir los ojos y levantarse del suelo de un cajero automático. Está solo. Ha vivido un estado de ausencia –el aura del título– asociado a la epilepsia. Desde ese momento, nuevamente, el personaje verá materializados

todos y cada uno de sus deseos: la desaparición de su mujer, involucrarse en el robo perfecto, la captura de un enorme botín. Lo hace prácticamente sin hacer nada: va descifrando poco a poco qué sucede a su alrededor, o por lo menos eso es lo que creemos. Para mí hay otra hipótesis totalmente distinta: es un tipo que va aprendiendo que, después de muerto, el mundo en el que vive está sujeto a su voluntad. El protagonista primero "ve" cómo sucede a su alrededor el robo perfecto. Hay un detalle importante: uno de los asaltantes será, luego, el ladrón moribundo de esa enorme secuencia en la que otro asalto transcurre en off, en plano general, ante la mirada quieta –como la de un director de cine disponiendo de sus materiales– del protagonista Espinosa. Da la impresión de que todos los elementos que vemos son, ni más ni menos, los que crea Espinosa según su propia capacidad. Ser taxidermista, tener contacto con el cuerpo muerto, funciona como una especie de clave aquí: todos los que lo rodean son, sin más, cuerpos muertos, empezando por aquél que asesina sin querer (el "sin querer" en realidad debería ir entre comillas: ahí fue). Es sintomático, además, que todos sus deseos se vuelven realidad. Incluso uno más secreto: su profesión consiste en dotar de apariencia de vida a algo muerto. El final, el plano del perro, es, ni más ni menos, la concreción del anhelo de que un animal tenga vida propia, de crear una vida (si pensamos que todo proviene de su pensamiento). Es un cielo oscuro, violento pero a la altura moral del protagonista. Una cosa más: nadie sabe en el film el nombre de Espinosa (como, por lo demás, no se sabe el nombre de "M", el protagonista del film de Kaurismäki), ni siquiera el espectador. Es, tras su muerte, un ser anónimo que se va construyendo a sí mismo.

La felicidad es un barco que se quiebra. *Titanic* es mucho más que una obra maestra que supera en todo a su modelo *Lo que el viento se llevó*. Hay muchas maneras de acercarse a esta película y, a decir verdad, para sólo mencionar sus vibraciones y su rica trama de ideas, hace falta un libro. En serio, ya sé que para muchos no es más que un megatanque con una historia de amor cursi. Pero justamente eso es parte de la clave del film: que en un punto simula ser una historia estereotipada. A ver, datos: Rose es una actriz; uno de los técnicos dice que no hay que creerle nada. Ella primero ve el simulacro del hundimiento por computadoras. Después, comienza a narrar su historia (una llena de anacronismos: ver *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, pintado en 1907 pero perfectamente conservado en el MoMA de Nueva York, o los comentarios de Rose respecto de Freud y los símbolos fálicos). Cuando lo hace, arranca con una frase, alguien la interrumpe diciendo "diga lo que se acuerde, nomás", ella interrumpe, dice que la deje narrar (contar un cuento, ni más ni menos) y repite la frase. Interrumpe el relato un par de veces más: es capital cuando suspende el cuento en el momento en que Jack la pinta desnuda. La cámara hace un plano muy cómico de los oyentes-espectadores embelesados y excitados por el cuento. Ella pregunta "¿Ustedes quieren saber si lo hicimos, no?" (el amor, claro). Ellos medio se molestan y ruborizan. Ella dice que no, pero vuelve a contar y ahí viene la escena de sexo en el auto. Es decir: Rose acomoda su relato al deseo de sus espectadores. Pero nada más que para transmitir una verdad que es, ni más ni menos, que está construyendo su propio cielo, lo que viene después de su muerte. Que, analógicamente, sucede después de que ella arroja sin testigos el diamante al mar y se va a dormir, concluyendo en ese instante de eternidad, lleno de aplausos, en el barco reconstruido en la fantasía que ha sido todo el film, con Jack esperando y con el beso de final feliz de un film (¡ella era actriz de cine!) en el último plano. Hay algo muy interesante en eso: si uno lo piensa, Ellen Ripley en *Aliens* también arranca la película "dormida", volviendo de una muerte (como Espinosa en *El aura*), y casi podríamos decir que todo lo que vemos es lo que la propia Ellen imagina como regreso-revancha-reparación-restauración de lo que sufrió en *Alien*. Rose hace lo mismo; de hecho, no hay una sola prueba "material" (sólo la fe estética del espectador, que sí cree en lo que ve) de que Jack haya existido. Es más, la trama del film en el film que construye Rose permite todas las coartadas: es la fuerza de la puesta en escena la que nos permite creer en él.

Graduaciones. En *El hombre sin pasado*, vemos a un hombre que construye su felicidad pero sólo para él: los espectadores podemos alegrarnos de que consiga esa beatitud en espejo, pensando que quizás también nos toque a nosotros. En *El aura*, la construcción es también privada, pero mantiene un misterio que no se revela del todo, como si lo único que se nos transmitiese fuese la posibilidad del proceso, una esperanza mínima de que nosotros también podríamos construir nuestra "otra" vida. En *Titanic*, Rose crea una forma transmisible y el director nos hace partícipes del misterio y del paso a ese otro cielo (de allí los aplausos finales de quienes miran el beso, que somos nosotros, que pasamos de ser los pasivos oyentes del relato –en el plano mencionado– a los participantes del rito del final feliz). Pero...

Addenda infernal. Existe *Mullholland Drive* (no, nada de "El camino de los sueños", no sirve). Es el cielo o el infierno de alguien enloquecido por el deseo, alguien que, atado a las constantes del mundo (en los tres films anteriores, lo que los personajes construyen es un mundo secundario de su propia imaginación, el mundo donde desearían vivir para siempre pero que trasciende el nuestro), sólo quiere su materia y su carne. Que está condenado (o condenada) a no poder encontrar una salida trascendente, alguien cuya imaginación perdió la guía de una moral. De allí el caos, la fascinación por lo extraño y la desesperanza del tiro del final, que no clausura el infierno que se repite constantemente.

Ustedes volverán a preguntarse qué significa todo esto y si no será un delirio místico. Yo digo que no. Que, curiosamente, estas películas dicen algo respecto de lo que la religión tiene de bueno: hacernos creer en una esperanza, en que, si la mantenemos, el menor de nuestros anhelos tendrá realización en alguna parte. No pretendo convencer a nadie; sólo apuntar que esa esperanza, puesta en escena con la belleza de estos films, nos hace más luminosa la espera. **[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.

Éste que ven en la foto es el músico de cine argentino que más ha trabajado en las últimas dos décadas. Tiene 38 años, y debutó nada menos que con **Gatica, el mono** de Leonardo Favio. Aquí, una entrevista que habla –por supuesto– de Favio, de la música en el cine, de cómo es trabajar en el cine argentino y de unas cuantas cosas más. (Y, por si no lo saben, Wyszogrod es coautor de "Mi viejá", que supo cantar Pappo.)

Música de películas

por **Javier Porta Fouz**

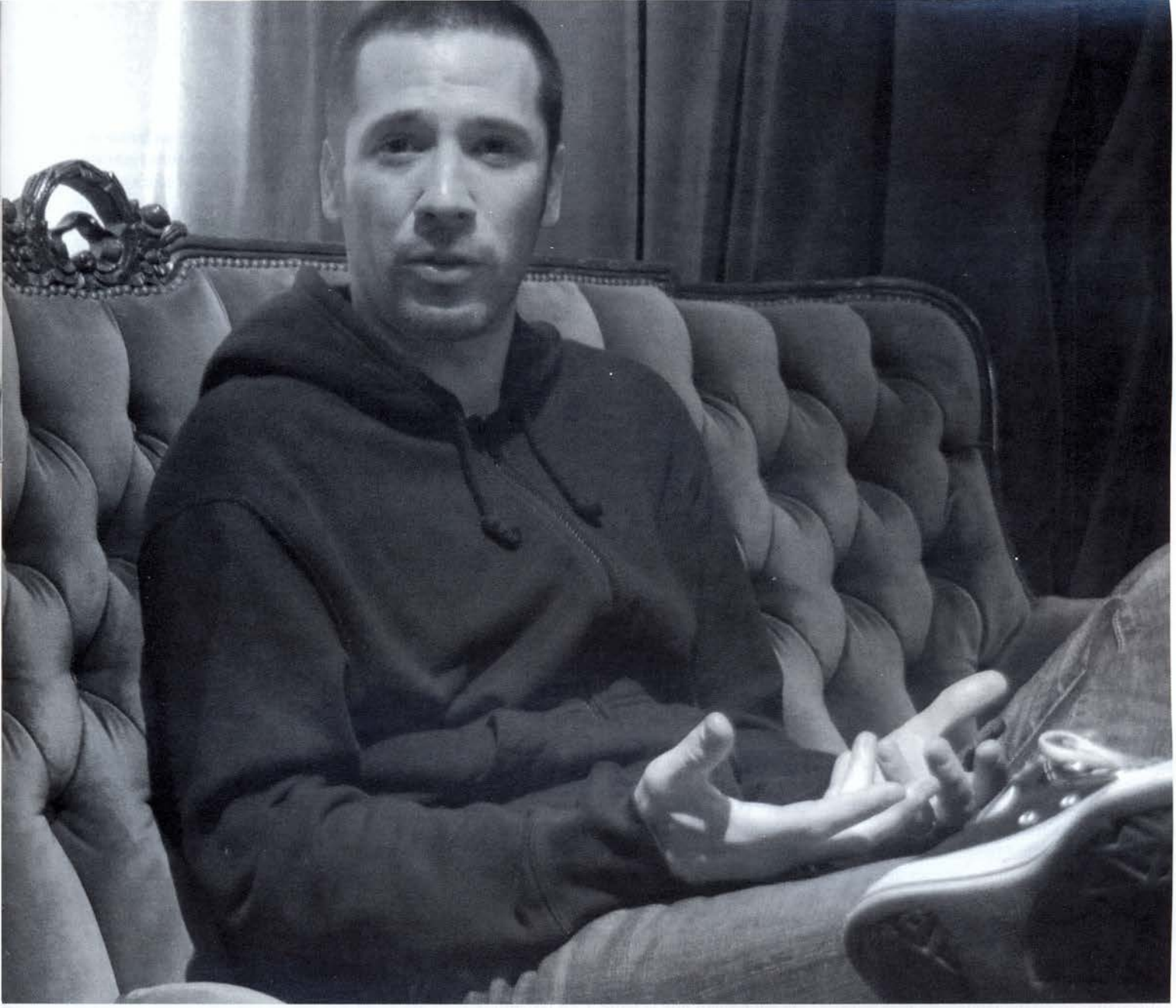
El cd de Gatica **casi no circuló. Igualmente, las bandas sonoras en Argentina no circulan, es un negocio que casi no existe.**
En los noventa hubo una que vendió, la de *Tango feroz*. Inmediatamente después de terminarla, los productores de la película armaron *El dedo en la llaga*, y quisieron repetirlo y no funcionó. Me acuerdo porque yo hice la música y lo llamamos a Alfredo Casero para que cante una canción que aparece en la película. Alfredo todavía no estaba en su momento más conocido. Ya había avanzado muchísimo, pero su exposición mediática era otra. Era muy bueno que Casero cante, era una locura, y para la película funcionaba. Siempre en los noventa se apretó todo para meterlo adentro de un disco y sacarlo a la venta. Se vendieron algunas bandas de sonido, pero tampoco se llegó a un nivel ni compositivo ni auditivo, porque cuando la escuchabas te dabas cuenta de que había cierta precariedad.

Me parece que no es muy grande el mundo de la música de cine argentino. Tengo la sensación de que hay muy poco, pocos músicos trabajando, no tantas películas con música...
Es que sí, hubo un faltante muy grande. Yo cuando empecé a trabajar en música de películas fue porque había visto *La República perdida*, y la música de Serra me mató. Qué bien transmitida que estaba la emoción de lo que hizo Serra con la imagen... era igual.

Era la época de "la esperanza democrática". Hoy ves esa música y decís "te pasaste de rosca". Muchos que no vivieron el 84, el 85 como adolescentes o preadolescentes pueden no entender por qué se lloraba con esa música.
Es que las emociones de alguna manera van pasando de moda, también. No es siempre la misma emoción, siempre va variando. Después queda atrás, es como vos decís: el que no la vivió no va a entender de qué se trata.

Ahora queda como una música completamente recargada.
Totalmente, ahora ya sería un cliché, sería como "ya la conozco, no me engañes, no me muestres más ese sentimiento que ya lo viví y lo dejé atrás". La emoción se vive de otra manera, se usan otras palabras. Y tal vez, al no haber una industria de cine, yo siento que las películas nacionales todavía son inmaduras en ese sentido. No saben conectarse con la cantidad de emociones que hay, siempre muestran más o menos lo mismo.

De las películas que vi de las que vos hiciste la música, creo que sólo hay un tipo que la aprovechó con mucha creatividad: Favio. Él juega con las imágenes y realmente logra algo con la música; muchos otros sólo ponen música.
Siempre es el director el que decide cuál va a ser el resultado final de toda esta situación. Pero cuando contrata a un escenógrafo, a un músico, a un director de fotografía, de alguna manera está contratando a alguien que también es director de su rubro. Favio me contrata e inmediatamente me dice "hacé lo que quieras". Hablamos de en dónde va a estar la música, hablamos del concepto, de cuál es el sentimiento que se está buscando. Por ejemplo, si contratás a un determinado actor, vas a tener a un tipo mucho más dramático que



si contratás a otro que es más cómico, entonces el músico de alguna manera tiene que saber cómo abarcar todo ese espectro de emociones que está buscando el director. Si yo no logro compenetrarme con esa sensación, termina pasando eso de "acá está la película y se le puso música". Yo lucho para que eso no pase.

Además de que acá no hay una industria-industria, el nuevo cine argentino prácticamente no usa música. Algunos jóvenes del cine argentino parecen tenerle miedo; muchos no usan música compuesta para la película y muchos ni siquiera usan canciones.

En los noventa, por suerte, y le estoy eternamente agradecido a Adrián Suar, hubo un intento de probar cosas. Suar es un tipo que, más allá de si te gusta el resultado o no, intenta ver qué pasa, y entonces convoca a directores, músicos y actores, y gracias a él yo pude tener trabajo, practicar y aprovechar para aprender. Gracias también a muchos otros directores que valieron la pena, otros que no...

Después de Gatica **hiciste** Fuga de cerebros**, ¿no?**

No, *El dedo en la llaga*. Después vino *Territorio comanche* y después *Comodines*, de Suar. En ese momento recién se estaba constituyendo Pol-ka y había aparecido *Poliladron*, y yo era muy chiquito, tenía 25 años. Yo decía "guau, voy a trabajar para Suar, para Pol-ka, otra película más...". Sin embargo, yo sé que si vos escuchás la música de las películas en las que trabajé, más allá de si te gustan o no, vas a encontrarte con que yo estoy intentando que haya un mensaje en lo que hago y no con que es únicamente una cuestión de poner las manos en un teclado y en un sintetizador. Favio siempre se dio cuenta de eso, y siempre se puso celoso cuando yo trabajaba para otro director. Me preguntaba qué estaba haciendo con esto o con lo otro. Fueron muchos años, muchos directores. Hay cada uno que te llama para que hagas la música de su película... y para vos es un honor que alguien te convoque, e imaginate cómo vas a una entrevista de laburo.

Pero vos estabas mal acostumbrado porque tu primera experiencia en el cine fue con Gatica**.**

Pero todavía me pasa eso. Me pasa de ir a una entrevista y pensar que ojalá me encuentre con alguien capaz. En cine te podés encontrar con alguien que en realidad está dirigiendo, o que lo hace porque tiene mucha plata, o porque tiene algún amigo, o porque es un ladrón, o porque quiere tener mucha plata. Entonces ya es como que el cine está muy bastardeado, como todas las áreas en general, lamentablemente. Igual yo soy muy positivo y siempre pienso que las cosas están mejorando. Yo por lo menos siempre quiero mejorar, y sé que de esa manera voy a aportar algo para que mejore el cine nacional.

¿Para Crónica de una fuga **te llamó Caetano o te llamó Kramer?**

Me llamó Kramer. Pero Caetano, después de haber jugado conmigo a la pelota, quiere jugar todos los días. Ahora con *Francia* me llamó por teléfono y me pidió que por favor haga la música. Me llaman muchos directores por separado de las productoras, de hecho me llaman más directores que productores.

¿Con qué director te gustaría trabajar y no trabajaste?
Me parece que hay varios. En realidad me gustaría trabajar con casi todos, porque aprendo mucho de lo nuevo. Con Campanella laburé pero muy poco, hice la música de la campaña publicitaria de *El hijo de la novia* y para *Luna de Avellaneda* hice un par de temas, aunque no era el único músico. Me hubiese gustado trabajar con Bielinsky, con Mignogna... Hay muchos directores que se están dando cuenta de que el músico es un personaje más, entonces tenés que llamar a un tipo que sepas que te va a responder para ese espacio, y si no pasa lo que pasa cuando musicalizan sólo con cosas ya existentes. Me parece que todo funciona, pero también hay una cuestión de crecimiento. Uno hace eso porque esa película lo pedía; quizás su segunda película también lo pedía, pero a la tercera estás repitiéndolo de alguna manera. Creo que lo más buscado en este momento por el público en el producto es la variedad; no necesariamente hay que atarse a una moda de musicalizar siempre de una misma manera.

Hay músicos que han basado su estilo básicamente en copiarse o reelaborarse a sí mismos. También se puede reelaborar a otros. Vos empezaste reelaborando con Gatica **a "Tanguera", ¿no?**
Exactamente. Lo de "Tanguera" fue un pedido de Favio. Fuimos a la casa de Mariano Mores, que empezó a tocar el piano mientras me decía "mirá, pibe, escuchá bien". Me daba hasta miedo la seguridad que tenía cuando tocaba. Yo no conocía "Tanguera", no sabía quién era Favio, no sabía nada. Yo estaba laburando para Tato Bores y me enteré de que Favio estaba haciendo una película que se llamaba *Gatica*; pensaba que se trataba de un inmigrante italiano. Me senté, grabé un par de demos, fui a la filmación y le entregué un casete. El tipo paró en su momento de descanso, lo puso en su grabador y se emocionó. Yo te juro que no lo podía creer. Pasaron seis meses y no me llamaba más, yo mientras averiguaba quién era Favio, qué había hecho. Un día me sonó el teléfono y era Favio, que me pedía que vaya a su casa, a una reunión. Me recibió en su casa en Once, estuvimos charlando un rato largo y me tiraba rosas todo el tiempo; me decía "vos, pibe, vas a hacer una bestialidad con la música, yo confío en vos...". Me empezó a marcar los lugares en los que él sentía que la película tenía que tener música, me llevó a lo de Mariano Mores y me dijo que lo escuche tocar el piano. Me llevé una copia de "Tanguera" y la escuché por un día entero para ver dónde encontraba un punto del cual agarrarme y así explotarlo. Encontré los compases que me daban el resultado para la película, empecé a armar bocetos y ya eran 1, 2, 3, 20, 40 compases, hacía como una escalera y que reviente todo. Eso también tiene mucho que ver con la explosión de Favio, que es un tipo explosivo.

En ese momento, ¿habías visto aunque sea Juan Moreira**?**
No, nada. Hace muy poco que empecé a terminar de ver las películas de Favio. Es lo que te digo, yo tengo que saber qué es lo que vos sos y qué estás buscando. Capaz que no me sirve saber qué hiciste, vos ahora sos otra persona.

Y ya con la música de Gatica **hecha, ¿cómo fue tu trabajo?**
Fue difícil, no sabía cómo seguir. Aparte no me tomaban, era muy pendejo. Iba a ver a alguien y les decía que había hecho la música de *Gatica*, pero muchos directores no se coparon con Favio, porque era peronista, o porque es Favio. Hay gente muy celosa, muy envidiosa.

La Nación **sacó una nota sobre** Gatica**, firmada por Claudio España, que decía: "Un gran espectáculo que no apuesta a la emoción". Podías decir lo que quisieras menos que no apostaba a la emoción...**
Ahora que se estrenó *Aniceto* pasó lo mismo, hubo mucha mala intención, y yo me daba cuenta de que lo que estaban haciendo era una destrucción de la situación. Por eso te digo, hay muchos incompetentes en muchos rubros. Aparte lastiman y después se escudan en la libre expresión. Al final, cuando leés las críticas te das cuenta de quién es crítico y quién no. Un crítico es grosso cuando vos lo leés por más que estés en desacuerdo con lo que está diciendo, de esa manera te das cuenta del respeto que le tenés. Con las críticas a *Aniceto* te dabas cuenta de que lo que querían hacer era lastimar. Favio se transformó en prócer, no hay dudas de eso. Favio dejó de ser *Gatica*, dejó se der *Aniceto*; Favio es Borges, es Cortázar, es Perón, es Evita, es Juan Pablo II, es Gorbachov, es Reagan... Lo tenés a Favio adelante y te chupa un huevo si es peronista, no es el punto.

El mismo Favio casi declara que su ideología es un sentimiento, por eso es Perón, sinfonía de un sentimiento**. "Sinfonía de un sentimiento": música y sentimientos, listo.**
Bueno, entre *Gatica* y *Perón* yo pasé unos cinco años sin hablar con Favio. Grabé un demo para mí, que era como muy orquestal, para lograr situaciones y sonidos, y pensé en llevárselo otra vez, repetir la experiencia de *Gatica*. Él estaba haciendo *Perón* y yo no lo sabía. Me mandé a ver qué tal, él estaba laburando con un orquestador; lo bajó. Metió el casete y dijo "Bueno, ésta es la música de *Perón*". En ese momento se afianzó la relación, volvió a haber un romance más cercano. Yo ya era más grande, y podíamos empezar a interactuar más y tener un diálogo más maduro. Me seguía tratando como a un pibe, pero ya había más llegada en lo que hablábamos, más respeto. Yo ya había hecho varias cosas, pero él lo ignoró siempre. Era como: "Vos hiciste *Gatica* y ahora estás haciendo *Perón*"; después me fui, hice muchas películas más, volví con él a hacer *Aniceto* y pasó a ser "Hiciste *Gatica*, *Perón* y *Aniceto*". Pero en realidad él es muy distinto a la mayoría, incluso se la juega en resaltar las emociones, tiene una manera de manipularlas en cantidad. Él intenta condimentar la ensalada como para que cuando vos la comas digas "Esto está buenísimo". Y no es que usar fórmulas signifique engañar a la gente, hay recetas para hacer las cosas. Defender el producto implica que la gente del otro lado te devuelva un poco de lo que vos hiciste, porque la gente lo absorbe, se nota eso. Yo siento que a veces no hay conciencia en la producción del espacio que tiene que tener la música en una película. Musicalizar una escena que no tiene que llevar música puede llegar a ser desastroso, al igual que no saber cómo entrar o salir.

¿Conocés algún director que sepa bien cómo hacer entrar y salir a la música? Michael Mann es muy bueno en eso, por ejemplo.
Bueno, los americanos, como muchos europeos, tienen años y años en el manejo del contacto con las emociones. En el momento de mostrártelas, los tipos ya pasaron por ahí, no es que son mejores o peores que nosotros. Es interminable la lista de directores. Y entre los músicos yo hasta te mencionaría a John Williams: incluso los más populares trabajan con mucho respeto y profesionalismo. Saben jugarse por las cosas. Me pasó de hacer música en los noventa y que me digan que se me estaba yendo la mano... ¿qué es que se me vaya la mano? No hay que ocultar nada, hay que mostrar las emociones sin ningún problema. El cine argentino en un momento fue solamente gritar, y hay muchas maneras de mostrar la emoción de cuando llegás al grito. Nosotros nos aburrimos de que las cosas se repitan; en general la vida siempre se transforma en rutina. El cine es un espectáculo, no es sólo contar una historia, hay que aprovechar la pantalla, el sonido que tenés. No pongas música si no querés, pero jugate por algo.

Evidentemente te parece que no todos los directores piensan en el sonido, ¿no?
Creo que no hay cultura, no conocen. Yo nunca trabajé con directores que sepan de sonido. Los directores deberían estar más capacitados, también falta una cuestión de compromiso con el sonido. Yo en *Aniceto* me encargué de supervisar las canciones, pero al final la última palabra la tiene el director.

¿En Gatica **vos propusiste los mambos?**
No, los mambos son 100% de Favio. Los tuve que regrabar todos porque no se podían

poner originales. En las películas a veces pasa que te dejan usar la canción pero no la original porque así tenés que pagar un plus.

Mariano Llinás siempre se queja de que en televisión podés pasar lo que quieras, desde los Beatles hasta Roberto Carlos, por un canon fijo y en cine no.
Sí, se está terminando un poco eso. En televisión si ponés en tu novela un tema de los Beatles y después la querés vender al exterior, lo vas a tener que sacar. Ahora la idea de empezar a vender las series afuera se está poniendo de moda, entonces empiezan a bajar los precios. No se puede pretender poner tres pesos y ganar cien palos verdes; podés ganar cien palos verdes, pero no pongas tres pesos.

A mí no me gustan las películas producidas por Suar, pero reconozco que en ellas hay una inversión, una producción. No son tinglados; más allá de que me gusten o no, son películas. Hay otras que no son películas, parece que los planos fueron filmados uno a uno, que no hubo retoma.
Sí, yo laburé en películas así. En 2001, 2002, cuando parecía que se hundía el Titanic y nos íbamos a morir todos, empezaron a aparecer películas de cualquiera; te decían: "Vos jugate, hacé la música y después vemos qué pasa". Yo hice la música de películas que no me gustaron nada y en las que la música no me gustó nada. Trabajé en muchas películas que no salieron nada bien.

¿Y cómo es el proceso de trabajo de un músico?
El proceso a veces es muy corto. En un mes tenés los primeros diez o doce días para decirle al pibe "es esto". Y si te dice que no es eso, perdiste doce días, y te queda un mes menos doce días. Eso es para componer, para grabar, para todo.

¿Y qué hacés cuando por ejemplo te rechazan la música?
Yo en doce días tengo que presentar bastante, tengo que presentar 8, 9, 10 temas. En esos 10 sí o sí tiene que estar plasmado el camino por el que va la música. Entonces si me rechazás uno de acá y uno de allá porque te parece que es poco, está todo bien, pero si me tirás abajo el esquema se terminó, yo ya no puedo hacer la música. Por suerte no me pasó nunca; es raro que después de haber hablado con el tipo no hayas entendido de qué se trata.

¿Vos preferís musicalizar antes, durante o después de la emoción? Yo había escuchado a Walter Murch que decía que a la música había que ponerla antes para que después reverbere mejor.
Son técnicas, ésa es la que a él le gusta, no es la única. Para algunas situaciones es buenísima pero para otras no funciona ni a palos. Vos tenés que saber qué es lo que estás diciendo, puede ser acá, ahí o allá. No hay mucho misterio, es fijarse cuál de las tres maneras va a ir mejor. Tiene mucho que ver con saber ponerte del lado del público, pensar qué te estaría pasando si estuvieses sentado del otro lado. Tenés que ser equilibrado. Vos estudiás en dónde va a haber música, en dónde el espectador va a estar cansado de que haya música... son muchas las cosas que hay que tener en cuenta en el momento de poner la mano en la partitura, no es sólo cuestión de "me dan una escena y le pongo la música". Tenés que evaluar la situación emocional de la película, y en base a eso vas a saber cuándo aparecer y desaparecer. No podés molestar al espectador, no podés hacer solamente lo que vos querés.

¿Qué opinás de la idea de la inspiración? Hay músicos que dicen que no existe. ¿Qué hacés durante el famoso bloqueo?
Es como un deporte, tenés que preparar los micrófonos, los cables, la computadora, llamar a los músicos. Tenés que ponerte en personaje. En el momento en que creás tenés que focalizar, tenés que meterte en la situación. La noche, por ejemplo, es un momento sensacional, un momento en el que nadie molesta, la ciudad está dormida. El punto es que vivir de noche no sirve, porque es insano, desequilibrado.

¿Viste Música en espera**?**
No, ¿qué es?

Es una película argentina sobre un músico de películas...
¿De cuándo, de ahora? ¡No te puedo creer, qué interesante! Este año no fui mucho al cine porque hace 11 meses fui papá.

¿Y qué te parece la musicalización de Moulin Rouge**?**
Está muy bien, inclusive Favio sostiene que en un momento aparece "Tanguera", y me dijo que es un afano total de lo que hice en *Gatica*. Yo no me acuerdo, no le presté mucha atención. Quizás debería haber hecho un reclamo...

¿Vos creés que la música en el cine envejece más rápido que las imágenes?
No, todo lo contrario. Yo creo que la música en el cine perdura (obviamente lo que está bien hecho): *Casablanca*, *Tiburón*, hasta te diría que la de *Máxima velocidad*.

Podría decirse, exagerando un poco, que en realidad el cine de Hollywood no se parece ni a los directores ni a los actores, sino a los músicos. La época te la van definiendo los músicos. En este momento sumás a Elfman, Williams, Zimmer, Rachel Portman, ahora este Giacchino y suman muchos títulos por año, de los más populares.
Bueno, Michael Giacchino es un egresado de Berkeley, yo tengo amigos que son egresados de Berkeley que son una cosa increíble, pero no se dedican al cine. Acá vos no te podés dar el lujo de tener esa pirámide detrás, no está esa plata.

¿En publicidad sí está esa plata?
En publicidad ganás fortunas desmedidas. Yo en general no trabajo en publicidad, siempre que lo hice fue con un socio, que son los que van a negociar a la agencia. Yo no puedo con eso, me molesta mucho el maltrato de las agencias. Pero te pagan muy bien, y al mismo tiempo es muy divertido ver que eso que hiciste está circulando por ahí constantemente. Todos los directores de cine y músicos hacen publicidad, porque es donde ganás más rápido más plata.

Es increíble. Habría que cobrarle más impuestos a la publicidad.
Yo creo que hay que cobrarle impuesto a todo; si todo el mundo está haciendo guita, ¿por qué habría que cobrarle impuestos sólo a este sector? Yo como músico pago una cantidad de impuestos que no tenés idea. Es una cagada que estén tan altos, pero hay que pagarlos.

¿Qué directores argentinos te gustan?
Favio me gusta muchísimo, Caetano también, Barone (Daniel) me parece muy interesante, Mignona me gustaba, Lucía Puenzo... En realidad cuando empezás a nombrar empezás a catalogar un poco, y yo me doy cuenta de que lo que me gusta es cuando se la juegan. A veces no está del todo logrado, pero lo hacen con una verdadera intención. No me gusta cuando el cine nacional se pone molesto, cuando un director saca una película que no tiene que sacar, cuando hace siempre lo mismo. Quiero que me sorprendan, me pasa lo mismo con Tarantino. El cine nacional tiene nombres muy importantes: Lucrecia Martel, Caetano, Burman, Trapero. Ya que están ahí, entonces yo quiero que aprovechen esa situación

¿Qué películas te gustan, más allá de la música?
Me gusta muchísimo Kieslowski. Su músico, Zbigniew Preisner, es un inspirador para mí, me emociona mucho. Me pasa con muy pocos tipos eso; me pasa también con la música de *Corazón valiente*, de James Horner, que es un animal. Pero también hay mucho curro, se afanan entre ellos. ¿Y qué es lo que logran? Uno de todos ellos, como Thomas Newman (el de *Belleza americana*), suena en todos lados, porque transmite una emoción "nueva" con la música, y entonces después a esa emoción te la pueden mostrar de esta manera. Si vos mirás una serie de Sony, en algún momento aparece una música que tiene que ver con ésa. Ahora vamos a ver cuál es la que se pone de moda en este cambio de década, todos los años pasa lo mismo. **[A]**

¿El fin del espejismo?

por **Jaime Pena**

Algo parecía estar cambiando este año en el cine español, no sabría decir si fruto de la casualidad o de que, por fin, estaba empezando a adaptarse a los tiempos modernos. Si el año pasado nos parecía envidiable pero un tanto utópica la selección de hasta cinco películas argentinas en las distintas secciones de Cannes, en 2009 el cine español se despertó con que tres de sus autores más reputados (Almodóvar, Amenábar y Coixet) estaban presentes en la sección oficial de Cannes, con que también había representación, bastante numerosa, en Locarno (Recha, Fillol y Vermal, Miñarro, entre otros) y Venecia (paradójicamente más orientado hacia el cine de género con Balagueró y Plaza, Sánchez Arévalo y Monzón) o con que San Sebastián apostaba por una línea de cine independiente, encabezada por Rebollo y Lacuesta, hasta este momento inédita. En conjunto y sumado a alguna otra película que, cuando este texto se publique, ya habrá pasado por Roma o Valladolid, además de los numerosos proyectos que verán la luz el año que viene (Guerin, Álvarez, Villamediana, Íscar, Orbe, Serra, etc, etc), el panorama no podía ser más alentador para una cinematografía que hasta hace bien poco parecía marchar a veinte años de distancia del resto del cine mundial. Por primera vez en muchas décadas, parecía atisbarse cierta continuidad en un tipo de cine que, en el fondo, nunca gozó de buena prensa en el ámbito industrial de las instituciones y las asociaciones profesionales. Más que con desprecio, también se lo miraba con un indisimulado recelo, con una permanente sospecha. Así que no son de extrañar los movimientos de los últimos meses.

En el mes de abril la directora y guionista Ángeles González Sinde, muy ligada a lo largo de toda su carrera a Gerardo Herrero, fue nombrada contra todo pronóstico (y contra toda lógica) Ministra de Cultura. A continuación vinieron más cambios en los sucesivos niveles de la administración, entre ellos el del director del ICAA, el Instituto de Cine. Si exceptuamos a Pilar Miró, este puesto había sido ocupado tradicionalmente por funcionarios o por gente ligada al mundo del cine (directores, productores, críticos) con un perfil más técnico que político, personalidades bastante discretas y con escaso apego a acaparar la atención mediática. Hasta que la nueva Ministra decidió dar un vuelco radical a este perfil y se decantó por un político profesional, Ignasi Guardans. Ningún otro director del ICAA ha acaparado tantos titulares en tan poco tiempo, algunos ni a lo largo de todo su mandato. Como elefante en una cacharrería, el Director General que se ha creído ministro del cine no ha querido dejar pasar la oportunidad de dejar huella con una nueva orden que regula las ayudas al cine y que rompe con la práctica y el consenso existente hasta el momento. Un consenso que implicaba un descontento permanente que afectaba por igual a todas las partes. Hasta que llegó Guardans y decidió que ya estaba bien de hacer un cine barato dirigido a los festivales, que lo que había que hacer, la sempiterna monserga, la mayor de las falacias para cualquiera que conozca mínimamente la historia del cine español, era un cine de gran ambición presupuestaria y, se supone, de vocación popular.

Contra el primer borrador de la orden se levantaron una serie de cineastas encabezados, entre otros, por Javier Rebollo e Isaki Lacuesta (ya se pueden imaginar el ambiente en el Festival de San Sebastián), que redactaron un manifiesto que, bajo el epígrafe de "Cineastas contra la orden", reunió las firmas de cerca de 200 "amantes del cine", en apelativo acusatorio de Guardans. Las movilizaciones tuvieron cierto eco en la prensa, aun a pesar de que entre los firmantes no había ninguna *prima donna* del cine español, y por una vez se consiguió que, más allá de cómo se reparte la plata, se discutiese sobre cine. Pero los resultados han sido escasos y apenas se consiguió maquillar la orden en sus aspectos más problemáticos. Y son éstos, precisamente, los que van a condicionar el cine español que se podrá ver a partir de 2011, cuando salgan a la luz sus primeros frutos. Ya se puede adelantar que la situación vivida este año y la que se puede avanzar del año que viene serán difícilmente repetibles. Lo que primará será el cine que privilegia la nueva normativa y que responderá a las dos líneas de actuación principales. En primer lugar, las ayudas sobre proyecto se van a limitar a un máximo de 20 al año para películas de "un especial valor cinematográfico, cultural o social, o de carácter experimental; a proyectos de película documental o a proyectos que incorporen nuevos realizadores". Las 20 películas afortunadas no podrán, por contra, beneficiarse de las ayudas a la amortización, basadas en los resultados de taquilla, que constituirán la base principal de financiación del resto del cine español. Aquí entra la segunda línea de actuación que concede todos sus privilegios a las películas de más de dos millones de euros de presupuesto y que hayan superado los 60.000 espectadores. La normativa apuesta por películas con mayor "músculo industrial", con el fin de reducir una producción ciertamente exagerada (170 títulos en 2008), quizá sin darse cuenta de que lo único que va a provocar es una inflación de los presupuestos: en España nadie va a realizar películas de 1.5 millones. Para el resto de las películas quedan las migajas, pero siempre y cuando su presupuesto supere los 600 mil euros. Por un lado, unas ayudas a la amortización más modestas basadas en los resultados de taquilla; por el otro, un sistema de puntos basado en una serie de criterios que harán que la película española ideal responda al siguiente perfil: un documental de animación en 3D dirigido a la infancia, de una productora independiente en régimen de coproducción internacional, obra de un nuevo realizador y en el que exista una composición equilibrada entre mujeres y hombres. Si además esta "película" obtiene la Palma de Oro en Cannes, alcanzará la máxima puntuación y una subvención de 150 mil euros, menos de la mitad de lo que obtendría con la legislación actual y ocho veces menos de la subvención máxima que se aplicará a las producciones de más de dos millones de euros. Y gracias, porque las películas de menos de 600 mil euros y sin subvención sobre proyecto serán condenadas a la intemperie, a la desprotección de un ministerio llamado de Cultura. Con estos requisitos, por ejemplo, *Honor de cavalleria* nunca se habría realizado. **[A]**

La película de Tarantino sigue generando comentarios. En este caso, un alumno de **El Amante / Escuela** nos acercó esta magnífica nota sobre **Bastardos sin gloria** y las palabras, y los idiomas, y el habla, y los diálogos. No se la pierdan.

Estoy de acuerdo...

por **Marcos Rodríguez**

Bastardos sin gloria es una película sobre los idiomas mucho más que sobre el nazismo. De la misma forma, Hans Landa (alias, "el malo") es, más que un "cazador de judíos", simplemente un cazador y, más todavía, un cazador de palabras.

Sorprende la proliferación de idiomas en esta película, y no sólo porque es una costumbre ya instalada de las películas hechas en Estados Unidos la de representar cualquier personaje de más allá de la frontera lingüística hablando inglés con un ligero acento (para un ejemplo paradigmáticamente horrible, ver la actuación del propio Brad Pitt en *Siete años en el Tíbet*)[i]. En *Bastardos sin gloria* no sólo cada personaje habla el idioma que le correspondería hablar (con el acento que le corresponde), sino que además el idioma atraviesa como tema y como problema a cada uno de ellos, los acorrala y los define. El idioma (los idiomas, las variaciones sobre los idiomas) es uno de los puntos centrales de esta película. No sólo define a cada personaje (el acento de Aldo Raine); el idioma marca su identidad (en la escena de la taberna, el teniente Archie Hicox, como nazi encubierto, dice "si voy a morir, espero que no le moleste que me vaya hablando la lengua del Rey", "speaking the King's"), denuncia su pertenencia (en la misma escena, el mayor Dieter Hellstrom duda de la identidad alemana del supuesto nazi interpretado por Hicox porque no reconoce su acento y lo llama Teniente Heimatslos, "Teniente Sin Patria"[ii]), traiciona (mismo diálogo), recubre como una máscara (el italiano de los Bastardos, el alemán de Hicox, por no mencionar las largas y diferentes discusiones acerca de los sobrenombres). La película incluso se toma la molestia de mostrar los inconvenientes que surgen del roce no articulado (notoriamente, cuando no está Landa presente) en la coexistencia de idiomas: fundamentalmente, la entrevista con Goebbels en el

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

restaurante, en la que tenemos todos y cada uno de los tiempos muertos que surgen en el intento de diálogo entre Shosanna y Goebbels a través de intérpretes. El propio Goebbels se irrita en un momento porque no entiende lo que se está diciendo.

Dos de los momentos cómicos más fuertes de la película (y, por extensión, dos de los momentos más fuertes de la película en general) son "chistes" lingüísticos: esto es, la escena en la que los Bastardos intentan hablar italiano en la première de *El orgullo de la Nación* y cuando, en la conversación final entre Aldo Raine y Hans Landa, él intenta hablar como norteamericano y dice "¡Es un bingo!" muy emocionado, lo cual viene inmediatamente seguido de una corrección: "Sólo diga ¡bingo!". Por supuesto, no son chistes "de palabras", sino, en la línea de toda la película, chistes sobre la incapacidad de usar adecuadamente las palabras.

Pero si hay un elemento que marca a *Bastardos sin gloria* como una película idiomática, es el personaje (diría, el protagonista) Hans Landa. El Coronel no solamente es el que tiene más minutos de pantalla, también es el que une los distintos capítulos de la película (si bien no aparece en el capítulo "Bastardos sin gloria", interactúa con ellos en secciones posteriores), cierra el film con su subjetiva y es por lejos el personaje más atractivo[iii]. Él es el único personaje que habla todos los idiomas presentados y los habla mejor que todos los demás (excepto en el diálogo ya citado)[iv]. Pero no se trata de una simple cuestión de superioridad intelectual (aunque la hay). Desde el primer capítulo (primera escena, primer diálogo) vemos ese fluir de un idioma a otro: Landa habla primero alemán con sus subordinados, empieza hablando francés con el señor LaPadite y su familia, después pasa al inglés (con la excusa de que su francés no es bueno, aunque evidentemente lo es) y finalmente vuelve al francés. Ese despliegue casi snob, nos enteramos después, tiene una justificación: en la parte crucial del diálogo, conscientemente, Landa pasó al inglés porque suponía (correctamente) que los judíos que se escondían debajo del piso y que podían escucharlos no hablaban inglés y, por lo tanto, no podrían entender ese diálogo que amenazaba sus vidas. Cuando vuelve al francés, tras dar la clave al señor LaPadite, es para terminar de cerrar la trampa sobre ellos. Primer uso del idioma como trampa.

Después tenemos la citada escena del italiano en la première. Aquí de nuevo Landa despliega sus dotes lingüísticas y juega con sus víctimas. Esta vez la cacería tiene otro tono: Landa ya sabe lo que va a pasar y toda la conversación es simple tortura inmotivada y por momentos absurda (la insistencia en hacer que cada uno de los Bastardos repita su supuesto nombre, preguntando una y otra vez la correcta pronunciación). Tiene que ver también con su rol diferente: en la primera escena dice que le gusta el apodo que le dieron de "Cazador de Judíos", en su último diálogo dice que detesta ese sobrenombre "que se le quedó pegado": él no es un cazador de judíos, es simplemente un cazador, y bueno, durante el nazismo lo que hay para cazar son judíos. Pero ya en ese momento su interés no es cazar judíos, sino

cazar a la traidora, a los Bastardos y, por supuesto, asegurarse un futuro en el mundo post nazismo.

Otra característica que distingue a Landa del resto de los personajes (además de su superioridad lingüístico intelectual) es que él es el único en la película que sabe (y quiere) jugar. No sólo la cacería es un juego para él, el nazismo también. Su sonrisa infantil cuando descubre a qué rama del ejército responden los Bastardos ("Es un bingo") es más que elocuente.

Nota final sobre Landa: el gran cazador de los idiomas europeos empieza a pisar terreno resbaladizo cuando intenta entrar en territorio norteamericano. Vemos el primer síntoma en su desliz idiomático (dicho sea de paso, parece más emocionado por poder usar una expresión coloquial yanqui que por haber atrapado a Aldo Raine); su segundo desliz ocurre cuando, decepcionado, descubre que los Bastardos "no lo respetan como él los respeta a ellos" (esto es, como contrincantes del juego). Su desliz final lo comete al suponer que su superioridad intelectual le va a valer un cómodo futuro en Nantucket. A los Bastardos eso no les gusta y le dejan la cicatriz en la frente. En Estados Unidos el juego es otro, y los cazadores apenas si hablan un idioma.

Como cierre, un pequeño diálogo. Al final de la escena de la taberna, cuando casi todos están muertos en el piso y Raine intenta bajar a ver qué pasó, encuentra que un alemán sigue vivo y está armado. Le habla desde arriba, se presenta y pregunta quién es el que le está hablando. El soldado (que desde hace pocas horas es padre) le dice su nombre. Raine le dice que, para ser un alemán, habla muy bien el inglés. El alemán contesta "Estoy de acuerdo" y sigue hablando en inglés. Punto. Raine sólo entiende inglés y ese diálogo tenía que mantenerse en inglés. En un rincón del enorme constructo de idiomas que es *Bastardos sin gloria*, un personaje de pronto se pone a hablar en inglés. **[A]**

[i] Encontramos resonancias inesperadas pero certeras en estas palabras de André Bazin: "No estoy seguro de que *La gran ilusión* sea el filme más realista de Renoir, pero sí es cierto que su valor ha permanecido intacto y esto se debe principalmente a su composición realista. Las pruebas de ello son numerosas y la más evidente es la pluralidad de idiomas. En los días siguientes a la Liberación, filmes como... *Paisà* (Roberto Rossellini, 1947) acabaron afortunadamente con las viejas convenciones dramáticas que permitían a los personajes de cualquier origen entenderse uniformemente en la lengua de Shakespeare, Dante o Molière. Pero esto sólo duró algún tiempo, porque ya hoy nos encontramos, por ejemplo, con que un cine considerado realista como el británico nos ofrece filmes de la Resistencia que se desarrollan en París y en los que las porteras hablan en inglés. Mucho antes de que lo hiciera el neorrealismo, Renoir basó su filme en la autenticidad de las relaciones humanas a través del idioma".

[ii] Y sí, el Teniente Sin Patria viene de una lejana región montañosa, la región donde se filmó una película (la misma que se está exhibiendo en el cine de Shosanna cuando la vemos por primera/segunda vez); el Teniente Sin Patria viene de la tierra del cine. Él (nosotros lo sabemos, el nazi no) es un crítico de cine.

[iii] Ya lo dijo el viejo Hitchcock, que al parecer lo dijo todo: cuanto más fuerte es el villano, más atractiva es la película.

[iv] Hans Landa es una pantera idiomática: recordar el salto que pega para matar a frau Von Hammersmark, único arrebato de actividad física que despliega.

Magias parciales del Bastardo, o De la intrascendencia de las obras maestras

Atención: se cuentan detalles de la resolución del argumento.

por **Marcos Vieytes**

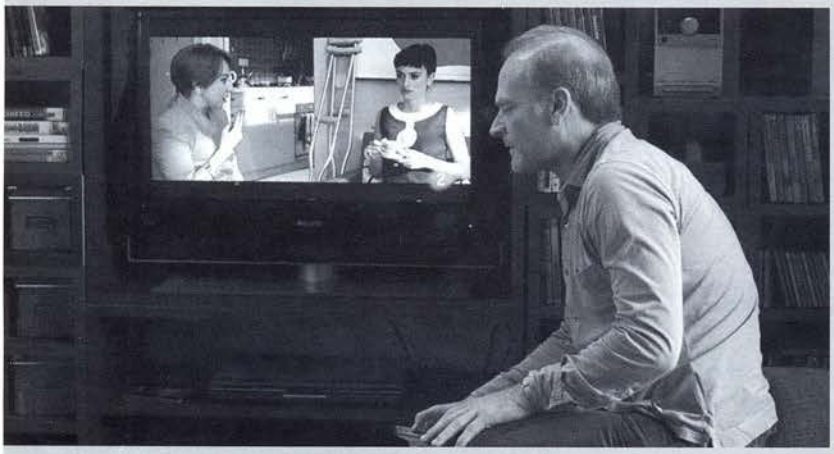
Tarantino hace cine en el aire, proyecta películas contra el humo. Tomemos una parte del tercio final de *Bastardos sin goria*, ya avanzado el incendio de la sala, con la pantalla consumida por el fuego y el haz de luz de la película de Shosanna salvándose de perderse en el vacío al dar con la nube de humo y proyectarse en ella por primera, única y última vez. Me hizo recordar a Bava organizando el aire en *Terror en el espacio*, levantando columnas de humo en un set de cartón piedra, coreografiando ese azar de laboratorio, pero azar al fin, que todo gran artista de lo falso encuentra cuanto más parece alejarse de la realidad. ¿Que Tarantino dice poco y nada de ella? ¿Y si mejor nos fijamos en cómo dice esa nada supuesta? "Entre la ética y la estética hay que elegir, por supuesto. Pero no hay que dar por menos supuesto que cada palabra conlleva una parte de la otra. Y quien toma seriamente partido por una de las opciones encuentra necesariamente la otra al final del camino." (Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, nº 94.) ¿Alguien tiene dudas de que Tarantino es uno de los cineastas contemporáneos que más seria y decididamente ha tomado partido por la estética? Entonces entreguémonos a ella sin culpa, que en esa entrega hallaremos no sólo su moral de cineasta, sino también la nuestra de espectadores.

Nada ni nadie es capaz de estar en el mundo sin decir algo sobre él, se proponga o no hacerlo. Puede suceder que alguien o algo no nos diga nada a nosotros en particular, o que nosotros no alcancemos a descifrar aquello que dice, en cuyo caso cabe preguntarse primero por las razones personales que nos impiden oír lo que determinadas películas dicen. *Bastardos sin gloria* no habla sobre el nazismo del mismo modo en que De Palma no habla sobre Irak en *Redacted*: sus ideas se desprenden, en todo caso, de sus operaciones formales. Pedirle a Tarantino o a De Palma la (falsa) transparencia expositiva de un noticiero es como pensar que los poemas de Gelman tienen la función primera de informarnos sobre los avatares de la lucha armada durante la última dictadura, cuando lo que unos y otros textos hacen es constituirse como evidencias del presente, tanto más opacas cuanto cargadas de sentido y contiguas. La aparente falta de discurso de Tarantino me parece que es, en realidad, fruto de la trama desbordante y abigarrada de signos que conjuga, consiguiendo –por la vía de la abstracción– ser tan concreto como un Rossellini o como un Bresson, por ejemplo, cuya visión del mundo a mí se me hace, en sus mejores películas, tan impenetrable como a otros la de Tarantino en esta última. Puede que esa opacidad del sentido, tanto en la obra de arte como fuera de ella, sea lo que el propio Tarantino está poniendo en escena cada vez que evita caer en los lugares comunes políticamente correctos (pero estériles) sobre el nazismo, cada vez que invierte los roles de la víctima y del victimario históricamente asignados y que se obstina en mostrar a la cultura letrada como precaria garantía de civismo, entre otros mensajes no por universales menos elocuentes.

Borges decía que Dante o Virgilio, ya no recuerdo quién, había introducido errores en *La Comedia* o en *La Eneida* para disimular su maestría y para que, de esa manera, sus obras nos parecieran vecinas, humanas, falibles. Algo similar pasa con esta película. Hay en ella fealdades que sólo pueden deberse a la voluntad del autor. Sin ir más lejos, un tipo que hace coincidir la montaña de celuloide, que está detrás de la pantalla de la sala de cine francesa donde la película alcanza su clímax, con la montaña de cartuchos de la película que allí se está proyectando sólo puede haber incluido deliberadamente el redundante flashback de la matanza de la familia de Shosanna que irrumpe cuando ésta se reencuentra, desgana y strudel mediante, con Hans Landa. Como Godard, Tarantino interrumpe frecuentemente lo que podría ser una escena fluida para evitar que sea convencionalmente bella o baladí, valiéndose de esas desprolijidades características de las malas películas a las que la suya remite. Tarantino se vale de un cine desatendido por los estándares del buen gusto para demostrar que el goce está más allá del prestigio realista o autoral, y que puede hallarse en cualquier pedazo fortuito de celuloide. Si no, piensen en la escena del "Oso Judío" bateando testas alemanas. Hay un espacio semicircular, espectadores alrededor y en lo alto, cuerpos de compañeros desperdigados sobre el suelo como antaño sobre la arena, una víctima arrodillada como en los circos romanos a la espera del verdugo monstruoso –se trate de un hombre, un animal o una cruza teratológica de ambos–, y, saliendo finalmente de la oscuridad, un avatar en camiseta de los antiguos gladiadores igualmente o más impiadoso todavía que aquéllos. Después, Tarantino marcándonos la esvástica en la frente (porque la subjetiva nos nazifica lo necesario como para recordar que el espectador de cine goza con el espectáculo de la violencia, pero no tanto como para culpabilizar al cine de la que ocurre fuera de él y desde mucho antes que existiera) y preguntándonos sinceramente y sin autocomplacencia alguna si pensamos que ésta puede llegar a ser su obra maestra. La respuesta es lo de menos, pero, de arriesgar alguna, sospecho que a Tarantino no le disgustaría que la nuestra fuera: "Sí ¿y qué?". Porque el espíritu sopla donde quiere, incluso en un *peplum*. Y cuando eso sucede, su efecto, por inesperado, es todavía más poderoso que el de una obra maestra. **[A]**

Las profecías autocumplidas

por **Guido Segal**



Los abrazos rotos
España, 2009, 127',
DIRIGIDA POR Pedro Almodóvar.

"Creo que soy un compendio de todo lo más sublime y de todo lo más abyecto."
Era 1983, la movida madrileña estaba en pleno alce y Pedro Almodóvar, asociado al inefable MacNamara, era una estrella. Llevaba hechas apenas tres películas, pero ya había allí una marca distintiva, los rasgos salientes de un estilo que el mundo acabaría aclamando como suyo, hasta lavar a sus películas de esa frescura marginal que da la falta de pretensiones. Tanto en sus canciones como en sus películas, Almodóvar toma la matriz del Hollywood clásico y lo despoja de todos los tabúes silenciados; hace con las películas lo que la nueva sociedad quería hacer con la vieja España: deformar los modelos sin abandonarlos, estallar con excesos al mundo estamental y predecible para transformarlo en otra cosa, combatir a la solemnidad autoritaria con euforia revolucionaria. La respuesta de Pedro a Paloma Chamorro citada aquí arriba resume todo su pensamiento desde ese momento a la actualidad. Y, así como la frase puede leerse proféticamente, se ven las dos caras de Almodóvar: maquillado, los pelos erizados, respondiendo de manera irreverente y rodeado de chicos, pero, al mismo tiempo, serio, preocupado por conformar al auditorio, mucho más complaciente que MacNamara, quien, cuando le preguntan qué recibe de su público, responde: "Cigarrillos... micrófonos".

"Nuestra capacidad de transformación y de tergiversación es tal que yo creo que el plagio desaparece y acaba convirtiéndose en una obra maestra incluso a nuestra costa."
Los abrazos rotos no es un distanciamiento de *Volver* sino una continuación. No narrativamente, sino en tanto discurso. Es, desde *La mala educación*, el período revisionista del director, sobrevolado por una melancolía inusual. Esta última y *Los abrazos rotos* comparten más de un rasgo: la influencia explícita del melodrama clásico hasta el borde de la caricatura, tanto en la estructura como en la elección musical o en la necesidad de que aparezcan en la trama fragmentos de películas, nombres de directores del agrado de Almodóvar y homenajes evidentes a películas a esta altura canónicas; un personaje central director o ligado al cine, fácilmente asociable a Almodóvar mismo; películas dentro de la película que remiten sin dudas a una anterior película del director (en *Los abrazos rotos*, *Chicas y maletas* es *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, curiosamente la película en la que Almodóvar empezó a ganarse el prestigio que lo alejó de su período inicial trash). Es decir, el manchego reconoce que vuelve con estas películas a su primera etapa, en la cual, como su admirado John Waters, devoraba al cine clásico y lo escupía guarro, híper sexuado y lisérgico. Pero todo tiene de fondo una extremada seriedad, a tal punto que ni siquiera existe en *Los abrazos rotos* la típica loca o travesti que descontractura los diálogos menos logrados. Son películas que remiten al estilo Almodóvar, pero que carecen de ese brillo juguetón y desprejuiciado. Nos queda el esqueleto vacío de un melodrama en el que el cine se felicita a sí mismo por su grandeza y Almodóvar se autocelebra, aun si el clima es más funerario que festivo.

"Nos parecemos a unas estrellas fugaces y acabaremos pareciéndonos a la Osa Mayor."
Con Cannes y Hollywood a sus pies, la frase del director en aquella entrevista del 83 cobra aire profético. Sus películas no dejan de ser muy disfrutables, y Penélope Cruz se luce con él como con ningún otro director, pero Pedro se toma a sí mismo cada vez más seriamente, resigna frescura en función de prestigio. *Los abrazos rotos* es una película excesivamente larga, repleta de diálogos llamativamente explicativos, reiterativa y literal, que acude a viejas películas de Almodóvar para cubrir sus propias falencias, y que redunda en cinefilia vacía (véase el ridículo momento en que Diego repasa en voz alta la colección de Mateo: "Jacques Tourneur, Jules Dassin..."). ¿Por qué le gusta tanto al cine hablar del cine, por qué asume que filmar rodajes es tan interesante? *Los abrazos rotos* no logra ser una reflexión lúcida sobre el medio, se queda en la pereza de usarse a sí misma como tema y en el egocentrismo, se aplaude antes de ser aplaudida por el gran público. Apenas despuntan algunos retazos del Almodóvar más encantador, como el adolescente voyeur y brotado en acné de Rubén Ochandiano –redimido por el relato, momento en el que aflora la nobleza del Almodóvar guionista– o la escena en la que Lola Dueñas lee los labios de los amantes, único instante cómico efectivo de la película. Si Almodóvar tiene el ímpetu de volver al pasado para llevar a cabo este autorrevisionimo prematuro, que vuelva entonces al dúo que hacía con MacNamara, que retome canciones como "Gran Ganga" o "La Coca", que se pinte la cara y que se ría del puritanismo español sin apelar al cliché de sí mismo. La capacidad de fascinación sigue ahí, de la mano de un artificio deudor de Waters y de Oscar Wilde; osa mayor no tiene por qué ser osa vieja, la fugacidad, la urgencia, el olvido de uno mismo... la vuelta a los orígenes no con nostalgia, Pedro, sino con sana imprudencia. Vamos a reírnos un poco de la muerte, joder. **[A]**

Who Let the Dogs Out?

por **Manuel Trancón**

Caesars Palace, Las Vegas. Una habitación gigante y lujosa con vista a los edificios brillosos no sólo por iluminados. Stu (Ed Helms) se viste para la noche de despedida de soltero de Doug (Justin Bartha), mientras discute con Phil (Bradley Cooper) si está bien que le pida matrimonio a su novia (que le pega y se encamó con un marinero/mozo) con el anillo con el que su abuela sobrevivió al Holocausto. Tiene el torso desnudo y enfrente suyo hay una foto gigante de parte del cuerpo desnudo de una mujer hermosa, pero él no la ve. Para sacarlos de sus problemas y meterlos en otros nuevos llega Alan (Zach Galifianakis), con pantalón blanco, zapatillas de correr, cinto negro, una bolsa de supermercado en la mano y, metida en el pantalón marcándole la buzarda, una remera levemente indescriptible que tiene no menos de 10 años. Les pregunta si están listos para "let the dogs out".

Escena siguiente: los cuatro caminan por el pasillo hacia la pantalla, en cámara lenta, mientras suena "Who Let the Dogs Out?". Cada uno está vestido de acuerdo a su personalidad: Phil tiene un traje negro con camisa del mismo color, es el más alto, tiene una sonrisa algo demoníaca y el pelo tirado para atrás con gel; Doug es tan correcto como su vestimenta, que mezcla el negro del traje con el blanco de la camisa, y no hay nada demasiado bueno ni malo que decir de él salvo que es simpáti-

co; Stu trae un traje cremita con chomba rayada al tono y anteojos, es un reprimido que siempre cumple todas las reglas, con el título de doctor como escudo, pero no es nada más que un dentista; Alan ya fue descrito, y a la imposibilidad de realmente hacerlo se agrega ahora un bolso/cartera de hombre, cruzado. Parece la presentación del equipo de Tom Cruise en *Misión: Imposible*: Stu se abrocha el saco, Phil mete o saca algo del bolsillo interno de la camisa, Alan sacude la melena, Stu se peina con las manos. Al ralentí se le suma un corte de montaje; se los ve al principio del pasillo acercándose a cámara, corte, están más cerca en plano americano, corte, están casi frente a cámara doblando por el pasillo mientras salen de cuadro. Fin.

Las dos situaciones juntas no llegan a los dos minutos, pero contienen todo *The Hangover*. Por un rato, un marciano desubicado saca a los tres amigos de su dinámica acostumbrada. Pero de ese rato sólo quedan rastros fragmentarios y nada en la memoria de los protagonistas: un tigre, un bebé, una muñeca inflable, un diente y un amigo de menos. Esa elipsis se anuncia en los cortes de la escena del corredor; algo va a faltar, y gran parte de la duración de la película va a ser el intento de tres de los amigos de recordar qué hicieron y, ya

¿Qué pasó ayer?
The Hangover
Estados Unidos/Alemania. 2009, 100'. **DIRIGIDA POR** Todd Phillips.

que están, dónde dejaron a Doug, que debería casarse en unas horas y no da señales de vida. El que no aparece es el que esa noche no cambió, porque no le pasa nada: Doug no está angustiado como Stu, ni es un border como Alan o un presunto amoral como Phil. Es, al igual que Jerry Seinfeld, una caja vacía que sirve de catalizador de las neurosis de sus compañeros, pero él es una no persona. Por eso, va a estar ausente en la aventura del día después de la noche desaforada. No tiene punto de vista y es sólo un depositario de los deseos y angustias de los demás. Es el intermedio entre Stu, que se preocupa por todo, y Phil, al que nada le hace sentir culpa o inquietud. El cuarto, Alan, los sacará del triángulo estéril mostrándoles cuántas cosas salvajes pueden pasar después de un juramento de sangre y un brindis en la terraza de un hotel de Las Vegas.

La imagen de los cuatro en el pasillo con esa canción tan ridícula como pegadiza es una instantánea. Con el ralentí, Todd Phillips quiere que se retenga en la memoria a estos héroes improbables justo antes de la aventura; pero con los cortes de montaje también indica que gran parte de lo que pase será imposible de recordar. Y jugará con el espectador haciéndole creer que, donde sólo ve restos degradados de una supuesta noche de fiesta, pasaron 12 horas míticas. **[A]**

Simpatía por las bestias

por **Hernán Schell**

En un momento de *¿Qué pasó ayer?*, el dentista Stu Price empieza a hablar de manera indignada sobre un par de policías que, por venganza y diversión, habían provocado electroshocks tanto en él como en sus dos amigos. Mientras Stu dice esto y habla del abuso de poder, su amigo Phil, quien también se había encontrado afectado por los electroshocks, mira a Stu como si lo que está diciendo no tuviese la menor importancia. Y es una cosa curiosa porque, aun cuando parezca increíble, uno de los mayores logros de *¿Qué pasó ayer?* es que en ese momento uno como espectador adopta la mirada de Phil y no la de Stu, porque en verdad ese acto delictivo de los policías molesta poco y nada dentro del contexto de la película. Es más, si hay algo que caracteriza a muchos de los personajes de este film, es que cometen bestialidades que uno acepta como algo de lo más normal y hasta simpático. Piénsese, si no: además de a estos policías abusadores, vemos en *¿Qué pasó ayer?* un boxeador de peso pesado golpeando a un tipo, unos crueles mafiosos orientales y unos protagonistas que, en estado de drogadicción, pueden hacer maldades inimaginables. Uno no sólo ve que todas estas personas no reciben ningún castigo por sus actos, sino que además no espera ningún tipo de consecuencia grave para ellos. Es que en *¿Qué pasó ayer?* esta animalidad es aceptada y muchas veces hasta bienvenida. Por eso puede caernos tan bien un personaje como Alan, esa suerte de mezcla entre Buster Keaton y Harpo Marx capaz de hacer y decir disparates o hasta propuestas inmorales ("no me importaría que matásemos a alguien", llega a decir) con el rostro pétreo. Por eso también, y por el contrario, el único "villano" del film puede ser la mandona novia del dentista Stu. Ella representa en su estado más puro todo eso que la película no deja de mirar con desdén: la ley y las instituciones. Ese auto de policía robado, ese casamiento descontrolado de Stu en Las Vegas que funciona en contraposición a la boda ordenada y sagrada sobre la que gira todo el film son gestos subversivos que la película mira con gran simpatía. De ahí la naturaleza "shockeante" de su humor. Como bien señalaba Porta Fouz en el número 207 de *El Amante*, los chistes de esta película se caracterizan por irrumpir cuando uno menos lo espera; son chistes absolutamente impredecibles no sólo por las formas absurdas en las que pueden presentarse sino también porque aparecen en contextos impensados (piénsese, como ejemplo más acabado de esto, el momento musical con Stu en el piano). Ese humor que parece colarse violentamente en las escenas es un reflejo humorístico perfecto para un film como éste. Porque *¿Qué pasó ayer?* es una película obsesionada por el descontrol o, más específicamente, por mostrar que detrás de toda apariencia civilizada y ordenada se esconde un espíritu salvaje insospechado. Desde este punto de vista, la última película de Phillips debe ser una de las más inteligentemente freudianas que se hayan hecho en años, en el sentido de que rinde homenaje a uno de los pensadores más extraordinarios del siglo XX no desde simbolismos fálicos y edípicos obvios, sino desde una comedia brillante que expone al hombre como un ser mucho más salvaje de lo que él mismo cree y a toda forma de civilización como una máscara acaso necesaria para la subsistencia. En resumen: toda una muestra de humor al servicio del psicoanálisis, y toda una lección –para Haneke– de cómo presentar inteligentemente ciertas temáticas. **[A]**

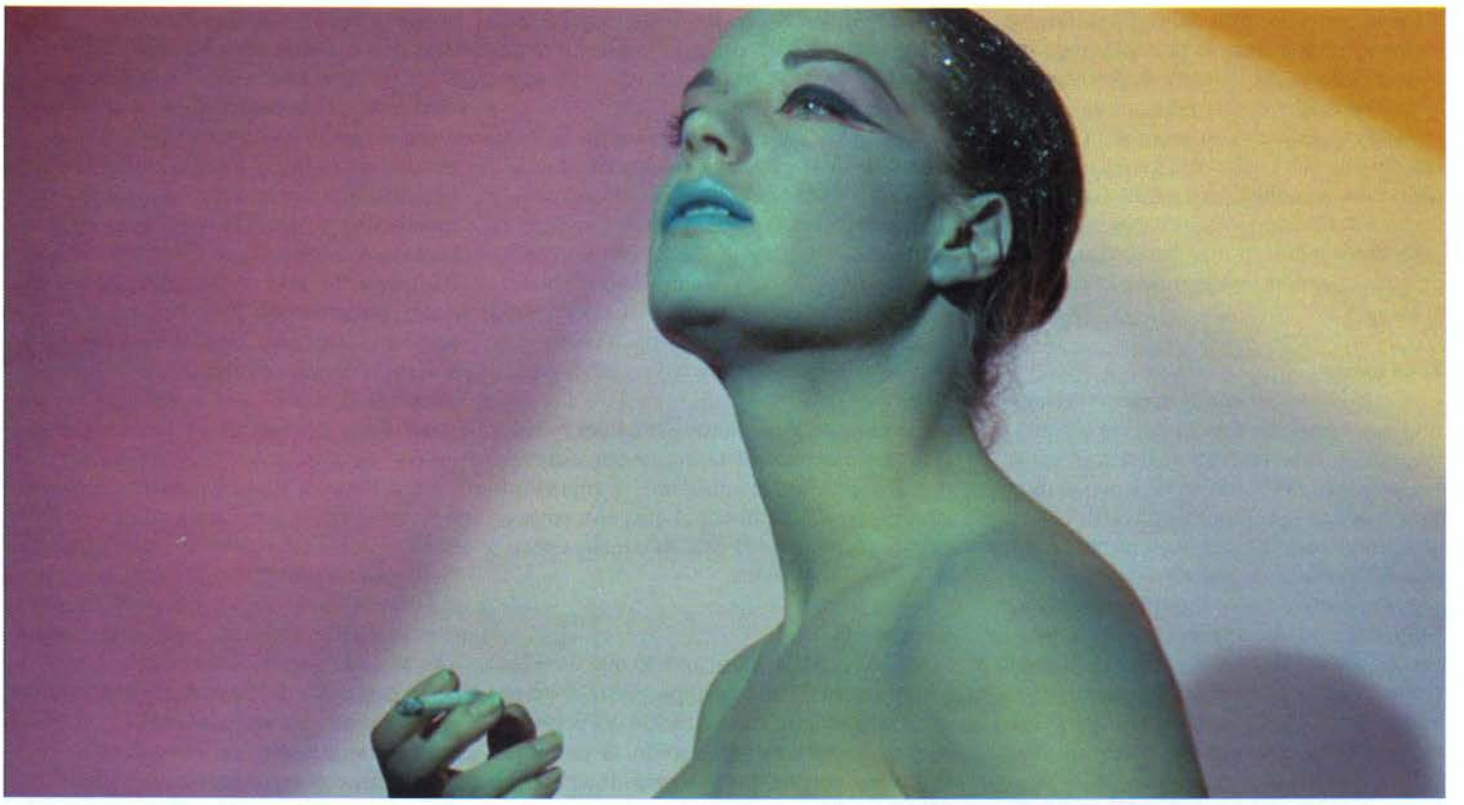
Vamos a la ruta

por **Ignacio Verguilla**

Mucho antes del tigre y la gallina, del chino desnudo en el baúl y de los souvenirs del casamiento entre Stu y la stripper, *¿Qué pasó ayer?* ha ido marcando a fuerza de decisiones chiquitas, sutiles, la moral que la sostiene y que la vuelve no una más de despedidas de soltero, sino una gran película sobre unos tipos que encuentran en Las Vegas la excusa ideal para una imperiosa fuga a ninguna parte.

Uno de esos momentos, tal vez menor, aparece al principio, sobre la ruta; en el inicio de ese viaje ya se pinta a todos los personajes, y cada línea de diálogo, en su aparente trivialidad, nos abre al pasado y futuro de cada uno de ellos. Doug es el que intenta mantener las cosas dentro de su cauce, mientras que Phil ruega por enésima vez que lo dejen manejar e ironiza acerca de lo que le ha costado dejar a su familia; a Alan (descomunal Zach Galifianakis) le sale de adentro su mitad inocente y se enternece, mientras un gesto de Doug y un "here we go" –que podríamos traducir como "otra vez sopa"– son suficientes para que entendamos que la queja de Phil y su amenaza inmediata de largar todo (mujer, hijos, su laburo de maestro) no son nuevas. Esa economía de recursos y ese aprovechamiento permanente de cada palabra le bastan a Phillips para crear el pasado de sus criaturas y hacernos partícipes de él; un primer plano y una mirada cómplice son suficientes para que pasemos a ser uno más de la banda. Acto seguido, Alan aflora en su mitad más sacada y le dice a Doug que puede pasarse tranquilo de carril, mientras un camión gigantesco casi los aplasta y nos deja sin amigos, sin Las Vegas y sin película. En manos de cualquier otro director de comediotas del montón, ése habría sido el instante ideal para condenar a Alan y separarlo del resto, señalarlo con el dedo y ponerse por encima de su locura. Pero no, mientras Stu y Doug casi se mueren del susto, Phil (el que tiene más onda, el más fachero y el que podría estar más incómodo con la presencia del excéntrico cuñado) festeja el chiste, y así, entre gritos, risas y música que clausuran la escena bien arriba, *¿Qué pasó ayer?* nunca traiciona la esencia de sus personajes. Ese respeto es uno más de los gestos bienvenidos e inesperados que separan a la película del canon de blockbuster descartable que uno intuía a través del trailer. (Si alguna vez decidiéramos analizar y comparar las películas que nos quieren vender los avances con las que realmente vemos, llenaríamos con holgura un número de *El Amante*, tales son las barbaridades que hace el montaje en manos de un mercader). Pero volvamos a la escena de la ruta hasta exprimirle su última gota: todo empieza en movimiento y con música de fondo; desde el asfalto soleado, un paneo levanta hasta encuadrar el auto que avanza, mientras Alan se levanta de su asiento y grita como loco "¡Road trip!". En el carril de al lado (el de la seriedad, el de la vida que los espera a la vuelta para volver a domesticarlos), una nena lo mira impávida, y le lanza una seña de *fuck you*; el gesto apichonado de Alan es uno de los grandes momentos humorísticos de la película, mientras su cuerpo voluminoso acusa el golpe gramo a gramo y vuelve a su lugar en el asiento delantero, derrotado. Enseguida aparece el reclamo de Phil para manejar, y Doug lo saca corriendo porque está tomando cerveza. Está claro que para algunos (Doug y Stu, sentados uno detrás del otro) todavía no ha llegado el tiempo de cruzar la barrera de lo "incorrecto", mientras que del otro lado de la línea imaginaria que los divide, Phil y Alan ya entraron en sincro. Más tarde, y gracias a un cóctel involuntario que prepara Alan en la terraza del hotel, todos compartirán en igual estado de locura esa noche antológica, que se convertirá en la elipsis más inteligente de toda la película. Es verdad que después nos iremos enterando de a pedazos algo de todo lo que pasó, pero será precisamente *después*. Phillips regala a sus personajes esas doce horas de conducta incivil, esa mínima fuga temporal de las convenciones en clave de comedia masculina. Idea similar, aunque diferente en género y tono, que rige a *Windows on Monday*, película de Ullrich Köhler exhibida en el Bafici 2006, que encuentra a su protagonista femenina huyendo de su marido y de su hijo para perderse en un vagabundeo existencial que no está muy lejos del sentimiento que profesa, cada uno a su manera, el cuarteto de *¿Qué pasó ayer?*. **[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



La dignidad es, después de todo, una de las formas más aceptables de egoísmo, pero es egoísmo al fin. **ROMY SCHNEIDER**

Tres vidas y una sola muerte

por **Paula Vazquez Prieto**

En una nota de la revista *Humor* publicada en enero de 1981, tres periodistas, uno argentino y dos españoles, interrogan a Romy Schneider no muy amablemente, durante una breve conferencia de prensa que se improvisó en un hotel de Ibiza. Ella está de paso en la ciudad, invitada a un agasajo que se realiza al actor Fernando Rey; parece molesta y malhumorada, pese a ello contesta con inteligencia y cierta incorrección política, algo inusual en una estrella.

La entrevista fue realizada un año y medio antes de su muerte, apenas en el inicio de su madurez, y resulta reveladora de una personalidad difícil de descifrar, inquieta y deslumbrante al mismo tiempo. Una de las preguntas recuerda la definición que en alguna oportunidad había deslizado Michel Piccoli sobre ella: "Una mujer con tres vidas distintas. Una privada, otra como amiga, cómplice y confidente, y otra como actriz."

Tres vidas en apenas 43 años. Tres vidas de una mujer que llegó a ser la actriz europea más popular de su generación y una de las caras más fascinantes del cine moderno, con una mueca trágica que se proyecta desde la feroz honestidad que inunda sus más diversas interpretaciones. Un mito construido sobre las cenizas de *Sissi*, un fenómeno de admiración desmedida que encandiló al público internacional, para renacer de manera descarnada en el epicentro del cine francés de los setenta como una de las actrices más talentosas y provocadoras de las últimas décadas del siglo XX.

1. La mujer

"No soy nada en la vida real, soy todo en la pantalla." Así se definía Rose-Marie Albach, ya convertida en Romy Schneider, desde su primera película alemana, filmada cuando tenía sólo 15 años. Hija y nieta de actores, recién salida de un internado en Salzburgo (donde su madre la había abandonado a la soledad y la disciplina de las monjas austríacas), se descubre como una adolescente rebelde, entusiasta y apasionada.

Mimada durante su primera infancia por su abuela paterna, la actriz Rosa Rhetty –gran figura del teatro imperial de los Habsburgo–, padece la ausencia de su padre como una herida que impregnará para siempre cada uno de sus personajes. Su interior se hace cada vez más inaccesible, se preserva frente a la fuerza predadora de la fama y trasluce la incógnita perpetua sobre la verdad de su alma. Sin embargo, esa ambigüedad nunca le resta valor a su integridad como figura cinematográfica: siempre transmite la sensación de que vive y muere con cada aparición en la pantalla.

Su vida privada fue asediada sin piedad hasta el último momento, cuando, tras la muerte de su hijo adolescente, los medios se infiltraron en la morgue para publicar en

primera plana las fotos del cadáver. En una de las entrevistas para la promoción de su última película, *La Passante du Sans-Souci*, aparición final y desgarradora, pidió clemencia con lágrimas en los ojos: "Cuando uno ve que hay ciertos fotógrafos capaces de disfrazarse de enfermeros para tomar fotos de un niño muerto y hay ciertos medios que compran y publican esas fotografías, uno se pregunta: ¿dónde está la moral, dónde está el tacto?".

2. La amiga

Cómplice de los hombres más que de las mujeres, como ella misma lo percibió a lo largo de su vida, construyó una gran amistad personal y cinematográfica con el director Claude Sautet, junto a quien filmó cinco de los mejores títulos de su trayectoria. En una entrevista realizada a fines de los ochenta por Françoise Arnould y Françoise Gerber, que figura en *Romy Schneider. Una vida quemada* (libro superficial y escasamente documentado que sólo tiene algunas voces interesantes), Sautet la recuerda con cierta nostalgia: "Me cuesta hablar de ella. Sólo sé que nuestro encuentro fue único. Romy siempre será irremplazable para mí. Actualmente, los papeles principales de mis historias van a parar a los actores. No puedo pensar en un personaje femenino central sin tener a Romy, es imposible."

Su vínculo con Luchino Visconti, no exento de contradicciones, también fue determinante para su formación actoral, y en reconocimiento a ese padrinazgo le dedicó el discurso de aceptación del premio César a la mejor actriz por *Lo importante es amar*, de Andrzej Zulawski. Aunque ella siempre se sintió dueña de su propia transformación, Visconti fue quien la llevó a los escenarios de París en la obra teatral *Lástima que sea una puta*, del dramaturgo inglés John Ford –sin parentesco con el famoso director–, junto a su pareja de entonces, Alain Delon, y quien al año siguiente le quitó las prendas de Chanel, dejándola al descubierto en la piel de Pupé en *Il lavoro* (el mejor episodio de *Boccaccio 70*).

Su amor y amistad con Delon fue la comidilla de la prensa de los sesenta, un cuento de hadas que concluye amargamente, con un triste ramo de flores y una nueva ausencia irreparable, y se sella con un perdón no del todo convincente bajo el sol de *La piscina*, de Jacques Deray. Hace poco, un Delon septuagenario, despechado por la partida de su joven esposa y la inevitable conciencia del paso del tiempo, declaró a la prensa francesa que Romy Schneider había sido la mujer de su vida. Tardía confesión que desnuda las ambigüedades de una relación personal y profesional que, aun en sus sinsabores, dejó en el cine de aquella época una estela imborrable.

3. La actriz

"Para una actriz, incluso ante lo que suele llamarse un buen papel, siempre existe el riesgo del malentendido en la creación del personaje, y eso lo advierte uno cuando, de un modo instintivo, percibe que su exteriorización del personaje no se corresponde realmente con el personaje propuesto. En ese caso, la actriz se ve obligada a mentir, a componer, a hacer trampas, y esto crea cierto malestar. Supongo que por eso yo me sentía mal haciendo de Sissi en los últimos tiempos, porque ya no creía en ella."

Versión edulcorada de un pasado que la industria alemana quería revivir a través de la mirada cristalina de su nueva estrella, Sissi se transformó en una prisión de oropel. Un cine de qualité en agfacolor que se aferraba a los estertores de su último mito, mientras la falsa emperatriz se liberaba de su madre y creadora para buscar su verdadera identidad bajo el pleno sol parisino.

El marco de su mirada, un delicado maquillaje que acentuaba el color de sus ojos, fue todo su disfraz. Nunca supo construir una máscara sino que hizo de su vida un personaje, exponiéndose al límite en cada rodaje. Era demandante con los directores, exigente y perfeccionista, y la inseguridad de su talento encubría una sutil vanidad, una necesidad permanente de aprobación. Como Marilyn Monroe, cuantas más veces repetía una toma, más se tranquilizaba, más confianza adquiría. Esa evocación recuerda que hay en ambas actrices cierto trazo atormentado que la muerte temprana consagra a la idealización, a la fantasía en la que el cine gana la apuesta a la pérdida e imprime la leyenda.

A lo largo de casi 60 películas, Romy Schneider erigió su estrella confundiendo la vida con el cine, pero sin hacer trampas. Su eterna fragilidad dio un aura única a sus interpretaciones, siempre rayanas en la tristeza y la melancolía. Aun en la comedia más alocada parecía sonreír con cierta pena, intensa y descarnada, que alimenta un fulgor que no se apaga con los años. Muy pocas actrices han logrado una presencia tan conmovedora en la pantalla, dejándonos la sensación de que el mundo podía hundirse en un instante y ella seguiría allí, brillando.

Desconfiada y agresiva con la prensa, fue capaz de desnudarse a los 40 para la revista *Interviú*, sin asomos del bótox que hoy destruye los rostros fantasmales de las divas contemporáneas. Audaz y contradictoria, insegura y rebelde, vulnerable y apasionada, fugaz e irrepetible, dejó un legado de humanidad único e imperecedero. Como dijo Andrzej Zulawski: "Tenía una gran cualidad, era auténtica, incapaz de hacer trampa en nada. Todo en ella era real. Sus emociones en la pantalla eran las mismas que experimentaba en su propia vida. El público nunca se engañó." Nuestras lágrimas tampoco. **[A]**

La nuca de Romy

por **Marcos Vieytes**

Romy Schneider se dejaba filmar, se entregaba a la cámara. Las imágenes iluminadas por su aparición trascienden el orden circunstancial del intercambio para incorporarse de algún modo al absoluto de la ofrenda, de la dádiva. En ninguna de ellas solamente se *muestra*, con la frialdad mercantil, parcial y prostibularia del catálogo –o del muestrario indiscriminado de productos– que el término evoca, sino que siempre deja ver otra cosa. Pese a la pública promiscuidad del espectáculo cinematográfico, Romy Schneider se deja ver sólo a aquéllos que miran más allá de las apariencias. Aun cuando parece estar exhibiéndose sin ambages, lo suyo responde al movimiento gradual del despliegue, al rodeo del alma. La franqueza de su desnudez es de naturaleza ontológica antes que física. Toda ella se ofrece a la mirada ciegamente, se sacrifica con autodestructiva generosidad y malsana, incalculable ternura, tan enteramente dada al ojo ajeno que nos incomoda sobre manera, nos asusta, nos conmueve. Entonces no nos queda otra opción que creer, si no en la persistencia sobrenatural de su presencia, en la capacidad de las imágenes para revelarnos a la persona que ese cuerpo manifiesta en parte. En la posible comunión con esa mujer que, más allá de los 71 años que habría cumplido el pasado septiembre, sigue habitando las imágenes como muy pocos han conseguido hacerlo en la historia del cine. Cada primer plano suyo es un reclamo, un compromiso, una causa que no prescribió siquiera con su desaparición física. Los ojos de Romy Schneider son un par de corazones expuestos, desvestidos, ferozmente frágiles como el hojaldre. Esa precariedad imperiosa de su mirada vuelve inolvidable, y a menudo deliciosamente insoportable, la experiencia de hacerles frente. Quizás por eso la filmaron tanto de espaldas.

En el prólogo a una biografía novelada de Greta Garbo, su autor, Antoni Gronowicz, decía que "quien escribe encendidamente sobre las mujeres es porque no las conoce bien; pero quien escribe con desdén sobre ellas es porque no las conoce en absoluto". Puesto a escoger entre esas dos clases de ignorancia, el párrafo precedente no me permite disimular mi inclinación por la más ingenua de ambas. La luz del sol a media mañana, iluminando la nuca de Romy Schneider, es la primera impresión suya que tengo. Pero la nuca de Romy no revela solamente la selectividad de mi memoria, sino también la invención parcial de Claude Sautet, quien filmó el plano que recuerdo en *Las cosas de la vida* y varias veces más, transformándolo en un signo de su cine que pudo no darse nunca a la luz de no haber conocido a esa mujer. Pues siendo quien más y mejor filmó ese paraje escondido de su cuerpo hasta volverlo leitmotiv visual y signo de misteriosa lectura, no fue el único en descubrir la elocuencia del cuerpo de Romy Schneider cuando era filmado de atrás. Hasta su espalda frecuentemente desnuda es más que un fetiche erótico, incluso en la fijeza convencional de las fotografías que, incrédulas del efecto devastador que tiene la sola exposición de esa superficie lisa y especular de su piel sin relieve, varias veces lo socavan añadiéndole el del rostro dándose vuelta para mirar por encima del hombro (convención insinuante

que llevó, sin embargo, a extremos de sofisticación indecibles, revelando un *pathos* de esa pose depurado de vulgaridad, sexual y melancólico). Las más de las veces, en cambio, Sautet se ciñó al reverso de su cuerpo. No como negación de la identidad ni como tabula rasa donde inscribir, negando la fisonomía del otro, sólo su propia fantasía, sino como enigma respetado y compartido. La nuca de Romy Schneider filmada por Sautet dice tanto y, a la vez, tan poco de Romy Schneider como del propio Sautet, presente en las subjetivas de los personajes que la miran, y de nosotros con ellos.

También se puede pensar el vacío de la nuca de Romy filmado por Sautet como reverso del cuerpo de Marlene Dietrich atiborrado de disfraces por Von Sternberg, dos maneras opuestas de formular la misma naturaleza escurridiza de las apariencias, de materializar aquella parte de la identidad que nunca se somete del todo a ellas. Además, el destino de ambas comparte más de una rima agridulce. A ninguna de las dos sus compatriotas les perdonaron haber triunfado en el extranjero, dándoles la espalda a los más reaccionarios valores de la sociedad en la que nacieron. Romy Schneider se sacudió el corsé de los evasivos sueños imperiales de la burguesía alemana de posguerra que la saga de Sissi puso en escena y, entonces, su imagen no podía representar otra cosa para el Nuevo Cine Alemán que algo así como un letrero de neón en el que la palabra "pasado" hacía demasiado ruido. Pese a ello, la primera película de Hans-Jürgen Syberberg es *Romy: Portrait eines Gesichts*, un trabajo sobre la figura de la actiz hecho para la TV en 1965. Un año antes, y con películas de Welles, Preminger y Visconti en su haber, había pasado tres semanas filmando un thriller que Clouzot abandonaría después de un infarto, para no retomarlo jamás. Se iba a llamar *El infierno*, y contaba la historia de un hombre que enferma de celos al casarse con una mujer excepcionalmente bella. Treinta años después la filmaría Chabrol, quizás tan sólo para permitir que Emmanuelle Béart, luego de haberse transformado en avatar de Romy Schneider por obra y gracia de Sautet en *Un corazón en invierno*, otra vez siguiera sus pasos. El tema es que ahora, gracias a las imágenes del proyecto inconcluso recuperadas por el documental *L' Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg y Ruxandra Medrea (www.youtube.com/watch?v=j306-_ypJM8), programado en la edición 2009 del Festival de Mar del Plata, Romy Schneider regresa inédita en sueños, caleidoscópica y perversa, virginal y lasciva, vestida de novia y en camisón, en blanco y negro y a colores, para mirarnos a los ojos, reír en cámara, llenar una copa que en lugar de rebalsar se vacía infinitamente, fumar con el humo en reversa, y manipular el tiempo igual que lo hace con ese resorte que se estira y contrae sobre su cuerpo con la misma ingenua obscenidad con que el cine simula lo eterno. **[A]**

with the support of

MEDIA
A programme of the European Union

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

FESTIVAL DE CANNES

MARCHÉ DU FILM
FESTIVAL DE CANNES

VENTANA SUR

SEMANA DE CINE EUROPEO

del 26 NOV al 2 DIC 2009

Programada y presentada por

Thierry Frémaux

Delegado Gral. del Festival de Cannes

CINEMARK PALERMO

Beruti 3399

BENEFICIOS CABLEVISION

NOVIEMBRE | 2009

IVAN NOBLE

20% DE DESCUENTO EN TUS ENTRADAS.

PIMPINELA 25 AÑOS*

20% DE DESCUENTO EN TUS ENTRADAS.

SABINA EN BOCA

20% DE DESCUENTO EN TUS ENTRADAS.

EL FANTASMA DE LA OPERA

20% DE DESCUENTO EN TUS ENTRADAS.

AGOSTO

20% CON LA COMPRA DE TUS ENTRADAS.

OTELO

20% CON LA COMPRA DE TUS ENTRADAS.

ENCONTRÁ LOS CUPONES Y MAS BENEFICIOS EN WWW.CABLEVISION.COM.AR

CableVisión

BENEFICIOS EXCLUSIVOS PARA CLIENTES CABLEVISIÓN. VALIDO DEL 1/11/ 2009 AL 30/11/ 2009. NO ACUMULABLE CON OTROS BENEFICIOS. NO INCLUYE GASTOS DE EMISIÓN. SUJETO A LA DISPONIBILIDAD DE LAS SALAS. *VALIDO DEL 1/11 AL 7/11. BUSCAR CUPÓN EN WWW.CABLEVISION.COM.AR . CABLEVISIÓN S.A.