

# EL MANE

CINE Nº211  
DICIEMBRE 2009

+

Mar del Plata: gran cobertura

MICHAEL JACKSON - **THIS IS IT**

# LO QUE NO FUE

ARG \$ 14  
URU \$ 95

AÑO 19  
ISSN 150636

0.021.1

9 770329 260003

Especial Nanni Moretti a 20 años de **Palombella rossa** + **Bienvenido a Woodstock** + **El último aplauso** + **JCVD** + **El rostro oscuro de la ley** + Festivales de Belo Horizonte, Cali y Cuenca + Jorge Volpi

**EL AMANTE/ESCUELA**  
**CRÍTICA DE CINE**

# Cursos de verano

## Enero

Inscripción previa  
**VACANTES LIMITADAS**

### **Informes**

[elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar)

o llamar al 4951-6352

**Horarios y programas** A partir del 7 de diciembre en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)



### **Cuatro libros, cuatro películas**

por Juan Terranova

Lunes 4, 11, 18 y 25 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

### **Las revelaciones de Fellini: Cine espectáculo y Apocalipsis del cine**

por Marcos Vieytes

Martes 5, 12, 19 y 26 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

### **Eric Rohmer, la prosa de las imágenes**

por Paula Vazquez Prieto

Miércoles 6, 13, 20 y 27 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

### **David Lynch: Viaje al centro de una pesadilla (hermosa),**

por Hernán Schell

Jueves 7, 14, 21 y 28 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

### **Cine y rock**

por Ezequiel Acuña

Viernes 15, 22 y 29 de enero y 5 de febrero de 19.00 a 22.00 hs

### **Lo que la Nouvelle Vague no se llevó: Becker, Franju, Demy, Sautet y los otros**

por Marcos Vieytes.

TURNO MAÑANA: Viernes 8, 15, 22 y 29 de enero de 10.30 a 13.30 hs

En el próximo número toda la información sobre los cursos de febrero.

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

Arancel: 180 \$ cada curso. Promociones por más de un curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa y alumnos regulares de El Amante/Escuela: 150 \$ por curso.



**E**l Amante cumple dieciocho años, o sea que entramos en nuestro año diecinueve de vida. Dieciocho años, ¿habrá que mencionar, entonces, algún lugar común de esos de "la mayoría de edad"? Dieciocho años, hora de volverse adultos... Como tenemos en una de las tapas a Nanni Moretti, citemos al italiano en **Aprile**: "¿Pero quién dijo que hay que volverse adulto?". Por eso, en nuestra otra tapa tenemos a Michael Jackson, el eterno niño grande, por decir alguna de esas cosas referidas a la edad y la niñez. Y en realidad, ¿qué es "volverse adultos" cuando se habla de una revista? ¿No fue hecha por gente adulta desde un principio? Sí, es cierto que algunos de los que escriben hoy en la revista apenas sabían leer en 1991, pero ¿qué tiene que ver? Otra gente que estaba en 1991 ya no está. Y otros se irán y otros vendrán. No creemos que por cumplir dieciocho años tengamos que cambiar demasiado, o hacer declaraciones pomposas mientras miramos al horizonte...

Cumplimos otro año y nos alegra seguir, pero no por tener dieciocho una revista va a modificarse especialmente. Ah, hagamos la comparación con los dieciocho años y el derecho al voto: en todo caso, siempre pudimos votar en el sentido de elegir, y ya desde los inicios **El Amante** fue Marlon Brando y los Rolling Stones y Godard y Bob Dylan; y siguió con Coltrane y los Ramones y Piazzolla y Kiarostami y John Ford y Fabián Bielinsky y **Zoolander** y **Shara**. Y hoy somos Moretti y Michael Jackson, porque **This Is It** gustó a buena parte de la redacción y porque nos apasionamos con hacer un especial sobre Moretti y **Palombella rossa** a veinte años del estreno de esa película. Claro, en 1989 no estaba **El Amante**, pero ahora, a los dieciocho años de edad, ya estamos lo bastante grandecitos como para enfrentarnos a una película política.

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

**Colaboraron en este número**  
Rodrigo Aráoz  
Nazareno Brega  
Diego Brodersen  
Gustavo J. Castagna  
Leonardo M. D'Espósito  
Walter Falcone  
Fabiana Ferraz  
Marcela Gamberini  
Jorge García  
Josefina García Pullés  
Liliana Laura Ivachow  
Fernando E. Juan Lima  
Mariano Kairuz  
Marina Locatelli

Federico Karstulovich  
Juan Pablo Martínez  
Agustín Masaedo  
David Obarrio  
Jaime Pena  
Marcos Rodríguez  
Eduardo Rojas  
Guido Segal  
Diego Trerotola  
Ignacio Verguilla  
Marcos Vieytes

**Correspondencia a**  
Lavalle 1928,  
C1051ABD  
Buenos Aires, Argentina

**Telefax**  
(5411) 4952-1554

**E-mail**  
amantecine@interlink.com.ar

**En internet**  
<http://www.elamante.com>  
*El Amante* es propiedad de Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

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

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

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

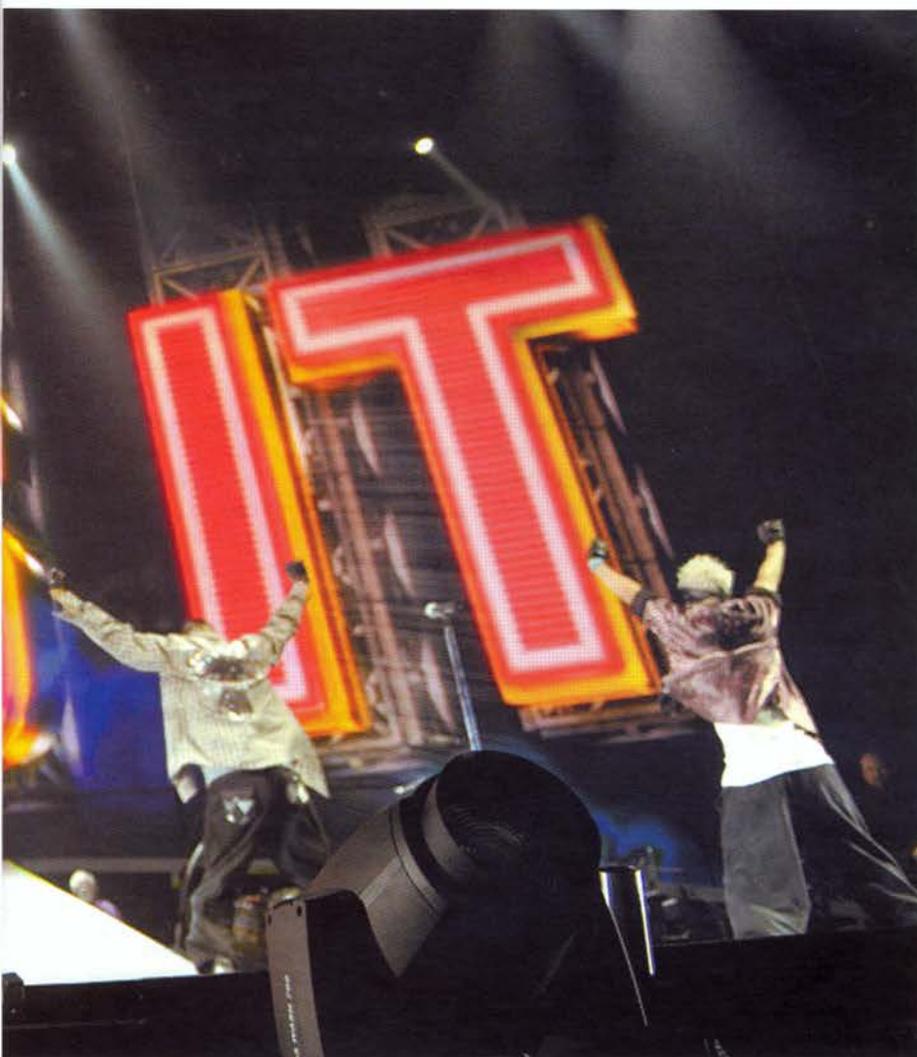
**Producción comercial**  
Las Niñas  
Paulina Portela  
15-6904-4121  
Verónica Santamaría  
15-6548-3984  
lasninasproductora@gmail.com

## SUMARIO

- Estrenos**
- 2 **This Is It**
  - 9 Bienvenido a Woodstock
  - 10 El último aplauso
  - 11 Polémica: **Shotgun Stories**
  - 12 Ellos son, Los violadores; Kapanga todoterreno
  - 14 La canción de París, Mar negro, Sangre del Pacífico
  - 15 Luna nueva, 500 días con ella, Mr 73: la última misión
  - 16 Alicia y John, el periodismo olvidado; Cartas para Jenny; Silencios; Volver a amar
  - 17 Los fantasmas de Scrooge, Poema de salvación, El juego del miedo VI, Terror en la Antártida, El corredor nocturno
  - 18 Encuesta El Amante
  - 19 De uno a diez
- Festivales**
- 20 Mar del Plata
  - 40 Cuenca
  - 41 Cali
  - 42 Belo Horizonte
  - 44 El insomnio de Bolívar + Entrevista con Jorge Volpi
- Libros**
- 51 Kent Jones
- DVD**
- 52 JCVD
  - 53 El rostro oscuro de la ley
  - 54 Desde España
  - 55 Obituarios
  - 56 Correo
  - 57 Especial **Palombella rossa** y Moretti



# Fotos familiares



preparativos, se convirtió en la razón de ser de la película –no existiría si nada hubiera sucedido– y el telón de fondo contra el cual se recortan los acontecimientos. La primera decisión que los creadores tuvieron que tomar era la de si la película iba a aludir explícitamente a la muerte de Michael Jackson o no. La decisión de no incluir ningún clip informativo o testimonio posterior al fallecimiento del Rey del Pop fue la correcta: estando tan presente en la conciencia de los espectadores, cualquier referencia directa habría puesto en evidencia los resortes de la manipulación. De la manera en que *This Is It* se realizó, en cambio, concentrada exclusivamente en la preparación del show, la tragedia sobrevuela cada uno de los episodios, envolviéndolos pero sin eclipsarlos: desde los testimonios alborozados de los bailarines que iban a acompañar a Jacko a la gira hasta el solemne saludo del propio cantante luego de una serie de ensayos. Como en los policiales negros estructurados por un flashback, el espectador cuenta con la información más importante desde el comienzo, y ese dato tiñe cada una de las escenas dándoles una vibración continua, que no decae a lo largo de las dos horas.

Dentro de ese marco trágico, la película nos permite, además, entrar en un mundo desconocido para nuestra experiencia cotidiana: la preparación de un espectáculo de dimensiones descomunales. De la mejor fábrica de entretenimientos parecía estar amasándose un producto extraordinario, en el sentido estricto de la palabra. Uno de los productores explica respecto del casting: “La idea era elegir a los mejores peces del mundo y ponerlos en una misma pecera”. Lo mismo parece haberse dispuesto con el conjunto musical que rodea al astro. Y respecto de la puesta en escena, más allá de los talentos involucrados, la consigna parecía ser: *Money's not the problem*. En un momento de la muestra inicial de los fuegos artificiales, el responsable general (Kenny Ortega, acreditado también como director de esta película) dice: “Está muy bien, ¿podemos multiplicar esto por diez?”. El show prometía ser una combinación de genio y derroche, en donde lo cuantitativo no opacaba lo cualitativo.

A eso hay que agregarle el hecho de que las cámaras –dispuestas sin pensar en una película sino bajo la idea contemporánea de que todo lo que puede ser registrado debe ser registrado– tienen acceso al trabajo de Michael Jackson de una manera en la que no se lo había visto nunca. Más allá de la admiración que uno pueda tenerle como artista, la noticia de su desaparición provocó una sensación extrañada, como si un día leyéramos en la tapa de los diarios que murió Mickey Mouse. Era difícil imaginar que detrás de esa figura absurda, crecientemente emblanquecida, desfigurada, de voz infantil y hábitos estrafalarios, había una persona. El cliché que separa a la figura pública de la privada se había extremado en este caso eliminando la posibilidad de que hubiera algo en la experiencia cotidiana de Michael Jackson que se asemejara a la nuestra. La película, póstumamente, nos revela que sí, que por más raro que resultara, efectivamente no se trataba de un ícono vacío sino de un ser humano relativamente común, *entertainer* de profesión, riguroso en su trabajo, amable hasta la afectación, preocupado por los detalles y notablemente conectado con la gente que lo rodeaba. En un momento en que los bailarines están preparando un video en donde sus figuras serán multiplicadas digitalmente, aparece en el fondo de la imagen MJ acompañado de Ortega. Los bailarines susurran excitados: “The

Desde Bazin sabemos que hay una relación inevitable entre cine y fotografía, por un lado, y la muerte por el otro. En *Qué es el cine*, el padre de la nueva crítica hablaba de las fotografías familiares y decía que “esas sombras grises de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción”. Esa relación fatal e implacable, esa victoria pírrica y efímera sobre el discurrir del tiempo y lo inexorable aparece en el cine en su forma documental, claro está, pero también en cualquier manifestación ficcional. Allí donde hay registro –de un asesinato en un concierto de rock, pero también en un plano de Marilyn Monroe actuando– se genera la paradoja de vencer al tiempo y, al mismo tiempo, dejar constancia de su paso.

Si todas las películas, entonces, están relacionadas con la muerte, pocas tienen esa ligazón de forma tan evidente como *This Is It*, el registro de los ensayos previos a la gira que iba a realizar Michael Jackson en lo que se suponía era su despedida de los escenarios (las imágenes estaban destinadas en principio al uso personal del cantante). Su trágico deceso, pocos días antes de trasladarse a Londres para entrar en la etapa final de los

por  
**Gustavo  
Noriega**

Man is here!", y lo notable es que el espectador siente lo mismo, "Uh, ¡ahí viene!", como si uno fuera parte de esa intimidad y no existiera una película que establezca una distancia definitiva.

Además de todo esto, el show. Las canciones, los bailes, las coreografías, la puesta en escena, todo en distintos estados de preparación. Michael Jackson a veces caminando en lugar de probar el baile, cantando a media voz y salteándose partes de la letra, ya que lo que está probando es otra cosa. En otros momentos, Jacko se deja llevar y fuerza la voz, baila y se mueve como si el estadio ya estuviera lleno de fans. En todos los casos, lo que se ve y se escucha es excepcional. Sus movimientos son los de un hombre joven, dotado de una habilidad singular para quebrar cada parte de su cuerpo y darle movilidad independiente, volviéndolos a unir, finalmente, en una unidad grácil y elegante.

La tensión entre el desorden y el orden ha sido el componente de las coreografías de MJ, como en el videoclip de "Beat It", reproducido en *This Is It*, en donde un conjunto de pandilleros a punto de pelear es conducido por Jackson y de a poco uniformiza sus movimientos, ganando en simetría y geometrización a expensas del caos original. Lo mismo sucedía con los muertos vivos de "Thriller", que -mientras resuena la base funky del tema- pasan de arrastrarse torpemente a unificar sus movimientos. El último MJ -el último, literalmente-, el que muestra la película, recrea esa polaridad con sus bailarines multiétnicos vestidos como pandilleros, que despliegan habilidades infinitas con sus cuerpos pero que finalmente terminan siendo, como el propio Ortega se los explica, "extensiones del propio Michael".

En el centro de todo, las canciones. La mezcla de soul con pop, rock, gospel, rythm and blues y funky, el núcleo de negritud que mamó en el sello Tamla Motown junto a sus hermanos y que trascendió hasta alcanzar la máxima popularidad posible para un cantante en la era globalizada. Todo arranca en quinta, con "Wanna Be Startin' Somethin'" con su base hiperquínética, que culmina con ese coro desquiciado y fresco a capella que repite una consigna sin significado ("¡Mama se, mama sa, mama coo sa!"), mientras saltan bailarines desde abajo del piso del escenario (un truco llamado "la tostadora"). La sucesión de canciones es abrumadora, con lucimientos especiales de los distintos músicos y coristas. En el solo de guitarra eléctrica de "Black &

**This Is It**

Estados Unidos, 2009, 112'

**DIRECCIÓN**

Kenny Ortega

**PRODUCCIÓN**

Paul Gongaware, Kenny Ortega, Randy Phillips

**MÚSICA**

Michael Bearden

**FOTOGRAFÍA**

Sandrine Orabona, Tim Patterson

**EDICIÓN**

Don Brochu, Tim Patterson, Kevin Stitt

**DESEÑO DE PRODUCCIÓN**

Bernt Amadeus Capra

White", Michael le pide a la guitarrista Orianthi (pantalones dentro de las botas, boina sobre el pelo largo rubio, mascando chicle, caminando el escenario mientras distorsiona los sonidos de su instrumento: la fantasía masculina sobre el rock en estado puro) que saque la nota más aguda posible y la sostenga todo el tiempo que pueda: "Éste es el momento en que te lucís", le indica con generosidad.

Las versiones de las canciones son extensas y la película elige apropiadamente mostrarlas completas. Como se trataba simplemente de registrar los ensayos, no hay miles de cámaras y los planos suelen ser largos, aunque a menudo se hace un montaje concatenando ensayos distintos de una misma canción, evidenciados por los cambios de vestuario. Michael puede estar diez minutos discutiendo con firmeza pero sin mala educación sobre la languidez con que debe arrancar el piano en "The Way You Make Me Feel", o sobre la cantidad de clones digitalizados que tiene que haber en pantalla en el video que se va a proyectar en "They Don't Care About Us". Nada escapa a su mirada. Es, sorprendentemente, un trabajador. Raro, místico, excéntrico en su apariencia (pero no tanto) y suave en sus modales, pero, sobre todo eso, un trabajador, orgulloso de su tarea, un profesional que quiere hacer las cosas lo mejor posible. "Lo quiero como está en el disco y como les gusta a mis fans", dice en una discusión, definiendo la filosofía de trabajo que lo inspira.

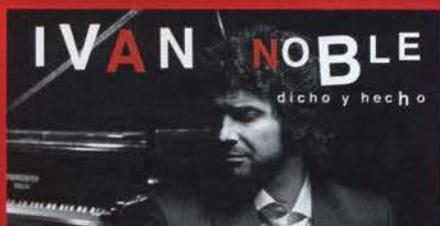
Ese recital extraordinario, esa vuelta épica de un ídolo popular luego de tantos tropiezos personales, nunca sucedió. Lo único irremediable que podía pasar para detener esa máquina extrema de entretenimiento sucedió. Queda este registro memorable, la figura de Michael liberada de su destino en virtud de una mecánica impasible: la capacidad del cine de dejar el registro de un momento puntual del transcurrir del tiempo. Para mí no era un muchacho cuando vi el videoclip de "Beat It" por primera vez; sentí que se trataba de un evento artístico tan deslumbrante como real, que era algo que tendría consecuencias duraderas, y su muerte fue la constatación de la fragilidad de las cosas y de su esencia efímera. *This Is It* le da un contenido personal a ese sentimiento. Además de la década del 80, con la muerte del cantante muere, también, una persona, un gran artista, alguien a quien le debemos tanto y ya no se lo podremos agradecer. **[A]**



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

# » BENEFICIOS CABLEVISION

DICIEMBRE | 2009



IVAN NOBLE<sup>1</sup>

**20%**

DE DESCUENTO  
EN TUS ENTRADAS.



MAXIMILIANO GUERRA<sup>3</sup>

**20%**

DE DESCUENTO  
EN TUS ENTRADAS.



SABINA EN BOCA

**20%**

DE DESCUENTO  
EN TUS ENTRADAS.

# RAICES

RAICES<sup>5</sup>

**2x1**

EN LA COMPRA  
DE TUS ENTRADAS.

# AGOSTO.

AGOSTO<sup>4</sup>

**20%**

DE DESCUENTO  
EN TUS ENTRADAS.

# SPINETTA

y las BANDAS ETERNAS

SPINETTA<sup>2</sup>

**20%**

DE DESCUENTO  
EN TUS ENTRADAS.

ENCONTRÁ LOS CUPONES Y MAS BENEFICIOS  
EN [WWW.CABLEVISION.COM.AR](http://WWW.CABLEVISION.COM.AR)

**CableVisión**

BENEFICIOS EXCLUSIVOS PARA CLIENTES CABLEVISIÓN. VALIDO DEL 1/12/ 2009 AL 31/12/ 2009. NO ACUMULABLE CON OTROS BENEFICIOS. NO INCLUYE GASTOS DE EMISIÓN. SUJETO A LA DISPONIBILIDAD DE LAS SALAS. 1 - VALIDO DEL 1/12/09 AL 9/12/09. 2 - VALIDO DEL 1/12/09 AL 04/12/09. 3 - VALIDO DEL 1/12/09 AL 05/12/09. 4 - VALIDO DEL 1/12/09 AL 19/12/09. 5 - VALIDO DEL 1/12/09 AL 13/12/09. BUSCAR CUPÓN EN [WWW.CABLEVISION.COM.AR](http://WWW.CABLEVISION.COM.AR). CABLEVISIÓN S.A.

# Por favor, rebobinar

por Diego Trerotola



## Soy la palabra video hecha carne.

Videodrome

**T**al vez las fechas más significativas de la historia contemporánea ya no queden escritas en textos, en manuales ni en estudios históricos, y en cambio formen parte de listas y juegos de trivia. El fin de la historia anunciado infinitamente sería el principio de un juego de erudición trivial que se constituye en el corazón de la cultura que nos atraviesa ahora. Y una de esas fechas, hoy traducida a mero dato de trivia, es sustancial para entender la cultura pop de los últimos treinta años: en 1983, Michael Jackson fue el primer cantante afrodescendiente del que MTV pasó un videoclip (perdón por la palabrota políticamente correcta "afrodescendiente", pero decir negro en este caso es muy inexacto). Y, en realidad, ese año MTV no le pasó un video, sino varios, y todos eran hits inoxidables disparados por el disco más vendido de la historia del rock & pop: *Thriller*. Ninguno, ni de lejos, era de esos típicos videos de la banda o el solista cantando exagerando las poses de la performance en vivo de la escenificación rockera propia de los setenta; por el contrario, MJ se montó al nuevo paradigma de los ochenta, que recién estaba mostrando sus dientes, impulsado por MTV: los videos debían buscar cierta autonomía a partir de elevar la fantasía desplegada en la lírica y la música a niveles visuales, pero nunca imitando un recital. *Billy Jean* y *Beat It*, los dos videos en cuestión, golpearon duro en la época, no sólo por las ideas estéticas y narrativas invertidas



en ellos, sino porque además eran videos bailados, con un grado de personalidad y pericia que podían envidiar tanto Fred Astaire como Elvis Presley. Finalmente, con el video *Thriller*, dirigido por John Landis y con efectos especiales de Rick Baker, Jackson creó lo que estaba buscando: que el video se independizara tanto de la canción como se pudiese. Transformado sucesivamente en hombre gato y en zombie, en ese videoclip, enmarcado por la voz de Vincent Price, Jackson fue todo lo que quiso ser: un mutante a tiempo completo gracias a las técnicas de maquillaje y de montaje. Si, como sugiere Jean Baudrillard, el cuerpo de Michael Jackson es un mestizaje donde se reconcilian signos opuestos (blanco/negro, hombre/mujer), también se puede sostener que parte de su identidad tiene que ver con amalgamar al hombre con la máquina a través de las técnicas de sus videoclips como obras de arte totales.

No es casual que Rick Baker el mismo año que ayudaba a mutar a Jackson en *Thriller* haya hecho los efectos especiales de *Videodrome*, la película de Cronenberg donde el video canibaliza a su protagonista, donde la alucinación videográfica se traga al mundo. Si el rasgo principal de Michael Jackson se basó en una guerra contra natura, contra el tiempo, contra lo real, logró la máxima artificialidad en su alianza con la tecnología, que le remodeló el cuerpo en un caso de tecnomestizaje, convirtiéndolo en una alucinación donde lo físico y lo digital se funden en extrañas y perturbadoras gemas del videoclip como *Ghosts* (1997), dirigido por Stan Winston, otro de los grandes especialistas en FX. *This Is It* es otro estadio

de esta mutación videográfica.

Como título, *This Is It* es casi un palíndromo, se puede leer al derecho y al revés, casi que se puede rebobinar como si fuese un video convertido en loop. Y es una película enteramente registrada en video, y su paso al filmico para la exhibición no oculta su textura digital de origen. Lo particular es que este video no fue originalmente pensado para ser una película, sino que como souvenir se grabaron los ensayos del que iba a ser el último show de MJ, como quien filma una fiesta de quince o un casamiento, aunque por momentos el registro está al borde del reality show. Es que Jackson hizo el primer videoclip-reality, *Liberian Girl*, en el que una serie de estrellas de los ochenta, que van desde Spielberg a Corey Feldman, de Steve Guttenberg a Whoopi Goldberg, de David Copperfield a Rosanna Arquette, lo esperaban en un set. Pero él bajaba al final de la canción montado en una grúa detrás de una cámara, como si los hubiese estado filmando todo el tiempo. Ésta era una suerte de ensayo para un videoclip que nunca existió, como *This Is It* es un ensayo de un show que nunca existió. O sí, existió para terminar en un video, como el mismo MJ. No cabe duda de que en la base de este nuevo video hay una estrategia frankensteniana: revivir a Jackson a partir de fragmentos, de vestigios en video. Por eso, ésta es una película que se debe ver en espejo con el inicio de *Moonwalker* (1988), donde el frankensteinismo estaba tan explicitado como en la narración de *Ghosts*: un collage de imágenes y sonidos en remix tecno para darle una electricidad nueva a MJ. O mejor, más que Frankenstein, el referente es su sinónimo de cuento de

**This Is It**  
es una  
mentira, y  
es ahí  
donde MJ  
vive: la  
tecnoficción es  
su hogar,  
su  
Neverland  
donde el  
tiempo no  
pasa.

hadas, Pinocho, que aparece en el camarín de Michael en *Moonwalker*: el muñeco animado y mentiroso. *This Is It* es una mentira, y es ahí donde MJ vive: la tecnoficción es su hogar, su Neverland donde el tiempo no pasa. MJ vive en un mundo ideal de cuentos de hadas, y las ideas no se matan, por eso la película no alude a su muerte, porque sería plenamente contradictorio.

El show de *This Is It* que preparaban MJ y Kenny Ortega era hipertecnológico e incluía coreografías sincronizadas con dispositivos escénicos mecánicos y visuales, con videoclips que interrumpían el show, a veces mezclados de una forma que confunde el final del video y el principio del recital y viceversa. Tal vez este espectáculo habría sido la máxima interrelación entre video y personas sobre un escenario, pero en la fusión habrían terminado convirtiendo a MJ, como en el final de *Moonwalker*, en un cyborg, en tecnoespejismo humanoide hecho realidad. Uno de esos videos propone un collage retro de escenas de films noir con MJ insertado entre Rita Hayworth y Humphrey Bogart. En su crítica a *This Is It* en el *Village Voice*, Zach Baron sostiene que cuando Michael Jackson se convierte en una Imagen Generada por Computadora para insertarse en películas como *Gilda* y *Al borde del abismo*, "extrañamente, nunca parece más real que cuando él actúa en efectos digitales blanco y negro". Tiene razón, parece más real, pero no es extraño el mestizaje de Michael Jackson con el video si uno rebobina su historia sin fin. Porque el Rey del Pop construyó minuciosamente su vida eterna como un loop de pixels por los siglos de los siglos. Amén. [A]



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



# 12.2009 **malba.cine**

→CICLO

## ¿La violencia está en nosotros?

Durante todo el mes

PROGRAMADORES INVITADOS Jorge Bernárdez y Sebastián Rotstein

Este ciclo abarca cuatro zonas diferentes: Sexo, violencia y venganza; Oposición Control y violencia; Política; Cine policial argentino. Si bien cada zona establece diferencias por género, el cuerpo es el hilo conductor. Se verán films de Gerard Damiano, Carl Reiner, Alan Pakula, Robert Mulligan, Fritz Lang, George Romero y Richard Fleischer, entre otros directores.

FILM DEL MES XLVII

### Gallero

(Argentina, 2009), de Sergio Mazza  
Sábados a las 20:00

ESTRENO

### El amarillo

(Argentina, 2006), de Sergio Mazza  
Viernes 4, 11 y 18 a las 20:00

TRASNOCHES

### Kapanga Todoterreno

(Argentina, 2009), de Farsa Producciones  
Sábados a las 00:00

## Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Recortá este cupón y canjealo en la recepción del museo.

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

[www.malba.org.ar](http://www.malba.org.ar)

malba Fundación Costantini



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](mailto: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.



## Despertares, viajes, sueños, acechanzas

por **Fernando E. Juan Lima**

**D**ifícilmente podría identificarse a Ang Lee como un autor. (Su filmografía ha podido verse en nuestro país casi completa, en cine o en edición directa a DVD, desde su segunda película, *El banquete de boda*, de 1993; la anterior, *Pushing Hands*, de 1992, nos ha pasado más inadvertida.) El director ha sabido moverse entre el cine de época y el cómic, entre el melodrama y la amable comedia localista, sin que en sus realizaciones resultaran palpables las huellas o trazas de su intervención, ya sea por el acercamiento formal a los temas, por la reiteración de éstos o por la evidencia de un universo propio que trasunte determinados intereses u obsesiones. Aguzando la mirada puede observarse que un rasgo que sí parece atravesar toda su producción es el de cierto determinismo oscuro, que con el devenir de las películas ha ido profundizándose y que no está ausente en la actual obra, su creación quizás más luminosa y festiva.

*Bienvenido a Woodstock* se basa en las memorias de Elliot Tiber (a quien Ang Lee conoció en San Francisco en un programa de televisión, mientras aquél se hallaba promocionando su libro y éste su anterior film, *Crimen y lujuria*). Tiber tuvo un lateral pero muy relevante rol para que se concretara el Festival de Música y Arte de Woodstock de 1969. En esa época, cuando aún trabajaba como decorador en el Greenwich Village de New York, el cordón umbilical del que no podía desprenderse lo seguía atando a sus padres, al negocio familiar y a sus vicisitudes. Así, en el verano de 1969 volvió al decadente motel en los montes Catskills (El Mónaco) regentado por su familia para intentar

### Bienvenido a Woodstock **Taking Woodstock**

Estados Unidos,  
2009, 110'

**DIRECCIÓN** Ang Lee

**GUIÓN** James Schamus

**FOTOGRAFÍA** Eric  
Gautier

**MONTAJE** Tim Squyres

**MÚSICA** Danny Elfman

**INTÉRPRETES**

Demetri Martin, Dan  
Fogler, Henry  
Goodman, Jonathan  
Groff, Eugene Levy,  
Jeffrey Dean Morgan,  
Imelda Staunton.

evitar su definitiva quiebra y el remate por el banco acreedor de su hipoteca. El relato conjuga la historia en virtud de la cual, frente a la falta de autorización para la realización del festival en otro pueblo, El Mónaco terminó siendo el centro de acción del evento que sumaría a cientos de miles de personas (en gran medida, por la confusión que se produce en torno a su gratuidad) con el recorrido personal del personaje principal (interpretado por Demetri Martin), que logrará salir del clóset, liberándose de las ataduras sociales y familiares y tomando conciencia de que la imagen que tenía de sí mismo, de sus padres y de la sociedad en general no siempre tenía que ver con la realidad.

En esta narración, que por momentos adopta una estructura coral, se nota la convivencia de dos películas distintas que no siempre se imbrican aceitadamente. Es que, por una parte, nos encontramos con los aspectos que tienen que ver con la música, la libertad, la liberación sexual, las experiencias ligadas a las drogas, en las que *The Grateful Dead*, *The Doors*, *Jefferson Airplane* y *Country Joe and the Fish* dan cuerpo, ambiente y carnadura a una cariñosa y encantadora vuelta al imaginario de fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Esta película nos recuerda los mejores momentos de *Casi famosos* (Cameron Crowe, 2000), en los que la levedad de la comedia servía de vehículo para hacer avanzar la trama, sin por ello dejar de narrar la historia que aparecía como la contracara, lo que ocurría en la trastienda de *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) y hasta *Gimme Shelter* (Albert y David Maysles, 1970). En este sentido, dejando fuera de campo el propio recital (que conserva así su dimensión mítica), el relato se detiene en una compañía de teatro nudista, en la seguridad de El Mónaco, a cargo de un travesti (Liev Schreiber), o en una extensa experiencia lisérgica, contagiándose de la soltura y permisividad de la época.

Pero también está la "otra película", en la que no sólo juega un papel preponderante la madre de Elliot (Imelda Staunton), con una inyección de excesivo dramatismo que en el contexto aludido hace un poco de ruido, sino que además se suman y acumulan las referencias a los aspectos "menos atrayentes" (el "lado oscuro") de "los tres días de paz y música": las extensas negociaciones para el alquiler del predio donde tendría lugar el espectáculo, los intentos de aprovechamiento de la situación por parte de unos mafiosos de pacotilla y por los comerciantes del pueblo que sacan rédito de la caótica situación creada; las referencias a Vietnam, los ejecutivos que van y vienen con sus maletines cargados de papeles y dinero junto con el organizador del evento, Michael Lang (Jonathan Groff). Si bien en este último caso se evita retratarlo como a los demás productores (meros mercaderes que no poseen interés alguno en el aspecto artístico o cultural del concierto), presentándolo cual figura heroica, recorriendo las locaciones a caballo, pareciera como si Lee no lograra despojarse de algo que huele a culpa y que podría relacionarse con aquel rasgo de oscuridad que referíamos al inicio.

En definitiva, la *Bienvenido a Woodstock* que mejor funciona es aquella que genera empatía con sus personajes, que festeja la emancipación, el puro presente y el desplazamiento de las fronteras (sociales, sexuales, sensoriales, políticas), aun cuando el peso del pasado y el conocimiento del futuro impiden que Ang Lee, en su acercamiento a Woodstock, se zambulla en el barro y baile poseído por el espíritu de la libertad. **[A]**

## El último aplauso

Argentina/Alemania/Japón, 1999-2008, 88'

## DIRECCIÓN

Germán Kral

## GUIÓN

Germán Kral

## FOTOGRAFÍA

Ricardo De Angelis,  
Sorin Dragoi

## EDICIÓN

Ulrike Tortora

## PRODUCCIÓN

Wolfgang Latteyer,  
Germán Kral

## Bar El Chino y después

por Jorge García

A lejado de las connotaciones turísticas, el bar El Chino fue un reducto de Nueva Pompeya en el que todos los viernes, a lo largo de más de tres décadas, se pudieron escuchar tangos a cargo de intérpretes sin fama ni prestigio en los medios pero de muy buena calidad, que ofrecían sus temas sin recurrir a micrófonos ni tecnología alguna, rodeados por el público presente y en un clima marcadamente intimista y amigable. Regenteado por mi homónimo Jorge E. García (que de chino no tenía nada, ya que era hijo de españoles), el lugar se convirtió, primero, en cita obligada para muchos amigos y vecinos tangueros, y, en sus últimos años, en una suerte de lugar "de culto" para escuchar nuestra música ciudadana en el que había que reservar lugar con anticipación para conseguir algún rincón, inclusive para quedarse parado. Cuando, luego de la depresión que le produjo la muerte de su hijo, El Chino falleció sorpresivamente en el año 2001, el lugar entró en rápida decadencia, ya que su mujer y su nuevo socio no pudieron sostener una buena administración y terminaron peleándose con los músicos que participaban, hasta que el lugar quedó prácticamente vacío de público.

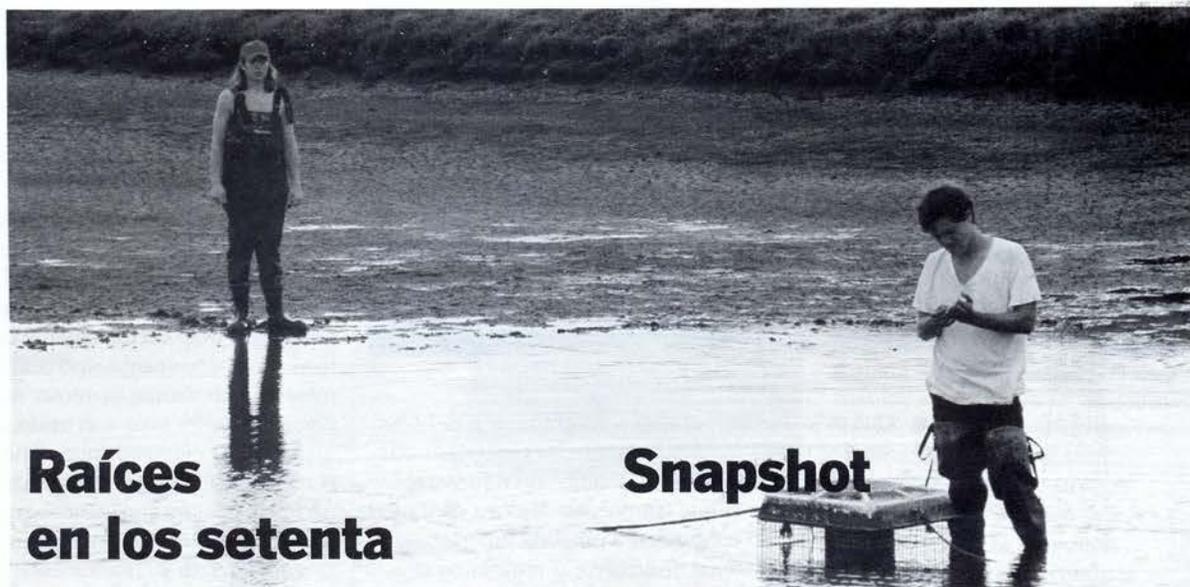
Germán Kral es un realizador argentino que vive en Alemania desde 1991, año en que fue allí a estudiar cine, y ha desarrollado toda su carrera en ese país. Según sus declaraciones, fue Doris Dörrie quien lo instigó a hacer un film sobre el legendario bar, y fue así que en 1999 comenzó a recoger material sobre el lugar. Su vuelta en 2001, con El Chino ya enfermo e internado y con la crisis económica galopante instalada en el país, le dio otra perspectiva a su película y un tono muy diferente al originalmente planeado. Retomó la filmación en 2003, ya cuando el bar contaba con una nueva administración y con varios de los artistas que habían cantado durante décadas en el lugar, sin trabajo ni fuentes de ingresos (una situación que llevó a uno de ellos, Horacio Acosta, primero a perder su casa y luego a la muerte). Finalmente, en 2006, Kral pudo regresar y terminar la película.

En su primera parte, el film tiene un tono casi festivo, con El Chino contando cuál era su idea original para el lugar y con un público exultante que escucha a los cantantes –algunos estupendos, como las octogenarias Cristina de los Ángeles e Inés "la calandria" Arce–, y que se intercalan con las canciones de tango de tono político, como la estupenda "Bella ciao". Por otro lado, en todo el tramo central el tono es mucho más elegiaco, con varias muertes de por medio pero con una fuerte vocación en esos intérpretes aparentemente desahuciados por poder continuar haciendo lo que mejor saben: cantar. El último tercio del film, luego del fortuito encuentro con los jóvenes músicos de la Orquesta Imperial, retoma –a pesar de las bajas producidas en el camino, como la del marido de Inés o la del mencionado Horacio Acosta, un personaje cuya vida fue un tango triste– un tono más optimista con la fusión de estos músicos de diferentes generaciones que harán una última función en el bar El Chino.

Si hubiera que hacer una referencia a los aspectos formales del documental, habría que decir que es un trabajo correcto, que no innovador, desde su estructura, pero que se impone por la intensa emotividad de muchos momentos y el carisma indiscutible y la fuerza de varios de los personajes. A eso hay que agregarle la excelencia de varios momentos de los cantantes, que incluyen las interpretaciones de Julio César Ferrán de "Como dos extraños", de Cristina de los Ángeles de "Cuesta abajo" y "De mi barrio" y de la formidable Inés Arce de "Duelo criollo", "Ventarrón" y "Cuando tú no estás", acompañada únicamente por un bandleón. Es posible que a muchos la película no les mueva un pelo, pero para todos aquellos quienes gusten del tango y valoren personajes con deseos de vivir enfrentando circunstancias desfavorables, esta película es francamente recomendable. [A]



## Shotgun Stories

Estados Unidos,  
2007, 90'**DIRECCIÓN** Ben Nichols**FOTOGRAFÍA**  
Adam Stone**EDICIÓN**  
Steven Gonzales**PRODUCCIÓN**  
David Gordon Green,  
Lisa Muskat, Jeff  
Nichols**INTÉRPRETES**  
Michael Shannon,  
Douglas Ligon, Barley  
Jacobs, Natalie  
Canerday, Glenda  
Pannell.Estreno en salas en  
formato DVD.

## Raíces en los setenta

A favor por **Jorge García**

## Snapshot

En contra por **Diego Trerotola**

Para una buena cantidad de integrantes del staff de la revista, el cine norteamericano es, hoy por hoy, el mejor del mundo. No es fácil, sobre todo a partir de la relación cantidad-calidad de estrenos de ese cine, encontrar argumentos para avalar esa afirmación. Una razón es la muy baja calidad de su producción estándar, ésa que en los años de oro de Hollywood provocaba que películas dirigidas por realizadores de tercera línea fueran, como mínimo, entretenidas. A ello debe sumarse la notable hegemonía de títulos hechos para satisfacer a espectadores mayoritariamente adolescentes, ya que son muy pocas, en mi opinión, las películas del cine norteamericano actual dirigidas a un público adulto, y abundan en cambio las obras destinadas a un entretenimiento inmediato y poco conflictivo, que no provocan ningún tipo de reflexión en quienes las ven. Sin embargo, cada tanto aparece alguna película que escapa a esas premisas dominantes. Es el caso de este film, una historia ambientada en el "sur profundo", que narra el enfrentamiento que se produce entre dos grupos de medio hermanos tras el fallecimiento del padre. Por cierto que no estamos ante un gran film; es más: sus mayores méritos se encuentran en su capacidad para retomar cierto estilo narrativo de los años 70 (la película me recordó en sus mejores momentos a los primeros títulos de Walter Hill, con su montaje brusco y su utilización de las elipsis), pero hay varias secuencias muy bien resueltas a partir de elementos netamente visuales y una precisa integración dramática del paisaje y el clima, además de una saludable tendencia a eludir los maniqueísmos en el trazado de los personajes y a evitar las escenas gratuitas de violencia. Parece no ser casual la presencia en la producción del film de David Gordon Green, otro realizador que retoma en su filmografía elementos del cine de aquella década. Hay que decir también que la película no sostiene hasta el final su intensidad dramática, y el último tramo es algo blando e insatisfactorio. Pero, en cualquier caso, estamos ante una interesante ópera prima, que le abre crédito a su director para futuros trabajos. [A]

Digamos que la reescritura del relato de "pueblo chico, infierno grande" del cine suburbano indie estadounidense está llegando a unos límites de estupidez notables. *Shotgun Stories* es una de las últimas entregas de un molde que desde *Sexo, mentiras y video* se propone cierto intimismo en las historias, un alejamiento del efectismo y la estilización de las narraciones de los grandes estudios, pero sin abandonar la crudeza y la frontalidad para retratar los síntomas más oscuros de la sociedad estadounidense. Todo eso está en *Shotgun Stories*, una historia de familias enfrentadas donde la venganza va duplicando la apuesta y la progresión dramática de manual carcome la supuesta ligereza y la falta de énfasis de la mirada de la película. Sin embargo, el sentimiento del "ya visto" es menos problemático que el desenlace, donde se vomita todo lo que la película guarda en su corazón banal: un personaje, escopeta en mano, interrumpe la escalada de violencia cuando aparecen dos niños en el encuadre y se da cuenta (y lo recita posteriormente) de que hay que parar de matar pensando en los hijos que hay o que vendrán en el futuro. Ese personaje, además, está cerca de los cuarenta años, y es profesor en un secundario, de manera que trata con adolescentes a diario. Y como ¡aún no se había dado cuenta de eso!, dice esa ingenuidad con toda las letras. Y si la película tratase de gente que no quiere tener hijos y de estériles, uno se pregunta si la venganza terminaría. Creo que ésa debería ser la secuela y, a diferencia de ésta, sería una película buena: una en la que los personajes se crean que las personas que no quieren o no pueden reproducirse deben morir para dejar lugar a los que sí, porque el mundo no es para todos. Ésa sería una comedia a lo Paul Bartel o a lo Buck Henry, una película estúpida sin vergüenza y con alegría, y no una supuestamente sabia. O será cualquier cosa, pero no, como lo es *Shotgun Stories*, una pomposa estampa estancada en una mirada al horizonte como quien repite otro de los tantos gestos que los personajes del cine indie convirtieron en pose: una pose tan banal como el snapshot de la tapa de un semanario de chismos, pero con menos misterio. [A]

## Ellos son, Los Violadores

Argentina, 2008, 89'

### DIRECCIÓN

Juan Riggiozzi

### GUIÓN

Juan Riggiozzi

### FOTOGRAFÍA

Otmar Pucheta

### PRODUCCIÓN

Juan Riggiozzi



¿Qué es lo que hace grande a un grupo de rock? *Ellos son, Los violadores*, el documental de Juan Riggiozzi sobre la banda del mismo nombre, no resuelve el misterio. Lo notable es que tampoco se dedica a confirmar de modo demasiado contundente ninguna supuesta grandeza. Apelandos a material de archivo, al testimonio de músicos, managers o periodistas afines y a una estética que remeda la vitalidad del punk en sus orígenes, con su obligada inclusión de carteles mal escritos y planos movidos, el film de Riggiozzi quiere ser más bien un canto de amor, una celebración del espíritu de supervivencia mucho más que el examen crítico de un fenómeno musical.

Nunca vi en vivo a Los Violadores, pero cuando en 1983 salió a la venta su primer disco una fama oscuramente atractiva los precedía. Es que en los años inmediatamente anteriores no era nada raro que los shows del grupo se interrumpieran y todo el mundo terminara en la comisaría más cercana, músicos incluidos. No es que aquellas primeras letras de la banda fueran especialmente preclaras,

pero se las arreglaban para evocar un vértigo y una energía particulares que parecían tener su epicentro en las calles de una Argentina cuya democracia que empezaba a estrenarse no sabía, no podía o no quería lidiar del todo con los demonios del miedo que aún pululaban.

¿Quiénes de los que escucharon ese disco pudieron olvidar la fuerza rudimentaria de esas canciones en las que el esencial desencanto adolescente se leía como comentario político y en el que una velada declaración de amor parecía un escupitajo, por ejemplo? Yo no, desde luego.

*Ellos son, Los violadores*, con sus testimoniantes prestigiosos y su tono decididamente conciliatorio, no oficia al final como documento sino como panegírico, como testamento de un tiempo hermoso. Aunque Los Violadores siempre parecen estar volviendo, la película se asemeja a una fiesta de despedida que viene a certificar el ingreso de la banda de Piltrafa y compañía a la historia del "rock nacional" (esa fórmula odiosa que hoy persiste como parodia involuntaria, pero que en aquellos años usábamos sin advertir su fundamental torpeza). El mote de "primera banda de punk en Latinoamérica" que se escuchaba por entonces tenía algo de programático y no veíamos, bajo su conmovedor tono proselitista, el astuto afán promocional que lo animaba. Luca Prodan, un aristócrata de nacimiento al que no le era ajena la geografía lumpen, solía poner en entredicho la autenticidad que el film da por sentada ("¿Qué punks? ¡Si son unos pelotudos de Villa Devoto!", dictaminó alguna vez). Si la película consigue, sin embargo, tocarnos de algún modo a los que rondamos los cuarenta, quizás sea porque simula con eficacia traernos de vuelta algo del calor de una antigua emoción perdida, una zona irrecuperable del pasado que algunos llaman adolescencia y otros llamamos hogar. **DAVID OBARRIO**

## Kapanga todoterreno

Argentina, 2009, 70'

### DIRECCIÓN

Farsa Producciones

### GUIÓN

Farsa Producciones

### FOTOGRAFÍA

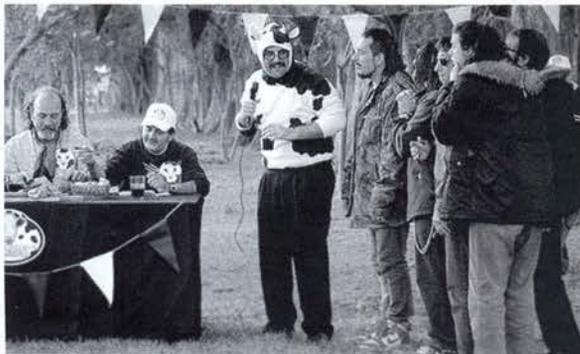
Diego Echave

### PRODUCCIÓN

Paulo Soria

### INTÉRPRETES

Martín "Mono" Fabio, Sebastián "Berta" Muñiz, Claudio Maffia, Marcelo "Balde" Spósito, Miguel "Maikel" De Luna Campos.



Dudo que a alguien le sorprenda que sean los muchachos de Farsa quienes están detrás de la película de Kapanga, la banda pogo-cuartetera que fue furor a fines de los noventa. Es un dueto hecho a medida, y no porque se suela decir que ambas agrupaciones son bizarras—qué palabra tan vaga, qué categoría moralista para definir lo que no es la norma—, sino porque aman sin pudor lo que otros consideran berreta, porque lo siguen haciendo a lo largo de los años con entusiasmo adolescente y porque no invitan a la excelencia almidonada sino a pensar al cine y a la música como una fiesta. Eso mismo es *Kapanga todoterreno*: una sinergia de modelos festivos de testosterona, un juego de bandos complementarios al que el espectador está invitado. La película es breve, concisa y ecléctica; más que ecléctica, múltiple, un dínamo de tramas narrativas archiconocidas, licuadas y servidas una encima de la otra. Pero lo deforme

no quita lo valiente: estamos ante una película de género bien llevada y con un guión clásico, donde todo cierra al final sin faltar a una lógica (*su* lógica). A veces parece remitir a nuestra querida *La discoteca del amor*—con intervalos musicales insertados en la narración—; a veces parece una comedia americana de campo de vacaciones (a lo *Wet Hot American Summer*), pasada por un tamiz local, y, a veces, es lisa y llanamente cormaniana. Los Farsa le sacan jugo a la textura digital para darle esa cosa trash, potenciada por primeros planos angulados de caras desencajadas, y trabajan con mucho detalle el *lo-fi*: modifican el pitch de las voces cuando hablan villanos o dioses, filtran la imagen de diferentes colores, prueban. Y no se cansan de visitar los géneros marginales, esta vez en todo su espectro: dragones de goma, zombis asaderos, animales y achuras que hablan, exorcismos... Bizarro, sí, así se suele decir, pero coherente: el tono general aglutina, y nada está metido a la fuerza porque justamente todo está metido a la fuerza. Los Kapanga, en medio de esta maraña, son el colmo de lo camp, y salen airosos. Son queribles, se nota que se están divirtiendo. Aportan lo argento a una trama regurgitada de los archivos del Hollywood clase B, y la mezcla, si bien pueril y un tanto boba por momentos, es muy simpática. Los cameos también juegan en esta dirección: Echarri se presta a la parodia y hasta Iorio, uno de los personajes más reaccionarios del rock nacional desde su verbosidad, parece entrañable. Sinergia exitosa, decía; *Kapanga todoterreno* es chiquita y modesta, pero generosa y desprejuiciada, cosas que uno a veces va a buscar a otros lados, confundiendo seriedad con satisfacción garantizada. **GUIDO SEGAL**

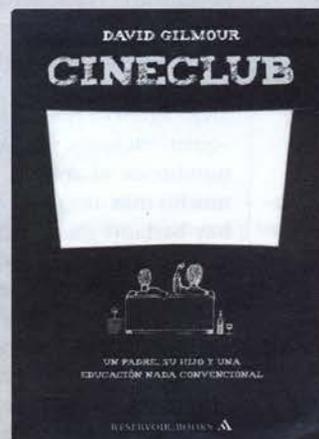
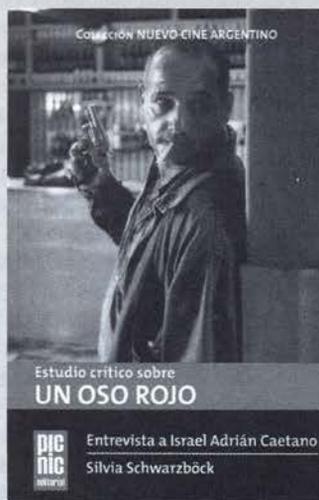
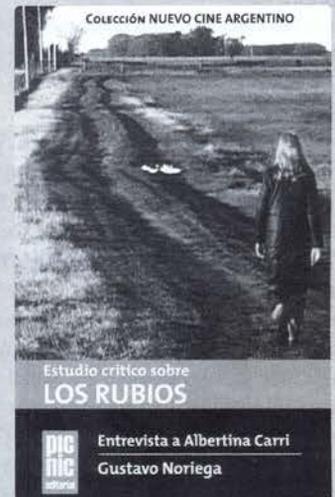
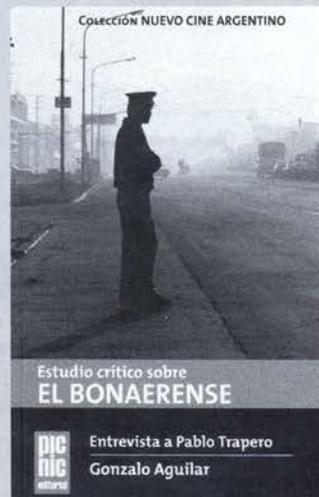
REVISTA **EL AMANTE CINE**

# NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL\*

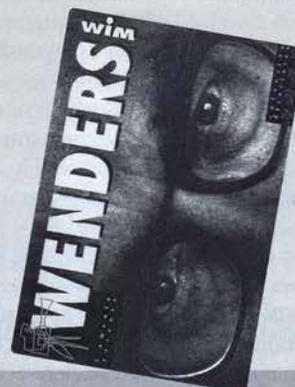
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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](mailto:amantecine@interlink.com.ar) o llámanos 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](http://www.elamante.com)

**OFERTA POR TIEMPO LIMITADO**

\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA



## La canción de París

Faubourg 36

Francia/Alemania/República Checa, 2008, 120'.  
**DIRIGIDA POR** Christophe Barratier, **CON** Gérard Jugnot, Nora Arnezeder, Clovis Cornillac, Kad Merad, Pierre Richard.

Buena parte de *La canción de París* transcurre en 1936, año en que Jean Renoir realizó *El crimen del Sr. Lange*, quizás la más política de sus fábulas humanistas. Teñida de un espíritu socialista derivado de la inminente ascensión del frente popular, la gran película de Renoir navega a timón firme entre drama, comedia y policial (su historia gira en torno a un asesinato), y, sobre todo, nos hace amar a un grupo de personas que forman una cooperativa para salvar su fuente de trabajo. Los lazos que tiende la película de Barratier con *El crimen...* a nivel argumental y de estructura son bastante evidentes: ambas narran mediante un extenso flashback las razones de un crimen. *La canción...* comienza una noche lluviosa, en una comisaría de París; Germain Pigoil se encuentra detenido, a punto de declarar. Sin más dilación, un fundido encadenado nos introduce a los suburbios de París con una cámara que sobrevuela una ciudad recreada a puro decorado, y que se detiene en los márgenes mismos del Chansonnia, teatro de music hall que será escenario principal de la historia y que en sus reminiscencias al Moulin Rouge de *French Cancan* agiganta su necesidad de filiación con el maestro Renoir. El problema principal de la película no reside en este pretendido parentesco, sino en que tranquilamente se podrían trazar otros acrecentando el linaje de manera exponencial. Digámoslo sin más rodeos: *La canción de París* recuerda a demasiadas películas; todo en ella tiene el aroma nostálgico de lo ya vivido, y así se diluye en una corrección que, si bien no molesta, tampoco trasciende. La épica de Pigoil y sus amigos al ocupar y reabrir el teatro, las canciones y los números de music hall; todo navega en una amable medianía. Y en su compendio enciclopédico de movimientos de cámara, grúas y travellings a mansalva, termina por correr hacia el pasado para no asumir el menor riesgo. **IGNACIO VERGUILLA**



## Mar negro

Mare nero

Italia/Francia/Rumania, 2008, 92'. **DIRIGIDA POR** Federico Bondi. **CON** Ilario Occhini, Dorothea Petre, Corso Salani, Vlad Ivanov y Maia Morgensten.

Sin llegar a ser una gran película (muy lejos de ello), la ópera prima del italiano Federico Bondi ofrece algunos elementos que la colocan en un nivel superior a la mayoría de los títulos de ese origen llegados a estas pampas en los últimos tiempos. Según el director, el film está inspirado en elementos autobiográficos (al final aparece una dedicatoria a la memoria de su abuela) y está centrado en la –en principio– dificultosa relación entre una anciana hosca y malhumorada y la muchacha rumana encargada de cuidarla. Nada demasiado novedoso, pero la película, narrada con un tono contenido y carente de sentimentalismo, expone con precisión la evolución de esa relación, primero agresiva por parte de la anciana –quien inclusive llama a la muchacha por el nombre de su antigua cuidadora– y luego mucho más afectuosa y comprensiva. Es que hay bastante en común entre los dos personajes, la vieja mujer solitaria e hipocondríaca, con apenas algún esporádico contacto con su hijo y su nuera (no demasiado preocupados por su suerte), y la chica que –como muchos de sus compatriotas– ha emigrado de Rumania en busca de mejores condiciones de vida, habiendo dejado allí a su marido, a punto de ser despedido de su trabajo. Apoyándose (sobre todo) en la sólida interpretación de las dos protagonistas y con una puesta en escena austera que no recurre a golpes bajos, el film ofrece en sus mejores momentos una cálida y sensible aproximación a los personajes. No todas son virtudes (hay algunos flashbacks inútiles, un montaje paralelo algo elemental en los tramos finales), pero la película, con su falta de pretensiones, su tono asordinado y sin demasiadas estridencias, se coloca cómodamente por encima de la mediocridad de la gran mayoría de los estrenos que atiborran la cartelera actual. **JORGE GARCÍA**



## Sangre del Pacífico

Argentina, 2009, 103'. **DIRIGIDA POR** Boy Olmi, **CON** Delfi Galbiati, Emilia Paino, Ana Celentano, Ezequiel Díaz, China Zorrilla.

Durante los primeros minutos, en los que parece que va a tratar el tema de las mujeres que vienen a Buenos Aires para trabajar como mucamas, *Sangre del Pacífico* tiene la fuerza de su contenido: una situación real y un dolor punzante. Hay testimonios y está la historia de Charito (Emilia Paino): la “sangre del Pacífico” que deja la selva peruana para buscar una situación mejor. Un personaje habla del trabajo de las mucamas como “la esclavitud de hoy”. Pero después el centro de la trama cambia hacia el personaje del actor/director viejo/loco (Delfi Galbiati) y esa película se desvanece. Tras algunos subterfugios, el conflicto se resuelve: Charito entra a trabajar con la familia bienpensante del director. Ahora ya no la obligan a comer sola en la cocina. Como el “negro bueno” del Hollywood clásico, leal a la casa, se ofrece a donar sangre para el patrón porque “usted haría lo mismo por mí”. Boy Olmi, el actor/director, parece enamorado de su personaje de actor/director que sueña con filmar una película sobre las gestas libertadoras de Argentina. Supuesta encarnación del “artista”, este personaje no tiene mucho más interés que una cuestionable historia de amor pasado con una mucama peruana (sí, otra); cada tanto suelta un grito o murmura medias frases. Cuando se limita a la sobriedad, Olmi consigue algunas escenas atractivas (como un plano en el que sigue a la altura de sus ojos a un perro que entra en la casa, de lo mejor de la película), pero cuando su cámara se posa sobre el personaje del director, las imágenes se vuelven de una banalidad espantosa, de una falsa intensidad, de un lirismo fácil y ególatra. Estas dos alternancias se ven salpicadas de escenas de un surrealismo leve, en las que encontramos “metáforas filmicas” al estilo Subiela y algunos sueños que no agregan nada a lo que vemos. Los mejores momentos de *Sangre del Pacífico*, por lejos, son los que tienen a Emilia Paino como centro: con buena presencia construye un personaje que, aun cuando quedó relegado de la trama, sigue robándose la película. **MARCOS RODRÍGUEZ**



## La saga Crepúsculo: Luna nueva

The Twilight Saga: New Moon

Estados Unidos, 2009, 130', **DIRIGIDA POR** Chris Weitz, **CON** Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Billy Burke, Dakota Fanning, Chaske Spencer, Ashley Greene.

Basta de llamar películas o cine a estos productos autorreferenciales del marketing. No son más que píldoras para no pensar destinadas a hordas de adolescentes, ideadas por campañas publicitarias abocadas al único fin de vender revistas, pósters, llaveros, álbumes, figuritas y demás piedritas de colores. Nada tan alejado del arte cinematográfico como esta exitosa saga editorial (que no me atrevo a denominar novela) transpuesta a algo que se proyecta a 24 cuadros por segundo.

¿Qué te pasó, Chris Weitz, vos que codirigiste esa gran película que fue *Un gran chico*? ¿Por qué elegiste hacer esta burda ilustración de un libro de retrógrada moralina? Para los neófitos en las chapuceras artes de Stephenie Meyer, sería conveniente saber que Bella es una linda joven enamorada de Edward, un vampiro tan bueno que ha decidido no beber sangre humana. El amor que los une es tan pasional que el pobre Edward debe refrenarse para no pegarle un tarascón a su bella novia, que arde de ganas de ser mordida. Pasiones contenidas a fuerza de creencias religiosas (propagadas no tan subliminalmente por medio de metáforas de poco vuelo) que no verán su concreción hasta la última entrega, la cuarta, luego de que el rito matrimonial se haya concretado.

Algunos vampiros (el protagonista) tienen poderes especiales (como leer la mente); pero algunas muchachas (la protagonista) son inmunes a estos poderes, ante lo cual otros vampiros quedan maravillados. *Luna nueva*, la de los cines, incapaz de mostrar esto, opta por el camino más vil: explicarlo por boca de los interesados; ineficiencia ésta aplicada a lo largo y a lo ancho.

En *Luna nueva*, la de los cines, la pasión, el amor, el desamor, el miedo, la tristeza y cualquier otra cosa están en las palabras de los personajes porque desde las imágenes lo único que se desprende es un masculino desfile de jóvenes y trabajados torsos desnudos. **MARINA LOCATELLI**



## 500 días con ella

(500) Days of Summer

Estados Unidos, 2009, 95', **DIRIGIDA POR** Marc Webb, **CON** Zoëy Deschanel, Joseph Gordon-Levitt.

**500 días con ella** no es una historia de amor, sino que es la historia de un chico que se obsesiona amorosamente con una chica. O mejor dicho, es la historia del tiempo que lleva el amor. Contado desde el punto de vista del chico, reforzado por una voz en off como si fuera un cuento tradicional, este relato fragmentado, distanciado y "posmoderno" es una típica película de esas independientes norteamericanas, cancheras y ligeras, con pantallas divididas, mucha música, inscripciones verbales en el cuadro y hasta escenas de karaoke. Es verdad que no está mal, se deja ver con facilidad, es amena y hasta simpática, pero lo que molesta es su inscripción denodada en la categoría "indie", como si el gesto obsesivo del protagonista hacia la chica se replicara en el gesto obsesivo de este director debutante por poner a su película en la estantería de las "indies", en esa estantería de los videoclubes, claro, cuando existían los videoclubes. Quebrando constantemente la cronología, estos 500 días que abarcan la inestable relación entre chico y chica son contados arbitrariamente; por ejemplo, empieza con el 488 y sigue con el día 3 y avanza por el 199. Desde su concepción formal y estética, este procedimiento no le suma ni le resta nada a la película, sólo es una elección del director, algo caprichosa y tal vez vacía. Que la protagonista sea la linda Zoëy Deschanel (inolvidable desde su papel en *Casi famosos*, allá por el año 2000) también sitúa a la película en cierta tradición, la de las películas de adolescentes tardíos, de maduración emocional, de relaciones inestables. El amor, el destino, el compromiso, el matrimonio suenan en el presente como ideas acartonadas, como las frases que el protagonista escribe en las tarjetas de saluciones, y quizá sea ésta una de las ideas de la película. Ofrecer una mirada sobre el amor ya no desde la comedia romántica, que es dulzona y predecible con sus finales felices, sino desde este género que se constituye como fragmentario, ligero y olvidadizo, tal como la relación entre el chico y la chica. **MARCELA GAMBERINI**



## Mr 73: La última misión

MR 73

Francia, 2008, 125', **DIRIGIDA POR** Olivier Marchal, **CON** Daniel Auteuil, Olivia Bonamy, Catherine Marchal, Francis Renaud.

**E**l señor Olivier Marchal fue policía antes de dedicarse al cine. Hay que agradecer a la providencia que guió a Monsieur Marchal a tomar esta sabia decisión. Da miedo pensar lo que habría sido de la seguridad pública de los franceses en manos de un hombre como éste. Que no tenga capacidad para dirigir una película sólo puede terminar en un rato de fastidio y aburrimiento. Imaginarlo resolviendo crímenes o dirigiendo el tránsito en las calles de Francia es una pesadilla de catástrofes y muertos sólo equiparable a ésta, su última película, en la que un inspector alcohólico (Auteuil) va sembrando cadáveres a su paso en la búsqueda de un violador y asesino serial. Al desatinado Marchal no le importa ninguna coherencia ni tiene sentido de la medida o del ridículo, sólo acumula catástrofes sobre las espaldas del devaluado Auteuil, quien además de soportar el peso de las traumáticas muertes de su mujer e hija se empeña en ser un policía honesto en medio de sus propias borracheras, transformándose en un individuo más peligroso que un policía corrupto. Hay una serie de subtramas, todas truculentas, que se amontonan sin sentido, como si Marchal quisiera imponerse al espectador mediante una violencia de igual grado que las ejercidas por los asesinos en su film, las cuales nunca se reúnen en algún punto de vista; hay una rebuscada e inútil vuelta narrativa para justificar el gratuito título de la película, policías malos, traiciones, psicópatas de matriz *hannibalesca* y una ordealía final en donde el inspector Schneider mata a diestra y siniestra con un peculiar sentido de la justicia que iguala a justos y pecadores. Hay, por último, una vocación de hacer cine parapolicial que pone a Marchal fuera de cualquier ley. Si este hombre sigue filmando, ¿quién podrá defendernos? **EDUARDO ROJAS**



Los fantasmas de Scrooge

### Alicia y John, el peronismo olvidado

Argentina, 2008, 90', **DIRIGIDA POR** Carlos Castro, **CON** Carlos Portaluppi y Ana Celentano.

Sobre dos líderes un tanto olvidados de la resistencia peronista y de la revolución cubana, la pareja conformada por Alicia Eguren y John William Cooke, versa este documental de cabezas parlantes, perteneciente a la serie producida por el Centro Cultural Caras y Caretas, titulada *Vidas argentinas*. El relato combina entrevistas –muchas de ellas interesantes– con la dramatización de la pareja a cargo de Celentano y Portaluppi. La ficcionalización, que intenta varias cosas pero logra pocas, pretende mostrar la construcción de los personajes, jugar con el rompimiento de la cuarta pared y la interpelación directa a la cámara y encarnar estas dos personalidades fuertes y singulares. El problema es que esta teatralidad trae aparejada una inmovilidad en el ritmo del relato que se opone a la acción, característica inherente a estos revolucionarios que supieron participar en la lucha armada de la Bahía de Cochinos. Finalmente, la película no logra alcanzar la intensidad que los personajes emanan. Uno sospecha que Alicia y John fueron personalidades mucho más comple-

jas y contradictorias de lo que deja adivinar el documental. **MARINA LOCATELLI**

### Cartas para Jenny

Argentina/España/Israel, 2007, 100', **DIRIGIDA POR** Diego Musiak, **CON** Gimena Accardi, Fabio Di Tomaso, Manu Fullola, Martín Seefeld, Beatriz Spelzini.

“Al principio me costó entenderlo, el rabino no era demasiado explícito”, dice Jenny, la destinataria de las cartas de su madre muerta. En cambio, a nosotros, los espectadores, no nos cuesta nada entender porque la película se encarga de sobreexplicarlo todo. Guión y puesta en escena apuntan a una estética de culebrón televisivo, desde la dirección de actores hasta la sobreabundancia de primeros planos y el refuerzo sentimental de cada situación a través de la música. No ayuda que se trate de una joven puntana cuya madre –¿española?– muerta le deja cuatro cartas para cada etapa importante de su vida (Jenny tiene un hermano pero parece que a él no lo quería mucho, porque no le dejó nada). Además, a la misma chica le pasa que queda embarazada, su novio –español– la abandona al pie del altar,

viaja a Israel, descubre la verdad sobre la muerte de la mamá y encuentra su verdadero amor. Todo esto mientras la voz en off nos regala enseñanzas de vida del estilo de las cadenas de mails que recibimos a diario. **ML**

### Silencios

Argentina, 2009, 90', **DIRIGIDA POR** Mercedes García Guevara, **CON** Marta Lubos, Ana Celentano, Duilio Marzio, Guillermo Arengo, Nahuel Pérez Biscayart

Om es un pibe de la calle, bonachón y con buenas intenciones (comprarle a su hermanita las zapatillas que tanto quiere). Si en su camino se encuentra con un cura abusador que le da besos en el cuello y lo manosea susurrándole al oído que todos estamos solos en este mundo, mientras pone dinero en sus bolsillos, algo huele mal. Si esa violación funciona además como justificativo de la conducta posterior del otrora buenazo, el lugar común se desborda de un determinismo lineal que recuerda a un cine instalado en el pasado. Cada acto se encadena con el siguiente en una sucesión de desatinos que apenas disimulan una mirada extranjera, y que limitan la existencia de los numerosos personajes a la exhibición verbalizada de su función dentro del guión. Que se crucen sus destinos es lo de menos; la falta de libertad con que se mueven los ancla a una instancia anterior al registro de la cámara, convirtiéndola en instrumento mecánicamente estéril. Más que historia coral, cine que se queda mudo de tanto decir. **IGNACIO**

**VERGUILLA**

### Volver a amar

#### Aanrijding in Moscou

Bélgica, 2008, 102', **DIRIGIDA POR** Christophe Van Rompaey, **CON** Barbara Sarafian, Jurgen Delnaet, Johan Heldenberg, Anemone Valcke, Sofia Ferri y Julian Borsani.

Estreno en salas en formato DVD.

**Volver a amar** es volver a ver eso que vimos muchas veces. Es la variación belga de *El camionero* y *la dama* (sin el melos pero con el drama). Es la historia de una cuarentona de clase media con un trabajo mediocre y tres hijos, abandonada recientemente por su marido, quien se ha ido embelezado por una joven alumna. Es la historia sobre qué puede hacer ahora con su vida, sobre cómo reacomodar las relaciones familiares, sobre cómo reconstruir el autoestima, sobre cómo volver a amar y permitir ser amada. No existe nada particularmente reprochable en esta comedia dramática, ni tampoco nada destacable. El

relato es fluido y correcto, aunque se sostiene en gran parte por el trabajo preciso de la protagonista. La película no peca ni de pretenciosa ni de decididamente costumbrista. ¡Lástima que todo sea tan prolijo! Sólo apunta a una medianía medioclasta y barrial, sin jugarse en ningún momento por algo, a pesar de que trata, en algunas escenas, de escaparse del cliché de nueva divorciada. Su peor defecto reside en el hecho de que nada impide olvidarla a los pocos días de haberla visto. **ML**

## Los fantasmas de Scrooge

### A Christmas Carol

Estados Unidos, 2009, 96', **DIRIGIDA POR** Robert Zemeckis, **CON** las voces de Jim Carrey, Gary Oldman, Colin Firth, Cary Elwes, Robin Wright Penn, Bob Hoskins.

**E**l director que alguna vez alumbró con, además de cuatro o cinco grandes películas, la mejor combinación posible entre un conjunto de caricaturas animadas de lo más salvajes y "el mundo real" en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* nos estaba por tercera vez consecutiva (tras *El expreso polar* y la mucho mejor *Beowulf*) con sus dibujitos inanimados que se parecen menos a *motion capture* mediante o la fantochada del día que se les ocurra— a los actores que los interpretan que a unos maniqués o muñecos de cera con sus rostros. "Por qué" y "para qué" son las preguntas que uno se hace entre bostezos, mientras que a su vez no puede dejar de reconocer que la historia no está nada mal —porque, claro, Charles Dickens era un gran guionista— y que algunas composiciones visuales tampoco lo están: por ejemplo, la imaginativa representación del fantasma de los tiempos pasados —usualmente interpretado en el cine por un nene o una mujer— en la forma de una suerte de velita que en el temblor de su llama parece tener más vida que cualquiera de los varios personajes en los que se reconoce y se desperdicia a Carrey. A 166 años de su publicación original, el *Cuento de Navidad* sigue siendo, por supuesto, buenísimo, pero ya existe la versión de los Muppets con el insuperable Michael Caine como Scrooge, así que no perdamos más el tiempo. **MARIANO KAIRUZ**

## Poema de salvación

Argentina, 2009, 78', **DIRIGIDA POR** Brian Dublin, **CON** Fernando Rosarolli, Irina Alonso, Gonzalo Senestrari.

**E**scribo mordiéndome los labios para no decir ni escribir todos los chistes que se me ocurren sobre *Poema de salva-*

*ción*. Pero como soy una persona de fe, dejaré actuar a mi caridad cristiana y pasaré por alto las cosas que realmente me causaron indignación del film. Que cada uno piense lo que quiera. Si creen que el rock es "satánico" y lleva al Infierno, allá ustedes. Yo creo que *El secreto de sus ojos* es mala y nadie me cree. Las ideas no son películas, las películas son películas y se juzgan por lo buenas o malas que son como películas. Pero es cierto que, si uno hace una buena película, puede llegar a sostener en el film ideas tremendas sin perder el aplauso del público y/o del especialista, vean si no a una tal Leni Riefenstahl. El problema sobreviene cuando una idea (excelsa o nefasta, lo mismo da) es representada por una obra deplorable desde lo formal, como ésta, donde nada parece real, donde todos los actores parecen estar actuando, donde los "roqueros" parecen los hijos bobos de Kubrick y Marilyn Manson. Entonces la idea se diluye en el escarnio general. Lo que vale en el arte no es la intención (ni las intenciones de este rosario de penas) sino la forma. Esta película cristiana (¡pobre Cristo!) lo demuestra por el absurdo.

**LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

## El juego del miedo VI

### Saw VI

Estados Unidos, 2009, 89', **DIRIGIDA POR** Kevin Greutert, **CON** Costas Mandylor, Shawnee Smith, Tobin Bell, Tanea Howard, Samantha Lemole, Athena Karkanis, Betsy Russell, Mark Rolston.

**N**o sé por qué voy a ver las películas de *El juego del miedo*, si las odio. Ah, sí, porque es en parte mi trabajo. Bueno, sorpresa: ésta me gustó un poquito más que la anterior. Es un dos, no un uno, pero eso es porque para continuar haciendo una película por año hacen la historia de los personajes cada vez más alambicada y tortuosa, mientras van recortando, destazando, aplastando y desecando gente en el camino. Gente mala que se aprovecha de los demás por afán desmedido de lucro, como bien saben, porque estos juegos para gente demente son la idea que tiene gran parte de la sociedad respecto de la justicia: reventar humanos que se ocupan de reventar humanos. Como sea, no es tal el peor de sus defectos sino su enorme solemnidad, que nos hace sospechar que eso de matar a lo malos es algo que los realizadores se creen en serio: es interesante la simpatía que tienen por esta manga de asesinos torturadores (en realidad, viceversa). Y me cansé de que el único chiste sea cómo alguien se corta en pedacitos para salir de una trampa: Tom y Jerry lo hacían mejor. Bueh, me acaba de bajar un punto. Es un uno, nomás. **LMD'E**

## Terror en la Antártida

### Whiteout

Estados Unidos, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Dominic Sena, **CON** Kate Beckinsale, Alex O'Loughlin, Shawn Doyle, Columbus Short, Tom Skerritt, Gabriel Macht.

**Q**ué quieren que les diga: a mí Kate Beckinsale, con el tiempo, no sólo me va cayendo bien sino que hasta me parece que es buena. No era buena, era espantosa en la época de *Los últimos días del disco*, pero a fuerza de yugarla ahora parece un ser humano real incluso en films de pacotilla como éste. Que tiene como único atractivo el hecho de que se trata de una mujer que investiga el primer asesinato en la Antártida. Y que se viene la fría noche polar y hay poco tiempo para averiguar quién es el asesino y por qué lo hizo. Y que si salís desabrigado no te vas a pescar un catarro sino una muerte atroz y cruel. O sea, el film tiene muchos atractivos. Que, puestos en escena a desgano por un empleado inocuo (bueno, no: una vez hizo una película desafortunada llamada *Swordfish*), se derriten rápidamente en una más de pesquemos al malo. La Beckinsale, sin embargo, le pone onda al asunto, incluso garra, aunque las ideas son del freezer apenas pasadas por microondas. El asesino es el que usted imagina a los cinco minutos, no se gaste. **LMD'E**

## El corredor nocturno

Argentina/España, 2009, 98', **DIRIGIDA POR** Gerardo Herrero, **CON** Leonardo Sbaraglia, Miguel Ángel Solá, Erica Rivas.

**N**o sé si la agonía puede dividirse en etapas o partes. Lo seguro es que, después de esta película, la agonía puede dividirse en escenas, secuencias y planos. Porque el visionado de *El corredor nocturno* duele, genera un dolor físico que llega hasta los huesos. Sólo eso deja este relato (película gris sobre una vida gris en una ciudad gris), aburrido como su injustificada monocromía: Eduardo López (Sbaraglia) es un vendedor de seguros que un día se cruza con Raimundo Conti (Solá). Entonces empiezan a verse muy seguido, tan seguido que aquél termina acosado por las inesperadas intromisiones de éste en su vida. Y no mucho más pasa en esto que es como un David Fincher *reloaded*, mal hecho, mentiroso (sobre todo cuando Eduardo, su mujer y Conti cenan en un restaurante), con personajes horribles (el del jefe gringo es realmente un papelón) y avivadas de cuarta (el diálogo en el que Clara pregunta: "¿Los lentes los tenés vos?", y Eduardo responde: "Nosotros los tenemos, sí"). Películas punzantes, que les dicen. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

**Estrenos hasta el jueves 26 de noviembre inclusive**

(500) días con ella (Marc Webb)  
[Rec] 2 (Jaume Balagueró y Paco Plaza)  
¡Me robaron el papel picado! (Anibal Di Salvo)  
¡Sí señor! (Peyton Reed)  
¿Qué pasó ayer? (Todd Phillips)  
100% lucha: El amo de los clones (Paulo Soria y Pablo Parés)  
17 otra vez (Burr Steers)  
A prueba de muerte (Quentin Tarantino)  
Adventureland (Greg Mottola)  
Agente internacional (Tom Tykwer)  
Al otro lado (Fatih Akin)  
Algún día comprenderás (Amos Gitai)  
Algún lugar en ninguna parte (Victor Dinenzon)  
Alicia y John, el peronismo olvidado (Carlos Castro)  
Aliento (Kim Ki-duk)  
Amorosa soledad (Martín Carranza y Victoria Galardi)  
Ángeles y demonios (Ron Howard)  
Anita (Marcos Carnevale)  
Arrástrame al Infierno (Sam Raimi)  
Asterix en los juegos olímpicos (Frédéric Forestier y Thomas Langmann)  
Australia (Baz Luhrmann)  
Bastardos sin gloria (Quentin Tarantino)  
Batalla en el cielo (Carlos Reygadas)  
Bellamy (Claude Chabrol)  
Belle Tjoujous (Manoel de Oliveira)  
Ben X (Nic Balthazar)  
Bienvenidos al país de la locura (Dany Boon)  
Big Bang Love (Takashi Miike)  
Bolt: un perro fuera de serie (Chris Williams y Byron Howard)  
Boogie, el aceitoso (Gustavo Cova)  
Caja cerrada (Martín Solá)  
Camino a la redención (Guillermo Arriaga)  
Cartas a Malvinas (Rodrigo Fernández)  
Castro (Alejo Muguillansky)  
Cenizas del tiempo (Wong Kar-wai)  
Che: Guerrilla (Steven Soderbergh)  
Coco antes que Chanel (Anne Fontaine)  
Código de familia (Gavin O'Connor)  
Cómo estar muerto/Como estar muerto (Manuel Ferrari)  
Competencia desleal (Ettore Scola)  
Coraline y la puerta secreta (Henry Selick)  
Corazón de tinta, el libro mágico (Iain Softley)  
Cous cous, la gran cena (Abdellatif Kechiche)  
Crepúsculo (Catherine Hardwicke)  
Cuando todo cambia (Helen Hunt)  
Cuatro vidas y un destino (Jieho Lee)  
Cuenta regresiva (Alex Proyas)  
Cuentos que no son cuento (Adam Shankman)  
Cuestión de principios (Rodrigo Grande)  
De Bolívar a Chávez, hacia la segunda independencia (Daniel Vaca Narvaja)  
Del tiempo y la ciudad (Terence Davies)  
Demasiado amor (Lina Wertmüller)  
Desafío (Edward Zwick)  
Desperaux: un pequeño gran héroe (Sam Fell / Rob Stevenhagen)  
Diabólica tentación (Karyn Kusama)  
Días de mayo (Gustavo Postiglione)  
Dragonball evolución (James Wong)  
Duplicación (Tony Gilroy)  
Educando a Víctor Vargas (Peter Sollett)  
El año siguiente (Isabelle Czajka)  
El árbol de lima (Eran Riklis)  
El artista (Mariano Cohn y Gastón Duprat)  
El asaltante (Pablo Fendrik)  
El ave negra (John Maden)  
El baño del Papa (Enrique Fernández y César Charlone)  
El corredor nocturno (Gerardo Herrero)  
El curioso caso de Benjamin Button

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 2009 (poner en orden de preferencia) y la peor. Los votos se reciben hasta el 23/12 y se pueden elegir películas estrenadas hasta el 17/12. Envíen su lista a [elamanteencuesta2009@hotmail.com](mailto:elamanteencuesta2009@hotmail.com).

(David Fincher)  
El delfín: la historia de un soñador (Eduardo Schuldt)  
El destino final 4 (David R. Ellis)  
El día que la Tierra se detuvo (Scott Derrickson)  
El extraño mundo de Jack 3D (Henry Selick)  
El hombre que corría tras el viento (Juan Pablo Martínez)  
El juego del miedo 6 (Kevin Grentert)  
El luchador (Darren Aronofsky)  
El niño pez (Lucía Puenzo)  
El precio de la libertad (Bille August)  
El primer día del resto de nuestras vidas (Arnaud Desplechin)  
El ratón Pérez 2, la verdad verdadera (Andrés Schaer)  
El secreto de sus ojos (Juan José Campanella)  
El silencio de Lorna (Jean-Pierre y Luc Dardenne)  
El sol (Aleksandr Sokúrov)  
El solista (Joe Wright)  
El sueño del perro (Paulo Pécora)  
El sustituto (Clint Eastwood)  
El tango de mi vida (Hernán Belón)  
El telón de azúcar (Camila Guzmán Urzúa)  
El torcón (Gabriel Arregui)  
El transportador 3 (Olivier Megaton)  
El último mandado (Fabio Junco y Julio Midú)  
El último verano de la Boyita (Julia Solomonoff)  
El vestido (Paula de Luque)  
Ella se fue (James C. Strouse)  
Ellos son, Los Violadores (Juan Riggiruzzi)  
Enemigos públicos (Michael Mann)  
Entre los muros (Laurent Cantet)  
Entre nosotros (Maren Ade)  
Entrenamiento elemental para actores (Federico León y Martín Rejtman)  
Esperando la carroza 2 (Gabriel Condón)  
Esto ya pasó (Anja Salomonowitz)  
Fantasmas de la noche (Santiago Carlos Oves)  
Felicitas (Teresa Costantini)  
Frost/Nixon (Ron Howard)  
Fuera de menú (Nacho García Velilla)  
Fuerza G (Hoyt Yeatman)  
G.I. Joe: El origen de Cobra (Stephen Sommers)  
Gomorra (Matteo Garrone)  
Gran Torino (Clint Eastwood)  
Guerra de novias (Gary Winick)  
Hace mucho tiempo que te quiero (Philippe Claudel)  
Hannah Montana: la película (Peter Chelsom)  
Haroldo Conti, homo viator (Miguel Mato)  
Harry Potter y el misterio del príncipe (David Yates)  
Hielos míticos (Daniel O. Bazán)  
Historias breves V (Varios directores)  
Home (Ursula Meier)  
Home. La Tierra vista desde el cielo (Yann Arthus-Bertrand)  
Homer Manzi, un poeta en la tormenta (Eduardo Spagnuolo)  
Horizontal/Vertical (Nicolás Tuozzo)  
Hotel para perros (Thor Freudenthal)  
Identidad sustituta (Jonathan Mostow)  
Il papa di Giovanna (Pupi Avati)  
Imagen final (Andrés Habegger)  
Inframundo: La rebelión de los Lycans (Patrick Tatopoulos)  
Invocando espíritus (Peter Cornwall)  
Iraqi Short Films (Mauro Andrizzi)  
Iron Maiden. Flight 666 (Scott McFadyen y Sam Dunn)  
Jardines de otoño (Otar Iosseliani)  
Jonas Brothers en concierto (Bruce Hendricks)  
Julie & Julia (Norah Ephron)  
Katyn (Andrzej Wajda)  
La asamblea (Galel Maidana)  
La canción de París (Christophe Barratier)  
La chica del parque (David Auburn)  
La cruda verdad (Robert Luketic)  
La culpa es de Fidel (Julie Gavras)  
La decisión más difícil (Nick Cassavetes)

La duda (John Patrick Shanley)  
La era de hielo 3 (Carlos Saldanha y Michael Thurmeier)  
La era de la estupidez (Franny Armstrong)  
La extranjera (Fernando Díaz)  
La familia suricata (James Honeyborne)  
La felicidad trae suerte (Mike Leigh)  
La huérfana (Jaume Collet-Serra)  
La invención de la carne (Santiago Loza)  
La montaña embrujada (Andy Flickman)  
La muerte en vivo (Bil Guttentag)  
La novia de mi mejor amigo (Howard Deutch)  
La ola (Dennos Gansel)  
La pantera rosa 2 (Harald Zwart)  
La piedra mágica (Robert Rodríguez)  
La profecía del no nacido (David Goyer)  
La propuesta (Anne Fletcher)  
La ragazza del lago (Andrea Molaioli)  
La rosa del desierto (Mario Monicelli)  
La sangre brota (Pablo Fendrik)  
La sociedad de la nieve (Gonzalo Arijón)  
La suerte de Emma (Sven Taddicken)  
La teta asustada (Claudia Llosa)  
La Tierra (Alastair Fothergill y Mark Linfield)  
La ventana (Carlos Sorín)  
La zona (Rodrigo Plá)  
Las flores del cerezo (Doris Dörrie)  
Las horas del verano (Olivier Assayas)  
Las vidas privadas (Marco Tullio Giordana)  
Las viudas de los jueves (Marcelo Piñeyro)  
Legión, tribus urbanas motorizadas (José Campusano)  
Lejano (Nuri Bilge Ceylan)  
Llegaron los turistas (Robert Talheim)  
Lluvia de hamburguesas (Phil Lord y Christopher Miller)  
Loca por las compras (P.J. Hogan)  
Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar)  
Los amantes (James Gray)  
Los Ángeles (Juan Baldana)  
Los chicos desaparecen (Marcos Rodríguez)  
Los cien días que no conmovieron al mundo (Vanessa Ragone)  
Los estafadores (Rian Jonson)  
Los fantasmas de mi ex (Mark Waters)  
Los marinos del pueblo (Carlos Alberto Pico y Miguel Ángel Curci)  
Los ojos cerrados de América Latina (Miguel Mirra)  
Los secretos (Avi Nesher)  
Los secretos del poder (Kevin MacDonald)  
Los tiempos de la vida (Yesim Ustaoglu)  
Los últimos (Miguel Mirra)  
Luciernagas en el jardín (Dennis Lee)  
Luisa (Gonzalo Calzada)  
Luna nueva (Chris Weitz)  
Manejado por el sexo (Sean Anders)  
Manuel de Falla, músico de dos mundos (José Luis Castiella de Dios)  
Marea de arena (Gustavo Montiel)  
Marido por accidente (Griffin Dunne)  
Marley y yo (David Frankel)  
Martha Argerich: conversación nocturna (Georges Gachot)  
Mentirás piadosas (Diego Sabanés)  
Mi vida en Grecia (Donald Petrie)  
Miedo al amanecer (Daniel Myrick)  
Mil años de oración (Wayne Wang)  
Milk (Gus van Sant)  
Miserias (César Albarracín)  
Monstruos vs. Aliens (Rob Letterman y Conrad Vernon)  
Mr.73. La última misión (Olivier Marchal)  
Mundo alas (León Gieco)  
Música en espera (Hernán Goldfrid)  
My Winnipeg (Guy Maddin)  
Novak (Andrés Andreani)  
Nueva en la ciudad (Jonas Elmer)  
Nunca es tarde para amar (Andreas Dresen)  
Nunca estuve tan adorable (Mausi Martínez)  
Operación Valquiria (Bryan Singer)

Papá por un día (Raúl Rodríguez Peila)  
Pa-ra-da (Marco Pontecorvo)  
Parador Retiro (Jorge Leandro Colás)  
París (Cédric Klapisch)  
Peligro en Bangkok (Óxide y Danny Pang)  
Peligro en la intimidad (William Friedkin)  
Penélope (Mark Polansky)  
Pequeños invasores (John Schultz)  
Poema de salvación (Brian Dublin)  
Ponyo y el secreto de la sirenita (Hayao Miyazaki)  
Por fin viuda (Isabelle Mergault)  
Por siempre amigas (Christopher N. Rowley)  
Porotos de soja (David Blaustein y Osvaldo Daicich)  
Push (Paul McGuigan)  
Rápidos y furiosos (Justin Lin)  
Rebobinados (Michel Gondry)  
Regreso a Fortín Olmos (Patricio Coll y Jorge Goldenberg)  
Reinalda del Carmen, mi mamá y yo (L. Giachino Torrén)  
Rescate del metro 1 2 3 (Tony Scott)  
Return to Bolivia (Mariano Raffo)  
Rodney (Diego Rafecas)  
Roud Muvi (Alejandro Welsh y Dennis Smith)  
Rudo y Cursi (Carlos Cuarón)  
Rumba (Dominique Abel, Fiona Gordon y Bruno Romy)  
Sabor a miel (Gina Prince-Bythewood)  
Sangre del Pacífico (Boy Olmi)  
Sangriento San Valentín (Patrick Lussier)  
Sector 9 (Neill Blom Kamp)  
Shotgun Stories (Jeff Nichols)  
Siete almas (Gabriele Muccino)  
Simplemente no te quiere (Ken Kwapis)  
Slumdog Millionaire - ¿Quién quiere ser millonario? (Danny Boyle y Loveleen Tandan)  
Sólo un sueño (Sam Mendes)  
Sonrisas y lágrimas (Silvio Soldini)  
Star Trek - El futuro comienza (J. J. Abrams)  
Street Fighter, la leyenda de Chang Li (Andrzej Bartowiak)  
Süden (Gastón Solnicki)  
Te amaré por siempre (Robert Schwentke)  
Terminator, la salvación (McG)  
Terror en la Antártida (Dominic Sena)  
The Reader (Stephen Daldry)  
The Spirit: El espíritu (Frank Miller)  
This Is It (Kenny Ortega)  
Tierra sublevada: oro impuro (Fernando "Pino" Solanas)  
Tinker Bell and the Lost Treasure (Klay Hall)  
Toda la gente sola (Santiago Giral)  
Todos mientan (Matias Piñero)  
Traidor (Jeffrey Nachmanoff)  
Transformers: La venganza de los caídos (Michael Bay)  
Tres deseos (Marcelo Trotta y Vivian Imar)  
Tu última oportunidad (Joel Hopkins)  
Tulpan (Sergey Dvortsevov)  
Un abogado enjaulado (Rob Schneider)  
Una noche en el museo 2 (Shawn Levy)  
Una semana solos (Celina Murga)  
Unidad 25 (Alejo Hoijman)  
Up, una aventura de altura (Pete Docter y Bob Peterson)  
Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen)  
Viernes 13 (Marcus Nispel)  
Vil romance (José Campusano)  
Visita inesperada (Tom McCarthy)  
Volver a amar (Christophe van Rompaey)  
W. (Oliver Stone)  
Watchmen - Los vigilantes (Zack Snyder)  
WAZ, el amor no duele... mata (Tom Shankland)  
X-Men Orígenes: Wolverine (Gavin Hood)  
Z32 (Avi Mograbi)  
Zack y Miri hacen una porno (Kevin Smith)

## DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero. México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	MARINA LOCATELLI El Amante	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	HUGO SÁNCHEZ subjativa. com.ar	PROMEDIO
This Is It	6	8			7	8	8	6	7.17
500 días con ella	8	7	9	6	7	6	4	8	6.88
Shotgun Stories	7	6					7		6.67
La canción de París	6	4	6		5				5.25
Mar negro	6						4		5.00
Volver a amar		5			5	5			5.00
Alicia y John, el periodismo...		4			5	4		6	4.75
El corredor nocturno		5			5			4	4.67
Los fantasmas de Scrooge	5	4							4.50
Bienvenido a Woodstock	7	5		1	5				4.50
Mr 73: la última misión	6	1	6			4	2	5	4.00
Terror en la Antártica	4	5	3						4.00
Luna nueva	5	1	5			2		4	3.40
El torcán					2			4	3.00
El juego del miedo VI	4	1	3					2	2.50



PRESENTA

### CINE RURAL EN BUENOS AIRES



# EL AMARILLO

GABRIELA MOYANO      ALEJANDRO BARRATELLI



# Gallero

GUSTAVO ALMADA      SILVIA ZERGINI

Dos películas  
de Sergio Mazza



**DICIEMBRE Y ENERO**  
MALBA - ARTE CINEMA - GAUMONT

# Alma fría

por  
**Fernando E. Juan Lima**

**E**n MDP pudo verse *Cold Souls*, ácida y melancólica comedia de Sophie Barthes en torno a lo que podría identificarse como "tráfico de almas". En ella Paul

Giamatti se interpreta a sí mismo y, al advertir que el peso de su alma le dificulta actuar adecuadamente en *Tío Vania*, decide deshacerse de ella (para esa obra funciona mejor el implante de la de un poeta ruso). No es del caso avanzar en las consecuencias que tendrá la pérdida del alma y menos aún adelantar el final de esta película que habría sido adquirida para su exhibición en nuestro país. Su referencia tiene que ver con que ella puede ser leída en paralelo con el rumbo que MDP ha tomado en los últimos años y, en particular, en ésta, su 24° edición.

Mucho se ha hablado sobre la austeridad de MDP este año. Y de más está decir que toda política que evite el despilfarro merece ser aplaudida. Es difícil acceder a datos presupuestarios, pero la merma de la inversión del INCAA habría sido sustancial (extraoficialmente se dice que, de los alrededor de \$10 millones de los últimos marzos, se pasó a 6 en 2008 y a 2,5 este año). Es buena la idea de aumentar la participación de la Provincia y el Municipio en el Festival, pero también cabe decir que su presupuesto ni siquiera ha podido mantenerse a valores constantes, en razón del aludido paso al costado del INCAA. Se ha dicho que MDP le implicaba a éste un gasto equivalente al de 7 películas promedio argentinas y que ello sería demasiado. El asunto es discutible: parece subyacer en esta postura la idea de los festivales como meros eventos turísticos, cuando lo cierto es que ellos no sólo importan un hecho cultural relevante, sino que además son medidas de fomento. Sí, aunque indirectamente, un festival es un incentivo a la cinematografía, que se traduce no sólo en muestras, premios, publicidad, etcétera, sino también en el intangible efecto creativo y multiplicador que el acceso a otros cines y otras realidades produce en nuestros realizadores.

Destacar que se habría afinado el lápiz con las cuentas no obsta a que nos preocupe la suerte que correrían la muestra y el certamen marplatenses. El año pasado, en la primera edición tras el regreso al mes de noviembre, MDP tomó prestada un alma, la de Fernando Martín Peña, quien como director artístico del Festival perfiló una edición que, por comparación con la actual, aparece como más amplia y heterogénea, con un mayor grado de diversidad y de riesgo. Pero Peña no está más en ese cargo (así como han venido cambiando los programadores, que de 12 en la 22° edición y 10 en la 23°, pasaron a 6 en ésta, de los cuales 3 son nuevos, habiendo cambiado

también su coordinador) y el Festival parece haber quedado sin alma, sin siquiera una prestada. La ubicuidad y el empuje de Martínez Suárez resultan insuficientes frente a lo que se advierte como un menor interés en MDP.

En la página oficial ([www.mardelplata-filmfest.com](http://www.mardelplata-filmfest.com)) se asume una postura triunfalista que no siempre está justificada. Se hace referencia a las palabras del Presidente de la FIAPF en la clausura, donde destacó que MDP es uno de los 13 festivales clase A en el mundo, pero se olvida que sugestivamente también instó a "cuidar a MDP". El año pasado la merma de público había sido evidente (por eso en su momento ni se habló de números y los datos existentes son sólo parciales; los 43.771 espectadores de los que se da cuenta no comprenden los cines Olympia y Colón, ni los dos últimos días del Auditorium). Esta edición computaría 71.121 espectadores (que en la página web se elevan inexplicadamente a 72.484, aun sin el domingo), lo cual, sin llegar a los más de 100.000 de los últimos marzos, constituiría un éxito que se acrecienta si se toma en cuenta que esta vez no participaron de la muestra las dos salas del Cinema ni el Olympia (aunque también es cierto que ahora se suman todas las salas y funciones y se adiciona el público de los cines móviles y las actividades especiales). Un dato que puede ser interpretado de distintas maneras es la exhibición de los éxitos argentinos de este año y de films en 3D, en algunos casos aún en cartel (fueron casi las únicas oportunidades en que se agotaron las entradas para el Ambassador 1, de 650 butacas, casi como las 4 salas de Del Paseo juntas). Si bien esta decisión (que aumenta también "artificialmente" las cifras de concurrencia, al permitir, por ejemplo, ver a la cuarta parte del precio películas que se exhibían comercialmente en la misma ciudad) es discutible, no puede desconocerse que motiva que un público que usualmente no se acerca al festival lo haga.

Control del gasto y aumento de la cantidad de público son datos positivos (por lo demás, este aumento no redundó en mayores colas para sacar entradas, elemento ya folclórico en MDP). Menos películas, menos diversidad, poca innovación, disminución de la cobertura por los medios nacionales, desaparición del diario del Festival, silencio de la Presidencia del INCAA en la apertura y cierre son datos que preocupan.

Decimos esto porque queremos a MDP. La energía puesta en el mercado Ventana Sur no debería ser restada de la que se le dedica al Festival. Aun desprolijo y caótico, se extraña el espíritu de ediciones anteriores. Esperemos que el alma de MDP no se haya perdido totalmente; recuperémosla para el futuro. **[A]**

## Cuestión de precio

**S**i algo comprobó la 24ª edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, ese efímero oasis para el bolsillo del espectador regular, es que el precio habitual de las entradas de cine en los complejos multisalas es (verdad de Perogrullo) excluyente. El precio importa y no es un dato menor.

Más allá de la gran concurrencia en casi todas las funciones, no se necesitó ser un observador muy atento para advertir las colas de más de dos cuadras de longitud para disfrutar del ciclo especial de películas en 3D que ofrecía la programación. *Boogie, el aceitoso, Up, El extraño mundo de Jack y Fuerza G*, entre otras, fueron proyectadas para un público vasto. Porque contra los \$23 promedio que cuestan las entradas de cine (\$28 en el caso de las salas 3D), el valor de las entradas durante el festival fue de \$6 (la entrada general) y de \$4 (la entrada con descuento para estudiantes y jubilados).

No es verdad que la gente prefiera la copia pirata. La experiencia comunitaria de ver una película en una sala de cine no se reemplaza con nada.

Una política cultural sería no debe, bajo ningún pretexto, dejar de contemplar entre sus medidas la regulación del precio de la entrada cinematográfica. El gusto por el cine se forma yendo al cine. Si no queremos salas completamente vacías en el futuro, es imperativo llenarlas ahora. El alto precio de las entradas forma parte de una política de exclusión cada vez más marcada que hay que combatir. **MARINA LOCATELLI**





**CAMINO**  
de Javier Fesser,  
España, 2008, 143'.

Que una película despierte la necesidad –me corrijo, obligación– de pensarla, repensarla, ponerla patas para arriba y sacudirla hasta que caiga la última de sus ideas es algo comparable a la euforia, porque *Camino* es una caja de resonancia inagotable. Película espejo, devuelve una imagen antes que crearla. Si lo que vemos es monstruoso y nos resulta cruel, se debe al grado de ironía con que Fesser maneja una narración tan manipuladora como la más clásica de las películas (o de las religiones). Trabajando desde el exceso (de realismo, de dramatismo), el artificio gana en contundencia, a la vez que ahuyenta toda distancia sobradora con sus criaturas. Ni revelar ni iluminar, lo que queda es registrar (como el padre de Camino lo hace en Súper 8). Hay una rara fascinación en la mirada de Fesser hacia ese microcosmos aberrante que es el Opus Dei, institución piramidal en la que las mujeres se ven sometidas a la negación de su cuerpo y al servilismo más pueril. Para lograr esta radiografía certera, deberemos padecer la crónica más secamente impiadosa de los últimos meses en la vida de Camino, una nena de 11 años a merced de una enfermedad terminal. Mientras la madre y los curas llevan al extremo el dogma del sometimiento hacia “la voluntad de Dios” -y adivinan la oportunidad de convertir a la nena en una santa-, Camino profesa otro tipo de creencia menos contaminada: ella ama a Jesús. Y que Jesús no sea otro que un pibe de carne y hueso es el primero de una serie de equívocos que servirán como excusa para dejar en evidencia el fanatismo enajenado de la madre, primera villana en un

escalafón que tiene en lo más alto a los jefes de sotana, verdaderos titiriteros de la puesta en escena del circo de la fe. Entre tanto dolor, dos momentos de luminosa epifanía que erizan la piel: el baile liberador de Camino, capturado por su padre con verdadera fascinación e infinita tristeza; la canción que su hermana susurra en el hospital y que le devuelve algo de la sangre que la casa de adiestramiento en la que vive parece haberle robado. Que al final, estamos en una de vampiros que visten de negro. **IGNACIO VERGUILLA**

Atención: se cuenta el final.

Un sillón vacío. Ésa es la última imagen que vemos en *Camino*, salida de un rollo de Súper 8 que el padre de Camino filmó. Y esa imagen, que sola no tendría ningún significado (está registrada sin sonido, además), desborda de significado dentro de la película, y sirve como un perfecto cierre a toda esa mentira que nos narró Fesser durante casi dos horas y media. Porque en ese sillón es donde supuestamente, según dice Camino en la escena en que su padre registra esas imágenes, está Dios.

Y justo antes de que esa imagen corte a negro y empiecen a correr los créditos, también vemos, de forma sobreimpresa, una mancha roja, que simplemente indica el fin del rollo pero que, por alguna razón, a quien esto escribe le provocó una sensación similar a la que tiene cada vez que ve el video que aparece al final de *Príncipe de las tinieblas* de John Carpenter (pánico, claro). Para colmo de males (o de

bienes, dependiendo de lo mucho o poco que le guste a uno asustarse), en la secuencia de créditos suena el leitmotiv de la película en una versión que parece sacada de una película del llamado "terror religioso" y que pone los pelos de punta. Es que, además de ser un tremendo estudio sobre el fanatismo religioso, un cuento de hadas, un *coming of age* y –en último lugar– una película sobre enfermedades terminales, *Camino* es una película de terror hecha y derecha. Y de un terror que nace de lo real y se transporta a lo ficcional. O sea que nace de las creencias de esta gente siniestra capaz de agradecer a Dios por el cáncer de su propia hija –o por la muerte súbita de su bebé, a quien la madre de Camino envidia por haber llegado a Cristo; esto es mostrado como parte de un sueño pero poca duda cabe de que ha sucedido exactamente así– y que se transporta a los sueños de Camino, que arrancan bien pero después se transforman en pesadillas a partir de la aparición de un ángel guardián que habla con una aterradora "doble voz", o de la madre misma de Camino devenida en madrastra malvada. Incluso hay varios aspectos que recuerdan a *El exorcista*, y no me refiero solamente a la escena del vómito, sino también a que la manera en que se muestran las intervenciones quirúrgicas que le realizan a Camino –sin omitir detalles, digamos– recuerda mucho a aquellas escenas en que a Regan, la niña poseída del film de Friedkin, le hacen todo tipo de análisis y le clavan agujas enormes, momentos que tal vez generen aún más miedo que las "escenas de posesión".

Pero, al igual que *Príncipe de las tinieblas*, aquí no podríamos hablar precisamente de "terror religioso", porque la película se opone no sólo a la religión, sino también a la idea de un "ser supe-

rior", cosa que Fesser intenta demostrar durante toda la película. Hay un gran diálogo en el que Camino y su padre (el único que cuestiona todo ese sistema de creencias que comparte el resto de los personajes) hablan del personaje de un libro para niños que le gusta a ella, que "es un hombre bueno y sabio que conoce todo acerca de todas las cosas (...), pero tiene un pequeño problema: no existe". Y claro, también está esa imagen final con la que Fesser elige terminar su relato.

Lo mejor de *Camino* es que, si bien renuncia a la idea de un dios, sí elige creer en lo maravilloso. En la película sí ocurren "milagros": cuando Camino muere entra una luz brillante por la ventana de la habitación del hospital y se pone en funcionamiento la cajita de música que su padre le regaló. Pero esto no se debe a ninguna acción divina sino a que Camino está enamorada, a que ese amor es lo que la ayuda a sustraerse de ese mundo siniestro en el que vive y a encontrar la felicidad. Lo importante en Camino y en *Camino* es su amor por Jesús (el chico de quien está enamorada, no el otro), y lo mejor de toda esta enorme película son esas caras de enamorada que pone Camino, con esos ojazos bien abiertos que hacen que nos olvidemos por un momento de las atrocidades que estamos viendo. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

La polémica que yo preveía hace más de un año, en ocasión del estreno en España de esta película ("Una semana en Madrid", [www.elamante.com/content/view/1801/66/](http://www.elamante.com/content/view/1801/66/)), hasta el momento no se ha producido. En la redacción por ahora es unánime la ponderación de esta obra, lo que pone en evidencia una vez más las

divergencias con lo que constituye la mayoría de la crítica cinematográfica de la Madre Patria. Lo decía allí y lo repito: Fesser ha logrado acercarse a una historia real sin dudas trágica y movilizante (la de la protagonista, que fallece a los 12 años víctima de un cáncer muy virulento, cuyo tratamiento reviste ribetes desconcertantes en razón de la postura adoptada por su familia, perteneciente al Opus Dei), sin por ello renunciar al particular mundo que venía construyendo en sus cortos y en sus dos largos anteriores. Me remito a lo dicho y, para no sobreabundar sobre el film (sobre el que hemos querido escribir varios redactores), intento fundar la afirmación precedente enumerando algunos elementos que conforman el fantástico universo Fesser. (1) Falta de fronteras entre realidad y cartoon (con preeminencia de Chuck Jones, Tex Avery y Disney, en ese orden, en cada uno de sus tres largometrajes). (2) Surrealismo. Pese a que usualmente se lo alude para explicar sus películas, Fesser no acude a lo onírico o a la suma anárquica o azarosa de elementos; hay una fuerte lógica que mueve a sus personajes. Lo que sucede es que usualmente se trata de una lógica lunática, en la que la causalidad parece responder a otras normas. Los personajes no comprenden cómo funciona el mundo o, mejor aún, están convencidos de que funciona de una manera distinta a la que creemos. (3) Anticlericalismo, que si bien está presente en el surrealismo (Buñuel) también parece abreviar en otras fuentes (Berlanga). (4) Rescate de "lo español" que aúna a la crítica corrosiva (con base en el humor y no en el discurso) con el cariño hacia él y hacia los personajes. (5) No hay temas tan importantes como para que no puedan ser tomados con humor.

**FERNANDO E. JUAN LIMA**

## Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas  
las películas que está  
buscando  
las encontrará en  
Videoteca Gatopardo



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



## NANAYO

de Naomi Kawase,  
Japón/Francia. 2008. 90'.

### A favor

Los caminos de Naomi conducen cada vez más a lo profundo del bosque. En *El secreto del bosque* éste era un manchón verde en el Japón rural vecino a un ámbito civilizado. *Nanayo* parece continuar allí donde *El secreto...* terminaba. Saiko llega a Tailandia (un territorio de apariencia hostil por extranjero) sin explicación alguna; su pasado, sus motivos, la ansiedad que la habita son un misterio. Un azar violento la abandona en la selva. Allí hay otra vida, una geografía que parece ayudarla a disolver sus contradicciones, un espacio edénico en donde puede armonizar con otros expatriados: la masajista y su hijo, el joven francés y hasta el propio taxista que la agredió. En este territorio, lo físico (los cuerpos, el pelo, las uñas, los masajes) se transforma en una materia nueva, de una sensualidad primaria e inocente, anterior a la cópula. El tiempo es una referencia en fuga: la imagen del niño entrando a la vida monástica va y viene, atravesando el devenir de Saiko; no es un sueño premonitorio, entre los árboles tropicales el pasado y el futuro no respetan sus prioridades, todo es presente, aun el de la pérdida del edén, de la armonía que se quiebra en la familia postiza que la fronda ha reunido y la voluntad de sus miembros hace tambalear. Aquí y allá, desperdigados en la trama forestal, aparecen los perma-

nentes compañeros de viaje de Kawase: la pérdida del hijo, la búsqueda de la identidad, el renacimiento. Esta vez obrando como ecos, el todo se disuelve, confunde y transforma en ese espacio ajeno al tiempo. La escena final, con el niño y el taxista celebrando la ceremonia de ingreso al templo, parece una réplica atemperada de la fiesta Basara de *Shara*; un ritual en el que los celebrantes deben dejar parte de sí (su pelo) para acceder a otra vida. Una vida que para Kawase parece ser un viaje sin guías hacia el adentro, de sí misma, de un yo colectivo que se disuelve entre luces de un sol diluido por la foresta, entre ciénagas y humedades, entre armonías y tensiones ¿Un viaje sin boleto de vuelta? Habrá que buscar la respuesta en las películas por venir de Naomi Kawase. **EDUARDO ROJAS**

### En contra

Desde que asistí –último film de mi primer Mar del Plata– a la exhibición de *Moe no Suzaku*, supe que Naomi Kawase era grande. Lo sigue siendo: *Nanayo* es diferente y mejor que gran parte del cine contemporáneo. Sin embargo, algo se perdió: en este film en el que sobrevuela la huella europea (hay algo de Antonioni en esta historia de dos tailandeses, una japonesa y un francés reunidos un poco por azar, un poco por destino en un lugar de Tailandia), lo que en el resto del cine de Kawase es fluido y aniquila en sus emociones simples cualquier huella de la necesaria manipulación que sostiene la narración, aquí todo es visible.

Sabemos que tal plano debe implicar tal emoción, que el elemento budista aparece colocado como una forma explícita de incorporar lo trascendente en la trama. Que la mirada hacia la religión tiene la doble vertiente de lo exótico y de única salida para los pobres. Desgraciadamente esto último se nos dice de modo explícito. Que la japonesa del cuento es una versión autoparódica de la propia Kawase. Éstas no son claves, no son misterios que se descubren sutilmente con el transcurrir del film, sino que su función salta a la vista de un modo evidente. No se trata de un film a recorrer y descubrir, como *Shara*, sino de una película demasiado construida, no carente de belleza y de verdad, pero donde los hallazgos son fruto del esfuerzo y no de la inspiración o la inteligencia. Compárese el largo vuelo de una garza sobre un río que cierra el film con la cámara que se eleva en *Shara*: el primero es decorativo, de esas imágenes que el espectador snob trata de explicar por medio de simbolismos (y no es más que algo que pasa ahí); la segunda era la forma perfecta de cerrar un relato de dolor y consuelo, un alejarse púdico del dios-director dejando vivir en paz a sus criaturas. La propia Kawase, al mismo tiempo actriz y personaje en el film, parecía abandonar volando el cine: todo esto surge de la propia historia, del propio misterio que sostiene el film y de sus relaciones. En *Nanayo* casi nada de esto sucede; de allí que sea un film insatisfactorio, al que por poco no le cabe el apelativo de “hueco”. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



**36 VUES DU PIC SAINT-LOUP**  
de Jacques Rivette,  
Francia/Italia, 2009, 84'.

Con una mano en el corazón, ¿no están un poco cansados de que a cualquier cineasta viejo y con continuidad laboral se le llame "maestro"? Yo sí, pero el término es aplicable a Jacques Rivette. No porque *36 vues du Pic Saint-Loup* (que en su propio título juega a la variación zen, a las vistas del monte Fuji por Hokusai) sea una obra maestra, sino porque es un gran film, un film construido a escala humana —comprendemos perfectamente a los personajes, creemos en ellos como reales— que trabaja con elementos muy complejos, con pensamientos literalmente aristocráticos. El film narra la gira de un circo pequeño que esconde un viejo melodrama, más la curiosidad de un rico diletante (uno de los mejores actores vistos en este Mar del Plata es el simpático Sergio Castellito de esta película) que se involucra en la historia. Todo transcurre plácidamente mientras se rodea la montaña del título, mientras se develan los colores de una tragedia pasada que —distancia y representación mediante— se transforma en melancólica comedia presente. En este el film sentido sí es la obra de un maestro: enseña (muestra) e inspira. Obliga al espectador, al mismo tiempo, a gozar de sus imágenes y simpatizar con sus criaturas, y a trascender esos ritos paganos y simples del equilibrio y los clowns para pensar en el sentido del artificio, en el peso que aún tiene el espectáculo para nosotros. De hecho, en este film de superficie simple e infinidad de capas lo que queda claro es justamente que, detrás de todo espectáculo, se esconde una verdad irreductible, a la que se accede cuando se sabe mirar y apreciar las pequeñas variaciones entre una imagen y otra, entre cada una de las 36 vistas que son muchas más: son las veinticuatro por segundo del viejo cine. **LEONARDO M.**

D'ESPÓSITO



**ANTICHRIST**  
de Lars von Trier,  
Dinamarca/Alemania/Francia/Suecia/Italia/  
Polonia, 2009, 104'.

*Antichrist* es la más reciente película de Lars von Trier. En orden alfabético, éstos son algunos de los adjetivos que le caben:

- Aburrida
- Agresiva
- Ampulosa
- Arrogante
- Artificiosa
- Críptica
- De dudoso humor
- Desagradable
- Desarticulada
- Explícita
- Grandilocuente
- Gratuita
- Grave
- Inexpresiva
- Inverosímil
- Megalómana
- Ostentosa
- Patética (en todo sentido)
- Pedante
- Pornográfica
- Pretenciosa
- Repelente
- Repulsiva
- Solemne
- Subrayada
- Suntuosa
- Tonta
- Vil
- Violenta

Por la combinación de todas estas cosas (y no por alguna de ellas por separado), *Antichrist* es un film ridículo, que encarna lo peor del cine. Aunque hay que reconocerle a Von Trier el mérito (bastante pobre, por cierto) de haber escandalizado a buena parte del público en tiempos en que nadie se alborota por nada. **RODRIGO ARÁOZ**



**HUMPDAY**  
de Lynn Shelton,  
Estados Unidos, 2009, 94'.

El sólo hecho de realizar una sección con base en el humor constituye una decisión plausible de MDP. De las varias comedias presentadas, ésta resalta por la habilidad con que se combina un tema original (y hasta algo disparatado) con un registro de la realidad que logra por momentos hacer perder conciencia de la ficción. *Humpday* comienza cuando una madrugada Andrew (Joshua Leonard) se aparece en la casa de Ben (Mark Duplass, protagonista además de la también interesante *True Adolescents*, de la misma sección), que está casado con Anna (Alycia Delmore). El conflicto que se plantea desde el inicio entre el amigo que sentó cabeza y el que continúa con una vida algo más adolescente se expresa en una creciente competencia que tiene que ver con la demostración acerca de quién de los dos habría elegido "el buen camino" y que culmina con la decisión-desafío (insólito o no tanto) de realizar una película pornográfica de "sexo gay entre heterosexuales" que los tenga por protagonistas. Destaca el nivel de sutil detalle con que se retrata la amistad masculina y la contagiosa incomodidad por la manera en que se van encadenando los hechos. Si bien podría pensarse como convencional el antagonismo entre la pareja algo más aburguesada y la irrupción de la bohemia (vgr. *You, Me and Dupree*, con Owen Wilson), lo cierto es que éste no se resuelve mediante la remanida fórmula en la que los valores de la familia y el orden prevalecen. La incomodidad, las dudas, el virus de la incertidumbre se propagan de una manera que no puede ser ignorada. En ese sentido, la larga secuencia en que los dos amigos filman (o intentan filmar) la porno en cuestión genera una tensión jugada sólo a través de los diálogos y los gestos, y resulta un acierto que sólo sobre el final podamos descubrir que (contrariamente a lo que parecía) ni siquiera estaban desnudos. **FERNANDO E.**

JUAN LIMA



## ACCIDENT

Yi ngoi

de Cheang Pou-soi.  
Hong Kong, 2009, 89'.

### A favor

Immersos en el maremagno marplatense, muchos colegas se ensañaron, algo injustamente, con *Accident*, dirigida por el hongkonés Cheang Pou-soi. Es cierto que la película no está a la altura de lo mejor de Johnny To (Pou-soi fue asistente de To en un par de títulos y la empresa Milkyway la produce, por lo que la comparación resulta inevitable) y que su inclusión en la competencia de Venecia puede dar lugar a varias discusiones sobre modas y clichés festivaleros. Pero algo es indudable, al menos para quien esto firma: *Accident* es un más que digno exponente de ese cine de género que, de un tiempo a esta parte, solemos ver sobreproducido, inflamado, hipertrofiado. En lugar de la gigantografía, Pou-soi opta por la descripción microscópica, incluso a riesgo de caer en esa morosidad tan temida por los guionistas. La historia tiene como protagonista a un cuarteto de criminales que hacen pasar homicidios por accidentes, hasta que la serpiente se muerde la cola y ellos mismos pasan a ser víctimas de maquinaciones similares. O no tanto. Dos o tres escenas de construcción antológica donde los juegos de la puesta en escena usurpan el lugar del relato –casi una marca registrada de la factoría To– no alcanzan para describir un film que se torna oscuro, introspectivo, cuando imita al Coppola

de *La conversación*, y festivamente trágico cuando la vuelta de tuerca final demuestra no serlo en absoluto. Ciertas características derivativas y la falta de una de dos cualidades –un poco de complejidad humana en sus personajes o bien una puesta en abismo de los propios mecanismos– hacen de *Accident* un film un tanto frío, quizás incluso autolimitado. Pero al mismo tiempo es un objeto de diseño bello y preciso, un relojito narrativo que logra zarandear, manipular, encantar con nobleza, sin echar mano a recursos melodramáticos, y que hace de cada nuevo encuadre un reservorio de sutiles sorpresas. Como si eso fuera poco, Louis Koo se carga a su paranoico antihéroe con soltura cool y el gordito Suet Lam, veterano de las huestes de To, deja de lado su costado de comediante al paso para encarnar a una criatura ciento por ciento desdichada. ¿Con eso no alcanza?

**DIEGO BRODERSEN**

### En contra

Desde que fundara la Milkyway Image, Johnnie To se consolidó no sólo como director sino también como productor, y organiza el funcionamiento de su empresa alrededor de las dos clases de películas que suele dirigir –comedias románticas con ocasionales ingredientes de índole fantástica para el mercado interno, y noirs cada vez más virados al polar– y de otras que delega pero que delatan su influencia, por no decir férreo control. Un ejemplo de esa relación de autoría apenas indirecta es *Accident*, que no consigue escapar a ese destino de película

subalterna que le ha sido impuesto, lo que la vuelve interesante más que nada como evidencia de la batalla desplegada entre las intenciones de To y las de Cheang Pou-soi (director de ese thriller desesperado, carnal y tenebroso que es *Dog Bite Dog*). El protagonista de *Accident* es un hombre introvertido (Louis Koo no es la mejor elección para ese papel) que no ha podido superar la muerte de su esposa en un accidente automovilístico. Brillante y eficaz, lidera una banda dedicada a matar gente por encargo. Su modus operandi consiste en provocar accidentes tan perfectos que su planificación y puesta pueden ser asimiladas al orden natural de los acontecimientos o al artificial de la representación. Vuelven así algunos de los temas preferidos de To: el azar abolido, la figura del criminal como artista y la inexpresividad sentimental masculina. La metafísica budista, unas veces explícita y otras un tanto disfrazada de existencialismo, también impregna a esta película de un fatalismo desmesurado que finaliza con un clímax delirante y pomposo. Tanto es así que uno divide su juicio entre la celebración del exagerado melodramatismo de la idea (controlar los elementos, tapar la luz del sol, sacrificarse) y la banal ejecución de las imágenes, que recuerdan demasiado a las publicidades de la industria automotriz. En manos del mejor To, esto mismo habría podido tener la ligereza a la Demy de *Sparrow*, el laconismo a la Melville de *The Mission* o la ironía iconográfica a la Leone de *A Hero Never Dies*. **MARCOS VIEYTES**



**IT MIGHT GET LOUD**  
de Davis Guggenheim,  
Estados Unidos, 2008, 97'.

Y sí, es una fiesta para los sentidos el trabajo de Davis Guggenheim con Jimmy Page, The Edge y Jack White opinando sobre música, contando sus pareceres sobre el mundo y sobre la música y, especialmente, tocando la guitarra, es decir, haciendo música. El comienzo es más que alentador: Jack W. (o una reencarnación de Johnny Depp, o viceversa) en postura de albañil, raspando algo que tiene sonido de guitarra, mirando a cámara y diciendo "¿Para qué se necesita una?". Se necesita para que los tres toquen y hablen de sus pasados, en sus bandas respectivas, con imágenes de ayer y de hoy, y hasta discutiendo sobre algún exceso con el instrumento. Page ya parece un maestro que está de vuelta de todo: elegante, canoso sin ocultamientos, con rostro alegre y gesticulando un riff cuando pone un disquito de los años 50 que lo instó a dedicarse a la música. The Edge, por su parte, con su incapacidad para ser algo carismático, observa pétreo la felicidad de los otros dos y opina sobre Irlanda, como si se tratara de un remedo faltante de *Rattle and Hum*, de Phil Joanou. Por suerte, y aunque parezca mentira, Bono aparece poco. En tanto, Jack White, engrdeído y joven star, mantiene un tono menor en las opiniones y prefiere tocar. Y está bien que así sea: entre imágenes de viejos y nuevos recitales con los tres en blanco y negro y color, el mayor deleite está en el estudio, al momento en que el trío se pone a tocar algún tema completo o comenta sobre ese punteo particular o aquel clásico de antaño. En ese sentido, el riff inicial de "Whole Lotta Love", en manos de Page, claro, adquiere un carácter único: en ese instante la cámara capta la mirada azorada y los ojos bien abiertos de Jack White que van más allá de la mera admiración por su colega. En efecto, la propuesta de Guggenheim es convencional sólo en la apariencia: si para el rock tocar la guitarra es señal de virtuosismo y manierismo escénico, *It Might Get Loud* es un trabajo democrático con dos príncipes y un rey del instrumento. Y con sus respectivas coronas.

GUSTAVO J. CASTAGNA



**THE EXPLODING GIRL**  
de Bradley Rust Gray,  
Estados Unidos, 2009, 79'.

Este itinerario que supone la cada vez más postergada despedida de la adolescencia y el ingreso a la vida adulta es explorado con minuciosidad y simpleza en esta nueva incursión de Bradley Rust Gray en la dirección cinematográfica luego de su primer largo, *Salt* (2003). Productor y guionista de *In Between Days* y *Treeless Mountain* (ambas presentadas en los Bafici 07 y 09 y dirigidas por su mujer, So Yong Kim), retorna aquí detrás de cámara para seguir a la joven Ivy (Zoe Kazan, nieta del director Elia Kazan) en su breve retorno al hogar materno durante el receso universitario.

Las calles de Brooklyn se transforman en el escenario perfecto para un recorrido de indagación sobre la amistad, el amor y la familia, donde el desconcierto se mezcla con cierta fascinación por un mundo que se avecina nuevo pero a la vez inquietante. La epilepsia de la protagonista funciona como eco de las alternancias en sus vínculos, con una madre compañera pero con vida propia, un noviecito ausente y reconstruido en sucesivas conversaciones telefónicas, y un amigo incondicional, que declara su amor en cada mirada. La luminosidad que proyecta la película, con una puesta en escena reposada en la que los cuerpos se pierden entre las sombras de multitudes que atestan los espacios, recuerda la poética rohmeriana de los cuentos de estaciones, con personajes que no hablan tanto sino que transitan lentamente esa introspección de la búsqueda. La última tradición del cine indie norteamericano logra aquí uno de sus exponentes más auténticos, sin artificialidades ni imposturas, que denotan el genuino interés por las vidas en permanente cambio, en esos años tan gloriosos y a la vez tan conflictivos de la primera juventud. Tal y como cantaban Los Beatles: "I wanna hold your hand, and when I touch you, I feel happy inside. It's such a feeling that, my love, I can't hide". PAULA VAZQUEZ PRIETO



**LOUISE-MICHEL**  
de Gustave Kervern, Benoît Delépine,  
Francia, 2008, 94'.

Con algo de atraso llega el tercer opus de Kervern y Delépine. Quizás esta demora tenga que ver con la discutida recepción de la película, en la que más allá del abandono del blanco y negro de las anteriores *Avida* (Bafici 2007) y *Aaltra* (Bafici 2004, estrenada en 2008) se advierte un mayor acento en el contenido que en la búsqueda de encuadres que caracterizaba a sus predecesoras (cambio que no fue bien acogido por alguna crítica). Ahora el color y la cámara fija sirven de herramientas para la creación de una potente comedia anarquista. Esta anarquía tiene que ver con el contenido político del film, pero no con su aspecto formal, en el que se destaca el uso de un eje único de cámara frente al cual acaecen (y sorprenden) los hechos que conforman la narración. No es que haya declamación política; el asunto es planteado seco y brutalmente desde el inicio: frente al cierre de la fábrica donde trabajaban, las ahora desempleadas deciden sumar sus indemnizaciones para contratar un asesino que mate a su ex patrón. Esa decisión se adopta con total naturalidad (no es puesta en cuestión) y conduce a una sucesión de atentados en la búsqueda del verdadero jefe, para lo que Louise contactará al bastante inepto Michel (homenaje a la revolucionaria feminista, figura de la Comuna de París conocida como la "Virgen Roja", que da título a la película), con quien conformará una de las parejas más extrañas, fuera de norma e incorrectas que se recuerden. La contundencia de las acciones, los excesos, el oscurísimo humor negro (que va de la accidentada cremación con que se abre el film a la reconstrucción del atentado a las Torres Gemelas) no ocultan la evidente simpatía de los realizadores por quienes han quedado al margen (no sólo en el sentido económico) de las pretendidas mieles de la sociedad globalizada. FERNANDO E. JUAN LIMA

ALL TOMORROW'S PARTIES

de Jonathan Caouette,  
Reino Unido/Estados Unidos, 2009, 82'.



A favor

Entre otras cosas más o menos polémicas según quién opine, Jonathan Caouette había demostrado dos talentos incontestables en su ópera prima *Tarnation*. El primero era un gusto musical exquisito, que mezclaba el country, la psicodelia y el rock indie en una banda sonora memorable (y, por cuestiones de derechos de autor, nunca editada). El otro era su habilidad para la edición, con la que lograba no sólo compactar 35 años de autobiografía en una hora y media, sino también cohesionar las partículas eclécticas de filmaciones en Súper 8, videos, mensajes de contestador o fotos instantáneas con unidad de forma y de sentido. Para Caouette, el medio es el montaje. En *All Tomorrow's Parties* aplica este dogma y aquella melomanía a materiales ajenos –más de doscientos registros, en diferentes formatos, de varias ediciones del festival de culto homónimo–, y de nuevo el relato resultante fluye como si se deslizase por uno de esos toboganes de agua que retrata el documental. Desde la introducción a ritmo de bombardeo, con “Atlas” de Battles (una de las grandes revelaciones rockeras del 2008) poniendo a bailar hasta a las marionetas, pasando por los terremotos escénicos de Grinderman (proyecto paralelo de Nick Cave & The Bad Seeds) e Iggy & The Stooges, por el entrañable Daniel Johnston cantando donde y a como dé y por la presencia portentosa de Beth Ditto, la cantante de Gossip (alguna vez elegida “la persona más cool del rock” por la *New Musical Express*), hasta el cierre

con la madrina del punk, Patti Smith, desgranando/desangrando “Rock ‘n’ Roll Nigger”, *All Tomorrow's Parties* desarrolla su programa con genio y convicción. Resulta inevitable compararla con la otra gran película “de festival de rock” de esta década, la colosal *Glastonbury* de Julien Temple; pero en donde aquella reproducía la expansión eufórica de los sentidos y el gigantismo caótico del monstruo de Stonehenge, las pantallas divididas y el nostálgico archivo de ATP (que incluye tanto viejas imágenes de baile como fragmentos del lunático *Space Is the Place* de Sun Ra) recuperan la forma precisa de ese evento que Thurston Moore describió como “el *mix-tape* definitivo”, y lo hacen con la felicidad apacible de un viaje a la playa con amigos fuera de temporada.

AGUSTÍN MASAEDO

En contra

Al principio, “All Tomorrow's Parties” era una canción de The Velvet Underground. Hoy, *All Tomorrow's Parties* también es un festival de música independiente creado en Inglaterra, el tercer libro de una saga escrita por William Gibson y el título de esta película. Y así como esa frase empezó siendo una cosa y terminó siendo varias, esta película empieza siendo algo (una oda a quienes aman la música sólo por la música) y termina siendo otras cosas (casi equiparables a la nada). Este documental, dirigido por Jonathan Caouette y “la gente del festival”, es el resultado de casi 800 horas de material registrado y trabajado, a lo largo de 10

años, por gente que va desde Vincent Moon hasta cualquier fan. La cuestión es que en 1999, y luego de que el grupo Belle and Sebastian organizara el Bowlie Weekender, Barry Hogan (de The Velvet Underground) inauguró este festival caracterizado por no hospedarse en gigantescos estadios ni contar con sponsors que interfirieran en la selección musical: aquí los propios artistas, basados en gustos personales, eligen quiénes tocan en cada emisión del ATP. Entonces aparecen desde Sonic Youth y Roscoe Mitchell hasta Patti Smith e Iggy and The Stooges. Y con todo eso Caouette, cargando su experiencia *Tarnation*, recopila una montaña de horas registradas en Súper 8, cámaras digitales y teléfonos celulares, e intenta mostrar el espíritu del festival en una película-collage. Sin embargo, y a pesar del interesante tema que aborda, muchas manos en un plato hacen... *All Tomorrow's Parties*, una buena idea mal desarrollada, algo que ensordece y marea con su abuso de la pantalla dividida. Porque en su afán de mostrar la pluralidad de públicos, músicos, música y registros, esta película termina siendo como el reality show de un viaje de egresados. Entonces muestra gente en adolescentes alegatos anarquistas y verborricas inoperancias efectuadas por la droga o el alcohol (sí, podrían ser graciosas, pero no es el caso). Y, para finalizar, todo está adornado con un loguito *alla* MTV que sólo refresca el aire televisivo de esto que alguna vez quiso ser una película. JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

El tercer plano de la película es uno fijo, del mar, se ve el agua y unas rocas que sobresalen. De pronto, aparece en cuadro un hombre joven. Pero no aparece ni por derecha ni por izquierda. ¡Aparece por arriba, cayendo desde el cielo! Así como aparece, desaparece: se zambulle en un clavado de pies perfecto y no vuelve a salir del agua. En el siguiente plano, se lo ve tirado en unas rocas, junto al mar, fumando (¿de dónde sacó ese cigarrillo? ¿No está mojado?). Los dos planos anteriores eran de unos hombres con palos, como esperando una señal para empezar a actuar. Los planos posteriores muestran una revuelta, los hombres con palos se ensañan con una vidriera donde se exhiben electrodomésticos y se ve una calle cubierta con televisores destrozados.

La expectativa que generan estas imágenes es doble: por un lado, son tan poderosas visualmente que satisfacen el ojo del espectador acostumbrado a cualquier tipo de cine. No se trata de las imágenes reposadas de Kiarostami (un árbol ligeramente descentrado de la imagen en una colina, un palito en la playa), hay algo espectacular en cada plano, algo llamativo, impactante.

Por otro lado, las imágenes tienen tanta sugestión narrativa que el espectador está esperando que se arme algo que cobre

## BETWEEN TWO WORLDS

de Vimukthi Jayasundara, Sri Lanka, 2009, 80'.



coherencia. La revuelta callejera, el muchacho en el mar, una mujer, un hombre que los recoge en una camioneta, todo indica que la película puede llegar a tener una estructura narrativa. A poco, esa ilusión se desvanece y lo que queda es el poder visual. En un momento, aparecen dos pescadores conversando (dos personajes que no volverán a participar de la película), uno le cuenta al otro uno de esos mitos en los cuales un monarca se siente amenazado por un primogénito y manda a matar a todos los muchachos de determinada edad, el héroe de la historia se salva ocultándose en el hueco de un árbol. A partir de cierto momento vemos que, de una forma oblicua, la historia que se desarrolla

en *Between Two Worlds* replica la contada por los pescadores. Más allá de que ayuda a armar un relato, nunca sabremos qué es lo que pasa por la cabeza del muchacho, qué quiere, qué piensa.

La película de Jayasundara pertenece a una creciente tendencia dentro del cine arte que es la de hacer películas más centradas en lo visual que en lo intelectual, una tendencia que tiene aristas muy disfrutables si uno se instala en la lógica interna de la película –o en su carencia– pero de la cual es muy difícil extraer ideas que excedan lo meramente formal. Es un cine que se practica con una gran libertad, sin ataduras, pero que al mismo tiempo genera un placer efímero. **GUSTAVO NORIEGA**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

En su cuarta película, Bong Joon-ho vuelve a subvertir los géneros cinematográficos, pero su sistema se vuelve ahora un poco más complejo. En el precioso catálogo del festival, el director de *Memories of Murder* y *The Host* avisa cuál es el principal cambio en su cine y dice: "Mis películas anteriores tendían a la extensión: si con un asesinato discutía los ochenta en Corea, y con un monstruo hablaba sobre la familia y sobre Estados Unidos, entonces *Mother* es prácticamente lo opuesto. Es un film en el que todas las fuerzas convergen en el corazón de las cosas". La investigación de los asesinatos en serie se ponía en función de una descripción social en *Memories of Murder*, pero *Mother*, especie de melliza malvada de aquel policial, toma el retrato de una sociedad rural para esclarecer por qué la culposa mamá del título está dispuesta a todo en pos de conseguir que la policía exonere a su hijo. El pibe bebe como salido de una película de Hong Sang-soo y tiene pronunciados problemas mentales, cóctel letal que vuelve borrosa una memoria endeble que cada tanto igual se las arregla para sacar a relucir un oscurísimo trauma de un par de décadas atrás. Cuando en el pueblito aparece el cadáver

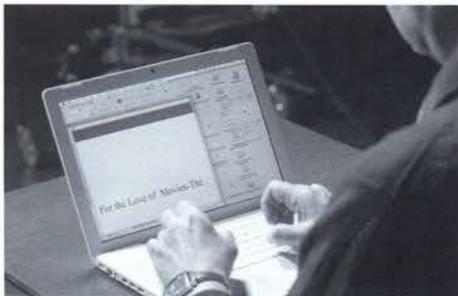
## MOTHER

de Bong Joon-ho, Corea del Sur, 2009, 128'.



de una colegiala, la Policía recurre a esa lógica brutal de *Memories of Murder* y coacciona la confesión del joven problemático. La promiscuidad de la chica asesinada, con el valor agregado de cierta conducta extorsiva, les daba a casi todos en el pueblo alguna motivación para deshacerse de la nena. Pero lo que vuelve a esta *Mother* perversa en serio es cómo Bong Joon-ho toma los conceptos de redención y pecado, fundamentales para un *whodunit* centrado en una investigación obsesiva que busca al culpable de un crimen como única forma de probar la inocencia del encarcelado hasta ese momento, y los altera cada vez más hasta trastornarlos por completo, como a esos géneros cinematográficos a los

que siempre echó mano el director. *El suplido de una madre* situada en Twin Peaks y a cargo de Alfred Hitchcock parece ser el ingrediente certero de la espitosa mezcla que consigue Bong Joon-ho en este melodramático policial civil donde, como siempre, el director deja más de un interrogante suelto. ¿Qué vino primero, el huevo o la gallina, en esta particular relación madre suicida envenenadora/hijo con problemas mentales? Bong Joon-ho tiene bien claro que es necesario que todas las puertas quedan bien cerradas, pero vale la pena dejar siempre abierta alguna ventana para que sus agobiantes policiales respiren y, de paso, quien lo necesite tenga la posibilidad de escaparse. **NAZARENO BREGA**



**FOR THE LOVE OF MOVIES: THE STORY OF AMERICAN FILM CRITICISM**

de Gerald Peary,  
Estados Unidos, 2009, 70'.

Este documental propone un recorrido por los mojones de la historia de la crítica cinematográfica americana, desde sus inicios hasta la actualidad. La travesía está dividida en diferentes capítulos y viñetas, que conjugan la narración en off con variadas y disímiles entrevistas y con material de archivo. A pesar de la interesante temática, su funcionalidad queda reducida a ser una lista somera de nombres importantes. Por allí desfilan, entonces, Pauline Kael, Molly Haskell, Andrew Sarris, Manny Farber, James Agee y J. Hoberman, entre otros. Sin embargo, no hay un desarrollo del pensamiento y la influencia de estas personalidades en el campo de la crítica mundial. Apenas si hay un bosquejo apresurado de sus convicciones. No se profundiza ni en sus teorías, ni en sus textos, ni en sus políticas, ni en sus actitudes críticas. Nada de termitas ni de elefantes blancos. Nada de experiencia sensorial ni de descubrimiento del mundo. Sólo un poco de autorismo y alguna que otra anécdota graciosa sobre los antagónicos bandos que se esgrimieron, décadas atrás, en la crítica americana. De alguna manera, el documental termina banalizando lo que tanto pretende destacar: la específica y valiosa función cultural de la crítica de cine. Jonathan Rosenbaum, quien fue uno de los profesionales entrevistados, dijo sobre este documental en su blog: "La mayoría de los espectadores tienden a pensar que la crítica de cine es básicamente una cuestión de indicar qué películas deben ser vistas, en vez de tratar de orientar o reorientar el modo en que se piensa acerca de ellas. Hay algo en este documental que contradice esta premisa, pero no mucho." El espíritu demasiado abarcativo de Peary, en última instancia, se pierde en la mera superficialidad de la anécdota. Los pequeños momentos en los que Sarris y Kael expresan sus creencias se nos revelan como si fuesen el Santo Grial. Cuando no están en pantalla, el ritmo se desacelera y la magia se suspende. Sus apariciones resultan insuficientes y todo lo demás, desechable. Allí estaba el oro y el documental lo dejó pasar. **MARINA LOCATELLI**



**HIROSHIMA**

de Pablo Stoll,  
Uruguay/Colombia/Argentina/ España,  
2009, 80'.

Minimalismo sonoro. Así puede definirse la primera película de Pablo Stoll luego de la lamentada muerte de Juan Pablo Rebella, con el que hiciera *25 watts* y *Whisky*. Habrá que llegar a las últimas escenas para descubrir el porqué del título, pero no interesa tanto: *Hiroshima* cuenta muchas más cosas de las que sugiere su mínimo argumento. El estupendo protagonista, a cargo del hermano del director, camina, divaga, visita lugares y gente conocida o no, recorre los bordes de la capital uruguaya. Eso también es *Hiroshima*: un film que navega en las fronteras de la melancolía y el humor, la letanía constante y el caminar incansable del personaje principal, la necesidad de alejarse de un mundo a través de un par de auriculares y ese mismo mundo al que vemos y ante el cual nos resulta imposible permanecer indiferentes. Stoll, para narrar ese deambular indeciso de su hermano-actor, decide eliminar las palabras, valiéndose de breves intertítulos que no hacen otra cosa que transmitir aquel humor de sus dos películas junto a Rebella. Humor seco y cortante, invadido por el absurdo que denotan determinadas situaciones y que reflejan los aspectos mínimos, pero también concretos, del personaje principal. Para neutralizar la ausencia de textos, *Hiroshima* demuestra que se puede trabajar el sonido desde diferentes capas de intensidad. Y no me refiero sólo a la música que se escucha en la película, sino también al sonido que actúa como protagonista fundamental de la austera trama. Un porro compartido, un partido de fútbol interminable, un asadito, una amiga con la que el protagonista se cruza por la ruta son algunos de los pretextos o maravillosas excusas que Stoll elige para desentrañar una no historia minimalista que transmite calidez y una buena dosis de comicidad. Por eso, cuando el personaje decide cantar al final de la película, de espaldas a la gente pero frente a cámara, definitivamente nos sentimos invadidos por semejante sinceridad cinematográfica.

**GUSTAVO J. CASTAGNA**



**MOON**

de Duncan Jones,  
Estados Unidos, 2009, 97'.

Duncan Jones es el hijo de David Bowie y *Moon* es una trágica excentricidad espacial que recurre a buena parte de ese imaginario de Major Toms y Ground Controls de papá. Pero si se busca en la música cómo resumir el espíritu de esta enorme ópera prima, no hace falta apelar al lazo filial cuando se puede invocar esa canción que dice "quisiera esta noche tenerte conmigo amor / no quiero ni pensar si un día me faltas tú / no quiero ni pensarlo amor / Pídemela luna y te la bajaré / pídemela una estrella y hasta allá me iré / Mas nunca me digas no te quiero más / porque esas palabras me hacen mucho mal". ¡Cuánto mejor que el irónico "Walking on Sunshine" de Katrina and the Waves habría sonado una versión cumbianchera de esa deliciosa creación de Leo Dan! Jones hizo una película en la que el desorbitado Sam Rockwell debe pasar tres temporadas lunares cosechando hasta que le firmen la vuelta a Tierra, donde lo esperan la china amada y una hija por conocer. Un accidente casi sobre la hora "lo hace bajar" y le demuestra que esa especie de HAL servicial con el tono monocorde de Kevin Spacey no es la única compañía en la desoladora y solitaria Luna. El abatido Sam se encuentra allí con su clon, el original u otro clon y, después de un obligatorio duelo "entre ellos mismos", la Luna confina al dúo de abatidos Rockwell cual prisioneros y se vuelve todavía más desoladora y solitaria. *Moon* es una película de bajo presupuesto que, con una historia digna de *La dimensión desconocida* o *La invasión de los usurpadores de cuerpos*, desafía la gravedad impostada de la ciencia ficción bienpensante (*Blade Runner, 2001, Solaris...*). Jones consigue un complejo equilibrio entre esos dos universos y así crea una atmósfera que transmite un clima de agobio constante. Duncan Jones viajó al espacio para hacer una desconsoladora película introspectiva. Ojalá sea bienvenido en el mundo del cine. Si no, será cuestión de dedicarse a la música, terreno en el cual Duncan seguro escriba la canción más triste del mundo y quizás hasta tenga el lujo de brindar junto a su padre con un par de piernas de cerveza. **NAZARENO BREGA**

**RICKY**

de François Ozon,  
Francia/Italia, 2009, 90'.

**A favor**

Cuando empieza *Ricky* es imposible no pensar: "Uh, Ozon meets Dardennes". Es un plano fijo, muy cerrado, de una mujer hablando con una asistente social —a quien no se la ve—, contándole de las dificultades laborales, de su bebé y de su hija y el padre del bebé, que se fue sin dejar rastro, presumiblemente a España, su tierra natal. La sorpresa tiene que ver con que, a diferencia de los hermanos belgas, François Ozon no tiene o, mejor dicho, desdeña la idea de estilo repetido película a película. En su ya extensa y variada filmografía, nunca se le había dado por el drama social en primerísimo primer plano. Parecía que al hombre le había entrado antojo de festivales.

La película sigue en ese tono y parecía que Ozon incorporaba un color más a su paleta. Sin embargo, de pronto un acontecimiento imposible, de naturaleza casi fantástica, vira en otra dirección, como si el director se burlara de esa posible influencia del realismo social duro y se enfrentara a ella desde adentro del relato. El registro se mantiene, férreamente controlado, lo cual hace que lo inverosímil sea más curioso aún, así como en el realismo mágico lo fantástico no era que los niños de Macondo tuvieran cola de choncho sino la naturalidad con que esto era aceptado.

Es difícil hablar de *Ricky* sin arruinar su punto de inflexión argumental, pero es inte-

resante ver que Ozon, resistido por cierta parte de la crítica, en particular por varios miembros de esta revista, no para de hacer películas interesantes, atrapantes y variadas, sin dejarse encasillar en una línea ni argumental ni estilística. Desde ya que ante esa variedad uno puede pasar de largo por una o más de sus obras (*Ocho mujeres* me aburre soberanamente), pero no puede dejar de reconocerse que, en su militancia antiautentista, el francés ha demostrado una constancia y una habilidad de la cual muchos de los directores admirados por mis colegas y amigos carecen. En ese contexto, *Ricky* parece una película desafiante e insolente.

**GUSTAVO NORIEGA**

**No tan a favor**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

Esta película está a medio camino entre la completa fantasía y la autoayuda disfrazada de metáfora. Y es difícil decidir con cuál se queda, porque *Ricky* se define y redefine más de una vez: este relato se divide en tres partes y, mientras avanza, cada una de ellas redefine a la anterior.

Todo empieza como el drama de una familia de los suburbios franceses. Katie, madre soltera y operaria en una fábrica, llora porque no puede criar sola a sus hijos. Ese principio tiene, como ya se ha dicho, algo de Cantet y de los Dardenne. Aquí Ozon glorifica esa mezcla y arma el relato de modo que el espectador firme el pacto de entenderlo como un drama urbano. Entonces Katie se

enamora de Paco y nace Ricky. Y cuando el bebé presenta marcas en la espalda, ella desconfía de Paco. Y hasta aquí la historia nos alista para enfrentar los tristes designios del capitalismo salvaje. Mientras tanto, nosotros intentamos frenar lágrimas, y entonces... Ozon nos guiña el ojo y nos palmea la cara riéndose de nosotros: a Ricky le crecieron alas. Alas como las de un pollo. Desde ahí, el director se pasea por aviarios chistes: Katie va al mercado y mide las alas de un pollo de carnicería; compra rodilleras para forrar al niño contra los golpes en vuelo; tiene una cómica charla con un médico que quiere a Ricky como rata de laboratorio (ya en *Sitcom*, Ozon había hecho que un ratón revolucione una familia).

Claramente la película se ha redefinido. Pero el quiebre en el tono del relato y la ruptura de aquel pacto con el espectador generan una atracción que el director no sabe mantener: se va por la tangente, se esparce en la metáfora y habilita una espantosa lectura mística que resignifica todo. Ahora el niño con alas, rubio y desnudo, no es un símil pollo sino un símil ángel y aquella protección contra golpes, una metáfora del criar hijos. Ahora Katie anda, de túnica blanca, mirando al cielo en busca de Ricky. Ahora ese final soleado que ilumina a una Katie embarazada es la balsámica promesa de felicidad luego del desconsuelo. Entonces Sontag tiene razón: "El culto del amor en Occidente es un aspecto del culto al sufrimiento". Esta película no hace sino suscribir eso. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



### EL TIEMPO QUE QUEDA

de Elia Suleiman,  
Francia/Bélgica/Italia/Reino Unido, 2009, 109'.

#### A favor

**T**he *Time that Remains* cuenta la historia del papá y de la mamá de Elia Suleiman. También cuenta la historia, en menor medida, del propio Suleiman. Me sorprendió que este trabajo muy cercano a comediógrafos desesperados como Jacques Tati o Nanni Moretti (de ambos hay en el film) fuese atacado políticamente tanto por colegas pro israelíes como por colegas pro palestinos. Desde ambos lugares, se acusaba a Suleiman de no ser todo lo feroz que debía; lo acusaban de tibio y de –horror de horrores– ecuánime. El film comienza con la toma de Nazareth por parte del ejército israelí, la captura y el ajusticiamiento (fallido) del padre de Suleiman, y, dividido en cuatro partes, va trazando la historia cotidiana de esa difícil y violenta convivencia entre israelíes y palestinos. Sin embargo, la perspectiva de Suleiman –que utiliza lateralmente un dispositivo fantástico, una especie de raro “viaje en el tiempo” de la memoria– es la de alguien que se da cuenta de que la guerra es absurda y, ante algo tan evidente, se muestra perplejo. La pregunta es la siguiente: si es tan evidente que la violencia no sirve para nada, ¿por qué continúa? Sobre esa tara humana más que política (porque el film trata el problema político como apenas una manifestación epidérmica: de allí que juzgarla de acuerdo con quién tiene razón y quién no es no sólo equivocado sino también contrario a la crítica cinematográfica), *The Time...* va tejiendo el

contrapunto entre lo general y lo particular, entre los Estados y la familia, entre el asesinato y el paso del tiempo. Suleiman, con enorme inteligencia, se coloca siempre a medio camino de cada uno de estos pares, definiendo como quien no quiere la cosa el lugar intermediario, de apasionada perspectiva, que corresponde al artista. De allí que ni los momentos más trágicos carecen de un elemento cómico (ver el soldado israelí que, antes de ajusticiar a un hombre alto, tiene que subirse a un banquito, todo en plano general y un poco alejado a la manera de, otra vez, Tati), ni las secuencias cómicas carecen de algo trágico (la firma de la rendición de Nazareth). Con el tiempo, intuyo, el film será visto como una obra maestra, una que enseña cuál es el lugar del artista en el mundo y el del cine como forjador de memoria. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

**A favor**

¿En dónde está parado Suleiman? ¿En dónde queda parado el que mira *El tiempo que queda*? Afuera, siempre ligeramente afuera, pero no de la película sino de sí mismo. En el lugar preciso de la perplejidad, que, aquí, es lo mismo que decir exactamente metro y medio detrás de una puerta o de una ventana, varado en la posición extramuros del que mira, cincuenta por ciento absorto ante tanta belleza y otro cincuenta por ciento atravesado de dolor, asolado. *Crónica de un ausente-presente* es el subtítulo de esta película consciente de los signos que distribuye en el plano con virtuosismo y erudición innegables, pero no imprescindibles para el goce inmediato, sensorial, emotivo del espectador. El ojo simultáneamente natural y extranjero del cineasta y personaje Suleiman, dividido entre su patria y el exterior, entre el tácito mandato del pasado militante paterno y su presente alejado de todo tipo de acción armada, atraviesa el conflicto palestino-israelí

entreverándolo con su historia familiar desde 1948 hasta el presente. "El tiempo que queda está reducido", escribió en la primera carta a los corintios el mismo apóstol Pablo, cuya carta a los Romanos comenta Giorgio Agamben en un libro igualmente titulado *El tiempo que resta*, en el que desmenuza el concepto de violencia mesiánica y la naturaleza de la acción política contemporánea. ¿Pero quiénes han visto su tiempo reducido según la óptica de Suleiman? ¿Los propios palestinos, un tanto al costado de la historia desde que fueran despojados del control de su territorio? ¿O el propio Estado de Israel, en cuyo caso la mesiánica admonición paulina podría interpretarse en un sentido irónicamente funesto para con sus compatriotas judíos? Por lo pronto, Suleiman muestra los restos de su tiempo, de su país, de su mundo, así como la conciencia del resto de tiempo de vida que le queda a sí mismo y, sobre todo, a su madre enferma, así como permanece en su recuerdo el tiempo del padre muerto y el transcurrido junto a él. Se concentra en la misma casa de *Crónica de una desaparición*, que no es otra que la casa paterna, que equivale etimológicamente a la patria y, aunque abarca seis décadas, su campo de acción temporal es también reducido o, más bien, concentrado. Suleiman no es un cineasta del plano secuencia, sino del plano cargado de sentidos que expanden sus ondas a partir del más mínimo movimiento, y del corte justo, preciso, que, en su caso, no responde al parpadeo incesante del tic sino a la intermitencia del que organiza la mirada oscilando entre el asombro amoroso y la razón crítica. **MARCOS VIEYTES**

**No tan a favor**

El realizador palestino Elia Suleiman es una figura peculiar dentro del cine originado en Medio Oriente, y dos de sus largometrajes de ficción anteriores, *Crónica de una desaparición* e *Intervención divina*, pudieron conocerse

en el Bafici. En ellos, llamaba la atención su acercamiento al conflicto palestino-israelí a través de una mirada cargada de sarcasmo y humor negro en la que se hacía hincapié –más que en los aspectos sociales, políticos y religiosos– en los elementos absurdos que rodeaban esa contienda. Siete años después de *Intervención...* vuelve a incursionar en el tema, aunque esta vez con un proyecto de tinte autobiográfico mucho más ambicioso: utilizando –según sus declaraciones– el diario de su padre y cartas familiares, recorre cuatro etapas, ambientadas en 1948, fecha de la primera invasión israelí a territorio palestino, 1970, 1980 y nuestros días. La estructura narrativa que aplica Suleiman es la misma de sus films anteriores, esto es, pequeñas viñetas en la que se refiere a distintos aspectos del conflicto en las que casi siempre campea un soterrado humor. Es innegable la inventiva y creatividad del director, que consigue, en numerosos pasajes, pasar de la sátira cruel a la emoción más genuina (como por ejemplo en el episodio del fallecimiento de su madre). Al mismo tiempo, hay que decir que la gran cantidad de tópicos tratados y personajes que aparecen provoca que no todos los momentos sean igualmente inspirados, y de hecho en algunos de ellos el humor aparece como algo forzado y mecánico en su intento de satirizar a los dos bandos en pugna. También cabe señalar que en este film la postura del director es más conciliadora que en los anteriores, aunque no hubo cambios en la situación bélica que justifiquen tal modificación. Y que, por otro lado –esto tal vez sea muy subjetivo–, a mí me sigue chirriando el eterno rostro de perplejidad en los personajes que él interpreta –muy *alla* Buster Keaton–, frente a una situación ante la que, como palestino, creo que debería mostrar una posición –y no estoy hablando de "mensaje"– más clara y definida. **JORGE GARCÍA**

<b>RENTA DE OTRAS PELICULAS</b>		
	<b>ESTO ES CINERAMMA</b>	
<a href="http://www.estoescineramma.com.ar">www.estoescineramma.com.ar</a>		
Lammaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado.  		



### L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT

de Serge Bromberg y Ruxandra Medrea.  
Francia, 2009, 94'.

#### A favor

Nunca se sabrá si *El infierno* de Clouzot, cuyo rodaje fue interrumpido en 1964, habría sido una gran película. No importa: *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* lo es a través del trabajo de edición, los ensayos con los actores, la reconstrucción actual de algunos diálogos con dos intérpretes y el misterio que rodeó a un film que podría haber sido y nunca fue. De acuerdo a lo que se observa en el trabajo de Serge Bromberg y Ruxandra Medrea, el film de Clouzot, una historia de celos enfermizos de parte de un marido hacia su esposa, anunciaba una puesta en escena experimental para esos años con una multitud de efectos ópticos y visuales y efectos de imagen y sonido que llevaron un largo tiempo de gestación para los especialistas en esos temas. Todo ello para contar una historia de amor y conflictos de una pareja (Romy Schneider, Serge Reggiani) en un paisaje paradisíaco y los ulteriores celos y persecuciones obsesivas de él hacia ella. Pero, como se muestra en *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, por varios motivos el rodaje empezaría a sufrir obstáculos. Daría la impresión de que su director estaba loco o, en todo caso, que deseaba reinsertarse en la historia del cine francés a través de un tratamiento formal novedoso luego de *El salario del miedo* y *Las diabólicas*, acaso sus títulos más recordados para la memoria cinéfila. La cuestión es que, a través de varios testimonios, hasta puede sugerirse que estaba

muy enamorado de Romy Schneider, más que una joven mujer en esos años, una aparición única, un destello de belleza irrepetible. Y, tal como se cuenta en la película, a Clouzot le dio un infarto al ver (y filmar, claro) los besos y roces entre Romy y la morocha Dany Carrel, intérprete secundaria del film que nunca se terminó de hacer. Pobre Clouzot. Pero más allá de la locura de Clouzot, o de su propio infierno, Bromberg y Medrea desglosan los materiales con respeto y admiración, relatando una historia tan interesante como el argumento del film inacabado. Como si se tratara de una trama de suspense, con sus enigmas policiales a resolver, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* ofrece una gran dosis de extrañamiento y ambigüedad en relación a los celos y a las paranoias de un matrimonio. Misterios sobre cualquier pareja que luego tendrían sus respuestas en la más que satisfactoria versión que hiciera Claude Chabrol en los noventa con Emmanuelle Béart en el papel que le correspondía a Romy Schneider. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

#### En contra

Lo fácil sería decir que el infierno es tener que ver esta película hasta el final. Explicar por qué es un poco más difícil, habida cuenta de que ver imágenes inéditas de Romy Schneider prometía ser una experiencia del todo placentera. De hecho, el de las pruebas de cámara es uno de los pocos momentos felices de la película, en los que la captación del instante en que los actores entran y salen de la pose genera una galería de gestos maravillosos. El resto, sin embar-

go, es rutinario, fechado y aburrido, en buena medida porque Clouzot estaba obsesionado con ser moderno, que es la mejor manera de exhibir la propia caducidad. La película de Bromberg y Medrea no se abstiene de mostrar la inestabilidad emocional del director y la presión excesiva que éste se impuso para estar a tono con los cambios que el cine en general y el francés en particular experimentaba desde la aparición de la Nouvelle Vague, pero el problema reside en que el material de base es irrelevante, no tiene otra importancia que la historiográfica y carece de tensión dramática. De los dos tipos de metraje filmados por Clouzot y su colosal equipo de filmación, es mucho más interesante el que está en blanco y negro que el experimental, lo que parece denotar lo poco seguro que se encontraba aventurándose en terrenos que desconocía. Viendo esas imágenes uno tiene la sensación de estar asistiendo a una especie de psicoanálisis visual de Clouzot bastante reiterativo y poco trascendente en lo tocante al estado del cine. De los numerosos testimonios sobresale el de uno de los camarógrafos, que dice haberse especializado en coito óptico después de tener que acercarse y alejarse una y otra vez de las caras y los cuerpos de los actores. No hay mención ni comparaciones entre el proyecto inacabado de Clouzot y la adaptación filmada tres décadas más tarde por Chabrol. Cada cierto tiempo, un par de actores con el guión en la mano lee y representa los diálogos originales de la película en un espacio tan vacío, estéril y un poco fatuo como el proyecto original y su rescate. **MARCOS VIEYTES**

SOBRE LOS MUPPETS

# Hay un hippie en mi televisor

Una de las cosas más divertidas de los detrás de escena y los fragmentos de programas de la televisión norteamericana de los años 50, 60 y 70 en los que aparecía Jim Henson con sus bichos de fieltro es la posibilidad de verlo al propio maestro muppetero con esas camisas que parecen pero no llegan a ser exactamente *flower power* y esa figura rara, espigada y de un aspecto desgarrado que, por supuesto, no se condice con la labor extremadamente física, de precisión, en que consistía manejar un Muppet desde abajo, desde el fondo de la pantalla chica. Porque eso también se ve en los programas incluidos como parte de "Muppets: Música y magia, el legado de Jim Henson", el homenaje exhibido en Mar del Plata: los *making of* de algún que otro número de *El show de los Muppets*, como la impresionante puesta de la canción "In The Navy" a cargo de unos implacables cerditos vikingos, en los que queda en evidencia, además del entusiasmo, la energía física que requería darles vida a esos cosos únicos que hicieron de la televisión un lugar mejor durante cinco años. En las imágenes más viejas, Henson primero parece, con su barba larga y su pelo corto y engominado, un personaje de cepa folk; en las de los años siguientes, con la barba y el pelo crecidos, parece el gran papá hippie de la tele. Bonnie Erickson, que estuvo en Mar del Plata en representación de The Jim Henson Legacy, lo definió (en entrevista con *Página/12*) como "un anarquista amable". Y algo de eso hubo: a través de sus en apariencia inofensivas creaciones registró los sacudones –la cultura lisérgica, el movimiento gay, el folk, el rock y el pop– y se rió de las reacciones más conservadoras de su explosiva época.

No por nada el piloto de *El show de los Muppets*, el programa que agració al universo catódico entre 1976 y 1981, se llamó *Sex & Violence*. Un título que hoy sonará a ironía pero no, en absoluto: el sexo y la violencia fueron dos de los ingredientes culturales, sociales y políticos más importantes de la década que vio nacer al programa definitivo de las criaturas de Henson y, por lo tanto, formaron parte esencial de él. Los programas exhibidos en

MDP sirvieron en parte para recorrer la prehistoria de aquel programa: desde los principios, cuando en los cincuenta y sesenta el sureño Henson, consolidó su fama produciendo breves micros dentro de otros programas y paseando a sus Muppets como invitados de infinidad de *talk shows*, y amasó su primer capital usándolos también en increíbles cortos publicitarios. En esos avisos comerciales ya está la voluntad de hacerlo explotar todo que luego fue tan característica del mundo de la rana René: sus agresivas publicidades de café ("Programa 2: Historia de los Muppets 1") contenían a un primitivo Muppet que volaba de un cañonazo a otro que decía no conocer, no querer probar o no preferir la marca Wilkins. "Cosas extrañas les ocurren a quienes no prefieren Wilkins", decía el slogan. Probablemente la publicidad jamás volvió a ser tan violentamente honesta en sus proposiciones.

Y en *Sex & Violence* ya aparece ese personaje de mirada demente y movimientos escurridizos, Crazy Harry, que va por ahí con su detonador haciendo estallar las cosas a modo del mejor final posible para lo que fuera (¡¡¡jieran los años setenta!!!), y, en el sketch más bizarro, René reporta desde otro planeta los ritos de cortejo y apareamiento de dos bichos coloridos y deformes, que consisten en gritarse, acelerar, correr el uno hacia el otro y chocar estallando para dar lugar a su prole: ¡sexo y violencia juntos como todo el libérrimo cine de su tiempo no se animó a mostrar!

La recuperación de las obras más raras y experimentales de Henson incluidas en el homenaje (como el corto *The Cube*) fue por supuesto más que buena, necesaria, pero al igual que las películas –que 25, 30 años después preservan su hechizo– sirve como demostración de que sus creaciones no encontraron nunca un lugar más apropiado que aquella serie de media hora extendida por un demasiado breve lustro. La filosofía Muppet terminó de cuajar en ese programa de donde salieron todos los "momentos musicales" que integran el programa 4 de la muestra, destinado a quedar grabado a fuego a través de escenas como la de Miss Piggy y Elton John cantando a dúo "Don't

Go Breaking My Heart" (él de rosa y sombrero; ella hundiéndole calenturienta el hocico en el pecho peludo); o los mismos cerdos de "In the Navy" cantando "Macho Man"; o el lisérgico cover de "(Put the Lime in the) Coconut" de Harry Nilsson; o René entonando "The Rainbow Connection" junto a una radiante, hermosa Debbie Harry, y mucho más. Lo único que puede criticársele a ese seleccionado soberbio es la decisión de cerrar con un número tan serio como el de Harry Belafonte cantando un tema tradicional africano junto a unas máscaras étnicas: todo bien, pero ahí está menos el espíritu anárquico y siempre divertido de la serie que el tenor culturoso que adquiriría a (raras) veces, cuando parecía ceder a los reclamos de Sam, el águila del programa, conservador del orden y las buenas costumbres que sólo estaba ahí, por supuesto, para que nos riéramos de él.

Pero, lo dicho, el seleccionado es casi perfecto, aun habiendo quedado afuera infinidad de otros números musicales del programa, como el de Vincent Price cantando "You Just Call Out My Name" con un coro de mostros, o tantos otros que no se pueden nombrar porque acá se termina la página pero que en cualquier enumeración parcial alcanzarían para probar que *El show de los Muppets* fue, con sus niveles explosivos de delirio –sin exagerar: esto no es excitación, es convicción–, uno de los dos o tres mejores programas de la historia de la televisión. **MARIANO KAIRUZ**



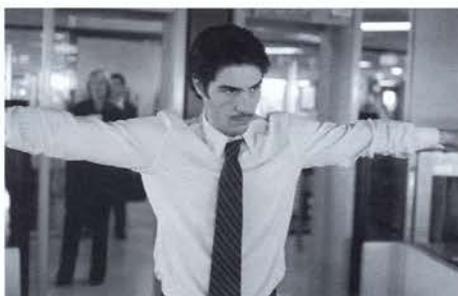


**IRÈNE**

de Alain Cavalier,  
Francia, 2009. '83.

Volví de Mar del Plata con otra disposición, desde hace mucho impresa sin yo saberlo en un verso de Safo traducido por la amiga de una amiga que me lo envió por mail un par de días después del regreso: “Despliega la gracia de tus ojos”. Cavalier, su película y las circunstancias en que la miré no han sido ajenos a ese movimiento del espíritu. (Pre)destinado a la fila 2 de la sala en que la proyectaron, la cercanía de la pantalla enfatizó la inmediatez de la película, pegada siempre a las cosas que la cámara de Cavalier mira y que su mirada recuerda, o a los recuerdos que su mirada construye. Más próximo a la pequeña pantalla en donde se proyectaban los subtítulos que a la de las imágenes, observadas desde una suerte de contrapicado entre abrupto y reverente, varias veces me sorprendí leyendo-oyendo una película pronunciada en voz baja, recitada como la elegía que es, antes que atento a la sucesión de los planos.

Película para el oído, susurrada, que no prescinde sin embargo de grandes ideas visuales, como las de retener durante el máximo tiempo posible la exposición de la imagen de la mujer que evoca; valerse de otras –mujeres e imágenes– como pequeños e indirectos anticipos de su presencia; rastrear una mirada en la de ciertos animales y cuadros hasta revelárnosla por fin en una foto, radiante por sí misma pero a esa altura también construida por cada uno de nosotros, poseedores para entonces de una memoria paralela, de unos recuerdos donados en primera persona por Cavalier, quien tampoco elude nunca el sentido del humor, el ridículo, la torpeza, el orgullo. Porque Irène, a la que jamás veremos filmada –y cuesta creer que Cavalier no tenga imágenes de ella en movimiento–, no deja de ser nunca del todo Cavalier y el modo en que éste dispone de ese recuerdo, así como uno a esta altura ya no es solamente de uno mismo sino de otros y de otras que nos despliegan con sus miradas. **MARCOS VIEYTES**



**UN PROPHÈTE**

de Jacques Audiard,  
Francia, 2009. 155'.

El de Audiard es un cine hecho de cuerpos, seco, ajustado al milímetro. En las cicatrices que pueblan la espalda de Malik se adivina el cariz de su itinerario; su “educación sentimental” estará signada por la agresión (de los otros) y la capacidad de resistencia. Su origen árabe lo coloca en una débil zona de indefinición, en tránsito entre ambos bandos (árabes y franceses); su cuerpo se vuelve utilitario a los fines *non sanctos* del mafioso corso Luciani, dispuesto a mantener su estatus feudal dentro del pabellón. Los planos interiores, cerrados y generalmente cortos, evidencian lo inevitable: a Malik no le queda otra. Su bautismo es atroz y no admite objeciones, salvo la propia muerte. (En una escena terrible, lo vemos sangrar mientras ensaya la manera de llevar una gillette dentro de su boca, obligado a ejecutar una venganza que no le pertenece.) Audiard narra el derrotero de su protagonista con ritmo setentoso, directo. En cada secuencia, en cada acción, se pegan como ventosas montones de comentarios que la velocidad del relato protege de la bajada de línea. El racismo, la injusticia, las prácticas crueles que tiñen el andar de toda la institución y se expanden hacia afuera –en un ida y vuelta que recuerda el andar aceitado de los mafiosos de *Gomorra*–, todo queda por detrás de la acción y de los cuerpos. El de César Luciani (Niels Arestrup, quien brillara en *El latido de mi corazón*) expone un tipo de masculinidad arcaica, avasallante y al borde de la decadencia. La transformación de Malik se evidencia en su andar y en sus ropas conforme avanza en su progresivo e implacable ascenso entre la mierda. Ahuyentando cualquier atisbo de destino trágico o condescendiente, Audiard nos conduce a máxima velocidad hacia uno de los finales más poderosos que el género carcelario se atrevió a brindar. **IGNACIO**

**VERGUILLA**



**UNMADE BEDS**

de Alexis Dos Santos,  
Reino Unido, 2009. 92'.

El cine del argentino radicado en Londres Alexis Dos Santos es un blanco más bien fácil. Tanto *Glue* como *Unmade Beds* son películas con muchísimos códigos de lo que habitualmente conocemos como “cine indie”, el cual, dicen por ahí, se viene repitiendo demasiado. *Unmade Beds* tiene un elenco joven compuesto por gente linda y bien “alternativa” (¿qué termino tan 2000!), todos sensibles y afectaditos. Y está repleta de canciones por artistas y bandas que son algo así como la definición de “lo cool” (por ahí pasan Kimya Dawson, Daniel Johnston y los Tindersticks, por mencionar sólo algunos). Para colmo de males, Dos Santos eligió bautizar al protagonista con el nombre “Axl”.

Pero la razón por la cual la película se eleva por encima del indie medio, trasciende todo tipo de encasillamientos y termina convirtiéndose en un objeto de alta belleza es bien simple: Dos Santos narra de maravillas; nos presenta a un grupo de personajes que realmente nos importan, cuyos problemas se sienten verdaderos. Axl (Fernando Tielve, el ex niño de *El espinozo del Diablo*) nació en España, ahora está viviendo en Londres en el departamento de una pareja que conoció de forma casual y busca ahí a su padre. Vera es francesa, y viajó a Londres para intentar olvidar una historia de amor. Dos Santos nos muestra apenas un pantallazo de esa relación pasada de Vera, y con eso nos es suficiente como para darnos cuenta con claridad del momento que está pasando. Algo similar sucede con lo de Axl y su padre. Axl lo conoce, y se hace pasar por un estudiante de Ciencias Económicas con ansias de alquilar un piso, ya que su padre (vuelto a casar y con dos hijas pequeñas) trabaja en una inmobiliaria. Axl nunca llega a confesarle la verdad a aquel hombre de negocios que lo tuvo de muy joven. Pero ni falta que hace, porque Dos Santos nos deja en claro que el padre sabe perfectamente quién es este chico, resolviéndolo todo mediante una economía de recursos francamente envidiable. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

En el panorama del cine argentino, se puede incluir con justicia a Israel Adrián Caetano en la categoría de "inteligente". No porque sea un pensador antes que un realizador de films, sino justamente porque se asume como realizador de films. Aquí narra la historia de una pareja joven y disuelta, y –sobre todo– de cómo ve esa disolución la hija del que una vez fue un matrimonio. Hay dos registros en el film: el primero es el realismo triste de las vidas de esos dos personajes adultos (perfectos Natalia Oreiro y Lautaro Delgado). El segundo, la mirada de Mariana (la increíble Milagros Caetano, hija del director, que parece la Sofia Coppola de *Frankenweenie* o *Los marginados*). Mientras el primero pasea por la derrota de una sociedad definitivamente reducida a castas (la actual sociedad argentina del kirchnerismo reinante, ni más ni menos), la segunda apela a lo constructivo de la infancia para ejercer una crítica y una esperanza al mismo tiempo. La sabiduría de Caetano consiste en comprender cómo mira una niña de doce años y reproducir los procedimientos de esa mirada infantil: hay que ser muy inteligente para adoptar el punto de vista de la infancia sin ser pueril (la puerilidad no es más que el lugar común que los adultos que odian a los niños creen que es la infancia). Así, mientras el realizador muestra con enorme sutileza cómo esos dos muchachos de clase media que no lograron terminar

**FRANCIA**  
de Israel Adrián Caetano,  
Argentina, 2009, 78'.



sus estudios, que creen de algún modo en la cultura incluso consumiéndola a partir de deshechos (se dice que se conocieron comprando libros, se reparten al final copias de cds), terminaron fuera del sistema y en trabajos de servidumbre, Mariana –que se hace llamar Gloria, todo un juego de fantasía a la edad en que la fantasía es posible– triunfa conquistando sus anhelos a pura imaginación y juego. Este contrapunto hace que el film pueda eludir con absoluta elegancia las escenas sórdidas y las violencias que se narran o adivinan. Que la tendencia violenta del padre y la mala bebida de la madre queden poderosamente forjadas por secuencias sutiles. Que el mundo, ajeno a los dramas personales, reaccione con humor absurdo. El fresco de Caetano no deja títere con cabeza: las escuelas progredieron que son puro negocio, los

sociólogos que cobran millones al Estado para "alfabetizar a los wichis", los psicólogos policiales recién recibidos, los envilecidos servidores de las clases altas (no ya aristócratas: "aristos" significaba "los mejores") quedan demolidos. Pero no hay dudas de que el director cree en una especie de utopía posible, algo que con buena voluntad podemos llamar un "piso" a partir del cual construir algo nuevo y, con un poco más de realismo, el "techo" que fija la nueva clase dirigente a los humildes (cero movilidad social, un trabajo digno que palia el hambre a condición de olvidar cualquier ambición). En ese punto, el film no es ambiguo ni cínico sino realista, y como última tabla de salvación, en un final hermoso, se aferra a la mirada de Mariana, ahora ya, definitivamente, Gloria. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Luego de una proyección de *Excursiones* en el último Bafici, un espectador le dijo a Ezequiel Acuña que esa película era diferente de sus dos largometrajes anteriores porque no trataba sobre el amor. A eso Acuña respondió que no creía lo mismo y que su película sí era sobre el amor porque la amistad lo era.

*Vikingo* es una película sobre el amor, o sobre formas de amor que se mueven en distintos planos: primero, la pasión por las motos; segundo, la amistad entre dos hombres; tercero, el amor por una mujer. Algo así como el fetichismo, la amistad y el enamoramiento, que quizá no sean todas formas de amor para el mundo y sus definiciones, pero sí para el mundo y las definiciones de esta película. Porque Vikingo y Aguirre, dos motociclistas que disfrutan y defienden sus motos mientras construyen una amistad, habitan un universo de códigos únicos. Ya decía Campusano a *Página/12*: "Lo de la actuación es para gente que se pone en la piel de otro, que se informa y ensaya. Ellos no. El léxico que emplean (...) lo tienen tallado en el alma". Es que *Vikingo* borrea la frontera entre documental y ficción porque evidencia aquello que hay detrás de cualquier historia: la realidad inspiradora. Pero *Vikingo* también demuestra la importancia de quien elige esa realidad y señala dónde hay una fuente de

**VIKINGO**  
de José Celestino  
Campusano, Argentina,  
2009, 90'.



historias. Aquí ése es José Campusano (cuyo documental *Legión, tribus urbanas motorizadas* ya había ventilado los cimientos de este relato). *Vikingo* fija su mundo en los suburbios de Buenos Aires y nos llama la atención sobre ellos. En *84, Charing Cross Road*, Helene Hanff declaraba amar los libros que tenían notas al margen porque, decía: "Me gusta el sentimiento de camaradería que suscita el volver páginas que otro ha pasado antes, así como leer los pasajes sobre los que otro llama mi atención". La película de Campusano es una nota al margen (de la ciudad, de la norma y de la forma de hacer cine) y también una excepción. Y desde esa excepción el director construye su relato, marcado por desprolijidades que lo tornan bruto pero fiel a su

esencia. Y desde esa excepción retrata personajes que encantan a quien mire y sienta que, algún día, puede llegar a amar (a una moto, una mina, un amigo o lo que fuere) de esa manera. Porque en eso se nos va la vida, en buscar a quién o a qué amar y a quién o qué nos devuelva ese amor. Y si en *Vil romance* Campusano hablaba de un amor reacio, violento y combativo, aquí nos presenta a Vikingo, un personaje que ama demasiado (sobreprrotege a sus hijos, sufre por su sobriño, se apasiona por las motos, protege a sus amigos). Entonces da gusto que Campusano nos muestre eso que él ha visto antes aprovechando esa capacidad de generar epifanías que sólo puede regalarnos el cine. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Es posible que Georges Simenon sea, junto al viejo Shakespeare, el autor que cuenta con más adaptaciones cinematográficas. Figura muy polémica en lo personal, de ideas conservadoras y antiseimitas, acusado en su momento de colaboración con los nazis (en los años de la ocupación en Francia se filmaron nueve películas sobre sus obras y su hermano fue un conspicuo militante en brigadas militares derechistas), afamado psicópata sexual que se jactaba de haberse acostado con más de dos mil mujeres, y con una hija suicida cuya relación generó sospechas de incesto, fue uno de los escritores más prolíficos, traducidos y vendidos del siglo XX. Es dueño de una enorme producción dividida en dos grupos principales: el primero, el de las novelas –más de setenta– con el bonachón inspector Jules Maigret como protagonista, una figura en el que algunos han querido ver un álter ego del escritor, aunque los rasgos del personaje, absolutamente opuestos a los suyos, dan lugar a pensar, más bien, en alguien a quien el autor quisiera parecerse. El otro grupo –sin contar la gran cantidad de títulos firmados con seudónimo– es el de más de un centenar de obras protagonizadas por personajes de todas las clases sociales –varios de ellos *outsiders*– cuya acción transcurre en los más diversos lugares del mundo, un hecho al que no es ajena la cualidad de viajero impenitente del escritor. Si las primeras podrían calificarse como “policiales”, en la medida en que generalmente existe un asesinato que es investigado por Maigret, las segundas muestran a un agudo y lúcido observador de las conductas humanas y los ambientes marginales, una obsesión del escritor desde su juventud, algo que lo hizo frecuentar tugurios en los que proliferaban borrachos, prostitutas y todo tipo de lumpenaje. En todos los casos, la narración es seca y directa, los diálogos concisos y lacónicos, y la precisión para caracterizar en pocos trazos a sus personajes (en muchos casos, hombres comunes y de existencia gris que encuentran de manera inesperada la posibilidad de vivir “otra vida”, algo que con frecuencia los conducirá a la locura y el crimen) y los lugares en los que se mueven es una tentación inmediata para su traslación cinematográfica, más allá de la aparente falta de “acción” de sus obras. Si a ello agregamos que en sus novelas aparecen elementos tan utilizados por el cine, como la transferencia de la culpa, no es de extrañar que existan más de medio centenar de películas y una enorme cantidad de trabajos televisivos basados en sus novelas, la mayoría franceses pero también de directores tan ajenos a su obra como los americanos Henry Hathaway y Phil Karlson, el argentino Luis Saslavsky y, ¡vaya sorpresa!, el hún-

garo Béla Tarr. Un balance de esa copiosa filmografía demuestra que la relación cantidad-calidad tal vez no sea la esperable, y a ello no es ajeno el hecho de que –sobre todo dentro del cine francés– en su mayoría las traslaciones fueron realizadas por artesanos más o menos competentes pero sin una mirada personal, o directores encuadrados dentro del más rancio academicismo que dieron lugar a obras que oscilan entre la mediocridad y la mera corrección.

Sin embargo, existe un buen puñado de películas que transmiten con profundidad, y sin renunciar a los recursos cinematográficos, el rico universo del escritor. Podrán añorarse en la muestra realizada en el Festival de Mar del Plata (no siempre se puede programar todo lo que se desea) títulos como *La Nuit de carrefours*, de Jean Renoir, primera adaptación al cine de una novela del escritor; *El hombre de la Torre Eiffel*, de Burgess Meredith, con un Maigret genial a cargo de Charles Laughton; *Los fantasmas del sombrerero*, de Claude Chabrol; *Luces rojas*, de Cedric Kahn, y la mencionada y muy bizarra aproximación de Béla Tarr con *El hombre de Londres*. Pero los cinco films que se exhibieron en excelentes copias en 35 mm, y con gran éxito de público, están entre los mejores acercamientos a la obra de Simenon que haya dado el cine. Se pudieron ver *El evadido* y *El gato*, dos de las cuatro adaptaciones de Pierre Granier-Deferre sobre novelas del escritor. La primera, un drama ambientado en los años del crecimiento del fascismo en Francia, en el que una madura y solitaria viuda ve cómo se reavivan sus pulsiones sexuales ante la llegada de un inesperado visitante mucho más joven que ella; la segunda, una de las obras más desoladas y nihilistas del escritor, acerca de la desaparición del amor en un veterano matrimonio, con Jean Gabin y Simone Signoret sacándose chispas en su única actuación juntos en la pantalla. *El relojero de Saint Paul* es la ópera prima de Bertrand Tavernier, un sólido drama psicológico en el que el protagonista se ve enfrentado al hecho de que su hijo ha cometido un crimen; se pudo ver en su versión completa, algo que no había ocurrido en ocasión de su estreno. *Betty* es una novela atípica del autor, con dos mujeres como personajes centrales, y es también una película extraña en la filmografía de Claude Chabrol, con una estructura fragmentaria en flashbacks y llena de primeros planos. Y en cuanto a *La noche es mi enemiga*, de Patrice Leconte, tiene como protagonista a uno de los personajes más ambiguos y enigmáticos del escritor: un sastre solitario y misántropo que se ve envuelto en una inesperada relación pasional. Ésta es, por diferencia, la mejor película del director. **JORGE GARCÍA**



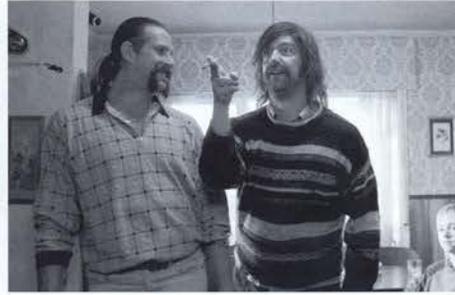
Simenon:  
un escritor  
a la medida  
del cine



**V.O.S.**  
de Cesc Gay.  
España, 2009, 87'.

De Cesc Gay filmando en solitario, me quedo con su primera película, *Krámpack*. Film tras film, el director va perdiendo confianza en las más simples y nobles herramientas del cine. Ya no basta narrar una historia interesante o construir personajes con cierta profundidad; menos relevante aún resulta el aspecto emocional. Así, la suma y cruce de más personajes (*En la ciudad*), la autorreferencia e intertextualidad (*Ficción*) y/o la puesta en evidencia del dispositivo cinematográfico (*V.O.S.*) parecieran desnudar cierta pereza y falta de ideas que intentan ocultarse con aquellos elementos, que juegan un rol más pirotécnico que sustantivo. En esta adaptación de una obra teatral se narra la historia de dos parejas que se cruzan, en la que el elemento disparador del flashback que ocupa la mayor parte de la película es el nacimiento del hijo engendrado no por el marido de la parturienta sino por su amigo. Más que a un homenaje a la comedia romántica americana, a Woody Allen y a Rohmer, asistimos a un saqueo de sus aspectos más epidérmicos e insustanciales. Y no es disimulado, es reconocido en palabras por los propios personajes. Con el artificio de poner en escena aspectos de la filmación, evidenciando que estamos en el engañoso territorio del cine, Gay pretende sacar patente de "moderno" (después de todo, ya sabemos que "los catalanes son más europeos que españoles"). El problema es que estas herramientas aparecen como un injerto caracterizado por su arbitrariedad y falta de justificación en la historia que se está contando. Pura forma vacía, banal, carente siquiera de análisis sobre su pertinencia. Y estos elementos introducidos con fórceps repercuten en las actuaciones del cuarteto central. Sólo Vicenta N'Dongo logra evitar mostrarse incómoda, fuera de registro, insípida.

FERNANDO E. JUAN LIMA



**THE MISFORTUNATES**  
de Félix Van Groeningen.  
Bélgica/Francia, 2009, 108'.

*The Misfortunates* es una utopía masculina que deviene distopía. Su protagonista Gunther es un adolescente, luego un joven escritor, miembro de una familia peculiar: el clan masculino que forman su padre y tíos, los Strobbe, borrachos, sucios, promiscuos, brutos, groseros, también practicantes de un cariño salvajemente viril. En ese inframundo de campeonatos de consumo de alcohol, carreras nudistas de bicicleta, peleas, vómitos y cerveza que desbordan bolsas de colostomía, se cría Gunther, espectador y víctima de ese orbe macho. Ser o no ser, macho, es la cuestión. Serlo es asumir la aflicción, la demasia y el dolor, físico y moral. Los Strobbe adultos están más allá de esa elección, ellos se limitan a ser. Gunther aún debe aprender, proceso que le genera tanta angustia como deslumbramiento. Ánimos que transmite al espectador traspuesto al lugar de ese chico criado en la ausencia más primaria: la de la mujer, madre, compañera, hermana o puta. Sufrida, tanguera, reverenciada y manipulada por sus hijos, la abuela, madre de los Strobbe adultos, es la única que subsiste dentro del clan macho. Esta historia de excesos y fronteras, de una dureza y una ternura que son los polos complementarios de un mundo sin centro, parece toda ella una enorme elipsis en la que la omisión de lo femenino es castigada con la falta de equilibrio, la locura y la vitalidad sin destino. Al fin y al cabo, los rudos Strobbe deben exorcizar tal carencia en una fiesta anual en la que se travisten, manosean, besan y emborrachan durante tres días en busca expiatoria de la costilla perdida. Triste y final pero no solitario, el joven Gunther confiesa a su abuela senil que ha encontrado a "la persona definitiva" (sin precisar su género). A partir de allí deberá iniciar su propia historia de madurez. Otra película. **EDUARDO ROJAS**



**GUY AND MADELINE ON A PARK BENCH**  
de Damian Chazelle.  
Estados Unidos, 2009, 82'.

He aquí una película para reflexionar sobre el concepto de cine independiente norteamericano, aplicado en general a películas que repiten, en menor o mayor medida, los clichés que utilizan los mainstreams más opulentos. Es tan amplio el término que hoy a un gran porcentaje de los films producidos y distribuidos por empresas tradicionales se les aplica ese dichoso sanbenito. La ópera prima de Chazelle, rodada en blanco y negro, seguramente con muy poco dinero y además con guión, fotografía y montaje del realizador, es un buen ejemplo para establecer diferencias con aquellos films incluidos con tanta ligereza en la categoría de indies.

Con un reparto de actores al menos para mí desconocidos y con ilustres referentes en la búsqueda de un estilo propio (el Cassavetes de *Shadows* en versión mucho más blanda, el Bogdanovich de *Todos rieron* sin su deslumbrante tono poético), la película utiliza elementos de la comedia clásica y el musical americano, aderezados con una banda de sonido jazzística de Justin Hurwitz, por desgracia escasamente arriesgada y con innecesarios violines en algunos pasajes (inmediatamente viene a la memoria la formidable partitura que Charlie Mingus compuso para la mencionada *Shadows*). Sin embargo, el film consigue en ocasiones transmitir una frescura innegable, a la vez que el tono naif de los números musicales provoca la sensación de un ligero y desenfadado encanto. No sé cuál será el futuro de Damian Chazelle, pero varios momentos de la película y la notable secuencia final –resuelta con precisión y en el tiempo justo al son de una bonita balada para trompeta a capella– permiten abrir expectativas sobre la carrera de un director que, también, debería ir desprendiéndose progresivamente de la poderosa influencia de sus posibles mentores. **JORGE GARCÍA**

Dentro de los festivales de cine siempre existen una serie de títulos que son "fija" para los cinéfilos (aunque no pocas veces luego conllevan inesperadas decepciones). Sin embargo, los más interesantes quizás sean los de aquellas películas sin mayores recomendaciones previas que, después de verlas, se convierten en las auténticas sorpresas y/o descubrimientos del evento. A esta categoría pertenece *Katalin Varga*, ópera prima del inglés Peter Strickland, quien, según parece, hoy vive en Hungría enseñando su idioma natal.

Rodado con un exiguo presupuesto de 25.000 libras, escrito y producido también por el director, este sórdido y potente drama rural ambientado en Transilvania, tierra tradicionalmente reservada a los chupadores de sangre ajena, se constituyó, como señalamos, en una de las pequeñas sorpresas del festival. La historia es bastante simple: un hombre descubre fortuitamente un día que su mujer ha sido violada años atrás y que su hijo es el fruto de ese suceso, por lo que la echa de su casa (y de su aldea). La mujer emprende entonces, acompañada de su hijo, la búsqueda de los autores del hecho para tomarse cumplida venganza y restaurar su dignidad perdida. Contado así, el relato parece no trascender la anécdota de aquellos viejos radioteatros camperos, pero es el tratamiento

**KATALIN VARGA**

de Peter Strickland,  
Rumania/Reino  
Unido/Hungría,  
2009, 82'.



que le otorga el director, más la notable interpretación de la actriz húngara debutante (la bellísima Hilda Péter), lo que coloca el film muy por encima de su anécdota argumental. Recurriendo a una ambigua atemporalidad (la película parece ser de época, pero la presencia de un auto y un celular lo desmienten), con una excelente utilización de los áridos paisajes y una estructura narrativa seca, austera y de notable concentración dramática, el director le otorga al film el tono de una inexorable tragedia, en la que se pueden encontrar ecos –en su primitiva rusticidad y guardando las distancias del caso– del Ingmar Bergman de *La fuente de la doncella* y

también del húngaro Béla Tarr. En el film hay por lo menos dos secuencias notables: una, cuando la mujer narra como si estuviera refiriéndose a un hecho cotidiano (y sin flashbacks) su violación a uno de sus victimarios; la otra, cuando éste descubre el suicidio de su propia mujer, quien se enteró de manera casual de los hechos. El final, cuando los dos policías que persiguen a la mujer y que parecen salidos de la barra brava de Chacarita la encuentran, es, aun con sus recargadas connotaciones religiosas, de una brutal aspereza. Digno colofón de una película que convierte a Strickland en un realizador, definitivamente, a seguir. **JORGE GARCÍA**

La sala explotaba cuando asistimos (me acompañaban por azar Quintín y Flavia de la Fuente; este Mar del Plata tuvo, en ocasiones, algunos destellos de años muy pasados, cuando íbamos primero a disfrutar y descubrir) a la tercera proyección de esta película de ¡Nobuhiro Suwa!, un realizador difícil y complejo al que nadie puede acusar de *blockbusterista*. Me dice Quintín ante la sorpresa de la cantidad de público: "Y... deben haber leído que es de dos nenas que juegan juntas"; siempre un gancho para los públicos festivales, aunque hay pocas películas de nenas que juegan juntas (ahora no recuerdo ninguna). Como sea, la asistencia era sorprendente. Más lo fue que nadie se fuera, porque no se trata de una película llena de música y color, sino de un relato muy riguroso que trabaja constantemente con la construcción –o reconstrucción– de una mirada infantil sobre la realidad (ver lo que escribí de *Francia*), algo difícil porque la adultez y sus preocupaciones idiotas nos obligan a olvidarnos de que alguna vez fuimos chicos y pensábamos soluciones absurdas y poéticas a los peores dramas del mundo. De eso más o menos se trata: Yuki es hija de una japonesa y un francés; Nina es pura parisina y sus papás están divorciados; ambas andan por los diez años. Yuki se entera de que sus padres se separan y que mamá la va a llevar a vivir a Japón. Entre ambas, tratan de hacer lo imposible para permanecer juntas.

**YUKI & NINA**

de Nobuhiro Suwa e  
Hyppolyte Girardot,  
Francia/Japón,  
2009, 92'.



En algún momento, huyen hacia donde vive el padre de Nina y, luego, se pierden en un bosque. Sucede algo totalmente fantástico y el film muestra que el rigor no implica eludir la imaginación. Sí, se trata de una película bella en la que las imágenes no son sólo "lindas" sino sobre todo justas (la belleza proviene de esa justicia poética). Donde los actores no actúan sino que viven; donde en medio de las tristezas surge la alegría despreocupada de estas dos nenas totalmente seguras de que el mundo también incluye a las hadas. De hecho, la película es en gran medida un cuento de hadas en el que la intervención fantástica implica la aceptación del cambio y de la posibilidad de una alegría diferente que

no excluye el dolor por la separación. Suwa y Girardot manejan el ritmo del film con una soltura tal que ninguna situación angustiante se resuelve en paroxismo artificial, ningún drama termina en lágrimas de vaselina, ningún juego implica perder una competencia. Asumiendo que el cine es arte y que el arte es sobre todo imaginación, observando además que el mundo puede no ser bello pero que incluye lo bello, se construye una fábula tan potente que salva las diferencias entre Oriente y Occidente. Hay algo universal en la infancia, el único lugar donde sobrevive el puente de lo imaginario. El film lo muestra con una precisión quirúrgica, con un juego infinito. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

# Una polémica película política

por Javier Porta Fouz



11/11/2009 3:56 pm

FOTO JAVIER PORTA FOUZ

Cuenca es una hermosa y apacible ciudad colonial de la zona andina de Ecuador, en la provincia de Azuay. Fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1999, y desde 2002 es sede de un Festival Internacional de Cine que dirige el amabilísimo Patricio Montaleza, y que desde hace unos años programa el cinéfilo argentino Fausto Balbi. Esta edición –a la que fui invitado como jurado y para dar unas charlas– tuvo que enfrentar unos cuantos problemas. El primero, y previsible en un año de crisis en el cual la mayor parte de los festivales de cine del mundo se vieron afectados, era el de un presupuesto reducido. El festival tuvo, en comparación con años anteriores, un programa más pequeño (el prefecto de Azuay, un joven político llamado Paúl Carrasco que acaba de ser reelecto con el 77 por ciento de los votos, prometió apoyo sostenido al festival en los próximos años, así que si esto se cumple el festival crecerá en 2010). El segundo problema, que obligó a hacer malabares con la programación y afectó el desarrollo de algunas actividades, fue la crisis energética del país desatada por la sequía récord, que motivó, desde unos días antes del festival, cortes de electricidad rotativos y diarios por períodos de cuatro horas en todo el país. Si bien la sala principal del festival contaba con generador de electricidad, no todas las sedes

lo tenían, con los consecuentes problemas. Por otro lado, éste es un festival que hace de la pluralidad de sedes una bandera, y todos los días había proyecciones en pueblos cercanos y en lugares atípicos para un festival de cine, como un par de prostíbulos (que tuvieron gran éxito). Tanto esas proyecciones como las oficiales fueron gratuitas.

Además de dos films ecuatorianos casi terminados que el festival exhibió en funciones privadas pero que por el carácter mismo de las exhibiciones no son para comentar públicamente, del resto de la programación me gustaría destacar tres películas:

1. La argentina *Soy Huao*, de Juan Baldana, que volví a ver (y por primera vez en pantalla grande) luego de su presentación para la selección del Bafici (en donde fue exhibida sin demasiada repercusión, aunque Roger Alan Koza, Diego Batlle y Quintín escribieron favorablemente). *Soy Huao* es un documental filmado en la selva amazónica ecuatoriana que muestra la vida de los huaorani, indígenas de una tribu de las más aisladas y que más han rehuido el contacto con otras costumbres. La cámara de Baldana observa y muestra actividades cotidianas, y son especialmente llamativas las capturas de animales para alimentación, y también algunos de los platos que preparan (gusanos, algún lagarto; aunque ahora se viene la expansión del consumo del yacaré, por lo

que será más habitual ver este último plato). Pero más allá de estos detalles, la película logra llevarnos –en parte gracias a lo bien que se ve y a lo claro que se escucha– a un mundo desconocido que, de a poco (ver las remeras que utilizan los huaorani), empieza a parecerse a otros más frecuentados.

2. *El bosque*, primer largometraje del animador polaco Piotr Dumala, cuyos cortos se habían exhibido en una retrospectiva en el Bafici hace unos años. *El bosque* no es de animación, salvo en sus primeros minutos, y es una película de sólo dos personajes: padre e hijo. El hijo cuida al padre enfermo, y la narración oscila entre el interior de una casa y el exterior en un portentoso bosque. Con gran impacto visual y ciertos ecos de Alexander Sokurov, Dumala logra en su ópera prima transmitir un dolor innegable, y también trazar un mapa escueto, pero no por ello menos intenso, de la abnegación filial.

3. Por último, la gran sorpresa del festival (si bien ya Jaime Pena nos había advertido en su cobertura del Festival de San Sebastián en el número 209), que fue *Los condenados*, tercer largometraje del catalán Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan, La leyenda del tiempo*) y su primero, por así decirlo, de “completa ficción”, sin juegos con el documental ni el falso documental. Pero esto no quiere decir que *Los condenados* sea una película desligada de la realidad. A pesar de que no se mencionan lugares ni grupos políticos y/o terroristas de ninguna índole –salvo, sugestivamente, ETA–, este conflictivo reencuentro entre ex militantes que hablan “argentino” y que buscan restos de antiguos compañeros en la selva (peruana, pero no se indica) es, definitivamente, una película urticante y de fuerte raigambre con la realidad y la historia políticas de aquí y de muchos otros lugares (no pocos dirán que la referencia o una de las referencias son los Montoneros). Lacuesta construye un drama sobre la memoria que no es lo que parece ser en un comienzo; enturbia progresivamente esa reunión de ex militantes y su película se ensombrece cada vez más. Y pone en cuestión los discursos de sus personajes, sus modos, sus miradas: los enfrenta con su pasado. La sorprendente conversación, o algo que podría denominarse casi una “ponencia” de uno y de otro, que se da entre Silvia (el personaje clave) y Martín (Daniel Fanego, que vuelve a demostrar, como en *Luna de Avellaneda*, que es un actor especialmente potente) no sólo es el momento más refulgente de la película y su centro ideológico. Además, emparenta la visión del pasado de esta película con la de *Los rubios*, y convierte a *Los condenados* en una película verdaderamente política, rica, polémica y valiente. Ya llegará el momento de hablar más de ella. Y, seguramente, de discutirla. **[A]**

# Un festival loco

por Javier Porta Fouz

Cali es una ciudad muy loca. Está mal afirmar esas cosas luego de estar cinco días, pero tengo una prueba: los coches son manejados de formas más impredecibles que en Buenos Aires (y que en Italia, y que en Portugal, otros lugares automovilísticamente terribles y temibles). Los conductores hacen cosas disparatadas y, como si esto fuera poco, los peatones cruzan aún peor que en estas pampas. Pero a diferencia de lo que se acostumbra a hacer en Argentina, los automovilistas caleños, luego de casi chocar, no se insultan y en general se piden disculpas. Todo en Cali está cargado de una electricidad particular que es imposible desentrañar en pocos días. Pero dejemos de hablar de la ciudad y pasemos a comentar el primer festival de cine de Santiago de Cali (capital del Valle del Cauca), un festival cargado de una electricidad particular que es imposible desentrañar en pocos días.

Lo primero que hay que decir es que el Festival Internacional de Cine de Cali –bajo la dirección artística de Luis Ospina– es un festival muy loco. Cientos de películas, de cortos, de propuestas, de mezclas (el festival tenía como lema “Encuentros cercanos de la ficción y la no ficción”, y a veces se agregaba “Cine del otro mundo”). Un festival tan loco como para que, pocos días antes de empezar, se atrasase un día la ceremonia de apertura, por lo que se atrasaba la fecha de inauguración del evento, pero sin modificar la programación: es decir, la apertura fue cuando las funciones para el público ya habían comenzado. La apertura tuvo dos partes: la primera fue en un hermoso teatro, y consistió en videos de presentación, presentaciones oficiales (muy oficiales y protocolares) y un gran concierto con una gran orquesta que interpretaba música de películas. Luego de eso, siguió la apertura en un cine de un centro comercial que quedaba a tres o cuatro kilómetros del teatro en cuestión. La película de apertura fue la colombiana *La sangre y la lluvia*, del caleño Jorge Navas, que venía de presentarse en Venecia. La película –coproducida con la Argentina, y esta coproducción le agrega, entre otras cosas, un personaje absurdamente innecesario y chirriante– es confusa, pomposa, pretenciosa, aunque tiene algún acierto climático. Ya llegará el momento de hablar más de ella cuando se estrene por aquí. Pero mejor hablemos de lo más interesante visto en el festival. Este recorte será brutal, porque había casi trescientos títulos repartidos en más o menos treinta sedes. Varias de las sedes eran muy buenas,



FOTO JAVIER PORTA FOUZ

con gran calidad de proyección y hasta algún cine viejo y gigante. Y había alguna sede en un sótano pero que tenía demasiada luz natural, además de un taladro trabajando a pocos metros. Casi todas las sedes eran gratuitas, y si uno quería ver una película no podía esperar a que la dieran en alguna sede más conveniente porque prácticamente todos (o quizás todos) los títulos de la programación se daban solamente una vez. Lo dicho, un festival loco. De ese festival loco, entonces, destacaremos algunas películas.

La primera es una película sobre Cali, de María Isabel Ospina (no es pariente de Luis), llamada *Y todos van a estar*. En realidad este documental es sobre María Isabel y su familia. María Isabel vive en Francia y vuelve a Cali (y va a otros países) a ver a su familia, a ver qué quedó de ella tras varias emigraciones, separaciones, crisis económicas y soledades. La directora hace un documental –que puede tocar fibras muy íntimas y emociones diversas– en primera persona que rebota muy bien y sale disparado hacia realidades más amplias y no menos dolorosas.

La otra película son varias películas (no podía ser de otra manera en este festival loco): el programa de cortos del francés Jean-Gabriel Périot, un combinado de bienvenida heterogeneidad con alguna ficción + brillantes y políticos y experimentales cortos, como uno con fotos sobre Hiroshima (*Nijuman No Borei*, visto en Mar del Plata el año pasado), o uno sobre un aspecto de la liberación de París

en *found footage* (*Eût-elle été criminelle...*), o uno vertiginoso sobre el universo absoluto (*Undo*) + diarios personales que cuentan con humorismo feroz cómo es ser gay según el director (*Gay?*) o que muestran intimidades extremas (*Journal intime*). El programa de cortos de Périot, que incluye otros no mencionados aquí, algunos exhibidos en Cali y otros que no, muestra a un artista múltiple, vibrante, siempre dispuesto a los golpes sorpresivos.

Y eso, lo de los golpes sorpresivos, seguramente será a partir de ahora la marca registrada del Festival de Cali. Este festival proteico y recién nacido, excesivo, con decenas de secciones (una notoria era la dedicada al cine mexicano de los últimos años) y hasta exhibiciones en colectivos y ¡una vereda!, dirigido por alguien como Luis Ospina... Un momento, ¿hemos presentado a Luis Ospina? Ospina es director de cine (*Un tigre de papel*, *La desazón suprema: retrato de Fernando Vallejo*, *Agarrando pueblo*, *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*), escritor, crítico, joven eterno, animador de cualquier festival al que concurra (estuvo dos veces en el Bafici; este último año, entre otras cosas, como participante de la muy exitosa mesa sobre Andrés Caicedo). Ospina, además, fue uno de esos amigos de Andrés Caicedo. Claro, Cali fue la ciudad de Caicedo, que él llamaba, a veces, Calicalabozo. En esa ciudad ha nacido un festival impredecible, loco, excesivo, vital y que puede dar sorpresas en cada una de sus próximas ediciones. [A]

# Horizonte Lumière

por **Diego Trerotola**

**A**demás de la invención del cine como espectáculo colectivo, a los hermanos Lumière se les deben muchas otras cosas, entre ellas, la idea de resumir en un pequeño fragmento de tiempo un episodio, como si fuese una pintura impresionista o la viñeta de una historieta, dos de las grandes influencias que tuvieron al plantear sus "vistas". Los Lumière no estaban tan interesados en contar una historia o en clonar los mecanismos del teatro narrativo (aunque también hicieron eso en algunos de sus cortos); a lo que apuntaban era a desprender de un instante el peso específico a través de su representación como movimiento estético, sea una secuencia cotidiana o una performance pensada para ese encuadre. Los Lumière inventaron el cortometraje como género libertino; todo lo que en las otras artes era invisible o banal ahora tenía su mundo ideal de pertenencia y expansión.

El Festival Internacional de Cortas de Belo Horizonte se desarrolló enteramente en el Palacios das Artes, y su sala principal estaba enfrente de una galería donde se exponían los *autochromes* de los hermanos Lumière, más un loop con más de una docena de sus cortometrajes. Los *autochromes* eran una serie de placas de cristal que representaron uno de los más tempranos sistemas de fotografía color. En manos de los Lumière podían producir imágenes en las que, si bien en un primer momento se pueden detectar aires pictóricos, inmediatamente se reconoce que la luz que los atraviesa, porque son cristales expuestos delante de una luz, es puramente cinematográfica, como si uno percibiese el movimiento de los rayos desde la mirada a la imagen, atravesando la foto para buscar menos la pose que la secuencia que provocó esa estampa inmóvil. Estaba la posibilidad de

encontrar el cine en un lugar donde no era claro que existiese: en un vidrio coloreado por un sistema patentado por los Lumière.

El Festival de Cortos de Belo Horizonte, que se desarrolló con los hermanos como marco conceptual, también tuvo esa idea: ir a buscar el cine a los lugares más inesperados. Y eso es lo que debe hacer un corto, más que un largo. Porque el corto, por su status actual, está desligado de imperativos comerciales y debería tener la libertad de llegar adonde los largos paradójicamente no alcanzan. El corto debería ser el género por excelencia de la exploración, la búsqueda de caminos extraños, la experimentación radical. Todo eso estaba contemplado en las dos secciones principales que el festival curó este año: Campo Imperfecto y Vanguardia y Neovanguardia. La primera sección se proponía ir para el lado de las artes plásticas y encontrar relaciones con el cine, y muchas de las películas incluidas en su programa nunca se habían proyectado en una sala porque fueron hechas para museos, galerías y otros espacios. Desde el concepto de pertenencia imperfecta, de cruce, los programadores establecieron un diálogo entre cortos brasileros, algunos de este milenio y otros de los setenta, todos mezclados en distintos programas, en un cruce de texturas e ideas bastante inusuales a partir de ejes temáticos. Había desde performances políticas setentosas hasta imposturas estéticas intemporales, pasando por distintas tendencias minimalistas e iconoclastas hasta llegar a videos con un estilo documental incorruptiblemente simple y poético, como *Saint Emilion*, de Ilan Waisberg, y *Buraco*, de Gisela Motta y Leandro Lima, dos de los mejores cortos de esta sección. Campo Imperfecto era un cruce realmente desorientador, donde lo improbable cinematográfico se cristalizaba en las formas híbridas.

Vanguardia y Neovanguardia fue una sección más histórica e internacional, al buscar distintos ejes en la vanguardia cinematográfica moderna, la que surge principalmente a partir de los cincuenta. Con la mayoría de las copias exhibidas en filmico, en condiciones impecables, los programas de esta sección permitieron tener un recorrido muy claro de las principales líneas de fuerza de los mentores de la experimentación audiovisual del último medio siglo. Había, igual que en Campo Imperfecto, un saludable libertinaje para armar recorridos que, por ejemplo, podían yuxtaponer *Film*, de Schneider/Becket, a *The Secret Cinema*, de Paul Bartel, para reflexionar sobre la mirada. Había clásicos como la onírica Maya Deren y su *Mesher of the Afternoon*, pero también se podían ver cortos de realizadores tan disímiles como Paul McCarthy, Kurt Kren, George Kuchar y Peter Kubelka, que raramente circularon por Argentina.

Este año el festival llegaba a su onceava edición, y propuso ponerse autorreflexivo para pensar cuál es el lugar de los festivales en este momento de la cultura global y local. Por eso invitaron a los festivales de Oberhausen, Vila do Conde, Locarno y Bafici a programar una sección y, además, se realizaron mesas de debate sobre la nueva cinefilia, sobre el lugar de los festivales y sobre el circuito internacional de festivales; en esta última fui invitado a participar como representante del Bafici. Hay mucho para discutir sobre los festivales, pero lo más importante es que, como lo hace el de Belo Horizonte, se pueda plantear un perfil coherente con la suficiente libertad y lucidez para desarrollar el mejor ángulo para exhibir y pensar el presente, el pasado y el futuro del cine. En Belo Horizonte, esa misión quedó cumplida. **[A]**

[www.festivaldecortasbh.com.br](http://www.festivaldecortasbh.com.br)

## PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -  
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

[www.puntomedioguión.com.ar](http://www.puntomedioguión.com.ar)

## LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

Con un poco de desconfianza comenzamos a leer el libro de ensayos del novelista mexicano Jorge Volpi, **El insomnio de Bolívar**. Para los argentinos, la sombra terrible de José de San Martín oscurece a los demás patriotas latinoamericanos y el nombre del "otro" Libertador evoca más a una calle que al héroe de la liberación continental. A poco de entrar en sus páginas, descubrimos que no se trataba de Bolívar sino de la ilusión imposible de su sueño de unidad continental. Es una lúcida y mordaz mirada sobre América Latina, sobre su inexistencia, sobre la mirada unificadora que viene del exterior y que trata de imponer sus preconceptos sobre un territorio diverso y heterogéneo, sobre el cual, sin embargo, no es imposible encontrar líneas convergentes, aunque sea más sencillo ver una película peruana en París que en

Buenos Aires. Por las páginas del libro pasan dictadores y guerrilleros anulándose mutuamente, escritores que describen mundos mágicos y lectores europeos que imaginan niños con cola de choncho, democracias imperfectas y corruptas y producción y venta de droga al poderoso vecino de arriba. Es un libro apasionante y gracioso, fresco, con una mirada distinta sobre la realidad política y cultural de los vecinos que nos obstinamos en ignorar y la de nuestro propio país. No tenemos ninguna otra excusa para justificar la inclusión de esta producción en una revista dedicada a la crítica de cine que decir que **El Amante** es así. Presentamos un fragmento de **El insomnio de Bolívar** (cortesía de Editorial Sudamericana) y una entrevista con el escritor mexicano. **Gustavo Noriega**

### El insomnio de Bolívar

Jorge Volpi

Editorial Debate, Buenos Aires, 2009.

## 3. Bolaño, perturbación

Nunca desde el *Boom* y, para ser precisos, desde que García Márquez publicó *Cien años de soledad* en 1967, un escritor latinoamericano había gozado de una celebridad tan inmediata como Roberto Bolaño: tras su éxito en español –premios Herralde y Rómulo Gallegos y su conversión en gurú de las nuevas generaciones–, fue objeto de un reconocimiento unánime por parte de la crítica francesa, su fama se contagió al resto de Europa y, un lustro después de su muerte, explotó en Estados Unidos, uno de los medios literarios más cerrados e impermeables a las literaturas extranjeras. La publicación en inglés de *2666* a principios de 2009 se convirtió en la quintaesencia del delirio bolañesco –y de la construcción de un nuevo icono global–: miles de copias vendidas, artículos a cuál más elogioso en todos los medios –incluidos el *NYT*, la *NYRB* y el *New Yorker*, detonadores de lo cool intelectual– y la puesta en marcha de una leyenda ligada a sus excesos vitales y a su temprana muerte. Por si fuera poco, sus herederos abandonaron la agencia de Carmen Balcells, mítica cofundadora del *Boom*, para ser representados por Andrew Wylie, a.k.a. *el Chacal*, el agente literario que concentra más premios Nobel y autores de culto por metro cuadrado (y que ha anunciado la recuperación de varios textos que Bolaño dejó entre sus papeles).

En *Mentiras contagiosas* (2008), he comentado las posibles causas de la fascinación que Bolaño ejerce entre los escritores y lectores más jóvenes, pero allí me

limitaba al campo hispanoamericano, mientras que la aparición de la edición inglesa de *2666* marca un nuevo hito en esta canonización (en el doble sentido del término). Tras revisar buena parte de las reseñas y artículos publicados en los principales medios literarios estadounidenses, no deja de sorprender que su lectura de Bolaño y, en especial, la reinención de su figura, no tuviesen nexo alguno con la recepción de Bolaño en español. No sostengo, como algunos críticos españoles e incluso algunos amigos suyos, que el Bolaño gringo sea una falsificación, un producto de la mercadotecnia, una reinención forzada o un simple malentendido: por el contrario, acaso el poder telúrico de sus textos radica en las diversas interpretaciones, a veces contrastantes u opuestas, que es posible extraer de sus libros. Pero su entronización por la crítica estadounidense sí revela, en cambio, otro fenómeno: no sólo el Bolaño leído y recreado por ésta poco o nada tiene que ver con su lectura en español, sino que al parecer ninguno de sus panegiristas se tomó la molestia de leer lo que la crítica hispanohablante había venido diciendo de Bolaño –casi siempre con idéntica admiración– desde hace más de una década. Al llegar intempestivamente a Estados Unidos y convertirse de la noche a la mañana en un autor de culto, Bolaño cruzó el desierto, atravesó la frontera y escapó de la migra literaria, pero no pudo llevar consigo a sus familiares: en conjunto, los críticos estadounidenses se

PREMIO DEBATE

CASA DE AMÉRICA

JORGE VOLPI EL INSOMNIO DE BOLÍVAR

CUATRO CONSIDERACIONES

INTEMPESTIVAS

SOBRE

AMÉRICA

LATINA

EN EL

SIGLO

XXI

DEBATE

vanaglorian de su hallazgo, como si fueran los arqueólogos responsables de desenterrar a Bolaño del olvido, sin tomar en cuenta el mundo real –y no sólo el ambiente mitológico tramado por ellos– que marcó su andadura literaria.

Pocos autores tan eruditos y conscientes de su lugar en la literatura mundial, y en especial la latinoamericana, como el chileno; cada uno de sus textos es una respuesta –valdría la pena decir: una bofetada– a la tradición, o más bien a las tradiciones que

lo obsesionaban. Nada de ello aparece, por supuesto, en las lecturas de la crítica estadounidense. Para un mexicano como yo, no deja de resultar insólito que un libro plagado de referencias a la historia literaria mexicana como *Los detectives salvajes* –un ring de box en el que Bolaño ajusta cuentas con su pasado– pudiese ser leído, comprendido y disfrutado en un medio que las ignora por completo. Y, sin embargo, así ocurrió: su éxito, tanto de crítica como de ventas, fue inmenso. ¿Qué significa esto? En primer lugar que, como ha señalado Javier Cercas, se trata de un libro tan universal –y tan abierto– que los guiños eruditos pierden interés; y acaso también que, pese a su arrogancia, la lectura de la crítica estadounidense puede revelarnos aspectos de su obra en los cuales nosotros no habíamos reparado. Bolaño no ha sido ensalzado en inglés por ser latinoamericano o chileno, ni por sus vínculos con esta parte del mundo –la sensación es que podría haber sido tailandés o kuwaití–, sino por otras razones, tanto literarias como extraliterarias, y su caso no es comparable ya, en ninguna medida, con el de otros escritores de la región, sino tal vez sólo con el de Haruki Murakami y unos cuantos más.

Como han señalado diversos comentaristas, si algo destaca en la recepción crítica de Bolaño en Estados Unidos es la evaluación –o directamente la reinención– de su figura como escritor. En su bombástica reseña en el *New York Times*, el novelista Jonathan Lethem marcó la pauta:

En un estallido de imaginación ya legendario en la literatura contemporánea en español, que rápidamente se volvió internacional, Bolaño, en la última década de su vida, escribiendo con la urgencia de la pobreza y su pobre estado de salud, construyó un notable cuerpo de cuentos y novelas precisamente a partir de esas dudas: que la literatura, que él reverenciaba como un penitente que ama (y se levanta contra) un dios elusivo, puede articular y dar significado a las verdades inferiores que él conoció como rebelde, exiliado, adicto [...].

Más allá de la discusión sobre si Bolaño fue aficionado o no a la heroína, ninguna de las críticas de sus libros en lengua española se empeñó en destacar su figura de “rebelde, exiliado, adicto”. (Por si fuera poco, durante esa última década, Bolaño jamás vivió “en la urgencia de la pobreza”, sino en una modesta vida de clase media suburbana, infinitamente más plácida que la de decenas de inmigrantes latinoamericanos en Cataluña.) Sin duda, la relación entre la vida y la obra posee un encanto mayor en Estados Unidos que en otras par-

tes, pero el énfasis en las supuestas penurias del autor ha resultado clave a la hora de interpretarlo (y, obviamente, de venderlo). El mundo literario estadounidense se ha visto obligado a construir un rebelde radical a partir de un malentendido.

Bolaño, que durante sus últimos años tuvo una vida más o menos normal, no llena de lujos pero sí arropada por un reconocimiento casi simultáneo a la publicación de sus primeros libros (*La literatura nazi en América* y *Estrella distante* en 1997 y *Los detectives salvajes* en 1998), se ha visto transformado en uno de esos escritores furiosos, descastados y menospreciados por sus contemporáneos y que, sólo a través de una férrea lucha individual, logran convertirse en artistas trágicos, en héroes póstumos: un nuevo ejemplo del mito del self-made man. Bolaño, pues, como el último revolucionario o el postrer heredero de Salinger o los Beats: no es casual que la otra figura latinoamericana ensalzada de modo paralelo a la suya en Estados Unidos sea la del edulcorado Che Guevara de Benicio del Toro y Steven Soderbergh. Los dos encarnan, en su versión gringa, reductos de fiereza y desafío: dos profetas con una fe ciega hacia sus respectivas causas ¿en un caso el arte, en otro la política?, modelos ideales para una juventud amilana y descreída como la estadounidense.

Luego de una década de reinar como paradigma de los nuevos escritores latinoamericanos, la entronización de Bolaño en Estados Unidos y su rápida inclusión en el canon han representado una perturbación entre nosotros. El caso Bolaño marca un punto de inflexión para la literatura latinoamericana porque, si bien es idolatrado por buena parte de los nuevos escritores, muy pocos han continuado la relación que el chileno mantenía con la tradición. Decenas de jóvenes imitan sus historias “fractales”, sus juegos y bravatas estilísticas, sus tramas como callejones sin salida, sus delirantes monólogos o su erudición metaliteraria, pero en cambio no han buscado el diálogo o la confrontación con sus predecesores –con la vasta trama que va del modernismo al Boom– que se encuentra en casi todos sus libros. Y muy pocos se han esforzado por dismantelar los prejuicios ligados a la izquierda intelectual latinoamericana como lo hizo Bolaño en obras rabiosamente políticas como *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* o *2666*.

Bolaño representa, pues, uno de los puntos más altos de nuestra tradición –esa telaraña que va de *Rayuela* a *2666*– y a la vez una fractura en su interior. Es difícil saber si este quiebre será definitivo, pero por lo pronto todos los signos lo sugieren: aunque fuese de una manera rebelde y subversiva, radicalmente irónica, Bolaño seguía asumiéndose como un escritor lati-

noamericano tanto en el sentido literario como político del término; después de él, nadie parece conservar esta abstrusa fe en una causa que comenzó a extinguirse en los noventa. Los seguidores o imitadores de Bolaño no siguen o imitan su espíritu, sino sus procedimientos retóricos, vacíos para siempre de su excéntrica militancia.

No es casualidad que Bolaño, un chileno afincado en España, escribiese cuentos y novelas mexicanos, chilenos, uruguayos, peruanos o argentinos con la misma naturalidad y convicción. Si los miembros del Boom escribían libros centrados en sus respectivos lugares de origen con la vocación de convocar la elusiva esencia latinoamericana, Bolaño hizo lo inverso: escribir libros que jugaban a pertenecer a las literaturas de estas naciones pero que terminaban por revelar el carácter fugitivo de la identidad. Al imitar las voces de sus coterráneos, Bolaño se convirtió en el último latinoamericano total, capaz de suplantar a toda una generación. O, en otro sentido, su imitación de distintos acentos e idiosincrasias, llevada al extremo de la parodia (por ejemplo, la argentinidad en el relato “El gaucho insufrible”), escondía una hilarante crítica hacia la propia idea de literatura nacional. Después de Bolaño, escribir con la convicción bolivariana del Boom se ha vuelto irrelevante. Ello no significa que América Latina haya desaparecido como escenario o centro de interés, pero sí que empieza a ser percibida con un carácter posnacional, desprovisto de una identidad fija.

Bolaño se empeñó en retorcer la idea de América Latina. Sus descripciones de México o Chile, por poner los ejemplos más notorios, se convirtieron en hologramas de la región: fragmentos truncos y dispersos, movedizos y volátiles, sin un sustento ideológico claro, que no pretendían ser leídos como piezas coherentes de un rompecabezas, como en el gigantesco ciclo “La edad del tiempo” de Fuentes, sino como trozos autónomos pero provistos con distintos niveles de información sobre América Latina en su conjunto. Su ambición no era la de Balzac –o, insisto, la de Fuentes o Vargas Llosa– y su objetivo estaba muy lejos de una enciclopedia de América Latina como la tramada por el *Boom*; sus textos pertenecen en cambio a otra era y se construyen de forma semejante a los vínculos de la red: obras dispersas, de tamaño, composición y estilos variables, que se hallan interconectadas entre sí, y cuyas historias saltan de un formato a otro. Si uno hace clic en cierto lugar de *La literatura nazi en América* (1996) llega a *Estrella distante* (1996), o, a la inversa, un pasaje de *Los detectives salvajes* conduce a *Amuleto* (1999), por no hablar de las infinitas conexiones abiertas en *2666*.

Volpi pasó unos días por la Argentina para presentar **El insomnio de Bolívar** y aprovechamos para hablar con él sobre algunos temas del libro, desde el descubrimiento de ser latinoamericano estando en Europa hasta Roberto Bolaño, pasando por drogas, política y otros alucinógenos. **por Gustavo Noriega**

# “América Latina ya no existe”

## 1. Latinoamérica

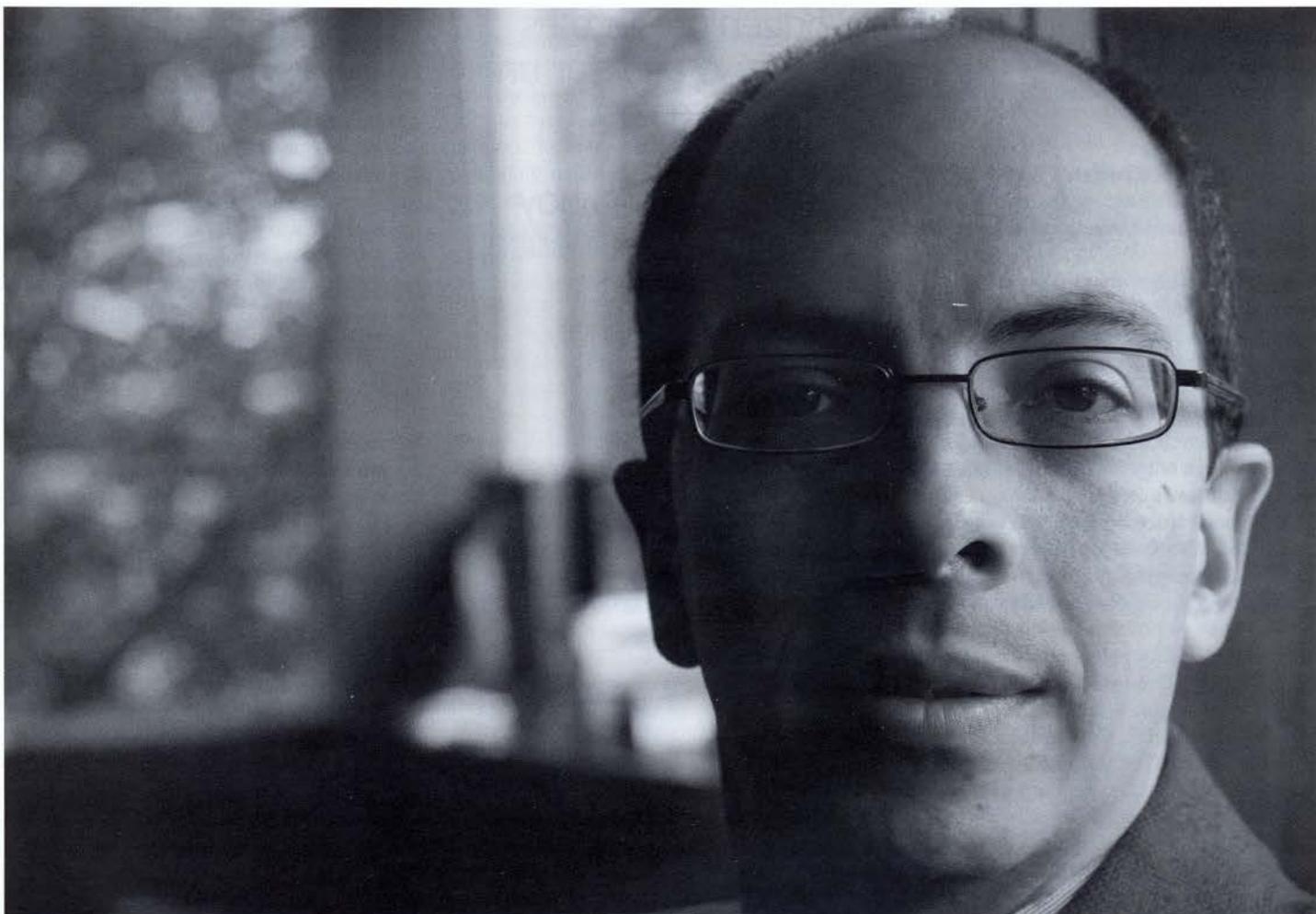
**Vos en el libro decís dos cosas que a la vez son ciertas y mutuamente excluyentes: una, que descubriste que sos latinoamericano en Europa; la otra, que Latinoamérica no existe.**

En México siempre sentimos claramente que somos latinoamericanos; durante muchos años incluso hubo una política de asumir que México era una especie de cabeza de América Latina. Una influencia no sólo cultural sino también política, que se veía en su manera de intervenir en conflictos regionales, por ejemplo en Centroamérica. Pero, al mismo tiempo, la relación directa desde mi generación con América Latina siempre fue mínima. Ninguno de mis amigos la había visitado; de hecho, es bastante peculiar que solamente aquéllos que trabajan en sectores que tienen que ver con el comercio o con ciertas industrias culturales terminan viajando hacia el Sur. Pero México se relaciona casi exclusivamente con Estados Unidos o con Europa. Por eso, cuando me fui a vivir a España comencé a confrontar, por un lado, qué significaba toda esta parafernalia que nos habían enseñado en la escuela de sentirnos latinoamericanos, y, por

el otro, la realidad de nuestra enorme distancia frente a América Latina. Y también de la enorme distancia entre los países latinoamericanos, sobre todo en los últimos tiempos. Ése viene a ser el origen del libro: estudiar o analizar un poco cuál es esta condición latinoamericana hoy en día; cómo América Latina ya no existe como la habíamos entendido. Y en todo caso, si existiera, cómo México ya no es parte de ella, o sólo lo es por aquellos vínculos ya muy lejanos que nos mantienen unidos, que tienen que ver con la lengua, con ciertas instituciones políticas, con ciertas creencias religiosas; pero en los hechos concretos y en la vida cotidiana el alejamiento es enorme.

**En algún momento comentabas que los europeos se sorprendían mucho cuando vos decías que eras norteamericano, es decir, nacido en el norte del continente. ¿Pensás que existe algo parecido a una Norteamérica?**

Sí, sobre todo desde la firma del Tratado de Libre Comercio entre Canadá, Estados Unidos y México en 1994, la dinámica comercial se alineó con lo que ha sido desde hace mucho tiempo atrás la dinámica social y también la política, lo que hace que



México se haya volcado casi por completo en Estados Unidos en todos los términos: culturales, sociales, políticos, y desde luego en la dinámica de la población. El hecho de que haya más de 20 millones de ciudadanos o indocumentados de origen mexicano en los Estados Unidos evidentemente marca una influencia de ida y vuelta constante. Lo terrible es que el Tratado de Libre Comercio en América del Norte es sólo un tratado comercial y no contempla ni una sola cláusula de una incipiente integración política. Es un tránsito constante de mercancías, pero no un tránsito de personas. No se puede viajar a Estados Unidos sin visa, y desde hace unos días tampoco a Canadá, lo cual significa que es una unión norteamericana bastante peculiar, que tiene que ver solamente con lo económico. Aun así, es innegable que ahí está el germen de lo que seguramente ocurrirá en el futuro; será cada vez más difícil resolver los problemas de la región (particularmente el que ahora más le interesa a los gobiernos de Estados Unidos y México, que es el narcotráfico) o los problemas de inmigración si no se logra una mayor unión política.

**¿Y es factible?**

Pues en los próximos años, no. Todo esto simplemente haciendo esta serie de provocaciones al final, que tienen que ver con que si imaginamos a Europa en 1939 jamás habríamos pensado que 50 años después esos países iban a estar unidos. Actualmente es absolutamente imposible pensar en una integración política entre México, Estados Unidos y Canadá, pero quizás en 50 años los propios Estados Unidos tengan la necesidad de cambiar drásticamente su política.

## **2. Narcotráfico**

**¿Qué papel juega la droga en todo esto? Hay una conexión muy fuerte entre los dos países desde un lugar asimétrico, desde la producción y el consumo.**

Sobre todo en los últimos años, y en la administración actual de México, el narcotráfico se ha convertido en el tema principal de política pública pero también en un sentido binacional, con Estados Unidos. Es una decisión política, más que cualquier otra cosa, el hecho de enfrentar con lo que se ha llamado “guerra contra el narcotráfico” a esta serie de carteles que controlan la droga. Ahora, es evidente que se trata de un proble-

ma no sólo binacional sino multinacional; efectivamente la mayor parte de los consumidores se encuentran en los Estados Unidos, México ahora es un país de producción de alguna droga y, sobre todo, de tránsito de muchas otras que pasan necesariamente a través sus carteles. La corrupción, evidentemente, no solamente se encuentra del lado mexicano, sino también del otro, porque si no sería imposible pasar esas enormes cantidades de droga. De tal manera que sí, para los gobiernos de México y Estados Unidos esta lucha contra el narcotráfico se ha convertido en una prioridad, tanto que en México se le ha dado el nombre de “guerra contra el narco”, un poco haciendo eco a la guerra contra el terror de la administración de Bush.

**Vos decís que tienen algo parecido, ¿no?**

Sí, encontrar esta especie de mal absoluto en un esfuerzo para ramificar el país y también para ganar legitimidad. Y esa estrategia es la que anima a llamar “guerra contra el narco” a este enfrentamiento con los carteles. Se sigue mucho el modelo colombiano, donde Estados Unidos también ha participado muy activamente. Es uno de los problemas centrales en la relación entre México y Estados

Unidos, pero sobre todo se ha convertido en uno de los problemas centrales de México, por esta decisión del gobierno actual de convertirlo en la prioridad absoluta dentro de la política pública.

### **En los carteles mexicanos, ¿pasó algo parecido a lo que pasó en Colombia, esa cosa de que ocupaban una especie de rol social?**

Sí, no todos, porque ahora hay una suerte de atomización de los carteles. El hecho de desatar una guerra contra los capos ha provocado que los que antes tenían más o menos divididos los territorios hayan comenzado a dividirse también entre sí, porque el Gobierno captura un capo y entonces viene la guerra entre los segundos. Eso es lo que desata más violencia que cualquier otra cosa, la guerra interna provocada por decapitar a uno de estos capos. Ahora han comenzado a surgir algunos carteles nuevos que tienen la intención de ocupar un rol que el Estado ya no está cumpliendo, es decir, el de asegurar el bienestar de la población a la que ellos consideran que pertenecen. Es el caso de un cartel que se llama "La familia Michoacana", que ha surgido en los últimos años en el Estado de Michoacán, en el centro occidente de México. Surge de una serie de actos muy violentos, pero al mismo tiempo ellos proclaman que se van a encargar de dotar de seguridad a esta parte del país, que no van a permitir que se mate a inocentes pero que van a ser implacables con aquellos otros narcotraficantes que estén intentando desatar violencia sin sentido. Es un cartel con una enorme tendencia religiosa, están constantemente diciendo "esto es justicia divina", e intentan ocupar de alguna manera un rol de protección que debería ser estatal.

### **Es como el monopolio de la fuerza, que se supone que es el Estado.**

Claro. Entonces han empezado a surgir –como en Colombia, en la época de Pablo Escobar– otros grupos en los que los capos del narcotráfico tratan de beneficiar a sus comunidades con esas gigantescas cantidades de dinero que les están llegando. Y eso hace que tengan cierto apoyo social, lo que ha originado que en varias ciudades de México, durante los últimos años, haya habido manifestaciones supuestamente ciudadanas en contra de esta guerra contra el narcotráfico. En realidad son de núcleos de apoyo de los propios carteles.

### **¿Y cómo está la situación en Colombia, en ese sentido?**

Acabo de estar en Colombia porque fue uno de los lugares donde se presentó el libro. La situación es paradójica, porque lo que ha pasado es que Álvaro Uribe sí ha sabido, a lo largo de estos últimos años, controlar la vio-

El origen del libro es estudiar o analizar un poco cuál es esta condición latinoamericana hoy en día; cómo América Latina ya no existe como la habíamos entendido.

lencia asociada al narcotráfico. Pero eso no quiere decir que Colombia haya limitado su producción y exportación de droga. Se nos suele vender el modelo colombiano diciendo que es un modelo de éxito: lo es, sí, en el sentido en que controla la violencia ligada al narcotráfico, pero no es un fenómeno de éxito en el sentido de que es imposible controlar el negocio porque siempre existe una demanda de esas drogas. Lo que pueden hacer es que aumenten sus precios, pero eso no significa que vaya a disminuir. Y en Colombia no ha disminuido el tránsito de drogas; lo que ha disminuido es la violencia asociada a los carteles.

### **Yo me imagino que económicamente debe ser muy importante para Colombia, ¿no? Debe ser una gran fuente de ingresos.**

Sí, y para México también. Incluso en un libro reciente de George Whitman, un analista norteamericano, sobre el futuro del mundo dice que una de las grandes potencias de los próximos cien años va a ser México, y eso tiene que ver con que todo el dinero del narcotráfico contribuirá finalmente al desarrollo de la economía mexicana. Eso es lo que ocurrió con el dinero de la mafia de los Estados Unidos de los años 20 y 30, que contribuye a sacar al país de la crisis.

### **¿La legalización de la droga tiene alguna posibilidad, por razones ideológicas y morales?**

A corto plazo, no parece. Estados Unidos es una sociedad terriblemente puritana en ese sentido, y es quien marca las pautas. Un país aislado no podría legalizar la droga exitosamente si en Estados Unidos no se legaliza. No se ve como que Estados Unidos vaya a cambiar ni su política de salud pública ni su política de moral pública, que asume que el Estado debe controlar la droga. Ya vimos cuando en el país una idea semejante quiso controlar el alcohol, lo que fue un desastre absoluto, hasta que en un momento se dieron cuenta de que no podían seguir haciéndolo. En algún momento quizás tendrán que darse cuenta de que al menos algunas drogas deberían de legalizarse para impedir este gigantesco negocio y tráfico ilegal de drogas y poder controlar otras que tal vez sean mucho más peligrosas.

### **3. Binarios, reelecciones**

**Me gustó mucho un capítulo de tu libro en el que hacés un paralelo entre Chávez y Uribe. Es muy divertido, las cosas que decís de los dos son tremendas. Aparte me llamó la atención porque no sé qué tan al tanto estás del estado de las cosas en Argentina, que es todo súper binario: estás con uno o estás con otro. En ese capítulo me resultó muy refrescante el hecho de que alguien pueda tener la mirada tan libre.**

Ésa era la intención, tratar de no tener una mirada ideológica hacia ninguno de estos dos personajes. No se trata tampoco de igualarlos por completo: Chávez ha llevado mucho más allá que Uribe este sabotaje interno de la democracia, pero eso no quiere decir que Uribe no lo esté haciendo. En estos mismos momentos está buscando desesperadamente la reelección, de la misma manera en que Chávez está haciendo todo lo posible para mantenerse en el poder todo el tiempo que pueda.

### **También hiciste un paralelo entre Michelle Bachelet y Cristina Kirchner. Se notaba que había un poco más de cariño por Bachelet...**

Creo que de los líderes actuales de América Latina, y las propias encuestas chilenas lo demuestran, quizás Bachelet sea una de las mejores gobernantes en mucho tiempo. Es una mujer no sólo inteligente y discreta, sino también decidida a no tener las características de lo que yo llamo un “caudillo democrático”, es decir, decidida a cumplir la legalidad estrictamente, a servir los intereses políticos de Chile sin pensar necesariamente que ella es la salvadora del país o sin tratar de tener un proyecto de permanencia personal en el poder. Frente a ella, el caso de Cristina Kirchner y de los Kirchner en general: un sistema muy peculiar idiosincrásico argentino de reelección y de intentar mantenerse en el poder de otra manera. Chávez, Uribe o Correa han modificado las Constituciones para poder ser reelectos indefinidamente, que es lo que ha intentado hacer Zelaya, y el caso argentino es muy peculiar, es mantener un matrimonio y poder ir alternándose entre ellos. Ahora se habla de la reelección de Néstor, lo cual significaría tres legislaturas completas del mismo grupo, que es otra manera de reelección.

### **¿Qué mirada tenés, con tu experiencia en el PRI, sobre el peronismo? ¿Encontrás paralelos?**

Sobre todo durante alguna época quizás había más paralelos, en un momento en el que el PRI estaba en el poder y en el que el peronismo controlaba por completo la vida política argentina. Tienen la misma característica de no tener una claridad ideológica. El PRI y el peronismo en el gobierno han sido neoliberales y también han sido de izquierda, siempre con un pragmatismo enorme. Ambos son más movimientos de masas en el estilo populista que propiamente partidos; ambos trataron de ocupar por completo el espectro público, tanto en Argentina como en México. En los últimos años, al perder el PRI las elecciones, su transformación se lleva a cabo de una manera obligatoria. Ahora el PRI sí es un partido y no esa especie de movimiento popular que fue durante todo el tiempo que gobernó. Ya

no controla todos esos espacios públicos que controlaba en otra época, aunque hay estados en México, que es una república federal, donde sólo ha habido gobiernos priístas desde hace noventa años, entonces nunca ha habido un gobierno de la oposición. En el caso argentino, salvo ese desastroso paréntesis de la Alianza, también ha sido en general el peronismo quien ha controlado el país. Lo que es distinto es cómo dentro del peronismo conviven corrientes muy enfrentadas; parecería como si fueran partidos dentro del partido, que es algo que en el PRI no pasaba, era más homogéneo.

### **Lo que me sorprendió mucho del D.F. fue una presencia del Estado muy impresionante. Acá en los noventa fue muy fácil desmantelar al Estado.**

Sí, los setenta y tantos años del gobierno del PRI realmente hicieron que hubiera un Estado muy fuerte en México, un Estado que era evidentemente visible en todas partes, por un lado en el imaginario colectivo, que asumía al PRI como algo muy potente, y por el otro en esa presencia pública y urbanística del Estado, encargado no sólo del bienestar social sino también de la cultura. Un régimen que asume que su legitimación única es a través de la promoción de la cultura, que comienza en la época revolucionaria y se mantiene a lo largo de todo su gobierno. Ahora en México, en democracia, el PAN, que es un partido que fue fundado por intelectuales importantes, le concede muy poca importancia a la cultura. Eso hace que ahora sea mucho menos clara la política estatal ideológica, a diferencia de lo que pasaba con el PRI.

## **4. Realismo mágico, literatura**

### **Me divertí mucho en el libro lo del tema del realismo mágico, el papel unificador que jugó en su momento y cómo arrastró a gente que no tenía nada que ver. ¿Vos cómo te relacionás con eso? Yo confieso que nunca pude terminar de leer Cien años de soledad. Lo leí cuando salió, que fue un éxito, y nunca pude llegar al final.**

A mí sí me gustó. Pero de repente era como leer algo que ya estaba por todas partes, sólo que éste es el original. Para mi generación, García Márquez siempre fue el original; desde el principio estuvimos fastidiados por todas las series de imitadores que trataban de repetir el mismo modelo. Lo que más nos molestaba era esa extraña manera de asimilar un recurso literario casi como una nota sociológica, que no sé si no es culpa de García Márquez. Era ir a cualquier parte del mundo y ser vistos como los habitantes de aquellos lugares donde pasan estas cosas siempre absurdas y mágicas, lo cual no es cierto. Finalmente la fuerza de un recurso

literario termina convirtiéndose en una medida para inventar la América Latina que el Occidente necesitaba en ese momento, como fuente de exotismo. En Argentina, de todas maneras, siempre fue distinto.

### **¿Qué contemporáneo de García Márquez también hacía realismo mágico? Porque Vargas Llosa era muy realista.**

El realismo mágico como tal no lo hacía ninguno. Hay algunos antecedentes como Onetti o Rulfo, mundos extraños en los que uno puede encontrar una relación con el mundo de García Márquez, pero desde luego no es este realismo mágico “marca registrada”, que luego sí estaría presente en Isabel Allende o Marcela Serrano.

### **Eso de alguna manera gestó una América Latina, aunque sea vista desde afuera. Y vos decís que eso ya no existe. Decís también que no está más esa especie de canon obligatorio, los escritores no tienen que hacer determinada cosa. ¿Cómo es eso?**

Es un fenómeno curioso, porque justo cuando el realismo mágico va desapareciendo, al mismo tiempo que va desapareciendo el compromiso político de los escritores, desaparece la obligación del escritor de hacer realismo mágico para ser apreciado en el exterior, y también su obligación de estar comprometido, como una de las ideas que se tenían del escritor latinoamericano todavía hasta los setenta. Esto rompe con esa obligación y permite una mayor libertad. Desde luego que tiene ventajas y desventajas, como todo, pero creo que es inevitable. Por un lado es cierto que hay una mayor presencia del mercado, que obliga de alguna manera a los escritores a escribir cierta cantidad de productos que los editores asumen que van a ser exitosos, pero por el otro lado también es cierto que le da al escritor de manera individual una capacidad mucho mayor de escoger no sólo qué temas tratar sino también a qué tradiciones responder, que ya no es sólo ese canon latinoamericano, sino que puede ser cualquiera.

### **En el panorama actual, lo más parecido a este papel unificador sería Bolaño, ¿no?**

Bolaño juega este papel curioso de ser casi unánimemente admirado por las generaciones más jóvenes y durante mucho tiempo olvidado, e incluso despreciado, por las generaciones mayores. De ahí viene la provocación de decir que es el último escritor latinoamericano, el último que sí intenta continuar con esta idea de responder a las tradiciones latinoamericanas. Y es paradójico, porque primero se vuelve una unanimidad entre esos lectores más jóvenes que ven en él a un gran escritor, y ahora Bolaño, al tener un éxito tan grande (sobre todo en Estados Unidos), se

ha convertido en un fenómeno global.

**Hay una cosa muy interesante que contás que es el hecho de que la recepción crítica en Estados Unidos, siendo elogiosa y celebratoria, era muy distinta a la de los hispanoparlantes.**

Estados Unidos, sobre todo en términos literarios, es un país muy endogámico. De todos los libros de ficción que se publican al año, sólo el 3% son traducciones, lo que significa que el público normal no está en absoluto al tanto de lo que pasa en el resto del mundo. Ni siquiera pueden estarlo, no tienen cómo. Entonces, en este marco, un autor extranjero llega sin contexto.

Aunque Bolaño esté respondiendo a muchos escritores latinoamericanos, e incluso cuando muchos escritores latinoamericanos están presentes como personajes en sus libros, el lector norteamericano no tiene la menor idea de a quién se está refiriendo. Esto habla de la universalidad que tienen los libros de Bolaño, pero no significa que con él llegue toda una nueva generación de escritores latinoamericanos. Llegó Bolaño solo.

**¿Qué contraste, leyendo alguna crítica norteamericana sobre Bolaño, que no hubieras visto vos como latinoamericano?**

Sobre todo hay mucha insistencia en relacionar su obra con su vida. A los gringos les encanta crear leyendas en torno a sus escritores: el tipo consumido por la droga, pobre, exiliado... Se reúnen todas las características que a un norteamericano le gustan para un escritor, cuando la verdad es que, en el momento en que comienza a publicar sus grandes libros, Bolaño vivía cómodamente en España, estaba casado con una catalana y tenía una vida infinitamente mejor que la mayor parte de los latinoamericanos.

**Otra cosa que está pasando acá es esta especie de mitificación de la década de los 70, como una construcción de un relato mítico sobre la militancia. Vos decís algo con respecto a que antes Latinoamérica era dictaduras y guerrilla, y que desaparecido uno desaparece el otro. Más allá de ese proceso histórico, ¿cómo se da en otros lados esta recuperación de la década de los 70?**

No se da parecido en otros países, es un fenómeno que tiene que ver con la generación a la que pertenecen los Kirchner, y la recuperación de estos años de juventud nostálgica. Esto sí existe en algunos gobiernos de izquierda de América Latina, que intentan recuperar esos movimientos sociales que se oponían a las dictaduras de la época, con todo lo que eso significaba, pero que en nuestra época carecen completamente de ese contenido. Son más bien construcciones ideológicas que permiten tener más apoyo para un gobierno con ese sentido ideológico de izquierda.

Dentro del peronismo conviven corrientes muy enfrentadas; parecería como si fueran partidos dentro del partido, que es algo que en el PRI no pasaba, era más homogéneo.

### 5. Cine

**¿Qué pasa con el cine, que no tocás mucho el tema? Lo mencionás muy al pasar en el libro.**

Me hubiera gustado un capítulo más sobre el cine y sobre otras artes, aunque terminé hablando más sobre literatura. Yo donde más cine argentino he visto es en París, en México es casi imposible. Supongo que debe ser el mismo fenómeno en todos lados. Es un poco una metáfora de lo que pasa en general con América Latina: cómo la corriente central, que es el cine estadounidense, termina convirtiéndose en la única norma que fluye continentalmente, y cómo el contacto entre las pequeñas cinematografías de los distintos países es casi imposible. Es este fenómeno de globalización que hace que la corriente central llegue a todas partes pero que el contacto entre las periferias sea mínimo, y el cine es la mejor expresión de eso. Incluso hay cinematografías cada vez más poderosas en términos de producción: Argentina, Colombia, México o Brasil cada vez producen más películas y tienen un mercado muy fuerte, sin embargo eso no se ve reflejado en la distribución. En México hace 10 años se producían 2, 3 ó 4 películas al año, y ahora gracias a la Reforma Fiscal, que permite utilizar impuestos que van directo al cine, se están produciendo entre 90 y 100 películas al año. Ahora, esas 100 películas no se ven; en las salas comerciales terminan apareciendo cinco, y uno se pregunta dónde están las otras 95. Ni siquiera se ven en el mismo país, porque el control de los medios sobre las salas de cine es tan apabullante que todavía el hecho de que haya producción no significa que eso se vea en las pantallas.

**El cine mexicano logró meterse en el mercado global a través de tres o cuatro directores.**

Se discute mucho si eso es realmente cine mexicano. Son películas hechas por mexicanos que viven en Estados Unidos o en España, básicamente las que hacen González Iñárritu, Cuarón y Del Toro. Sí hay una producción mayor en el cine mexicano y hay cineastas meritorios, e incluso espléndidos, que están apareciendo constantemente porque ahora sí hay una industria. El problema es cómo le llega esto al espectador común.

**¿Y esos cineastas son jóvenes?**

**¿Pertenece a nuevas generaciones?**

Sí, cada año se descubren uno o dos cineastas muy interesantes. Las escuelas estatales de cine en México son las que han formado a estos cineastas, y también han formado a cantidad de técnicos de cine que trabajan en Hollywood. [A]

**Evidencia física - Escritos selectos sobre cine**

Kent Jones

Uqbar Editores, Santiago de Chile, 2009

# Territorios circundantes

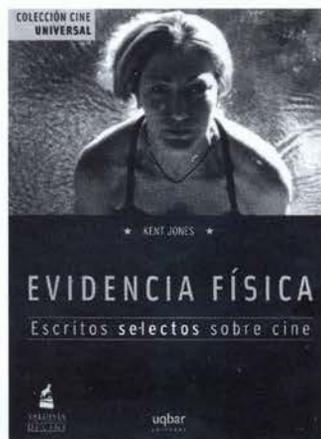
La crítica de cine norteamericana, que no tiene la tradición de, por ejemplo, la francesa, ha contado y cuenta con figuras que se destacan dentro del concierto internacional. Si en su momento Manny Farber, Andrew Sarris y Pauline Kael fueron nombres relevantes, en la actualidad hay una camada de críticos que también hacen aportes interesantes al *métier*. Uno de ellos es Kent Jones, editor desde hace muchos años de la prestigiosa revista *Film Comment*, corresponsal en Estados Unidos de *Cahiers du Cinéma* y también actual colaborador de Martin Scorsese en una película sobre la discutida figura de Elia Kazan. Admirador de Farber y Kael, sin el perfil provocador y agresivo de un Jonathan Rosenbaum, sus opiniones y escritos son ampliamente considerados por un vasto grupo de colegas y cinéfilos.

Presentado en el Festival de Valdivia de este año (Jones iba a concurrir pero finalmente no pudo hacerlo), este libro es una selección de trabajos realizados entre 1996 y 2006 en los que se pasa revista a una serie de directores y películas, pero sin dejar de lado –consecuente con la postura del autor de hablar “del territorio circundante de cada película”– la reflexión sobre otros temas. Hay que

decir que la traducción del libro, tal vez por una excesiva literalidad, provoca que varios pasajes se tornen algo engorrosos. Pero, en cualquier caso, y más allá de las divergencias que puedan surgir –personalmente tengo varias y sustanciales–, este texto es un valioso aporte para una mejor comprensión del cine actual.

Dividido en cuatro partes (Directores, Películas, Piezas de pensamiento y Desde la niebla), el libro revisa rápidamente la obra de varios realizadores y analiza algunas películas, siempre tratando de centrarse, a partir de ellas, en la obra del director; también discurre sobre algunos temas, como el papel actual de la crítica de cine (Kent Jones considera el cine, en última instancia, como un accidente dentro de la historia de las artes visuales), la poca calidad de una gran cantidad de películas actuales y los cada vez más difusos límites entre el cine de ficción y el documental. También algunos directores clásicos entran en la consideración del autor, lo cual brinda un panorama, si no exhaustivo –al contrario–, bastante amplio del cine de diferentes épocas.

Dentro de la abundante cantidad de textos, conviene destacar la lúcida aproximación a los primeros trabajos de Olivier Assayas, a los de Hou Hsiao-hsien de la década del 90 y las películas iniciales de



Jia Zhang-ke, y un muy interesante artículo sobre las dos primeras películas de Lucrecia Martel, a las que termina colocando en un lugar casi “afuera” del cine. También es muy atractivo su escrito sobre *Más allá de la gloria*, de Samuel Fuller, que compara con *Nacido para matar*, de Kubrick, y *Rescatando al soldado Ryan*, de Spielberg (sobre este director hay interesantes apuntes), para concluir sosteniendo que el

film de Fuller es la película definitiva sobre la guerra. Más discutibles son su (para mí) excesiva valoración de los hermanos Coen y sus reservas con la obra de Abbas Kiarostami, así como su ilimitado aprecio por directores como Wes Anderson y Richard Linklater, y también me parece bastante polémica la comparación que hace de Cronenberg con Buñuel a partir del análisis de *Una historia violenta*. Pero en cambio son muy válidas sus objeciones a las obras de Von Trier, Reygadas y Amos Gitai. En la zona dedicada al cine clásico, es muy valioso su estudio de las comedias de Allan Dwan, un director poco revisado –y mucho menos en ese género–, y su valoración de Jack Arnold a partir de una de sus obras menos conocidas, *El crimen de la semana*. Y también son muy interesantes sus análisis de *Driver*, en el que establece un curioso paralelo con el cine de Jean-Pierre Melville, y su acercamiento a la obra de Orson Welles a través de los libros que les dedicaron Simon Callow y Joseph McBride (gran biógrafo de John Ford, por otra parte). En síntesis, un libro muy atrayente, afortunadamente no exento de polémicas, para todos aquellos que se interesan en el cine actual sin descuidar el pasado. **JORGE GARCÍA**

Consultoría de Guiones y Proyectos  
Cinematográficos

**Juan Villegas**  
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

**SIEMPRE LIBRE**

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**  
RADIOPALERMO



## JCVD

Estados Unidos, 2008, 97'.  
**DIRIGIDA POR** Mabrouk El Mechri,  
**CON** Jean-Claude Van Damme,  
 François Damiens, Zinedine  
 Soualem. (Emerald)

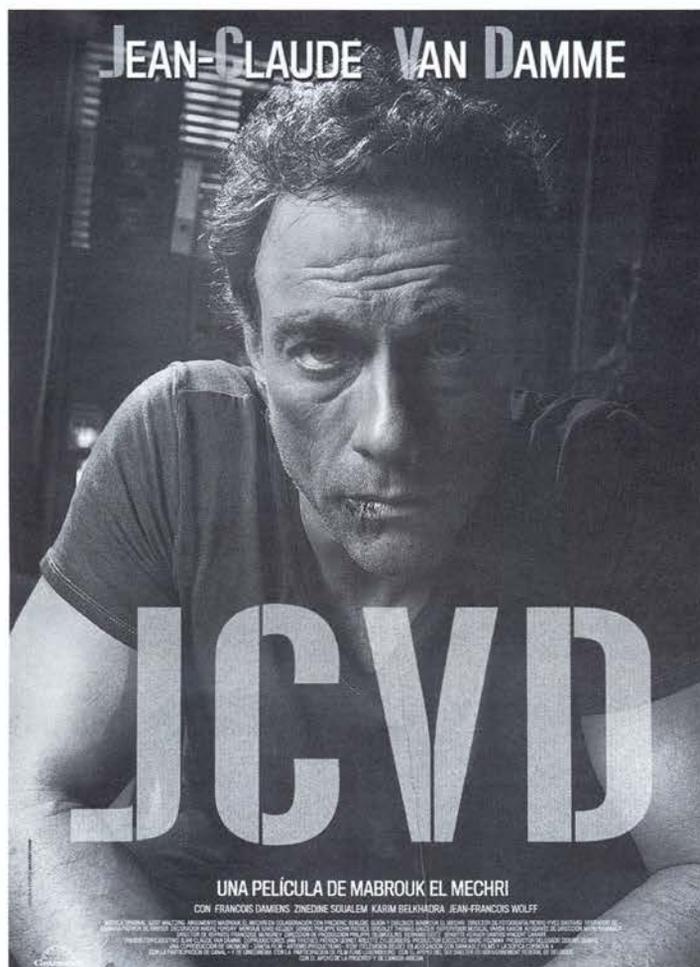
**1.** Estás viejo, JC. Ya nadie te quiere. Nadie podría quererte en serio con ese aspecto. Un monigote, una estrella patética. Unas fotos en la calle y sonrisas para abuelas, tíos y amigos de algún desconocido. Un póster sucio y arrugado. Una firma con un marcador barato. Con cariño, con amor, afectuosamente, para quien fuera. Una gorra, una remera. Más firmas.

**2.** Caminata fugaz. Un cine con un cartel (¿cuándo fue la última vez que tuviste un cartel y un estreno en serio?) de Vin Diesel. Y tus películas que salen directo a DVD. Una coproducción con Croacia, Turquía, Túnez y Corea del Norte. Un doble de voz ridículo. Y a rezar por un proyecto razonable para el año siguiente. Tarantino... ya quisieras. Todavía podés caer más: hay que dar contra el piso para llegar a esa costa. A estrujarse. Seguirán las payasadas.

**3.** Las articulaciones duras, la cara cortajada. Fracturas, fisuras, luxaciones, desgarros, esguinces, torceduras son tu documento de identidad. Mucho más que esa máscara penosa que portás día tras día.

**4.** Depósitos bancarios en cuotas a tu nombre. Un pingüe adelanto (si lo hubiera) y a cobrar. Unas vacaciones solitarias en St. Tropez. Otro proyecto dudoso para el año que viene. Las mismas ideas. Luego alguna fiesta aburrída. Y todo comenzará en el mismo lugar: una calesita (un carrousel, claro) no se acaba nunca.

**5.** Chuck Norris, Hulk Hogan, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Steven



Seagal. Fuimos (somos) los sacrificados. Somos (otra) generación perdida. Somos los humillados. Arrugas y testosterona menguante: futuro de anabólicos. O eso quisieras pensar: una fantasía de grupo, una revancha de las viejas glorias, para que la caída duela menos, para sentirte menos solo. Para no sentir vergüenza de tu personaje.

**6.** JCVD es Jean-Claude Van Damme, actor y película fundidos e indistinguibles. Ése es el centro del enigma. JCVD es, también, una gran mentira: la fábula mentirosa del hombre famoso fracasado y la estrella del ayer en decadencia (sobrevuelan los fantasmas de Mickey Rourke). ¿Nada más lejano de la realidad? JCVD es verdad, sin embargo: Van Damme, Jean-Claude llora un soliloquio shakespeareano/autobiográfico a cámara. Y no son lágrimas de cocodrilo las que le brotan: puro cinema verité. El tipo es realmente bueno (no se hace, es): no hay registro ¿actoral?

que Van Damme no maneje aquí. "¡Pero si no está actuando... llora en serio!" O eso nos hace creer, hasta que rompe cuatro y cinco paredes (agarrate, Kiarostami) sin solución de continuidad. *Primer plano y F de falso* meets *Retroceder nunca, rendirse jamás* y *Casta de malditos*. ¿La biografía de Van Damme es el McGuffin del policial o es al revés? Nuevamente, las máscaras de una identidad confusa. Y un centro que es un engaño, una distracción.

**7.** JCVD es también una ficción abigarrada en sus formas. Pero lo es con toda justicia: una estructura narrativa de cajas chinas, con forma de rompecabezas episódico, una puesta en abismo infinita y depalmiana (un actor hace una película sobre un actor que es él mismo y al mismo tiempo es una parodia sobre el mismo film y el hombre, todo junto), unos prolongados y complejos (embriagadores) planos secuencia. ¿Virtuosismo? No, justeza de

planos. El remolino de imágenes, el cambio de registros, el juego realidad-ficción es funcional al núcleo de la película: una pregunta por la identidad. Porque si algo demuestra la película, es que el musculoso es un enigma de múltiples capas. Ese sujeto no es Van Damme, es JCVD. ¿Pero quién es en el fondo?

**8.** JCVD (el hombre y la película) tiene un centro inaccesible. Tan inútil como fascinante, nos hace preguntarnos por ese sujeto autodestructivo que conocemos como Van Damme, que se llama Jean-Claude pero que muy atinadamente se transforma en unas siglas sueltas, como quien ha dinamitado un nombre. Esquirlas, pedazos y trozos dispersos. La película juega con esos trozos... de torta con tanta ambigüedad que los presenta como pedazos de vida. En ese límite corremos buscando: ¿qué es JCVD?

**9.** Frustrado llega JCVD al pueblo de su infancia. Un pequeño retiro bancario que mitigue el fallo en su contra: ha perdido la tenencia de su hija. Es un hombre solitario que debe cumplir con un trámite menor aunque de envergadura. La hora y el lugar serán los equivocados. Lo que sigue es un secuestro extorsivo, un banco tomado, Van Damme recibiendo los golpes sin dar uno solo. Y nuestros ojos perplejos, porque no entendemos nada. El mundo se ha dado vuelta como una media, nuestro héroe cae castigado. La policía acusa, lo creen responsable del robo. Y ahí entendemos todo lo que antes eran especulaciones, conjeturas inútiles: JCVD es Jean-Claude Van Damme sin Van Damme. Es un nombre sin propiedad con una cáscara vacía. Es un hombre sin atributos. Y es un hombre libre: se ha ido de sí mismo para entregarse a los demás. El final, entre rejas, volviendo a su viejo amor –los golpes y las patadas– sin deberle nada a nadie no puede ser sino feliz: nada más hermoso que inventarse una máscara provisoria.

FEDERICO KARSTULOVICH

## El rostro oscuro de la ley

### Dark Blue

Estados Unidos, 2002, 118'. DIRIGIDA

POR Ron Shelton, CON Kurt Russell, Scott Speedman, Brendan Gleeson, Michael Michele, Ving Rhames, Lolita Davidovich. (Transeuropa)

Ron Shelton no es un genio (ni mucho menos). Periodista, especializado en películas deportivas, considera que todo lo que el hombre hace es parte de una competencia. Es lo mismo, para él, la política (*El escándalo Blaze*) que el básquet callejero (*Los blancos no la saben meter*). De todos modos, sus películas suelen tener dos características que solemos extrañar: diversión y vísceras. Todo el cine de Shelton es cine de acción sin necesidad —la mayoría de las veces— de tiros y sangre. Otra cosa interesante es que suele concentrar su mirada en tipos más bien desagradables, y nos obliga a que nos caigan simpáticos. De hecho, lo logra, lo que no deja de ser extraño.

Más extraño es en esta película, *El rostro oscuro de la ley* (el título original es *Dark Blue*), sobre un guión de James Ellroy. O sea, otro *Los Ángeles al desnudo* pero actualizado: la acción transcurre en los días previos a que un jurado blanquísimo deje libres a los canas que reventaron a patadas a un tal Rodney King en 1991, o sea, cinco días antes de que Los Ángeles sea el escenario de una batalla campal que reite de Roland Emmerich. El núcleo de la película es la corrupción de la Policía, y aparentemente todo se circunscribe a la historia de Eldon, un cana de Investigaciones Especiales con mucha (demasiada) calle, gatillo fácil, aguante alcohólico, modales toscos y lengua veloz, y cuyo universo está dividido en buenos y malos. El actor que lo interpreta a velocidad supersónica es Kurt Russell. El tipo es, en realidad, un peón en el juego del jefe de policía

que interpreta Brendan Gleeson, un verdadero criminal enquistado en la maquinaria, que hace su agosto gracias a unos chorros asesinos que le pasan botines. Al principio todo parece simple: hay un jefe blanco corrupto y un potencial nuevo jefe negro y honesto (Ving Rhames). Eldon tiene un compañero al que “educar” en el arte de saltarse todas las reglas y matar malos (Scott Speedman), y a quien salva de una investigación policial para insertarlo en su propio escuadrón de la muerte. Ahora bien, con estos elementos, el lector debe pensar que aquí hay un film de misterio, más o menos como los anteriores basados en Ellroy (el mencionado *Los Ángeles al desnudo* y la subvalorada *La dalia negra*). Pero no: se sabe quién es quién desde el principio y sabemos quién hizo qué todo el tiempo. Shelton deja de lado el misterio artificial para dejar paso a otro, verdadero misterio.

Porque Eldon no es un mal policía, sino quizás un policía malo. Tiene una ética —extraña— y una moral —equivocada—. Sabe cómo elucidar rápidamente un crimen y conoce al pie de la letra todo el funcionamiento de la Policía. Aquí el suspenso no proviene de saber quién es el asesino, sino de qué decisiones morales va a tomar, al final —que es el principio; el film es básicamente un flashback—, el protagonista. Y como buen deportista —todos los personajes de Shelton lo son—, sigue sus reglas hasta las últimas consecuencias. Hasta que es capaz de salirse de lo inmediato, de ver las consecuencias que tiene el reglamento que suele seguir y, espectacularmente, decide abandonar el juego poniendo todas las cartas sobre la mesa. Es muy difícil hacer un “policia abier-to” (la denominación es de Alfred Bester) donde no tenemos secreto que resolver: lo único que nos permite seguir mirando es el interés que nos causan esas criaturas que estamos viendo. Cada una de ellas encierra un misterio que queremos elucidar, pero es un misterio humano, no funcional a la trama.



En este viaje, en realidad, hay una segunda historia que se conecta analógicamente con el caso de Rodney King: el combate entre Rhames y Gleeson por la Policía. Si el segundo es “malo” desde el principio, el primero maneja muy bien su rol de tipo bueno e incorruptible, de hombre con debilidades humanas pero sólido, ante el resto de los personajes. Pero es también un manipulador que se apoya en las diferencias raciales para hacer carrera (en una secuencia notable, dice en un servicio religioso negro que quiere ser el primer jefe de policía afroamericano). Ese combate entre dos tipos de diferente color y métodos similares se concentra a los 20 minutos, en una secuencia tremenda donde ambos comparten el ascensor. Y ahí sabemos que esto es, ni más ni menos, un film deportivo y cruel, una lucha donde los canas son piezas de ajedrez (y cada tipo de policía, como en el ajedrez, tiene su especialidad: los SWAT matan sin pensar, los detectives se ocupan del papeleo, los oficiales de justicia están para firmar papeles, los peces gordos ejecutan, las mujeres bellas asisten a los grandes jefes).

Pero Shelton no es tonto: sabe que en el mundo real jugar con personas desata la tragedia. El plano final de la película, espectacular aunque digital, no es —no debería verse como— un recordatorio “político” de lo mal que le hace el racismo al mundo, sino otra cosa: es la mirada de un tipo que descubre que ese deporte llamado trabajo policial que ha venido desarrollando desde que nació no es realmente un deporte. Que los deportes, los juegos y el cine son simulacros nomás donde nadie muere de verdad. Y que la vida es otra cosa completamente diferente. Como un héroe fordiano, este villano ve el mundo que hizo y que ya no tiene lugar para él: su destino es la cárcel, el único exilio posible en un mundo igual a sí mismo en cada rincón del planeta.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

# ¿Qué es el cine (popular)?

por Jaime Pena

Retomamos el discurso donde lo dejamos el mes pasado... para hablar de la otra cara de la moneda, del cine español con vocación más comercial que ha llegado a las carteleras en este otoño dominado de forma abrumadora por el éxito, hasta cierto punto inesperado, de *Ágora*, la superproducción de Alejandro Amenábar que va ya por los veinte millones de euros de recaudación y los tres millones de espectadores. A su lado ha habido espacio para otras películas españolas, entre las que cabría incluir, por esos asuntos de la coproducción, *El secreto de sus ojos*, que está obteniendo un gran resultado gracias a un goteo constante a lo largo de varias semanas, pero que, me da la impresión, se está quedando un tanto por detrás de sus expectativas iniciales (a estas alturas, de no mediar alguna ayuda por parte de los Goya, parece muy difícil que pueda alcanzar el millón y medio de espectadores de *El hijo de la novia*). Algo parecido a lo que le ocurrió a *Rec<sup>2</sup>*, que debutó a principios de octubre en el número uno de la taquilla, en la que estuvo primera durante seis fines de semana dominados de forma abrumadora por el cine español. No vamos a extendernos sobre la película de Jaime Balagueró y Paco Plaza ahora que ya se ha estrenado en Argentina; tan sólo vamos a dedicarle un breve apunte, apenas una advertencia sobre su título, que no es *Rec dos* sino *Rec al cuadrado*, lo que dice todo sobre una película que cumple todos los requisitos de una secuela, en especial aquél que dice que toda secuela es una remake encubierta e hipertrofiada. Pues eso, que *Rec<sup>2</sup>* desaprovecha la práctica totalidad de las virtudes del original y no aporta nada nuevo.

En cualquier caso, según los patrones del cine español, *Rec<sup>2</sup>* es un éxito, aunque mucho menor que la primera parte, pero un éxito dentro de un género que en los últimos años ha propiciado muchas alegrías al cine español. El cine de terror ha sido junto con la comedia el único género que, como tal, parece al alcance de la mano de una cinematografía que siempre ha sentido cierto complejo a la hora de abordar los géneros tradicionales (si es que éstos existen hoy en día en el resto del mundo, más allá, precisamente, del terror y la comedia). De ahí la enorme sorpresa que ha supuesto

*Celda 211*, de Daniel Monzón, un drama carcelario que narra un motín con implicaciones políticas. Siendo éstas extraordinariamente sugerentes, el guión apenas las expone, pero no las desarrolla para centrarse en la evolución del motín y en el conflicto psicológico entre los dos protagonistas. En otros tiempos, bueno, en cualquier otro proyecto, el perfil político habría monopolizado la película y sería, todo hay que decirlo, una fascinante y muy original aproximación al tema de ETA, al plantear la posibilidad de que unos terroristas encarcelados fuesen tomados como rehenes por parte de unos presos comunes amotinados (asesinos, narcos, etc.) para forzar una negociación con los responsables carcelarios.

Ahí había una película, otra película, pero Monzón y su coguionista, Jorge Guerricaechevarría (adaptando una novela de Francisco Pérez Gandul), no querían hacer un drama político ambientado en una cárcel, sino un drama carcelario centrado en la confrontación entre dos personajes: el líder del motín, un peligroso asesino sin escrúpulos, y un carcelero novato que se ha quedado encerrado en las galerías y que debe convencer al resto de los encarcelados que él es también uno de ellos. Del primero hace una composición memorable Luis Tosar; Alberto Amman, en el papel del funcionario de prisiones, no consigue estar a su altura, lo que provoca un grave desequilibrio. Éste se acrecienta con un punto de partida un tanto improbable, como lo son también algunas de sus situaciones, forzadas en exceso por un guión que se ve en la obligación de motivar cada una de sus inflexiones argumentales, lo que le lleva, por ejemplo, a acumular personajes secundarios. Pese a ello, la película está narrada con un pulso muy firme, asumiendo que debe privilegiar en todo momento el discurso genérico sobre el discurso moral.

Eso es justo lo contrario que cabe achacarles a otros títulos españoles estrenados estos últimos meses y que responden a modelos de producción imitativos de algunos de los hits del cine de autor de tiempos

recientes. Así, *Gordos*, de uno de los tantos falsos prestigios del cine español, Daniel Sánchez Arévalo (*Azuloscurocasinero*), intenta replicar el modelo de *Magnolia*, centrándose en varios personajes que siguen regímenes de adelgazamiento. Lo que le sale a Sánchez Arévalo es más bien un piloto televisivo que pretende abrumarnos con sus múltiples registros haciéndonos pasar del drama a la comedia, no se sabe si por voluntad o por impericia, pues ridiculiza a tal punto a sus personajes que éstos se convierten en meras caricaturas. *Gordos* representa el prototípico film de prestigio español, una película que cuenta con el beneplácito del público y los

medios, que, como ocurre con las películas de Isabel Coixet, salen de su proyección convencidos de haber visto una "gran película". Por suerte, esta temporada esa posición le fue arrebatada por la película de Monzón, probablemente por otras razones. Quizás porque "no-parece-una-película-española" y porque presenta personajes y situaciones inéditos en el cine español, esto es, que responden a un ideal cinematográfico

que se suele identificar con cierto cine de prestigio procedente de Hollywood (Eastwood, Scorsese, etcétera) pero que no hace que sus espectadores se avergüencen de estar viendo una película de Hollywood. La película de Sánchez Arévalo obtuvo unos resultados en taquilla muy estimables, pero apenas dos meses después, *After*, de Alberto Rodríguez (*Siete vírgenes*), se dio el gran batacazo. El espejo en el que se mira Rodríguez es, por su parte, González Iñárritu, como si estas historias entrecruzadas constituyesen para ciertos directores el *súmmum* de la complejidad. *After* nos cuenta entonces una historia desde tres puntos de vista (traducción: nos cuenta la misma historia tres veces), lo que le sirve a Rodríguez para sermonearnos con su discurso moralizante una y otra vez. Todd Phillips también nos habla de una resaca en *¿Qué pasó ayer?*, pero los resultados son otros. [A]





Jose Luis López Vázquez  
en *El pisito*, de Marco Ferreri

## JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ

1922-2009

En todos los países más o menos desarrollados cinematográficamente existe un puñado de actores a los que se puede calificar como emblemáticos. Un caso así ha sido en España el de José Luis López Vázquez, recientemente fallecido. Nacido en Madrid, desde muy joven se sintió atraído por la actuación, y así fue como en 1939 comenzó a desempeñarse como escenógrafo y también como actor en pequeños papeles. Fue 1946 el año que lo lanzó a la fama desde las tablas, y también el año en que debutó en la pantalla, aunque en esa primera etapa descolló más como intérprete teatral. En el cine sus trabajos exitosos recién aparecieron hacia fines de los años 50, cuando se destacó principalmente en comedias donde podía desarrollar su talento cómico a partir de su figura esmirriada y su particular voz. Con una enorme filmografía de más de 250 películas y 60 años de carrera –trabajó hasta 2007–, él mismo decía que el 75% de esos films eran obras alimenticias, que le servían para sobrevivir (aunque es probable que se haya quedado corto). De esa época cabe destacar sus participaciones en *El pisito* y *El cochecito*, notables comedias de humor negro de la dupla Marco Ferreri-Rafael Azcona, las formidables *Plácido* y *El verdugo*, de Luis Berlanga, y *Atraco a las 3*, de José María Forqué. Hacia fines de esa década fue Carlos Saura quien descubrió una hasta ese momento impen-sada vena dramática en el actor, cuando lo convocó para *Peppermint frappé* (1967). Entre ese año y 1974, López Vázquez rea-

lizó varios de sus trabajos más celebrados, también para Saura en *El jardín de las delicias*, donde era inevitable remitir a Franco con el hemipléjico en silla de ruedas que interpretaba, y en *La prima Angélica*, un film en el que –plagiando al Bergman de *Cuando huye el día*– recordaba sus años de juventud sin abandonar su apariencia física actual. También cabe recordar sus trabajos en *El bosque del lobo*, tal vez el mejor film del olvidable Pedro Olea en el que despertaba profunda compasión como un hambre que no podía controlar sus impulsos asesinos; *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán, en la que mostraba gran ductilidad en una doble interpretación, y *La cabina*, un trabajo para televisión marcadamente alegórico de Antonio Mercero en el que daba vida a un hombre que se quedaba encerrado dentro de una cabina telefónica ante la indiferencia de todos. Con una exitosa carrera teatral paralela, no es mucho lo recordable de sus trabajos posteriores, aunque sí cabe mencionar su participación en la trilogía “nacional” de Berlanga y en *La colmena*, de Mario Camus, aunque tal vez uno de sus roles más destacados y menos conocidos sea el de Pajarito de Soto en *La verdad sobre el caso Savolta*, de Antonio Drove. Visto hace poco en un pequeño papel en la *Luna de Avellaneda* campanelliana, su figura y –sobre todo– su voz tan particular seguirán resonando en la memoria cinéfila de quienes hemos tenido la suerte de haber visto casi todas sus mejores interpretaciones. **[A]**

## ANSELMO DUARTE

1920-2009

Como ha ocurrido con otros realizadores, el brasileño Anselmo Duarte seguramente sólo será recordado por haber ganado la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1963 con *El pagador de promesas*, a pesar de haber dirigido otros once títulos y de haber trabajado como actor en numerosas producciones. Y es interesante mencionar este hecho para señalar cómo casi siempre los jurados de los festivales (en ese año, conviene recordarlo, formaba parte del mismo jurado en Cannes nada menos que François Truffaut) tienden a galardonar títulos conservadores y escasamente arriesgados. No es que esa película (la historia de un hombre que realiza la promesa de que si su burro enfermo se cura hará una larga peregrinación hasta una lejana iglesia con una cruz a cuestas para agradecerle a Dios), más allá de su alegoría bastante facilista y de su innegable deriva del cine neorrealista, sea especialmente mala; pero aquel año en ese festival se proyectaron en la competencia nada menos que *El ángel exterminador*, de Buñuel; *El eclipse*, de Antonioni; *El proceso de Juana de Arco*, de Bresson; *Cleo de 5 a 7*, de Agnès Varda; *Devi*, de Satyajit Ray; *Divorcio a la italiana*, de Pietro Germi, y *Posesión satánica*, de Jack Clayton, entre otras. De cualquier modo, esa película (creo que fue la única del director estrenada en el país) le dio un enorme prestigio que no se confirmó con el paso del tiempo y de sus películas siguientes. También conviene señalar que Duarte no sólo no formó parte del llamado Nuevo Cine Brasileño, surgido en esos años de la mano de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diéguez y otros jóvenes realizadores, sino que además fue un firme cuestionador del movimiento y prefirió refugiarse en una narrativa tradicional y escasamente rupturista. **[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

A continuación transcribo mi experiencia y opinión como alumno de la Escuela El Amante, luego de haber cursado y rendido la cátedra de Crítica y Críticos 1, al ver en el Festival de Mar del Plata *For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism*. Fue la sexta y última película que vi ese día.

## **For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism**

El martes 10 de noviembre, después de haber visto la quinta película, comí tan sólo dos porciones de pizza para que no me sucediera lo de la noche anterior. Con el estómago pesado se hace difícil seguir el hilo de una película, salvo que abunden las balaceras. Por otra parte, quería estar muy atento para no perderme detalle de un film en el cual había depositado un interés muy particular. Durante toda mi vida estuve leyendo críticas cinematográficas y desde principios de año hasta agosto estudié con profundidad más de una veintena de autores. *For the Love of Movies* es una clase magistral sobre críticos y crítica cinematográfica de origen norteamericano. El documental de Gerald Peary, crítico de cine por más de treinta años, realiza una reseña histórica de la crítica norteamericana desde el inicio del cinematógrafo hasta la actualidad. Analiza cuál ha sido su importancia en la historia del cine, su evolución y su futuro incierto ante el avance de la cibernética.

Richard Corliss y Richard Schickel, ambos escritores de la revista *Time*, son los anfitriones que van presentando cada uno de los temas y a los entrevistados. Ellos, junto con Jay Cocks, han sido mis referentes desde 1972 en adelante. El film comienza recordando a Vachel Lindsay como pionero del período mudo. Consideró tres categorías de películas: acción, íntimas o familiares y las de gran espectáculo, en correlato con la tríada tradicional de las artes visuales (escultura, pintura y arquitectura en movimiento) y la literatura (drama, lírica y épica). Continúa con Robert Sherwood: ganador de tres premios Pulitzer, escribió en la revista *Life* entre 1920 y 1928.

Fue uno de los primeros en tener numerosos fieles seguidores. Luego rememora a Otis Ferguson, uno de los cinco grandes norteamericanos junto con James Agee, Manny Farber, Pauline Kael y Andrew Sarris. Injustamente olvidado, Ferguson, supo prever y valorar la expansión que traería el cine sonoro en cuanto a posibilidades rítmicas, expresivas y realistas. Se opuso a muchos intelectuales y críticos de la época que lamentaban la desaparición del cine silente. Su ciclo breve pero intenso (1934-1943) destaca los films de gánsters, las llamadas "screwball comedies", los musicales de Busby Berkeley y Fred Astaire y las primeras animaciones de Disney. Muerto tempranamente en la bahía de Salerno, durante la Segunda Guerra Mundial, ha de ser el único crítico cinematográfico que perdió la vida en combate. Más adelante se refiere a James Agee, destacado escritor, cuyas críticas fueron brillantes piezas literarias. En la década del cuarenta, fue el primero en hablar del cine en forma retrospectiva y nostálgica, en un profundo análisis sobre la comedia y los comediantes. Tiene puntos de contacto con Bazin: ambos se sitúan en la esfera del realismo. Por otro lado, *For the Love of Movies* no podía pasar en alto a *Cahiers du Cinéma* y a su fundador, André Bazin. La famosa revista francesa y sus críticos más destacados tienen también su sitio en el film de Peary.

Pauline Kael, fallecida en 2001, y Andrew Sarris, el único vivo de los cinco grandes, ocupan mayor lugar en la pantalla que Manny Farber, desaparecido en agosto de 2008. Farber, que dedicó más de medio siglo a la crítica cinematográfica, famoso por su ensayo "Arte termita vs. elefante blanco", si bien es punto de referencia en varias oportunidades, apenas aparece en imágenes. La disputa por la teoría de autor, defendida por Sarris y condenada por Kael, ocupa una gran parte del metraje. Kael, odiada por muchos debido a su acidez y lo tajante de sus comentarios, aparece en numerosas entrevistas y programas de televisión. Se deja ver rodeada de los llamados "pau-lettes", jóvenes escritores toca-

dos por la varita mágica de la periodista, a los cuales ofrecía su mecenazgo. Sarris se muestra en varios reportajes comentando películas o polemizando con Kael. Todos son documentos de incalculable valor ya que permiten apreciar el testimonio directo de lo que anteriormente tan sólo transcribían los libros. Son numerosas las declaraciones e ilustraciones de periodistas actuales. Varios se dedican a analizar *Amélie* con distintas miradas, en general favorables.

En cuanto al porvenir de la crítica, el futuro es incierto. Cada vez más el público abandona el papel escrito. Los diarios y las noticias se leen en pantalla vía Internet. Un blog que ha tenido mucho éxito en los Estados Unidos ha realizado una combinación fructífera: crónica y crítica a la vez. El público ha mostrado su preferencia por lo cotidiano sumado al análisis de un film. Las numerosas entradas diarias al sitio marcan el rumbo a seguir. En síntesis, setenta minutos que pasaron volando. Y así fue cómo un martes 10 de noviembre vi seis películas, comenzando a las nueve de la mañana para terminar a medianoche.

**ADOLFO GIRALDO**

## **Hola amigos,**

Les escribo (y hablo también en nombre de tantos otros) para exigirles que contraten al amigo Alberto Zinnerman como corrector oficial en la revista, así deja de castigar nuestros nervios en el correo de lectores.

¡Abrazo grande!

**LAURA LAMAS / CHRIS KOFMAN**



## El tiempo es veloz

por Javier Porta Fouz

Éste es nuestro último número del año 2009. Algunos, los que dicen que la década comenzó en 2000, afirman que la estamos terminando. Otros dicen que la década comenzó en 2001, y aseguran que todavía falta un año para su fin. Algunos están haciendo las típicas encuestas acerca de las mejores películas de la década (de la década “del cero”, o “de dos mil”). Frente a la imprecisión del cierre de la década, proponemos en este diciembre de 2009 un aniversario más claro. Éste es el último mes en el que podemos celebrar los veinte años de alguna película de 1989. Por un lado, no solemos hacer estas celebraciones. Por otro, seguramente haya otras películas para recordar de ese año –el de la caída del muro de Berlín, el del comienzo del menemismo, el año en el que faltaban dos para que comenzara a salir *El Amante*–: estaba, por ejemplo, el documental *Menem, retrato de un hombre*, de Nicolás Sarquís (no deja de ser sugestiva la aclaración del título). Pero fue *Palombella rossa* la que consiguió inmediatas adhesiones en cuanto Marcos Vieytes propuso celebrarla. *Palombella rossa*, de Nanni Moretti. *Palombella rossa*, la del partido de waterpolo que parece eterno. *Palombella rossa*, en la que Michele Apicella, dirigente comunista y jugador de waterpolo, pierde la memoria. *Palombella rossa*, en la que dos canciones

–una de Bruce Springsteen, otra de Franco Battiato– paralizan el partido y hacen que cante todo el estadio. *Palombella rossa*, en la que se repiten las consignas, las indicaciones tácticas, los gritos de enojo, los “¿ti ricordi?”.

Las palabras se repiten, se piensan, se discuten, se critican. Las palabras son acciones, son políticas y son política, son determinantes. Y no se discuten sólo las ideas sino, y sobre todo, la forma que éstas adoptan en el lenguaje. Luego de pegarle a un adversario que le dice “éste no es un deporte para señoritas”, Michele grita: “¡No es la sustancia de lo que me dijo, es la expresión lo fastidioso!”. Y las expresiones tilingas de la periodista reciben el furibundo cachetazo de Michele. Michele incluso increpa a su entrenador (Silvio Orlando, en otro papel memorable) cuando éste dice algo que se subtitula como “pan comido”.

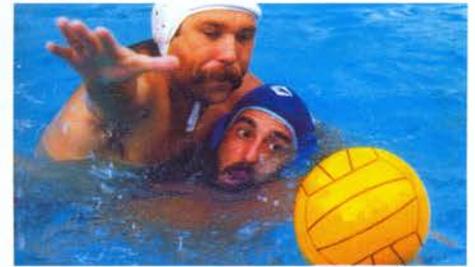
¿Veinte años no es nada? ¿O más bien veinte años no son nada? O quizás la pregunta sea otra: ¿*Palombella rossa* es una película que vuelve? Es decir, ¿*Palombella rossa* es una película que se quedó en 1989 o es una película que sigue hablándonos? *Palombella rossa* es un mapa mental de Michele Apicella, y por eso el tiempo se estira, parece nadar, y por eso Michele un instante está dentro del agua y al otro (sin elipsis) está afuera, con una bata y seco. Es

un mapa mental de un hombre que quería decirlo todo y sabía que –parafraseando a David Lebon– el tiempo sería veloz y las vidas esenciales. Un mapa mental de alguien lo suficientemente lúcido como para no afirmar nada sobre el comunismo y llenar la política de preguntas. *Palombella rossa* puede seguir preguntando hoy porque preguntaba bien ayer. Y Michele puede seguir gritando “las palabras son importantes” y “quien habla mal piensa mal y vive mal” con vehemente y furiosa actualidad. Luego de estos veinte años que han sido unas cuantas cosas, hoy en día circula *Palombella rossa* con subtítulos en castellano. No está editada en DVD, ni aquí ni –que tengamos noticias– en ningún país más allá de Italia (con subtítulos en inglés), tal vez sí en Francia, pero si la buscan con ganas la encontrarán. Hoy la tecnología no sólo permite encontrar *Palombella rossa* en estas tierras del Sur sino que además uno puede llevar la película en algún pequeño reproductor portátil y tener listo el fragmento del grito “las palabras son importantes” para espetárselo al próximo que nos diga algo así como: “Te llamo al celu el finde y arreglamos para ver una peli, que tengo una promo”.

El tiempo es veloz y hay algunas películas esenciales, que vuelven y a las que volvemos. *Palombella rossa* es una de ellas. [A]

# Crónica de la intermitencia crítica

O la presentación de Nanni Moretti y Michele Apicella rodeados de Fellini, Rocky Balboa, Pasolini, Maurice Blanchot, Orson Welles, Elia Suleiman y, sobre todo, de Abbas Kiarostami. **por Marcos Vieytes**



**1. Electrocinematograma.** Michele Apicella es un personaje espasmódico y las películas de Moretti que lo tienen como protagonista también lo son. Como le sucede a su personaje, que cambia de humor, se contradice, ataca, se repliega, va, viene, calla, grita, el cine de Moretti dibuja un electroencefalograma de la pasión política, un electrocardiograma de la razón amorosa masculina.

*Palombella rossa* es un largo partido de waterpolo, un soliloquio, una justificación del cine a través de materiales tan diversos como pueden ser una versión de *Doctor Zhivago* de David Lean doblada al italiano y vista en la pantalla de un televisor, o las convenciones comentadas y desmontadas de las mejores películas deportivas con *Rocky* a la cabeza (ver el segmento que Moretti dirigió en *Chacun son Cinéma* para confirmar su fervor stalloniano, esa actitud rockyera de todo su cine). Los últimos minutos sólo admiten un espectador dispuesto a llorar a lágrima viva sin remordimiento ni pudor alguno, doblemente acosado por el final de *Zhivago* persiguiendo a Julie Christie hasta el infarto, y por el crispado cierre del partido en la propia *Palombella*. Los personajes viven el primero como un acontecimiento deportivo más, identificación enfatizada por el hecho de que los espectadores del juego de waterpolo lo sustituyen por la película de Lean que proyectan en el televisor que está en el buffet del estadio. El segundo suena a desahogo imposible, opresión que no encuentra nunca del todo su alivio (“Yo esperaba algo más”, “Pero el partido estuvo bien, casi empatamos”, “No, yo esperaba más de la vida”), congelada sobre el final de la película en el verosímil de la pose. *Palombella rossa* es el gesto privado de un hombre público que llama a su madre con plena conciencia de la inconsecuencia del grito, y es un penal errado cuando ya no queda tiempo para empatar el partido (la reciente *The Times that Remains*, de Elia Suleiman, es una de las más cercanas y hermosas parientes políticas de esta película).

Ya desde la banda sonora compuesta por Nicola Piovani anda Fellini dando vueltas por aquí, y su influencia se delata tanto en ese final con andamios desnudos similares a los de *8 y medio* (*Sogni d'Oro* es, según algu-

nos, su versión más fiel de la puesta en abismo felliniana), como en la primera persona que la conjuga de principio a fin y la estructura formal de la *Intervista*. Suele hablarse de esta película como nada más que una alegoría de la situación de la izquierda italiana a fines de los ochenta, que no sería poca cosa aunque no garantizara por sí misma su eficacia estética. Pero contra ese tipo de lectura reductora conspiran el intenso subjetivismo trágico que entra en juego dialéctico con la coyuntura sociopolítica (la caída de la URSS), la voluntad irónica de Moretti que escoge la actividad deportiva como un símil de la política hasta lingüísticamente demasiado transparente y por ello mismo inagotable (la palabra “partido” o el hecho de ejecutar un penal a la izquierda o a la derecha, entre otras elecciones, pasan a tener tantas connotaciones posibles que no tiene ninguna definitiva), además de una línea de diálogo que desestima el exceso interpretativo y nos orienta hacia el núcleo de sentido: la suma de experiencias universales como las de la pérdida, o sociales como las del espectáculo masivo. Cuando Moretti dice por boca de Apicella que se dedicó al waterpolo porque le gustaba la pileta de natación y, de inmediato, aclara que esa decisión no tuvo nada que ver con lo “del útero materno y esas cosas”, está haciendo una declaración de principios bastante similar a la de Welles al comienzo de *Fake* en pro de mantener la opacidad fundamental de la imagen cinematográfica, objeto inagotable y nunca sujeto del todo a las intenciones del director, los juicios del crítico o las interpretaciones de quien sea.

**2. Ser adulto es ser huérfano,** ya no contar con la coartada del miedo para esconderse y esperar a que papá o mamá aparezcan de repente y nos rescaten. Ni el refugio de la madre como fuente de sentido biológico, ni el marco del padre como horizonte de sentido simbólico. Ser adulto o estar solo, siempre, y no buscar en el amor sustituto de nuestros progenitores o, al menos, no exclusiva, primera ni fundamentalmente eso.

**3. El cineasta como intelectual.** Hay un artículo de Maurice Blanchot sobre la figura del

intelectual que viene como anillo al dedo para pensar en Moretti, cineasta que transforma su cuerpo en cosa pública, que legitima para sí la tradición de Pasolini, y no sólo porque en uno de los más hermosos viajes de *Caro diario* visite el lugar donde aquél fue asesinado (mientras se escucha el “Köln Concert”, de Keith Jarrett), sino porque interviene con las películas (propias y ajenas, como director y como exhibidor) en el quehacer político de su época y del mundo, en el aquí y el ahora de la sociedad en la que le toca y decide vivir. Cuando en el corto *El día del estreno de Primer plano* vemos a Moretti revisando la sección de espectáculos de los diarios y midiendo los espacios dedicados a la publicidad de las películas, no asistimos solamente a la delineación de un personaje obsesivo (y mucho menos a la frívola esterilidad del falso neurótico Allen) ni al primer eslabón de un gag sobre el control: estamos ante una clara toma de posición política sobre la distribución cinematográfica. En ambas películas, Moretti es siempre “el centinela”, “el obstinado”, “el resistente” de Blanchot, dueño de “una atención activa en la que se expresa menos la preocupación por sí mismo que la preocupación por los otros”, y sin la falsa modestia de los que disimulan la primera persona. En las películas anteriores a *Caro diario* la cosa se hace todavía más compleja, pues en ellas Moretti no es todavía Moretti sino Michele Apicella, doble suyo en el que se encarnan tipos ubicados en las antípodas del Moretti público, militante de izquierda apasionado y crítico, como el pequeño burgués asesino de *Bianca*, o Giulio, el cura de *Basta de sermones* (*La messa è finita*), aunque reconocemos en esos personajes algunas de las características que las películas posteriores, en las que actúa de sí mismo, nos tientan a atribuirle.

De nuevo en *Los intelectuales en cuestión*, Blanchot dice que el intelectual “es una parte de nosotros mismos que no sólo nos aleja momentáneamente de nuestra tarea” oficial o profesional “sino que nos lleva hacia los hechos del mundo para juzgar y apreciar lo que allí se hace”. “Dispersión y reunión –agrega– serían la respiración del espíritu, el doble movimiento que no se uni-

fica" y que constituye el espacio ético en el que transcurre su cine (así como el estatuto ontológico de ese Michele Apicella, que no reaparecerá más después de *Palombella rossa*, se acerca al de Suleiman en su más reciente película, que lleva por subtítulo *Crónica de un ausente-presente*). De allí ese continuo vaivén de su cine entre los polos tutelares de Fellini y de Pasolini (con evidente desprecio hacia el Visconti de *Muerte en Venecia*, a juzgar por un gag de *Bianca*), entre la vida pública y la mental cuyo mundo es el más privado de todos, entre el cine espectáculo basado en las fórmulas de la comedia y los brillos del musical (podríamos esperar tranquilamente que Esther Williams emergiera de las aguas de la pileta de *Palombella rossa*, tal como Jennifer Beals, heroína de la banal pero contagiosa *Flashdance* de Adrian Lyne, aparece caminando en *Caro diario*) y la reformulación crítica radical de tales clichés. "El oficio de los intelectuales es el de agitar todas las cosas sobre sus signos, nombres o símbolos sin el contrapeso de los actos reales", dice Valery citado por Blanchot en el mismo texto que citamos al principio del párrafo. "Dicho de otra manera, el intelectual está tan cerca de la acción en general y del poder, que no se pone a actuar ni ejerce el poder político." Como Abbas Kiarostami, sin ir más lejos, tan amado por Moretti.

**4. Moral dudosa.** Kiarostami filma dentro de un Estado teocrático. Filmar, a diferencia de escribir, exige acuerdos y negociaciones antes y durante el hecho creativo. Haber filmado el juicio de *Primer plano* en el mismo recinto donde se llevó a cabo el original y contando con los verdaderos funcionarios públicos (según *Body Double*, de Charles Tesón, publicado en *Nuevos cines, nueva crítica*), u obtener los permisos que uno supone imprescindibles para modificar el paisaje público, toda vez que el ya famoso sendero en zigzag trazado sobre la colina de la trilogía de Koker no exis-

tía antes de las películas (según *Abbas Kiarostami - Vérités et songes*, de Jean-Pierre Limosin, capítulo de *Cinéma, de notre temps*, cuyo título juega con el de *Vérités et mensonges*, como se conoció en Francia a *Fake*) son evidencia suficiente del vínculo entre el cineasta y las autoridades en este caso particular, y del cine con el poder en general, más allá de lo independiente que se pretenda. Vínculos de los que nunca nadie sale indemne, pero menos aún quienes se imaginan capaces de prescindir de ellos. El cine de Kiarostami ilumina la dimensión política, al margen de la función pública o la filiación partidaria, de la cotidianeidad. Políticamente incorrecto, es capaz de tomarle una fotografía a un chico que nunca antes había visto una en su vida, y luego romperla para que lllore de verdad en cámara o, al menos, afirmar que hizo tal cosa en un documental sobre su cine para molestar al espectador susceptible. Así como llega a decir en *ABC Africa*, o deja que otro lo diga sin impugnar sus declaraciones (la pantalla en negro durante largos minutos y la imposibilidad de reconocer del todo su voz impiden afirmarlo), que morir de sida es, al fin y al cabo, el resultado de una elección, pero que más absurdo sería hacerlo de paludismo debido a la picadura de los mosquitos que se arremolinan alrededor de una lámpara. Las imágenes del cine de Kiarostami son de una moral dudosa, y puede que ése sea su gesto más subversivo, acaso excesivo incluso para un Blanchot, quien le pone límites a la agitación significativa de Valery "para evitar el vértigo de una profundización incesante". Pero puede llegar a entenderse en el caso de Kiarostami, si pensamos en el contexto del Estado teocrático en el que se mueve, que se asume como representante exclusivo de Dios y de su verdad revelada, sin comprender ni admitir la más mínima duda. Entonces aparece este hombre delante y detrás de cámaras, manteniendo a lo largo de las décadas su relación con dicho Estado, fil-

mando películas cuyo régimen de representación es tan complejo que resulta indecidible, e incorpora así la incertidumbre en el horizonte de sentido iraní.

Sospecho que en otro tiempo y en otra cultura lo hubieran quemado en la hoguera. Aquí y ahora, si alguna vez llegara a ser objeto de hostilidad gubernamental, podrá alegar que la naturaleza de lo sagrado nunca es del todo visible, que lo oculto y lo incierto, como formas de lo inabarcable, jamás dejarán de componerlo. Que su cine, por lo tanto, también es religioso. Y no sabrán si creerle o no. Moretti sí, a juzgar por *Palombella rossa* y, ya sin disfraces, por *El día del estreno de Primer Plano*. Y las cenizas de Orson también, desde el aljibe andaluz donde se dice que no dejan de hacer eco. Es que tanto la del partido de waterpolo más largo del mundo como la del falso Makhmalbaf no existirían sin *Fake* (y la italiana tampoco sin Fellini), esa ya citada película en la que un Welles vestido de mago convertía una moneda en una llave, tras lo cual aclaraba que ésa no era una película de símbolos, que ésa no era una película de "ésas". Y estaba mintiendo, por supuesto, pero al mentir decía la verdad, como siempre. Porque *Fake*, porque *Palombella rossa*, porque *Primer plano* (porque Fellini), porque todo el cine que merece llevar ese nombre está lleno de símbolos o, mejor, de signos que, siendo y diciéndonos tanto a la vez, acaban por no decir nada, que es igual a decirlo todo u obligarnos a decir al menos algo por nuestra propia cuenta. Porque el cine que osa decir su nombre es ése que nos deja boquiabiertos, sin palabras inútiles en los labios y con la mirada llena de revelaciones.

**5.** Una o dos semanas atrás estaba jugando de noche con mi perro y noté que debajo de una de sus patas había una mancha fosforescente: una luciérnaga atropellada. En la carrera, se había llevado por delante un bicho de luz. **[A]**

Musimundo y El Amante te regalan

**30**  
días

de alquiler de DVD

Sin cargo

entrá en [www.musimundovideoclub.com](http://www.musimundovideoclub.com)

y usá la clave: **ELAMANTE**

IMPORTANTES DESCUENTOS  
EN COMPRAS ONLINE EN  
[www.musimundo.com](http://www.musimundo.com)  
PARA SOCIOS MIVIDEOCLUB



**M**  
VIDEOCLUB



- ★ Planes desde \$34,90
- ★ Alquiler de juegos PS2, PS3, Wii
- ★ Envío y devolución gratuitos

- ★ Sin recargos por demora
- ★ Más de 7.000 títulos
- ★ Alquiler de Blu-ray

VÁLIDO HASTA EL 30/11/09 - SERVICIO VÁLIDO PARA CAPITAL FEDERAL Y GBA (EXCEPTO LA PLATA)

[www.musimundovideoclub.com](http://www.musimundovideoclub.com)

# Estoy cansado de los huevos fritos

por Fernando E. Juan Lima



**S**ono stanco delle uova al tegamino! ("J'en ai marre des oeufs sur le plat"). A la sartén o al plato, según el giro idiomático: tal era el título originariamente pensado por Moretti para *Ecce bombo*, según cuenta el director en el libro publicado, en agosto de 2008, por el 61º Festival Internacional de Cine de Locarno y *Cahiers du Cinéma* (Nanni Moretti. *Entretiens*, de Carlo Chatrian y Eugenio Renzi; una extensa entrevista, prologada por Jean-Michel Frodon y salpicada por los testimonios de actores, músicos, cineastas y técnicos que trabajaron con el creador de *Palombella rossa*).

Aquel título tenía que ver con la soledad en Roma durante el verano sin saber cocinar gran cosa. Pero la idea de pensar un título algo bizarro para conseguir un público para una película cuyo mismo director pensaba que no tenía mercado es un buen ejemplo de su personalidad. Creador difícil de encasillar, para poder hacer estrictamente lo que le interesa sumó a sus roles de guionista, director y actor los de productor y hasta propietario de una sala de cine (el Nuovo Sacher).

Frodon define a Moretti como el héroe trágico de la agonía de la cinematografía europea más importante del siglo XX. Es el héroe de la muerte del cine italiano. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta la década del 70, Italia nos ha dado a Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini, Monicelli, Antonioni, Pasolini, Leone, Bertolucci, Bellocchio, Ferreri. Cada uno completará su lista según su gusto, de Rosi a Bava, de De Santis a Scola, de Risi a Carmelo Bene, de los Taviani a Argento. Pero, en la actualidad, Moretti aparece como una figura solitaria (de ahí, quizás, su necesidad de gestionar todos los pasos del proceso cinematográfico, para sustentar el pequeño oasis que ha creado y que logra mantener). Así, la figura del héroe trágico, tanto en lo cinematográfico como en lo político, se agiganta frente a la tozudez de seguir dando lucha tras la derrota.

En sus palabras: "Desde que comencé a hacer películas, no dejé de escuchar hablar de la crisis del cine. Y siempre he reaccionado a través del trabajo. '¿Crisis del cine italiano?' Entonces hago películas italianas. '¿Hay que hacer películas internacionales?' Entonces con Angelo (Barbagallo) fundé la Sacher y produjimos películas italianas. '¿Crisis de las salas?' Entonces abrimos un cine. Tenía la impresión –la tengo todavía– de que quienes, en Italia, hablaban de la crisis del cine tenían dentro de ellos mismos el cine en crisis. Los productores, los guionistas, los realizadores que habían vivido la edad de oro del cine italiano (época durante la cual –si se me permite esta acotación moralista– muchos de ellos se habían llenado de dinero pagando muy pocos impuestos) habían perdido el deseo de producir, escribir, filmar".



Alquiler de Vestuario  
[www.lasastra.com.ar](http://www.lasastra.com.ar)

Cascarrabias, intransigente, comprometido, honesto hasta decir basta. Acercarnos a su inteligente mirada sobre su propia obra, sobre el cine italiano y mundial, sobre Italia y el mundo nos lleva a un agrí dulce camino en el que, si bien la lucidez y la inteligencia impiden ser demasiado optimistas, el humor y la fuerza del trabajo iluminan nuestros pasos y regeneran las fuerzas. Del italiano al francés (idioma en que se publicó el libro) y del francés al castellano (osada traducción del suscripto mediante), aquí van algunas de las reflexiones más interesantes de nuestro querido Nanni.

### Los inicios

Era el fin del verano de 1972 (19 años y el secundario recién terminado) y un amigo me preguntó qué quería hacer. Poniéndome colorado, le dije "yo quiero hacer cine". Él me respondió: "¿Como actor o como realizador?". Poniéndome un poco más colorado, le retruqué: "Las dos cosas".

No había realizado ningún estudio de cine ni tenía intención de hacerlo... y todavía no había tomado conciencia del lugar que el azar y la suerte juegan en este trabajo.

Hay cosas que nunca me gustaron, ni en ese momento ni más tarde. Las películas esquemáticas, ficciones o documentales, las películas maniqueas... Estaba muy ligado no sólo a las primeras películas de Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, Olmi, Taviani, Ferreri, sino también a la Nouvelle Vague, al Free Cinema inglés, al cine de los países del Este, a Skolimovski, a Cassavetes... Un poco menos al Cinema Novo brasileño, que también conocía.

Recuerdo un momento de vergüenza terrible (durante su participación en *Padre padrone*, de los hermanos Taviani). Estábamos en el plató, una escuela, en Cerdeña y -no sé realmente qué me pasó- en un momento determinado quise verificar el encuadre, lo que no debería pasar por la

cabeza de un actor, menos aún de un actor desconocido de poco más de veinte años. Pero me dirigí a la cámara y saqué del medio, literalmente, al operador. Me di cuenta de que había hecho algo que no debía hacer.

Yo pienso que si *Io sono un autarchico* y *Ecce Bombo* tuvieron éxito, fue porque en esa época no se creía a mi generación capaz de burlarse de sí misma. Las películas demostraban lo contrario. Yo conocía ese mundo, lo quería, pero veía también sus límites, sus resistencias, la reproducción por parte de las nuevas generaciones de dinámicas y comportamientos arcaicos, como, por ejemplo, en las relaciones hombre-mujer.

### Su obra

Si hablo de mierda, la pongo en escena, con su olor. Estoy convencido de que es necesario enfrentarse estilísticamente a aquello que queremos criticar.

En mis primeras películas, incluso en *Sogni d'oro*, el cine está presente sobre todo como un cine del que hay que burlarse, que hay que criticar, parodiar hasta el ridículo. Con el tiempo se produjo lo opuesto: la presencia del cine en mis películas es cada vez más la del cine que quiero y que quiero ver.

Me pasaba que, antes de tener el tema de la película, ya tenía escenas enteras con diálogos, que me gustaban y que buscaba meter en el guión. Nunca funcionó.

En mis películas, entre criticar al espectador pasivo que se sienta en pantuflas frente a la TV y burlarme de un espectador (yo mismo) que reacciona, prefiero esta última solución.

A los fragmentos musicales siempre los elijo yo mismo. Cuando era joven, sabía teorizar mejor sobre la utilización de canciones en las películas. Hoy no sabría hacerlo. Podría citar la famosa réplica que Truffaut pone en boca de Matilde/Fanny Ardant en *La mujer de la próxima puerta*: "Escucho úni-

camente las canciones. Porque ellas dicen la verdad".

Aunque acepte esquemáticamente la distinción entre quienes hacen films de autor y los que hacen películas comerciales, una división probablemente exagerada, ya que hay muy malos films de autor y excelentes películas comerciales, no comprendo a los realizadores, incluso comerciales, que no participan de la grabación (de la música original de las películas). No se trata de saber de música. Puedo ser ignorante en la materia, pero yo doy mi punto de vista y discuto con el músico, sea en la elaboración de los temas para piano, sea más tarde, durante la grabación. Si creo que la orquestación es demasiado rica, o demasiado pobre, si hay un instrumento de más, o si hay alguno que me gustaría escuchar en tal escena, yo lo digo. Los realizadores que no siguen la elaboración de la música de sus películas paso a paso no saben lo que se pierden.

Mi manera de ver las cosas no cambió. No creo que haya una correcta y la otra errónea: se trata de definir el modo adecuado para cada film en particular. *Aprile* debía realizarse no linealmente, filmando, montando y escribiendo, y luego retomando la filmación y el montaje; por el contrario, *La habitación del hijo* debía responder a un tipo de producción más clásica: quería partir de un guión sólido, completo, que me convenciera totalmente, y no comenzar el rodaje hasta que tuviera una versión definitiva.

En *Il caimano* me pasó una cosa que me avergüenza. La escena del dirigente de la RAI interpretada por Antonio Catania, había sido filmada originariamente con otro actor, bueno, pero que no me convenía. Unos días más tarde, filmé de nuevo la escena con otro actor, sin decirle nada al otro.

Muy seguido filmo con un equipo reclutado en el lugar. He filmado con el mismo director de fotografía en Roma, Nápoles y

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

Florença. Pero si voy a Boloña, a Milán o a Turín, encuentro un director de fotografía y de sonido en el lugar. Me encanta filmar así.

Con el documental descubrí el placer de poder trabajar sin sentirme angustiado, porque hasta ese entonces (filmación de *La cosa*) hacer una película había sido para mí generador de angustia y de fatiga. Todo me cansa durante el rodaje: hasta tener que afeitarme todos los días para *Basta de sermones*. Allí estaba el placer de hacer un documental, el placer de la liviandad del 16 mm, el placer de organizar los equipos según los deseos, de subirse al auto e ir a Nápoles, por ejemplo, al barrio popular de San Giovanni en Teoduccio, un hermoso día de invierno. Ver un viejo militante que se enojaba con otro que me hacía acordar un poco a Troisi, un joven que quería hablar pero que no lograba terminar sus frases. Él decía: "No somos un partido stalinista". Y el viejo militante lo cortaba: "¡Y eso no es bueno!".

En el cine iraní, esa forma de usar actores no profesionales, esa relación con la gente y la realidad son usualmente cruciales. En mis películas, la presencia de no profesionales es menos parte del cuerpo, de la esencia y del sentido de la obra. Es algo que se parece más a una pequeña apuesta, porque se trata de hacerlos actuar al lado de actores profesionales.

### Palombella rossa

Sabía que había al menos cuatro películas en las que la acción tenía lugar en salas de cine. Estaba *Splendor*, de Scola; *Cinema Paradiso*, de Tornatore; *Via Paradiso*, de Odorisio, y *Mr. Rorret*, una película de terror de Fulvio Wetzl. Todas rodadas en 1988. Abandoné la idea de una sala de cine y empecé a pensar en una piscina.

Ruiz (Raúl) disponía de un solo día, y yo tenía que hacer dos escenas con él. El diálogo con el católico y una escena conmigo. Esa noche rodé las dos. Fue probablemente el único día en el que respeté la programación prevista.

Hoy diría que no es por azar que elegí un protagonista sin memoria: quería dejar de lado (...) el Michele de las películas precedentes. Buscaba inconscientemente ir más allá del personaje que había construido, película tras película.

La realización de esta película fue extremadamente dura. Físicamente, antes que nada: debía jugar al waterpolo, actuar mi rol y dirigir, ¡una pavada! Más aún cuando no había un guión detallado.

Busqué, sobre todo, mostrar un deporte que, a diferencia de otros, fuera poco televisivo. Es un deporte que no pasan por televisión. Primero porque hay una parte de la acción que no es visible para el espectador; después está el reflejo de la luz sobre la superficie del agua, la rapidez de los movimientos. Y el telespectador no tiene la cos-

tumbre de estos juegos acuáticos. Por consiguiente, muchas cosas desaparecen de la pantalla. Quería mostrar la lógica y la dureza. En la película está la fatiga inherente al waterpolo, la fatiga de ser comunista, la fatiga de tener que interpretar todo eso como actor.

La mayor parte de las cosas que digo en *Palombella rossa* se me ocurrieron después. Antes y durante el rodaje, era consciente de haber conseguido al fin meter el waterpolo en una de mis películas. Sabía que quería un equipo en movimiento, que quería que el público estuviera en contra, que no sería un film convencional ni lineal. Que no sería fácil para el público. Cuando comencé a filmar, y aun cuando los diálogos y la estructura de la narración no eran definitivos, sabía qué quería decir sobre el PCI. Cuanto más pensaba, más cosas me venían a la mente. Por ejemplo, cuando estoy con el periodista y le digo "yo quería ser fiel a los ideales de la juventud".

Nunca consideré el cine como instrumento de una intervención directa. Incluso cuando hice *Palombella rossa* y *La cosa*, quería contar una historia. Desconfío de los cineastas que con sus películas quieren cambiar lo que hay en la cabeza de los espectadores: si partimos de esta premisa, saldrá casi automáticamente un film fallido. Y yo no comencé esta aventura como "intelectual". No me considero un "intelectual".

### Su sala, la actuación, los festivales...

Podía observar que en Roma, el cine, en vez de ser un lugar para el público, era, paradójicamente, un lugar contra el público. En vez de ser acogedor, te expulsaba. Quería abrir un lugar que pudiese acoger al público, con películas que yo tendría el placer de programar. La idea era crear una relación de confianza recíproca con el público que confiaría en nuestras elecciones en tanto nosotros confiaríamos en su existencia misma.

Había conocido a Abbas Kiarostami en Locarno, en 1990. Yo era miembro del jurado con él y había visto, fuera de competencia, *Close-Up*, que se estrenó en Italia recién dos años más tarde (...). En 1997, yo era miembro del jurado del Festival de Cannes y ese año la Palma de Oro fue entregada ex aequo a Kiarostami e Imamura. A diferencia de Venecia, Cannes, da una indicación en cuanto al método, una especie de ley electoral. Las dos primeras vueltas de votación, la mayoría absoluta es la regla; a partir de la tercera, basta la mayoría relativa. Éramos diez miembros del jurado y, antes de la primera vuelta, yo era el único a favor de Kiarostami; Imamura tuvo la mayoría relativa las dos primeras vueltas. Los tuve discutiendo dos horas, de 9 a 11, sobre la atribución de la Palma de Oro y, en la ter-

cera vuelta, había cinco votos para Kiarostami y cinco para Imamura. Cuando, después de la decisión, dije "voy al baño un minuto", Michael Ondaatje aprovechó la ocasión y dijo: "¡Mientras que no esté decidiéndonos los otros premios!". Los había agotado a todos.

Italia me ha nominado una sola vez como representante para los Oscar, en 2001, por *La habitación del hijo*. En enero de 2002 estuve en EE. UU. por algunas semanas. No comprendí nada de los mecanismos de esa competición, y tampoco intenté comprenderlos, ya que estaba convencido de que *Amélie* ganaría el Oscar. De hecho fue *El último día* la que ganó.

(A propósito de *Caos calmo*): Conozco perfectamente mis limitaciones como actor. Colaboré en el guión para interpretar mejor el personaje.

En los últimos años, trabajando en mi sala, me he dado cuenta de que la forma de ver películas ha cambiado mucho. No hay un recambio generacional, no hay público joven (al menos para las películas que paso en mi sala).

### El cine

Los años 60 están marcados por el rechazo del cine que le había precedido, después de haberlo descubierto, digerido y dominado; poco que ver con lo que pasa hoy en día con quienes filman en digital sin haber jamás visto un solo film.

En los años 70, los realizadores en Italia se refugiaron en la aridez de un cine que no hablaba más que de sí mismo, o, por el contrario, que se contentaba con un tema fuerte y olvidaba innovar o buscar nuevas miradas.

Pasolini era un poeta, un escritor, un cineasta y un intelectual. Leonardo Sciascia era un escritor y un intelectual. Franco Fortini era un poeta y un intelectual. A su manera, hoy, Umberto Eco es un intelectual. Yo hago política como ciudadano.

Brenda Blethyn, la actriz de *Secretos y mentiras*, de Mike Leigh, es un buen ejemplo de intérprete muy apreciada por el público y la crítica. Y es exactamente el tipo de actuación que no me gusta: un actor, una persona que por su manera de actuar, desaparece detrás del personaje. Por el contrario, me gusta (y hablo no sólo como director, sino también como espectador) cuando junto con el personaje veo a la persona que lo interpreta.

Nunca fui un apasionado de las comedias musicales norteamericanas *alla* George Cukor o Vincente Minnelli. Pero amaba las películas con Fred Astaire.

Los cinéfilos tienen la afición por la versión original, frecuentan los festivales; los apasionados son sobre todo quienes van muy seguidos al cine (...). Yo me reconozco más entre los apasionados que entre los cinéfilos. [A]

Que Giovanni (Nanni) Enrica Moretti haya nacido en la Provincia de Bolzano en el verano de 1953 se debe a que sus padres estaban de vacaciones en la comuna turística de Brunico. Pero Moretti creció en una Roma céntrica y vibrante, y mientras cursaba el Liceo Clásico (un bachillerato un tanto más exigente) se vinculó al cine y al PCI, el partido comunista más grande de occidente. Tres años después, tras vender su colección de estampillas, compró una cámara Súper 8 y filmó su primer corto.

Que Moretti haya practicado waterpolo desde los seis años (vale decir que llegó a la "A" de la Lazio y que jugó el Campeonato Nacional Juvenil de 1970) no es un dato más. Arthur Cravan fue boxeador y poeta surrealista. María Inés Matto, lingüista y nadadora de aguas abiertas, encontró el fundamento de su actividad física (cruzó nadando el Beagle y el Canal de la Mancha) en la novela *Sudeste* de Haroldo Conti. Pero ni Cravan (a quien pocos conocen) ni Matto (a quien muy pocos conocen) alcanzaron la notoriedad que en áreas diversas concilió Moretti en menos de treinta años. Y digo que no es un dato más porque el deporte no sólo alinea y afirma en la postura. También integra (los buenos futbolistas suelen ser muy queridos por sus pares varones en la secundaria), ayuda a enfrentar a otros, despierta una saludable ferocidad.

Para Moretti el cine es el espacio desde donde se reflexiona y se duda en voz alta. En *Palombella rosa* (1989) un waterpolista de amplísima caja torácica y metro 95 sobre su eje gritaba espléndidamente "quien habla mal, piensa mal y vive mal". Hay mucho de Moretti en sus películas, y tal vez ese personaje nos deje perfilar la persona. De hecho, al Moretti real no le gusta hablar con periodistas ni aparecer en televisión. De ese Moretti vemos al realizador original, enérgico, vigoroso.

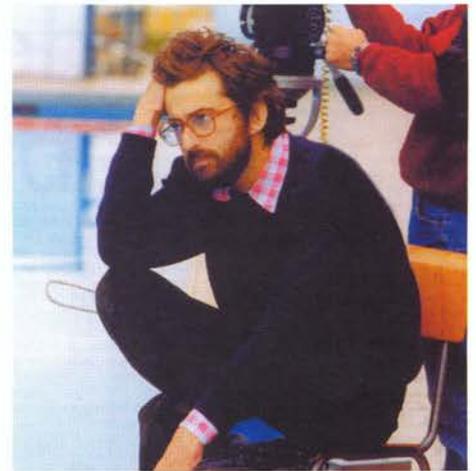
## Belleza física

por Lilian Laura Ivachow

*Este "perfil" de Moretti fue un ejercicio escrito por Lilian Ivachow en el año 2003 para "Taller de medios y escritura" (hoy con otro nombre: "Ver y Leer para escribir"), materia que coordina Javier Porta Fouz en la carrera de Crítica cinematográfica de la escuela de El Amante.*

Este vigor surtió efecto dominó en Roma el 2 de febrero de 2002. Fue en la Piazza Navona durante el acto de la coalición de izquierda *El Olivo* y ante el desconcerto de su líder Francesco Rutelli. Cuando el invitado de honor Nanni Moretti pidió la palabra, criticó tenazmente durante tres minutos y treinta y cinco segundos la inutilidad de esa izquierda convocante (efecto que impulsaría a los 4000 asistentes a reorganizarse, y al propio Moretti a abrirse y crear la agrupación "Los Girotondi").

Si Rutelli y los organizadores no lo hubieran invitado por ser un director de prestigio (los famosos nombres de la cultura que avalan listas partidarias), si hubieran visto alguna de sus películas, habrían evitado el mal trago. Ya en *Caro diario* le gritaba a una pantalla de cine porque no toleraba el lamento autocompasivo y derrotista de su generación. Y en *Aprile* repudiaba la pasividad de los políticos de izquierda frente al "magnate" Berlusconi. Y en *La habitación del hijo* se irritaba ante el imaginable fatalismo de la religión. Es fácil discutir con quien piensa diferente. Difícil es enfrentar al anfitrión que nos invitó a su fiesta, y más difícil



es ver que desde un pensamiento cercano al nuestro alguien nos sopla en la cara nuestras más fervientes convicciones.

Es que Moretti no tolera lugares comunes ni ninguna predestinación. Tampoco la provocación constante de quien mecánicamente se opone al pensamiento del otro. El mundo es materia para el cambio, su ser político sartreano, activo y transformador; un acto político, un espacio de reflexión y no un reducto de neuróticos echando culpas para afuera. Porque Moretti no es como esos chicos que no bailan en las fiestas. Ni Soriano examinando partidos de fútbol ni Cortázar viendo a Firpo en la Federación Argentina de Box. Moretti juega y pelea, y en sus películas es el actor, director, productor, guionista, distribuidor y podría ser el chocolatinero (le encantan los dulces), el proyectorista, boletero o acomodador; actor del número vivo y su presentador o espectador -apasionado- de sí mismo.

Casi no hay planos en sus películas en los que no esté su cara. Y no es egolatría. Simplemente es que él es el único protagonista de su vida y nadie puede desprenderse de su propia piel, ni siquiera al mirarnos. [A]

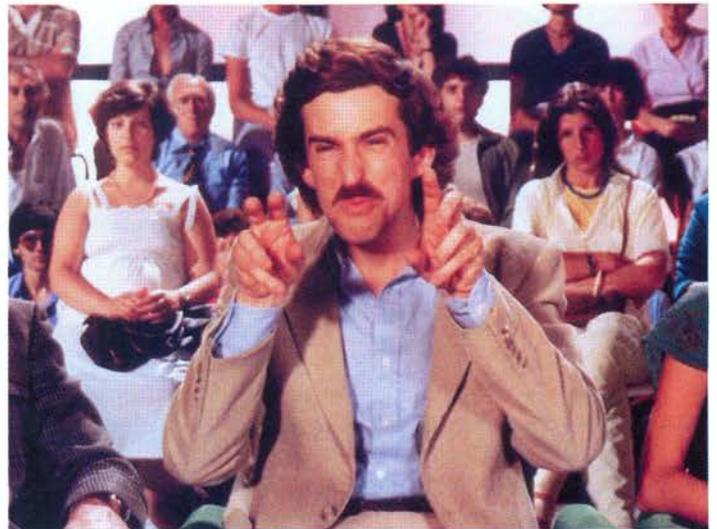
TE MATARÉ RAMIREZ  
RESTAURANTE AFRODISIACO

...el deseo siempre vuelve...

Platos afrodisíacos de autor, teatro erótico, jazz standards en vivo, títeres pornográficos y danza teatro.  
Gorriti 5054 Palermo SOHO - T. 4831-9156 - www.tematareramirez.com

# Poética del cascarrabias

por Leonardo M. D'Espósito



Una de las palabras que más me gustan es “cascarrabias”. No me pregunto por su etimología: comprendo perfectamente que se aplica a gente como Javier Porta Fouz, por ejemplo. Y también a uno de los cineastas más apreciados por Javier Porta Fouz, Nanni Moretti. A veces me pregunto si soy amigo de uno porque me gusta el cine del otro y viceversa, pero no tiene mayor importancia. Lo importante, sí, es que ambos son cascarrabias y que uno no puede dejar de vincularse con quienes ilustran bien una palabra favorita.

La cosa es más o menos así: vi todo Moretti (hasta entonces) en el primer Bafici del 99. Amén de algunas películas del indie estadounidense que tuvimos que cubrir en tándem Silvia Schwarzböck y yo, prácticamente fue lo único que vi y lo que me transformó en fan inmediato. Porque yo también soy cascarrabias. La cascarrabiez es una característica muy interesante: se trata en parte (sólo en parte, como se verá) de sentirse mal con el mundo y decirlo a los cuatro vientos. Sin embargo, si sólo fuera eso, Nanni Moretti sería algo así como un Pino Solanas no inspirado (o sea, un Bertrand Tavernier de los malos). Un tipo que señala con el dedo y a los gritos todo lo que no le gusta. No es el caso de Moretti: Moretti muestra lo que no le gusta del mundo pero también lo que le gusta, como la *sachertorte* enseñada en plena madrugada, como un secreto erótico, en una de las secuencias más inspiradas de *Sogni d'oro*. Porque la cascarrabiez no es el pesimismo, sino la puesta en escena de una molestia, de algo que no es como debería y altera nuestra vida. Esa molestia puede ser la estupidez del cientista social que dice comprender a los obreros, los campesinos y las sirvientas (*Sogni d'oro*), un cáncer de piel (*Caro diario*) o Silvio Berlusconi (*Aprile, Il caimano*). Por eso es que cuando Moretti filma la pérdida –en *La habitación del hijo*, cuando menta a Pasolini en *Caro Diario*–, lo hace con triste-

za, dolor y algo de melancolía.

Algo, porque el problema de la melancolía es que se vuelve una pátina paralizante. Una cosa es sentir un dejo de nostalgia por lo que uno fue o vivió y ya no está más, algo a lo que nos tenemos que habituar porque somos seres vivos, estamos en el tiempo y encima –a diferencia de patos, ratones y conejos– nos damos cuenta de eso. Otra es la melancolía profesional, que esconde algo de reaccionario. Moretti es cascarrabias pero no reaccionario, justamente. Moretti es siempre el personaje central de *Palombella rossa*.

Michele Apicella aquí se pregunta cosas porque un accidente le borró la memoria. Yo quiero pensar otra cosa: que Moretti decide borrar la memoria de su personaje para que no pierda el sentido crítico. Para que reconstruya todo lo que le parece importante, para que descubra si todavía puede o quiere seguir optando por lo que ha elegido. O si es capaz de volver a aceptar lo que eligieron para él, como el waterpolo. La respuesta es que sí, aunque las meriendas de las tardes de infancia no volverán más. Qué se le va a hacer: la infancia se recuerda pero no se recupera, y contra eso nada se puede (uno tiene hijos para eso, dicen; me duele confesar que no es algo que sepa). Es interesante porque, mientras que Michele muestra su malestar por el estado de la izquierda en Italia –una Italia que sólo conocemos berlusconiana–, descubre que hay motivos para no ser derrotista, para tener alguna esperanza (de eso se trata el “Ti vengo cercare”). También para tener esperanzas en lo que la gente hace para ser feliz (ver películas, jugar en el agua, jugar a pegarse con una pelota con los hijos, comer tortas) y, sobre todo, dejar de lado la idea del “pasatismo”. Ver el último penal de una final de waterpolo, ver el triste fin de *Dr. Zhivago*, cantar una canción militante es todo lo mismo, una manera de enfrentarse a todo lo que es plebeyo y triste en este

mundo. Pero para eso, para que todo eso tenga la potencia que se requiere, se necesita ser cascarrabias en lo general y en lo particular. En *Palombella...*, como Moretti está “vacío” de memoria, esa capacidad para el enojo tano es heredada por el genial Silvio Orlando (en una entrega de los Oscar, Robin Williams definió a Jeff Bridges como “más que un actor, un recurso natural”; Orlando es el mismo tipo de cantera). “Marca a Budavari” es tanto el grito desesperado de un DT ante un jugador imparable como una voz de resistencia (uno lo ve a Orlando tratando de llevar al cine a Berlusconi en *Il caimano* y piensa “Marca a Berlusconi... Marca a Berlusconi...”).

Pero no se trata sólo de resistir. “La noche en que ganó Berlusconi fue la primera vez que me fumé un porro”, dice Moretti y saca una chala monstruosa frente a su madre –que consiente– en *Aprile*. Ahora bien: eso y decir “OK, perdí, no tiene por qué gustarme, bajemos un poco y pensemos” es lo mismo. La escena es cómica e irónica, pero está al principio porque lo que sigue son los motivos por los cuales vale la pena seguir viviendo y peleando y siendo cascarrabias y aborreciendo a ese monigote de Berlusconi. Por eso el film termina con una comedia musical, porque una cosa es querer un mundo igualitario y con posibilidades de ser feliz para todos y otra es decir que la felicidad consiste únicamente en la llegada de ese mundo (gran error frecuente de quienes confunden los fines con los medios). Ser cascarrabias es pedir lugar para bailar con Jennifer Beals, para comer una *sachertorte*, para disfrutar de ser papá. Por eso es necesaria *La habitación del hijo*: porque nos recuerda que la felicidad es efímera y que se puede perder en cualquier momento, y que por eso hay que protestar y exigirla de manera constante. Los cascarrabias somos cómicos porque nuestro fin es rescatar la alegría del mundo, aunque nos tengamos que enojar para eso. [A]

proyectá tus ilusiones  
el INCAA te invita

# CONCURSOS

## LARGOS DIGITAL

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

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

## 1º y 2º LARGOS EN 35 mm

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

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

## HISTORIAS BREVES

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

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

Ver más información en [www.incaa.gov.ar](http://www.incaa.gov.ar)

# EL AMANTE

CINE Nº211  
DICIEMBRE 2009



Mar del  
Plata: gran  
cobertura

ESPECIAL NANNI MORETTI  
A 20 AÑOS DE  
**PALOMBELLA ROSSA**

# HOMBRE AL AGUA

Michael Jackson - **This Is It** + **Bienvenido a Woodstock** +  
**El último aplauso** + Festivales de Cuenca, Belo Horizonte y  
Cali + Jorge Volpi + **JCVD** + **El rostro oscuro de la ley**

ARG \$ 14  
URU \$ 95

AÑO 19  
ISSN 150636



0.02.1.1



9 770329 260003