

02.2010 malba.cine

-CICIC

Duelo de titanes: John Wayne vs. James Stewart

Durante todo el mes

Fueron los dos íconos mayores del cine norteamericano clásico y además fueron amigos. Sus carreras abarcaron medio siglo y cientos de films, buena parte de los cuales figura entre lo mejor de la historia del cine. Este mes, malba.cine los recuerda a través de 30 películas esenciales.

→TRASHNOCHES

Pink Flamingos Jueves a las 23:55 Rocky Horror Picture Show Viernes a las 23:55 →FILM DEL MES XLIX

Ártico

de Santiago Loza Jueves a las 20:30 y sábados a las 18:30 →FILM

Carne sobre carne

de Diego Curubeto Jueves a las 22:00 y sábados a las 23:55

Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Presentá la revista en la recepción del museo.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante. Vigente desde el jueves 4 al domingo 28 de febrero de 2010. www.malba.org.ar





ELAMANTE CINE Nº213 FEBRERO 2010

n número fuerte. **Invictus** ha dado lugar a múltiples discusiones: que si el rugby está bien mostrado, que si no, que si la política, que si el fin del Apartheid no es el fin del racismo (obvio, el fin del Apartheid es apenas el deseo del comienzo del fin del racismo), que si Eastwood es esto o lo otro. En este número, hay tres notas favorables sobre la película. Seguramente ya llegarán las voces disonantes. **Vivir al límite**, la película de Kathryn Bigelow, llegó a una de nuestras tapas, y además revisamos los largometrajes anteriores de la hermosa Kathryn B. Hay un par de detractores de **Vivir al límite**, pero no quisieron escribir.

Avatar, ah, Avatar. A las discusiones que se han generado por todos lados, nosotros sumamos tres notas más, y además se habla mucho de Avatar en... ila entrevista que le hicimos a Ángel Faretta! Faretta, insoslayable, mítico y muy polémico crítico, brilla con sus ideas, que son muchas, muy atractivas y definitivamente aptas para la discusión.

Hay varias notas sobre Eric Rohmer, que murió en enero. Nuestro verano y el invierno del Norte se han llevado a mucha gente del cine o relacionada con él, tanta que no damos abasto con los obituarios: no hemos escrito sobre J.D. Salinger –por si les interesa, en el número 119 hay una nota sobre Wes Anderson y Ben Stiller, que relaciona el cine de Anderson con el escritor– ni sobre Dan O'Bannon, el –entre otras cosas– guionista de **Alien**, ni sobre Iván Zulueta.

Y hay mucho más, como un especial de películas sobre el Apocalipsis, un tema que parece ocupar y preocupar al cine y al mundo. Y a una Buenos Aires que se ha convertido en una ciudad con calor tropical y lluvia tropical pero sin -puta suerte- playas tropicales.

Director

Gustavo Noriega

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz Productora general

Diseño Mariana Marx

Corrección Micaela Berguer Eugenia Saúl

Colaboraron en este número

Rodrigo Aráoz Nazareno Brega Agustín Campero Gustavo J. Castagna Leonardo M. D'Espósito Juan Manuel Domínguez Fabiana Ferraz Alberto Fuguet Jorge García Josefina García Pullés Fernando E. Juan Lima Mariano Kairuz Marina Locatelli Federico Karstulovich Juan Pablo Martínez Agustín Masaedo Marcela Ojea Jaime Pena Marcos Rodríguez Eduardo Rojas Hernán Schell Guido Segal Diego Trerotola Paula Vazquez Prieto Ignacio Verguilla Marcos Vieytes Juan Villegas

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

E-mail amantecine@interlink.com.ar

-

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. Rs. As

Distribución en el interior

DISA S.A. Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Producción comercial Verónica Santamaría 15-6548-3984

15-6548-3984 verosantamaria @gmail.com Las Niñas Paulina Portela 15-6904-4121 lasniniasproductora @gmail.com

SUMARIO

Estrenos

- 2 Invictus
- 6 Vivir al límite
- 10 Dossier Kathryn Bigelow
- 14 Polémica: Amor sin escalas
- 18 Los resistentes
- 19 Entrevista con Fernández Mouján
- 21 Tierra de zombies
- 22 Vampiros del día
- 23 Especial Apocalipsis
- 32 Carne sobre carne
- 33 Astroboy
- 34 Enamorándome de mi ex
- 35 Halloween II
- 36 Sherlock Holmes, Los viajes del viento
- 37 Buenas costumbres, La princesa y el sapo, Final de partida
- 38 5 días sin Nora, La canción de las novias, Hada por accidente
- 39 La joven Victoria, Matar a Videla, Medusas, Alvin y las ardillas 2
- 40 Asesino Ninja; Nine, una vida de pasión; Cena de amigos; Papás a la fuerza
- 41 De uno a diez

Llego tarde

- 42 Avatar
- 44 Obituarios
- 47 Desde España
- 48 Correo

Libros

- 50 Entrevista con Ángel Faretta
- 54 La pasión manda
- 55 Entrevista con Fernando Martín Peña
- 56 Homero Alsina Thevenet. Obras incompletas, tomo 1
- 57 Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada
- 58 Especial Rohmer

o de Formación Profesional





Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

CURSOS DE:

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA
DIBUJO TÉCNICO
CAMARÓGRAFO / GAFFER
SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA
SONIDISTA
COMPAGINADOR
DIRECTOR DE ACTORES

PEINADO MAQUILLAJE UTILERO / FX FOTO FIJA ÓPTICA GUIÓN FOQUISTA COLORIMETRÍA

DOCUMENTALISTA
ASISTENTE DE DIRECCIÓN
AYUDANTE DE CÁMARA EN VIDEO
REFLECTORISTA
INTRODUCCIÓN A LA DIRECCIÓN DE ARTE
AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO
JEFE DE PRODUCCIÓN

SICA: Juncal 2029, Cap. Fed. / 4806-0208 www.sicacine.com.ar / sica@sicacine.com.ar

CFP: Salta 1919, Cap. Fed. / 4305-6565/5077 www.cfpsica.com.ar / cfp@sicacine.com.ar

ESTRENOS

n su ambicioso, atípico y desafiante libro El insomnio de Bolívar (ver EA 211), Jorge Volpi dice, sobre el momento futuro en que finalmente cambie el régimen cubano: "Si los cubanos de dentro y fuera son lo suficientemente generosos e inteligentes, tal vez logren articular un entendimiento que apacigüe el rencor e impulse una reconciliación acelerada, pero aun así habrá muchas cuentas que saldar y mucha historia que será necesario contar de nuevo. Pero no pasará mucho tiempo antes de que volvamos la vista atrás y comprobemos, con fascinación y cierta dosis de amargura, cómo Cuba también acabó por convertirse en un país normal". Podríamos remplazar "si los cubanos de dentro y fuera" por "si los peronistas y los antiperonistas" y hablar de la Argentina. Pero el viejo Clint Eastwood no hizo una película sobre este país del cono sur americano, sino sobre un país del cono sur africano, así que cambiemos "si los cubanos de dentro y fuera" por "si los blancos y los negros", y el fragmento de Volpi podría entonces aplicarse a la Sudáfrica vista según Eastwood, Mandela y John Carlin (el autor de Playing the Enemy, libro aquí conocido como El factor humano y en el que se basa Invictus).

Según Carlin, Nelson Mandela pensaba que Sudáfrica, en los noventa, necesitaba esa reconciliación acelerada. No al olvido pero sí al perdón. No a la negación del conflicto pero sí a su enfoque inteligente. No a la negación de las diferencias pero también no a que esas diferencias impidieran la construcción de una nueva nación. No a la negación de lo vivido, no a la mentira histórica, pero sí al esfuerzo para apaciguar el rencor y asegurar las condiciones de paz mínimas para proyectar un horizonte común. Carlin quiso contar la estrategia general y las tácticas particulares de Mandela para anular el peligro de una guerra civil y para empezar a construir un nuevo país: la nación arco iris (la "Rainbow Nation", el término es del arzobispo Desmond Tutu). Al contar eso, o para contar eso, con el foco central puesto en la osada e inteligentísima utilización política del rugby y la copa mundial de 1995 por parte de Mandela, Carlin contó muchas historias, de mucha gente, entre otros del Ministro de Justicia y Prisiones Kobie Coetsee, del abogado Anton Lubowski y de muchos políticos, represores y activistas, blancos, negros y mestizos (Chester Williams, el "negro" del equipo de rugby, no era negro sino mestizo, según la clasificación racial del Apartheid). Estaba claro que -si no se quería hacer una miniserie gigantesca- la adaptación al cine de esta historia tenía que simplificar, quitar, podar. Sin embargo, estaba claro que -a diferencia de lo que ocurre con otro brillante libro sobre transiciones sociales y con un enfoque muy enriquecedor sobre política, Anatomía de un instante, de Javier Cercas- en Playing the Enemy había una historia filmable. Una historia con enormes riesgos: riesgos de incomprensibilidad, riesgos de inverosimilitud (uno de los grandes aportes prácticos de la película es acercarle esta historia a quienes no la conocen para que puedan comprobar su ocurrencia histórica), riesgos derivados de abarcar demasiado. Eastwood necesitaba comprimir, limar, escribir cinematográficamente con mano segura, para, como dice Vieytes en su excelente columna de la página 7, "tender hacia esa misma tersura narrativa antiespasmódica (la de John Ford) que es todo un anacronismo".

Entonces, ¿cómo hace Eastwood una película de especial tersura narrativa en la que se impone contar un





proceso político, social y deportivo extraordinario con extraordinaria condensación? En parte, con recursos clásicos, como el de contar frecuentemente algo más que lo que se cuenta en primer plano. Van tres ejemplos:

1. En su primer día de trabajo como presidente, Mandela se levanta tempranísimo (una costumbre bien arraigada en su difícilmente perturbable disciplina) y se está por afeitar: lo que vemos en el rostro de Morgan Freeman es el peso de la responsabilidad que le espera, y también vemos que la mitad de ese rostro es blanco porque está lleno de crema de afeitar. La dualidad blanco-negro y su convivencia en un sólo rostro –el del negro símbolo de los negros– están ahí, pero Eastwood no lo subraya, como sí hacen los directores limitados, los que cuentan sólo una cosa a la vez y con énfasis ensordecedor. Dos ejemplos recientes de esta clase de



por Javier Porta Fouz

cineasta vendehumo y con severas limitaciones: Rob Marshall, cuya Nine es una de las más crueles vejaciones al cine, a Fellini, a las mujeres y al musical; o Marc Webb, cuya (500) días con ella dice y vuelve a decir siempre lo mismo y nada más, aunque lo desordena temporalmente para que -con un sistema que también usa Guillermo Arriaga- perdamos tiempo reordenando y tardemos dos o tres minutos más en darnos cuenta de que todo es de una banalidad aplastante. En esas dos películas, las imágenes siempre dicen una sola cosa, y son películas que siempre parecen estar reconcentradas sobre el centro de la pantalla, cerradas, sin darle importancia a los costados, al fuera de campo, a lo no mostrado, a las relaciones con el resto del relato; son películas nunca abiertas, cerradas por la incapacidad de visión de sus responsables. Pero volvamos a Invictus, a Eastwood y al momento de MandelaFreeman (nada más justo que un actor cuyo apellido significa "hombre libre" para interpretar a Mandela) frente al espejo. Como Delon en el principio de *El samurai* de Jean-Pierre Melville, Mandela freeman se mira a los ojos, sabe que debe enfrentarse a su destino, y al mirarse a los ojos sabe –al igual que el Jef Costello de Delon-Melville– que está preparado. (Comparar con el nada preparado, nada sólido Will de Hugh Grant en el principio de la encantadora *About a Boy*, a quien en la secuencia inicial jamás vemos hacer contacto ocular con el Will del espejo.)

2. Casa de los Pienaar, televisor prendido. Se ven imágenes de una visita de Mandela a un país del Lejano Oriente. Se escucha, además, que Mandela ha decidido donar parte de su sueldo para beneficencia. El padre de François Pienaar ha dicho socarronamente que la pró-

ESTRENOS

xima noticia debería ser que finalmente Mandela está en Sudáfrica para encargarse de los problemas del país. En medio de las menciones a Mandela, de las noticias sobre Mandela, de Mandela en imágenes, de Mandela donando parte de su sueldo, suena el teléfono. Llaman a François, el capitán de los Springboks (la selección sudafricana de rugby), para que vaya a tomar el té con el Presidente. Su padre le pregunta si se trata del presidente de la asociación de rugby. Francois, atónito, dice, "con el Presidente", y señala la televisión. Mandela es, entonces, omnipresente. El presidente que se encarga de todo, y de todo al mismo tiempo: alguien que sabe que no le queda toda la vida por delante y que piensa en su legado. Esa necesidad de hacer las cosas antes de que sea demasiado tarde pero conservando la calma y los modales es comparable a la actitud de Eastwood, que cumplirá los ochenta este año y que no para de hacer películas y de legar películas-testamento (su próximo proyecto se llama Hereafter, o sea "el más allá"). Gran Torino era un gran manifiesto no menos sacrificial que cascarrabias a favor de la justicia y de la convivencia pacíficas, y mostraba la conversión del personaje de Walt Kowalski (Eastwood en su último papel como actor hasta la fecha), que pasaba de ser un viejo recalcitrante con todos los prejuicios raciales posibles a una suerte de tío-padre-mentor sustituto de una familia asiática. En los cambios de Walt Kowalski pueden verse concentrados algunos cambios acaecidos en el Eastwood que, décadas atras, como actor y director, podía apostar a la violencia como medio para terminar con la violencia (su imprescindible Los imperdonables era muy clara en ese sentido), pero que ahora ha devenido en este Eastwood que muestra el sacrificio de Walt Kowalski para terminar con el ciclo de la violencia, o en este Mandela que decide dejar de lado cualquier idea de revancha (por justa que pudiera ser) y apostar por sorprender a los afrikaaners para lograr un objetivo mayor: la reconciliación acelerada de una nación.

3. El travelling y la grúa del inicio de la película, que van desde el prolijo campo de rugby en el que entrenan adolescentes blancos hasta la destartalada cancha de fútbol en la que juegan niños negros. Esos dos espacios quedan conectados no sólo por el movimiento de la cámara sino también por el movimiento del auto en el que viaja, recién liberado, Mandela; así, el líder es ubicado desde el principio por Eastwood en el medio de las razas, ambas en sus encierros detrás de rejas o alambrados. El coche y su comitiva en movimiento representan el cambio, los movimientos que se avecinan ante la desconfianza pesimista de los blancos, encarnada en el entrenador que les dice a sus diri-

Invictus Invictus

Estados Unidos, 2009. 133'

DIRECCIÓN

Clint Eastwood

PRODUCCIÓN

Clint Eastwood, Robert Lorenz, Lori McCreary, Mace Neufeld

GUIÓN

Anthony Peckham basado en el libro de John Carlin

FOTOGRAFÍA

Tom Stern **MONTAJE** Joel Cox, Gary D. Roach

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

James J. Murakami **música** Kyle Eastwood, Michael Stevens

INTÉRPRETES

Morgan Freeman, Matt Damon, Tony Kgoroge, Patrick Mofokeng, Matt Stern, Julian Lewis Jones, Adjoa Andoh, Marguerite Wheatley, Leleti Khumalo, Patrick Lyster, Penny Downie, Sibongile Nojila. gidos que recuerden ese día porque ese día *su* país se fue a los caños, y ante la euforia de los negros, encarnada en los chicos que vitorean el paso del coche que lleva a su líder.

Quienes objetan Invictus por ingenua o por demasiado optimista no toman en cuenta que Invictus es una película ejemplar, no un documento sobre la explotación racial sudafricana o sobre cómo la pobreza no se terminó con el fin del Apartheid. De cualquier manera, las condiciones de pobreza de los negros están a la vista y la película jamás insinúa que los festejos deportivos les garanticen alguna mejora económica. Mandela quiere comenzar a hacer un país a partir de un equipo de rugby, quiere concentrar en ese equipo los deseos de triunfo de una nación, y quiere que ese triunfo no termine sugiriendo ninguna supremacía. Quiere ligar, en el recuerdo del espectador, el plano de la mano negra y la mano blanca levantando la copa con el plano de Mandela con la mitad de la cara blanca en el espejo. Ese plano tan criticado de la copa y las manos es, como pasa con los cineastas que saben hacer cine clásico, un punto de llegada, o más bien un punto del entramado, y no una mera ilustración ingenua hecha a las apuradas. Ese plano está, como suele suceder en las películas cohesionadas, íntegras, relacionado con el todo; es un nudo más en una red. Eastwood hizo, cabalmente, una película política que será despreciada por los cínicos, o por aquéllos que ven la política con categorías rígidas y reaccionan, ofendidos, según sus estrechas visiones. Mandela pergeñó, e Eastwood filmó no un mero cálculo político sino -como se dice en la película- un "cálculo humano" en pos de un mundo más civilizado. "No sé qué opinará usted, pero a mí me parece que un país civilizado es aquél en que uno no tiene necesidad de perder el tiempo con la política.", decía el historiador Miquel Aguirre, citado por Javier Cercas en Soldados de Salamina. Civilizada entonces, clásica y tersa, Invictus transcurre con la fluidez y la aparente sencillez de las películas hechas con la seguridad de quienes dominan su modo de expresión y, como gran película testamentaria, deja momentos y detalles que seguiremos recordando en el futuro. Cada uno tendrá los suyos, algunos de los míos son: 1. El gran trabajo de Matt Damon, cuyo François Pienaar

cambia progresivamente su disposición, su actitud: hay un miedo muscular en Pienaar al principio, que va mutando en una extraordinaria y perceptible confianza física y mental, lograda gracias al cálculo político y deportivo de Mandela (ese nombrado "cálculo humano", su síntesis superadora). 2. El breve momento en el que la mucama de la familia Pienaar recorta el diario. 3. El discurso de Mandela en el Consejo de Deportes. 4. Los scrums. En los partidos de rugby de la película -cargados de emoción deportiva y solidarios con el entramado del planteo mayor de Invictus-, los Springboks, entrelazados y clavados en el pasto en el scrum, no quieren retroceder porque empujan no sólo hacia el triunfo deportivo sino hacia el futuro. 5. Las entradas de Mandela al estadio. 6. Los tackles. Con cada tackle y cada nuevo tackle al neocelandés Lomu, Eastwood hace reverberar la historia entendida como esfuerzo colectivo. Y cada uno de estos momentos no se puede recordar aislado, sino en la memoria global de una película solidaria en sus elementos, generosa en su propuesta, realizada por un cineasta cuyo mejor perfil, el que se proyecta hacia la posteridad, es el de un artista sabio y discreto. [A]



EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El lunes 15 de febrero comienza la inscripción

EL AMANTE / ESCUELA es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de **EL AMANTE**. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

EL AMANTE / ESCUELA es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Los alumnos no sólo toman contacto con los redactores de la revista, especialistas apasionados de cada una de las materias que dictan, sino que también pueden acceder a los recursos de **EL AMANTE**: videos, dvds, libros, revistas, pasantías, preestrenos, proyecciones en dvd ampliado y acceso al CINECLUB **EL AMANTE**, donde se exhibirán gratuitamente películas que no llegan al circuito comercial.

A su vez, cada materia -tanto de primero como de segundo año- podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.



Director: Gustavo Noriega

Profesores: Diego Brodersen, Gustavo Castagna, Leonardo D'Espósito, Marcela Gamberini, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Eduardo Rojas, Diego Trerotola, Paula Vazquez Prieto, Juan Villegas, Agustín Campero, Agustín Masaedo, Juan Pablo Martínez, Juan Manuel Domínguez, Marcos Vieytes, Mariano Kairuz y Ezequiel Schmoller.

Primer cuatrimestre

Cine norteamericano clásico: géneros y autores (anual)

Teorías del cine I

Historia del cine I: Hollywood

Exhibición y distribución: la economía del cine

Cine de animación

Ver para escribir: análisis de películas orientado a la práctica de la crítica (taller)

Autores fuera de Hollywood (anual)

Cine argentino I

Historia del cine III: cinematografías periféricas

Crítica y críticos II

Fotografías. Imágenes fuera del cine

Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)





La gloria como política

por Agustín Campero

Para mi hermano Juan, capitán del glorioso Club Atlético de San Isidro.

a amalgama entre Mandela y el rugby parecía estar predestinada. Ambos son lo que son, entre otras cosas, por un compromiso (y riesgo) físico notable y poco habitual. Ambos implican también mentes frías, calculadoras, de ojo estratégico y pragmatismo para operar de modo conveniente con arreglo a sus principios y a las situaciones que se les presentan. Mezclan rudeza con regia habilidad. A la vez, ambos requieren de inteligencia, de una visión panorámica completa y una capacidad de interpretación del detalle que no permiten distracciones. Esto, incluso (y sobre todo), en momentos de alta tensión, en medio de mentes dominadas por el calor del ambiente, el fragor de la lucha y la dureza de los rivales. Y eso les permite mantenerse erguidos en momentos adversos por saberse ejecutores de una misión superior. Mandela y el rugby también están ligados porque encarnan un código ético que los hace posibles, códigos constitutivos e intrínsecos a su ser, que los hacen ejemplares y dignos de ser imitados.

Clint Eastwood sabe, y mucho, sobre imprimir leyendas. Él mismo fue tallado con el molde del western, género que supo retratar la épica de la construcción de una nación por parte de héroes que solían encarnar sus valores distintivos. Para esta película, de aquel género el viejo Clint extrae, principalmente, la idea del inicio mítico, la talla de los valientes, la importancia del coraje y la convicción de los héroes ante propios y extraños. En este caso los héroes son Nelson Rolihlahla Mandela (Morgan Freeman) y Jacobus François Pienaar (Matt Damon), el capitán de la Selección de Rugby de Sudáfrica (los Springboks), además del conjunto de jugadores del equipo campeón. Y el acto heroico implicaba, en su estado esencial, eliminar el miedo, unir a la diversidad de etnias y razas detrás de un equipo, alejar al país del precipicio de la guerra civil, establecer el hecho fundacional de una nación unida

y alcanzar la gloria con un campeonato mundial.

El rugby es un deporte que mezcla tanto rigor físico como inteligencia y frialdad. Demanda disciplina, estrategia y coraje. Requiere de mucha preparación física, de entrenamiento continuo, de una alta técnica para todos sus movimientos, y de práctica habitual y reiterada de sus alternativas tácticas. En parte se trata de un deporte de conquista de territorio: son dos equipos de quince; hay que apoyar la pelota (try) detrás de una línea que el equipo contrario defiende. También se anotan puntos pateando la pelota entre los palos y por encima del travesaño que conforman la H. Su regla elemental es que la pelota se pasa, con las manos, hacia los costados o hacia atrás, lo que trae consigo que, al momento del ataque, quien encabeza la ofensiva es el portador del balón, y sus compañeros se ubican a sus costados o detrás para poder recibir el pase -y eventualmente, para empujar hacia adelante si

el compañero es detenido-. El equipo se tiene que mover sincronizadamente todo el tiempo, y la pelota recorre el trayecto de un costado al otro mientras el conjunto avanza. Tanto para empujar como para recibir el pase o para frenar al adversario, el principio elemental del juego es el de la solidaridad con el compañero. Otro principio es el del respeto por el rival. El rugby es un deporte de mucho contacto físico, y su desarrollo es posible gracias al cumplimiento de sus reglamentaciones, pero sobre todo gracias al respeto por el "espíritu del juego" -que incluso figura en el reglamento-, tanto dentro como fuera de la cancha: el árbitro siempre tiene la razón, se trata de un deporte de amigos, y luego de los partidos los jugadores de ambos equipos, los árbitros y hasta los espectadores se reúnen para charlar del partido y desarrollar el gusto por la amistad y la camaradería en el "tercer tiempo", que trae el equilibrio luego de la disputa. Es la culminación de los encuentros.

En el juego, se lucha por la pelota derribando al adversario portador (tackle, que siempre debe ser de los hombros para abajo) y mediante formaciones, ya sean espontáneas (rucks y mauls) o mediante la reposición de la pelota luego de una falta (el scrum, en el que participan ocho jugadores por equipo y prevalece la fuerza y la técnica del empuje coordinado; son cerca de 900 kg vs. 900 kg), o luego de que ésta haya sido arrojada afuera (el line out, una gran oportunidad de coordinación, destreza y amplitud de creación de sorpresas ensayadas). Los jugadores de rugby deben poder desarrollar distintas destrezas a muy alta velocidad v ajustar sus decisiones a hechos que ocurrieron hace apenas cinco segundos, pero de manera coordinada con el equipo. En un partido se ponen en juego el valor, la pericia, la paciencia, la técnica, la inteligencia, la concentración, la creatividad y el compañerismo.

La película, como el libro, se detiene en el importante papel de Pienaar, no por su destreza sino por su contribución a la pacificación (siendo él mismo un afrikaner, debía a la vez seducir a un pueblo que había sido oprimido por afrikaners y convencer a su propio equipo de que eran el seleccionado de toda la nación), ejerciendo de modo ejemplar su rol de capitán, dentro y fuera de la cancha, como le corresponde al rugby. En este deporte, el capitán tiene la responsabilidad de llevar a su equipo más allá de lo posible, tanto para obtener la victoria como para el buen ejercicio del espíritu del juego. Es el líder, la experiencia; tiene a su cargo decisiones tácticas críticas y es el responsable de mantener el orden y la unidad aun en la mayor adversidad. Debe ser capaz de imponer el orgullo de que, no importa cuál sea el resultado parcial o cuánto falte para terminar, cada

jugador debe pelear por cada centímetro de territorio, dando más de lo que se le pide y defendiendo con honor los colores de su camiseta. En el rugby, las cualidades morales son el alma de la victoria, y la fortaleza mental del equipo es responsabilidad del capitán. El capitán es quien imprime al conjunto su decisión de triunfar.

Es cierto que la película incurre en errores elementales del juego (hay varias infracciones no cobradas) y que el rugby es diez veces más violento y cien veces más veloz. Pero Eastwood decidió aprender del juego y filmar con admiración su esencia y su belleza característica: se distingue la destreza menos en sus aspectos individuales que en su elaboración conjunta y coordinada. Dispone su cámara de tal forma que se puede apreciar la técnica. Se intuve el rigor físico. Muchas veces el punto de vista corresponde al de un jugador, otras se filma desde arriba de una jugada o desde abajo y dentro del scrum, y hasta se recurre a panorámicas. Los únicos planos televisivos son los que se ven, justamente, en una televisión. Desde el plano inicial, ya se muestra un hecho intrínseco y exclusivo del rugby: en un entrenamiento, la pelota sale limpia de un scrum, y pasa de mano en mano hasta la punta, con el equipo atacante en franco avance territorial. A lo largo del film se ven pases, tackles, jugadas combinadas y típicos try. Para resumir un partido en menos de un minuto, Eastwood decide no mostrar sólo cuando se realiza el punto ni recurrir a la información del tanteador: muestra el juego desde la obtención, pasando por el desarrollo de la jugada, hasta la culminación en try. Además, casi todas las patadas a los palos están filmadas sin recurrir al montaje, y dentro del mismo plano: sigue todo el proceso de la pelota, desde el piso hasta pasar la H. Es decir, el pateador convierte el tanto de verdad.

Para la final, Eastwood incrementa el vértigo y el suspenso y lo hace en los términos del deporte. Además de los avatares del juego, convierte a Jonah Lomu (quizás el mejor jugador de la historia) en un elemento del miedo -y para ello recurre a imágenes reales del maorí en la semifinal, pasando por encima a medio equipo inglés-. Y le agrega la turbación que causa la haka, una danza guerrera tribal que hacen los neocelandeses antes de comenzar sus partidos. Luego, ya con Mandela aceptado por todos, con el equipo respaldado por una nación unida y con el empuje que brinda la inspiración a partir de la misión superior encarnada en la pegadiza melodía de la canción Shosholoza, Clint Eastwood termina de realizar la leyenda: para el pueblo, la posibilidad de una justicia duradera; para los campeones, la gloria. Y para los héroes, la inmortalidad. [A]

SOBRE INVICTUS Y JOHN FORD

Apocar el acontecimiento

as primeras imágenes de Invictus, con Mandela asumiendo el poder y unas maneras domésticas de ejercerlo, me recordaron el personaje de Spencer Tracy en The Last Hurrah, pero es con un par de películas de Ford de la primera mitad de la década del 30 con las que la película de Eastwood mejor se entiende. Ellas son Doctor Bull v Judge Priest (obra maestra), dos de las tres que Ford filmó junto con Will Rogers (la otra es Steamboat Round the Bend), y parientes de la de Eastwood por el tipo de personaje que las protagoniza y el terso ritmo carente de situaciones espectaculares forzadas. Hay conflicto y hay clímax, sí, pero están cantados desde un principio, integrados tranquilamente a un devenir que los depura de vértigo y, en el caso de Invictus, trasladados a la ficción desde unas circunstancias históricas aún más extraordinarias que las que la película misma pone en escena. Aquí Mandela no es el MANDELA de la de Bille August. Eastwood se acerca a un nivel más cotidiano de su figura histórica. Este Mandela, como el Doctor Bull o el Juez Priest, es, antes que nada, un viejo sabio y astuto que se las ingenia para unir a una comunidad mientras vive día a día. Incluso es más Morgan Freeman que Mandela, y, más aún que Freeman o Mandela, es un prototipo del sentido común fordiano. Straub decía que Doctor Bull es prácticamente un documental, y hasta uno muy crítico del capitalismo. Esa dimensión ideológica no está presente en Invictus, pero sí el carácter de crónica serena, cansina, de ficción remolona de serlo, que coquetea con el desvanecimiento de sí misma en la sucesión de diarias trivialidades que es la vida. Por ser más larga que las de Ford, y por valerse de recursos como el de la cámara lenta, es mucho más arrítmica que aquéllas, pero sin dejar de tender hacia esa misma tersura narrativa antiespasmódica que es todo un anacronismo. Como esta película que condensa un proceso de reconciliación nacional en un apretón de manos o en un scrum, y nos induce a creer en ello por su pura obviedad. MARCOS VIEYTES



El sentido de la vida y la señora B.

por Leonardo M. D'Espósito

as primeras frases de El 18 Brumario de Luis Bonaparte, ésas donde Marx dice que la historia se repite dos veces, primero como tragedia y después como comedia (en realidad, imagino, como sátira o parodia de la primera), se han hecho tan demasiado populares que hasta la Presidente de la República las ha usado con precisa infelicidad. A veces hay que tener cuidado con lo que se dice, especialmente con los grandes dichos, porque no siempre resultan ciertos, al menos no en todas las circunstancias. Disculpen si este primer párrafo está sobrevolado por Cristina Fernández de Kirchner, pero es que tanto el uso de esa frase fuera de contexto -es decir, fuera de reflexión- como el hecho de que Vivir al límite haya sido filmada por una mujer dentro de un género en el que sobreabunda la testosterona mal metabolizada, hicieron un pequeño nudo de sentido o, mejor dicho, de sinsentido. La Presidente ha utilizado su condición de mujer como escudo y excusa de los "ataques" de la prensa -convengo en que en ocasiones se la ataca por interés, pero afirmo que muchas más veces se la critica con razón-; Bigelow elude con absoluta autoridad cualquier pregunta que se le haga vinculando su género con su trabajo. Pienso que lo segundo es parte de una visión inteligente y realmente antidiscriminatoria, mientras que lo primero, no.





Bigelow y Fernández de Kirchner podrían protagonizar un capítulo moderno de las *Vidas paralelas*.

Pero volvamos a la frase de Marx que disparó el párrafo anterior: viene a cuento porque Vivir al límite, un sólido film bélico, de suspenso, político, de acción, la desmiente. Irak no es en modo alguno la parodia de Vietnam. Irak es la continuación de Vietnam en otros territorios. Ambas nacieron de falacias y malentendidos (el incidente del Golfo de Tonkin; el imposible vínculo de Saddam Hussein con el 11-S -ni hablemos de los "arsenales químicos"-); ambas implicaban entrar y salir enseguida con demostración de fuerzas por parte de los Estados Unidos. Ambas son enormes fracasos, locuras simétricas movidas por el afán de lucro desmedido de un par de industriales. La única "parodia" es en realidad una inversión: Vietnam transcurrió en una selva e Irak prácticamente ocurre en una ciudad moderna y muchos desiertos.

Hay otra cuestión respecto de la letra escrita en este film. Utiliza como base narrativa algunos artículos escritos por el periodista Mark Boal, un señor bastante pedante sobre cuya obra ya se había basado un pequeño gran film, *La conspiración*, raro acierto del farsante de Paul Haggis. En Mar del Plata 2008, tuve la (mala) suerte de asistir a una nota con Bigelow y Boal. Boal realmente piensa que el cine es un conducto para enseñarle a la gente lo que debe pensar. Es decir, Boal es un (mal) político, aunque en su honor hay que decir que sus artículos son muy buenos. Por suerte, Bigelow es una artista y, por lo tanto, alguien bastante más sabio que un político.

El film comienza cuando un equipo de desarmadores de bombas en plena guerra pierde a uno de sus miembros en una explosión. Los tipos tienen que pasar 365 días en ese lugar desarmando explosivos. La tarea es de un estrés terrible: no se trata de ir a una batalla abierta y tirotearse, sino de saber que ahí adelante hay una cantidad de explosivos que pueden reventar en cualquier momento y de tratar de que no lo hagan. Es una situación de puro suspenso, donde lo único que se desconoce es el momento exacto de la explosión. Nada es potencial sino real: ante esos peligros es que se enfrentan por norma los personajes de Bigelow, peligros que además eligen con pleno conocimiento. La película sigue las peripecias de este terceto formado por un jefe renuente, un tipo bastante común y -núcleo del relato- "el nuevo" (Jeremy Renner), un marine indisciplinado totalmente adicto a la adrenalina y al peligro, un hombre que vive de jugar a la ruleta rusa. Es sobre esa ruleta rusa que trabaja el film: para que nos quede claro -y para que no busquemos una metáfora torpe-, la película abre con una inscripción que dice, literalmente, "la guerra es una droga". La estructura del film es la de episodios y es justa: los personajes no aprenden ni cambian en cada misión, sino que se salvan para la siguiente y pueden morir en cualquiera. A lo sumo aumenta o disminuye la tensión entre ellos, o se cruza alguna historia paralela como la de "Beckham", el chico que les vende películas truchas y que motiva algún estado de desesperación humana en el protagonista. Cada día en ese lugar es otra dosis de peligro y adrenalina, una dosis que se les va volviendo más y más necesaria. Si Punto límite mostraba el peligro como el mejor de los porros -después de todo, los surfers eran sabios y calculaban sus golpes y sus olas-, Vivir al límite es como la adicción a la cocaína: siempre arriba, sin pausas y

Vivir al límite The Hurt Locker

Estados Unidos, 2008, 131'

DIRECCIÓN

Kathryn Bigelow GUIÓN Mark Boal MÚSICA

Marco Beltrami, Buck Sanders

MONTAJE Chris Innis, Bob Murawski

FOTOGRAFÍA

Barry Ackroyd

PRODUCCIÓN

Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicolas Chartier, Greg Shapiro

INTÉRPRETES

Jeremy Renner, Anthony Mackie, Brian Geraghty, Guy Pearce, Ralph Fiennes, David Morse, Christopher Sayegh. sin descansos, con los nervios a vivo.

Ahora bien, el film puede verse de tres maneras. La primera, como una brillante sucesión de momentos de suspenso que, en serio, terminan agotando físicamente al espectador. La segunda, como un documento sobre lo que los estadounidenses están haciendo en Irak, pero es lo menos interesante de todo porque no hace falta ir al cine, no hace falta una película para comprenderlo. La tercera, como otra cosa más profunda: una meditación sobre el sentido de la vida.

Sí, bien: acabo de decir "meditación sobre el sentido de la vida" y sé que: a) cualquier cosa puede ser una meditación sobre el sentido de la vida; b) es un vergonzoso cliché de los malos críticos cuando no saben qué decir. Pero no, en este caso es cierto: el soldado James, este protagonista, tiene -lo sabremos literalmente- una linda casa, una bella esposa, un bebé. Una vida común. También tiene la guerra. La guerra lo llena de tensión, de una vida artificial que lo corroe y le permite encontrar un sentido a cada acto. Para él nada importa más que desarmar la próxima bomba. Las adicciones no son culpa de las sustancias, por muy adictivas que sean (o no exclusivamente): las adicciones son la respuesta del cerebro al vacío. La coca permite mantenernos despiertos; el porro nos aplaca la ansiedad: si lo piensan, las drogas son medios de conseguir algo que necesitamos en cierto momento -o que nos da placer, pero necesitamos el placer-. El adicto, el verdadero adicto, transforma el medio en el fin porque su vida carece de otro sentido. Es más fácil verlo en quienes, a pesar de no necesitarlo, no paran de trabajar. O quienes no pueden dejar de buscar satisfacción sexual desesperadamente. Ni el trabajo ni el sexo son adictivos: lo que provoca la adicción es un vacío espiritual que se llena con los medios. Es enloquecedor y se muerde la cola; un uróboros de sentido.

La vida de James carece de sentido porque la vida que le propone aquello en lo que se ha transformado Estados Unidos es la nada misma. ;Recuerdan el final de Buenos muchachos? "Pedí spaghetti alla marinara y me mandaron fideos con ketchup", dice el ahora entregado al mundo "americano" Ray Liotta. Eso mismo siente James en su casa: la vida tranquila es una sucesión de cajas de cereal todas juntas en un estante de supermercado blanquísimo. La guerra de Irak, se le dice -no en el film, pero sabemos que se le dice-, es para sostener eso, para que las cajitas de cereal estén una al lado de la otra. Para que toda distinción, toda experiencia original, toda verdadera emoción quede catalogada, cerrada, ocupando el lugar que le corresponde. Los planos de James con su mujer tratando de hablar de Irak o el desolador discurso a su hijito bebé (spoiler: termina de modo tal que sabemos que no ama a su familia) demuestran que la frase de Marx está equivocada y que es signo de los tiempos que, si la historia se repite, sea en espejo y oscuramente, no como parodia o sátira de una situación anterior. Así se repiten los días de James en el último plano del film: en la adicción permanente a lo que, aún, le da sentido -inmediato, frágil, imposible- a su vida. A diferencia de un político, Bigelow es capaz de cuestionar polémicamente las palabras, las frases hechas y los discursos de otros. Es capaz de mostrarnos el mundo a través de una obra de arte. Eso es Vivir al límite: el arte de decirnos que las repeticiones exigen el paso del tiempo, pero que el tiempo quedó abolido y vivimos en el limbo de la insatisfacción inmediata. [A]

Kathryn Bigelow ha sido, desde los inicios de esta revista, una favorita de no pocos redactores. Ante el estreno de Vivir al límite (The Hurt Locker), decidimos repasar sus largometrajes anteriores. Debido al interés que despertó Punto límite (Point Break), una favorita histórica de muchos, algo así como un santo y seña cinéfilo, pensamos que alguna vez habrá que hacer un dossier sobre esa película, que sigue inoxidable a casi 20 años de su estreno.

The Loveless

Estados Unidos, 1982, 85°, **con** Willem Dafoe, Robert Gordon, Marin Kanter, J. Don Ferguson, Tina L'Hotsky.

igelow filmó su primer largometraje -igual que su primer corto, The Set-Up (1978), un estudio acerca de la atracción que ejerce la violencia filmada, con unos tipos matándose a palos en un callejón y las voces en off de dos profesores filosofando sobre el asunto- mientras estudiaba cine en la Universidad de Columbia. Más precisamente, The Loveless es la tesis de egreso de Bigelow. Pero fuera de cierto esmero formal sobreactuado, que incluso puede atribuirse a que la directora primeriza era ya una artista plástica consumada, no tiene casi ninguno de los vicios que suelen tener las "películas de estudiante". Resulta difícil establecer cuánto del algo más experimentado coguionista y codirector Montgomery (quien seguiría su carrera como productor, más que nada, junto a David Lynch) hay en The Loveless. Puede arriesgarse que la impresionante banda sonora rockabilly, con canciones de Brenda Lee, Little Richard, Sandy Nelson y The Diamonds, estuvo a su cargo: muy vinculado al mundo de la música, para 1980 Montgomery ya había trabajado junto a Mick Jagger y Debbie Harry. Todo lo demás, desde el tagline "¡Músculos enfundados en cuero negro... incesto... y asesinato!" hasta el universo entre testosterónico y homoerótico en que se desarrolla este ejercicio de género riguroso, es perfectamente bigelowiano. La película comienza por presentar con morosidad fascinada a su protagonista, Vance. Pandillero motorizado, encuerado, engominado, circulando por el sur profundo americano a 200 millas/cancherez más que James Dean y el Marlon Brando de El salvaje juntos, Vance es un estereotipo cinematográfico autoconsciente (¿motoconsciente?), que interpreta lo que ocurre en el film, y a sí mismo, desde una voz en off que dice cosas como: "Soy un tipo común y corriente: tengo picazón entre las piernas y un atardecer en lugar de corazón". Willem Dafoe, en su primer papel protagónico y siempre al filo del exceso, consigue darle carnadura a esa entelequia; no de persona, que no parece haber sido la idea, sino de personaje. Porque The Loveless no trata de ser una película como las de motoqueros de los cincuenta, sino una sobre las películas de motoqueros de los cincuenta; de la misma forma en que ciertos westerns de Leone, principal y asumida influencia de The Loveless, desarman y reprocesan los resortes y clichés del género. Bien al principio del film, antes de que lleguen los compañeros de ruta de Vance, antes de que aparezca "la chica", mucho antes del inevitable duelo

final entre los jóvenes rebeldes y los locales hostiles, hay una escena extraordinaria: vemos desde la perspectiva de una cámara de seguridad a Vance sentado en la mesa de una cafetería, esperando. Está solo; fuma, pide comida, le pregunta alguna pavada a la camarera. Así pasan cinco, diez minutos. Ese tedio, ese vacío espeso es a la vez el reverso y lo que completa la mitología salvaje del cine motero. AGUSTÍN MASAEDO

Cuando cae la oscuridad

Near Dark

Estados Unidos, 1987, 94', **con** Adrian Pasdar, Jenny Wright, Lance Henriksen, Bill Paxton.

Atención: Se cuenta el final de la película.

ear Dark, como casi toda la obra de Bigelow (al menos la más interesante), se trata de la disolución abstracta de un aprendizaje y de un grupo que enseña y recibe al aprendiz (no importa si son militares, ladrones de bancos, cuerpo de policía o una pandilla de vampiros). Una tensión entre la educación sentimental, la construcción de un individuo y el grupo de pertenencia, herencia hawksiana ya repetida hasta el hartazgo. En su segundo largometraje, Bigelow concentra información, lijando la superficie de lo arquetípico hasta convertir ese aprendizaje en pura acción en movimiento, abstracción, praxis. Sequedad de los cortes, materialismo de las imágenes, huidas, golpes demuelen toda limitación argumental, resumida aquí en cuatro líneas: chico conoce chica vampiro que lo "contagia", lo que lo obliga a integrarse a la familia de la primera, un grupo de vampiros punkies del Medio Oeste americano. La familia del protagonista lo buscará hasta las últimas consecuencias. Enfrentamiento y toma de decisión entre dos mundos.

Ese minimalismo de elementos se da, paradójicamente, por la licuadora genérica que la película propone. En este punto, Near Dark es una despedida sin nostalgia de un pasado cercano: reelaboración no romántica y setentista del mito vampírico, por un lado; lectura paródica de las películas de terror de los setenta con pandillas de asesinos y violadores (al estilo de The Last House on the Left o I Spit on Your Grave), por el otro. Bigelow revisa esa herencia sin despeinarse y sin cuestionarla severamente, a la vez que la integra en un universo ritual más cercano al western (Peckinpah, sí, sí) y con un timing de road movie (Monte Hellman pide pista). El resultado es irregular y fascinante: la invención pura de un mundo insólito e inimitable y una narración que no se anima a profundizar su modernidad, aislándose en el más riguroso clasicismo, entregándose a la confrontación final, hecho al que había logrado rehuir

con elegancia. Pero también ese road trip familiar eterno funciona como parodia de una familia tradicional, convirtiendo al grupo en algo más subversivo de lo que pensábamos, ya no por sus actividades vampíricas (algo que queda sugestivamente fuera de campo, no estilizado), sino por todo eso que sucede cuando no se está chupando sangre: se es una familia de gente rara, que se quiere como puede, que está sola, que se cuida a medias pero con una ética incólume. El final del pater & mater familiae entregados al sol, a bordo del automóvil cinco puertas (¡familiar!), es testimonio de esta ética: no se es nadie si no hay con quién. FEDERICO KARSTULOVICH

Testigo fatal

Blue Steel

Estados Unidos, 1989, 102', con Jamie Lee Curtis, Ron Silver, Clancy Brown, Elizabeth Peña, Louise Fletcher.

Atención: Se cuenta el final de la película.

amie Lee Curtis es la única actriz que, por su mirada cálida combinada con los rasgos duros de su rostro, puede convencernos de que puede ser, al mismo tiempo, un personaje tierno y una mujer dura y peligrosa. Para comprobar esto, basta con mirar Blue Steel. Allí Curtis hace de Megan Turner, una mujer policía frágil y sensible, con mala suerte en el terreno amoroso, que irá descubriendo que posee, a su pesar, un inquietante gusto por el gatillo fácil y la justicia por mano propia. Quien va a demostrarle paulatinamente este rasgo oscuro de su personalidad es Eugene Hunt (Ron Silver, desatadísimo), un psicópata millonario convencido de que Turner esconde tras su placa un instinto asesino tan grande como el de su persona. Pero Blue Steel no es sólo la historia de la violencia oculta de Megan y la violencia abierta de Eugene. Este film es también una historia de muchas otras formas de violencia: la de la institución policial que fomenta la agresividad contra los ciudadanos (ver el prólogo del film), la de los magnates de la bolsa que se gritan histéricamente entre sí para conseguir más billetes, la de un esposo que golpea a su mujer y la de un abogado prepotente que gusta de regodearse en sus conocimientos legales para ponerse por sobre la Policía. Una violencia que, en suma, se vuelve en Blue Steel una fuerza imparable y que Bigelow, además, filma muchas veces de forma entre fascinada y espantada. Ver si no los ralentis que la directora le dedica a cada cuerpo que cae producto de los balazos, escenas que generan horror al mismo tiempo que transmiten un oscuro lirismo. O ver si no la manera en que la directora muestra las pistolas, filmadas ya desde la secuencia de créditos como un objeto dueño de una fuerza de seducción enorme por el poder que puede darle a quien la posee. Toda esta atracción que generan las armas y la violencia en Blue Steel, sin embargo, termina teniendo un peso moral demoledor en el último y magistral plano de la película. Allí vemos a Megan sentada en la parte delantera de un auto, luego de haber asesinado en un ataque de furia a alguien desarmado, dándose cuenta de que no hay mucha diferencia entre ella y un asesino psicópata fascinado con el poder que da una pistola. En ese momento, toda la seducción del poder de la violencia que mostró el film termina tomando una carga trágica enorme, y Curtis shockeada y tirando su arma sobre el asiento de al lado se vuelve la imagen misma de la desolación. HERNÁN SCHELL

Punto límite

Point Break

Estados Unidos, 1991, 120', **con** Patrick Swayze, Keanu Reeves, Gary Busey, Lori Petty.

Podhi y Johnny Utah son muy diferentes. El rubio y el morocho son personajes antagónicos que tienen poco y nada en común. Lo único que comparten, además de una señorita que en la película tiene para elegir entre dos chicos churros, es la obsesión por el profesionalismo, tópico recurrente en la carrera de Kathryn Bigelow. Se podría arriesgar alguna hipótesis relacionada con una mujer que busca ese lugar que merece en un mundo de hombres, pero no suena demasiado tentador, y las películas de Bigelow permiten profundizar en ese tema afín a la cineasta sin caer en este tipo de psicologismos.

Punto límite lleva esta idea del experto al extremo: un detective novato del FBI, que se une a la fuerza después de que una lesión durante la gran final universitaria le impida convertirse en una estrella (y no sólo un jugador) de fútbol americano profesional, se enfrenta con un surfista full time cuyo pasatiempo es desplumar bancos en nunca más de un minuto y medio. Bodhi y Johnny Utah son dos personajes ubicados a ambos extremos de la ley, con el énfasis bien puesto en "extremos". Esa intensidad salta a la vista en Bodhi: surfea -si se puede de noche, cuando las olas no se ven pero sí se sienten, mucho mejor-, se tira en paracaídas, roba bancos. En Johnny, esa necesidad de ir más allá de las obligaciones se percibe cuando su primera misión en la fuerza incluye el trabajo encubierto, una de las tareas más peligrosas para un agente, y ya que está en el baile, baila... y surfea de noche, salta en paracaídas y ¡roba un banco!



Testigo fatal



Punto límite



El peso del agua



Strange Days

Kathryn Bigelow vuelve a mezclar esas ideas del profesionalismo a rajatabla y la necesidad constante de jugar al fleje en la nueva Vivir al límite, gracias a ese Sargento James que parece tener una erección cada vez que sale a desactivar explosivos. Y Vivir al límite refuerza la idea ya instalada en Punto límite: cuando uno desatiende ese profesionalismo extremo, pasan cosas malas. La suciedad estética forzada por la historia de Vivir al límite contrasta con la pureza que transmite cada secuencia de acción en Punto límite, desde los saltos de "aviones que no tienen problema alguno" hasta esas imágenes ralentizadas que muestran cómo se corre una ola. Esta diferencia, de no tratarse de una zoncera atolondrada en plan "usemos cámara en mano para la guerra porque da realismo", puede responder a una decisión estética sencilla y efectiva: el film sobre los soldados en Irak apuesta a una cámara inquieta y vertiginosa que refleje esa adrenalina que segrega su protagonista cada vez que le toca entrar en acción, mientras que esa perfección formal, como si buscara el nirvana, que alcanza Punto límite tiene su correlato en el profesionalismo exagerado, cada uno en lo suyo, de los surfistas.

Punto límite no es una película hormonal: jamás abusa de ese lugar común sobre la adrenalina y los deportes extremos. Bodhi encara por otro lado y habla todo el tiempo sobre un mambo místico (su nombre, según el budismo, responde al "ser iluminado") en el que esa necesidad de ponerse en situaciones de riesgo se origina en el intento de sentirse libre y puro, único dueño de su propio destino; la segregación de hormonas frente al peligro queda siempre relegada a un segundo plano. Bodhi sólo puede vivir en sus propios términos y habla todo el tiempo del "reto máximo", que en su imaginario surfista tiene la forma de una descomunal tormenta cíclica en Australia, pero para los dibujantes tiene la forma de un esqueleto con una capa y una guadaña. La muerte es ese desafío final, la única elección cuando ya no se puede vivir de la manera en que se necesita: la homeostasis puede convertirse en el peor enemigo según las circunstancias. Bodhi le quita el aura trágico intrínseco a la muerte cuando él mismo es quien decide cuándo debe dejar que la parca lo lleve, por eso siente tamaña frustración cuando el bueno de Johnny Utah intenta impedir eso que para él ya se volvió inevitable, e intenta confinarlo a una vida que Bodhi ya no desea y que, desde lo profesional, ya no tiene nada más que ofrecerle. Punto límite ahí recién se vuelve extrema y se la juega por una idea: cuando alguien quiere irse y está en todo su derecho, no queda más que dejarlo y desearle,

como bien dice Johnny Utah al liberar a Bodhi, que "vaya con Dios". NAZARENO BREGA

Días extraños

Strange Days

Estados Unidos, 1995, 145', **con** Ralph Fiennes, Angela Bassett, Juliette Lewis, Tom Sizemore.

e viene el fin del siglo XX, o el fin del mundo según la óptica de Bigelow, y las calles están ocupadas por personas que quieren festejar, pero también el caos es total, la violencia está a flor de piel y la Policía reprime a cualquiera. Lenny (Ralph Fiennes en registro Nicolas Cage) sigue enamorado de Faith (Juliette Lewis en su período actriz-cantante calentona onda "me chupo un dedo, ¿no ves?") y desea seguir sintiendo y viendo lo que vivió con ella o lo que puede pasarle a ella si no están juntos otra vez. "Mirar con los ojos cerrados", dijo Godard, y Bigelow reproduce bastante de aquel axioma: todo se puede palpar, ver, mirar, sentir, tocar en el mundo de Días extraños, un universo a punto de explotar, caótico, enfervorizado, de fuegos artificiales y festejos en las calles. Un día y medio es el tiempo en el que transcurre la película, todo es veloz pero no efímero: se cuentan cosas importantes en esos extraños días y hasta hay tiempo para describir y presentar personajes extraordinarios, algo inusual en el mainstream de estos días.

Hay un par de policías corruptos y asesinos, un amigo supuestamente fiel y otros personajes que parecen vivir al máximo sus emociones. Justamente ése es el triunfo de Bigelow en Días extraños: lograr una película emotiva en medio de un frenesí insoportable por el fin de los tiempos y el comienzo de una nueva era. Lenny sigue enamorado de Faith y hará lo imposible por recuperarla, v se lo ve eludiendo multitudes, siendo golpeado más de una vez con tal de conseguir su propósito. Bigelow se preocupa por no olvidar esta historia de amor, pero, mujer al fin, deja el gran papel de la película para Mace (Angela Bassett), una especie de remisera de asiáticos que vienen a celebrar el fin de aquel año y siglo. Mace es energía pura en la piel negra y musculosa de Bassett, y también se siente atraída por Lenny, en una relación empática que recuerda a las de los grandes westerns. Hará lo imposible por salvar a su amigo (al que no soporta pero ayuda toda vez que puede), pero también es madre, como lo había sido Sarah Connor todavía embarazada en *Terminator* y luego corriendo junto a su hijo en la secuela de inicios de los noventa. Los mundos Cameron (productor y guionista de Días extraños) y Bigelow se tocan definitivamente. Sarah se reencarna en Mace de forma más humana, visceral, romántica, deseable. No hay androides en el mundo de *Días extraños*; hay deseos no concretados: ser buena madre, esposa, amante, tener buen sexo, olvidar, volver a enamorarse. Por eso el beso final de la maravillosa Mace y el hiperquinético Lenny es el mejor inicio para el nuevo siglo ¡Y pensar que dos años antes Julia Roberts y Denzel Washington ni se rozaban en *El informe pelícano*! **GUSTAVO J. CASTAGNA**

El peso del agua

The Weight of Water

Estados Unidos/Francia, 2000, 113', con Sean Penn, Catherine McCormack, Elizabeth Hurley, Josh Lucas, Sarah Polley.

ada nueva película de Kathryn Bigelow es una promesa latente de testosterona, adrenalina y mundos cerrados donde los códigos entre hombres se tensan como alambres. Como Claire Denis, Bigelow se mete en mundos viriles y los pinta mejor que nadie. El peso del agua es, en este contexto, la cifra impar, la película en la que la directora revierte sus fórmulas habituales, abandona la linealidad claustrofóbica para construir un relato doble, donde dos líneas narrativas -una en 1873, otra en el presente- funcionan paralelamente, unidas por puntos de contacto trazados por la sensibilidad de una mirada femenina. No es una película de mujeres, sino con mujeres, mujeres corajudas que ocupan el rol que suelen ocupar los hombres en las películas de Bigelow, mujeres que convierten un trabajo en un deber ineludible (Catherine McCormack) v mujeres resueltas a corregir la corrupción del mundo de los hombres (Sarah Polley). Los hombres, en cambio, son retratados como faltos de carácter (Josh Lucas), vanidosos (el insoportable Sean Penn) y abusadores. Las leyes del universo Bigelow siguen presentes, pero la testosterona deja lugar a la sutileza, a un velo opaco que tiñe a la película de tal ambigüedad que incluso el final es revelado a medias, oculto por los atropellos de la lluvia -en el pasado- y del océano -en el presente-. Una Bigelow inusual, pletórica en simbolismos atenuados: el agua, que es para la directora un medio en *Punto límite* y *K-19*, es ahora un fin; limpia los cuerpos, pero también oculta los secretos y entierra los cadáveres.

Un buen ejercicio es pensar a El peso del agua como el reverso de Días extraños. Si en esta última Bigelow usaba al vertiginoso avance tecnológico para pensar al futuro de los Estados Unidos, en la primera es el contexto de la inmigración masiva que fundó al país, lo que se aprovecha para hablar de los orígenes puritanos y conservadores. En ambos casos se parte de un asesinato que debe ser resuelto de un modo atípico: intentando prever el futuro o revisando un pasado lleno de grietas y zonas crípticas. También los protagonistas de ambas películas son imágenes contrapuestas: el Lenny Nero era un mercenario de mala vida que encontraba la redención a través de una mujer; la Jean Janes de Catherine McCormack, en cambio, es una mujer centrada que pierde progresivamente la cordura al obsesionarse con los asesinatos de 1873, productos de un mundo de mujeres sometidas y hombres hipócritas. Sin dejar de ser una pieza transicional, El peso del agua es una Bigelow con todas las letras, una película sólida, dura y con las botas clavadas en el barro. GUIDO SEGAL

K-19

K-19: The Widowmaker

Estados Unidos/Inglaterra/Alemania/Canadá, 2002, 138', **con** Harrison Ford, Liam Neeson, Peter Sarsgaard, Jacob Pitts.

a película comienza con pura acción visual: un prolongado plano secuencia en el claustrofóbico ambiente de un submarino. Se trata de un simulacro que indica que el K-19 todavía no está listo para zarpar. Rodeado de oficiales de la Unión Soviética, el Capitán Polenin (Liam Neeson) se queja porque los errores fueron causados por la ineficiencia en la construcción del navío y en la provisión de suministros. Pero la orden del comando es

clara: en lo más álgido de la Guerra Fría (1961), era urgente tener al primer submarino nuclear de la URSS a tiro de misil de la costa este de EE.UU. Entonces, el comando convoca al Capitán Vostrikov (Harrison Ford) para que tome el mando, y relega a Polenin al segundo puesto. Vostrikov presiona a sus subordinados hasta conseguir resultados: la embarcación zarpa según lo previsto. Los siguientes objetivos: realizar un simulacro de lanzamiento de misil, y llevar la nave a 400 km de EE.UU. Desde el comienzo, ambos capitanes entran en conflicto, y escenifican las contradicciones de dos estilos que convocan a temas habituales en el cine de Bigelow: Polenin tiene una mirada más comprensiva, asimila la tripulación a una familia y se considera a sí mismo un padre. Vostrikov, en cambio, está allí para cumplir con los objetivos estratégicos del Estado, y es el encargado del establecimiento de las prioridades para cumplir con dichos objetivos. Su lógica: la búsqueda de la perfección. Su método: el llevarse a sí mismo y a su equipo al límite, para que luego sean capaces de ir voluntariamente más allá de lo esperable. Esta exigencia es también para los materiales del K-19, y es eso lo que finalmente falla, poniendo en riesgo a la Humanidad, ya que la explosión del submarino nuclear podría desencadenar una guerra. Bigelow recurre a una mezcla de trabajo en equipo y entrega personal, en un marco claustrofóbico en el cual despliega su gusto por la perfección en los detalles y el hecho de serle fiel al principio que le indica que tiene que llevar el estándar de su producción más allá del promedio. Y asimila su actitud con la del personaje de Ford (cuya ética prevalece). La producción en sí misma era un desafío, con filmaciones en alta mar, con grandes navíos dispuestos para el emprendimiento, en condiciones climáticas riesgosas. En este marco, Bigelow filma una película de hombres enfrentados a momentos críticos, generosos en su heroísmo, que deben resolver situaciones graves provistos y condicionados por sus sentimientos y su voluntad. AGUSTÍN CAMPERO

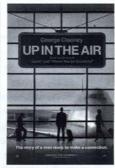


PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -Consultoría - Traducciones

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





Amor sin escalas Up in the Air

Estados Unidos, 2009, 108'

DIRECCIÓN

Jason Reitman

GUIÓN

Jason Reitman y Sheldon Turner

FOTOGRAFÍA

Eric Steelberg

EDICIÓN

Dana E. Glauberman

MÚSICA

Rolfe Kent

INTÉRPRETES

George Clooney, Vera Farmiga, Anna Kendrick, Jason Baternan, Amy Morton, Melanie Lynskey, J. K. Simmons, Sam Elliott, Danny McBride, Zach Galifianakis.



mor sin escalas se abre con un rítmico montaje de planos tomados desde un avión, a una altura en virtud de la cual las formas y los colores confieren al paisaje un grado de abstracción que impide reconocer límites, contornos y detalles. La canción que acompaña (no sin ironía) esas tomas es "This Land Is Your Land", de Woody Guthrie, en la versión de Sharon Jones & The Dap-Kings, ciertamente más funky que la original y que aquélla con la cual Bruce Springsteen y Pete Seeger acompañaron la asunción de Obama como presidente de los Estados Unidos. La primera frase que pronuncia el protagonista, ante la inquisición del empleado despedido interpretado por el gran Zach Galifianakis, es "Who the fuck am I?" ("¿Quién carajo soy?").

Estos dos apuntes pueden servir como base para acercarse a la película más lograda, ambigua, triste y elusiva de Jason Reitman. No es que su guión no abunde en (muy buenos) momentos de humor; es que resulta difícil encasillarla ya que usa y entrecruza elementos de comedia romántica (en la cual pone el acento el mentiroso título local), de buddy movie entre el protagonista y la nueva ejecutiva, de película de aprendizaje para ambos personajes, de screwball en el rol jugado por las hawksianas mujeres, de drama social vinculado al desempleo y de melodrama en la vuelta de tuerca que precipita el final. El film cambia y subvierte los registros de los géneros mencionados y abunda en detalles que nos hablan de las múltiples capas que lo conforman. Éstas son sólo un par de posibles líneas de lectura.

El trabajo de Ryan Bingham (George Clooney) es despedir gente, para lo cual debe viajar por todo Estados Unidos. Al estar 320 días al año fuera de su domicilio, su verdadero hogar reside en los "no lugares" representados por aeropuertos, salas de espera, aviones y hoteles de lujo. La llegada a su empresa de la ascendente Natalie (Anna Kendrick), que pretende instalar un sistema de despidos a través de videoconferencia y a la que deberá enseñar el verdadero funcionamiento de la compañía, y la relación que traba con Alex (interpretada por Vera Farmiga, que se autodefine igual a Ryan "pero con vagina") conforman el nudo de la trama. ¿Cómo reacciona un ser aparentemente egocéntrico, egoísta, solitario y desapegado frente a cambios tan importantes en su vida? Por ahí pasa el hilo conductor del relato.

Reitman consigue (a fuerza de guión y del incombustible encanto de Clooney) que desde el inicio sintamos empatía por un personaje dedicado a una labor tan desagradable como la de realizar despidos en el contexto de una economía que se hunde. Para colmo de males, Bingham parece creer genuinamente en los eslogans de los cursos de autoayuda/superación que también imparte. Exponente de esa nueva burguesía arribista, que a fuerza de programas de fidelidad y acumulación de millas a cargo de la compañía accede a la ilusión de un nivel de vida que le es ajeno y al espejismo de un éxito que todo lo justifica, el protagonista suma puntos para constituirse en el arquetipo de un ser detestable. El mundo que se nos muestra al inicio no es el de la "tristeza de los niños ricos" que retrata Wes Anderson, o el de la burguesía ilustrada de la Costa Este que puebla las producciones de Woody Allen (menos aún la burguesía o la oligarquía

que Chabrol y Visconti nos devuelven del otro lado del Atlántico). Nuestro protagonista sabe (aunque intente olvidarlo u ocultarlo) que pertenece a la misma clase que aquéllos a quienes despide.

¡Qué fácil sería odiarlo! Sin embargo, el director y guionista, tal como hace decir a Bingham, "usa estereotipos porque es más fácil". Pero con el correr del metraje dinamita esa afirmación y evidencia las particularidades y contradicciones de su personaje (como en la secuencia de inicio, a medida que aterriza ve con más claridad, detalle y definición las cosas). Ciertamente es más fácil pensar en una persona que se dedica a aquellos menesteres simplemente como un inhumano hijo de puta. Sin embargo, la realidad es más compleja. Éste posiblemente sea uno de los personajes menos unidimensionales de Reitman. Él siempre juega con los estereotipos: ¿cómo explicar si no la madurez y determinación indestructibles de Juno o el pragmatismo y la capacidad de argumentar y convencer a toda prueba del protagonista de Gracias por fumar? Pero aquí no sabemos efectivamente si el protagonista "compra" del todo aquello que dice y hace (como él mismo inquiere en algún momento: "eso es lo que vendés, pero ¿cómo es la cosa?"). ¿Hace lo que cree? ¿Termina por creer en lo que hace? ¿Hace como si creyera para soportar hacer lo que hace? Nunca lo sabremos del todo, así como no lo sabe el propio Bingham. Realmente, ¿quién carajo es este tipo?

Así, el arquetipo, el personaje irreal y de fantasía (al que podríamos mirar mientras baila elegante y descuidadamente en la fiesta en la que se coló, sin más, sólo para disfrutar su carisma) va adquiriendo carnadura, profundidad y credibilidad. Es por eso que a través de sus ojos vemos la oposición entre los asépticos y lustrosos "no lugares" por donde transcurre su vida (aceitadamente imbricados mediante el montaje) y la rugosidad y desprolijidad de la imagen de su pueblo natal (expresadas a través de la cámara en mano), adonde asiste para la boda de su hermana. Es por eso también que no "rechina" que, ante la puesta en peligro o caída de su mundo por la suspensión de su sistema de trabajo, egoísta y arrebatadamente intente refugiarse en eso que para él se parece a lo que dicen que es el amor. Claro que sería más fácil que el tipo "muriera en su ley". Pero Reitman elije respetar a su personaje antes que contentar, apaciguar o tranquilizar al público. Es lo mismo que pasa con el "tema importante" del film (el desempleo): aunque usualmente se imponga adoptar un tono más parecido al que le dan a la canción que abre la película los cantantes de protesta, aquí se opta por el continente de la comedia, que insufla un aire que elude los lugares comunes, aun cuando ello pueda desorientar y hasta molestar a cierto público.

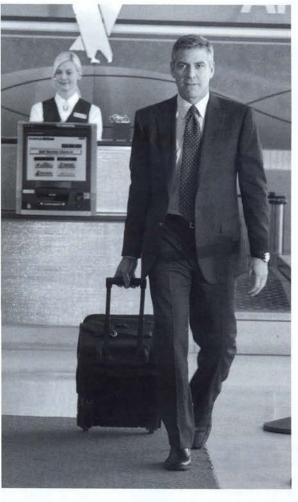
La coda de los testimonios que cierran la película puede ser leída como un refugio en la familia o incluso como una imposición para suavizar la devastadora tristeza del final, mas en modo alguno como una reivindicación del status quo (ya antes vimos cómo funcionan las relaciones de pareja y de familia). El film termina, en realidad, con el regreso del protagonista a su mundo, a sus viajes y aeropuertos, a su fantasía sin pies en la tierra. Pero no es lo mismo acercarse a un espejismo cuando ya se tomó conciencia de que no es sino eso: un espejismo. [A]



SOBRE EL CINE DE **JASON REITMAN**GRACIAS POR FUMAR, LA JOVEN VIDA DE JUNO Y AMOR SIN ESCALAS

Todas las voces

por Hernán Schell



El sabio auténtico tarda veinte buenos años en realizar el gran descubrimiento, el que consiste en convencerse de que el delirio de unos no hace, ni mucho menos, la felicidad de los otros y a cada cual, aquí abajo, incomodan las manías del vecino.

Loius-Ferdinand Céline,

Viaje al fin de la noche.

o primero que se puede notar en el cine de Jason Reitman es que los protagonistas de sus películas hablan bien y que, sobre todo, usan esta habilidad oratoria como mecanismo de defensa y persuasión. Juno debe pasársela respondiendo con su lengua filosa a los que la juzguen por su condición de adolescente embarazada; Ryan Bingham utiliza su capacidad retórica para calmar a la gente a la que debe despedir, y Nick Naylor utiliza sus habilidades como orador para defender a una de las industrias más repudiadas del mundo. Por otro lado, estos personajes no sólo usan la palabra hablada para tratar de defenderse de su entorno, sino que, mediante la voz en off, parecen incluso desafiar al público a que entren en sus poco convencionales puntos de vista. Con voz en off, Juno dice que a pesar de que acaba de parir un hijo carece de sentimientos maternales; con voz en off Bingham se presenta a sí mismo como un hombre que se dedica a dorarle la píldora a la gente que va a ser despedida, y con voz en off Nick Naylor se presenta como alguien que se dedica a utilizar su palabra para funcionar como abogado de las peores calañas empresariales.

En todos estos casos, este recurso sonoro tiene una misión: lograr que el espectador cuestione los lugares comunes, meterlo en un mundo en el que los preconceptos deben desaparecer, y que se pregunte si ciertos pensamientos cotidianos no necesitan ser revisados. Que las tabacaleras pueden ser más un enemigo maldito creado que verdadero, que las más terribles formas de despido pueden ser hechas por personas no necesariamente terribles y que una adolescente no tiene por qué ser sinónimo de irresponsabilidad.

Hay, si se quiere, hasta un espíritu profundamente subversivo en Reitman, al menos en lo que respecta a subvertir las creencias generales.

Lo interesante es que este espíritu revoltoso no viene acompañado de una puesta en escena ostentosa, o de personajes que declaman a gritos su verdad. Reitman filma de manera elegante y discreta, es un cine de planos medios y generales, de personajes que pueden proponer abierta y naturalmente un aborto no como un crimen sino como una posibilidad normal ante un embarazo no deseado, de música tranquila y relajada que suena en medio de discursos políticamente incorrectos.

Pero el universo reitmaniano está también poblado de personajes secundarios que el director no quiere que pasen desapercibidos. Si para algo ha demostrado talento Reitman es para dominar el difícil arte de captar el gesto exacto de un personaje, el tono de voz indicado o la vestimenta adecuada para que entendamos con un par de elementos algunas características particulares e interesantes de una persona. La nena tierna e inocente que protesta contra el aborto en Juno, el caricaturesco jefe de pilotos en Amor sin escalas o el vaquero de Marlboro de Gracias por fumar son tres de los muchos seres que en las películas de Reitman no aparecen más de cinco minutos y sin embargo pueden expresar mucho de su personalidad y su visión de las cosas a través de sus modales, sus gestos y hasta su vestimenta.

En ese detalle brillante de hacer que prestemos atención hasta en el más secundario de los personajes hay una intención de seguir la máxima de Jean Renoir de que todas las personas tienen sus razones, que no hay una verdad absoluta sino visiones diferentes. Por eso el cine de Reitman se resiente cuando este espíritu democrático se opaca con algún juicio moral sobre alguna de sus criaturas. La extrema ridiculización del personaje de William H. Macy en Gracias por fumar termina siendo inadecuada en una película cuyo mayor atractivo es que trata de entender las concepciones morales de todos, incluso de aquellas compañías y seres que podrían considerarse asesinos. Por otro lado, la única escena molesta de Juno es aquélla en la que una técnica de ultrasonido es humillada por la madrastra de la protagonista. Un momento agresivo en un film caracterizado por su mirada amable y respetuosa. Amor sin escalas, en cambio, es la primera obra maestra de Reitman. Aquí no hay un juicio sobre nadie. Ni sobre el que crea formas de despido aberrantes para ascender laboralmente, ni sobre el que elige vivir aislado, ni sobre la que debe sobrellevar una doble vida para hacer su existencia soportable. En Amor... cada cual obra como puede para tratar de pasar por la vida lo mejor posible, y es comprendido en sus razones por la película, aun cuando sus acciones pueden afectar a otros para mal. El resultado final es una película terrible, con una mirada furiosa sobre el sistema capitalista y un sentimiento desolador por no saber si los lazos afectivos terminan siendo una carga o una solución para una persona. Pero como diría Céline, Amor... resulta también una película sabia en su concepción sobre el mundo. Lo bueno es que al cine de Reitman no le llevó veinte años llegar a esa sabiduría, sino tres largometrajes hechos en menos de un lustro. [A]



Dicen que dicen

En contra por VV.AA.

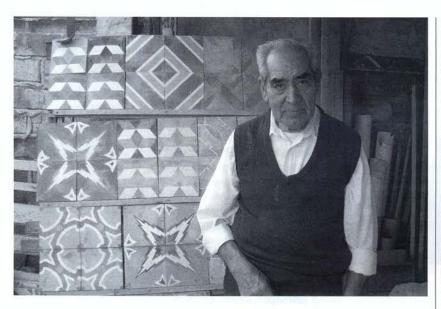
Dijo Guido Segal: No sólo me parece un cliché enorme por todos lados -el hijo de puta que aprende la lección y se hace bueno-, sino que es un exponente más de películas que arrancan siendo incisivas con la mierda del sistema pero eligen acabar siendo conciliadoras, lo cual a fin de cuentas implica defender al sistema. Esto se disfraza con un humor cínico más cómplice que punzante. En ese sentido es una película bastante hipócrita, porque pone a Clooney como el máximo exponente del sistema y lo separa del resto de la gente (incluso de su par, Farmiga), castigándolo, mientras se defiende a los demás, a la humanidad, que siente y ama y necesita a sus seres queridos. Arranca dándole duro al sistema, pero a final no se hace cargo; al priorizar los dilemas de Clooney se desentiende de la crítica que plantea al comienzo. Esto la hace una película no sólo cagona, sino además cobarde respecto del medio de producción donde se hizo. Por otra parte, al sistema le encanta que lo critiquen y siempre premia generosamente a películas que discuten con sus métodos. Es la mejor forma que encontró el liberalismo despiadado para subsistir: incorporar a los que cuestionan, minimizando la crítica. ¿Y los trescientos carteles del Hilton? ¿Y los novecientos primeros planos de American Airlines? En ese sentido, el montaje cool, la banda de sonido melancólicamente indie, hasta el enorme carisma de Clooney, todo banaliza a la película, la vuelve trivial. Es entretenida, sí, pero para el caso podría haberse tratado de cualquier otra cosa. Y disiento en que Clooney está genial, abusa de los gestitos del estilo "muerdo los hielos, me río y termino de contar la anécdota". Demasiado seductor para su personaje, a tal punto que cuando se pone maduro y reflexivo parece una parodia de sí mismo y disminuye cualquier emotividad que la película claramente desea transmitir. Película cobarde y fría, entonces. Divertida por momentos, bien filmada, pero decepcionante.



Dijo Agustín Campero: Es extremadamente cerrada, unidireccional, finalmente sin lugar a contradicciones que podrían haber surgido con el desarrollo de la historia. La película reprime esas contradicciones. Clooney termina castigado, triste, frustrado, padeciendo su situación de la cual no puede salir. La historia le enseña a Clooney que su opción de vida es mala, y como es mala merece ser castigada. La película, en todo sentido, tiene un quiebre en el casamiento. La cámara en mano no tiene ningún sentido, salvo el de mostrarlo todo como un momento casero, ordinario, deseable, alejado de los planos un poco más convencionales del resto del film. Esa cámara en mano termina siendo el punto de vista hegemónico de la película: es el punto de vista de un video hogareño. Hasta ese momento, era una película divertida y con contradicciones, principalmente a partir del propio Clooney: su trabajo es terrible, inaceptable, la situación de quedarse sin trabajo es insoportable (es imposible no tener empatía con quienes se quedan sin trabajo), y sin embargo Clooney es un personaje encantador y promueve situaciones que tienen su encanto. Sabemos que es algo terrible, y sin embargo Clooney lo hace tolerable. Pero el punto de vista de la película nunca deja de ser crítico con todo lo que hace Clooney para llevar su vida (dedicarse a despedir gente, preferir vivir solo), y lo asimila como algo propio de quienes son "ganadores" en la vida cotidiana contemporánea. Va a un enorme lugar común. Clooney se alecciona de qué debería ser lo deseable (que en este caso no es lo extraordinario) y se ve condenado a no alcanzarlo por la forma de vida que eligió. Merece transitar una vida vacía y resignada. La película prepara y consuma la trampa, y le impone ese castigo. Y creo que lo que se impone es que quienes se quedan sin trabajo igual son felices porque sí decidieron conformar una familia común y corriente.

Dijo Marcos Vieytes: La película castiga a Clooney haciéndolo correr a la casa de la mina como si se tratara de una comedia romántica. Esa mujer, por otra parte, no lo habría acompañado al casamiento de la hermana al darse cuenta de que el tipo está enamorándose de ella. Y Clooney jamás habría dejado de dar la conferencia de la mochila para salir corriendo como un adolescente. Encima, la película arma ese momento de modo más ostensible que otros: hay una grúa que avanza -sobrevuela, si quieren- desde el fondo del auditorio cuando está empezando a dar la conferencia, el tipo se va de ella inexplicablemente y corriendo; todos elementos que inducen al espectador a creer en el encuentro amoroso, a vivirlo como posible, para después desbaratarlo. En ese sentido, siento que la película usa al personaje y usa al espectador. Hay algo perverso en la película: edifica una fe en el espectador, para después decepcionarla. No era necesario hacer eso. Se queda a medio camino entre el juego del cine como espectáculo (la presencia de una estrella, las convenciones de algún género, la grúa, la corrida) y el informe sobre una "realidad", sobre un "tema". Me parece que una evidencia de esa falsa indefinición es la boda filmada cámara en mano, separada del resto de la película. La película usa distintos registros y se vale de ellos de manera un tanto fraudulenta, o al menos incongruente consigo misma.

Dijo Florencia XX, saliendo de ver Amor sin escalas en Cinemark Palermo: "¿Éstos nos quieren explicar que los que se quedan sin trabajo son felices porque duermen cucharita? ¡Que se vayan a la concha de su madre!" [A]



Los conjurados

por Eduardo Rojas

esde el comienzo, Los resistentes elige conjugar los tiempos, el presente desde el que convoca a sus protagonistas y el pasado en que éstos ejercieron ese protagonismo. Esa conjunción está elaborada con una sutileza poco común para una película política: un hombre mira por una ventana, un tango suena atenuado en el ambiente mientras el hombre. canoso, toma mate. Enseguida un travelling por un pasillo interior de la casa y en la banda de sonido la música es reemplazada por el lejano y ominoso ronroneo de aviones en vuelo y difusas explosiones de bombas. Una voz en off se suma para recordar que el 16 de junio de 1955 una escuadrilla de aviones sobrevoló Buenos Aires bombardeándola y asesinando a cientos de sus habitantes, paso previo al casi inmediato derrocamiento de Perón. Fin -afirma la voz- de una inédita e irrepetida época de felicidad para el pueblo argentino. Vuelta al presente, un grupo de hombres viejos se reúne en la puerta de un edificio y sube a uno de sus departamentos. Un aire conspirativo los aúna e instala un clima incierto. No hay tal conspiración, son antiguos militantes de la resistencia peronista, iniciada aquel 16 de junio, que se reúnen para evocar su lucha.

Esa conjunción de tiempos, ese fino tratamiento inicial de un pasado oscuro y sangriento deviene en paralelos y paradojas: toda la secuencia –comienzo de la evocación de un momento histórico y una práctica política muy precisos– está filmada en blanco y negro, cromatismo que esplende y, expandiendo las tinieblas, remite al horror picassiano de Guernica, la barbarie nazi tronchando el roble de la autonomía euskera; un retoño de esa barbarie camuflándose de civismo liberal para replicar aquel salvajismo tronchando vidas entre las palmeras de Plaza de Mayo. Pero ese blanco y negro, ese aire de conjura remite también a un hito del cine argentino de otro

Los resistentes

Argentina, 2009, 167' DIRECCIÓN

Alejandro Fernández Mouján

GUIÓN

Alejandro Fernández Mouján, Martín Rodríguez

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Sebastián Mignogna, Eva Lauria

INVESTIGACIÓN Y PRO-DUCCIÓN EN DESARROLLO DE PROYECTO

Ricardo Ottone, Martiniano Cardoso

SONIDO DIRECTO

Luciana Jiménez Salice, Triciclo Sonido

POST PRODUCCIÓN DE

Lucas Granata, Álvaro Granata

MONTAJE

Vanina Milone, Alejandro Fernández Mouján signo cultural (y político) raigalmente opuesto: *Invasión*, la obra maestra de Hugo Santiago, guión de Borges y Bioy. En alguna encrucijada fantástica, allí donde las paralelas se cruzan y el tiempo y la historia se desvanecen, la borgeana conjura perpetua abre sus laberintos para comprender a la resistencia peronista.

Paralelos y paradojas nos devuelven a un presente sin conjuras, la historia evocada se une con la evocación; mientras los veteranos resistentes cambian sus primeros diálogos, la cámara inmóvil registra desde lo alto la belleza de las torres y cúpulas de los antiguos edificios de la zona de Avenida de Mayo y el Congreso. Todo está quieto, como si el tiempo se hubiera detenido a la espera de que una amenaza latente se concrete, o de que el tiempo de la lucha se reanude. Pero allí se separan las coordenadas de Los resistentes y las disonantes referencias que nos generó, porque, en un salto más humano que geográfico, se transforma en un peculiar relato de caminos; el territorio argentino es el escenario donde recoge los testimonios de los hombres y mujeres que integraron ese ejército secreto y desarticulado que se llamó "la resistencia peronista".

Son otros entonces los ancianos protagonistas. Rústicos en su mayoría, gente de pueblo en el más directo sentido del término (bastardeado por el mal uso y la demagogia, la simple contundencia de estas voces le devuelve su primitivo alcance). El blanco y negro del principio ha dejado lugar, con un contraste que resalta su brillo, al color. El del comienzo era un grupo de militantes que encauzó su lucha sumándole ideología y debate, un grupo aún activo en la discusión del presente. Todas sus intervenciones restantes nos volverán al blanco y negro; el cromatismo del resto destaca la variedad de sus experiencias, sus voces parecen un canto a la precariedad de una lucha instintiva, de un saber del combate que se aprende combatiendo. Hay quienes lo continúan, ahora contra la corrección política: Mabel Di Leo reivindicándose subversiva y terrorista; hay otros a quienes la fragilidad de la memoria parece mantenerlos en un presente perpetuo, la lucha contra el paso del tiempo se empareja a la antigua lucha contra el poder dictatorial, la amnesia de la edad es así una forma de condecoración.

A diferencia de tanto cine político que se neutraliza tratando de imponer su ideología, *Los resistentes* no pontifica ni da nada por sabido, Fernández Mouján le otorga su tiempo a cada palabra, a cada gesto; así la mano sobre la frente del viejo ferroviario que se esfuerza en recordar está cargada de un noble dolor: el de quien todavía quiere pelear la más imposible de las batallas, la que se libra contra el tiempo; una anciana titubea en el recuerdo de la prisión de su esposo, legislador peronista, la cámara cambia el plano medio por uno general que abarca toda la habitación desierta que la alberga; los silencios de una memoria menguante y en paz encuentran así su continente.

Como en *Espejo para cuando me pruebe el smoking* o *Pulqui, Los resistentes* rescata el trabajo manual como una ética, por caso un fabricante de mosaicos que reemplaza con su elocuente artesanía el relato de su experiencia resistente.

Con el registro de esas particulares formas de lucha y trabajo, soslayadas por un presente en el que ninguna de ellas parece tener lugar, se va construyendo el particular relato de esta película política, un cine manufacturado que evoca el ayer y pretende recobrar de él aquello que perdura como un rescoldo. Un cine que es por sí solo una forma de resistencia. [A]

"Creo que al peronismo de hoy le falta rebeldía"



por Jorge García

¿La idea de la película te fue propuesta por militantes peronistas?

Un grupo de viejos militantes –el que aparece en la película– se reúne todas las semanas en el taller de uno de ellos a conversar de política. Hace un tiempo me llamaron para decirme que estaban interesados en hacer una película sobre los primeros años de la resistencia peronista, digamos entre 1955 y 1965.

¿Ellos habían visto Pulqui?

No, cuando me llamaron Pulqui todavía no se había estrenado. Habían leído algo sobre la película y a través de un conocido de ellos se contactaron conmigo y me dijeron que querían hacer un film de ficción sobre aquellos años que transcurriera en la cocina de la casa de uno de los resistentes, porque las cosas siempre se planificaban en las cocinas. Les interesaba que hubiera un registro de esas historias antes de que ellos desaparezcan físicamente. Yo no sé si ellos habían hablado antes con alguien, pero les dije que yo -por distintos motivos, entre ellos el económico- no estaba dispuesto a trabajar en una ficción; lo que les sugerí fue que podía ayudarlos a recoger testimonios de gente que había participado en la resistencia. Empecé a ir a sus reuniones y terminaron aceptando que trabajemos bajo esas pautas, haciendo contactos, buscando grabaciones y material de archivo. Hicimos una choriceada en una seccional ferroviaria y juntamos unos pesos para una primera grabación, que fue una reunión en el taller de ellos, y también nos fuimos contactando con mucha gente.

¿Por qué filmaste en blanco y negro las reuniones de este grupo y en color el resto de la película?

Porque quería recrear el clima del 16 de

junio de 1955, el día del bombardeo a la Plaza de Mayo, que, según los archivos, fue un día gris. Yo quería transmitir la sensación de ese día sin recurrir a esos archivos. Esperamos un domingo -que era el día más tranquilo para filmar- que tuviera esas características climáticas. Ese día rodamos todas las partes de las cúpulas y los edificios y allí apareció la idea del travelling inicial que recorría el lugar de las reuniones. La intención era la de producir una suerte de dualidad entre el tiempo del bombardeo y el actual, y por eso decidí dejar las reuniones de ellos en blanco y negro y el resto de la película en color.

¿Por qué no usaste ningún material de archivo?

Porque quise rescatar el valor de la narración oral pura sin ilustrarla ni fijarla en una imagen, para que de ese modo el espectador se forme su propia imagen a partir de lo que se le relataba. A mí me impresionó mucho una película china de Wang Bing en la que una mujer hacía una suerte de historia de los últimos cincuenta años de su país sin recurrir a otro elemento que el relato oral. Por eso decidí jugarme con esa estructura tratando de mantener cada relato lo más entero posible.

Sí, hay relatos que parecen ser ininterrumpidos, sin ninguna fragmentación de montaje.

Además yo no los hago repetir, sino que me quedo con el relato inicial de cada personaje.

Por otra parte, hay como un intento permanente de eludir la nostalgia, buscando darle a esa lucha una suerte de continuidad en el tiempo.

Bueno, eso surgió de los mismos relatos,

ya que los personajes no son nostálgicos, sino que tratan de recuperar esa etapa de lucha y sostenerla en el presente.

La sensación que me da a mí es que el tema principal de la película es, en última instancia, qué es el peronismo.

Sí, yo creo que esta idea acerca de qué es, finalmente, el peronismo es algo que se viene discutiendo desde hace mucho, y es una discusión sin terminar que tiene su origen en los años 60 y 70 del siglo pasado, cuando surgieron las primeras organizaciones armadas y apareció esa relación conflictiva entre los militantes y Perón y las conducciones. Creo que, sobre todo en el final, la película reaviva esas polémicas.

Es muy fuerte, por ejemplo, cuando uno de los resistentes dice que Armando Cavalieri formaba parte de esos grupos clandestinos. Y si hoy vemos en qué se convirtió Cavalieri...

Es que de esos casos hubo muchos, incluidos tipos que terminaron formando parte de las A.A.A.

Es que está el tema que siempre fue básico dentro del peronismo que es el de las diferencias existentes entre los militantes y las conducciones, Perón incluido. Yo recuerdo a un viejo militante de San Luis que hace muchos años, hablando de este tema, me dijo: "Sabe lo que pasa, que el que no es peronista es Perón" (risas). Otro elemento que aparece en los relatos es el del espontaneismo de la lucha, donde no había una conducción estratégica.

Lo que unificaba a todos era, antes que nada, la idea del regreso de Perón al país. No había una ideología clara y definida; lo que se buscaba, sobre todo, era impedir la consolidación del sistema. Esa ausencia de

ESTRENOS ENTREVISTA CON ALEJANDRO FERNÁNDEZ MOUJÁN

una ideología provocó la dispersión de muchos militantes hacia diversas vertientes, que fueron desde la ultraderecha hasta la izquierda armada.

Otro tema que surge de estos relatos es que no había preocupación por la seguridad. Si había que poner una bomba se hacía, pero sin tomar un mínimo de precauciones.

Yo creo que algún tipo de seguridad tenían; si querés, una medio casera. No se contaba lo que se hacía, lo que podía llevar a situaciones como la que se relata del militante cordobés: como salía todas las noches, su mujer creía que la engañaba y terminó matándolo.

Hay, además, una especie de reivindicación de cierto carácter artesanal de la resistencia; por ejemplo, el hecho de ponerse a fabricar clavos "miguelitos".

Es que esas pequeñas acciones impidieron de algún modo la consolidación del sistema. Tené en cuenta que, como lo señala uno de los entrevistados, muchos militantes se conocían de una manera casi fortuita y se enganchaban en pequeñas acciones.

Sí, hay un anecdotario muy rico, por momentos muy divertido, con una narración de un tono muy barrial.

Es cierto, hay una cosa como doméstica, de amigos que no se sometían a ninguna disciplina rígida.

Además, hay estilos narrativos muy diferentes que oscilan entre lo picaresco, la emotividad y la bajada de línea.

Es que esos relatos muestran la mezcla de personas que venían de diferentes lugares y de distintas clases sociales y terminaban trabajando juntas. Es un poco el reflejo de lo que es el peronismo como movimiento policlasista.

Hay un relato, el de "Gogo" Montes, que llama la atención por sus silencios, que respetaste sin cortes.

Bueno, sí, con ella filmamos bastante; tenía cuidado de no contar algunas cosas en detalle. Con su marido fueron muy aguerridos, pero ella se reserva cosas que quedan como fuera de campo del relato. En cambio, Mabel Di Leo, por ejemplo, dice sin ambages que ella era terrorista y subversiva.

¿Cuántas horas rodaste?

Unas 40 horas. Hubo testimonios enteros que quedaron afuera.

¿El trabajo de montaje te llevó mucho tiempo?

Unos tres o cuatro meses. Yo trabajo mucho en mi casa y aquí lo hice con una montajista. En *Pulqui* trabajé solo, y estuve casi un año.

¿Ves esta película como una continuidad de Pulgui?

Tiene que ver en cuanto a que estos tipos salen a defender la felicidad que se describía en aquel film. En aquellos años ellos eran casi adolescentes. Además, Miguel, el artesano que construye el avión en *Pulqui*, es contemporáneo a los personajes de esta película.

En la última media hora de la película, en las discusiones que sostienen esos viejos militantes alrededor de una mesa, afloran todas las cosas que aparecieron en estado latente en los relatos.

Y sí, discuten desde la composición social de la resistencia hasta el papel de los intelectuales y Perón, y también de la necesidad de hacer una profunda autocrítica.

Sí, es el único sector de la película en el que se cuestiona el papel de Perón.

Sí, algunos lo hacen de una manera más virulenta y otros reaccionan como el hijo que se enoja y se pelea con su padre.

A mí me parece que todo ese tramo abre un espacio para realizar otra película.

Puede ser, no lo tengo muy claro.

En varios momentos se dice que ésta es una película dirigida a los jóvenes. ¿Por dónde pasaría esa intención?

En principio, la juventud es el sector más dinámico y proclive a provocar un cambio en la sociedad. Ellos en el momento en que fueron resistentes eran jóvenes, y hoy tratan de transmitir esa experiencia.

¿Creés que hoy existe una juventud peronista?

Me parece que es muy dispersa. Lo que creo es que hay una gran curiosidad en muchos jóvenes por investigar qué fue el peronismo. Hay una enorme cantidad de blogs en Internet que tratan ese tema.

Yo tengo la sensación de que la película debió terminar con la discusión de los militantes. La secuencia final, si bien termina con el avance lento, muy lento, de la carretilla sobre las vías, creo que ablanda de algún modo la conclusión, con la reivindicación de aquellos tiempos.

A mí me pareció que era válido terminar en esos talleres que estaban en esa época llenos de obreros y hoy están casi abandonados. Podría haber terminado con la discusión, pero a mí me gusta ese final.

Finalmente, ¿cómo ves al peronismo hoy?

Yo creo que la película intenta meterse en la discusión del peronismo de hoy, que tuvo en Menem su vertiente más degradada. Esos viejos militantes hoy también difieren en cuanto a su apreciación de la actualidad. Yo creo que lo más valioso del peronismo son estos personajes que creían en un país con futuro. Aquel capitalismo "con rostro humano" que planteaba Perón aparece como mucho más progresista que lo que vivimos en este momento. Hoy el peronismo sigue siendo muy disperso, y estos viejos resistentes tienen una mirada mucho más clasista que los peronistas actuales. Yo hice un documental sobre el último año de Evita que todavía no se exhibió, y los discursos de ella hoy aparecerían como absolutamente ultras y no los soportaría nadie. Creo que al peronismo de hoy le falta rebeldía.

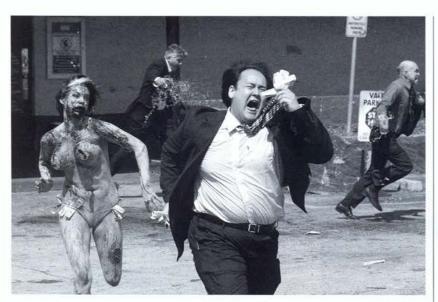
¿Querés agregar algo más?

Sí, quisiera que no se me encasille como alguien que hace películas peronistas, sino que se me trate como un cineasta que toca diversos temas entre los que se incluye el peronismo. [A]





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



Una posibilidad

por Hernán Schell

ierra de zombies comienza con una grabación casera de un muerto vivo comiéndose una persona. Luego de esto se nos muestra, en una excelente secuencia de créditos con un gran uso de la cámara lenta y el teleobjetivo, cómo los cadáveres ambulantes van causando estragos en la Humanidad. Después de esa masacre vemos un par de asesinatos más en los que se nos explica cómo los zombies terminaron de exterminar a buena parte de la raza humana y quiénes fueron los primeros afectados. Toda esta narración no dura más de diez minutos, y con esta introducción la película va nos ubica en un mundo en el que los zombis dominan el planeta y en el que la especie humana se encuentra en vías inminentes de desaparecer. O sea, esta ópera prima de Ruben Fleischer empieza realmente ahí donde las películas de zombis (o por lo menos las más fatalistas) terminan. Hacer esto nos ahorra el sentimiento desesperante de tener que ver cómo, gradualmente, la plaga zombi se va expandiendo. En vez de eso, el film prefiere resumir el exterminio de la mayor parte de la Humanidad en un divertido destrozo de cuerpos. De esta manera, Tierra de zombies expone ya desde el primer momento su propuesta: eliminar todo sentimiento de angustia frente a una situación terrible para hacer el film apocalíptico más feliz que se ha filmado.

Acá no encontramos, por ejemplo, los típicos planos de conjunto que muestran a los pocos sobrevivientes de la masacre en medio de un mundo desolado. Sí se ven, de manera casi permanente, los cuatro protagonistas humanos (Columbia, Tallahassee,

Tierra de zombies **Zombieland**

Estados Unidos, 2009, 88'

DIRECCIÓN

Ruben Fleischer **GUIÓN** Rhett Reese y Paul Wernick **MÚSICA** David Sardy

EDICIÓN Alan Baumgarten

PRODUCCIÓN

Gavin Polone

INTÉRPRETES

Woody Harrelson, Jesse Eisenberg, Emma Stone, Abigail Breslin, Bill Murray, Amber Heard, Bill Murray.

Wichita y Little Rock) como los pocos sobrevivientes de la especie tomados en plano medio y preparados para hacer de la tierra de los muertos vivos un territorio auspicioso para la aventura. Pero lo que más se destaca en Tierra de zombies es que esta película posiblemente sea el film apocalíptico que más livianamente se toma a la muerte. Tierra de zombies no sólo hace de la extinción de la Humanidad una secuencia de montaje divertidísima; no solamente es capaz de hacer de un escopetazo mortal al corazón un chiste excelente, sino que también construye personajes que poseen una notable insensibilidad ante la muerte. Columbus siente el mismo miedo frente a un zombi que el que podría tener frente a un payaso; asesina accidentalmente a alguien y le importa tanto como si hubiera roto un jarrón y puede recibir la noticia del deceso de sus padres como un hecho prácticamente anecdótico. Mientras tanto, Tallahassee puede esgrimir la frase "No había llorado tanto desde Titanic" cuando recuerda la muerte de su hijo y hasta Wichita, tan unida y preocupada por cuidar a su hermana Little Rock, puede poner en juego la vida de ésta en un engaño para robarle el arma a Tallahassee.

Lo extraño es que, no obstante estas características, uno puede perfectamente sentir empatía por estos personajes: temer por sus vidas, tener un sentimiento de alegría cuando rompen un negocio al ritmo de Mozart y hasta sentir ternura cuando terminan unidos y formando una rara familia disfuncional. Y quizás la razón de esta empatía sea que esta misma insensibilidad ante la muerte tiene más probabilidades de aparecer ante una situación apocalíptica de las que uno estaría dispuesto a creer. Uno simplemente está acostumbrado a ver en todo film en el que el mundo amenaza con terminarse muchas lágrimas, mucha desesperación de los personajes ante la posibilidad de morir, padres llorando desconsoladamente a sus hijos e hijos llorando desconsoladamente a sus padres, pero no sería poco probable que, ante una situación en que la Humanidad empieza a ser exterminada, los pocos sobrevivientes, acostumbrados a la muerte, dejen de respetarla y de asombrarse ante su presencia. Como le sucede al Charlie Frost que interpreta justamente Woody Harrelson en 2012 (en Tierra de zombies compone a Tallahassee), la idea de saber que la Humanidad va a terminar puede que, lejos de producirnos horror, termine de liberarnos del terror a la muerte. Después de todo, tal y como dice el propio Frost, el fin de la Humanidad es el fin de toda civilización, de toda cultura, de todas las religiones, de todos los símbolos; es un momento en el que la Humanidad pierde todo valor porque pierde todo objeto, y cada persona se transforma en un mero cuerpo hecho para morir en medio de una masa. Eso nos reduce a algo tan insignificante, tan carente de objetivo y posibilidad de formar algo que en cierta medida nos puede liberar de temerle a nuestro fin. Tierra de zombies, que no por nada empieza con la imagen de una bandera americana que ante la dominación zombi se encuentra desprovista de todo valor y todo peso simbólico, tiene esa misma visión de la Humanidad bajo el Apocalipsis. Y Columbia, Tallahassee, Wichita y Little Rock poseen un poco del espíritu de Charlie Frost. Y probablemente Tierra de zombies, entre su humor negro y absurdo, entre su vitalidad de fantasía y sus escenas de acción exacerbadas, entre su divertido disparate esconde una insospechada verdad. [A]



por Marcos Vieytes

na de vampiros que, más que una de vampiros, es una con vampiros. Una con vampiros que, de a ratos o a la vez, es también una de terror, un noir, una de ciencia ficción distópica, una road movie, pero, sobre todo, un western. Es decir, una película donde el conflicto entre la ley que organiza una comunidad y la moral individual es arquetípico, y en el que también hay caravanas, militares, arcos y flechas. Una película con tres o cuatro líneas de diálogo inolvidables, epigramas disimulados en el devenir de una situación concreta que los pone en contexto como para que no entorpezcan la acción, pero no tanto como para que los olvidemos. Por ejemplo: dos vampiros se encuentran después de un largo tiempo sin verse, charlan sobre su pasado en común y sobre la visión antagónica del futuro que los separa a su pesar; se toman una copas (ya saben de qué), y el pesimista acaba diciendo, como si nada: "La vida es una mierda y encima no te morís". Otra: tres humanos le ofrecen trato a un vampiro. Este último ningunea a los dos que desconoce preguntándoles quiénes son con un gesto sobrador. Dafoe contesta, sin un gesto de más y señalando con la mirada las armas que tienen en las manos: "Somos los de las ballestas". Y eso es todo. Porque si se sabe filmar género, una ballesta dice más que cualquier discurso; por sí sola basta y sobra para definir a un personaje. Para darle entidad a un personaje, una afirmación como ésa es más elocuente que nombre, apellido y número de documento. Y una cara como la de Dafoe es de las más elocuentes del cine contemporáneo. Vampiros del día es una de ballestas y listo. Universal y anónima como un relato oral, destinada a ser recordada más allá de autores, estéticas y críticos.

Pero también será la del amasijo militar en ralenti, y la de la ejecución solar, y la del vampiro que esquiva rayitos de sol bajo la sombra de un árbol, y la de esto, aquello y lo de más allá. Porque *Vampiros del día* es una de esas películas que dan ganas de contar atropellada y minuciosamente a todo el mundo e intentar apasionar al otro tanto como se apasionó uno viéndola, enamorado simultáneamente de lo que ella nos mostró y de lo que nosotros vimos en ella y gracias a ella. Y es tan importante lo que cuenta como lo que no. Está muy

Vampiros del día Daybreakers

Australia, Estados Unidos, 2009, 98'

DIRECCIÓN

Michael Spierig, Peter Spierig

guión Michael Spierig, Peter Spierig

PRODUCCIÓN

Chris Brown, Brian Furst, Sean Furst, Peter Block

MÚSICA

Christopher Gordon FOTOGRAFÍA Ben Nott MONTAJE Mat Villa DIRECCIÓN DE ARTE

Bill Booth

INTÉRPRETES

Ethan Hawke, Claudia Karvan, Willem Dafoe, Sam Neill, Michael Dorman. bien, por ejemplo, que no haya romance. Porque no hay tiempo para eso mientras el mundo se cae a pedazos, aunque sí están el deseo y la intención, y la satisfacción parcial, espontánea, circunstancial de ese deseo. Como esa vez en la que va el trío de héroes protagónico en el auto, la mujer advierte que el vampiro autocensura una mirada dirigida hacia su cuello y, adivinando lo que sucede, se ofrece a calmar su deseo, arriesgada y generosamente, pero sin sentimentalismo alguno. O como cuando ella, preparándolo para el experimento, lo toca, y él dice únicamente "sos tan tibia", mientras el plano americano observa todo sin perder la distancia, y eso basta para que nos imaginemos tanto la helada soledad del personaje como la promesa de calor que lo reanime.

Sobre todo, está bien que nunca haya estabilidad. Que comience con un mundo en crisis y acabe con la incertidumbre sobre el destino del próximo. Que no haya otra cosa que pasaje, transición, descubrimiento (no está lejos, en tal sentido, de la aventura). Que lo propiamente humano duela, traumatice incluso, y no venga acompañado de ese blando discurso que deposita en su naturaleza ideal todo tipo de sentimentalismos. Aquí volverse humano quema, literalmente, y no es garantía de nada, como ser vampiro tampoco excluye la capacidad ética, la conciencia moral. En el fondo, una y otra naturalezas están presentadas como alternas antes que como excluyentes, y así se estructura esta película a dos colores. Entre el azul de la noche lunar y el amarillo del día dorado por el sol. Sin medias tintas, pero contiguos. A una secuencia diurna le sigue una nocturna y así sucesivamente. Eso cuando no coexiste una dimensión dentro de otra, como en las de los autos para vampiros protegidos contra la luz solar en los que ésta, sin embargo, pugna por entrar atravesando la oscuridad a balazos. O como en una de las últimas, en la que un telón de sol alzándose divide horizontalmente el plano, volviéndolo teatro de la lucha cuerpo a cuerpo entre la luz y las tinieblas por apoderarse del plano.

En el primer tercio de la película hay un gran susto. Una de esas apariciones de la nada que, golpe de efecto sonoro mediante, sacude hasta el tuétano y generalmente se olvida en seguida por tratarse de puro alarde sensorial sin sentido. Esta vez no. Porque el espacio donde ocurre, ese agujero negro abierto a las proyecciones personales de cada espectador, será utilizado nuevamente más tarde, instalándolo en la memoria a través de la repetición. También por lo que revela el diálogo posterior a la escena, cargándola de significado más allá del impacto físico recibido y descubriendo la magnitud del horror desplegado por el hecho, la irreconocible cara familiar que habita bajo la máscara del monstruo. Si el poeta decía que "un símbolo, una rosa, te desgarra / y te puede matar una guitarra", tranquilamente esa cosa que te ataca puede ser el jardinero o la "señora que limpia", el más doméstico y anónimo de los muebles humanos devenido bestia salvaje inmanejable para los otros y para sí mismo. Doble horror entonces, de cuño existencial y socioeconómico a la vez, ontológico siempre, subordinado a la figura aparentemente banal del monstruo que acaba siendo caballo de Troya retórico: puro relato, superficie, metáfora, símbolo. Todo junto, a la vez, y amalgamado por el presente continuo del juego con los géneros dispuesto en esta película inocente de toda solemnidad, feliz de ser lo que es y punto. [A]

ESPECIAL EL CINE DEL FIN DEL MUNDO

Hay, evidentemente, una avalancha del cine que nos muestra el fin del mundo (o, como se dice en esta nota, del mundo tal como lo conocemos). Aquí se habla de **2012** y de algunas otras, pero también podríamos haber partido de **Tierra de zombies** o de **Vampiros del día** (comentadas en las dos páginas anteriores y así conectadas con este especial). Después de esta nota, les ofrecemos una selección de películas apocalípticas (e incluimos una serie). Y el mes que viene (si hay mes que viene) se estrena **La carretera**, otra película en la que no hay más Internet, ni cine, ni heladerías.



sta es una opinión personal con la que seguramente muchos disentirán, pero acá va: 2012 patina en un par de aspectos fundamentales, en especial a la hora de generar y sostener personajes sólidos que nos transmitan su ansiedad, la sensación de peligro, la escala y magnitud de lo que se les avecina y termina por pasarles por encima. No con todos, es cierto, pero hay más de uno que es descartado de manera innoble, con espíritu simpáticamente trash y clase B, pero sin sentimiento. Y es una postura personal, de vuelta, pero cuando vamos a ver el fin del mundo queremos algo más que un par de cuadritos digitales más o menos representativos del Apocalipsis; queremos sentir que de verdad todo se está yendo al carajo. A la vez, 2012 triunfa en el mismo terreno en que Emmerich ya había logrado su mejor película (no, no Joey, haciendo contacto): El día después de mañana. Consigue evocar algo de la fascinación colectiva por el espectáculo de las grandes ciudades del mundo y sus grandes iconos volando en pedazos, sus edificios y monumentos desmoronándose o siendo aplastados o engullidos por la tierra o las llamas o el océano. Ya se dijo antes, pero el principio es el mismo de siempre: el cine del fin del mundo es irresistible porque es (palabras del presidente interpretado por Danny Glover), dicho con más precisión, "el fin del mundo tal como lo conocemos", y el mundo tal como lo conocemos es en muchos sentidos una cagada. Algo que a veces parece que no tiene arreglo. Que hay que borrar y escribir de nuevo. Películas como 2012 funcionan en buena medida porque se animan a generar, libres de culpa y vergüenza, las imágenes más hip-

nóticas del caos masivo. Porque nos maravillan con la catástrofe.

Volviendo sobre los personajes que sí funcionan, dejando ya de lado al divertido hippie conspiranoico de Woody Harrelson y a John Cusack (un ídolo de muchos que parece estar cada vez más ausente en las películas que su destino cinematográfico parece haberle dado a elegir), conviene centrarse en los más villanescos y egoístas porque son, sugestivamente, los más convincentes, los que más fuerza adquieren en la pantalla; los que más espesor humano (con perdón por la fórmula, que es horrible pero también clara) parecen tener.

Al lado del presidente norteamericano sobre el que la película no deja lugar a dudas de que se trata de un hombre absolutamente honorable y valeroso y perfectamente merecedor de su lugar en el arca, y que sin embargo decide no salvarse, sí ocuparán un lugar algunos personajes que nadie con un mínimo de sensibilidad querría que representen el futuro de la raza humana. Personajes como el jefe de gabinete norteamericano (interpretado por Oliver Platt), que tiene su vacante reservada por haber formado parte del proyecto secreto, y otros, como un millonario ruso de modales mafiosos, que tiene la suya porque ha podido pagarla. La idea no es de Emmerich, ni siquiera es nueva: viene el fin de mundo y tenemos una gran arca con cupo limitado, así que la pregunta es quiénes viajan y quiénes se quedan. Esa premisa profundamente dramática y política es la que hizo de Cuando los mundos chocan (Rudolph Maté, 1951) la mejor película del fin del mundo

jamás salida de Hollywood. Allí había hombres prepotentes y con dinero que se imponían sobre otros más honestos y valiosos a la hora de repartir los lugares disponibles. Cuando casi medio siglo más tarde se filmaron dos remakes parciales de esa historia de cometas a punto de colisionar fatalmente con la Tierra, Hollywood ofreció, por un lado, una versión optimista llamada Impacto profundo, en la que está bien presente el drama de decidir quién se salva y quién no. aunque al final todo se resolvía con un sorteo bastante pacífico. Su contracara belicosa fue Armageddon, en la que un grupo de héroes viaja al espacio a reventar al villanesco asteroide. Emmerich restituye su centro dramático fundamental al cine apocalíptico con 2012. No importa que algunos de estos conflictos queden corregidos abrupta e ingenuamente antes del final de la película; lo importante era que fueran planteados. Emmerich se muestra así coherente con su Apocalipsis previo, en El día después de mañana, donde el terror era provocado por la irresponsabilidad del hombre hacia su entorno, y los principales culpables de la catástrofe, los países más industrializados, intentaban canjear deuda externa por refugio con sus acreedores del Tercer Mundo.

Así están las cosas entonces, y este cineasta alemán que se ha convertido con sus relatos megalomaníacos en uno de los mayores representantes de las tendencias más pueriles del cine vacacional de Hollywood acaso sea el único en casi 60 años que, entre tantas y tan coloridas y demenciales catástrofes cinematográficas, ha tomado la decisión de llevar el conflicto de clases hasta el fin del mundo. No es poca cosa. [A]

ESPECIAL EL CINE DEL FIN DEL MUNDO

Cuando sopla el viento

When the Wind Blows

Reino Unido, 1986, 81',

DIRIGIDA POR Jimmy T. Murakami.

I miedo a una guerra nuclear fue algo recurrente desde la década del 50, y aunque hoy parezca extraño que para 1986, la fecha de producción de la película, ese miedo siguiera aún vigente (teniendo en cuenta que la Unión Soviética se desmoronaría como fuerza militar y social pocos años después), la verdad es que la Guerra Fría estaba en uno de sus momentos álgidos.

Lo particular de este film inglés, basado en el cómic homónimo de Raymond Briggs, es que toma este tópico desde el punto de vista de una pareja de jubilados que viven apaciblemente en el campo y discuten la inminencia de un ataque y sus posibles efectos de forma tan trivial que incluso se permiten mirar de forma nostálgica a la Segunda Guerra Mundial, a Hitler y a Mussolini. Cuando el ataque nuclear finalmente sucede, los viejitos no cambian para nada su forma de vida, la cual sigue con su absolutamente exasperante cotidianeidad, aun estando ellos al tanto de la posibilidad de una "destrucción mutua asegurada" (cuya sigla en inglés es, justamente, MAD). Ambos se empeñan en convencerse de que el mundo sigue siendo el mismo, aun cuando las lechugas del huerto se han evaporado, cuando se han derretido las botellas de leche y el cielo es tan sólo el telón gris de un inmenso páramo al que observan cómodamente desde sus reposeras. Atribuyen sus progresivas dolencias a simples enfermedades típicas de su edad, cuando es evidente que sufren la lenta agonía propia de la radiación atómica.

Al contrario de casi todos los otros films apocalípticos, *Cuando sopla el viento* no nos muestra la espectacularidad de la destrucción del mundo, sino que refuerza esa idea de que el fin de los tiempos llegará sin pena ni gloria. Que simplemente vamos a despertarnos un día y darnos cuenta de que la humanidad, tal como la conocimos, ha llegado a su fin. **RODRIGO ARÁOZ**

Soy leyenda

I Am Legend

Estados Unidos, 2007, 100'.

DIRIGIDA POR Francis Lawrence.

sta nueva adaptación de la novela de Richard Matheson (después de *The Last Man on Earth*, de 1964, y *La última esperanza*, de 1971) configura, en sentido estricto, una película post apocalíptica. Y, por ser ello así, lo que se refleja es la experiencia de la vida diaria tras la desaparición del mundo tal como lo conocemos. Will Smith compite en carisma y magnetis-

mo con la ovejera alemana que es su única compañía. Y eso no es una crítica al gran Will; es que la perra constituye un expresivo pilar que aumenta la empatía con quien aparenta ser el único sobreviviente humano, y por lo demás es efectivamente funcional a la narración. Su rutina diaria (de día, vagar por la ciudad vacía, jugar con maniquíes como si nada hubiera pasado, practicar golf en un portaviones anclado en el río Hudson, continuar su investigación científica; de noche, encerrarse invadido por el terror) es lo más llamativo e interesante del film, que en su última parte derrapa con sus alusiones religiosas y excesos digitales que se acercan más al cine de animación que al de efectos especiales. Nueva York, en el imaginario colectivo global, es el mundo. En este sentido, el impacto de los coches vacíos y abandonados en sus calles, y el avance de la flora y la fauna sobre la ciudad (esta ciudad, el centro del mundo, el mundo) abandonada, producen mayor inquietud incluso que la terrible y continua acechanza de los zombis (o "infectados") en la oscuridad. Ese deambular solitario que usualmente no se ve en la gran metrópoli hace que los esfuerzos del protagonista por continuar con su investigación y mantener una rutina de vida y de trabajo provoquen una extraña mezcla de sentimientos, entre los que por sobre la aventura prepondera la sensación de que, más allá del Apocalipsis, lo que se acerca es el fin individual. Nueva York y Will Smith, la sociedad y nosotros, el Apocalipsis y nuestro deceso: no hay nada que provoque más miedo que nuestra propia muerte. FERNANDO E. JUAN LIMA

El demoledor

Demolition Man

Estados Unidos, 1993, 115',

DIRIGIDA POR Marco Brambilla.

n futuro sin acción, ése es el paisaje apocalíptico más paradójico y aterrador para situar al actor y personaje Sylvester Stallone, a esta altura ya con varios rockies, rambos y demás proezas cinematográficas a cuestas. Ese futuro sin acción es también uno de los presentes más incómodos para el protagonista, un mundo de película y de películas (la ciudad de Los Ángeles devenida un mundo todo), en el que la violencia parece haber desaparecido por completo y sólo reinan la paz y la convivencia armónica. La ciudad ya no es lo que solía ser cuando John Spartan (Stallone) se desempeñaba como policía antes de que una mala praxis lo condenara, literalmente, a un congelamiento de décadas. Sin embargo, y para emprender una defensa del género, la acción se hará presente: con la excusa de enfrentar a un villano archienemigo del pasado, Spartan volverá, saldrá del hielo y regresará a las trompadas a este presente

congelado a imprimirle movimiento. Besos y tiros, eso es lo que le falta a esta panacea de la civilización en la que se ha convertido Los Ángeles en el año 2032, según declara el mismo personaje. Y si bien el soleado mundo del futuro no se ve muy distinto del actual -salvo por algunas máquinas parlantes y ropa un poco extraña-, no caben dudas de que es infinitamente más aburrido. Frente a ese futuro pasteurizado y controlado al extremo, El demoledor, siempre en un tono de comedia, no sólo defiende el cine de acción con todas sus violencias e intensidades, sino que festeja y alienta varias de las peculiaridades que el statu quo de ese extraño mundo del futuro juzga como impurezas: la comida chatarra, el lenguaje soez, el sexo. De este modo también parece reírse de algunas propuestas vitales del presente (sanas, lights, slows) y, haciendo honor al título, las derrumba a todas. MARCELA OJEA

Cuando los mundos chocan

When Worlds Collide

Estados Unidos, 1951, 83',

DIRIGIDA POR Rudolph Maté.

reer en reventar: un planeta bautizado Zyra pasará cerca de la Tierra desatando mareas catastróficas y, tres semanas más tarde, la estrella desplazada Bellus dará el golpe de gracia impactándonos de lleno. Durante años, cuando ya era una película vieja, Cuando los mundos chocan fatigó la pantalla de canal 11 en sus Sábados de súper acción, volándoles las cabezas a algunos de sus espectadores más jóvenes. Producida por George Pal un par de años antes de La guerra de los mundos y adaptada de una novela de Edwin Balmer y Philip Wylie, la película ya planteaba, en toda su hermosa tosquedad -el encantador parloteo científico clase B que no desdeña la fe religiosa; el diseño de efectos visuales, cohete proyectil y todo, que le valió un Oscar-, todo lo que es necesario plantear a la hora de filmar el fin del mundo. Una pregunta de origen bíblico: se acaba todo, hay un arca pero con vacantes limitadas, así que ¿quién se salva? ¿Los que se lo merecen o los que pueden pagarlo? ¿Y quiénes vendrían a ser los que se lo merecen? En el medio de la catástrofe masiva, surgen los dramas individuales, amores y egoísmos en pugna: ya estaba todo ahí. El asunto fue reeditado con onda pero sin sus profundos dilemas morales en Impacto profundo, y acaba de ser rapiñado con infinita simpatía en 2012. Pal vio frustrados sus intentos de producir una secuela, y hace años se viene anunciando una remake: después de Impacto profundo, y Armageddon, y en medio de la oleada de historias del tipo "asteroides y cometas se estrellan contra la Tierra", se habló de una



fusión del argumento de Balmer y Wylie con *El martillo de Dios*, de Arthur C. Clarke, pero al día de hoy (y a pesar de que IMDb aún consigna a Stephen Sommers al mando) el proyecto parece estancado. La premisa tiene un potencial inagotable, pero si la remake no se hace, la versión de 1951 va a seguir siendo una firme candidata para estar entre las cinco que deberíamos llevarnos al nuevo mundo cuando éste termine de irse al carajo.

MARIANO KAIRUZ

El día después de mañana The Day After Tomorrow Estados Unidos, 2004, 124'.

DIRIGIDA POR Roland Emmerich.

partir de una premisa simple (¿tal vez probable?), Emmerich construye una narración sólida recurriendo a dos elementos poco frecuentes en el cine comercial: efectos visuales pertinentes y entendibles, y un guión que va directo al quid de la cuestión, que no se distrae con fútiles ornamentos.

Cual paradoja, el calentamiento global y sus consecuentes deshielos han producido un congelamiento a gran escala en el Hemisferio Norte. Lluvias, tornados, huracanes, marejadas y salvajes nevadas son el resultado de años de una polución desenfrenada. Frente a la furia climática, en un planeta que dejó de existir tal cual se lo conocía, un hombre común, un científico del gobierno americano (Dennis Quaid, en un rol que aprovecha todo su carisma), al mismo tiempo que intenta salvar gran parte del mundo, debe, en una travesía heroica, rescatar a su hijo, anegado por nieves polares. Es entonces cuando el relato aborda los comportamientos deseables ante el desastre. Se plantea como un estudio sobre aquellas conductas que vuelven a dignificar al hombre ante este Apocalipsis que trastoca la faz de la Tierra. La película transcurre en tres planos, en tres líneas argumentales que se entrecruzan y se potencian: la individual, la colectiva y la estatal. A nivel individual, se trata del amor incondicional de un padre. En un nivel colectivo se halla una pequeña comunidad, liderada por el hijo, unida por el deseo de sobrevivir, y en la que importa lo que beneficia al conjunto. Y, finalmente, en el plano de lo estatal se nos muestran las medidas que los Estados, el americano en particular, deben tomar, por el bien de todos, para tratar de subsanar sus errores pasados. Son tres estadios frente al desastre los que validan nuestra humanidad. Quizás El día después de mañana peque de ingenua -jamás de pretenciosa-, pero si el fin del mundo está cerca, un poco de optimismo no viene mal. MARINA LOCATELLI

El mensajero

The Postman

Estados Unidos, 1997, 177',

DIRIGIDA POR Kevin Costner.

tra vez sopa. Película post apocalíptica starring Kevin Costner que fue un fracaso absoluto, el hazmerreír de Hollywood, la base de muchos chistes y, joh!, una gran película. Ésta se ganó todos los Razzies (los anti Oscars ésos que se empeñan en "premiar" peliculones; ver Showgirls) e, incluso, Brian Helgeland fue a aceptar el premio al Peor Guión que compartió con Eric Roth. Resulta triste ver cómo cambiaron las cosas, cómo una película tan furiosamente clásica, con tanta noción fordiana del cine como espectáculo, fue tomada para la chacota por tanta gente. Para El mensajero, Costner imaginó (bah, el novelista David Brin imaginó; Costner puso en escena con tino y basándose en Ford) un futuro en el que Estados Unidos se convierte en un escenario de western. Sí, una serie de hechos -que la película no tiene ningún interés en explicar, cosa que para muchos es imperdonable- hicieron que Estados Unidos se transformase en el Oeste circa fines del 1800. Y si bien las similitudes están claramente presentes, esto la aleja un poco de Waterworld y la acerca muchísimo a las otras dos películas de Costner: Danza con lobos -que tantos Oscars le había dado siete años

ESPECIAL EL CINE DEL FIN DEL MUNDO

antes; las cosas no sólo cambiaron mucho, sino que cambiaron rápido- y Pacto de justicia (¡qué trío, papá!). Aquí, como en esas dos películas, estamos frente a un western hecho y derecho. Pero si Pacto de justicia es una película bien relajada y Danza con lobos una épica sutil (o todo lo sutil que puede llegar a ser una película épica), aquí Costner pone toda la carne en el asador y logra momentos de un nivel de "epicidad" que poco tienen que envidiarle a Lo que el viento se llevó -8 Oscars-. Pero parece que hoy la épica no funciona si uno no mete 20.000 barquitos digitales. Claramente, el problema con El mensajero es que está fuera de época, lo cual resulta casi coherente tratándose de una película futurista que transcurre en el pasado. Juan pablo martínez

El planeta de los simios

Planet of the Apes

Estados Unidos, 1968, 112',

DIRIGIDA POR Franklin J. Schaffner.

ablar del Apocalipsis es hablar necesariamente del final. Y como el final es el punto memorable de *El planeta de los simios*, estamos habilitados para contarlo. Además, se trata de una película que reside de múltiples maneras en la memoria popular, sea por esta primera versión, su saga posterior o el intento más olvidable de Tim Burton (2001).

Este final se aleja, con extrema y simple teatralidad, de las representaciones con las que el cine ha construido el Apocalipsis. Frente a la imagen desgajada de la Estatua de la Libertad, el capitán Taylor llora sobre el mar. Todo es primario y elemental: arena, agua, viento leve y fuego sofocado. No es un Apocalipsis de éxodos masivos ni llamaradas, sino un desconsuelo definitivo e irreparable.

Pero lo cierto es que esta película es tan hermosa como ridícula en su totalidad, empezando por esa ciudad con aires de Gaudí y Dalí y por su insuperable maquillaje (uno de chico creía que los monos hablaban). También por las consonancias que podemos trazar con la reciente Avatar: el intento de comprensión de los otros, impulsado por un eje moral femenino (Kim Hunter/Sigourney Weaver). O la eventualidad de un mundo dominado por gorilas y orangutanes, afín a esa idea que Julio Cortázar deslizó en el increíble cuento "El Axolotl": "Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros".

Más interesante aún es que la película toma, como debe hacer el buen cine, lo mejor de las personas y las cosas. Charlton Heston atlético, en su punto justo de destreza física y madurez actoral. Semidesnudo en la mayor parte de un film que lo muestra en su esplendor, lo arrodilla, lo moja, lo hace llorar y decir cosas como "¿Cómo es que el hombre, esa gloriosa paradoja que me envió a las estrellas, aun hace la guerra con su hermano?". Lejos, sin duda, del presidente de la "Asociación del Rifle" que luego sería. LILIAN LAURA IVACHOW

El fin de los tiempos

The Happening

Estados Unidos/2008, 91',

DIRIGIDA POR M. Night Shyamalan.

La El acontecimiento" (traducción más respetuosa del original) es la película de Shyamalan más personal y fuera de norma de las aquí estrenadas desde el éxito de Sexto sentido (1999). Confieso que, en una primera visión, el film me molestó bastante. Sin embargo, el tiempo y su revisión operan de una extraña manera. Segunda confesión: no advierto con total claridad por qué ahora la fatiga y el fastidio se disipan, o al menos actúan de otro modo. Quizás parte de la primigenia "incomprensión" tuviera que ver con cierta linealidad: ¡Uy, que "eco-cool" las plantas se revelan contra el hombre que todo lo contamina y emanan una sustancia que lo empuja masivamente al suicidio! Si allí terminara el asunto estaríamos, en el mejor de los casos, ante una sola (¿buena?) idea. Pero esta vez el realizador indio (del que no soy especialmente adepto) suma una serie de elementos que perturban: si bien (como siempre en su caso) hay una posible lectura religiosa, en todo momento es contradicha y puesta en duda; no hay un final o explicación que ate completamente los cabos sueltos; y, las actuaciones son especialmente "malas", fuera de registro, ampulosas cuando no deberían serlo y excesivamente contenidas en los momentos aparentemente más explosivos. Y esto no pareciera ser casual; las escenas impactantes (la del Central Park, los cuerpos "lloviendo" en la obra en construcción) se conectan con momentos de intimidad marcados por el extrañamiento (el deambular por las rutas, la "conversación" de una casa a otra de los protagonistas), provocando un magnetismo que se intensifica en la memoria y del que cuesta desprenderse (aunque no se termine de comprenderlo). El asunto tendría que ver con una suerte de determinismo que elude lo religioso: las cosas simplemente pasan (acontecen), y, a veces, ellas pueden parecer nimias, delirantes y hasta ridículas. Después de todo, ¿cómo saber cómo habremos de actuar ante el Apocalipsis? FERNANDO E. JUAN LIMA

Exterminio

28 Days Later...

Reino Unido, 2002, 114',

DIRIGIDA POR Danny Boyle.

sta vez lo que genera la epidemia que va diezmando a la población es la infección de una especie de rabia (o furia, sería mejor decir) que tiene lugar a partir del atentado de un grupo de ecologistas a un laboratorio que investiga con chimpancés. El muy promocionado artilugio de los dos finales aporta realmente poco (resta más de lo que suma), y las pinceladas sobre la construcción de una "familia" que intenta abrirse camino en este nuevo mundo (debiendo enfrentarse no sólo a los mutantes sino también a los violentos militares que deberían velar por su seguridad) son ciertamente de trazo muy grueso. La película, que toma elementos de la obra de Romero y a la que podemos hacer dialogar con Soy leyenda, tiene sus mejores momentos en el registro de una Londres golpeada por la epidemia. Son especialmente inquietantes los lejanísimos planos generales, que dan la sensación de ser el fruto de la mirada de un videoaficionado sobreviviente que intenta dejar constancia de su presencia en los momentos en que todo parece derrumbarse. Pero como decimos en relación con Soy leyenda, Nueva York es el mundo. Londres no. En Exterminio el Apocalipsis tiene características insulares; las referencias al resto de la orbe son más laterales, y, de hecho, si tomamos en cuenta Exterminio 2 (28 Weeks Later, dirigida por Juan Carlos Fresnadillo y producida por Boyle), en la que las tropas americanas desembarcan en el Reino Unido para reinstalar la vida humana, de lo que parecería hablarse es de la desintegración, de la muerte o desaparición de una sociedad determinada. Quizás esto tenga que ver con la penetración de la idea norteamericana que critica Rosenbaum (Las guerras del cine), según la cual se concibe a todo lo que no pertenece a Estados Unidos como irreal, pero, paradójicamente, el registro en video, su porosa textura impresionista, al buscar transmitir verismo y urgencia termina por generar una mayor sensación de irrealidad; un clima onírico que transmuta en pesadilla. FERNANDO E. JUAN LIMA

Éxtasis

The Rapture

Estados Unidos, 1991, 100',

DIRIGIDA POR Michael Tolkin.

na película rarísima, escrita y dirigida por Michael Tolkin y con Mimi Rogers, que debió haber sido el salto a la fama de esta última y fue su caída al abismo. Hoy la mayoría de los críticos que la vieron la reivindican, pero si uno lo piensa bien no sabe por qué. La historia es la de una operadora telefónica de una aerolínea cuya vida sexual es, por lo menos, promiscua. Un buen día aparecen en su casa dos



evangelistas, la terminan convenciendo de volver al camino recto, la chica se pone a predicar en el trabajo (a los clientes), la echan, se casa con un buen tipo (David Duchovny), tiene hijos y, bueno, se viene el Apocalipsis. No, no es que hay un desastre natural ni nada. Se acaba el mundo, con jinetes del Apocalipsis y todo. De hecho, ella se queda días pidiéndole a Dios que le hable en medio del desierto, con más bronca que amor. Y al final se encuentra cara a cara con Él y termina mandándolo a la mierda (literal). En serio: todo lo que parece una crítica a la religión se transforma en una fantasía en la que Dios es el villano (ni más ni menos). Como ven, se justifica decir que es una película rarísima. Sobre todo porque cuando termina realmente termina el mundo. En un cine -y un sistema de pensamiento e imaginario- como el estadounidense, donde la acción de la Providencia prueba el Destino Manifiesto, decir que el que marca ese Destino es un ser bastante execrable, autoritario e irritante es un enorme desafío. Hacerlo, encima, cuando el mundo se termina y esa Cosa es la única que a uno puede ayudarlo es casi genial. Es decir, ésta es una película clase B con sexo, violencia y terror donde se habla del Silencio de Dios y todo eso que a Bergman lo hacía babear un poco. Pero, a diferencia de las películas del sueco, dice "Má sí, Dios, callate. Yo me la banco y que se venga el mundo abajo". Pura epopeya americana. LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Kairo

Japón, 2001, 118',

DIRIGIDA POR Kiyoshi Kurosawa.

i los Apocalipsis cinematográficos suelen ser espectaculares, coloridos y bochincheros, el de Kairo es discreto, callado y gris. De hecho, aquí toda la humanidad se va muriendo no ya sin gritar sino sin decir casi una palabra (hablan más los muertos que los vivos), abrazando fantasmas, arrinconándose contra las paredes, deshaciéndose o matándose en fábricas abandonadas los más voluntariosos. Una de las cosas que más se extrañan es la de algún tipo de institución que trate de evitar el desastre, organizando el socorro o admitiendo la propia inoperancia pero dando, al menos, la idea de que un orden social estuvo en funcionamiento hasta el momento de la catástrofe. Los personajes de Kairo están solos y dan la impresión de que siempre lo estuvieron, como si el origen de la vida se hubiera debido al azar, y fuera otro accidente inevitable el que ahora la clausura. La imagen de un cuerpo deshaciéndose en cenizas es una de las más poderosas que ha dado el cine desde la instalación del trucaje digital, y es representativa de la destrucción en sordina orquestada por Kurosawa. Lo que esta película pone en escena es el vacío de un escenario, antes que el espectáculo banal de la destrucción física masiva. Al placer vertiginoso y pasajero de ver cosas que se rompen, explotan o son arrasadas como si se trataran de juguetes en manos de la lógica física de la naturaleza o de la voluntad de los dioses, *Kairo* le opone el antiespectáculo de la autodestrucción suicida, el aislamiento y la disolución sin sentido, que acaban dejando una sensación de realidad mucho mayor y devastadora que el otro. Un par de solidarios personajes, no por ello menos solitarios que el resto, quedan vivos al final de esta película de 2001 conjugada en presente, y ponen proa a Sudamérica, único punto del planeta en el que todavía hay señales de vida. MARCOS VIEYTES

La guerra de los mundos

War of the Worlds

Estados Unidos, 1953, 85',

DIRIGIDA POR Byron Haskin. Estados Unidos, 2005, 116',

DIRIGIDA POR Steven Spielberg.

askin y Spielberg son como las milanesas y el dulce de leche: nada que ver. Sus ideas sobre el Apocalipsis y la salvación son opuestas por el vértice. Vamos por pasos: Haskin cuenta la historia de un milagro, Spielberg cuenta la historia de un exterminio. Haskin nos hace mirar al cielo e implorar, Spielberg nos obliga a mirar la tierra y correr. La primera versión está atravesada por la metafísica, por la religión, por la abnegación, por

ESPECIAL EL CINE DEL FIN DEL MUNDO

la entrega; es idealista y un tanto ingenua. La segunda es profundamente materialista, mira el desastre en la superficie terrestre, es un grito desesperado porque no hay salvación (de hecho, Spielberg destruye enseguidita una iglesia calcada a la que en la versión del 53 funciona como último refugio). Sin embargo, hay un rasgo de interés mucho más fuerte: el Apocalipsis en la versión de Haskin es la pérdida de la fe, la entrega al manejo de los tecnócratas y los científicos que todo han echado a perder, que han olvidado sus plegarias. Ése es el puntal de la consolidación de un imaginario de comunidad siempre presente, indestructible. La versión de Spielberg, profundamente pesimista, ya no cree en la unión ni en la fuerza. No hay iglesias ni templos que defiendan, no hay comunidad que cobije. Ni siquiera hay ciertamente una familia, sino un cúmulo de relaciones problemáticas aceleradas por ese catalizador/McGuffin que es la invasión. El final de finales no es el final de la familia y la comunidad (ambos explotaron ya hace mucho), sino de la conciencia de saberse impotente: aún, en el fin de los días, el mundo seguirá siendo de los otros; un fin del mundo clasista. Poco importa que las bacterias hagan lo suyo (con o sin la mano de Dios) cuando el poder (económico) sigue rigiendo las relaciones. Aunque todo termine, en el fondo nada cambia. FEDERICO KARSTULOVICH

La guía del viajero intergaláctico The Hitchhiker's Guide to the Galaxy Estados Unidos/Reino Unido, 2005, 109', DIRIGIDA POR Garth Jennings.

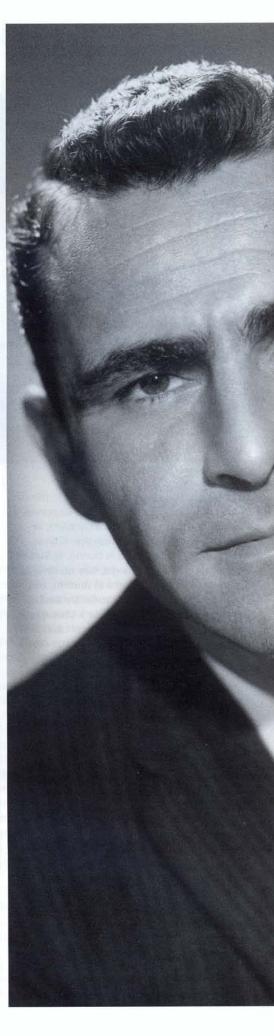
Hasta luego, y gracias por el pescado": es una pena que la tercera especie más inteligente del planeta (la humana) no haya entendido el mensaje cantado por los delfines. El final burocrático de la Tierra, una demolición programada por alienígenas que van a hacer pasar por acá una autopista interestelar, no tiene remedio. O quizás sí, porque la ópera prima de Hammer & Tongs -los videastas Jennings, quien se lleva todo el crédito por ser el que tipea, y Nick Goldsmith; los mismos de El hijo de Ranbow- termina siendo menos una película sobre el fin del mundo que sobre el comienzo de uno nuevo, calcado del original pero con la Respuesta Definitiva al sentido de la vida, el universo y todo lo demás bien aprendida: 42 (hagan la prueba y googleen esos dos dígitos); sólo resta formular la Pregunta Definitiva correctamente. Del final al principio, entonces, La guía... le da forma human(ist)a al disparate cósmico del primero de los "cinco volúmenes de la trilogía en cuatro tomos" escrita por Douglas Adams. Porque si aquel libro de culto, basado a su vez en la serie radio-

fónica del propio Adams, incluía ya muchos de los prodigios de esta película -el Pez Babel, el Botón de Improbabilidad, la ballena materializada un par de millas por sobre un planeta-, carecía en cambio de un relato sólido que uniera las piezas sueltas de su desopilante cosmogonía y despojase del "in" a su ingenio contundente. Hammer & Tongs se encargan de eso con artesanía y buen gusto, convirtiendo la aventura de la reconstrucción terráquea en la aventura de un hombre, el inglesísimo Arthur Dent (Martin Freeman, escapado de algún sketch de los Monty Python), junto al que nos podemos asombrar, indignar y, seguramente, emocionar cuando llegue a esa fabulosa Magrathea donde se construyen los planetas. Y que será el único hombre en haber sobrevivido al Apocalipsis, pero no el único ser humano: en su viaje en bata por el espacio lo acompaña Zooey Deschanel. Así cualquiera. **AGUSTÍN MASAEDO**

La idiocracia

Idiocracy Estados Unidos, 2006, 84', DIRIGIDA POR Mike Judge.

Qué pasa cuando Cicerón y su "cualquiera puede cometer un error, pero sólo un idiota persiste" se refieren, sin piedad, sin entenderlos, a nuestros modos de consumo que estúpidamente se parecen demasiado a nuestros modos de vida y a la hipocresía que contienen (burocracia, combustibles fósiles, los modos autómatas del trato diario)? "Los seres humanos no estamos hechos para vivir detrás de un escritorio", decía el hipnotizado e iluminado empleado de Enredos de oficina, la enfurecida ópera prima de Mike Judge. En La idiocracia, su segundo y maldito film (la Fox lo desechó, su amigote Robert Rodriguez lo ayudó a terminarla), Judge agiganta la apuesta: no sabe para qué estamos hechos, pero está seguro de que para esto no, de que no queda otra cosa que pedir perdón por lo moderno. Por los que hablan mal (por los motivos que sea), por el inteligente que no actúa, por el zopenco, por quien no le enseña, por los que se ríen de los chistes de pedos, por los que no se ríen de los chistes de pedos: por todos y contra todos. Judge es el cineasta del futuro, no sólo de ese 2505 donde se desarrolla La idiocracia y donde todos hablan y razonan como Beavis & Butt-Head (gérmenes del tarado, según él). Judge es nuestro futuro: su mirada microscópica para con cada sinsentido que llamamos día a día, mutado en hipérbole fatalmente cómica, es la radiografía más despiadada y fiel de, primero, Estados Unidos, y, por descarte, la Humanidad. Somos esos chistes de patadas en las bolas, somos ese





Lecciones de humanismo en la TV abierta

La dimensión desconocida

The Twilight Zone, Estados Unidos, 1959-1964, capítulos de 25', **CREADO Y NARRADO POR** ROD Serling.

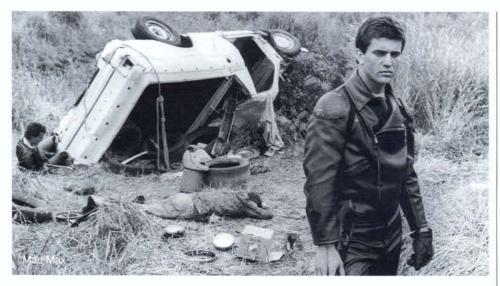
i viejo es de esas personas a las que les gusta dejar en claro qué es lo que les gusta. Así como desde temprana edad me aclaró que si me hacía hincha de Boca me retiraba la palabra -y jamás desafié ese límite-, desde un comienzo me recalcó como sentencia inapelable que lo suyo es la ciencia ficción. A modo de reclutamiento, me regaló mis primeros libros de Asimov y de Bradbury y, de hecho, una tarde en TNT, cuando tenía ocho o nueve años, agarramos una película que a mí me resultó "vieja" y quise cambiar. Me sonrió y me detuvo. "¿Sabés qué es eso? Es Farenheit 451, mirala que te va a gustar". Y me gustó nomás la versión de Truffaut, tanto que la considero mi tercer hito cinéfilo (los dos primeros, marcados por el llanto desconsolado, fueron el final de Volver al futuro y el asesinato de Sean Connery en Los intocables). Pero también había relatos orales, recuentos minuciosos y pasionales de libros, películas y, en especial, series, entre las cuales La dimensión desconocida ocupaba indiscutidamente el primer lugar. "¡La serie original era extraordinaria!", me decía mi viejo, y desarrollaba la línea argumental del capítulo en cuestión para luego analizar el trasfondo, la verdadera implicancia. Lo suyo era, intuitivamente, teoría del género: defensor intenso del entretenimiento, no dejaba de lado la feroz crítica social de la creación de Rod Serling, que conciliaba inteligencia, atrevimiento y singular melancolía con los idílicos y maquillados cincuentas.

Uno de los ejes centrales de la serie es la mirada apocalíptica del mundo, o, más precisamente, la soledad del sobreviviente ante un mundo devastado por fuerzas enormes (mismo principio de Richard Matheson, autor de Soy leyenda). Siendo el Apocalipsis el capítulo más profético y simbólico de la Biblia, la serie lo retoma en varias entregas: el capítulo piloto, "¿Dónde están todos?", presenta a un mundo sin humanos salvo por el agobiado y solitario protagonista; "Dos", con un jovencísimo Charles Bronson, es el encuentro entre un hombre y una mujer de bandos opuestos en una ciudad arrasada por la guerra nuclear; en "El Sol de Medianoche", el astro nunca se pone, el

agua escasea y la histeria generalizada resquebraja toda idea de comunidad; en "Yo soy la noche", píntame de negro, en cambio, el sol no vuelve a salir desde que un pueblo de blancos juzga a muerte a un negro inocente. En la serie, el Apocalipsis nunca es solamente eso, siempre viene a representar algo más, pero nunca de un modo banal: el macrocosmos tiene estrecha conexión con el microcosmos, si no es acaso producto de él. Es un Apocalipsis ideológico, un motor para hablar de la sociedad norteamericana y su consumo desmesurado, su deshumanización, su belicosidad, pero siempre buscando plantear un humanismo de fondo, predicando el rescate de la empatía con los otros.

Nunca hay cinismo, salvo en un capítulo, el más extraño de todos, el preferido de mi papá: "Tiempo suficiente al final", episodio ocho de la primera temporada, que cuenta la historia de Henry Bemis, cajero de banco al cual lo único que le interesa en el mundo es leer. Es un tipo menudo, de anteojos de culo de botella, bueno hasta el absurdo. Cada almuerzo es un escape a la bóveda del banco a leer lo que sea. Un día, estalla una bomba atómica y mueren todos menos él. El tipo se angustia y sufre, pero al final descubre que es su oportunidad y dedica días enteros a ordenar por mes los libros de la Biblioteca Pública de Nueva York que piensa leer. Sin embargo, en su entusiasmo infantil, sube las escaleras a las apuradas, tropieza, los anteojos se destrozan y el tipo llora desenfocado hasta el fin de los tiempos. Chau humanismo, chau mensaje esperanzador; se abre una grieta en el mundo del entretenimiento con final feliz. Y, por una vez, la destrucción del mundo y de la humanidad pasa a ser un problema práctico, la serie asume un rol aleccionador plenamente sartreanoexistencialista: los otros pueden ser el infierno, pero sin ellos no hay mundo posible. Pone así en evidencia la lógica real detrás de todo relato apocalíptico, desde tiempos bíblicos hasta la fábula spielberguiana: la destrucción del mundo puede ser una fantasía tentadora, pero a todo Apocalipsis le sigue una nueva Génesis y no hay un mundo nuevo sin un orden social nuevo, que mejore las desviaciones del anterior. GUIDO SEGAL

ESPECIAL EL CINE DEL FIN DEL MUNDO



presidente negro y campeón de catch (y actor porno), somos ese mediocre que en ese futuro es "el hombre más inteligente del mundo", somos los que hacían sentir más estúpido a Einstein ("Ahora sabés por qué inventó esa bomba"), somos esa exageración por las tetas, las marcas y el dinero. El Apocalipsis según Judge es saber que el futuro ya llegó. Pero su revés, su oscuridad, su patada en las bolas a esa oscuridad es aún confiar: puede que algún día no estemos o seamos un dato malguardado (como ese Chaplin que lideraba a los Nazis) por un pelotudo, pero mientras haya un idiota (o un cine; aún hay arte, Judge confía en su arma) que confíe, necesite y, sobre todo, quiera a otros idiotas, de alguna e idiota forma estaremos. Sólo nos queda reir. Huh uh huh uh. JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ

Last Night

Canadá/Francia, 1998, 95°, DIRIGIDA POR Don McKellar.

on McKellar es un actor y director canadiense amigo de David Cronenberg. Seguramente esto no les dice mucho, aunque en eXistenZ el muchacho hacía de científico medio loco. Pues bien, hace una década hubo un proyecto de films sobre el último día del milenio (bueno, ya ven, son sólo números). Entre las películas estaba, por ejemplo, The Hole, de Tsai Ming-Liang. Y Last Night, segundo largo de McKellar como director (también actúa) donde aparecían Sandra Oh, Sarah Polley y, obviamente, Cronenberg y Geneviève Bujold (hermosa, antigua, sexy). El film es un cuento coral a la manera -y con el tono- de las películas de Lawrence Kasdan; comienza con imágenes de una ciudad arrasada por saqueos en el último día no ya del milenio sino directamente de la Tierra. Lo que hace McKellar es contar simplemente cómo la gente

común se prepara para que su existencia se termine. Hay gente sola, gente angustiada, gente que enfrenta el final con una sonrisa. Gente enamorada que quiere volver de alguna forma a encontrarse con su pareia. Y gente que, con el anteúltimo suspiro, encuentra el alma gemela de duración justa. McKellar usa planos abiertos y mirada íntima, más una banda de sonido (buenísima, búsquenla en Amazon) donde brillan con ironía y emoción -lo mejor de la película es que combina ambas cosas a veces en la misma escena- canciones como "I've Been Watching You (Move Your Sexy Body)", por Parliament; la mega grasa pero adorable "Takin' Care of Business", de Bachman Turner Overdrive (el grupo que sólo recuerda Homero Simpson), y, obviamente, "Last Night", por The 5th Dimension. De todas las películas apocalípticas, la más humana y agridulce: a uno le da la impresión de que, de alguna manera, si el fin nos alcanza vivos vamos a terminar así. O por lo menos es lo que uno pretende: amables, queridos, contenidos, emocionados y no con buena música sino con la mejor (la del recuerdo). LMDE

Mad Max

Australia, 1979, 88', DIRIGIDA POR George Miller.

racias a Not Quite Hollywood, el documental de 2008 que buceaba en la historia bárbara del cine australiano de los setenta, ahora sabemos que Mad Max era apenas el octavo de iceberg asomado por sobre ese maremágnum embravecido, rebosante de ideas de bajo presupuesto y alto salvajismo. El "apenas" se lee un poco injusto, cuando el único pecado del que puede acusarse a Mad Max—discutamos si haber presentado al mundo a Mel Gibson cuenta como otro— es haber intentado romper el aislamiento internacional de ese cine en ebullición, aunque

eso implicara someterse a vejaciones como el ya anecdótico doblaje del inglés (australiano) al inglés (americano). Sin traicionar siguiera los postulados más extremos de la ozploitation -"si había que filmar una persecución, atábamos al camarógrafo al techo del auto y que fuese lo que Dios quisiera", grafica alguien en NQH-, y enriqueciéndolos con algunas de las enseñanzas de Sergio Leone (de quien incluso tomó prestada, por primera vez para el cine de la isla, la pantalla extra ancha), Mad Max lo hizo: tomó al mundo por asalto con su post Apocalipsis apenas futurista y su protagonista amatambrado en cuero, el policía modélico devenido loco de la ruta. No necesitábamos otro héroe, pero ¿cómo resistirse a un tipo que pone a los malos en la disyuntiva de morir esposados a un auto en llamas o serrucharse el tobillo para zafar? (De nada, El juego del miedo.) El universo motor-céntrico -con tribus punk sembrando el terror por un bidón de nafta- en el que se mueve Rockatansky resulta perturbador porque propone una distopía que, como las más potentes, explota y estiliza los miedos de su tiempo; muy significativamente, la crisis del petróleo y los episodios de violencia producidos en Australia por la escasez en los surtidores. Miller recorrió un largo camino junto a otros animales cinematográficos (Babe 2, Happy Feet), pero siempre se vuelve a la escena del crimen: en 2011 dirigirá Mad Max - Fury Road, sin Mel pero, queremos creer, con mucho Mal. AGUSTÍN MASAEDO

Nausicaa del valle del viento

Kaze no tani no Naushika Japón, 1984, 116',

DIRIGIDA POR Hayao Miyazaki.

rimer largo original de Hayao Miyazaki, estrenado en la Argentina como Los guerreros del viento con casi una hora menos (pasó en todo el mundo, y por eso, por muchos años, Miyazaki no quiso que sus films se estrenaran fuera de Japón), narra la vida de tres reinos supervivientes en la Tierra, devastada por el desastre ecológico, mientras unos rarísimos insectos gigantes están reconstruyendo la Naturaleza en secreto. La película tiene muchos puntos de contacto con El Señor de los Anillos (sobre todo en algunas secuencias clave y en la manera en la que metaforiza el poder de la tecnología para condenarlo), pero como siempre el artista tiene un punto de vista particular, concentrado en la humanidad y la solidaridad que laten, de alguna manera, dentro de todos los personajes. Los elementos épicos están a la altura de *La princesa Mononoke* (incluso en algunas secuencias especialmente fuertes la superan). Pero lo que más sorprende

es que, para Miyazaki -socialista y creyente, con una fe rayana en lo religioso, en la bondad humana como final de todas las cosas-, la Tierra no tiene final: la comprensión de los supervivientes y el sacrificio del personaje central logran revertir el daño y recuperar el futuro. Y todo narrado como si fuera un cuento de hadas más una historia política, con un desborde de creación gráfica nunca gratuito: cada invento cumple una función específica que realza el dramatismo del cuento. Que incluye, además, el melodrama y la muerte pero no lo patético, un desborde que suele lastrar esta clase de películas. Algo curioso es que no hay humor, prácticamente. Pero no puede haberlo: el mundo está terminado y es cosa seria devolverle la vida. Sin embargo, no falta la alegría (aunque grave): en el viaje de Nausicaa al subsuelo, cuando descubre a la Naturaleza a punto de revivir, hay una mirada de esperanza y consuelo enorme, maravillada, que pocas veces se construye noblemente en el cine. LMDE

South Park, la película South Park

Estados Unidos, 1999, 81',

DIRIGIDA POR Trey Parker.

Apocalipsis. El fin del mundo se anticipa a medida que se van consagrando la represión a los insultos, a la libertad de expresión y "cosas así". El bueno de Kenny muere por demostrarle a Cartman que lo que pasa en la película Culos de fuego de Terrance & Phillip es cierto: con los pedos sí se puede hacer fuego. Kenny no va al Paraíso (que para esta película implica ser recibido por tetonas), sino al Infierno, en cuyo camino es saludado tanto por Hitler como por Gandhi. En el averno, Satanás comparte su lecho de amor con Saddam Hussein,

quien domina a Satán, lo maltrata y está obsesionado tanto con metérsela como con consumar el cataclismo mundial. Espiándolos en su lecho de amor, Kenny escucha que lo único que falta para cumplir la profecía del Apocalipsis es que se derrame sangre de inocentes: los inocentes son Terrance & Phillip, dos canadienses que fueron condenados a muerte por algo así como una liga de amas de casa porque en su película abundan los insultos. Por ese motivo, empieza la guerra entre Estados Unidos y Canadá. Hacia el final, Cartman (quien termina siendo el salvador del mundo) tiene un arma letal contra el mal: sus insultos se convierten en rayos mortales que castigan al malvado Saddam. Cada vez tiene que esforzarse más para insultar mejor. Y pasa de "helado de tampón ensangrentado" a "coger, mierda, culo, tetas, verga parada, puta, concha, ojete, Barbra Streisand". Así se salva el mundo, y al final todos terminan festejando que siguen viviendo en Estados Unidos: "Gracias a Dios que vivimos en este tranquilo, meado, ignorante, racista, insignificante, putrefacto, reaccionario, de camionero, anticuado, campesino, pueblo montañoso". Esta película es propia de los momentos finales del período Clinton, y en cierta forma anticipa, ridiculizándola, la locura reaccionaria que avanzaría con el ala dura del Partido Conservador a partir del consenso generalizado en el pueblo norteamericano facilitado por el atentado a las Torres Gemelas. AGUSTÍN CAMPERO

Waterworld

Estados Unidos, 1995, 135', DIRIGIDA POR Kevin Reynolds.

l mundo tal cual lo conocemos ahora es un gran océano. Parte de lo que queda de la humanidad vive y sobrevive en construcciones fortificadas sobre el agua, unos atolones artificiales. Hay comunidades -algo así como colonosy también hay piratas nada románticos (los Smokers, unos seres violentos que parecen escapados de Mad Max, comandados por un Dennis Hopper extra intenso) que acechan y roban. Y también hay mutantes, seres que empiezan a adaptarse al nuevo mundo y empiezan a tener algunos rasgos físicos de los peces. Uno de esos estigmatizados mutantes es Mariner (Kevin Costner), solitario, hosco y violento pero, en el fondo, noble. Mariner vive sobre su barquito y tiene un sistema para convertir su propia orina en agua bebible (el agua que cubre la superficie de la Tierra es salada). Por esas cosas que pasan en las películas y en los mundos arrasados, Mariner se verá acompañado por una mujer y una nena, a las que deberá llevar -atravesando peligros, como las hordas de piratas que viajan en oxidados y humeantes buques petroleros- hacia la tierra prometida, que en esta especie de western -en el que las vastas planicies han sido remplazadas por la superficie en apariencia interminable del mar- es la Tierra Seca (Dryland). La película fue mayormente filmada sobre el agua, y puso a prueba la tecnología del momento, la resistencia de los actores y de los extras, y al director Kevin Reynolds y su relación con su tocayo Costner. Se dice que Reynolds salió eyectado con el enésimo aumento de presupuesto de la película y que Costner terminó dirigiendo y supervisando el montaje. Mucha prensa hizo muchas notas sobre el costo (175 millones de dólares), porque en su momento fue la película más costosa de la historia (luego sería superada por Titanic; otra vez el

agua). En IMDb hay un dato simpático:

momento desistió de producir la película

parece que Roger Corman en algún

porque se dio cuenta de que no iba a

poder hacerse por menos de tres millones.

JAVIER PORTA FOUZ





Adiós a las tijeras

por Gustavo J. Castagna

fines de los ochenta, cuando Isabel Sarli aún permanecía refugiada en su casa de San Isidro luego de la muerte de Armando Bó, tuve la oportunidad, junto con Sergio Wolf, de charlar dos o tres veces y durante bastante tiempo con Miguel Donedú, una persona muy cercana a la pareja y su cine. Los encuentros, celebrados en la oficina laboral de Donedú, sirvieron para que nos relatara una interminable serie de anécdotas sobre la filmografía de la pareja, sus repercusiones en Argentina y en el exterior, los rodajes, las luchas contra la censura y algunas cuestiones personales de Armando Bó e Isabel Sarli. Entre recuerdos disparatados y emotivos, Donedú también habló sobre las diferentes versiones de las películas de Bó y de los fragmentos que quedaban afuera al momento del montaje final. Es que, por un lado, las películas de Bó-Sarli (o viceversa) proponen una infinita serie de posibilidades para comprender una obra personal y única en el cine argentino. ¿Cuántos caminos, en ese sentido, tenía Curubeto para desentrañar y explicar su fanatismo y admiración por la filmografía del dúo? Por un lado, recorrer nuevamente el profuso anecdotario, lo que ya de por sí permitiría hacer una película de varias horas. Por el

Carne sobre carne

Argentina, 2007-2010, 91'

DIRECCIÓN

Diego Curubeto
GUIÓN Diego Curubeto
FOTOGRAFÍA

Sergio Piñeyro

MÚSICA Diego Monk

Sergio y Daniel Zóttola

INTÉRPRETES

Isabel Sarli, Adelco Lanza, Martín Adjemián, Armando Bó, Gastón Pauls.

Proyecciones especiales en el Malba. otro, plantearse un debate sobre la importancia estética o no del cine de Armando Bó junto a su actriz estrella. Pero ninguna de estas dos elecciones aparece en Carne sobre carne, y eso es una decisión elogiable del director, ya que las anécdotas fueron publicadas en revistas, libros y notas, también en testimonios, y muchas de ellas son más que conocidas. Tampoco, y esto también merece cierta consideración, el propósito de Curubeto fue polemizar con el cine de Bó-Sarli, aun cuando esa decisión, ya de por sí, implique un elogio subliminal a las 27 películas del cineasta y su actriz. Es decir, Carne sobre carne es un documento importante no sólo por lo que es sino también por lo que no está en las imágenes. Está lo esencial, de forma breve y acotada, como pequeñas pinceladas que son útiles como información periodística, pero el objetivo principal es mostrar aquello que nunca se había visto: imágenes censuradas o autocensuradas por el mismo Bó frente a los pedidos de los cancerberos de la moral y las buenas costumbres de nuestro país. Mas aún, casi no hay referencias a Carne, uno de los títulos míticos de la dupla, pero sí se eligió una frase de la película para este documento, entremezclado con algunas ficcionalizaciones sobre la censura que padeció la pareja más exitosa del cine argentino.

Esas imágenes de Fuego, Fiebre, La señora del intendente, La diosa virgen o Éxtasis tropical, que permanecían ocultas, son referentes de un cine que nunca traicionó sus propósitos: vender a Isabel Sarli, su cuerpo y su figura, para el placer voyeurístico no sólo del espectador local, sino también del curioso público extranjero. Hoy, o desde hace tiempo, en un momento en el que se puede acceder a miles de páginas porno en Internet, resulta extremadamente ingenuo encontrarse con esos fragmentos prohibidos o autocensurados. Pero allí, justamente, está el valor de un documento como Carne sobre carne: en una Argentina cercenada por golpes de Estado y civiles imbéciles que apoyaban la censura, aparece la figura solitaria de Armando Bó, un genio o un salvaje del cine de acuerdo a diferentes opiniones, pero un tipo personal que luchó a su manera por la libertad de expresión.

Los pocos testimonios son válidos y sirven como apostillas divertidas de los esquives y gambetas de Bó para eludir a la censura. En este punto, las opiniones de algunos técnicos o de Isabel Sarli, junto con la del bizarro Adelco Lanza (el mayordomo de un puñado de películas de la pareja y coreógrafo personal de la actriz), nunca eligen un tono celebratorio ni le dan cabida a un homenaje lacrimógeno. Todo lo contrario, se circunscriben a contar los hechos de la manera más didáctica posible, aun cuando les resulta difícil comprender algunas de las demenciales decisiones de Bó al momento de dirigir y difundir sus películas.

No son tan felices, como suele ocurrir en el cine argentino, las ficcionalizaciones en relación a la censura. Allí aparecen Martín Adjemián y Gastón Pauls interpretando al funcionario de turno y a un secretario dentro de algunos segmentos que recurren al didactismo, en este caso, solamente escolar. Las escenas de animación, concebidas por Rodríguez Jáuregui, pasan desapercibidas frente a la contundencia de las imágenes inéditas que exhibe el documento.

Curubeto puso en on aquello que estaba en off. Entonces, luego de *Carne sobre carne*, ¿quedará algún secreto a revelar sobre el cine de Armando Bó e Isabel Sarli? [A]

Astroboy Astro Boy

Hong Kong/ Estados Unidos/Japón, 2009 94'

DIRECCIÓN

David Bowers

GUIÓN Timothy Harris y David Bowers, basado en la serie animada de Osamu Tezuka

MÚSICA John Ottman

FOTOGRAFÍA

Pepe Valencia

EDICIÓN

Robert Anich Cole

CON LAS VOCES DE

Nicolas Cage, Charlize Theron, Kristen Bell, Eugene Levy, Samuel L. Jackson, Bill Nighy, Freddie Highmore, Donald Sutherland, Nathan Lane.



on múltiples las referencias visuales y narrativas evidentes en esta adaptación de la ya mítica serie de TV animada japonesa. Si nos atenemos solamente a lo cinematográfico, al ver la película se nos pueden cruzar en el recuerdo las imágenes de Inteligencia artificial, Pinocho (la versión clásica de Disney), WALL-E, El gigante de hierro, para nombrar sólo las más ilustres. Pero hay que apurarse a decir que estas filiaciones no aparecen como citas explícitas, ni tampoco como guiños codificados para entendidos. Astroboy se nos impone por el propio peso de su ligereza, por la profundidad de sus emociones y por el vértigo de su narración sin pausas pero sin prisas innecesarias. Astroboy convoca a los fantasmas de obras previas, pero no nos llama a la comparación, esta vez sí odiosa. Sospecho dos razones para que estas referencias no afecten a la película en su eficacia. Por un lado, hay que señalar una obviedad: la principal referencia es la serie en la que se basa. Los principales elementos de la historia y de sus personajes ya estaban ahí, antes de que fueran revisitados por las películas que señalamos (Pinocho sería la excepción). Aun con las modificaciones establecidas, que no dejan de ser importantes pero que son siempre felices, podemos creer que Astroboy funciona tan bien en todos sus aspectos por su fidelidad, con libertad pero sin ironía, a la base conceptual de la serie de TV original. La otra razón podría ser que la sostiene un sistema narrativo y formal clásico. Todos sabemos que esto no es, por sí solo, prueba de ninguna virtud. Sin embargo, en este caso, la multitud de referencias que la preceden habrían entorpecido la visión si se hubiera limitado su clasicismo. Quiero decir que lo que hace tan atractiva la película es la percepción de personajes y conflictos que son, a la vez, arquetípicos y particulares. ¿No es eso, acaso, de lo que hablamos cuando hablamos de clasicismo? El arquetipo nos permite entrar en ese mundo en el que sentimos que pisamos territorio conocido. Todos sabemos (los espectadores adultos, pero también los chicos) que Astroboy no va a morir, que es imposible que ese personaje no reaparezca. También sabemos que en su aventura solitaria en otro planeta algo importante va a aprender. Y también

sabemos que el equilibrio se restablecerá al final. Lo que no sabemos (porque estamos entregados al devenir de la historia) es cómo van a ser las imágenes que muestren ese regreso a la vida, qué es exactamente lo que va a aprender (y de qué forma lo va a hacer) y en qué se manifestará ese nuevo equilibrio. Todo esto no impide, sin embargo, que se le aparezcan al espectador formas de inquietud y melancolía. Es que Astroboy desarrolla personajes y conflictos que son universales pero también únicos, por vivos y complejos. La película, tan ligera y tan simple en apariencia, nos habla de la responsabilidad tan retorcida implícita en toda paternidad, de la lucha entre el Bien y el Mal, del poder y la ley, del misterio de la muerte, del valor de la nobleza, de los secretos que todos guardamos, del propio destino que debemos buscar. Son muchos y grandes temas. La película logra pasar sobre ellos sin que le afecte su peso y, a la vez, sin que su visión sobre ellos parezca superficial. Una de las claves es el ritmo narrativo, la velocidad en las acciones y el devenir de las escenas. No hay caídas en el sentimentalismo ni explicaciones innecesarias. Hawksianamente, se trata de personajes puestos en pos de la aventura.

Hemos hablado de los distintos temas que se exponen, viejos tópicos de la historia universal de la narración en todas sus formas. Pero hay algo muy especial en Astroboy, que no es nuevo pero que pocas veces se ha mostrado tan bien: la emoción de volar. El momento en que nuestro protagonista descubre que puede eyectarse hacia el cielo, que puede ir hacia donde su propio deseo lo lleve, sin límites de ningún tipo, es posiblemente el mejor momento de la película y uno de los mejores de la animación contemporánea. Hago acá una intervención personal. Vi la película junto a mi hijo de cuatro años, en el cine. En ese momento, luego de haber estado callado y atento durante muchos minutos, me dijo: "¡Qué lindo sería poder volar!". Ahí me di cuenta de dos cosas. Por un lado, que yo estaba de acuerdo con mi hijo, aun cuando no me habría atrevido ni siquiera a pensar esa frase. Además, había confirmado el triunfo total de la película. Aunque el resto del metraje está a la altura, ese momento ya la justificaba. [A]

Enamorándome de mi ex It's Complicated

Estados Unidos, 2009, 120'

DIRECCIÓN

Nancy Meyers **GUIÓN** Nancy Meyers **FOTOGRAFÍA** John Toll **MONTAJE**

Joe Hutshing, David Moritz

MÚSICA Heitor Pereira, Hans Zimmer

INTÉRPRETES

Meryl Streep, Alec Baldwin, Steve Martin, John Krasinski.



Ser otro



Confort y cine para desechar

A favor por Josefina García Pullés

En contra por Ignacio Verguilla

racias a Dios que existen Alec Baldwin y la comida. El primero, porque es un actor cada vez más grande; la segunda, porque ya probó que, en el cine, hace de Meryl Streep una cocinera imperdible. Los tres (Alec, la comida y Meryl) juntos, en un plano o en una película, difícilmente conduzcan a algo malo. Y ésta no es la excepción.

Acá Jake (Baldwin) es el ex marido de Jane (Streep), con quien tiene tres hijos. Él volvió a casarse, ella rehizo su vida. Pero aquí ambos se reúnen por la graduación de uno de sus hijos y terminan en la cama, y empiezan una aventura que hace de Jane la amante de quien alguna vez la dejó por otra. Ahí se abre el mundo Meyers, pero también se abre el mundo de la digestión: la comida como algo que genera placer y diversión; el matrimonio como algo que engorda y da náuseas. Es que en la vida pasa como cuando se come: uno elige (si no qué comer, al menos cómo comer). Justamente del proceso de elegir y tomar decisiones se trata, y se burla, este relato. Porque aunque las películas de Meyers tratan sobre los clichés del matrimonio, la mujer independiente y los adultos quejosos de su edad, también tratan sobre personas que intentan ser otras para volver a ser sí mismas: el intercambio de las niñas en Juego de gemelas, el poder de Nick en Lo que ellas quieren, el círculo etáreo en Alguien tiene que ceder, el traspaso de hogares en El descanso. Mucho de todo eso, que también implica tomar decisiones, está planteado aquí de una forma que termina sepultando cualquier cliché.

El insigne sepulturero acá es John Krasinski, el Harley que nos descubre a un gran comediante (hasta ahora casi encerrado en *The Office*), uniéndose al genio de Baldwin. Ambos integran la olímpica escena del cuarto de baño, ésa donde Jake sopla el humo de un porro dentro de la boca de Harley. Y digo "olímpica" porque si esa escena no es de inspiración divina, ¿qué otra cosa puede significar que un actor como Baldwin sople un aire de locura dentro de la boca de uno como Krasinski? Allí hay algo de traspaso del halito de vida. El timing y la destreza corporal de ambos actores, que enaltecen esta película, hacen imposible negarlo. [A]

odo comienza con el detalle de un techo: relucientes tejas españolas en su color arcilla. Le siguen otros muy similares mientras los planos se vuelven cada vez más abiertos, componiendo un conjunto uniforme de habitáculos seriados que pertenecen a los vencedores del american way of life. Se trata de gente que la pasa bien, tiene autos de lujo, trabajos que corren sobre patines e hijos que parecen salidos de una publicidad de margarina, tan prolijos e insulsos ellos. Que se gradúan en universidades importantes, de ésas con toga, fiesta magnánima y futuro asegurado dentro del engranaje que gira y gira. Pero zás!, papá v mamá orillan los sesenta v llevan a cuestas una década de divorcio. Los retoños, bastante creciditos y en edad de merecer -la bendición de un rasgo que los vuelva interesantes como personajes, que nunca llega-, no pueden con la pena y siguen atados al fracaso amoroso de la pareja. Papá tiene nueva esposa, consabidamente menor y con un buen par de atributos -burdo detalle que Meyers ofrece en ralentique la señora Jane mira con auténtico recelo (of course, primer plano de la gran Streep frunciendo el ceño y salvando lo insalvable). No perderá oportunidad de conversarlo a la hora del té con sus amigas cincuentonas, blindadas en plástico y tan pero tan pacatas que hablan de "la vagina" -aun en la más calorosa intimidad- como lo hacen en el canal Cosmopolitan. Es cierto, la trama principal gira en torno a la pareja divorciada, y si estamos hablando de Streep y del panzón de Baldwin, todo tiende a mejorar, incluso en los pasos caricaturescos de este último, y muy a pesar de tanto secundario de quinto orden. Claro que ese universo que los rodea vuelve pantanoso y tirante el andar del film (como los pómulos a punto de explotar de Steve Martin, patético en su rol de bonachón herido de amor y tercero en cuestión). Que la idea podía ser más atractiva, claro. Que el tiempo tiende a borrar las peores huellas, eso dicen. Que el punto de partida de la aventura entre los ex esté dado por una borrachera de aquéllas por parte de Jane, no indica otra cosa que el conservadurismo anticinematográfico al que It's Complicated suscribe. [A]

Halloween II

Estados Unidos, 2009, 105

DIRECCIÓN Rob Zombie GUIÓN Rob Zombie FOTOGRAFÍA Brandon Trost MÚSICA Tyler Bates

INTÉRPRETES

Tyler Mane, Sheri Moon Zombie, Malcom McDowell, Brad Dourif, Scout Taylor-Compton, Brea Grant, Danielle Harris.



The True Story of America's Most Notorious Serial Murderer WILKS AMONG US From The Rost Salling Notes

Hospital psiquiátrico

Mucho ruido

A favor por Diego Trerotola

En contra por Fernando E. Juan Lima

i regodeo gore, ni torture porn ni nada que interfiera o condimente el horror alla moda, acá hay violencia directa al Infierno, ésa que asusta a repetición. Esta nueva masacre de Michael Myers, el enmascarado de Noche de Brujas, tiene una veta slasher brutal hasta lo insoportable; incluso, en varios momentos la película es dolor puro. Golpe a golpe, se hace camino al andar desquiciado, y Rob Zombie sabe que ese trazo grueso merece un grano del mismo calibre: la película está filmada en 16mm, con la emulsión física reaccionando a esa poca luz que queda entre tanta oscuridad. Por eso, la sangre no es roja, es oscura como la brea. Pero esta negrura que recorre Myers se interrumpe por su propio territorio onírico: imágenes níveas de él mismo y de su madre a caballo. En un mundo oscuro, lo único que ilumina es la mente sucia: la inversión deformante, punto de vista perfecto para narrar con la malicia puesta (esa identificación con el monstruo, además, queda clara cuando Myers se saca su icónica careta: es igual a Rob Zombie). A primera vista se puede pensar que es una película psicológica, pero no: es terror psiquiátrico, tal vez un nuevo subgénero. Y la psicosis (vía cita explícita a Hitchcock) se interna en Halloween II para confundirlo todo en un mismo brote de esquizo-cinefilia, para ser slasher y fantástica indistintamente, para ir en vaivén entre lo masculino y lo femenino (miren la androginia de la protagonista al final y la cita transexual de The Rocky Horror Picture Show), para ser el gesto más descentrado de un loco peligroso. De los cinco largos para cine que dirigió Zombie, dos fueron segundas partes de películas propias. Halloween II además es remake, como si fuera segunda al cuadrado. Y como se dice, y se repite como frase hecha dogma: las segundas partes nunca fueron buenas. Y Zombie es un especialista en hacer las cosas mal, ése es su metier, y ahí se mete sin asco. Un cirujano que sabe que la mala praxis es más incorrectamente aterradora y divertida. Así sea.

La canción que más tarareo por estos días es una inédita de los 107 faunos, se llama "El jefe de los malos" y esto es todo lo que dice: "Ser el mejor en lo peor, toda una misión cumplida. Una obra gigante". Un himno perfecto para Zombie/Myers. [A]

o le pedimos a Rob que sea Carpenter, pero esta vez ni siquiera parece ser Zombie. Ya Violencia diabólica no había sabido mantener el nivel de 1000 cuerpos, pero esta remake de la Halloween 2 de 1981 (de Rick Rosenthal pero escrita por el propio Carpenter) y secuela de su propia (y muy superior) Halloween resulta francamente decepcionante.

Lo más interesante de la película es el modo en que se puede jugar con cierta idea de copia/homenaje/traición. Se ha dicho que estamos ante algo parecido a lo que en música conocemos como "cover": el director cita textualmente, pero también somete a la obra a una nueva lectura y añade elementos ausentes en el material original. Pero este pequeño placer, fruto quizás de una cinefilia algo patológica, no oculta lo fallido de esta Halloween II, que no logra mantenerse como un film autónomo. Esto último no necesariamente sella la suerte de la película (pensemos por ejemplo en la genial Belle toujours, inescindible de Belle de jour); el tema es que ése es sólo uno de sus costados, ya que en ella se dispara con artillería profusa y pesada para no dar nunca en el blanco. ¿Copia u original? ¿Autonomía o dependencia? ¿Precuela o secuela? ¿Slasher o asesino serial con justificación psicologista? ¿Sueños, fantasmas o personalidad múltiple? Todo eso. Quizás allí radique el problema. Por lo demás, desde lo formal, la propia estética de Zombie aparece desdibujada: al despegarse un poco de su acento en lo white trash (dedicando una parte importante del metraje a sobreexplicar la génesis del ya icónico Michael Myers y el paralelo derrotero del psiquiatra que explota a su ex paciente mediante la publicación de best-sellers basura), los momentos gore resultan menos personales, mientras que incomoda en el contexto el montaje frenético, aturdidor y confuso. Una de las características del ícono sobre el que se vuelve es la de constituir un ser impredecible e inescrutable; las visiones/apariciones de la madre muerta, la "telekinesis" o la "conexión" con su hermana y la posibilidad de una lectura al estilo de Alta tensión (del también dedicado a las remakes innecesarias Alexander Aja) violentan gratuitamente esa esencia. Demasiado para tan poco. [A]

Sherlock Holmes

Estados Unidos/
Alemania, 2009, 128'
DIRECCIÓN Guy Ritchie
PRODUCCIÓN Joel Silver,
Lionel Wigram, Dan
Lin, Susan Downey
MÚSICA Hans Zimmer
FOTOGRAFÍA
Phlippe Rousselot
EDICIÓN James Herbert
INTÉRPRETES
Robert Downey Jr.,
Jude Law, Rachel
McAdams, Mark
Strong, Eddie Marsan.



aga el favor, olvídese de la literatura. Deje de lado a Conan Doyle, a la época victoriana y a la de la extensa saga de la mítica dupla. Quite el contenido y deje los nombres. Le adelanto que este Sherlock Holmes es otra cosa. El cambio podría haber sido muy favorable; adaptar traicionando podría haber sido una oportunidad para un sano despunte iconoclasta. No hay nada de malo en tomar lo canónico y romperlo a pedazos, siempre que no sea lo nuevo por lo nuevo mismo. Ahí entra en escena Guy Ritchie, el rebelde sin causa, que es tan pero tan canchero que basta bajarle la velocidad a sus frenéticas sagas de gánsters cool para darse cuenta de que el acelere no es más que una cortina de humo, que detrás del telón no hay nada. Si querían romper la tradición y hacer un Holmes acorde al gusto actual -más músculo, menos seso-, Ritchie es el director indicado, porque el británico da hartas pruebas de que a él los libros le dan

lo mismo. Su Sherlock Holmes, mucho más cercano a un rockstar grunge que a un detective distante y discreto, es musculoso, brutal y sexy, y ostenta una decadencia muy à la mode. Los trazos básicos se mantienen, pero a modo de acentuar la irresistible extravagancia: Holmes toca el violín, aunque sólo de a ratos, paseándolo en inducciones y delirios esotéricos como una guitarra eléctrica con distorsión; aparece desquiciado en la penumbra de una habitación, aunque la palabra opio jamás se menciona, y nada pero nada se le escapa. Su inteligencia está enfatizada y recalcada como algo sobrenatural, de un modo prácticamente infantil y condescendiente, para que el espectador diga azorado a su compañero de butaca: "A mí eso jamás se me habría ocurrido". Y, sin embargo, funciona, y se debe a un solo motivo: Robert Downey Jr., que película a película prueba que uno le puede tirar un ladrillo y que él siempre lo va a devolver cortito y al pie. Downey le da a cualquier diálogo el refinamiento, el misterio o la contundencia que el guión no supo generar. Se lo ve pleno físicamente y ligero mentalmente, se gana la pantalla en cualquier momento y situación. Lo mismo Law, medido y justo como un cronómetro; no tanto McAdams y elenco. Ahora bien, ¿se puede sostener una película banal solamente con las actuaciones? Apenas. El caso a resolver no aburre, pero tampoco luce por su brillantez. No busque resabios de los libros. Le adelanté que de literatura, poco. Bueno, algo, pero nada que ver con Conan Doyle: tal vez le interese saber que la película toma su resolución de La muerte y la brújula de Borges, pero eso ni aporta ni resta. Es un pedazo más del pastiche Ritchie, que si no resalta por sus ideas, al menos lo hace por su coherencia. GUIDO SEGAL

Los viajes del viento

Colombia/Holanda/ Alemania/Argentina, 2009, 120'

DIRECCIÓN

Ciro Guerra

PRODUCCIÓN

Diana Bustamante

MÚSICA

Iván Ocampo FOTOGRAFÍA

Paulo Andrés Pérez

EDICIÓN

Iván Wild

INTÉRPRETES

Marciano Martínez, Yull Núñez.



odo comienza con un travelling elegante, revelador de un tiempo fuera del tiempo en el que se instala el relato; es el de la fábula del juglar y su aprendiz, a la vez que el inicio de un viaje.

Desplazamiento de la cámara (hacia el interior del mito) y movimiento del personaje ponen en marcha el viaje antropológico que Guerra decide realizar por el Norte de Colombia, en un recorrido que tiene mucho de reivindicación de una cultura ausente del cine de su país.

Rodada en la superficie ancha y emotiva del Cinemascope, *Los viajes del viento* transita pacientemente –como Ignacio, el juglar que recorre a lomo de burro su destino– por el terreno de la ficción, poniéndolo en diálogo con un espacio que requiere una mirada siempre atenta a no caer en el pintoresquismo. Y en una película que propone relacionarse con el espíritu musical y folklórico de una región, el riesgo de hacer la plan-

cha en las aguas de la comodidad se multiplica. Proyectada en noviembre pasado en Mar del Plata, la película ofrece una zona resbaladiza -a las categorizaciones tranquilizadoras que siempre pueden hacerse- que obstinadamente resiste el paso de los días. El epicentro climático de esta zona lábil no es otro que el duelo de juglares, quienes a la manera de enviados mefistofélicos parecen poner en juego mucho más que el honor musical. La escena, con su clima opresivo y su nocturnidad ocre, respira un aire evocativo del mejor Ripstein. La cámara recorre, casi en trance, los cuerpos y las miradas de los asistentes. El duelo levanta poco a poco su intensidad. Ignacio, reacio hasta entonces a revalidar su leyenda, acepta el desafío y ocupa el centro de la arena. ¿Estamos ante un Crossroads versión guajira? ¿O ante la mirada de un observador que (re)construye con paciencia el sentir de una cultura? Hay un principio de indefinición que no me permite ser absoluto y que resiste a ciertas adjetivaciones: road movie minimalista, relato de aprendizaje, viaje al interior de una leyenda. Todo ello está presente, y tendería a inscribir a Los viajes del viento dentro de una huella que perfectamente podría ser la de la repetición (de fórmulas, de maneras, sobre todo en la relación entre Ignacio y Fermín, su aprendiz tozudo y perseverante frente al rechazo). Afortunadamente no hay resolución. El tono de la película, esa zona inasible que se va construyendo a partir de la mirada del director y que se inscribe en cada fotograma, invita a ser vivido. Los rostros, los escenarios naturales que registran espacios cargados de matices y la luz natural que baña buena parte de los planos abren la película hacia un lugar mejor. IGNACIO VERGUILLA



Buenas costumbres

Easy Virtue

Canadá/Gran Bretaña, 2008, 97', **DIRIGIDA POR** Stephan Elliott, **CON** Jessica Biel, Colin Firth, Kristin Scott Thomas, Ben Barnes,

C omenzar una relación con los suegros suele ser conflictivo. En este caso, este proceso es especialmente ríspido, ya que el único hijo varón de una familia tradicional inglesa se enamora v se casa con una corredora de autos que, para colmo, es norteamericana, muy liberal y carga con un pasado algo oscuro. La acción transcurre entre los años 20 y los 30, al verse amenazados los rígidos dogmas de la moral victoriana por la ola de modernidad que irrumpe en la muy british familia Whittaker desde el otro lado del océano. Así, la madre y jefa del clan británico se trabará en lucha con su nuera para ver quién controla a su hijo. Los cruces verbales cargados de ironía pueden ilusionar al principio, pero los subrayados musicales, de puesta en escena y de montaje comienzan a demostrar que tras esa primera impresión se esconde la realidad, que se evidencia en el burdo humor al que se acude a medida que avanza el film (todo el "accidente" relacionado con el chihuahua de la familia recuerda a lo peor de Muerte en un funeral). Al estilo abarrotado y recargado de la mansión familiar, se opone el art decó que rodea a la norteamericana; las clásicas pinturas familiares se enfrentan al cubismo de un "prometedor pintor español" (hablando de chistes obvios y toscos...); la omnipresente música en la que reina Cole Porter (con la que se intenta disimular que el film nunca alcanza el ritmo "burbujeante" que pretende) está cargada de anacronismos que incluyen versiones jazzeadas de temas de Billy Ocean y Tom Jones; las tomas comienzan con exagerados paneos y se funden en objetos espejados (largavistas, espejos ovalados y deformantes, una bola de billar o una fuente). Parece como si Elliott (recordado por su Las aventuras de Priscilla, reina del desierto) hubiera querido emular a su coterráneo Baz Luhrmann. Pero la vacuidad del impostado frenesí, desgraciadamente, recuerda más a Guy Ritchie.

FERNANDO E. JUAN LIMA



La princesa y el sapo

The Princess and the Frog

Estados Unidos, 2009, 97", **DIRIGIDA POR** Ron Clements y John Musker.

ue cine y progresismo acaben por dar forma a una película que no irrita no es poco. Ya lo había logrado Springsteen en el terreno musical con "Working on a Dream". Cargada de frases sencillas que hablan de noches largas y días solitarios, la canción -que acompañó la campaña presidencial del primer Nobel de la Paz que justifica la guerra- nos entrega a un Jefe en plena forma. Tiana, la heroína afro del film, parece un personaje salido de la canción: muchacha humilde, huérfana de padre v cocinera con ansias de restaurante propio, trabaja noche y día para reunir lo suficiente. En una de las secuencias animadas más pretendidamente retros, imagina un galpón abandonado a orillas del río como un espacio multicolor. Anulando toda profundidad, el trazo 2D parece un desprendimiento minimalista de la saga de Kirikou y la hechicera. Una fiesta de disfraces en honor a un príncipe podría ser el último escalón hacia el sueño de Tiana, pero las cosas no salen del todo bien: un toque de magia vudú transforma en sapo al heredero. El beso de amor, lejos de restablecer la forma humana del príncipe batracio, acaba por entregarle una compañera tan verde como él. La pareja huye a las profundidades del Bayou, y en esa deriva el trazo manual explota en formas y colores a tono con la geografía, y los pantanos rebosan de un jazz con raíces bien negras. Entretanto, los sapos irán aprendiendo lo que realmente importa (trabajo por un sueño / nuestro amor lo hará real, parece cantar Springsteen para ellos) de la mano de Louis, un cocodrilo trompetista que no puede entender por qué la gente se asusta al verlo tocar. Con un humor que busca la complicidad de una sonrisa más que la efectividad del gag, la película va trazando puentes con la rica cultura de Nueva Orleans y sus escenarios naturales, lo que acaba por conformar un espacio atractivo más allá de toda corrección política. IGNACIO VERGUILLA



Final de partida

Okuribito

Japón, 2008, 131', **DIRIGIDA POR** Yôjirô Takita, **CON** Masahiro Motoki, Tsutomu Yarnazaki, Ryoko Hirosue, Kimiko Yo, Takashi Sasano, Kazuko Yoshiyuki.

as curvas del cello recuerdan a las del cuerpo humano. Daigo es un músico mediocre pero capaz de manejar con destreza el cuerpo lustroso de su cello. Cuando pierde su trabajo de músico encuentra accidentalmente la oportunidad de ganarse la vida manejando otros cuerpos; humanos, inertes, los cadáveres a los que somete al ceremonial baño purificador se entregan a sus manos tan incondicionales como el instrumento.

Éste es el atractivo conflicto que da inicio al film. De fondo subvace, como en buena parte del cine japonés, el conflicto entre la tradición y lo moderno. El director Takita es del bando contemporáneo, y es por eso que la encrucijada de tiempos, formas y valoraciones de la vida que construye pierde el promisorio camino inicial. Cuando concentra su interés en Daigo y el aprendizaje de su oficio ceremonial mientras, al mismo tiempo, busca metafóricamente en cada cuerpo la figura de su padre ausente, la película se reviste de una fascinación morbosa, con momentos de humor negro y socarrón. En cambio, cuando suelta la rienda a su marcada vocación por la grandilocuencia y el mensaje, hace reaparecer el cello en imperdonables planos generales llenos de inspiración "artística", la música invade la pantalla (¿cómo se dirá qualité en japonés?) y un aire a new age sopla sobre las venerables tradiciones niponas, mientras que las tramas narrativas se dispersan como un ejército en retirada: los conflictos matrimoniales, la desvaída figura del maestro juntacadáveres, tan prometedora al comienzo, se va diluyendo en la anodina figura de un burócrata funerario.

Cuando finalmente Takita quiere retomar el camino, ya sabemos que de alguna forma Daigo se reunirá con su padre, o con lo que de él quede; para entonces toda emoción o descubrimiento posible se han evaporado como un sueño amable. EDUARDO ROJAS



5 días sin Nora

México, 2008, 92', **DIRIGIDA POR** Mariana Chenillo, **CON** Fernando Luján, Cecilia Suárez, Ari Brickman, Verónica Langer, Enrique Arreola, Angelina Peláez.

E ste primer largometraje de la directora Mariana Chenillo ganó el premio Astor de Oro a la Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2009, pero, más allá de una dirección correcta y un buen manejo de los actores, resulta difícil determinar cuál es el mérito o siquiera el encanto de esta película.

Los cinco días del título son los días que la familia debe pasar velando el cuerpo de Nora hasta su entierro. Nora se suicidó y al parecer lo planeó todo de forma perfecta para obligar a su familia a que pasen esos días juntos. Distintas circunstancias impiden el entierro: el hijo está de viaje y deben esperar a su regreso, los festejos inminentes del Pesaj impiden por motivos religiosos que se entierre el cuerpo durante la celebración, y otras cosas más. Estos días de limbo en los que se encuentra José, el ex marido de Nora (que fue quien encontró el cuerpo), se transforman de a poco en un purgatorio en el cual se reavivan los roces familiares y su antigua relación con su ex mujer. Al final hay una gran reconciliación.

El conjunto de actores sabe encarnar a sus personajes y en general la historia está bien llevada. Sobran tal vez los flashbacks, en los que presenciamos momentos de la relación entre Nora y José y que no hacen más que mostrar lo que ya se nos había explicado.

La pregunta es: ¿Para qué contar otra vez esta historia de la familia que se reúne en torno al muerto? La única variante que parece aportar 5 días sin Nora es su supuesto humor negro, ejercido a través de la figura de José. Ateo y un poco cascarrabias, se dedica a intentar desbaratar los planes de su ex esposa ahora muerta. Si la sutileza de este humor se reduce a asustar a un rabino ofreciéndole una pizza con jamón en Pesaj, resulta difícil encontrarle demasiado sentido. MARCOS RODRÍGUEZ



La canción de las novias

Le Chant des mariées

Francia/Túnez, 2008, 100', **DIRIGIDA POR** Karin Albou, **CON** Lizzie Brocheré, Olympe Borval, Najib Oudghiri, Simon Abkarian, Karin Albou.

ace un tiempo, en una de esas charlas que respiran cine, alguien me decía que muchos directores actuales son capaces de filmar escenas potentes, precisas, pero no logran darle a la película una unidad que las contenga. En el interior de la estructura de La canción de las novias es muy notoria la presencia de este estado, que la desdobla en zonas que tienden a oponerse; la más interesante es aquélla que se pega a los cuerpos de las mujeres, atenta a sus rumores, y se vuelve cómplice de su femineidad. Los encuentros cargados de tensión y deseo entre Nour (musulmana) y Myriam (judía) -amigas desde la infancia que ven amenazada su relación por diferencias religiosas y de clase- revelan una observación microscópica que crece con cada detalle: miradas, gestos contenidos, medias palabras. En esos tramos, la cámara logra una intimidad explosiva y convincente, borrando todo atisbo de distancia. Albou no le teme a la pulsión de los cuerpos, y nos muestra sin falsos pudores un baño turco en el que las mujeres se desnudan cuando deben hacerlo. Esta mínima decisión, tan poco habitual (recuerdo montones de películas con baños turcos en los que la gente lleva más ropa que en el subte), le da un aire de verdad a una película que, en su parte más convencional y más cercana a los hechos históricos (la ocupación nazi en Túnez, la imposición de un impuesto impagable a todo aquél que fuera judío), no logra sostener. Entramos entonces en el segmento de lo ya visto muchas veces, de la disolución de matices y del remate largamente anticipado de cada escena. En un contraste evidente, toda vez que Nour v Myriam comparten el plano, su sexualidad adolescente alcanza cimas explosivas que no vuelven a aparecer en el resto de la trama. Si así fuera, estaríamos hablando de una de esas películas intensas, absorbentes hasta cortar el aliento. IV



Hada por accidente

Tooth Fairy

Estados Unidos/Canadá, 2010, 101', **DIRIGIDA POR** Michael Lembeck, **CON** Dwayne Johnson, Ashley Judd, Julie Andrews, Stephen Merchant, Billy Cristal.

N adie podría decir que Hada por accidente es una obra maestra, y sí, tiene algunas de las limitaciones que podíamos esperar: el sello Disney (un mundo en el que no existen más problemas que los del individuo consigo mismo), el español neutro del doblaje, la figura de Julie Andrews (que se interpreta a sí misma, matrona de todo lo mágico). Pero si suspendemos el cinismo durante una hora y media y nos dejamos llevar por la película, podemos encontrar en ella más de una virtud.

La primera y principal tiene nombre, apellido y apodo: Dwayne "The Rock" Johnson, ese gigante luchador que protagonizó películas de acción hasta asentarse (acertadamente) en la comedia con su gestualidad exagerada y su gran simpatía. Las cejas y la sonrisa de Johnson tienen vida propia, y el humor con el que asume su propia persona lo protege de todo.

Pero más allá de los aciertos o errores del grupo actoral (Ashley Judd está casi irreconocible, igual que Billy Crystal, aunque los chicos actúan bien), lo que llama la atención es la gran pericia narrativa de la película, sobre todo en el uso de las elipsis. Nunca sabemos, por ejemplo, qué fue del padre de los hijos de la mujer con la que ahora está saliendo Johnson. Tampoco vemos, aunque se insinúa, la situación del hijo mayor (ligeramente rechazado, enamorado de la chica linda) en la escuela. Eso que sería el pasto (sentimental) de una película peor hecha, acá queda fuera de campo.

La historia tiene los ingredientes de una película para toda la familia: el jugador de hockey sobre hielo Derek
Thompson es acusado de matar los sueños de los niños con su cinismo, y por eso es condenado a cumplir dos semanas de servicios como hada de los dientes. Del cruce entre este gigante y el mundo de las hadas brota la mayor parte del humor, un poco previsible pero no por eso menos placentero. MR

La joven Victoria

The Young Victoria

Reino Unido/Estados Unidos, 2009, 105', **DIRIGIDA POR** Jean-Marc Vallée, **con** Emily Blunt, Rupert
Friend, Paul Bettany, Miranda Richardson, Jim
Broadbent, Mark Strong.

no puede recomendar ver dos películas recientes como La reina, de Stephen Frears, o La duquesa, de Saul Dibb, y decir que en la comparación La joven Victoria pierde en todos los terrenos. O uno puede decir que La joven Victoria es apenas un cine de Royal Postcards. De postales o estampitas reales -que se babean ante la realeza, no ante la realidad- sobre la niñez y la juventud de la reina Victoria, la monarca del muy imperialista siglo XIX británico. Todo acá es anodino. O no, dirán quienes leen la revista Hola con seriedad o, mejor aún, los que miran las fotos de la revista Hola con seriedad. Emily Blunt es muy linda y su belleza es digna de admiración, y hasta parece guardar siempre un secreto ulterior en los ojos, en la piel y en las caderas, pero ésta es una película sin rostro. Y superficial, aunque sin piel. Y hasta sin culo. Y una película sin culo es una película que no tiene dónde apoyarse. Y se cae irremediablemente a los dos minutos. JAVIER PORTA FOUZ

Matar a Videla

Argentina, 2009, 89', **DIRIGIDA POR** Nicolás Capelli, **CON** Diego Mesaglio, Emilia Attias, María Fiorentino, Felipe Colombo, Juan Leyrado.

a banalidad campea en *Matar a Videla*. La película empieza con la angustia/languidez del protagonista contemporáneo, que descubre con una incesante voz en off que la vida no tiene sentido, que todos vivimos en un sistema rutinario e inhumano, que la sociedad margina a una parte de sus integrantes. El personaje nos satura con "descubrimientos filosóficos" del tipo "El mundo es nuestra percepción del mundo".

Agotado por esta enorme sensibilidad, decide suicidarse, y antes de hacerlo va cerrando los diferentes aspectos de su vida. De pronto, al encontrarse deambulando con una manifestación, decide darle un sentido a su vida (que está por terminar) y concibe el plan de asesinar a Jorge Rafael Videla. Con una visión chata hasta lo grotesco, planea el asesinato mientras sigue denunciando los males del mundo. De pronto hay un volantazo, aparece la religión, volvemos al interior conflictuado del protagonista y fin. Esta interioridad se expresa, como dijimos, con la voz en off que comenta e interpreta, y con una cámara obsesionada con su protagonista (que parece mirarla y hablarle directamente). Una factoría casi artesanal se deja ver en algunos malos encuadres y unas cuantas imágenes sobreexpuestas. La música extradiegética llega a tapar el audio de toma directa y las "emociones" se muestran con planos exageradamente cerrados. Las mejores escenas son las del sueño recurrente, en las que las imágenes de manifestaciones se transforman en formas y colores abstractos. MARCOS RODRÍGUEZ

Medusas

Meduzot

Francia/Israel, 2007, 78', **DIRIGIDA POR** Etgar Keret, Shira Geffen, **CON** Sarah Adler, Nikol Leidman, Manenita De Latorre.

Estreno en salas en formato DVD.

una nena de cinco años sale del mar sin que medie explicación alguna y anda por todos lados con un salvavidas en la cintura, hasta que un buen día desaparece. Una mujer de negro da vueltas por un hotel sin propósito preciso. Resulta que es poeta, y, más tarde, se suicida. Una pareja encuentra el cadáver, que tiene cara de contento, y en vez de pedir ayuda o llamar a alguien se pone a leer la nota, que no es nota sino un poema, recitado en off y coralmente ilustrado con imágenes de los varios personajes

que deambulan por la película. "Es hermoso", dice alguien cuando termina de leerlo. Una inmigrante es buena madre porque tiene cara de buena madre, porque es inmigrante, porque es humillada, y porque cada vez que habla por teléfono con su nene que se quedó en Filipinas el plano la enmarca junto al afiche de una mujer, que es la madre mala, famosa y rica de la película. Una chica aparece y un hombre dice de ella que "se la pasa vomitando todo el día". Diez segundos después agrega "es bulímica". En el otro plano en el que la vemos, siente ganas de vomitar. Y así. MARCOS VIEYTES

Alvin y las ardillas 2

Alvin and the Chipmunks: The Squealek Estados Unidos, 2009, 89', DIRIGIDA POR Betty Thomas, CON Jason Lee, Zachari Levy, David Cross, Kathryn Joosten.

E l gag que jamás debería haber superado el estadio de "chiste de borrachera" ("Uh, ardillitas que hablan como si respiraran helio, uh, uh, uh, buenísimo") continua medio siglo después tomando imaginarios (el del comercio de la música actual, el del subgénero "película de secundario") y eructando decibeles insoportables y comedia XS. Alvin y las ardillas 2 contiene más sociología que comedia: más allá de las bromas físicas y las que -por fin- aprovechan la base absurda del tamaño y lo antropomórfico de las ardillas, ¿cómo puede una película jugar con el verosímil de que alguien quiera, o alguna vez haya querido, oír esas vocecitas en un disco, de que vendan millones y que ni siquiera salgan del formato cover, y dejar todo tan sin sacudir, sin roer? Castración de cualquier posibilidad (ironía, absurdo, herejía) que justifica su taradez en la anécdota de los roedores castrati (su voz lo indica) fue conocer a sus pares femeninos. Uh, ardillitas que hablan como si respiraran helio y con novia. Juan manuel domínguez



Asesino Ninja

Ninja Assassin

Estados Unidos, 2009, 99', **DIRIGIDA POR** James McTeigue, **CON** Rain, Naomie Harris, Ben Mlles, Sho Kosugi, Rick Yune, Togo Igawa.

El clan Ozunu rapta o recluta niños de la calle para adiestrarlos y transformarlos en ninjas que ejecuten los crímenes políticos a los que el clan se viene dedicando desde hace siglos. En Berlín, una investigadora de Europol desentraña esa oscura y oculta trama. Eso la pone en la mira del clan, del que sólo podrá salvarse con la avuda de Raizo (Rain), ex miembro de aquél, desertor por no haber podido soportar la crueldad de su accionar. El nudo ya está planteado: ellos dos (con costado de relación sentimental que se va sumando, claro está) contra los despiadados ninjas. Un problema es que la historia de Raizo es contada mediante flashbacks explicativos que molestan y restan ritmo al relato (¿era necesario volver al proceso de formación del guerrero perfecto, lugar común desde The 36th Chamber of Saholin hasta Karate Kid?). Otro es que muchas de las escenas de acción (jugadas en un gore que nada tiene que envidiarle a la saga de El juego del miedo) carecen de la sensación física de una pelea. Sin llegar a los extremos de Meteoro, los Wachowski (aquí productores), en su ansia digital, parecen acercarse cada vez más a la animación. Así y todo, algunas luchas "garpan", y sorprende la metamorfosis del cantante pop Rain en el rol principal. FERNANDO E. JUAN LIMA

Nine, una vida de pasión Nine

Estados Unidos/Italia, 2009, 118', **DIRIGIDA POR** Rob Marshall, **CON** Daniel Day-Lewis, Marion Cotillard, Penélope Cruz, Nicole Kidman, Judi Dench, Kate Hudson, Sophia Loren, Fergie.

C así dos horas de inconsistencia narrativa es lo que nos ofrece en esta ocasión Rob Marshall, quien fue el director de Chicago y Memorias de una geisha. Basada en el musical de Broadway que, a su vez, se basa en 8 y medio de Federico Fellini, esta película sobre un famoso cineasta italiano que en pleno bloqueo creativo cavila acerca de su obra y de las mujeres de su vida comete el peor de los pecados que se pueden cometer en el mágico mundo de los musicales: canciones que lindan con la ridiculez, melodías sin gracia y coreografías faltas de emoción. El escuálido guión y los flojos números musicales, debatiéndose entre provocar la indiferencia o el aburrimiento del espectador, no hacen más que destacar la pobreza en la dirección. Marshall, sin separarse de una estética teatral de bajo vuelo, intenta (y no logra) dar ritmo a su película montando los planos a la velocidad de la luz y sin cohesión alguna, cortando las secuencias en cientos de



tomas distintas que no suman ni belleza ni armonía. MARINA LOCATELLI

Cena de amigos

Le Code a changé

Francia, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Danièle Thompson, **con** Karin Viard, Dany Boon, Marina Foïs, Patrick Bruel, Emmanuelle Seigner.

C ena de amigos remite a cierto tipo de cine francés: estático, muy dialogado, un cine que gira en torno a personajes de clase media. El argumento es mínimo: una pareja organiza una reunión social en su casa de París. A partir de esa excusa, se nos irán mostrando las historias y las particularidades de cada personaje, además de las relaciones (conflictivas) que mantienen entre ellos.

El problema no es este esquema, sino cómo es trabajado: con un profundo desinterés por el medio cinematográfico. No se trata sólo de que algunos personajes resultan estereotipados (como la española que se viste con colores saturados, baila flamenco y tiene rulos "vitales"), de que los diálogos están mal filmados (en las conversaciones grupales no se entiende quién está hablando con quién), de los toques casi grotescos (como una mujer que escribe un libro tipo Harry Potter sobre un chico autista), de las lecciones de vida. Si una película está construida exclusivamente sobre diálogos pero las conversaciones se muestran con una edición rápida y son tapadas por la música, resulta que lo que importa no es lo que los personajes tienen para decir, sino lo que "significan". Esos personajes sin corporalidad ni verdadera voz resultan tan poco interesantes que la directora debe recurrir a un artilugio narrativo arbitrario para intentar mantener la atención del espectador: la cena se corta en un punto cualquiera, adelantamos un

año, se nos presentan los personajes "cambiados por la vida" y después se nos va retaceando la información de cómo terminó esa cena y lo que le pasó después a cada uno. Termina en un gran baile. MR

Papás a la fuerza

Old Dogs

Estados Unidos, 2009, 88°, **DIRIGIDA POR** Walt Becker, **CON** Robin Williams, John Travolta, Kelly Preston, Ella Bleu Travolta, Conner Rayburn, Seth Green, Bernie Mac, Matt Dillon, Rita Wilson.

uando uno busca en la interné listas de las peores películas de la historia", siente el etnocentrismo americano de una manera visceral: si conocieran a Enrique Carreras, Palito Ortega o el recién muerto Emilio Vieyra, considerarían "genio" a Ed Wood. Pero también deberían hacerlo cuando ese cine de carrerortegavieyra se instala en el propio Hollywood. Papás a la fuerza es exactamente una comedia del viejo cine argentino (y gran parte del reciente): aleccionadora, mal actuada y filmada a desgano. Pero eso sería lo de menos si consideramos más bien otra clase de problemas formales. Si el film dice que hay que tener niños porque son la alegría de la vida y etcétera, está bien; nadie se va a quejar por eso. Ahora, que trate de convencernos de que dos tipos cometiendo torpezas inhumanas aprenden algo de la vida, cuando no hay conexión entre esas torpezas y cualquier tipo de "enseñanza", es algo que conspira contra el cine. El film carece sobre todo de cohesión, es decir, de sentido. Por eso los chistes no funcionan, porque el humor debería surgir de que ese mundo nos despierte al mismo tiempo distancia y simpatía. Y lo que nos provoca es rechazo por un artificio estéril y, sobre todo, bruto.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO. El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock&Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana indiscreta, Pérú	DIEGO LERER Clarin	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROM.
Vivir al límite	10	9	9	9	10	8		8	9		7	8.78
Amor sin escalas	9	9	6	7	8	2	7	7	7	9	6	7.00
Los resistentes		7								8	6	7.00
Invictus	9	7	7		9	3		6	9	6	5	6.78
Carne sobre carne		7							6			6.50
Tierra de zombies	8	8	7	7	3	3	5		7	8		6.22
Halloween 2	5	7	7					5				6.00
La princesa y el sapo	6	7	7		4		6		6			6.00
Medusas	6	6			6						6	6.00
Vampiros del día	6	8	7	4		7			8		2	6.00
Astroboy	6		7	5						4		5.50
5 días sin Nora	6	7				3	6	6		5	5	5.43
Final de partida	7	5	6		4						5	5.40
Cena de amigos	5	5			7			4				5.25
Sherlock Holmes	6	4	5	5	1	2	4	5	5	6	6	4.45
Los viajes del viento		4				3	4		5			4.00
La joven Victoria	4	2						5	2	5	5	3.83
Buenas costumbres	5	2										3.50
Hada por accidente	4						3					3.50
Enamorándome de	5	4			2	1		5	3	4		3.43
Alvin y las ardillas 2	4	3					3	l.				3.33
Asesino Ninja	4	2					4	3				3.25
Papás a la fuerza	5	1					3					3.00
Nine	7	1			1	1			1	4		2.50



Avatar

Estados Unidos/ Reino Unido, 2009, 162'.

DIRIGIDA POR

James Cameron.



Las puertas de la percepción

por Marcos Rodríguez

omo tantos otros, siempre odié ver películas dobladas, pero con *Avatar* me encontré, por primera vez, en una situación en la que leer los subtítulos me resultaba molesto.

Completamente absorbido por las imágenes, me costaba arrastrarme a leer ese texto que, además, aparecía en un plano más cercano gracias al 3D y me obligaba a cambiar de punto focal. Es por eso que me perdí algunas de las explicaciones que justifican el punto de arranque de la película, aunque esto no me impidió disfrutarla.

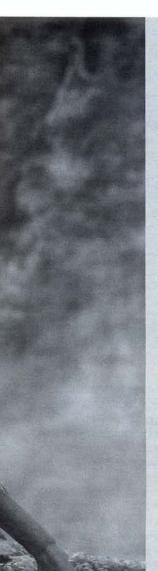
Pocas veces me había visto tan fascinado como en *Avatar* por las imágenes que se me presentaban, hasta el punto de que casi me desconecté de todo lo demás. Lo curioso es que esto me pasó desde el comienzo de la película, cuando la mayoría de las escenas están ambientadas en cuartos y salones de la estación humana en Pandora. Y me pasaba sobre todo en los ambientes más pequeños: las oficinas, el lugar donde están los "capullos" en los que se acuestan los astronautas para

entrar en contacto con su avatar. La tecnología que despliega Cameron (y la sabiduría con la que la maneja) para filmar hasta el más trivial de los espacios es francamente asombrosa. Sólo ver esas escenas en las oficinitas justifica el resurgimiento de la tecnología del 3D (que Cameron refinó, por supuesto). Las imágenes en las que Jake Sully habla para su diario son impactantes.

¿Por qué recordar estas pequeñas escenas? Porque, como es lógico, al hablar de *Avatar* se habla mucho sobre ese mundo que creó Cameron (hasta los detalles mínimos) y sobre el modo en que lo muestra, pero la revolución que supone *Avatar* está presente en esos pequeños sets de estudio. Ver eso ya es completamente diferente a ver cualquier otra cosa.

No es cierto que *Avatar* sea una gran película casi a pesar de sus efectos especiales. La historia como es contada, en un marco como los que ya conocíamos, habría constituido una muy buena película. Pero la tecnología es fundamental. El cine es, irremediable y esencialmente, tecnología. Ésta es una nueva tecnología (que implica nuevos caminos) y, por tanto, un nuevo cine. Y los efectos especiales de *Avatar* están ya en las escenas de la estación espacial.

Lo que nos entrega Cameron es una nueva forma de ver. Por supuesto, es muy diferente a hacer desfilar efectos digitales frente a nuestros ojos para que nos sinta-



mos satisfechos de vivir en una época que ha podido generar semejantes inventos. Los efectos de *Avatar*, sí, están al servicio de lo que se cuenta. Pero son tan esencialmente diferentes en lo que nos hacen ver que se pueden percibir como una revolución incluso ahí donde están casi por defecto y sin ninguna función dramática particular.

Como un viaje lisérgico que abre nuestra percepción a cosas que antes no conocíamos, *Avatar* nos lleva a un mundo nuevo, no porque nos lleva a Pandora (esa gran, megalomaníaca creación), sino porque nos lleva a situaciones en las que absorbemos hasta pequeñas sensaciones de percepción aumentada, en las que vemos más (allá). El mundo al que nos lleva Cameron es el mundo del cine, pero un cine renovado, reinventado, que se parece tal vez a lo que habíamos visto antes, pero lo supera cualitativamente.

Sólo una vez que reconocemos esa experiencia de cine enriquecido que nos brindó Cameron, podemos ingresar en el mundo de Pandora, y ahí ya dejarnos llevar libremente por la fantasía.

Yo no la vuelvo a ver

por Jorge García

- 1) Empecemos por James Cameron, un director que sorprendió con *Terminator*, una gran película, modesta, personal y, por diferencia, la mejor que hizo. Hay buenos momentos en *Aliens*, un muy buen tercio final –de refulgente romanticismo– en *Titanic* y escasos atractivos en el resto de su filmografía, con un estilo visualmente recargado y un marcado maniqueísmo en la caracterización de los personajes.
- 2) Ya hubo un intento de implantar el sistema 3D en los años 50, con magros resultados, y parece que en el siglo XXI, con una adecuada promoción y abundante marketing, se está tratando de reinsertarlo. Los anteojos siguen siendo incómodos –sobre todo para los que tenemos que colocarlos encima de nuestras permanentes gafas–, y los efectos que provoca impresionan por un rato, pero luego se tornan reiterativos y hasta molestos. No niego, necio sería, que en *Avatar* hay momentos impresionantes (bueno sería que no los hubiera, con los 200 millones de dólares que costó la película), pero, en mi opinión, el cine es para ser visto en dos dimensiones.
- **3)** Hay en *Avatar* una dualidad constante entre los efectos sensoriales que intenta provocar (y por momentos provoca) y la elementalidad de sus planteamientos dramáticos y de su "mensaje" ecológico-pacifista, digno de un manual escolar no demasiado avanzado (sólo falta que los buenos se coloquen de un lado de la pantalla y los malos del otro, o que, como en aquellos viejos radioteatros, se diferencien por la entonación de la voz). Esa ausencia de la más mínima ambigüedad en el tratamiento de los personajes les quita cualquier atisbo de interés.
- **4)** Los motivos expuestos no me permiten compartir la euforia de los comentarios aparecidos en *El Amante*, y mucho menos la descalificación hacia quienes no son partícipes de esos entusiasmos. Con un criterio similar

(aunque no lo haré para no herir susceptibilidades), se podría decir que estamos ante un film dirigido a un público adolescente no especialmente desarrollado desde lo intelectual.

5) Finalmente, los esfuerzos megalomaníacos de Cameron no logran conmoverme (lo hace mucho más, v.g., una austera película en blanco y negro de Carl T. Dreyer), y si bien cabría la posibilidad de intentar modificar mi opinión en una revisión, veo muy poco probable que ello ocurra, ya que prefiero dedicar ese tiempo a ver (o rever) películas que me provoquen una respuesta más gratificante, tanto desde lo emocional como desde lo intelectual.

Una obra maestra insuficiente

por Hernán Schell

n Avatar Cameron filma la selva del mundo imaginario Pandora integrando elementos de la flora creados por computadora con paisajes naturales. Esta unión entre lo imaginario y la realidad llega a un punto tal que en muchos de estos planos es imposible saber qué es un efecto especial y qué es parte de la naturaleza. Esta confusión que provoca el film entre lo real y lo fantástico expresada en la puesta en escena parece encontrar su equivalente verbal en una frase del protagonista Jake Sully, quien en un momento asegura no saber si su mundo real es un sueño y el planeta Pandora no es otra cosa que el mundo verdadero. Y parece encontrar también un equivalente en el discurso político del film, porque al fin y al cabo Cameron utiliza un mundo totalmente falso que transcurre en un futuro muy lejano para hablarnos de temas rabiosamente actuales.

En esta lógica (tanto de forma como de contenido) de integrar la realidad con la fantasía, existe una idea cinematográfica y filosófica. Cinematográfica, porque con *Avatar* Cameron expone la capacidad del cine y de las actuales tecnologías de reproducir lo más claramente posible una fantasía. Pero también filosófica, porque en la concepción de *Avatar* la fantasía no es algo antitético a la realidad, sino que lo imaginario, como diría el recientemente fallecido Robin Wood, en tanto altera nuestra percepción del mundo, en tanto puede ser utilizado metafóricamente para hablar sobre cosas concretas, está íntimamente relacionado con la realidad.

Por eso ver Avatar en dos dimensiones es una experiencia insuficiente. No porque el film deje de ser una obra maestra, sino porque en dos dimensiones se nota que a Cameron le falta darle a Pandora el toque final de la tercera dimensión; el último detalle para darle a su planeta la superficie más real posible. Un 3D utilizado con virtuosismo por primera vez en la historia del cine, para que Cameron pueda construir su manifiesto magistral en favor de ver al mundo de lo imaginario tan verdadero como el planeta que tocamos. [A]

OBITUARIOS

JENNIFER JONES 1910-2009

E l iconoclasta crítico francés Jacques Lourcelles calificó alguna vez a Jennifer Jones como la más ecléctica de las actrices del cine clásico americano, y es posible que no estuviera lejos de la verdad. Nacida como Phyllis Isley en Oklahoma, participó desde pequeña, junto a sus padres, en espectáculos de vaudeville. Mientras estudiaba en la American Academy of Dramatics Arts, en Nueva York, conoció a otro joven aspirante a actor, Robert Walker, con quien se casó en 1939. Ya en Hollywood, luego de un par de trabajos menores, llamó la atención del productor David O. Selznick, quien luego del protagónico de la actriz en La canción de Bernadette, extraordinario y -como tantos otros- subvalorado film de Henry King, le ofreció un prolongado contrato y terminó casándose con ella, cuando ya se había separado de Walker, en 1949. Sin el carisma de otras estrellas de su época, dueña de un perfil bajo y discreto (siempre se negó a las entrevistas) pero mucho mejor actriz de lo que generalmente se reconoce, Jennifer Jones fue un auténtico "animal cinematográfico", ya que no se le conoce carrera teatral ni televisiva; es también posible que su matrimonio con Selznick haya incidido para que se la considerara una protegida del productor y no se le reconocieran adecuadamente sus méritos actorales. Sin embargo, una rápida recorrida por su no demasiado prolífica carrera (luego de que su marido abandonara la producción en 1957 hizo muy pocas películas) permite apreciar el eclecticismo antes mencionado, además de que demuestra que la relación cantidad/calidad en su filmografía es muy apreciable. Así, su gran trabajo en la mencionada La canción de Bernadette (1943) le permitió ganar un Oscar (fue nominada para otros cuatro), y durante algo más de una década mostró sus cualidades en varios títulos valiosos, como en la poco vista pero realmente buena Desde que te fuiste, de John Cronwell, un film que anticipa en muchos aspectos a la mucho más conocida y multipremiada Lo mejor de nuestra vida, de William Wyler. En 1945 rodó Cartas de amor, muy buen melodrama romántico de William Dieterle, y a ella le siguió El pecado de Cluny Brown, extraordinaria comedia de Ernest Lubitsch en la que Jones desarrolló una sorprendente química con Charles Boyer; luego vino uno de sus papeles más

emblemáticos, el de la mestiza Perla Valdés en la desmelenada Duelo al sol, de King Vidor. Siguieron El retrato de Jennie, paradigma del film romántico y la obra maestra de Dieterle, en la que cumplió una gran labor; Rompiendo las cadenas, atípico film político de John Huston ambientado en Cuba; Madame Bovary, casi desconocida gema de Vincente Minnelli; la notable Corazón salvaje, de Michael Powell y Emeric Pressburger (hay que ver la versión inglesa y no la mutilada norteamericana); Destino de dos vidas, excelente melodrama de Wyler sobre una novela de Theodore Dreiser, y Ruby Gentry, delirante melo de King Vidor en el que haría el papel de su vida ("es de la estofa que está hecho el engaño", dijo de ella Guillermo Cabrera Infante a propósito de esta película). Todavía quedan para mencionar la destrozada por los productores Indiscreción de una esposa, de Vittorio De Sica, La burla del diablo, un Huston bizarro con guión de Truman Capote, y Angustia de un querer, otro subvalorado melodrama romántico de Henry King. Fue este director quien le ofreció, luego de que prácticamente abandonara el cine junto con su marido en 1957, el que sería su último trabajo importante: Tierna es la noche, adaptación de una novela de F. Scott Fitzgerald, el postrer trabajo del realizador. A partir de allí tuvo breves y esporádicas apariciones hasta 1974, fecha de su alejamiento de la pantalla. Pasó las últimas décadas de su vida en un plácido retiro dedicada a actividades comerciales y filantrópicas junto a su tercer marido, el industrial Norton Simon. Jennifer Jones fue una actriz realmente versátil, capaz de dar vida tanto a personajes inocentes como a otros dueños de la sensualidad más desaforada, así como también fue capaz de otorgarles diversos matices, cambiando su registro dentro de una misma película. Varios de los títulos aquí mencionados dan amplia cuenta de ello. JORGE GARCÍA

ROBIN WOOD 1931-2009

Como hace muy poco tiempo, en el artículo sobre "An Introduction to the American Horror Film" del número 207 de EA, Hernán Schell se ocupó de las características de Robin Wood como crítico, en esta nota sólo haré algunas escuetas referencias a algunos de sus libros editados en castellano. Fue una figura medular de la

crítica -no sólo inglesa sino del mundodurante los años 60 y 70, tiempo en el que asumió su homosexualidad y modificó la visión que tenía sobre muchos directores (en particular, Howard Hawks), algo sobre lo que se ha hecho mucho hincapié. Como no conozco sus trabajos posteriores a esa fecha, me limitaré a referirme brevemente a los textos aparecidos en nuestro país (salvo el de Arthur Penn, que no he leído), todos escritos entre 1965 y 1972. Hay que decir que fue uno de los primeros críticos en reconocer valores en la obra temprana de Claude Chabrol, generalmente despreciada incluso por los seguidores del director, y que su análisis de la obra de Ingmar Bergman sigue siendo un material de consulta excepcional para los interesados en la filmografía del gran realizador sueco. Pero fueron sus libros sobre Hitchcock y Howard Hawks los que realmente (me) abrieron camino hacia la comprensión del cine americano en particular y el cine en general. Las dos medulares introducciones de esos trabajos, particularmente la más breve sobre Hawks, son textos iluminadores sobre las relaciones entre el cine de arte y el de entretenimiento, y las que se dan entre clasicismo y modernidad. No sé si estos libros hoy se consiguen aquí, pero los recomiendo fervorosamente para todos aquellos interesados no sólo en dedicarse a la crítica de cine sino también en comprender la eterna pregunta de cómo hacer un cine valioso desde el punto de vista estético y que a la vez sea eminentemente popular. JG

BRITTANY MURPHY 1977-2010

Brittany Murphy fue uno de esos casos en los que lo mejor siempre queda escondido. Dueña de una extensa carrera a pesar de su corta edad (33 años, 64 participaciones en proyectos), tras iniciar su profesión en distintas sitcoms a lo largo del primer lustro de la década del 90, encontró su primer papel importante para cine a mitad de la década con Clueless (1995), en la que despuntó como una comediante preparada y nunca desbordada (algo que la película demandaba a casi todos los papeles). Pero eso de poco sirvió, ya que una seguidilla de elecciones laborales poco felices la obligaron a volver al éxito reciclado: una versión televisiva de Clueless pero sin la Silverstone. Y a remar de nuevo. Hacia el comienzo del nuevo

OBITUARIOS



siglo, un grupo de papeles secundarios sobrevalorados la pondrían en órbita nuevamente: Inocencia interrumpida (1999), Ni una palabra (2001) y Spun (2002). Pero sería el papel de la mejor amiga de Beverly D'onofrio (Drew Barrymore) en Los chicos de mi vida el que le haría justicia a la laboriosa construcción pública de una carrera con altibajos y anonimatos prolongados. Luego, un lustro de exposición pública y consolidación a como diera lugar: un abanico de papeles que comprendió desde películas independientes hasta films de gran presupuesto; de comedias románticas escatológicas (Recién casados, 2003) a "dramas testimoniales" (8 Mile, 2002); desde comedias agridulces (Pequeñas grandes amigas, 2003) hasta adaptaciones de cómics (Sin City, 2005). En el medio, voces para distintos proyectos animados en TV y cine, como Futurama, El rey de la colina y Happy Feet. Luego, de vuelta las producciones menores, los papeles de poca importancia en telefilms de segunda categoría y la sensación de pérdida de una actriz que siempre rindió cada segundo en pantalla. Poco feliz sería indagar cuántas de estas idas y vueltas de la profesión influyeron en su trágico final; es imposible, sin embargo, no reparar en un concepto: no hacía falta demostrar nada más para descubrir a una gran actriz. FEDERICO KARSTULOVICH

JEAN SIMMONS 1929-2010

c i bien la bella y grácil Jean Simmons, nacida en Londres en 1929, comenzó muy joven su carrera de actriz (a los 14 años fue seleccionada entre un grupo de estudiantes de danza para su debut cinematográfico), y por su trabajo en Grandes esperanzas (David Lean, 1946) adquirió cierta popularidad, fue su interpretación de Ofelia en el psicoanalítico Hamlet (Lawrence Olivier, 1948) la que la impuso en la consideración de la crítica y el público. Antes de partir hacia Hollywood, ofreció en 1949 otra excelente actuación en Extraño suceso. atípico y muy atractivo film de Terence Fisher, muy alejado de sus posteriores y brillantes incursiones dentro de la productora Hammer. Ya en los Estados Unidos y casada con Stewart Granger en 1950, su fama se incrementó por su participación en varias superproducciones de corte épico e histórico, aunque a sus mejores interpretaciones (fue una actriz inteligente y sutil) hay que buscarlas en otro tipo de títulos, menos conocidos, pero que reflejaron mucho mejor sus condiciones histriónicas. Así, cabe recordar su notable trabajo como la (falsamente) ingenua y pérfida muchacha que llevaba a la destrucción a Robert Mitchum en Cara de ángel, excelente film

noir de Otto Preminger; su papel de la joven criada que en una Inglaterra victoriana chantajeaba a su patrón en Pasos en la niebla, de Arthur Lubin, o el de la mujer dos veces divorciada que quería vivir su propia vida (una auténtica protofeminista) en Hilda Crane, de Philip Dunne. Ya casada con Richard Brooks, trabajó con este director en dos de sus mejores películas, Elmer Gantry, en la que interpretaba con gran convicción a una muchacha evangelista, y El amargo fin (1969), su última aparición importante en la pantalla, en la que hacía de la esposa que debe enfrentar una crisis matrimonial. A partir de allí sus trabajos fueron esporádicos y, como casi todos los actores contemporáneos, ocupó buena parte de su tiempo en la televisión. Su último protagónico en el cine fue en 2009 en Shadows in the Sun, film ignoto en estas pampas. Aunque fue reconocida principalmente por los roles en las grandes superproducciones antes mencionadas, son los trabajos que señalamos los que le dieron a Jean Simmons un lugar recordable en el panteón cinéfilo. JG

INDA LEDESMA 1926-2010

uienes conocen y saben de teatro dicen que fue una de las mejores por su presencia, voz, cultura, personalidad. El cine, por su parte, la requirió en algo más de veinte películas, desde la época de esplendor del cine clásico hasta los años 90. Esa fuerte personalidad de Inda Ledesma, pese a tratarse de lenguajes diferentes, también se tradujo en algunos personajes cinematográficos a través de criaturas que metían miedo v ostentaban una compleja psiquis que los hacían más que atractivos dentro de una extraña conjunción de histeria y seducción. El francés Pierre Chenal la dirigió en dos películas: El viaje sin regreso (1946), en los inicios de la actriz en el cine y, ya en los sesenta, en un rol fundamental para Sección desaparecidos. Allí Inda Ledesma, encarnando a un personaje siniestro y necesitado de amor, muere como sólo lo hacían las vamps del cine negro. Justamente los sesenta dejaron otras imágenes recordables de Ledesma, por ejemplo la de la adinerada condesa que protege y se deleita con Johnny (Sergio Renán), el saxofonista blanco de El perseguidor, basado en el texto homónimo de Cortázar. Y si de adaptaciones importantes se trataba, Pedro Escudero se animó a Sartre

OBITUARIOS

para Huis Clos (A puerta cerrada), una particular visión del infierno (poco encantador) entre cuatro paredes donde la actriz aparece acompañada por Duilio Marzio y María Aurelia Bissuti. Dentro de una puesta teatral, allí sí puede disfrutarse de la performance de Inda Ledesma seduciendo a Marzio, pero también, y de forma más que inquietante, a una muy joven Bisutti. GUSTAVO J. CASTAGNA

EMILIO VIEYRA 1920-2010

S u segunda película, de las más de treinta que realizó, fue *Detrás de la mentira* (1962), panfleto reaccionario y anticomunista que ya declaraba la ideología de quien estaba detrás de las cámaras. Los años 60 continuaron con films de bajo presupuesto, algunos en coproducción enrolados en el terror o vaya a saber en qué otros géneros desde su vertiente más berreta y pueril. Dirigió tres veces a Sandro y fue responsable del debut de Favio como cantante-actor en Simplemente una rosa. En la década del 70, de la mano del éxito del Prode, contó algo de eso en Yo gané el Prode, ¿y usted?. En esos diez años, tuvo su éxito de público con La gran aventura y el "western" Los irrompibles, por un lado el inicio de la saga de los superagentes y, por el otro, el aprovechamiento integral de los comediantes uruguayos provenientes de Telecataplum y Hupumorpo (Espalter, Redondo, Soto, Dángelo, Almada). Durante los años de la Dictadura se sintió más que cómodo registrando las aventuras de los Comandos azules, grupo parapolicial para deleite de las familias argentinas del momento, y en su secuela, Comandos azules en acción. Acaso enterado de las elecciones que ganaría Alfonsín en octubre del 83, se puso serio y crítico con El poder de la censura, donde puede verse desnuda a Reina Reech más de una vez. Y ya que estamos, nada mejor que vivir del destape en los años

siguientes: Todo o nada, Sucedió en el internado, Correcional de mujeres, La clínica loca. En medio de tetas y culos, Edda Bustamante, lesbianismo valijero y un Julio de Grazia preguntándose por dónde andaría Aristarain volvió a ponerse serio, y ahora justiciero por mano propia. Y allí estuvo Obsesión de venganza, con Arturo Bonín y Alicia Zanca. Esta temática, que puede denominarse como "me cago en la ley" o "para qué sirven la democracia y la libertad de expresión", seguiría en Cargo de conciencia, su último opus de 2005. Una década antes había presentado la increíble Adiós, abuelo, otro algo que atrasaba un siglo pero que respetaba fielmente la ideología del director.

Sin embargo, esta mayoría de improperios estéticos y temáticos tiene sus inexplicables defensores. Acaso se trate del reflejo de una adolescencia más que tardía o del culto desmesurado a un cine bizarro que no merece comentario alguno, la cuestión es que en las últimas dos décadas el nombre de Emilio Vieyra empezó a ser considerado por un sector de la opinión crítica. Y bueno, qué se le va a hacer. **GJC**

SANDRO 1945-2010

Murió Sandro y ya pasaron los informes de la televisión, las necrológicas (anticipadas o no), las opiniones de las fans, los llantos, las flores, el dolor, la enfermedad, los cigarrillos y el whisky. Quedan las canciones, la pelvis de los sesenta y los setenta, los homenajes ramplones, los recitales, los discos, la bata roja, la máscara de oxígeno, el Muro de Banfield y los consejos para dejar el cigarrillo. Porque la muerte de Sandro, entre otras cuestiones, provocó que un montón de periodistas se transformaran en médicos previsores del exceso de nicotina. Ay, la televisión como servicio: obvio que el cigarrillo te mata de a poco o rápido; pero



Sandro, su voz y figura, no merecía esa condena entendible pero políticamente correcta e invasora de la privacidad de un vicio personal que, eso sí, algún día casi seguro te pasa factura.

Pero bueno, quedan nueve películas con Sandro de protagonista entre fines de los sesenta y los setenta que lo mostraron como actor, aunque, seamos sinceros, hacía de sí mismo pero era guionado y dirigido por gente que no merecería figurar en un diccionario de cine. O, en todo caso, por gente que puso la cámara o escribió alguna historia para el lucimiento de la estrella. Más aún: si uno ve algunas de las nueve películas con Sandro, unos pocos minutos, y luego las compara con otras de cantantes de esos años, los esqueletos argumentales son muy parecidos entre sí (el muchacho que empieza de abajo, la novia de barrio, la chica de plata, el éxito y la consagración). Acaso Gitano, con algún que otro momento de policial, se escapa de esos lugares comunes. También se atrevió a dirigir Tú me enloqueces junto a Susana Giménez, una película que supuestamente no está en los archivos de los canales. Y a comienzos de los ochenta apareció en cine por última vez en Subí que te llevo, donde interpretaba dos papeles: a sí mismo y a un hermano gemelo, tímido e introvertido. O no, de acuerdo al confuso argumento. ¿Era buen actor Sandro? Estaba ahí y seducía, motivo más que suficiente para que miles de bombachas húmedas del Conurbano, Recoleta o cualquier provincia recuerden y lloren la ausencia de un tipo con un apabullante carisma. GJC

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-RADIOPALERMO

Spanish Movies

por Jaime Pena



asta podría ser un buen título genérico para esta columna, pero no; Spanish Movie es simplemente el título de una película que, siguiendo el ejemplo de parodias estadounidenses como Airplane, The Naked Gun o modelos más recientes como Disaster Movie, Date Movie, Superhero Movie, etc., etc., pretende parodiar no un género o un determinado grupo o tendencia de películas, sino toda una cinematografía, convertida por obra y gracia de la propia parodia en algo así como un género unificado. Si la pregunta que siempre nos podríamos hacer es si realmente existe el cine español (o el Cine Español) en tanto entidad con unos contornos definidos, con un pasado y al menos un presente, con una oferta y una demanda estables, pues entonces Spanish Movie vendría a darnos una respuesta afirmativa. Es cierto que la película que ha dirigido Javier Ruiz Caldera a partir de un guión de Paco Cabezas y Eneko Lizarraga no aborda "todo" el cine español, limitándose, es un decir, a una serie de títulos más o menos populares o, al menos, reconocibles incluso para un espectador foráneo. Lo más singular de la propuesta es que las películas objeto de parodia responden a géneros o modelos autorales bastante dispares, por lo cual quizá tenga sentido eso de definir una suerte de spanish film en el que, pensando en ese público joven y escasamente proclive hacia el cine patrio al que va dirigida la película, cabe todo, desde Almodóvar y Amenábar hasta el cine de terror hispano o las grandes adaptaciones literarias. Ésta es la principal diferencia con respecto a sus referentes de Hollywood: la parodia se efectúa sobre cierta tendencia del cine español, la más "prestigiosa" si cabe, y no sobre los subgéneros de moda o más comerciales. Desde siempre, a nivel popular y de modo despectivo, se ha identificado como "españolada" un modelo de comedia autóctona protagonizada por los cómicos del momento y muy en boga en los sesenta y

setenta, casualmente (o no) los años de más asistencia al cine en España a nivel histórico. Hoy ese cine estaría representado por un tipo de comedia más televisiva, el de Fuera de menú, Mentiras y gordas o Fuga de cerebros. Pero ya digo, los dardos que lanza Spanish Movie se dirigen muy al contrario hacia otro tipo de cine, logrando una suerte de mash-up al que en su planteamiento no se le pueden negar habilidades de consumado equilibrista: una combinación que podría parecer a priori imposible entre los temas y los personajes de El orfanato, Mar adentro, Volver y El laberinto del fauno, a la que se van añadiendo en forma de derivación argumental o meros sketches referencias a Abre los ojos, [Rec], Los lunes al sol o Alatriste, entre muchas otras (entre ellas el personaje de Javier Bardem en No Country for Old Men, que esto de lo spanish tampoco hay que tomárselo de una forma muy restrictiva), con la dedicada a la polivisión de La soledad como la más memorable de todas.

En cualquier caso, los dardos que lanza Spanish Movie distan mucho de estar envenenados. Ésta es una parodia amable en la que los parodiados (Amenábar, Bayona, Balagueró, De la Iglesia, más por su papel de presidente de la Academia de Cine español que por citas directas, suponemos) se prestan a los consabidos cameos, entre los que no faltan algunos personajes televisivos o, cómo no, el mismísimo Leslie Nielsen (la parodia de la parodia). Sin duda aquí ha nacido una singular franquicia que nos ofrecerá nuevos capítulos en los años siguientes, seguramente a costa de los últimos éxitos del cine español: Ágora, Celda 211, Planet 51, todos los cuales han encabezado el box office del otoño semana tras semana, con el breve impasse de Luna nueva y hasta la llegada de Avatar. Aunque no venga mucho al caso hablar ahora de Planet 51 cuando ya se ha estrenado en medio mundo, quizá sí tenga interés abordar un aspecto que sus productores se han cuidado mucho de disimular: su españoli-

dad. Para cualquier espectador que no haya prestado atención a los créditos repletos de nombres hispanos o desconocedor de las circunstancias de su producción, Planet 51 (que no "Planeta 51", al menos en España) es una película estadounidense o, si acaso, británica. Esto último responde a la realidad, al menos en un 27%. El resto porcentual de su producción, es decir, un 73%, es totalmente español (datos oficiales del ICAA). Sin embargo, esta cara coproducción entre la británica HandMade Films y la española Ilion Animation (la filial de una exitosa empresa de videojuegos) ha querido pasar en todo el mundo por "americana", cualquier cosa menos una spanish movie, que es lo que en realidad es. Incluso en España, en donde su éxito (dos millones de espectadores, doce millones de euros de recaudación), proporcionalmente el mayor del mundo, sólo se explica por un factor determinante: el tratarse de la producción española con mayor presupuesto de la historia, con más de cincuenta millones de euros. Ni esto ha servido para que Planet 51 se "españolice" mínimamente en su exhibición española. Por ejemplo, las películas Disney han acostumbrado al espectador a la presentación de textos o tipografías en castellano (titulares periodísticos, carteles, etcétera). Nada de esto ocurre en Planet 51, película en la que sus productores no se han molestado ni en encargar una versión española con dobladores más o menos populares. Qué va, al contrario, los créditos de la versión doblada al castellano siguen estando encabezados, menuda desfachatez, por Gary Oldman y Jessica Biel. La pobreza de su guión o su indisimulada pretensión por aparentar "ser" lo que no es, una producción 100% hollywoodense, traslucen uno de los males congénitos de la animación española: meros artefactos de productor, sin una mente creativa digna de tal nombre detrás de la idea (la "idea" de Planet 51 está acreditada a ¡cinco personas!). Ni siquiera se merece que Spanish Movie 2 le dedique un sketch. ¿O sí? [A]

DISPAREN

SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A

Lavalle 1928 C1051ABD, Buenos Aires Argentina

POR E-MAIL amantecine@interlink.com.ar

POR FAX (011) 4952-1554

Gente de El Amante:

Por segunda vez consecutiva me quedo con las ganas de mandar mi lista de 10 favoritas del año, por motivos que hacen que en esas fechas no tenga Internet tan al alcance de la mano. Igual, como si por una lista fuera a cambiar el resultado. Pero este año, a diferencia del anterior (en el que los votos eran más cantados), iba a resaltar películas que me parecieron inusuales, innovadoras, interesantes, como Todos mienten o Entrenamiento elemental para actores, o la sorpresa que para mí fue El primer día del resto de nuestras vidas (ya que no vi nada de Desplechin y me intrigaba al leer tantas veces lo de "relato potente"); aunque crea que las argentinas obtendrían pocos votos o sólo los míos. También estaba en la disyuntiva de agregar como última aunque sea El secreto de sus ojos, pero en ésta hubo bastantes cosas que me gustaron y bastantes que no (como la música golpe bajista -¿o bajo golpista?–). Pero me parece una película que se jugó o, más bien, Campanella se jugó cambiando de género y/o de tono pero dejando pistas que nos recuerdan todo el tiempo quién la dirigió.

En fin, Agente internacional y ¿Que pasó ayer? me gustaron más y quedaron en los últimos puestos.

Antes de esta lista vino Mar del Plata (bah, fui a Mar del Plata), y quería saber qué onda en la cobertura, qué me perdí, qué anoto para el Bafici (creyendo que voy), qué no. Allá escuchaba opiniones diferentes, como que había películas buenísimas (Anticristo, Francia) o malísimas (Anticristo, Francia), después otras aburridas (Los viajes del viento, Accident), unas que terminaban y te querías pegar un tiro (Camino), otras para matarse de risa (True Adolescents). Lo bueno fue que hablando y escuchando te hacías más o menos un panorama de la segunda mitad del festival. Por mi parte, cuando leí los títulos de las películas de las que escribieron, me decepcioné porque no hablaron de la mejor que vi, una película que disfruté bastante al punto de que fui el primero en aplaudir cuando terminó. Entonces empecé a leer la primera nota sobre el festival y ahí estaba, en la primera oración:

Cold Souls, con Paul Giamatti y la rusa espectacular que quiere ser actriz. Pero bueno, si se va a exhibir en el país supongo que leeré más después (y espero poder volver a verla). Muy buena esa nota. Me dejó pensando en qué será que se gastaba el resto del presupuesto en los años anteriores, considerando que había lo necesario y en los lugares que estuve no faltaba nada. Es más, según me enteré, parece que sobraron muchos catálogos. También una parte de ese presupuesto se destinó al Programa País, al que rescato mucho, porque me permitió a mí y a otros compañeros viajar para participar del festival y conocer estudiantes de diferentes partes del país. Y me pareció muy destacable y meritorio el hecho de que a toda mi delegación la hayan acreditado (algo que no sucedió en el pasado Bafici, que yo sepa) aunque no haya formado parte del programa.

De las películas que vi, bien y tirando para abajo. Stay the Same Never Change tuvo el mérito de correr como a 20 personas o más en la primera media hora (tal vez también influyó el hecho de que se vea horrible); Humpday sí estaba buena, pero la secuencia final se me hizo larga y un poco aburrida (pero qué química entre esa pareja casada); Dogtooth no cumplía ni explotaba tanto esa idea interesante de tergiversar el lenguaje, tenía planos genitales varios sin ninguna necesidad y hasta había un dejo de machismo. De los cortos latinos fuera de competencia se destacaban Dossiê Rê Bordosa, el chileno Un día sagrado y los argentinos. De Orquesta roja pensé que se iba a hablar por esa mezcla de documental, representación y archivo en el metraje, con puntos que, desde mi ignorancia, encontraba en común con Los rubios. Pero nada.

También me gustó la nota de Marina Locatelli. Que por supuesto es una nota obvia y de algo que se viene reclamando desde hace rato en la revista. Lo curioso es que es algo muy obvio, pero el Estado y los cines hacen oídos sordos o miran para otro lado haciéndonos creer que uno grita en el espacio (¿o vamos a creer que desconocen el tema?).

Bastante gente vi en todas las

salas, y cuando llegué cinco o diez minutos antes para ver *Boogie, el aceitoso* recorrí toda la sala 1 del Ambassador buscando asiento, ¡buscando UN solo asiento! para ver la película. Después, a la media hora, no me acuerdo si no me fui de la sala porque nunca lo había hecho o porque iba a ser todo un tema salir de ahí.

Sepan disculpar la extensión de la carta.

Saludos y que tengan, ustedes y la revista, un buen año.

FACUNDO CRUZ

Sobre las críticas de Avatar

En el balance de fin de año, el 1º de enero de 2010 será para no pocos el día del estreno de las dos mejores películas del año: Rosetta y Avatar. Y El Amante, mal que les pese a muchos, es Rosetta y es Avatar. Ambas películas están hechas con enorme inteligencia y con enorme pasión, y en El Amante se escribió sobre ellas como se lo merecían: con atención, con tiempo, con inteligencia y pasión... sobre Rosetta en ocasión de su triunfo en Cannes (¿recuerdan aquel apasionado título "¡Viva Cronenberg!"?) y sobre Avatar ahora para su estreno. Las críticas de Porta Fouz y D'Espósito sobre el film de Cameron no están hechas para agraviar a otros críticos que no lo quisieron o no lo pudieron ver de la misma forma, y quien lo entiende así es porque realmente desconoce lo que es El Amante. Esas críticas son en realidad prólogos de críticas, como bien lo advierten sus autores (la discusión sobre Avatar recién comienza en El Amante), y su tema es tanto la extraordinaria película de Cameron como las formas extraordinarias que ésta reclama para su acercamiento desde la crítica. No son actos de soberbia sino invitaciones a lo maravilloso, a lo fascinante, a aquello a lo que "sólo podemos acceder cabalmente en y por el cine". Leamos de nuevo, entonces, empecemos de nuevo... y que la pasión continúe.

LUCAS EMILIANO MARTÍNEZ

3d New Age

¿Pero "la historia" dónde está? Que quede claro. *Avatar* no es una gran película, aunque, por supuesto, no es necesario serlo para quedar en la historia. Salpicada con filosofía new age, con un guión que mixtura películas de espías, bélicas, de descubrimiento y El regreso del Jedi (no puedo dejar de pensar en ella), se extraña en Avatar la capacidad narrativa del director de Terminator y Mentiras verdaderas (sus 2 películas "muy bien 10"; personalmente, odio Titanic). Lo que resalta en el film es la pericia técnica. Avatar es puro 3D, y por ende el cine de ahora en adelante sólo puede ser 3D. Más allá de que ciertas cuestiones técnicas tengan que solucionarse (los anteojos, imágenes borrosas cuando hay mucha profundidad de campo, ciertos colores hiperreales y otros hiporreales -esta palabra la inventé-, visión óptima sólo desde unas 20 butacas, ya que desde los costados se pierde perspectiva), Avatar no necesita que nos tiren piñas a la cara para ver el efecto, ya que todo es efecto, todo es 3D: las moscas, las batallas, los espejos, las cenizas, y ¡¡¡hasta las personas!!! Estrenada justo en el momento de la explosión de los cines digitales a nivel mundial, esta película tiene el gran mérito de haber estado en el momento exacto y en el lugar oportuno. Avatar exhibe un mundo nuevo, pero no es Pandora, ni son los Na'vi (¿que no les hacen acordar a los Paturuzek?); el mundo nuevo es el del espectáculo por el espectáculo mismo. De aquí en adelante sólo quedan preguntas: ¿Es sólo una hermosa cáscara vacía? ¿Cuánto tardara Avatar en verse vieja? ¿Terminator, 25 años después, es moderna... pero Avatar? ¿Cameron leyó Patoruzú o es que tenía argentinos en su equipo técnico? ¿Su éxito es puro marketing o refleja el espíritu de época (los Na'vi se conectan con la naturaleza mediante una especie de ¡¡¡conexión USB!!!)? Quién sabe... sólo diré, mientras espanto estas moscas luminosas que se escaparon de Pandora a través de la pantalla y que me han seguido desde el cine, que el espectáculo 2D ha sido herido de muerte y que ir al cine a ver una película que no es 3D carece de sentido; me la bajo por Internet y la veo en el LCD de casa. El cine, si bien no ha sido redefinido como dicen algunos, ha cambiado (después de 50 años de prueba y error), definitivamente, de status.

GABRIEL CAMARA

Sres. de El Amante:

De este lado del cyberespacio, les escribe Federico Godfrid, en nombre de Sasiaín y el mío propio. Tal vez no corresponda hacerlo, la verdad que no lo sabemos, y como queremos hacerlo, más allá de las formalidades, decidimos escribirles estas pocas pero sinceras palabras. Estamos muy contentos con todo lo que está pasando; hace unas horas hemos leído el nuevo número de El Amante, con su análisis y su entrevista, y realmente nos emociona. Muchas palabras muy lindas, una lectura muy acorde al tono de la película. Es muy lindo leer lo que provoca la película en los propios colegas, a los que hemos leído una y mil veces como estudiantes o como meros espectadores de cine. Recuerdo mi primera Amante en blanco y negro con tapa amarilla en la que se reflexionaba sobre el Festival de Mar del Plata del año 96, y que si mal no recuerdo tenía a Agresti en la tapa (tapa de la cual seguramente Tarantino plagió luego sus colores para Kill Bill -risas-). Esperamos que lo que hagamos de ahora en más también guste, pero si no sabremos, aunque duela, soportar las críticas y los golpes. Por el momento estamos cerrando esta Tigra que no ha dejado de sorprendernos a nosotros mismos desde el primer

Un abrazo grande y deseos de un muy feliz año para todos, FEDERICO Y JUAN

Luego de varios años de leer El Amante, llegué a la conclusión de que una parte considerable (no toda) de la redacción de esta revista son "snobs superlativos". Dicho comportamiento implica, obviamente, rechazar todo lo que es fácilmente identificable como snob o cool y cada tanto elogiar, como para decir "¡Naaa!", una película "de las malas y comerciales" (como Marley y yo). Este talante es una pose, como si ser impredecible fuese casi una obligación del crítico de cine y lo hiciera mejor o más creíble. Sin embargo, basta con leer uno de

esos artículos que califico como "snobs superlativos" e insoportablemente arrogantes para darse cuenta de que no es más que una actitud autoimpuesta, seguramente ya inconsciente y arraigada a la forma de pensar de ciertos críticos. Por este motivo, celebro, entre otros, los artículos de Leonardo M. D'Espósito (una de las razones por las que todavía compro la revista), quien espontáneamente da su opinión sincera y no teme admitir, por ejemplo, que se divirtió con 2012. JUAN CAMPANINI

Amantes: Ya les mandé la lista de las películas que me parecieron rescatables de las que vi. Sinceramente, este año me resultó positivo. Creo que la obra maestra del 2009 (y por lo tanto de los años venideros) es la grandiosa Gran Torino. Eastwood reflexiona no sólo sobre la sociedad de este comienzo de siglo, sino también sobre su personaje dentro del cine. A diferencia del último Fellini (La voz de la luna), Gran Torino no es la rabieta de un viejo cascarrabias sino que deja una propuesta para mejorar la relación civil y social entre nosotros. Para mí, la mejor película del año.

La otra película que considero una obra maestra (pero esta vez dentro de la filmografía del director) es Bastardos sin gloria. En este caso, Tarantino logra su película más inteligente y vital reflexionando sobre la manera en que el cine puede manipular la historia. Tan consecuente es con su premisa que la lleva hasta las últimas consecuencias. La pregunta es si se volverá un director clásico (está amagando; aunque parece que no se decide a ponerse los pantalones largos todavía). Cuando todos pensaban que iba a ser una película cool, autoindulgente, Bastardos sin gloria es una película madura. Sinceramente, Tarantino fue la sorpresa del año.

Después, como siempre, están los mamarrachos: Sector 9, Actividad paranormal. Pero la que se lleva las palmas es El secreto de sus ojos. Supongo que la presencia de Darín los impulsó a dedicarle la contratapa y muchas notas. El secreto de sus ojos es tan sutil como un martillazo en el

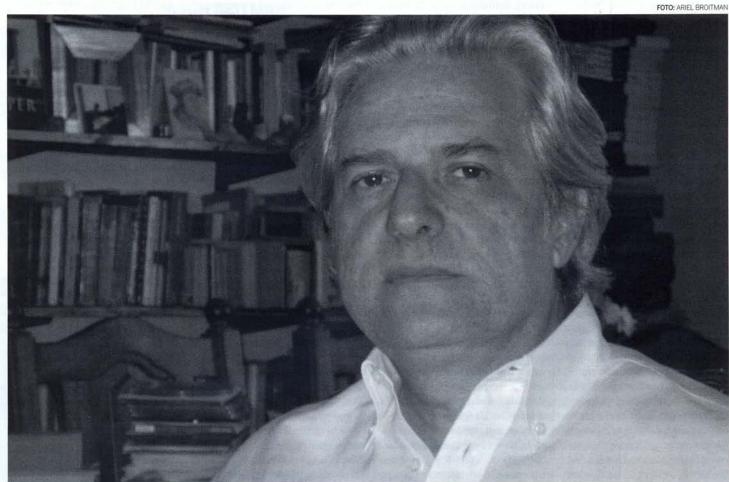
dedo. Campanella sigue confundiendo hidalguía con chantada. Sus personajes masculinos son seres que se salen con la suya sin resignar nada; y a veces, con ganancia incluida. Avasallan al resto de los personajes, los manipulan y no aceptan perder.

Mientras veía El secreto de sus ojos, recordaba Roma, de Aristarain. Ambos personajes masculinos se replantean un pasado con errores y silencios. Sin embargo, Darín (a diferencia de Sacristán, que asume sus errores y los soporta como puede) vuelve del pasado para salirse con la suya. Regresa a Villamil solamente con la idea de reconquistarla, sin importarle que ella tenga una vida construida. (Para no hablar de la trama política-policial, que, sencillamente, es de una mala leche irresponsable.) Sé que es absurdo comparar a Campanella con Aristarain, es como comparar la chantada con la hidalguía.

En fin, así fue mi año cinéfilo; veamos cómo abre el 2010 Cameron con *Avatar*.

Un buen fin de año, un buen comienzo y un mejor transcurrir.

Un abrazo,



Ángel Faretta es uno de los críticos y escritores sobre cine más importantes de la Argentina. Para El Amante, charlar con él era una asignatura pendiente, y aquí está gracias a dos excusas: la publicación de su libro -el cuarto en tres años- La pasión manda (sobre la condición melodramática) y Avatar. Lean sin anteojeras, que es divertido y polémico (ipor suerte!).

El guardián que no vive en el centeno

por Leonardo M. D'Espósito

osa curiosa: mientras estaba editando esta nota, que es más bien una pasada en limpio de una charla con Faretta amenizada con cervezas y cafés, murió J.D. Salinger, el escritor favorito de Ángel, quien mandó un mail a sus amigos y conocidos avisando que había subido a su sitio la traducción de un cuento que nunca se había editado en castellano. Ahí caí en la cuenta de que, cuando coordinamos el encuentro, me había hecho un chiste feliz: "Podés venir con quien quieras, y podés sacar fotos, también". De hecho, lo primero que dijo era que él nunca había tenido "esa cosa salingeriana de desaparecer, no soy Greta Garbo... es ese mito que la gente se crea porque, como no tiene misterio en la vida, lo busca en alguna parte". Y no, es verdad: Ángel Faretta, un señor que inspiró a una generación entera de críticos de cine, además de ser la asignatura pendiente de esta revista (siempre decíamos "che, hay que hablar con Faretta"; ahora se dio naturalmente), no es una figura mitológica en una torre de cristal, sino un tipo siempre polémico, con ideas propias y una cultura enorme que gusta de la charla y la ironía. Como todo taurino -lo soy, lo sé-, es de los que, cuando insultan o denuestan, lo hacen con alegría. Así que aquí está nomás Faretta: arrancamos por hablar de Avatar y seguimos por los misteriosos caminos del Señor. El viento sopló donde quiso.

Escribiste que con Titanic el cine había llegado a su fin. Ahora aparece Avatar. ¿Era el fin, entonces?

El "avatar" que menciona la película no sólo es el que muestra la película, sino también el avatar de Cameron con su propio cine.

¿Cómo es eso?

Titanic se terminó y el cine llegó a su fin. Al fin como meta y objetivo: la gente se asusta cuando le decís que algo llegó a su fin. Es curioso, porque si son tan poco creventes y tan agnósticos, eso debería hacerlos sentir liberados, pero les da miedo. En cambio, los creyentes nos sentimos bien, porque es como que volvemos a lo eterno. En fin, como decíamos, esto de que el cine llegó a su fin es apodíctico, una fórmula para entender. Igualmente, bastante aproximada, porque después de Titanic tuvimos pocas grandes películas, digamos. Pero bueno: Cameron termina Titanic y sufre una mutación, un avatar, que es él mismo. Y su película es un avatar para el cine, en el sentido de cómo se muestra. Y aparte lo tiene que hacer él: esto puede llevar a que alguno piense que Cameron es un pomposo o un pedante, porque termina con el cine y lo vuelve a empezar. Pero en realidad es un gran caritativo: podría irse a su casa, una casa que imagino bastante cómoda, pero no, sigue trabajando. ¿No es un acto de gran caridad?

Más bien creo que es un acto de fe, por lo menos de fe en el cine.

Ahí está, eso corrige. Un acto de fe. Y es la autoconciencia después de la autoconciencia, y ojo que no es un juego de palabras. Además hay que ver qué interpreta la gente de Titanic; muchos deben pensar que es sólo la historia de un barco inglés que se hunde. Y sí, bueno, es un barco inglés que se hunde: en realidad es lo inglés que se hunde. Y eso Cameron, como buen descendiente de irlandeses, lo tiene en cuenta: ese barco lo hicieron manos irlandesas. Titanic ya es una película política; lo que pasa es que cuando la gente piensa en sentido político, sólo piensa en términos de la próxima elección, como decía Borges, en sentido municipal. Y Cameron aborda lo político en un sentido amplio, en el verdadero sentido de la política que es el decisorio. Todas sus películas son decisorias.

En general suelen ser consideradas apenas entretenimientos bien hechos, aunque la crítica suele quejarse de sus "lugares comunes".

Los lugares comunes son las tonterías psicológicas, las alegorías. El más grande lugar común es, qué sé yo, el complejo de Edipo, o el símbolo fálico. El símbolo es muchas cosas y después es el símbolo fálico. Y eso ya lo sabían los niños en la época de las cavernas. Yo creo que no se entiende eso y es un gran problema.

Bueno, en Avatar todo tiende al arquetipo más que al cliché.

Para mí la clave para empezar a hablar de Avatar es tener en cuenta que continúa algo que ya pasaba en Titanic. En Titanic hay una utilización disolutoria de lo que Karl Kerényi llamaba la "tecnificación del mito". Porque es el dueño del barco el que pone el nombre "Titanic". En Avatar esto se duplica, porque son los terrestres los que utilizan el nombre "Avatar" para el experimento que están realizando y porque llaman "Pandora" al satélite que invaden. Entonces la idea sería ésta: mientras que en Titanic, que transcurre en el comienzo de la movilización total, era solamente el uso kitsch del mito (porque no se sabía lo que era un titán), aquí los terrestres (y no los norteamericanos: los terrestres), agotados sus recursos, invaden un lugar mediante dos tecnificaciones del mito. Lo interesante es que, al final, ya no es la apropiación de un mito griego como en Titanic, sino de un mito griego, Pandora, y uno hindú, Avatar. Lo que, si interpreto bien, es muy interesante, porque sería volver ya no a un mito griego, sino más atrás, más allá del origen europeo, al mito indoeuropeo, de la India. Es decir que los indoeuropeos, en esa última nave, provenientes de donde ya no quedan recursos (ni siquiera míticos), ya no pervertimos sólo un mito griego sino uno más antiguo. Y algo fundamental: lo que se invade no es un planeta sino un satélite, es decir, algo que, metafóricamente, gira alrededor de una Tierra, algo que le "pertenece" a la Tierra. Y en lugar de ir a pedir ayuda a este lugar satelital, lo hunden. Entonces ocurre una epifanía, un estallido. Ese estallido de lo sagrado originario se resuelve de tres formas. La primera es la militar, o más bien la del tipo de la compañía, el personaje simétrico al de Paul Reiser en Aliens: es decir, o destruirlo o robarlo. La segunda es la del científico, dividida en dos: primero la del positivista que quiere entenderlo, es decir, reducirlo; después la de quien accede a la Gracia e, in extremis, porque muere, logra comprender. Y finalmente la del héroe, que logra ser parte de ese lugar. ¿Qué es lo que está diciendo la película? Que lo que tenés a mano en ese satélite donde -fundamental- no hay diferencia entre el mito y la historia es un mundo donde aún quedan recursos, y recursos míticos. Por eso no es una película panteísta, porque el panteísmo moderno se basa en la ética de Spinoza, que dice que Dios no ama ni detesta a nadie. Justamente acá, el invasor logra que la Diosa -que es Dios; la película da también una respuesta a ciertas reivindicaciones estúpidas del feminismo: no es que nosotros nombramos a Dios masculino, sino que originalmente la casta sacerdotal

judía era masculina; si en el planeta Tal los sacerdotes fueran mujeres, hablarían de la Diosa, como pasa acá- intervenga, o sea que si uno le reza a Dios, puede intervenir. ¿Pero cómo interviene? Sacrificándose: así, el personaje que primero es un invasor es crucificado y padece dentro de su propia creación antes de salvar al resto. En el panteísmo eso no pasa: acá la Diosa interviene, las oraciones llegan, y además requiere que el héroe se sacrifique y padezca en su propia creación. Porque falta algo en este mundo aparentemente perfecto, este satélite Pandora. No es que esté fuera del pecado, sino que es un mundo digamos de la primera Alianza. Ésta es la segunda Alianza, porque el Cristo, el Mesías, sufre en su propia creación.

Hay un plano, incluso, donde tanto a Jake como a Grace los "crucifican". Los libera la sacerdotisa, pero la manera en que lo hace, con el cuchillo ritual, parece como si los sacrificara de hecho.

Por eso insisto en que Pandora no es un planeta, sino un satélite, algo periférico donde ir a buscar algo. Y tiene los recursos míticos, están a la mano, porque allí la Historia ya se resolvió, aunque aún no hubo Sacrificio. La piedra es una metáfora: los terrestres, repitamos, podrían solicitarla, podrían pedir eso que se llama "no obtenible". Es decir, cuando la Humanidad pasó por todas las etapas y vuelve a cierta edad de hierro tras la movilización total, busca algo que ya no puede ser conseguido por medios materiales. Y además se dice que la Tierra se ha quedado sin recursos. Uno imagina que son recursos naturales, pero la película en su ambigüedad también dice que se ha quedado sin recursos míticos. Por eso improvisa y llama "Avatar" o "Pandora" a estas cosas. Igual hay que recordar que "Avatar" (no "ávatar") es la segunda manifestación terrena del centro del panteón hindú, Vishnú. Que se llama Krishna y que se le aparece al héroe Arjuna en el libro más accesible que tenemos los occidentales de la metafísica hindú, el Bhagavad Gita. Arjuna está en su carro, a punto de entrar en combate contra sus propios primos. Krishna se le aparece y lo convence de que tiene que pelear sin codiciar los goces del triunfo. Esta mirada sobre el mundo y los mitos es muy significativa hoy. Y es importantísimo además que Cameron la filme como lo hace, con un cuento de aventuras, en 3D y todo el espectáculo, porque quiere que eso lo vea un chico de cinco años y su abuelo de ochenta. Quiere que sea posible para cualquiera entenderla.

Quería que habláramos de la película porque, por un lado, es un buen punto de partida para charlar con vos. Y además porque, realmente, no puedo dejar de pensarla.

ENTREVISTA CON ÁNGEL FARETTA

Avatar es providencial: quince días después del estreno se muere Eric Rohmer, un director que si hubiera filmado nada más Mi noche con Maud, Pauline en la playa y La dama y el duque habría sido un gran director, pero que durante cuarenta o cincuenta años -y aún gozando de mis simpatías- sólo hizo películas (como dice Guillermo Jacubovich) de cómo conseguir chicas en verano, de cómo encamarse con una mina. Lo extraordinario de Avatar es que condena a la estupidez y a la insignificancia pequeño burguesa todo ese cine, o seudo cine o teatro de dos tipos que quieren acostarse. Que por lo demás, que se acuesten, pero que no nos expliquen por qué, porque ya Antonioni nos hartó hace cincuenta años con eso. Y que no se aburran si la encamada encima les salió mal -cosa rara, porque yo pensé que con Mónica Vitti les debía ir mejor-, que no nos aburran con eso. Pero al final con ésta pasó como con Titanic: la van a ver mil millones de chinos. ¿Quién está viendo ahora una obra de teatro de vanguardia con tres tipos aburridos hablando? Eso también es un triunfo.

¿No te molesta que este tipo de éxito popular quede siempre despreciado por el mismo público?

Lo que pasa es que el concepto del cine nos lleva a un elemento raigal que gran parte de la gente... bueno, cuando decimos "la gente", aclaremos, porque es una definición política. "La gente" es esa pequeña burguesía occidental urbana que recibe todas las bofetadas, que se cree todas las estupideces y que está a punto, gracias a Dios, de desaparecer. No es la persona que tiene una tarea manual o en el campo, es aquélla. Que puede ser salvada, también, pero que me temo que nunca va a ser justa con el cine porque el cine desde hace cien años le viene dando patadas en el culo. Así que no podemos decir que sea justa con algo que la pone en crisis.

Falta una mirada crítica también, algo que el cine suele tener.

Lo que pasa es que el concepto de cine -como lo llamamos- nace y se desarrolla sobre todo como visión polémica. Y esto es central: Hollywood no tiene la misma visión que Harvard, el que no entiende eso está listo; o al menos no está listo para entender el cine. Puede dedicarse a otra cosa: a coleccionar estampillas, a la colombofilia, a criar gatos de angora, pero al cine no lo va a entender. Y esto es apodíctico: esta polémica interna norteamericana, además, está hecha por no estadounidenses (otra vez, ahí está Cameron, un canadiense, un no estadounidense; de hecho, no sería extraño que haya tenido como profesores en su juventud a algunos de esos dos grandes intelectuales canadienses que fueron Northrop Frye y Marshall McLuhan. Habría

que averiguarlo; después de todo, un episodio de Dark Angel se llamaba "El medio es el mensaje"). Ahora bien, esa polémica es diferencial respecto de lo norteamericano. Pero el cine la llevó a cabo, y esto es importante, con toda la movilización total -como la llama Ernst Jünger- detrás: criticó la técnica porque la tuvo. Pueden parecernos muy interesantes las películas hechas en Irán, Bolivia o Dios sabe dónde. Quizás podamos ver alguna cosita antropológica... es curioso, porque nuestra izquierda no es marxista ni, como se dice en Italia, marxiana -que es cuando uno incorpora a Marx a su cultura sin ser necesariamente una persona de izquierda-. Si lo fuera, comprendería que, como explicaba Marx, sólo el arte realizado en una sociedad tecnológicamente avanzada puede ser el arte más avanzado que exista. Por eso a Marx le gustaba Balzac, que era católico y monárquico: porque describía la burguesía en uno de los dos países donde la burguesía había llegado a su estado más avanzado, Francia. No le interesaba el arte de los indios mapuches, digamos. Es más, decía cosas muy desagradables sobre los indios y los indígenas.

Seguramente me equivoque, pero a veces parece que los Estados Unidos son un poco la realización de la profecía de Marx.

Mi queridísimo amigo Claudio Uriarte, que además era un escritor extraordinario y uno de los mejores analistas de política internacional que dio el país, me dijo poco antes de su estúpida muerte: "Ángel, yo soy marxista de derecha". Y era defensor de gente como Donald Rumsfeld o Condoleezza Rice. Y puedo asegurar que era un marxista que había leído a Marx, que lo conocía perfectamente. Yo no lo seguiría en ese tipo de ideas, pero conocía perfectamente a Marx. Por eso: no confundamos izquierda, marxismo y progresismo. El progresismo está en contra del progreso. Son unos ignorantes: si fueran progresistas, deberían conocer al dedillo la física cuántica, la etología, la biología. Y no: están orgullosos de su ignorancia. Todavía se quedaron en Darwin, piensan que Darwin puede ser la avanzada de algo. Están en contra del progreso porque lo ignoran. ¿Cómo podés estar a favor de algo que no conocés?

Es un poco el asunto de cierto progresismo en la Argentina. Por otro lado, creo que, para ser argentino, hay que hacer constantemente un ajuste de cuentas con el peronismo.

De alguna manera somos todos peronistas, porque todos fuimos yrigoyenistas, todos fuimos rosistas, todos fuimos –algo que siempre se olvida– saavedristas. Siempre que vamos al origen se olvidan de Saavedra: ya en 1810 hay dos bandos muy claramente delimitados, y yo, obviamente, me inclino por el de Saavedra. Nos movemos dentro de

un mundo. Lo que sucede es que, familiarmente, nos movemos en un mundo pequeño burgués. Estamos condenados a que la mayor parte de las relaciones laborales, filiales, sentimentales o de consorcio van a ser eso.

Hablemos un poco de cine argentino.

A ver, para conocernos mejor, decime qué cineastas argentinos te parece que tienen talento.

Pablo Trapero, por ejemplo. Yo creo que tiene un gran tema fílmico: el de la persona arrojada sin aviso a un mundo que le es ajeno y no comprende, como si entrara en un mundo fantástico.

Parece mi definición de William Friedkin... está bien eso. Como punto de partida es extraordinario. ¿Y cuál sería su mejor película?

Creo que Mundo Grúa sigue siendo su obra maestra. Todo es metafórico ahí y tiene imágenes muy logradas, parece Invasión, de Hugo Santiago, por cómo muestra a los "ocupantes", la forma en que se ven las máquinas como una amenaza. Parece ciencia ficción.

¡Pará que la vi! No te creas que no veo cine argentino (risas). Es una muy buena película. Admitamos, también, que la gran película es el Rulo. Incluso, si querés, hasta en un nivel de *cinéma verité*. Y confieso que, en mi caso, también me gusta porque yo lo escuchaba a él, "Paco Camorra", la conocía y la tarareaba. Y creaba toda la película. No estaba nada mal, era muy interesante realmente.

A pesar de todo, al cine argentino no le va tan bien.

Hoy estamos haciendo más películas que en la época de oro. Hicimos sesenta y pico este año, que son más que las 53 que fueron el pico de la época de oro. Y, además, siempre el mismo tipo de cosas: la carretera perdida, las largas imágenes, un quiosco en ruinas... Lo que pasa es que, eso, si te la paso en un festival de Munich, les gusta a los alemanes. Además hoy con el euro a cinco y pico, es difícil viajar, pero con una película así vas a Karlovy-Vary o cosa por el estilo.

Una cosa que me llama la atención de La pasión manda (el libro comentado en la página 54) es que pudiste escribir in extenso sobre el cine argentino clásico, algo que habías hecho poco y que los que te conocíamos de Fierro nunca habíamos visto ahí. Apenas sí un par de menciones. Es que en Fierro no podía escribir de otras cosas. Yo quería escribir de cine argentino, pero no podía porque Juan Sasturain me sostenía a capa y espada contra el director que quería echarme desde el primer número. Entonces yo estaba obligado a escribir

de estrenos. "Nacho, dejate de joder, escribime de estrenos", me decía todo el tiempo Juan. Así que estaba bastante limitado a eso. Lo argentino era como un telón de fondo.

Entonces algunos pensábamos que no te gustaba nada el cine argentino, o lo argentino. Salvo en ese artículo "Obsesión del espacio", donde hablás de que aquí no hubo "southern" como corolario del western.

Yo amo muchísimo este país aunque sea un amor no correspondido. Lo amo profundamente. Pero los Faretta, que es mi apellido materno, vienen del Sur de Italia. El Sur de Italia fue parte de la Grecia clásica y conserva esas tradiciones. Para mí es muy fácil enraizarme; como muchos argentinos, vengo de un lugar donde hace cuatro mil años empezó la cultura. Mi segundo idioma fue siempre el italiano: yo en los años sesenta no escuchaba a los flequilludos ingleses; escuchaba a Mina y a los cantantes italianos. Pero de modo natural, porque eran parte de mi entorno. De hecho, ¿cuál es la famosa diferencia entre la Argentina y el resto de Latinoamérica? Es fácil: la incidencia de los italianos. Se volvió el país más europeo por eso, para bien y para mal. Y muchos italianos se vinieron acá no por pobreza, sino porque les parecía un escándalo que el Norte le hiciera la guerra a los Habsburgo. Nosotros nunca quisimos la Italia garibaldina, esa unidad a la que nos obligaron, la familia Agnelli y sus coches Fiat. Es otra cosa fundamental para poner en el tapete: a esa Italia inventada por los masones en 1860, en el Sur, es decir, de Roma para abajo, nunca la quisimos, por eso se emigró tanto. Cuando Italia le declara la guerra al Imperio Austrohúngaro, para el Sur era como declararle la guerra a la madre. Por eso se fueron, porque no quisieron pelear porque era una guerra de los del Norte, de los "piamonteses", como se les decía todavía en mi casa para diferenciarse.

Volviendo a Fierro, recuerdo el balance de 1985. Era muy audaz decir que La historia oficial era mala, que Amadeus era mala y que el gran film de ese año era Terminator. ¡Es que era evidente por sí mismo! Todavía hoy lo es, yo estoy seguro. Además, yo soy muy probo; yo chequeo constantemente, veo todo, incluso lo que no me gusta. Años atrás me encuentro con una amiga en la Lugones, donde paso la mitad de mi vida, en un ciclo de Bergman. Y me pregunta: "¿Qué estás haciendo acá?" "Es que a las primeras películas las tengo que rever." El otro día, por ejemplo, reví Solaris, una porquería absoluta, pero la reveo, más ahora con el DVD. Lo que dije de Terminator lo sigo sosteniendo porque

reveo *Terminator* y la basura que se estrenó aquel año también.

Siempre discutía con un lector mío de un blog que me decía que Amadeus era una gran película. Es difícil romper con eso.

Esas discusiones siempre existen. Yo por eso trato de escribir, de definir el concepto del cine. Ojo, no me hago ilusiones, sé que van a ser unos pocos los que piensen que una película se divide en fuera de campo, simetría y eje vertical. Pero hay que intentar este esquema más o menos universal. Si no, nos quedamos en el famoso "me gustó", "no me gustó", "la actuación está bien", "el tema es interesante", pero no es hablar de cine. Porque vos te podés copar con una película por muchísimas cosas, y no está mal eso, por ejemplo podés escuchar a Mozart por primera vez, y no es ningún delito escucharlo en Amadeus, que como película es una estupidez que no merece análisis.

Ahí hay una alta responsabilidad de la crítica, además.

Es hora de que el crítico de cine (tenga capacidades teórico filosóficas o no) y todo aquél que escriba sobre cine y lo haga públicamente comprendan o tengan presente lo siguiente: su labor dentro del campo estético es de fundamental importancia. Primero, porque se ocupan de lo único vivo -lato sensu- que existe en la producción espiritual y de acceso inmediato, ya que las artes anteriores viven en el museo o en ese otro museo todavía más estéril llamado vanguardia, palabra militar para referirse a los primeros en ser masacrados en una batalla. También porque, si emplean la crítica de cine para paliar carencias culturales -porque el cine está fácilmente "a mano" y, digamos, la tragedia griega o la música de cámara alemana son de cada vez más difícil acceso-, no sólo estarán arruinando al cine sino que también éste -que es un material anímico espiritual de alta peligrosidad- terminará tomando revancha con su propia persona.

Hay que ver qué es el cine para cada persona. O qué son las películas. Yo estoy seguro de que más de la mitad de las películas que me gustan a vos te van a parecer una porquería (risas).

Bueno, hay films que, hoy en día, para mí guardan cierta lectura de campo histórico y un montón de otras cosas, pero hay que hacer la diferencia. Por ejemplo, te voy a contar uno de mis grandes secretos: para mí hay una película –creo que no es mala, de todos modos– que se llama *La vida íntima de un estudiante (The Paper Chase*, la casa del título), de James Bridges, un director que hizo *Bebé por encargo (The Baby Maker*, 1970) y después esa otra –Dios mío– *Síndrome de China* (1979). *La vida*... es famosa por el protagónico de

John Houseman, que después sería el narrador de La niebla, de John Carpenter; el del quilombo de El ciudadano -que parece que la hizo todo el mundo-. La vi muchas veces, y repito que no me parece –o creo entender que no es- una mala película, pero a mí me remite a esos tiempos de 1970-73, esos gamulanes... Para mí funciona como la memoria involuntaria de Proust, como la magdalena. Incluso si creo que no es una mala película, para mí tiene un valor extraordinario. A veces estas cosas tienen que ver con la historia o la memoria o los deseos de uno. Por ejemplo, qué sé yo, Il Sorpasso. Yo odio a Dino Risi, a Monicelli, todo lo que es la commedia all'italiana me parece el espanto más grande, ha hundido a Italia, al cine... yo soy Visconti y Rossellini. El otro día la pasaban por televisión; una buena copia, debo decir. La película es del 62, yo tenía diez años, pero en esa época se reponía cada tanto. Y por cierto involuntario clima sesentista, la vi por primera vez como otra cosa. Obviamente es un cliché comunista total, con toda la sanata de Gassmann, que sólo un idiota puede pensar que es un gran actor porque es un Ernesto Bianco peninsular (para mí los actores italianos son Nino Manfredi o Mastroianni). Pero en la película se sigue todo ese camino de Roma hacia el Norte, que es una cosa tan bella... se olía el mar. Y la película me sigue pareciendo una bosta, pero eso me atrae. Hay que deslindar esas cosas: yo no puedo decir por eso "Mis queridos alumnos: Il Sorpasso es una gran película" cuando es una porquería. Lo que pasa es que el cine tiene esa capacidad demoníaca de capturarte una época, una respiración. Por eso para ser un actor de cine hay que tener una voluntad de hierro, porque verse ahí, eternizado en un gesto para siempre cuando se va envejeciendo, es tremendo.

Es una pena que cierto impulso que tuvo mi generación entre los ochenta y los noventa respecto de definir el cine se haya enfriado un poco.

Hay ciertas cosas que se ganaron. ¿Sabés cuándo me di cuenta de que habíamos ganado? Cuando se abrió la cadena Blockbuster, con el VHS. Ahí uno iba a la parte de clásicos y estaba todo Hitchcock, y directores que no mencionaré no estaban. Desde una perspectiva marxista habíamos ganado, porque no creo que Blockbuster tenga gran preferencia estética. Estaba lo que el público prefería: estaba Hitchcock, estaba John Ford, y ciertos plomos hiperbóreos o suecos no estaban. Habíamos ganado en parte, que es la única manera en que se puede ganar. Pero vos tenés que poner una pica en Flandes, hacer una cabeza de playa, como se dice en Avatar. Después, bueno, hay que ver qué pasa. Pero creo que eso sí lo ganamos. Muchos se quedaron en el gesto o la cinefilia, nomás, pero muchos otros no. [A]

La pasión manda - De la condición y la representación melodramáticas Ángel Faretta.

Editorial Djaen.

Un libro con sangre en las venas

por Leonardo M. D'Éspósito



espués de El concepto del cine, Espíritu de simetría y la novela Tempestad y asalto, las publicaciones de Ángel Faretta se nos van haciendo periódicas, a Dios gracias. No necesariamente porque uno deba estar ciento por ciento de acuerdo con todo lo que propone, sino porque siguen siendo estímulos muy fuertes y muy polémicos para pensar desde el cine el mundo que nos rodea. Aclaremos dos cosas que son importantes: la primera, que para Faretta el cine es un momento del pensar occidental, como lo fueron el Renacimiento v el Romanticismo (con los cuales, según su terminología, el cine "ajusta cuentas"). La segunda, que su obra debe interpretarse como una summa, es decir, como un cuerpo en el que los diferentes modos, estilos y géneros se convierten en variaciones o fugas de los temas originales. A esos tres libros, editados desde 2005, hay que sumar los cuentos de El poder del cuatro y los poemas de Datos tradicionales (por cierto, más que apreciables). Y hay que sumar, también, La pasión manda, su último ensayo, breve pero poderoso.

La pasión manda tiene como eje el melodrama, o más bien la condición melodramática. Y si bien Faretta se concentra en el cine, no deja de lado otras formas del arte y el espectáculo (no siempre la misma cosa, que Shakespeare y Orson Welles nos perdonen) como la música popular o la televisión. Brillan entre los capítulos el análisis de una entrevista a Douglas Sirk, la

mirada sobre la canción popular y el hacer de la italiana Mina (un texto que, de paso, resulta más preciso y enjundioso que aquél que Umberto Eco le dedicara a Rita Pavone en su divertido pero anacrónico Apocalípticos e integrados) y, especialmente, la definición precisa no del género "melodrama" sino de su forma y su sentido. Decir, por ejemplo, que Carrie, de Brian De Palma, es el último melodrama puro que dio el cine, o que El francotirador, de Michael Cimino, es el gran melodrama homosexual son definiciones no sólo precisas, sino también polémicas y ricas, porque abren el camino de la discusión (más allá de que, por mi parte, coincido en ambos casos).

Sin embargo, lo más rico del libro consiste en que, por fin, Faretta puede comenzar a hablar del cine clásico argentino, o del cine argentino en general. De hecho, el film axial del libro es, ni más ni menos. Más allá del olvido, de Hugo del Carril, a la que define como la gran película argentina junto con "la irrepetible -incluso para su realizador-Invasión, de Hugo Santiago". Pero no es sólo el trabajo de Del Carril (especialmente, además del film mencionado, La quintrala, Culpable y Amorina) el que articula toda una forma del cine -de hecho, se detalla hasta qué punto el melodrama es esencial a nuestra cinematografía-, sino que el libro hace necesaria justicia a la obra de otros realizadores como Saslavsky, Christensen, Soffici o Tinayre. Es cierto: en otros lugares -no poco importante ha sido El Amante en ese la paja del trigo respecto de la famosa "Época de Oro" del cine argentino. Pero lo que Faretta hace es más ambicioso, si bien es de lamentar que la brevedad del libro deje al lector con ganas de seguir ciertos análisis: construye un marco teórico -y, sobre todo, histórico- puramente cinematográfico para explicar el operar de nuestro cine. Para Faretta, y esto es revolucionario, polémico, el pie para comenzar una discusión siempre abortada antes de plantearse, los únicos cines verdaderos son -como se explica en el libro- el estadounidense y el argentino. Y recuérdese que, para él, "el cine no es yanqui, es dixie", es decir, del Sur. El Sur, en su obra, siempre es el verdadero destino. Es cierto que en sus escritos aparecen otros autores no pertenecientes a estos cines americanos hechos por inmigrantes (Melville y Sautet en Francia; Mizoguchi y Ozu en Japón; Rossellini y Visconti en Italia), pero -salvo quizás los italianos- permanecen periféricos a lo que ha sido el gran arte del siglo XX. La pasión manda –gran título, porque refleja no sólo su tema sino también el estilo sanguíneo del autor-, más asequible que El concepto del cine y mucho más actual ("contemporáneo", digamos) que aquellas míticas críticas férreas compiladas en Espíritu de simetría, es de esos libros que dan ganas de discutir en un café. Un ejercicio filosófico, como lo fue la Argentina, y que hoy, como su melodrama, parece desaparecido. [A]

caso- han intentado separar

"Homero fue un precursor en muchas cosas"

por Jorge García

¿A quién se le ocurrió la idea de hacer estos libros con los escritos de Homero Alsina Thevenet?

A Elvio Gandolfo. Una vez. reunidos con HAT, le dijimos que no nos gustaba la manera en que armaba sus libros, que eran muy cuadrados y que alguna vez nos iba a tener que dejar hacer una compilación de artículos suyos en la que él no tuviera nada que ver. Masculló y gruñó un poco, diciendo que no se hacía responsable de nada que hubiera escrito antes de 1952. Yo creo que esto era más que nada por un asunto de estilo literario. En ese momento la idea quedó ahí, luego Homero murió, y el año pasado -en la previa del Festival de Mar del Plata- estábamos hablando con Martínez Suárez, le tiré la idea y estuvo de acuerdo con llevarla adelante. aprovechando que se iba a hacer el ciclo "Omisiones de la Academia", con películas que, según HAT, deberían haber tenido alguna nominación para los premios Oscar. Cuando se confirmó la ayuda económica del INCAA sabíamos que iba a ser un libro gordo, pero no imaginamos que era tanto material. Entonces surgió la idea de hacer primero un tomo y luego los otros dos, todos financiados por el INCAA. La idea es presentar los otros tomos en julio en el Malba, con un ciclo más grande que el que se hizo en Mar del Plata.

¿Nada de lo que aparece en estos tomos había sido publicado antes?

No. La idea era que se conozca su obra publicada en diarios y revistas.

Algo que inmediatamente llama la atención en HAT es su precocidad.

Sí, empezó a los 14 años en la revista *Cine Radio Actualidad*. Al principio hacía las fichas técnicas y atendía un consultorio cinematográfico, pero de a poco lo fueron mandando a comentar películas de clase B.

¿Cómo le surgió la posibilidad de escribir a esa edad?

Un día, paseando con su padre, se encontró con uno de los fundadores de la revista, Arturo Despouey, del que siempre dijo que fue su maestro. Despouey era amigo de su padre, y al enterarse de que Homero había ganado un concurso de cine en la radio dijo que un joven que ganaba concursos tenía que ayudar a construir esa revista en la que había gente muy joven y con mucho desparpajo.

¿Cómo se contactó luego con críticos como José Carlos Álvarez y Emir Rodríguez Monegal?

Con Álvarez compartían funciones de cineclubes. Rodríguez Monegal fue una amistad más importante y una influencia muy grande, porque le abrió las puertas de la literatura y le ayudó a perfeccionar su estilo como escritor. Se conocieron estudiando Derecho, carrera que Homero abandonó. Hay que decir que HAT era muy mal estudiante y tuvo trabajos administrativos además de ser periodista; fue, por ejemplo, empleado en una compañía de seguros y bancario.

¿Hacía crítica literaria?

De vez en cuando, y a veces también hacía crítica teatral.

Hay en él una especie de "mente" que se va abriendo progresivamente a otras cosas fuera del cine.

Eso pasa, sobre todo, después de que vuelve de su exilio en España en 1984, período en el que empieza a interesarse por temas muy diversos. De todos modos hay antecedentes: en 1968 cubrió para la revista *Panorama* la masacre de la plaza de Tlatelolco en México.

HAT debe haber sido uno de los primeros cronistas de festivales de cine en Latinoamérica.

Sí, cubrió los de Punta del Este de 1951 y 1952, que fueron los primeros festivales importantes en el continente. También fue precursor en muchas cosas y un contemporáneo al cine de los años de la posguerra. Además no se andaba con chiquitas, ya que sus primeros entrevistados fueron Orson Welles y Eric von Stroheim.

Un elemento muy importante en sus notas es el sentido del humor...

Siempre, desde la primera hasta la última nota. Están las secciones "Disculpe" y "La mar en coche", y en años posteriores en *El* País Cultural hizo una llamada "Mondo Cane", que está dentro del mismo estilo. Su idea era que la realidad y sus paradojas eran más divertidas que cualquier ficción. Además estaba la crítica permanente a la irresponsabilidad y a la falta de información de los otros medios. Hay que decir que ese rigor, que también aplicaba en su vida, lo volvió insoportable para mucha gente que trabajó con él.

¿Èl habría estado de acuerdo con una publicación tan exhaustiva de sus trabajos?

La verdad es que no sé, porque era muy exigente con el trabajo de los demás, pero también lo era con el suyo, además de ser muy poco tolerante con algunas de sus notas. Por ejemplo, nunca mencionaba la sección "Disculpe", a pesar de su indudable interés.

HAT era un liberal, lo que lo llevó inevitablemente a tomar posiciones antiperonistas y anticomunistas.

Sí, era un rabioso antiperonista, pero jamás celebró el golpe de 1955. Tenía un pensamiento muy amplio, y durante el golpe militar de 1976 se exilió en Barcelona. Desde *Marcha*, que era una revista de izquierda, polemizó con los comunistas de la revista *Justicia*, por la censura a los artistas soviéticos. HAT siempre decía: "A mí me gusta pensar solo", y ese axioma lo aplicó tanto a la política como al cine. Él, por ejemplo, no creía en el "autorismo" y hablaba de películas buenas y malas de los directores.

Bueno, ésa es una de las divergencias importantes que tengo con él, ya que yo sigo creyendo en el "autorismo".

Él defendía, por ejemplo, a Bergman y a Fellini, pero se obstinaba en hablar de las películas y no de los directores.

Recuerdo haber leído una crítica suya de Más corazón que odio que me producía urticaria.

Sí, me acuerdo. "Ford se repite", se titulaba esa crítica, pero en *Qué verde era mi valle* hablaba del "viejo y querido maestro". Con algunos directores, como Douglas Sirk, su postura no tiene matices. Sin embargo, en algunos casos revisaba sus posiciones.

¿El próximo tomo qué período abarca?

Abarca desde 1954, año en que entra en el diario *El País*, hasta 1965, cuando se traslada a Buenos Aires. En ese año empieza a trabajar en *Primera Plana*, de donde se va porque las notas sobre cine no tenían firma; luego pasa a la revista *Adán* y más tarde a *Panorama*.

Si tuvieras que definir a Homero Alsina Thevenet con una sola frase, ¿cuál sería?

Periodista y maestro de periodistas. Y también un gran polemista.

¿Antes que crítico de cine? Sí. [A]

N°213 EL AMANTE 55

Homero Alsina Thevenet. Obras incompletas, tomo 1

Idea, investigación y compilación: Álvaro Buela, Elvio E. Gandolfo y Fernando Martín Peña. INCAA. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

La máquina de escribir

por Jorge García

i se tiene que nombrar a una figura precursora y señera dentro del periodismo y la crítica cinematográfica rioplatense, inmediatamente aparece el nombre del uruguayo Homero Alsina Thevenet (de aquí en adelante, HAT). Nacido en 1922 y con una prolongada carrera de casi siete décadas que se inició precozmente cuando sólo tenía quince años (!) en el semanario Cine Radio Actualidad de su país, y habiendo tenido grandes hitos en la legendaria revista uruguaya Marcha -donde compartiera espacios con su eterno compinche y amigo Hugo Alfaro- y el diario montevideano El País (además de, a lo largo del tiempo, numerosas publicaciones de Uruguay y Argentina, que se prolongaron de manera ininterrumpida hasta su muerte en 2005), es reconocido por todos quienes trabajaron con él como un auténtico maestro del periodismo. Interesado desde niño en el cine, fue en ese terreno donde desgranó infinidad de críticas y artículos, ello sin perjuicio de que su interés también se expresara en otros terrenos que tenían que ver, sobre todo, con la cultura. De ideas liberales, y por ende antinazi, anticomunista y furibundo antiperonista, siempre fue una figura atenta a los permanentes avatares que se producían en las políticas culturales del Río de la Plata, como muchos de sus escritos y libros publicados lo atestiguan. Además hay que destacar, más allá de eventuales desacuerdos, la amenidad de su escritura, siempre recorrida por una buena dosis de humor.

El actual programador cinematográfico del Malba y ex director del Bafici, Fernando Martín Peña, el escritor y periodista Elvio Gandolfo y el cineasta y docente uruguayo Álvaro Buela se plantearon la ciclópea tarea de ordenar y editar todo lo escrito por HAT que no hubiera sido publicado en sus veinte libros. El primer resultado es este voluminoso primer tomo de Obras incompletas de HAT (se prometen otros dos), de casi mil páginas, que abarca desde sus primeros escritos de 1937 hasta 1955. Y hay que destacar la formidable labor de los editores, quienes lograron ordenar de manera prácticamente cronológica los escritos de esos 18 años, que podríamos llamar "de formación". Así es que aparecen todas sus críticas juveniles escritas en Cine Radio Actualidad entre 1937 y 1942 y las que escribió para Marcha entre 1944 y 1952 y sus escritos para la revista Film, de la que fue uno de sus fundadores en 1952, que muestran trabajos más extensos y mejor fundamentados. Pero también hay en el libro otras secciones intercaladas con este corpus central, precedidas por una interesante introducción en la que, a la manera de un pequeño diccionario, se definen temas, términos y personas que de algún modo ayudan a definir mejor la personalidad crítica, literaria y periodística de HAT. Así aparecen sus polémicas coberturas de los primeros festivales de Punta del Este, eventos en los que se descubrió a Ingmar Bergman en el Río de la Plata y que provocaron en ese momento su despido de Marcha (hecho ante el cual escribió un memorable alegato, también publicado en el libro). Hay también un apéndice en el que aparecen mimeografiados un trabajo sobre "el negro en el cine" y sus polémicas con diversos personajes de distintos medios. Y entre los



textos no cinematográficos más jugosos cabe destacar dos secciones que manejaba en la revista *Marcha*, "Disculpe" y "La mar en coche", en las cuales apelaba a su mejor humor sarcástico para ridiculizar errores, absurdos y dislates varios aparecidos en la prensa montevideana.

Pero también es menester hablar -aunque sea de refilónde la tarea de HAT como crítico, y es aquí donde aparecen para mí sustanciales diferencias, aun tomando como referencia -siguiendo sus indicaciones- lo escrito después de 1952. Si bien es innegable que hay artículos agudos e interesantes, como los dedicados a John Huston, Eric von Stroheim, Stanley Kramer y Samuel Goldwyn, y en una buena cantidad de sus críticas se pueden encontrar punzantes observaciones, se hace difícil coincidir con muchas de sus afirmaciones sobre géneros y directores, así como con su tendencia a priorizar los elementos temáticos en las películas, esto dicho sin perjuicio de que HAT siempre fundamentara sus asertos. Lo cierto es que su desprecio por el melodrama (el género casi siempre es calificado como folletín sin interés), su predilección por algunos directores sobre otros (vg; el considerar a Wyler superior a Ford, Lang y Hitchcock), por mencionar algunos ítems, provocan inevitables desencuentros. Pero ya habrá tiempo en ulteriores tomos de profundizar divergencias. Mientras tanto, celebremos la aparición del primero, un libro de enorme amenidad que permite acercarse a los inagotables escritos sobre cine (pero también sobre otras cosas) de ese gran periodista y persistente crítico que fue Homero Alsina Thevenet. [A]

Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada V.V.A.A.

RM Luna Córnea 32. Centro de la Imagen, México.

Marcas indelebles

por Jorge García

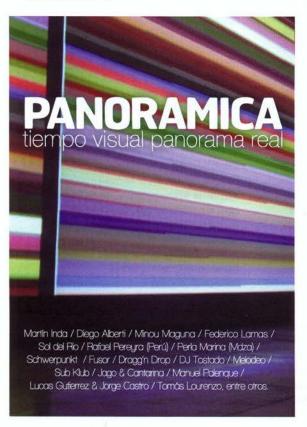
n la historia del cine existen figuras que en determinados rubros han logrado destacarse, provocando que sus nombres sean asociados a las películas casi a la misma altura que los nombres del director y el productor. Se podrían citar como ejemplos a vuelo de pájaro los nombres de Ray Harryhausen como creador de efectos especiales, Ennio Morricone en el rol de músico o William Cameron Menzies como escenógrafo. Pero el terreno en el que han existido más personajes que han adquirido una dimensión relevante es el de la iluminación: nombres como los del húngaro John Alton, Gregg Toland o Nicholas Musuraca han dejado marcas indelebles en las películas en las que han participado. Y a esta categoría pertenece el fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa. Nacido en 1907 y fallecido en 1997, su carrera se desarrolló durante más de medio siglo, período en el que, a través de más de 200 películas, colaboró con todo tipo de realizadores y en films de la más variada calaña. Y si el debut de un artista muchas veces determina su ulterior prestigio, hay que decir que el de Gabriel Figueroa se produjo -junto con el formidable Edouard Tissé- nada menos que en ¡Que viva México!, la ambiciosa e inconclusa película de Sergei Eisenstein de la que sólo quedan sus fastuosos restos. Si gran parte de su filmografía hoy aparece como descartable, no se pueden dejar de lado sus colaboraciones con John Huston, Don Siegel y John Ford (a este último logró fagocitarle su natural lirismo en El fugitivo). Notablemente influenciado por los grandes muralistas de su país, fue un maestro del claroscuro v las contraluces, aunque su virtuosismo muchas veces se antepuso a la funcionalidad, desplegando

un innecesario y gratuito esteticismo. Seguramente sus trabajos más relevantes los realizó con Luis Buñuel (en México), Roberto Gavaldón y Emilio Fernández, tal vez el realizador más afín a su sensibilidad, con quien colaboró en una gran cantidad de películas en las que dejó su impronta.

Este voluminoso libro en el que participan varios autores es un celebratorio recorrido de su carrera, y a nivel textual sirve, esencialmente, en un terreno informativo, aunque se deslizan algunos gruesos errores (por ejemplo, se caracteriza a Marlene Dietrich como una gran actriz sueca). Pero el aspecto más interesante del volumen es la profusa cantidad de fotografías que lo ilustran, en su gran mayoría fotogramas de películas iluminadas por GF, en las que se pueden apreciar con nitidez sus grandes virtudes y eventuales defectos. Un libro apto principalmente para los adeptos a la fotografía y los admiradores de la obra de Gabriel Figueroa. [A]

ESPACIO

Fundación Telefónica



Espacio Fundación Telefónica presenta el evento en vivo "Panorámica", una experiencia única dedicada al arte audiovisual en tiempo real, donde se exhibirán las técnicas más novedosas vinculadas al video, la performance y la manipulación de imágenes en vivo.

Del 11 al 13 de febrero de 17 a 24 hs. Arenales 1540 Entrada libre y gratuita.

> PANORAMICA www.panoramica.cc



www.fundacion.telefonica.com.ar/

Un autor con mayúsculas



por Jorge García

al vez conviene comenzar esta nota discutiendo algunas de las afirmaciones que se han hecho acerca de Eric Rohmer, no sólo en estos días, con motivo de su lamentada muerte, sino también a lo largo de su carrera. La primera de estas afirmaciones es aquélla que lo adscribe de manera rotunda como uno de los fundadores de la Nouvelle Vague francesa. Por cierto que Rohmer, como todos los integrantes de ese grupo, fue un cuestionador de la tradición de qualité del cine francés, pero la única película que responde de manera estricta a los postulados de ese movimiento es El signo de Leo, su primer v espléndido largometraje v una de sus obras menos conocidas. Por lo demás, como a Resnais y Agnès Varda, se lo puede ver mucho más como un compañero de ruta de la Nouvelle Vague que en el papel de su fundador. También se ha mencionado frecuentemente a Rohmer como una suerte de "poeta de lo cotidiano". Sin embargo, muchas veces la conducta de sus personajes y, sobre todo, las discusiones que tienen alrededor de diferentes temas se alejan notablemente de esas pautas (nada más alejado de lo cotidiano que, por ejemplo, las conversaciones que sostienen los protagonistas de Mi noche con Maud). A propósito, cabe señalar que Rohmer es, como Mankiewicz, uno de los grandes cineastas de la palabra, con personajes que se caracterizan muchas veces por realizar acciones que se contradicen rotundamente con lo que expresan a través de su verborragia. También se lo ha señalado como un hombre introvertido y poco afecto a las entrevistas, pero el que haya visto el documental realizado para la serie Cineastas de nuestro tiempo, en el que el crítico Jean Douchet conversa con él a lo largo de dos horas, se

encontrará con un hombre extravertido, de insospechado despliegue físico y con total disposición para hablar de su obra.

Cabe también señalar algunas (aparentes) contradicciones en la obra de los comienzos de este notable crítico (uno de sus primeros trabajos en ese terreno es un detallado estudio sobre la utilización del espacio por Friedrich W. Murnau). Así es como, siendo un gran admirador de Hitchcock (escribió con Chabrol un libro esencial sobre este director), si hay un realizador del cine clásico americano al que se puede señalar como referente en la obra de Rohmer es Howard Hawks. Narrador eminentemente clásico, su obra aparece, sin embargo, provista de una notable modernidad como para mantener siempre presente la afirmación de J.L. Godard "clásico = moderno". Alejado de las pautas habituales de la corrección política (en La dama y el duque no tuvo problemas en narrar los sucesos de la Revolución Francesa desde el punto de vista monárquico), con una enorme capacidad para relatar hechos dramáticos con ligereza y para impregnar algunos planos de sus films con una profunda melancolía (recordar los finales de Las noches de la luna llena y Cuento de otoño), en su obra confluyen sin problemas el moralista y una cosmovisión conservadora pero inmensamente lúcida con el cineasta totalmente alejado de cualquier posición anqui-

Pero hay un aspecto que cabe destacar de manera prioritaria en la obra de Eric Rohmer (hoy que se cuestiona con fuerza el concepto), y es su condición de autor cinematográfico, esencialmente visible en los tres grandes bloques de su filmografía, los "Cuentos morales", las "Comedias y proverbios" y los "Cuentos de las estaciones". En

todas esas obras se aprecia, por un lado, una absoluta unidad estilística, y por el otro, recurrencias temáticas que las convierten en una suerte de discurso único e ininterrumpido o, si se prefiere, en una única y prolongada película, con personajes que recorren la más variada gama del universo femenino y que oscilan entre aquéllos que producen la fascinación más absoluta y algún otro que puede estar al borde de lo insoportable. Lo cierto es que, si bien hay en su filmografía protagonistas masculinos enormemente atractivos, son sus poderosos retratos femeninos los que convierten a Rohmer en uno de los grandes cineastas "de la mujer" de la historia. Y cabe también mencionar aquellas películas que en su obra funcionan como una suerte de interludios y que son, tal vez, las más sorprendentes de su filmografía por su absoluta originalidad y desprejuicio. Me estoy refiriendo a Perceval, el galo, personalísima relectura, plagada de artificio, de los cuentos de caballería medievales; El árbol, el alcalde y la mediateca, un film absolutamente inclasificable; Triple agente, la única película de espionaje de la historia del cine rodada en un departamento, y su último trabajo, la fascinante Les Amours d'Astrée et de Céladon, un film realizado a contrapelo de todo el cine hegemónico, en el que se cuenta otra historia medieval (en este caso plagada de ninfas y pastores) y en el que el director, ya casi nonagenario, muestra unas sorprendentes frescura y lozanía, dando la sensación de que todavía tenía mucho para ofrecernos. Desgraciadamente no ha sido así, pero es seguro que la obra de Eric Rohmer sobrevivirá incólume al paso de los años como uno de los corpus cinematográficos más sólidos y personales que nos ha brindado el cine de los últimos cincuenta años. [A]



El maestro discreto

por Juan Villegas

ohmer era, para mí, el director de cine vivo y en actividad más importante. No me atrevo a decir que era el mejor, porque eso significaría un juicio de valor subjetivo que poco interés puede tener para quien lea estas líneas. Lo de la importancia de Rohmer como cineasta también es completamente subjetivo, pero creo que puedo justificarlo o, al menos, dar algunos argumentos a favor de la idea.

Creo que Rohmer fue quien mejor entendió a Bazin, lo que no es poco. En su cine, ni el plano secuencia ni la profundidad de campo fueron recursos frecuentes. Sin embargo, nadie como él supo hacernos conscientes de la ambigüedad de lo real. El cine de Rohmer, como pedía Bazin, nos enseñaba a ver aquello que está ahí, frente a nuestros ojos, pero que ya no sabemos ver. En un tiempo en el que el cine pareciera estar mutando hacia otra cosa –cuando no podemos terminar de anticipar los alcances de la relación entre la imagen digital y la realidad–, su concepto de realismo es, para mí, un faro, un ejemplo. Si hay

algo que desprecio en el cine es el artificio disimulado: cine que contrabandea mentiras y trampas, disfrazadas de realidad (y realismo). Hay días que temo que la tan mentada revolución digital nos lleve a eso como norma, como estándar. Rohmer sabía usar el artificio como nadie (*Perceval el Galo, La dama y el duque*), pero era la realidad (siempre la realidad) del artificio lo que quedaba en evidencia y nunca la artificialidad vendida como real de tanto cine mediocre.

El cine de Rohmer presentaba mundos abiertos, donde estaba implícita una realidad que excedía tanto los límites de la pantalla como los de los universos diegéticos aparentemente cerrados de sus películas. Por eso era fácil imaginar las posibles vidas de los personajes luego de que las películas llegaban a su fin. En un artículo para esta misma revista, hace ya más de diez años, yo escribía que "tal vez por eso nunca hay viejos en sus películas: la posibilidad o la inminencia de la muerte no entra, no está permitida en su sistema narrativo". Ahora pienso que tal vez por

eso su muerte nos ha sorprendido tanto, aun cuando se trataba de un hombre de casi noventa años. Pero no debemos llorarlo. Quedan sus películas y muchas enseñanzas para los cineastas del futuro. Más allá de sus notables aportes teóricos y más allá de los alcances estéticos y narrativos que se desprenden de sus películas, creo que uno de los legados mayores de Rohmer tiene que ver con su idea de cine "ecológico", ajeno a toda obscenidad presupuestaria y, por eso mismo, a las manipulaciones publicitarias. En un contexto como el argentino, en el que el cine de autor es posible casi exclusivamente por la existencia de dineros públicos (del INCAA, obviamente, pero también de otros recursos provenientes de distintos Estados, directa o indirectamente), la responsabilidad del cineasta debería ser cada vez mayor. Una opción sería ceder ante la publicidad o la deshonestidad artística. Otra opción mejor es hacer un cine barato, chico, a escala humana, pero sin que en la pantalla se sienta nunca la falta de dinero. En eso, Rohmer también fue un maestro. [A]



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



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.

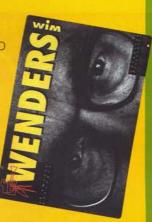
Con el primer número de la suscripción te enviamos un libro de la Colección Nuevo Cine Argentino de Editorial Picnic o un título a elección de la Editorial Random House Mondadori.







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



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

Sobre sus mujeres, sus comedias y sus proverbios

por Paula Vazquez Prieto

n una entrevista, de ésas en las que Rohmer explicaba con detalle el proceso de gestación de sus películas, sus intenciones, sus dudas y sus decisiones finales, el director se mostró más conmovido que de costumbre al referirse a El rayo verde, una de sus películas emblemáticas; para sus seguidores la más querida, para sus detractores la más odiada: "Es la más autobiográfica de mis películas. Todo el mundo ha experimentado la soledad. Es más fácil poner algo de uno mismo en una película en la que se estará disimulado -y a mí me gusta estar disimulado-. Como se sabe que la identificación no podrá ocurrir, resulta menos embarazoso. Así que, de alguna manera, podría decir que Delphine soy yo."

Disimulado, pero inquieto tras la cámara, Rohmer se hacía a un lado para que sean sus personajes quienes brillaran en las películas. Y sobre todo sus heroínas, tan dispares, tan fascinantes, tan ambiguas y sorprendentes, todo al mismo tiempo. Como dijo un amigo mío hace poco, lo que más bronca da a los hombres del cine de Rohmer es que él parece ser el único que ha entendido siempre a las mujeres. Desde la adolescencia a la madurez, sus imágenes han recorrido todos los estados de ánimo: las dudas, las inseguridades, los

temores, y siempre ha dado en la tecla.

En la serie "Comedias y proverbios", que se inicia con La mujer del aviador (1981) y culmina con El amigo de mi amiga (1987), nos ha regalado un retrato casi documental sobre las costumbres y usos amorosos de la juventud francesa de los ochenta, como bien señalan Carlos Heredero y Antonio Santamarina en su estudio sobre la obra del director. Su mirada sobre esas criaturas, que intentan crecer pero les resulta difícil y que no se resignan a abandonar los últimos jugueteos de la juventud dorada, es auténtica y objetiva, con la distancia justa que no llega al desapego, con humor pero sin cinismo, y deslizando de manera sigilosa cierta tonalidad amarga que roza la melancolía.

Más secretas y audaces, más libres y ligeras que los "Cuentos morales", las "Comedias y proverbios" tratan sobre sentimientos eternos, que no se encuentran atados a la moral de una sociedad determinada. Como el mismo Rohmer señalaba, "son personajes que quieren vivir algo (...). Quieren que algo llegue, que algo llegue con gran fuerza", y en esa expectativa está su coraje, ese riesgo por abrazar la vida y eludir la monotonía de la existencia. Por eso la recompensa a Delphine, porque cuando

sigue por primera vez sus impulsos se le ofrece ese momento único que cambiará su vida o no, pero que la emociona con una intensidad única e irrepetible.

Esa soledad de la que habla Rohmer en referencia a Delphine está presente en todas sus mujeres, no importa su estado o situación. Hay algo en el alma femenina rohmeriana que transmite una tristeza incierta, vinculada con la conciencia evidente de lo complejas que son las relaciones humanas, de lo difícil que es amar y ser amado. Una conciencia que se hace ineludible pero que se disfraza en esos intentos de encontrar en los demás un reflejo que las reafirme, y en ese racional anhelo de poner la lógica donde no reinan más que el deseo y los sentidos.

Ningún otro cineasta ha capturado el espíritu de una época contemporánea y ecléctica de manera tan sutil y a la vez tan acertada como lo ha conseguido el ex maestro de la Nouvelle Vague. Alejado de algunas veleidades contagiadas del ímpetu de la nueva ola en los sesenta, ha conseguido con los años una de las obras más vitales de las que se tenga memoria. Para quienes creemos que los artistas permanecen en sus obras, volver a ver sus películas, pensar el cine con ellas y a partir de ellas, es un acto de fe. [A]

PRIMER CIRCUITO DE CINE-ARTE EN LA ARGENTINA CINES arteplex Al servicio de la cultura cinematográfica arteplex centro Av. Corrientes 1145 - Diagonal Norte Pte. Roque Saenz Peña 1150/56 Tel. 4382-7934 arteplex caballito Av. Rivadavia 5050 / Tel. 4902-5682 Av. Rivadavia 5050 / Tel. 4902-5682 Av. Rivadavia 5050 / Tel. 4902-5682 Cuenca 3035 / Tel. 4505-8074



LA ADAPTACIÓN DEL
CLÁSICO INFANTIL
DE MAURICE SENDAK
QUE CAUTIVÓ A
MILLONES DE
LECTORES EN EL
MUNDO E INSPIRÓ
LA PELÍCULA DE
SPIKE JONZE.

DONDE VIVEN LOS MONSTRUOS

EN TODOS NOSOTROS HAY UNO

WHENTER

THE PARTY OF THE P

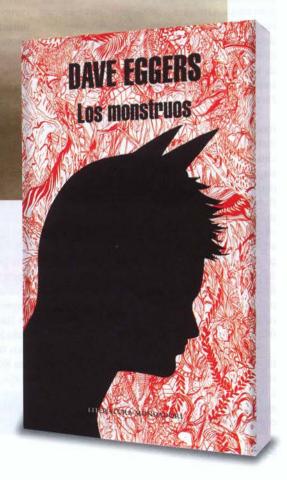
nor 7 - --- --- months

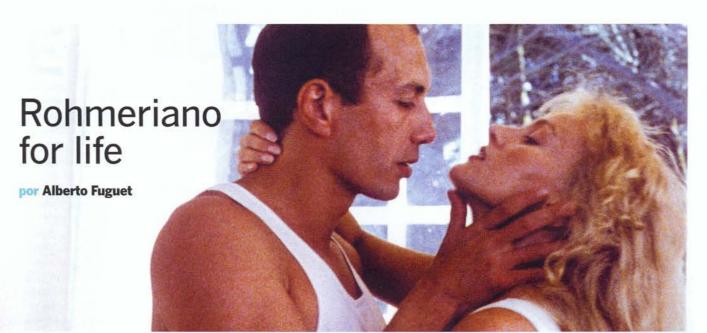
Motion Picture Artwork @ Warner Bros. Entertainment Inc. All Bights Reserved

"En esta novelización del libro de Maurice Sendak, Eggers hace un brillante portarretrato de una exhuberancia y un caos propio de un niño de mente y corazón." San Francisco Chronicle

LA CONTRASEÑA DE LA BUENA LITERATURA ES MONDADORI







o recuerdo cuál fue mi primera película de Rohmer, pero podría apostar que fue Paulina en la playa. En todo caso fue, como en una película suya, amor a primera vista. O enfatuación. Obsesión, lo que quieran. Vi Paulina en la playa un sábado a la mañana, en un cineclub que quedaba en el subterráneo de un edificio caracol, que no había sido el éxito comercial que todos pensaban. Nunca había visto una cinta con bikinis, arena, tablas de windsurf v sol así. Era una cinta de jóvenes, donde la piel no dejaba de brillar tal como el mar, pero donde había más desnudez que la que ofrecía Hollywood, y quizás más sexo, pero esto era otra cosa. ¿Qué era? ¿Por qué era más erótico un baile al mediodía entre dos chicos en traje de baño o una conversación eterna acerca "de nada" que una escena de sexo sudada con un tema de moda de fondo (era la era Top Gun, Flashdance, Footloose)?

Ahí estaba, terminando la universidad, sin tener nada claro excepto que las cosas claramente no me estaban resultando, viendo una cinta de arte, francesa para más remate, y lo raro es que no me parecía "de arte". La entendía, me reía, me parecía casi un thriller. Un thriller romántico. ¿El cine arte podía hacerme sentir cosas? Al menos, éste sí, esto era -me parecía- un cine de autor que tenía a un autor detrás. Alguien con las cosas claras y con una calma y una fe en sí mismo alucinantes. Rohmer me provocaba, me abría un mundo, me descubría un mundillo mejor, más estético y ético, definitivamente más relajado al que estaba yo acostumbrado tanto dentro como fuera de la pantalla.

Estoy hablando de mediados de los ochenta, antes de que todo llegara: desde la democracia a los *downloads* de *torrents*. Para acceder a Rohmer había que buscarlo. Había que estar atento a los ciclos del Chileno-Francés o ir a este ciclo organizado por una revista de cine en el que, cada sábado en la mañana, se exhibían copias prestadas por la Embajada de Francia. Creo que vi, en el espacio de unas seis semanas, al menos cuatro: *Mi noche con Maud* (¡la escena de cama y de no sexo más íntima de la historia!), *El amor al mediodía, La mujer del aviador* y *Las noches de luna llena*. Con eso bastó, la tenía clara: yo quería vivir o ser parte de una película de Rohmer.

Yo quería ser rohmeriano.

Quería tener problemas morales más que existenciales o económicos o políticos. Quería vivir v conocer chicas como las que aparecían en sus cintas y quería vacacionar en esos lugares y, por sobre todo, quería conversar como la gente conversa en las películas de Rohmer. Porque quizás lo más doloroso de haber descubierto el particular mundo de Eric Rohmer (y si alguien tiene un mundo, si alguien merece que su apellido sea un adjetivo, ése es Rohmer) fue compararlo con aquél que estaba fuera de la sala de cine. Todo era más mediocre, feo, chato: la gente hablaba definitivamente peor y no era capaz de sulfurarse por nada que no fuera política. Pero quizás lo más decepcionante era constatar que en el mundo de los afectos reales, nada era rohmeriano sino, más bien, pornográfico o, lo que es parecido, burdo. Un amigo militante me decía que Rohmer no era cine sino teatro. Que no había acción, que todo era hablar y hablar, y que buenos diálogos no hacen una película. En eso tenía razón: buenos diálogos no hacen una película. Buenas conversaciones entre personajes contradictorios y torpes, sí. "El arte del realizador no consiste en hacer olvidar lo que dice el personaje, sino todo lo contrario: permitir que no nos perdamos ninguna de sus palabras", escribió una vez Rohmer y, por cierto, subrayé esa frase y la coloco aquí. Rohmer insistía en que lo importante no es filmar sino filmar algo, y ese algo tiende a funcionar mejor cuando son personajes que parecen personas y se comportan como tales.

Luego, quizás, no sé, pero si sé que fue en un festival de Greatest and New French Hits que se organizó en Cine Tobalaba (adonde vino un tal Assayas –un debutante que nadie conocía– con una cinta llamada *Desorden* en la cual actuaba el chico de *Pauline en la playa*) donde pude ver, en grande, con copia nueva, dos cintas más (creo): *Le Beau Mariage* y *La rodilla de Clara* en una copia prístina. Ya no había duda: el mundo de Rohmer, los dilemas rohmerianos podían parecer frívolos o burgueses, pero quizás yo también lo era.

Mi primer viaje a Buenos Aires lo asocio con El rayo verde, la mejor cinta de "no tener con quien vacacionar" de la historia. Qué ciudad más cinéfila Buenos Aires: una ciudad donde estrenan a Rohmer en las salas comerciales y la platea se llena. Ese mismo año, quizás, me tocó enfrentar La rodilla de Clara con Betty Blue, quizás una de las cintas que más provocó-escandalizó-humedeció a mi generación. Me tocó tomar una opción aunque quizás nadie se enteró. Todo el arte, toda la intensidad, toda la pasión estaba (supuestamente) en la destapada e incontinente cinta adolescente de Jean Jacques Beineix. Rohmer filmaba a los jóvenes pero los trataba como adultos.

Yo veía o quería ver la vida como Rohmer y me decía: ése es el tipo de cinta o libros que me gustaría escribir. Todos, en cambio, sentían que *Betty Blue* marcaba el camino para autodestruirnos "con onda". Quizás *Betty Blue* ganó la partida real; Rohmer, en cambio, trascendió y, lo que no es poco, no envejeció en lo absoluto. En ese momento quizás no me daba cuenta. Lo que veía era la simpleza, y me parecía que todos debían imitar a Rohmer y eran inferiores por no hacerlo. Hoy entiendo que lo simple requiere de más esfuerzo, de menos dinero, de más valentía, e implica estar, claro, solo y al margen y ajeno a las modas. [A]

proyectá tus ilusiones el I N C A A te invita

//// CONCURSOS/

OPERA PRIMA 2010

Res. 2737/2009

- Primer llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su primer largometraje de 90' a 120' a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 12/01/10 al 08/04/10
- 3 Premios c/u con tope de 80% del costo total presentado (máximo \$ 897.000)

RODAJE TERMINADO 2010

Res. 2796/2009

- Primer llamado a concurso para directores y/o productores que hayan terminado en Digital (beta calidad Broad Casting) su largometraje de ficción o animación con un mínimo de 52'
- Fecha de recepción 02/03/10 al 17/06/10
- 4 Premios: Ficción con tope de 4,21% del CMFN* (máximo \$ 96.830) y animación con tope de 3,75% del CMFN* (máximo \$ 86.250)

(*) CMFN: costo medio film nacional

Ver más información en www.incaa.gov.ar



