

# EL AMANTE

CINE Nº214  
MARZO 2010

**Aquel  
querido mes  
de agosto**



**WERNER HERZOG HACE LO QUE QUIERE  
EN UN MALDITO POLICÍA EN NUEVA ORLEANS**

## LAS RUINAS DE UN MUNDO RIDÍCULO

Al fin se estrena **Redacted**, de Brian De Palma + **Toy Story 3D** + Polémicas: **Alicia en el País de las Maravillas**, **Preciosa**, **Un hombre serio**, **Desde mi cielo** + **El fantástico Sr. Zorro** de Wes Anderson + Festival de Berlín + Habría que hacer un dossier...

ARG \$ 14  
URU \$ 95

AÑO 19  
ISSN 150636



0.021.4





03.2010 malba.cine

→CICLO

## Generación VHS

Programadores invitados: Pablo Conde y Marcelo Alderete

Durante todo el mes

El VHS fue un insuperable compañero de cientos de millones de veladas alrededor del mundo. Este mes, malba.cine presenta una selección de aquellas películas que identifican a una generación que convivió con las videocaseteras, las cajitas y el "arte de tapa" de los VHS, y que reservaba los estrenos antes de que llegasen a los videoclubes.

→CONTINUÁN

### Carne sobre carne

Jueves a las 22:00 y sábados a las 00:00

### Excursiones

Viernes y sábados a las 22:00

→ESTRENO

### Rosa Patria

de Santiago Loza

Jueves a las 20:30 y viernes a las 18:00

→TRASNOCHES

### TL2 – La felicidad es una leyenda urbana

de Tetsuo Lumiere

Viernes a las 24:00

## 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 marzo de 2010.

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

malba Fundación Costantini

## EL AMANTE / ESCUELA

### CRÍTICA DE CINE

El lunes 15 de marzo comienzan las clases

#### 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)



i

Para informes, llamar al 4951-6352 o escribir a [amanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:amanteescuela@fibertel.com.ar).

**Inscripción:** los lunes, miércoles y viernes, de 10.30 a 20.30 hs. hasta la primer semana de clases inclusive.  
Horarios, aranceles y programas en [www.elamante.com](http://www.elamante.com).

**H**ay nombres: Herzog con su desquiciado policía, De Palma con Irak, Burton con su Alicia. Hay películas: **Aquel querido mes de agosto** y su estreno en 35mm, o las **Toy Story** y su presentación en 3D antes de que venga la tercera de la saga de Woody y Buzz. Hay polémicas: **Preciosa**. Y hay polémicas y nombres: los Coen, Peter Jackson. Hay regresos: Mel Gibson, Terry Gilliam. Y un director argentino, Santiago Loza, estrena dos películas en un mes. Antes se decía que funcionaban bien las películas con nominaciones para el Oscar. Ahora parece que eso no ayuda demasiado. Ah, los Oscar. Para cuando salga este número ya habrán sido entregados. Y el día que salga este número se estrenará la película de otro "nombre": **La isla siniestra**, de Martin Scorsese, que no logramos ver con tiempo como para incluirla en este número. Algunos la vieron en la misma mañana del cierre, ya con todo el número diseñado y pautado. Habrá que cubrirla en el número que viene, aunque en nuestro sitio de Internet les diremos las primeras impresiones. Y la nueva película de Wes Anderson fue directo a DVD. La comentamos y nos lamentamos por no poder verla en cine.

La sección Llego tarde viene nutrida, con nuestro colaborador gallego en contra de **Invictus**, algo más sobre **Amor sin escalas** (película que vio poca gente pero de la cual casi todos los redactores de **El Amante** quisieron decir algo) y una nota sobre **Los amantes**, de James Gray (una película que cada vez gusta más y que fue una de las sorpresas del año pasado, y que sigue generando ganas de escribir).

Como siempre, hay muchas ganas de escribir sobre películas que entusiasman o que nos irritan (y hasta escribimos sobre las que nos provocan indiferencia). Y también hay ganas de escribir sobre temas que no están guiados por la cartelera sino más bien regidos por la cada vez más campante anarquía. Vean si no lo que ocurrió a partir de la página 42.

**Director**

Gustavo Noriega

**Jefe de redacción / Editor**

Javier Porta Fouz

**Productora general**

Mariela Sexer

**Diseño**

Mariana Marx

**Corrección**

Micaela Berguer

**Colaboraron en este número**

Rodrigo Aráoz

Nazareno Brega

Gustavo J. Castagna

Leonardo M. D'Espósito

Juan Manuel Domínguez

Fabiana Ferraz

Marcela Gamberini

Jorge García

Josefina García Pullés

Liliana Laura Ivachow

Fernando E. Juan Lima

Mariano Kairuz

Roger Alan Koza

Marina Locatelli

Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez

Marcela Ojea

Marcelo Panozzo

Jaime Pena

Eduardo Rojas

Eduardo A. Russo

Hernán Schell

Ezequiel Schmoller

Guido Segal

Manuel Trancón

Diego Trerotola

Ignacio Verguilla

Marcos Vieytes

**Correspondencia a**

Lavalle 1928,

C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

**Telefax**

(5411) 4952-1554

**E-mail**

amantecine@interlink.com.ar

**En internet**

http://www.elamante.com

*El Amante* es propiedad de

Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o

parcial sin autorización.

Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

**Preimpresión, impresión digital e imprenta**

Latingráfica, Rocamora

4161,

Buenos Aires.

Tel. 4867-4777

**Distribución en Capital**

Vaccaro, Sánchez

y Cía. S.A.

Moreno 794, 9º piso.

Bs. As.

**Distribución en el interior**

DISA S.A.

Tel. 4304-9377 /

4306-6347

**Producción comercial**

Verónica Santamaría

15-6548-3984

verosantamaría

@gmail.com

Las Niñas Paulina Portela

15-6904-4121

lasninasproductora

@gmail.com

**Estrenos**

- 2** Un maldito policía en Nueva Orleans
- 6** Enseñanza de vida
- 8** Toy Story 1 3D
- 10** Toy Story 2 3D
- 11** Samarra (Redacted)
- 14** Aquel querido mes de agosto
- 18** Polémica: Alicia en el País de las Maravillas
- 20** Polémica: Preciosa
- 22** Polémica: Un hombre serio
- 24** Entrevista con Gustavo Fontán
- 25** La madre
- 26** Polémica: Desde mi cielo
- 28** Al filo de la oscuridad
- 29** Percy Jackson y el ladrón del rayo
- 30** Polémica: Días de ira
- 31** Rosa Patria, Ártico
- 32** Andrés no quiere dormir la siesta, Adopción. El imaginario mundo del Dr. Parnassus
- 33** Día de los enamorados, Plumíferos. Los hombres que no amaban a las mujeres, El Hombre Lobo, La gran fiesta de Coco
- 34** De uno a diez

**Llego tarde**

- 35** Los amantes
- 37** Invictus
- 38** Amor sin escalas

- 39** Sobre el terror documental
- 40** Sobre la música de Excursiones
- 42** Dossier "Habría que hacer un dossier sobre..."

**DVD**

- 49** El fantástico Sr. Zorro
- 51** Sobre El mito y el género de aventuras
- 55** Correo
- 58** Libros ¿Qué es el cine moderno?
- 60** Desde España
- 62** Festivales Berlín
- 64** Sobre el Cineclub Hugo del Carril

cfp

Centro de Formación Profesional



**Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina**

**CURSOS DE:**

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	PEINADO	DOCUMENTALISTA
PRODUCCIÓN	MAQUILLAJE	ASISTENTE DE DIRECCIÓN
CAMARÓGRAFO / GAFFER	UTILERO / FX	AYUDANTE DE CÁMARA EN VIDEO
SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA	FOTO FIJA	REFLECTORISTA
SONIDISTA	ÓPTICA	INTRODUCCIÓN A LA DIRECCIÓN DE ARTE
COMPAGINADOR	GUIÓN	AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO
DIRECTOR DE ACTORES	FOQUISTA	PRÁCTICAS EN FILMICO
	COLORIMETRÍA	

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

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



# La comedia cósmica

por Marcos Vieytes

**1. Gesualdo:** *Muerte para cinco voces* es otra comedia más de Herzog, un insidioso despliegue de sinsentido con cierta formalidad documental sobre Carlo Gesualdo, el aristócrata músico renacentista que, tres siglos antes que cualquiera, compuso piezas de tonalidad distanciada que ni siquiera se hallan en Mozart, y a quien Stravinsky admiraba tanto que emprendió por lo menos un par de peregrinaciones hasta su castillo (si es que podemos creerle a los eruditos que afirman todo esto en la película, habida cuenta de que la autoridad del testimonio como garantía de objetividad es uno de los blancos predilectos del cine de Herzog). La película incluye la ejecución en cámara de varios madrigales suyos (conviene atender a la singular expresividad de las miradas de los ejecutantes durante las piezas, que deriva la atención convencional hacia la búsqueda de signos visuales anómalos, desviándonos de la escucha ceremonial y solemne), pero se ocupa, sobre todo, de los lugares en los que Gesualdo instrumentó no sólo su música extraordinaria, sino también el asesinato de su mujer (cuyo cadáver fue violado por un fraile que pasaba por ahí), del amante de aquélla y de su hija menor –bebé al que colgó de un balcón e hizo oscilar hasta la muerte mientras una orquesta tocaba sus madrigales abajo–, y en donde experimentó sus teorías médicas con seres humanos vivos, entre otros truculentos episodios de su ajetreada vida. En el contrapunto entre la exquisitez estética hoy asociada al más refinado *establishment* cultural y la extrema, si no vulgar, criminalidad del compositor, reside la ironía estructural de la película.

Música y locura, o el arte y el mal, son los dos elementos que constituyen la película de Herzog, fascinado desde siempre con la belleza amoral de este tipo de personajes, que no harían otra cosa que delatar el absurdo mundano, la precariedad ética de la cultura en un mundo vaciado de Dios o del Bien. Como el disco de Festeo mencionado en cierto momento, pieza minoi-ca del siglo XV a.C. cubierta de signos esculpidos que nadie ha podido descifrar aún (y de la que en estos días se sospecha que puede ser un *fake* arqueológico), Gesualdo es un misterio indescifrable e irresistiblemente atractivo para Herzog. Quizás, para un creyente, lo más áspero de ese *modus operandi* suyo sea el placer que derivamos de una puesta en escena que extiende el goce perverso de perderse en el vacío sin límites de lo irracional, que se solaza en seguir erosionando las formas canónicas de representación para mejor expresar la aparente arbitrariedad del universo. Como la inclusión exasperante del personaje de la mujer del cocinero que prepara las comidas que ordenó para su casamiento Gesualdo, quien no cesa de repetir durante tres o cuatro minutos, a razón de una vez cada 15 ó 20 segundos, que el mentado músico era un demonio, afirmación que acaba siendo lingüísticamente exacta. O como el paseo por un instituto de atención a discapacitados mentales donde, según su histriónico director, habitan dos pacientes que dicen ser el mismísimo Gesualdo y no pueden ni verse.

**2. Herzog, en Cahiers du Cinéma España:** “Adoro el cine, pero no necesito ver tres películas al día. Me basta con ver tres buenos filmes por año. En un año que sea un buen ‘reserva’, se producen cinco o seis buenos títulos en el mundo. No más. Puede estar bien ver esas cinco o seis películas. A veces también puede estar bien contentarse con lo peor, la verdadera mierda, sólo para aprender lo que no hay que hacer. Los malos filmes siempre



serán más instructivos que los buenos. (...) Puede que dentro de cincuenta años un film con Elvis sea más importante que el discurso sobre el estado de la Unión pronunciado el mismo año por el presidente de EE.UU. El estado de la Unión, el estado del mundo, pueden hacerse súbitamente transparentes a través del cine. Y a veces aún más por mediación de los malos filmes.”

**3. Un maldito policía en Nueva Orleans** puede que sea la mejor película mala de todos los tiempos. Cage como un sub Kinski, barato avatar grotesco del exceso casi místico de Klaus. *The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans* es un espectáculo de feria levantado sobre las ruinas de un mundo ridículo. El escenario temporal y geográfico es el de New Orleans después del huracán Katrina, pero no porque al director le importe esa coyuntura social o histórica más que otras, sino porque es una prueba cercana del caos universal. El telón de fondo estético es el de un thriller barato del Hollywood contemporáneo, que no guarda relación alguna con el brillante entramado estético industrial del período clásico, ni lo añora en lo más mínimo, así como tampoco le importa la renovación neoclásica de los cineastas estadounidenses religiosos de los setenta a los noventa, incluido Abel Ferrara y el vía crucis de *Un maldito policía*. En ese paisaje post apocalíptico hay lugar para el alma de un corredor de apuestas que, una vez acribillado a balazos su cuerpo, baila breakdance mientras suena la música final de *Stroszek*, todo ello posible sin truco lánguido ni fantasmal alguno y gracias a un doble que pesa fácilmente 30 concretos kilos –y no 21 alegóricos gramos– menos que el actor al que releva en el personaje. También hay lugar para subjetivas de lagartos que alucina el drogado protagonista, un personaje que deja de suministrarle oxígeno a una vieja convaleciente en un geriátrico para obtener información que ella se resiste a darle, además de un largo etcétera de absurdos cuya hilaridad proviene del grosero descuido con que parecen haber sido dispuestos. En suma, cuanto cliché escenográfico, narrativo o histriónico se les ocurra, pero enfatizado hasta la náusea y, creciente conciencia del exceso mediante, el regocijo de ver a un director solazándose en la observación del caos que campea entre los restos del sistema de representación masiva mejor codificado que haya dado el cine, como si Hollywood fuese otro avatar de esa naturaleza exótica, brutal y alucinada de sus “documentales”.

La actitud de Herzog se hace clara en una secuencia en la que el personaje de Cage tiene que atrapar a un sospechoso parapetado dentro de su casa y, para conseguirlo, despliega una cantidad innumerable de patrulleros y oficiales de policía a los que vemos llegar desde una grúa en descenso sospechosa y convencionalmente espectacular. Una vez allí, dispone que nadie actúe hasta que él no lo ordene, tras lo cual se dirige a la casa contigua, toca la puerta, le hace morisquetas al bebé de la mujer que le abre sin saber qué está ocurriendo, atraviesa las habitaciones del domicilio, sale al patio trasero, cruza al jardín vecino, entra sin hacer ruido en la propiedad del criminal que apunta hacia los policías desde la ventana del frente sin percatarse de la intrusión, le toca a éste el hombro, lo desarma sin necesidad de violencia y sale por la puerta principal diciendo: “¡Amo hacer esto!”. Todos sabemos entonces que no es la voz de Cage la que hemos escuchado sino la del viejo Werner riéndose, una vez más, de todo y de todos, menos, quizá, de los tiburones. [A]

Un maldito  
policía en  
Nueva Orleans  
**Bad Lieutenant:  
Port of Call - New  
Orleans**

Estados Unidos,  
2009, 122'

**DIRECCIÓN**

Werner Herzog

**PRODUCCIÓN**

Nicolas Cage, Alan  
Polsky, Gabe Polsky,  
Edward R. Pressman,  
Randall Emmett,  
Stephen Belafonte

**EDICIÓN**

Joe Bini

**FOTOGRAFÍA**

Peter Zeitlinger

**MÚSICA**

Mark Isham

**INTÉRPRETES**

Nicolas Cage, Eva  
Mendes, Val Kilmer,  
Brad Dourif, Xzibit.

# Zarpado

por **Rodrigo Aráoz**



Atención: Se revelan detalles de la resolución del argumento.

**T**erence McDonagh es un mal policía en todo sentido; es un sacado sin límites que las hace todas: prostitución, abuso de autoridad, corrupción, consumo y tráfico de drogas, apuestas ilegales, etcétera. Él sólo quiere pasarla bien y que no lo molesten; sin embargo, dada su personalidad, esto no es tan fácil de llevar a cabo. Es por eso que podemos decir que McDonagh es un personaje herzogiano en cuanto su insolencia lo lleva a rebelarse contra lo que lo rodea (la institución policial, la mafia, las influencias políticas) y, en cierto punto, también lo lleva a cierta forma de locura, a la pérdida de una percepción normal del mundo, aunque sea difícil discernir cuál es la relación de causa y efecto entre estas dos cosas. Lo que motiva el actuar del oficial, si es que es posible adivinarlo, no es un plan mesiánico o una obsesión megalómana, sino un encadenamiento un poco fortuito de hechos que termina en una bola de nieve que McDonagh no puede –ni quisiere– parar. Quizás el origen de todo esto sea su visión alucinada del mundo producto del consumo de drogas, pero incluso ya en la primera escena de la película estamos ante un policía perverso e impulsivo.

Lo interesante en *Un maldito policía* es que, a diferencia de la mayoría de los personajes de la obra de Herzog, la cruzada personal de McDonagh no le produce a sí mismo dolor o angustia, ni lo lleva a terminar en una derrota o en su propia destrucción, sino

más bien todo lo contrario.

McDonagh no busca, como el maldito policía de Ferrara, ninguna redención, y si en una de esas logra arreglar los avatares de su vida, es a base de pecar a fondo, duro y sostenido. Cuando las cosas se ponen complicadas, el camino a seguir es el de traicionar más, apostar más plata, tomar más droga, mentir más y ser aún más corrupto. McDonagh no es un agente pasivo de sus desviaciones, sino que va a fondo en todas ellas; a la espiral que lo envuelve no hay forma de pararla, pero no es la típica espiral descendente que lo llevará a la ruina, sino el irrefrenable camino al éxito. La personalidad compulsiva de McDonagh es el Ello desatado; no hay instancia mediadora entre sus deseos y sus actos. No hay plan o conciencia en el actuar del policía, sino tan sólo una larga sucesión de impulsos. Si se quiere fumar un porro mientras interroga a un sospechoso, se lo fuma; si la forma más inmediata de saber dónde está escondido un testigo es la de amenazar de muerte a una anciana, lo hace. Esto produce un constante conflicto entre sus pulsiones, las reglas morales de la sociedad y las leyes del Estado, que hacen que el personaje de Nicolas Cage sea un sujeto al palo, que está siempre al borde de su posible destrucción. Mientras, el Cage actor –como bien dice Guido en la nota siguiente– está magníficamente desbordado y en perfecta consonancia con el personaje, siempre en la frontera (a veces más allá, a veces más acá) del exceso histriónico y del verosímil del film.

Sorprende constatar, considerando que la película se inscribe dentro del cine mainstream norteamericano (eso sí, con ciertos tintes independientes, pero por su ritmo y poética actoral, entre otras cosas, quizás sea la película más intencionalmente popular de todas las que haya filmado Herzog), no sólo el carácter completamente amoral del personaje, sino también que tal amoralidad no es penalizada de ninguna manera. Finalmente, los problemas familiares, de dinero y judiciales de McDonagh se resuelven, y éste recibe un nuevo ascenso en la fuerza policial. El dinero y el prestigio social es para aquél que se juega todo, que sigue adelante y a fondo, no importa en qué dirección. Ni siquiera hay, en sus instantes de lucidez dentro de sus habituales altibajos, angustia o real remordimiento por parte de McDonagh, sino tan sólo el enorme asombro de ver, después de haberla dado vuelta como a un guante, la verdadera cara de la sociedad, la extrañeza de comprobar que la mentira, la traición y el crimen garpan. Uno no puede dejar de preguntarse qué opinaría Will Hays, el creador del riguroso código moral que rigió al cine de Estados Unidos por casi 40 años (y que, en buena parte, fue finalmente internalizado por los estudios bajo forma de puritanismo y falsa moral), si mirara la película y viera subvertido su código en cada uno de sus puntos generales. **[A]**

19 años  
en la docencia  
del guión

"El cine es antes que nada lápiz y papel"

**ABIERTA LA INSCRIPCIÓN 2010**

**guionarte**

CARRERA  
DE GUIÓN  
(2 años)

CURSOS:  
- Documental y Creatividad  
- Guión de TV  
- Producción  
- Montaje (Avid-After Effects)

Primera Escuela Argentina de Guión y Creatividad  
Directora: Lic. Michelina Oviedo

Aguirre 1496, C.A.B.A. - Tel: 4855-2957 [www.guionarte.com](http://www.guionarte.com) [guionarte@guionarte.com](mailto:guionarte@guionarte.com)

**TALLER  
DE  
CLOWN**

*Irene Sexer*

Inscripción  
15-6-146-3211

# Destruir y dar de nuevo

**A** Werner Herzog le importa todo y al mismo tiempo no le importa nada. Todas las posibilidades del mundo parecen seducirlo y ser dignas de su meticuloso estudio, pero a la vez él se desentiende del pasado lo suficiente como para destruir a cada instante el mito que lo rodea. Habría que levantarle el monumento a la feliz contradicción. Esta vez se mete con lo que parecía ser una remake de un peso pesado, y lo que resulta –porque cada película de Herzog pareciera ser el resultado un tanto caótico de pequeños eventos durante el rodaje– es una alienación hermosa, una bomba alucinógena que se desprende de toda herencia y de toda expectativa. *Un maldito policía en Nueva Orleans* descompone la sordidez de Ferrara y la vuelve parodia, pero sin una pizca de burla. Herzog sube la apuesta, mete el a veces intragable histrionismo dramático de Nicolas Cage y lo eleva a la enésima potencia, toma la sensualidad de Eva Mendes y la refriega en la pantalla, filma la deformada cara de Val Kilmer y hace que sea tan poética

por  
**Guido Segal**

como esas inexplicablemente luminosas subjetivas de iguanas y cocodrilos que invaden la película cada tanto. Todo gira sobre la corrupción policial, sobre el abuso de autoridad, sobre los baches éticos de un país y de una ciudad que han sufrido golpes irremediables. Pero no hay ninguna intención de dar mensajes o de realizar una crítica social. A velocidad de melodrama, los acontecimientos se suceden frenéticamente al ritmo de la cocaína y el crack, y la reacción en cadena se vuelve desaforada. La película se tiñe del estado alterado de Cage y nos invita a desmadrarnos con él, nos tira en la cara planos distorsionados con potentes angulares para que nos peguemos el viaje. Es una apilada brutal de excesos a los que accedemos con empatía hacia el protagonista; uno quiere que haga el mal y se salga con la suya. Herzog, que conoce la belleza del mal, no defrauda nunca. Se da los gustos y es generoso. Se sube al caballo del mainstream, a sus figuras y a sus códigos, y los golpea contra una roca sólida. ¿Y Nueva Orleans? No hace falta buscarle mucha explicación; bien podría ser que Herzog haya querido filmar esa ciudad aún devastada por el huracán Katrina y aprovechar ese registro documental para desarrollar su puesta artificiosa. También ese capricho es bienvenido, porque es a partir de esas arbitrariedades que el alemán construye su cine enorme, jamás unívoco, un mundo abismal al que la mayoría de los cineastas temen y dan la espalda. Pero Werner no, Werner no le teme a nada. Construye, derrumba, vuelve a empezar y se muestra, cada vez más, como el más humano de los cineastas. **[A]**

tu film es un éxito, sólo le falta  
**LLEGAR A DESTINO**

**WAIVER**  
LOGISTICS  
tv & movie production

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

# Ascenso y caída de Jenny Mellor



por  
Jaime Pena

**Atención:** Se revelan detalles de la resolución del argumento.

**P**rimero prejuicio crítico: vi en su día *Italiano para principiantes* con agrado, sin concederle apenas importancia; de hecho, le concedí tan poca que nunca tuve el impulso de ver la segunda película de Lone Scherfig, *Wilbur Wants To Kill Himself* (*Dos hermanos*). Me acerco a su nueva película, *Enseñanza de vida*, atraído por el nombre del guionista, el escritor Nick Hornby, no por el de la directora danesa.

Segundo prejuicio crítico: a la hora de enfrentarse a la crítica de *Enseñanza de vida*, es difícil sustraerse al perfil de una película que mira hacia 1960-61 y que toma como referente el cine británico de la época. Aunque pueda –y quizás deba– definirse como un relato *coming of age*, la película de Hornby (y Scherfig) es una historia de arribismo social, uno de los temas favoritos del Free Cinema de aquellos años. Desde esta perspectiva, *Enseñanza de vida* sería algo así como una reconstrucción del Free Cinema, ahora convertido en mero cine de época, probablemente el más sólido, pero también el más temible, de todos los subgéneros *so british*. Y, como sabemos, toda historia de arribismo, más si su título es *Enseñanza de vida* (o simplemente *An Education*), conlleva un componente moralista, concepto al que no es ajeno el propio Hornby novelista, por mucho que siempre haya logrado esquivar los mensajes redentores en sus novelas, pero ay, en este caso su texto, adaptación de un relato autobiográfico de la periodista Lynn Barber, ha caído en manos de Lone Scherfig...

## Enseñanza de vida *An Education*

Reino Unido,  
2009. 95'

### DIRECCIÓN

Lone Scherfig

**GUIÓN** Nick Hornby,  
basado en las memorias de Lynn Barber

### FOTOGRAFÍA

John de Borman

**EDICIÓN** Barney Pilling

**MÚSICA** Paul Englishby

### PRODUCCIÓN

Finola Dwyer, Amanda Posey

### INTÉRPRETES

Carey Mulligan, Peter Sarsgaard, Emma Thompson, Alfred Molina, Rosamund Pike, Dominic Cooper, Olivia Williams.

No hay mayor placer que enfrentarse a una película que es capaz de desmontar todos nuestros prejuicios, aunque sea simplemente porque sus virtudes son capaces de minimizarlos. Es lo que ocurre con *Enseñanza de vida*, película a la que hasta podríamos decir que le viene bien la discreción de su directora. Basta con compararla con otra película coetánea como *Amor sin escalas*, con la que comparte, de algún modo, un discurso moral que hace que podamos establecer similitudes entre los personajes interpretados por Peter Sarsgaard en una y Vera Farmiga en la otra. La diferencia radica en el cinismo y la superioridad con la que Jason Reitman trata a sus personajes, meras marionetas de sus brillantes juegos de prestidigitación, frente a la comprensión *renoiriana* con la que Scherfig (o Hornby) disculpa los errores o perversiones de los suyos. Aquí no hay golpes de efecto cuando se desvela toda la tramoya (reconozco que es casi imposible no insinuar algunas de las claves argumentales de la película), pues ésta no es una historia de cazador cazado que busca el aplauso de un espectador ansioso por ver cómo los personajes reciben lecciones de moral. Al contrario, la enseñanza de vida que recibe Jenny es quizá tan sólo la de una condena de los atajos, una lección positiva que, se nos sugiere, tendrá gran valor en su vida adulta.

La adolescente Jenny es una víctima de sus propias ambiciones, como lo son también sus padres, por mucho que en el fondo sean tan culpables como el propio David. Sin embargo, el hecho de que ninguno de los personajes sea completamente inocente hace que los veamos a todos con cierto grado de compasión. En especial a la figura del padre, un grandioso Alfred Molina, que resume todo el conflicto cuando le confiesa a su hija que, luego de oírle decir a C.S. Lewis por la radio que se había trasladado de Oxford en 1954, lo primero que pensó es que estaba equivocado: "Nuestra Jenny no tendría su nombre en el libro si se hubiese marchado hacia Cambridge". Las víctimas de la seducción de David son todos los miembros de la familia Mellor, ansiosos de creerse sus mentiras, hasta el punto en que desconfían de la propia realidad. Lo que los mueve es su deseo de ascenso social, que confiaban en propiciar gracias a la carrera universitaria de Jenny, y el hecho de que ven cómo pueden tomar un atajo con un matrimonio, en el fondo, de pura conveniencia. La mentira de David no triunfa gracias a su "verosimilitud", pues en todo momento traslucen suficientes puntos oscuros para desconfiar; si se impone es gracias a los deseos de los Mellor de creérsela.

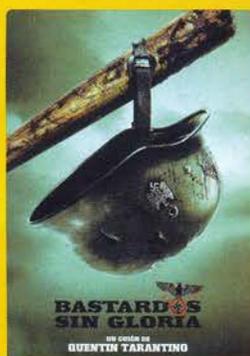
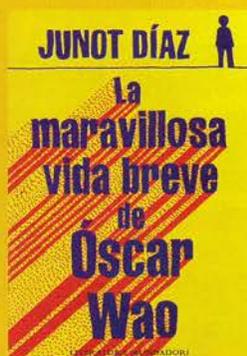
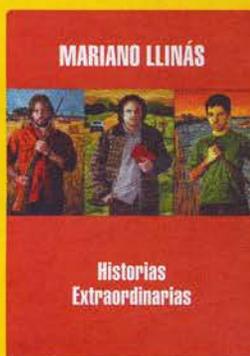
La película se sostiene en todo momento sobre esta ambigüedad, sobre nuestro convencimiento de que todo el castillo de naipes acabará por desmoronarse. Aun así, queremos ser partícipes del cuento de hadas que vive Jenny, de su golpe de fortuna. En definitiva, nosotros también queremos confiar en David. Ahí radica el triunfo de Scherfig (o Hornby), en la ligereza que es capaz de imprimirle a la película, pero sobre todo en el personaje de Jenny (extraordinaria Carey Mulligan). Como reconocía la propia Lynn Barber, si aquel día de 1960 hubiese rechazado la invitación de David (Simon, en la vida real) a subir a su Bristol, su vida habría sido muy distinta (no dice si para bien o para mal). Sobre ese instante de duda gravita toda la película. Y no podemos negar que, si su respuesta hubiese sido negativa, no nos habría importado acompañar a Jenny en sus aburridos y esforzados años escolares. Se trataría de otra película, sí, de otra educación. [A]

# REVISTA **EL AMANTE CINE** NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL\*

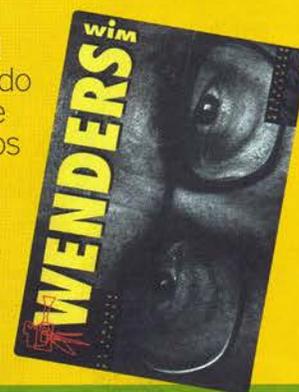
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

**1** Con el primer número de la suscripción te enviamos **un libro** de la **Colección Nuevo Cine Argentino** de Editorial Picnic o **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](mailto: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](http://www.elamante.com)

**OFERTA POR TIEMPO LIMITADO**

**\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA**

# El juego de la vida

"Entienda que hay dos mundos: el que existe, sin que de él se hable; se le llama **mundo real**, porque no hay necesidad de hablar de él para verlo. Y el otro es el mundo del arte, del que es necesario hablar, porque sin ello no existiría."  
**Oscar Wilde**, "De Profundis".

Por **Juan Manuel Domínguez**  
*A Osías*



Un juguete es algo revolucionario. Y, consecuentemente, puede mutar (sin cambiar de forma pero sí de ubicación) en el peor objeto posible. El juguete pasa del suelo –del zamarreo, de la fantasía que es cuando está en manos de un niño– a la reliquia sacramental, a ser guardado en estantes por el adulto. A ser un objeto sentenciado a reducir su segunda función –la de ser arte, ya llegaremos– a una que anula cualquier posibilidad que no sea la sedimentación de nostalgias, la fosilización de todo su potencial. Pixar, como compañía, como unión temática, como eje de sus creaciones, sabe de esa disyuntiva, y por eso no importa si juega con sus *Toy Story* o ratonea con *Ratatouille* o robotea con *WALL-E*: siempre, sea cual sea el punto del diseño humano elegido para reformular el mundo y sus incoherencias, centra su mirada en dos asombros.

**Primer asombro:** Suele hablarse de corazón, de no tratar a los niños como idiotas y de otras idioteces de adultos que tratan a otros adultos como idiotas. Equivocado. Pixar es Pixar por educación física. Volver a ver ambas *Toy Story* en 3D es confirmarlo: Pixar, sus films, sus profundidades de campo, su uso del plano poseen, antes que corazón, piernas. *Toy Story* es un película exploradora: el punto de vista de los juguetes de Andy, éstos que dejan de ser inertes ante la ausencia humana; y ése (el vaquero Woody) que muere de celos ante la llegada del astrochiche Buzz Lightyear es el que marca el paso. La animación digital, casi realista, entonces encuentra un sentido. Es nuestro mundo (el real, diría Wilde) siendo recorrido por uno que existe cuando se cierra la puerta, por uno cinematográfico, ficcional, aventurero.

Esos juguetes, los de Andy, hablan –cuando nadie los ve– por todos los que pudieron tener el privilegio de tener un juguete. Son, en primera instancia, un acto conservador: ¿por qué los juguetes se comportarían, bajo un mandato dogmático, como entidades autónomas sólo frente a la ausencia humana (si más tarde en ambos films se demuestra que pueden hacerlo cuando quieren)? Porque, acá sí hay respuesta y no tiene que ver con alguna lección de papá Disney (en ningún Disney, que D’Espósito me corrija, los animales hablan con los humanos), esos juguetes son el alma de la infancia, son su estado más puro, porque se reconocen como posibles, como posibilidad de cualquier juego.

En su inercia, permiten a quienes juegan con ellos, los niños (que siempre son un posible), crear cualquier escenario; jugar –algo que no existe en el mundo adulto (o al menos no sin reglas)– es un arte, es crear narraciones, es construir imposibles. Jugar es nuestro primer y más sincero potencial: todos podemos narrar porque todos pudimos jugar –repito: en el mejor de los casos, factor que la primera *Toy Story* reconoce al mostrar al padre del niño destructivo ausente frente a la TV–.

Ahí, en esa revolución no contaminada, *Toy Story* confronta el mundo adulto, el real, ése al que Buzz Lightyear cree cierto (con su condición de policía intergaláctico: un trabajo, con rutina a repetirse hasta el infinito y más allá), y lo hace desconocer su otro yo real (ser un juguete), y también el mundo del arte: el de ser niño, el de ser un juguete que acepta su lugar en el mundo, sabiendo que un día ese lugar dejará de existir. Por eso, cuando Lightyear descubre que es arte –tanto del diseño, aunque sea de masas, como para el niño que lo adora–, lo que *Toy Story* parece mostrar es el fin de la ilusión. El día que descubrimos que vamos a morir, el día que desaparece alguien por primera vez, el día que nos duele nuestra pro-

## Toy Story 3D

Estados Unidos.  
versión original: 1995;  
versión 3D: 2010, 74'

### DIRECCIÓN

John Lasseter  
**GUIÓN** Joss Whedon,  
Andrew Staton, Joel  
Cohen, Alec Sokolow

### PRODUCCIÓN

Bonnie Arnold, Ralph  
Guggenheim

### MÚSICA

Randy Newman  
**EDICIÓN** Robert Gordon,  
Lee Unkrich

### CON LAS VOCES DE

Tom Hanks, Tim Allen,  
Don Rickles, Jim  
Varney, John Morris,  
Erik von Detten.

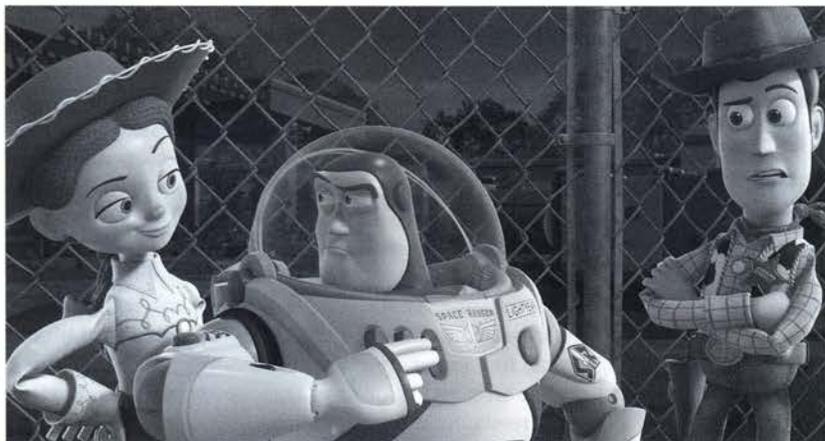
pia ignorancia. Buzz Lightyear es la representación del fin de la infancia. Y tanto *Toy Story* como *Toy Story 2* –en ésta sí desde un villano real que hace del juguete un comercio especulador (el niño de la primera no es un enemigo; es alguien que, como Lightyear, descubre otro rasgo fatal de la adultez: hacerse responsable de sus actos)– son ese asombro del que hablábamos: la posibilidad de crear arte de las formas más instantáneas, efímeras, efervescentes, inconscientes del ser humano.

Y no es una idealización de la ficción, ya que esos muñecos verdes que repiten al unísono las reglas que religiosamente crearon para comprender su vida (¡ohhhh... la garra!) funcionan como una no idealización de la necesidad de crear reglas, de crear ficciones para regular nuestra, uno creería, función en el mundo real.

**Segundo asombro:** El segundo asombro de Pixar es el diseño. Los juguetes, al menos los de Andy, son creaciones fordianas. Y no, no en un sentido épico western –aunque Woody sea un cowboy–; son cosas que salieron de una fábrica, de los que existen –ya que suelen ser juguetes prototípicos de la clase media americana– en cantidades y de a variadas calidades industriales. Pixar usa otra vez las piernas, sabe adquirir, o fingir, el punto de vista del mundo de sus personajes: de ahí la subjetiva dentro del casco de Buzz Lightyear, o la recorrida de París a velocidad y ojo de rata en *Ratatouille*, o los silencios de la primera media hora de *WALL-E*. Ese punto de vista nuevo es un cuestionamiento: ¿por qué la aventura suele ser extrapolada a mundos nuevos, a nuevos espacios, a nuevos tiempos, cuando la mera idea de atentar contra el diseño y la función primaria de un objeto cotidiano puede ser una de las bases de la anarquía? Pixar es el más clásico de los dadaísmos; *Toy Story* es el más sincero de los Pixar: en lugar de rebelarse contra su función, “la de entretener” (cualquier parecido con cierto cine no es casualidad), los juguetes la extrapolan. Quizás por eso el choque más frontal de Pixar sea *Cars*: ante la ausencia de reglas humanas, ¿por qué los autos tendrían diferentes sexos, sistemas de clases y un sistema económico?

En cambio, en *Toy Story*, Woody y pandilla no son sólo juguetes de Andy, sino también juguetes usados por Pixar para hacer cine, arte, eso mismo que hace Andy. Las mismas películas establecen, aquí su sabiduría, que hasta en la casa de al lado existe otra *Toy Story* esperando ser contada. Los juguetes de Andy se hacen aventura clásica, se hacen familia sin sangre, se hacen relato, vecinos de relatos y ecos de otros relatos –“Soy tu padre, Buzz”, dirá el *darthvaderiano* cuasi villano de la 2– cada vez que obedecen su función de dejar de tener vida para existir como arte.

Wall-E, el robot diseñado para juntar basura, terminaba siendo una representación del cine: aquello que nos sobrevivirá y que nos comprime, que nos diseña ante ojos que desconocemos y que la misma humanidad desconocerá –si está viva– un día. Remy, la rata que ama la cocina, representa la capacidad épica –ahora sí, el tuerto Ford– de que la pasión mande y sea algo posible de ser redescubierto en la adultez, gracias a haber sido creada en la infancia –el flashback del crítico–. Ambas *Toy Story* son, entonces, la declaración de amor más triste y más enérgica al mundo del juguete, que no es otro que el mundo de aquello posible de ser contado; de cómo, quizás sin saberlo, diseñamos cuando niños relatos, con pasión, con inocencia, haciendo del instante, del plástico y del no uso del tiempo (o de su conciencia) un arte, un atentado contra nuestra propia mortalidad. Una tarea no es otra cosa que el más terrestre y, con suerte, juguetero de nuestros oficios. [A]



## Matando a Wall-E a garrotazos

por Manuel Trancón

**T**oy Story 2 fue el tercer largometraje de Pixar, además del tercero dirigido por John Lasseter, y sintetizó las dos tendencias principales del estudio: mucha aventura y una pizca de reflexión humanista. *Bichos* fue el costado más aventurero de Pixar, pura diversión y comedia (inolvidable: “¡Mozo, estoy en mi sopa!”). Por otro lado, *WALL-E* es más cercana a una versión del ecologismo a la Miyazaki, un director con un dibujo y una imaginación tanto más interesantes que su reflexión política. El daño que le hizo la ecología a la animación actual es inconmensurable, la volvió más fofa. A tono con esa tendencia, los chicos de Lasseter mezclaron cada vez más las peripecias del descubrimiento de un mundo (animado) con una reflexión convencional. Los ojos apenas caídos de Sulley, el protagonista de *Monsters, Inc.*, fueron sólo el principio del camino hacia la apoteosis tristonera que nos insiste con que debemos emocionarnos cada vez que los ojos de Wall-E aparecen para dar lástima en pantalla. La conciencia de la propia importancia hizo que los creadores de varios de los momentos más anárquicos de los noventa sentaran cabeza, se volvieran gente razonable y empezaran a pensar cada vez más en términos que resuenan a filosofía corporativa. Dar un mensaje “positivo” pasó a ser una prioridad; para eso nada mejor que la ecología, la forma actual más inocua de parecer buena persona. Y así es que la responsabilidad corporativa entró en la animación.

Pero eso *Toy Story 2* pertenecía todavía al futuro cuando se estrenó en 1999. La película sólo frenaba durante una canción melosa de la cowgirl Jessie (apropiada voz de Joan Cusack, una comedianta depresiva). El resto era un viaje sin respiro en el que cada oportunidad de ponerse serios era eludida con un chiste o un desafío físico. *Toy Story 2* fue la cima de Pixar, y como toda cima también contenía los primeros indicios de un futuro amesetamiento. Como partieron de un nivel tan alto, hasta lo peor del estudio es bueno. Más allá de la adquisición de hace unos años, las películas de Pixar hoy son más Disney que antes; ya *Buscando a*

### Toy Story 2 3D

Estados Unidos.  
versión original: 1999;  
versión 3D: 2010, 92'

#### DIRECCIÓN

John Lasseter, Ash Brannon, Lee Unkrich

**GUIÓN** John Lasseter, Pete Docter, Ash Brannon, Andrew Stanton, Rita Hsiao, Doug Chamberlin, Chris Webb

#### FOTOGRAFÍA

Sharon Calahan

#### MÚSICA

Randy Newman

**EDICIÓN** Edie Bleiman, David Ian Salter, Lee Unkrich

#### PRODUCCIÓN

Karen Robert Jackson, Helene Plotkin

#### CON LAS VOCES DE

Tom Hanks, Tim Allen, Joan Cusack, Andrew Stanton, Kelsey Grammer.

*Nemo* tenía que ver más con *Pocahontas* o *El rey león* que con *Bichos*. (Quizás una posible salida a este panorama sea *Up*, que no parece dialogar ni con Disney ni con el lado más discursivo de Miyazaki, aunque sí con la melancolía de este último. *Up* puede ser un nuevo camino para Pixar, para que incorpore cierto discurso ecologizante sin volverlo pedagógico y con ritmos y climas más de la animación francesa. Veremos.)

Toda esta introducción interminable para llegar a decir que *Toy Story 2* no fue sólo una película, sino también un momento dentro de la evolución de Pixar. Fue un cruce de caminos que más adelante volverían a unirse pero de formas menos frecuentes y, sobre todo, menos logradas.

*Toy Story 2* llegaba a su clímax en la secuencia en que el grupo de rescate subía al edificio, se colaba en la habitación donde estaba encerrado Woody, intentaba liberarlo, fallaba y bajaba del edificio persiguiendo a Woody y a su captor. Teníamos no un Buzz sino dos, ambos clamando que el otro era el impostor; uno de ellos creía estar efectivamente en el mundo de fantasía de Buzz y creía ser un superhéroe volador con un láser mortífero. Teníamos a Zurg, un posible malo que terminaba siendo el padre de Buzz (gran chiste/homenaje/parodia de *Star Wars*). Teníamos a dos malos de verdad: Al, el captor de Woody, y Apestoso Pete, que parecía bueno y se revelaba como un traidor y resentido; y teníamos la disyuntiva de Woody entre sus viejos amigos y su destino de juguete para Andy, o sus nuevos amigos y la fama de un museo. Pero, pese a todo lo que teníamos, en ningún momento dejábamos de tener el suspenso de una persecución desesperada. Y se le sumaban, sin que frene nunca la acción, la confusión de identidades, comedia, traición y dudas existenciales por parte de Woody. Todas esas peripecias, y seguro algunas más que olvido, convivían en tiempo y espacio, y sumadas hacían más emocionante la acción.

Además del 3D, lo que hoy llama la atención de esta *Toy Story 2*, vista en cine 10 años y 2 meses después de su estreno original, es el color. Es una película luminosa y reluciente que transmite la alegría del color. Ya antes de la aventura, antes de los infinitos momentos graciosos, antes del suspenso... hay una proliferación de colores que se mantiene durante 92 minutos. El primer impacto es lumínico, y es el que prevalece en un viaje lleno de luz y alegría.

El lema de Buzz es “hasta el infinito y más allá”. Pero el suyo es un infinito acotado, que se extiende hasta un edificio a unas cuerdas de distancia y el aeropuerto en las afueras de la ciudad. Subir los pisos hacia la guarida donde Al retiene cautivo a Woody equivale a un viaje a la Luna. El viaje es en horizontal y vertical; luego del color, el otro gran triunfo de la película es que mete a los espectadores en su escala. En esa lógica espacial, cruzar una avenida no es un acto rutinario, sino un desafío sólo apto para héroes o inconscientes. Es un mundo de fantasía, pero sus creadores lo tratan con la rigurosidad y seriedad con que se trata al mundo real. Hacer que una camioneta doble en una esquina es aterrador, porque para los personajes lo es. Los juguetes de *Toy Story 2* son híbridos, tienen la escala de un niño y el mundo les resulta tan gigantesco y lleno de peligros como a los niños. Pero tienen actitud y resolución de adultos. Y no son ni lo uno ni lo otro, sino un puente. O tampoco, porque con metáforas baratas sólo nos alejamos de una película que no puede ser reducida a un slogan vendible. [A]



## El mundo como edición

por **Leonardo M. D'Espósito**

**L**a Historia es una serie de cosas que pasan: los hombres le imponemos el orden que nos conviene de acuerdo con diferentes asuntos. El orden de la Historia es un arte como cualquier otro, un arte de la selección y de la estructura. Escribir la Historia es casi lo mismo que escribir una novela: el olvido ya realizó su trabajo y la imaginación es la que completa las ausencias de tal o cual documento. Al ejercicio de la Historia, como al de la poesía, le agradan las simetrías, porque nos aseguran cierto orden y nos ayudan a entender o por lo menos a creer que el mundo tiene un sentido. En ese aspecto, en los últimos meses, con la aparición de ciertas películas, pienso que es extraño que la civilización parezca nacer y morir en el mismo lugar. La Mesopotamia, lo que hoy es Irak e Irán, es la cuna, dicen algunos historiadores, de la civilización agrícola-

la. La patria del Edén, dicen, y de las ciudades de la Biblia, según escritores no del todo imparciales. O sea, el lugar donde (históricamente, legendariamente) comenzó todo. Ahí termina, parece, también. *Redacted* es eso: la crónica del final de la humanidad, del verdadero fin de la Historia –y el comienzo de la Historia de nuevo y por otros medios–.

El fin de la historia es, además, el fin del relato. Esto es importante, porque la Historia está hecha de mistificaciones y ocultamientos, de parcialidades –verbigracia, que el Edén estaba en la Mesopotamia–, de censuras. Pero, de algún modo, esas manipulaciones tendían a reflejar cierta verdad. No es el caso hoy: la tecnología ha demostrado que sirve para generalizar a niveles globales la tarea del cronista. A falta de una verdad absoluta, hay 6.000 millones de verdades individuales y provisorias. El cine siempre se ha cons-

truido alrededor de la recuperación de alguna verdad elemental que vertebrara –incluso metafóricamente– la Historia. Después llegó la televisión, y la ilusión de la inmediatez hizo que nuestros cerebros creyeran involuntariamente que el acontecimiento de la pantalla era la realidad y la verdad absoluta. Ahora sabemos que no. Y después vino Internet y la posibilidad de que cada persona pueda decir y mostrar lo que le convenga. Y como somos distintos entre nosotros hasta la contradicción, la verdad –y la Historia– salió dinamitada por la ventana. ¿A quién le conviene esto? A quienes dominan el mundo con un modelo (el famoso “modelo”) que se fagocita a sí mismo y que justifica cualquier procedimiento. Últimamente el combustible es humano. En este contexto, ¿qué es *Redacted*? El film simula ser fragmentos de variado origen –en gran medida, los videos que graba la palurda soldadesca en Irak, pero también un “correcto” documental francés que denuncia “a distancia justa” lo que hacen los americanos, entre otras cosas– que narran un crimen muy similar al de otro film de De Palma, *Pecados de guerra*. Pero si aquél sucedía en Vietnam y estaba enmarcado como estructura onírica con puntos de contacto con el *Vértigo* hitchcockiano, aquí De Palma vuelve a su primer horror (recuerden el “Be black, baby” de *Hi, Mom*), a la televisión y a su variante atomizada, el video de Internet. Lo que vemos es lo que el gobierno estadounidense censura de esas imágenes que los soldadoides mandan a casa: a eso corresponde el uso legal del término “redacted”. Pero “redacted” es también “editado” y “redactado”: el film es una edición de fragmentos que, solos, parecen inconexos. Que, por sí mismos, carecen de sentido. Pero redactados y editados resultan la recuperación del relato y, por supuesto, de la Historia. De un dejo de verdad que la narración permite ver a la cara y con la que nos prepara para contemplar el verdadero horror. Es claro, clarísimo, que el verdadero objetivo de De Palma es mostrar la última secuencia –no, no las fotos; la secuencia anterior a los títulos–, en la que el soldado que ha sido testigo de la ordalía narra Irak, se quiebra y su público ocasional en el bar le palmea la espalda y grita consignas patrióticas. Es el mismo público autista de *El fantasma del Paraíso*, de *Ojos de serpiente*; son los comensales escandalizados de *Scarface*, los tipos que no entienden lo que ven,



### Samarra **Redacted**

Estados Unidos/  
Canadá, 2007, 90'

#### DIRECCIÓN

Brian De Palma

GUIÓN Brian De Palma

#### FOTOGRAFÍA

Jonathon Clift

MONTAJE Bill Pankow

#### PRODUCCIÓN

Jason Kliot, Simone

Urdl, Joana Vicente,

Jennifer Weiss

INTÉRPRETES Izzy Diaz,

Patrick Carroll, Daniel

Stewart Sherman,

Mike Figueroa.

que no miran, que condenan que un personaje fume en una película pero se hacen los distraídos ante los asesinatos y violaciones de “los muchachos” allí donde les toque invadir. Ese público al cual se le dijo que la Historia había terminado y al que se distrae con un sucedáneo “do-it-yourself” del cine. De Palma, en un inmenso acto de confianza (casi pongo “de fe”) en su arte, dice que el cine es la única herramienta para transmitir algún tipo de verdad, que hay que editar lo “redacted” para reconstruir la Historia. Hay que conocer Irak, donde irónicamente estuvo el Edén. Yahvé expulsó al hombre del Edén y puso un ángel armado en la puerta; los estadounidenses van a invadir ese lugar –ni más ni menos– y chocan. Porque han abolido el mundo y su variedad, han abolido la Historia y sus diferencias, y entonces ya no hay ningún lugar adonde ir. De Palma muestra y demuestra esta última verdad mientras su última mujer fatal descubre su lado bueno y rehace la historia, mientras su último hombre abandona Marte (y la Tierra) rumbo a las estrellas. Aquí, igual, nos queda resistir con la única herramienta de sentido que nos queda, el cine tal cual lo entiende Brian De Palma. **[A]**

## Videoteca **El Gatopardo**

ALQUILER

Todas  
las películas que está  
buscando  
las encontrará en  
Videoteca Gatopardo



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



## La verdad sospechosa

por Eduardo Rojas

A poco de comenzada la película, un soldado norteamericano repite una frase que ya es lugar común: "En la guerra la primera víctima es la verdad". El soldado Perogrullo vivirá para contarla –si es que le quedan ganas de hacerlo–, pero no llegará a saber que su dicho será la columna vertebral de *Redacted*, un film que denuncia la ignominia de la guerra mientras se interroga sobre la verdad de las imágenes, la verdad del cine, su dudosa posibilidad de influir en el curso de la Historia.

A medida que prolonga su ignominia, la actual guerra de Irak va dando consistencia a sus propias imágenes. Vietnam fue verde tropical y fuego. Irak es pardo desteñido por el sol del desierto, plañideras mujeres de negro, caseríos asimétricos tributando a la aguja del alminar. Tres películas recientes, *Vivir al límite*, *Redacted* y la insolentemente modesta *Iraqi Short Films*, se unen en el trabajo de construir las imágenes vacantes de una guerra editada según la conveniencia del complejo militar-industrial norteamericano, complejo que incluye también a la prensa más influyente. Bigelow, apremiada por el instinto viril de su cine (una virilidad inocente como la que Manny Farber reivindicaba en el cine clásico, a esta altura un imposible histórico), parece desentenderse del salvajismo de la invasión. Mirada literalmente, *Vivir al límite* otorga a los soldados americanos el ejercicio esporádico pero exclusivo de alguna forma de razón y justicia entre la barbarie. Su punto de vista está tan deliberadamente ceñido al ojo invasor como para que el espectador olvide que esos ubicuos rivales, uniformados con barbas y turbantes oscuros, son, casi todos ellos, víctimas que se defienden, muchas veces con un salvajismo sin límites pero de igual grado al que allí en el terreno, antes de cualquier edición, despliegan



los invasores; crueldad foránea de la que Bigelow casi se desinteresa (un ejemplo menor: los soldados americanos recorren una avenida de Samarra a bordo de su vehículo blindado, se enfrentan a un nudo de tránsito y para abrirse camino golpean, casi amablemente, con un bastón metálico al auto de un civil). Una situación similar en *Iraqi Short Films* es vista a través de una subjetiva filmada desde el interior de un Humvee lanzado a toda velocidad por una avenida de Bagdad; el monstruo mecánico se abre paso "pechando" a los otros autos, no hay contemplaciones ni comentarios, apenas alguna exclamación gutural de los invisibles ocupantes. Urbanidad del invasor según Kathryn Bigelow; desprecio por los invadidos según las imágenes apropiadas por Andrizzi. ¿Importa que un registro (*Vivir al límite*) se presente como ficcional y el otro (*Iraqi...*) como documental? Sí, con la salvedad de que cada uno de nosotros tenemos una opinión previa sobre esta guerra, opinión que nos obliga y condiciona. También es cierto que, después de haber vaciado el tanque de su carga testosterónica, Miss Bigelow desarma en forma calculada y apenas con un par de planos su propio discurso (según lo rescata D'Espósito en su crítica de *EA* 213): una caja de cereales elegida al azar y el diálogo vacío de un matrimonio sirven para mostrar que la guerra volvió a la casa de los invasores infiltrada en sus mochilas como un castigo autoimpuesto.

De Palma en cambio maneja los mismos materiales que utilizara en *Pecados de guerra* (1989) para ajustar cuentas con Vietnam: un grupo de soldados norteamericanos viola a una adolescente y la mata junto a toda su familia; otra forma de adrenalina salida de la misma matriz que la de los buenos muchachos de Bigelow. Pero el tratamiento de falso documental que elige De Palma aproxima su film a la urgencia y desolación que Andrizzi encuentra en el camino de sus búsquedas en la web. En *Redacted*, De Palma parece apartarse de su estilo; no hay psicópatas operísticos ni recargados tributos hitchcockianos, en su lugar hay una realidad fragmentada, una verdad que, editada por los invasores, se transforma en engaño; un engaño colectivo, tremebundo y consentido. Es necesario entonces recurrir a la falsedad de un supuesto documental para encontrar la verdad hecha pedazos, reconstruirla y arrojarla sobre la cara de los millones de fieles de la cadena Fox, santos inocentes cómplices de esta nueva carnicería que, montándose en el drama circular de las guerras, replica aquélla del sudeste asiático evocada en *Pecados de guerra* y preanuncia las por venir. Ahora son los Bush, los Cheney, también los Obama quienes se apropian de la frase guevarista "Haremos cien, mil, muchos Vietnam". Reeditar es, en esta clave depalmaniana, apropiarse de estas raras formas nuevas de la imagen (diarios íntimos en video, filmaciones de cámaras de seguridad, videos subidos a la red), desarmar su dudosa capacidad democratizadora, para fabricar la ficción propia que devele la verdad; huidiza, relativa, pero contundente.

Una vez reconstruido el rompecabezas de la verdad, una vez que los participantes de la masacre –culpables o inocentes– comienzan a transitar el desierto de la desolación, De Palma se permite, con discreción y sin desbordes, dar una pincelada de su estilo dejando que fluya su operístico ancestro itálico: el eco de un aria de Puccini acompaña las imágenes de los cadáveres verdaderos. Fotos, imágenes quietas, cuerpos tronchados que claman al cielo de la justicia. Un cielo por ahora vacante. [A]



# El verano y sus fantasmas

por Ignacio Verguilla

El cine es, entre tantas cosas dichas y por decir, un arte de la espera. Quien haya estado alguna vez involucrado en un rodaje lo sabrá muy bien. La paciencia, más que una virtud, es una necesidad. Y no sólo hay que saber mirar en un lugar y momento exactos, también hay que provocar el encuentro, esa chispa que enciende el destello y que está unida para bien al misterio: en el comienzo de *Aquel querido mes de agosto*, un zorro acecha en las puertas de un gallinero; la primera imagen de la película nos muestra los ojos atentos y expectantes del animal, mientras algunas de sus presas se pavonean delante de él. El zorro espera su momento, camina de un lado a otro, se hace un poco el gil, y cuando parece que ya no se decidirá, avanza. En off, una voz narra un poema de João de Deus y el corte nos lleva a un grupo de no más de cinco personas que escuchan con indiferencia una banda de música. La narración se apaga y el sonido ambiente nos devuelve una canción un poco cursi que habla sobre “acariciar tu piel y soñar con un amor eterno”, mientras los músicos se mueven de un lado a otro al mejor estilo *Siempre sábado*. Es una noche de agosto, pleno verano europeo; de repente saltan los tapones y el escenario se queda a oscuras. Ahora la voz en off es la de los músicos discutiendo por el amperaje necesario, pero el corte nos lleva a otra banda de estilo similar que toca en una plaza de otro pueblo. El conjunto es increíblemente ágil, y el montaje se vuelve invisible a pesar de su complejidad. Todo parece ligero, como esas canciones que la gente baila en las plazas. En una casa de campo, un equipo de filmación (sonidista en plano con caña y micrófono incluidos) apoya pacientemente unas fichas de dominó en el suelo; alguien de producción abre la puerta y echa a perder el trabajo, y será el propio Gomes quien le explique que se trataba de la secuencia de títulos de inicio de la película. El tipo, sin poder creerlo, le dice: “Pero si en tu película no hay dominós, ¿por qué le hacés esto a los productores?”. La cara de Gomes –gran actor de comedia en su gesto adormilado– y su mirada incrédula hacia el costado cierran la secuencia inicial con un humor que seguirá presente a lo largo de toda la película. Mucho se ha hablado –desde su lejano triunfo en el *Bafici 09*– de su estructura, de su doble vertiente documental y de ficción. Mejor sería hablar de un apareamiento sutil y progresivo de dos maneras en principio distintas de encender una cámara e indicar ¡acción! Dentro de la película no existe separación, sino deslizamiento entre sus par-

tes, como bien lo marca esa extensa secuencia inicial que precede a los títulos, en la que imágenes y sonidos pertenecen a una zona un tanto inestable. Gomes juega al documental en la primera parte, o eso parece: testimonios de pobladores –que más tarde se revelarán “actores” y discutirán sobre su participación en la película–, fiestas, procesiones, relatos sobre algunos personajes insólitos, como el guardavidas de un río que pierde toda efectividad en cuanto se acerca a una cerveza, y, por supuesto, esas bandas autodenominadas “de música ligera”. Lo cierto es que, cuando la ficción comienza a desarrollarse en el interior mismo de esos planos que parecían estar captando trozos de realidad, todo se contamina, y al reconocimiento retrospectivo de esos espacios ya vistos (las plazas, las calles por las que una banda encabeza una de las procesiones entonando una marcha) sigue la certeza de que ya no importa de qué se trata. Afortunadamente, no hay fórmulas ni talonarios que indiquen la manera de conmovir al espectador, de abrirle un tiempo y un espacio que lo inviten al goce, que lo dejen entrar. Lo notable de *Aquel querido mes de agosto* es que nos regala a cada rato esos encuentros privados y únicos con el placer. Y lo hace de la manera más desprejuiciada y lúdica que nos podamos imaginar, sin por eso dejar de construir un entramado complejo que jamás deja afuera a la felicidad. La película respira así una libertad que parece contradecir otra sensación: la del más absoluto control de la puesta en escena. Cada espacio, cada desplazamiento de la cámara, cada yuxtaposición de imágenes y sonidos volverán a ser transitados cuando la historia de amor adolescente y levemente incestuosa de los primos Tania y Helder ocupe transitoriamente el centro. Sucede que *Aquel querido...* es una película que parece moverse en círculos concéntricos, desde y hacia su interior. En su centro, en el corazón mismo que la hace latir, se encuentra el verano. Como lo hacía *Crónica de un verano* (de Edgar Morin y Jean Rouch) allá por los sesenta, o *Balnearios*, por estas pampas, Gomes se abraza al calor de agosto para narrar una serie de huellas sobre huellas con su cámara atenta y siempre dispuesta al juego. Allí está el equipo de rodaje, además de dos potenciales actrices que intentan en vano descubrir si el casting de la película ya se realizó, jugando al tejo y ajenos a todo. La escena es cómica, incluso cruel con las chicas, y podría ser un comentario mordaz sobre el ombliguismo del equipo. Prefiero ver en ella una disimulada manera de asentar la moral de la película: puestos a rodar (jugar), nada es más importante ni puede interrumpir lo que se ha venido a hacer, ya sea el tejo o la tenaz y persistente espera del sol del atardecer proyectando unas siluetas sobre un faro, momento único del día que Gomes ha sabido esperar para ofrecerlo al espectador. Las sombras volverán a aparecer con esos dos chicos que representan, a contraluz de los faros de un auto sobre un cerco, el relato de los pobladores sobre la caza de ciervos que se ha escuchado un rato antes, en una suerte de regreso al mito de la caverna en clave ligera y veraniega, insertado entre canción y canción popular que atraviesa todo el metraje y que aleja cualquier atisbo de solemnidad al conjunto. Gomes no le teme al ridículo ni a la cursilería, y utiliza esas canciones románticas y pegadizas una y otra vez, casi hasta el ataque de nervios; pero dentro del panorama estético de la película, poco a poco alejarán la risa socarrona para convertirse (con permiso de Tarruella) en luz de otra cosa. Tania canta en una de esas bandas –Estrellas do

Alva-, dirigida por su padre, quien compone todas las canciones en honor a su esposa, que un día decidió abandonarlos sin dar explicaciones. Cuando Tania se vaya a dormir, volverá a repetirse la misma narración en off del inicio que relataba un poema de João de Deus acerca de una madre. Todo adquiere otro(s) sentido(s), y la emoción surge de la repetición, como en una improvisación de jazz en la que el músico vuelve una y otra vez sobre la melodía, sólo para variarla. Helder, que vive en Lisboa y toca la guitarra, se suma a la banda, aunque su palo es el rock. Estamos en verano, y la cercanía con su prima y una amiga de Tania se vuelve un combo irresistible. Con la excusa de un triángulo amoroso apenas esbozado entre los adolescentes (amplificado en la relación anormal entre Tania y su padre, con quien Helder viene a competir), Gomes hará transitar a sus personajes por escenarios ya vistos y oídos durante su película; Tania y su padre tendrán una conversación clave para entender su relación fuera de norma mientras caminan en una procesión, y el beso de los primos ocurre sobre un puente en el que todo confluye: el sol del verano que impacta directamente en el lente de la cámara, una fiesta religiosa, la música. Ficción y realidad al cuadrado, o la felicidad que surge del reconocimiento. Como en el buen cine de género que transita sus tópicos para extraerles siempre algo más, Gomes se monta (en todo sentido) al cine moderno, al cruce de estilos, al cine dentro del cine para decirnos que el todo no tiene que ser necesariamente pomposo. ¿Cuál es el momento exacto en que nos convencemos de que estamos frente a una película importante? La respuesta se las debo porque no existe, lo que equivale a decir que existen infinitas respuestas. Me animo a compartir algunas que me persiguen desde aquella primera visión en el Bafici: el travelling que sigue a las motos y que una caprichosamente al cine de Gomes con el Moretti de *Caro Diario* o con el Hou Hsiao-Hsien de *Goodbye South Goodbye*; el sonidista que nos espeja al Rüdiger Vogler de *Lisbon Story* con su búsqueda de sonidos que alteren la realidad (porque "captar los sonidos que existen es menos interesante", dirá en la desopilante discusión del final, a la que habría que ver una y otra vez por todo lo que allí se dice). Gomes -generoso en su papel de cuestionador al mejor estilo de los diálogos de Wilde- le "reprocha" a éste haber añadido sonidos fantasmales, que no estaban en los planos, y ambos se vuelcan en una discusión en la que todo el equipo participa mientras pasan los títulos finales. Vasco, el ingeniero de sonido, les dice que "las cosas se registran con voluntad, memoria, deseos", y en un plano general de un bosque es perfectamente normal que aparezca una canción, si él lo siente así. Hace poco, los directores de *La Tigra*, *Chaco* presentaron su película en Córdoba y se cruzaron con Campusano y sus Vikingos. Todos coincidieron, a pesar de las evidentes y saludables diferencias que existen entre sus maneras de hacer cine, en que cuando uno pone todo de sí, el alma se traslada a los planos de alguna u otra manera. No creo equivocarme al pensar que si Gomes, Vasco o algún integrante del equipo hubieran estado por allí, no podrían menos que coincidir. Por último, es imposible no dejar de mencionar a Tania y su madre ausente, doble figura irresistiblemente hitchcockiana a la que Helder se entrega echándose una paja a escondidas y con el retrato de su tía frente a sus ojos (tan parecida a la hija que mete miedo), aun cuando de fondo suene una canción machacona como el sol del verano. [A]



## Caos = Orden

A favor pero con una objeción por Gustavo J. Castagna

### Aquel querido mes de agosto Aquele querido mes de Agosto

Portugal/Francia,  
2008, 147'

#### DIRECCIÓN

Miguel Gomes

GUIÓN Miguel Gomes,  
Telmo Churro, Mariana  
Ricardo

#### PRODUCCIÓN

Sandro Aguilar,  
Thomas Ordonneau,  
Luís Urbano

#### FOTOGRAFÍA Rui Poças

#### MONTAJE

Telmo Churro, Miguel  
Gomes

#### INTÉRPRETES

Sónia Bandeira, Fábio  
Oliveira, Joaquim  
Carvalho, Manuel  
Soares.

Como si a *En construcción*, de José Luis Guerín, se le hubieran insertado números musicales de algunas películas de Tsai Ming-liang, la apuesta de *Aquel querido mes de agosto* va más allá de referencias puntuales del cine moderno. Más aún, el film de Gomes sentencia el axioma de aquel Godard de los sesenta, década en la que, entre tantas boutades que llevan su firma, éste afirmaba que filmaba al caos dentro de un orden establecido.

En Arganil todo es supuestamente azaroso: las elecciones de las locaciones, las canciones, los personajes cotidianos, la gente de la calle, las discusiones sobre el rodaje de una película que iba a concebirse y que se transforma en otra. El paisaje está, los pobladores también, y las canciones populares mucho más, parece decirnos Gomes, que, a la manera de Godard, aparece con voz propia en las imágenes. En esa zona montañosa y turísticamente atractiva pero no digna de estar en postales de aeropuertos, se cuentan varias historias o, tal vez, ninguna que sea importante. En todo caso, la supuesta coralidad de la película es sólo eso: un interrogante más que una afirmación, un concepto que las imágenes ofrecen pero que luego se transforma en algo inasible y hasta complejo de descifrar si no es a través de un juego desordenado, pero con un sutil orden dentro de su estructura de rompecabezas. Las canciones populares, ésas que en un principio suenan banales, reiterativas y chillonas, van cobrando un corpus dramático, al comienzo gratuito, pero luego fundamental. Y hasta narrativo, diría. Los planteos sobre ese guión que nunca se va a filmar, un montón de hojas ordenadas sobre el que Gomes discute con un colaborador, desaparecen para darle cabida a otra cosa: una película que se está filmando mientras se ensaya, se muestra y también se discute sobre los procedimientos filmicos para hacer un film.

El distanciamiento de la cámara, entretanto, hace que gobiernen el plano general y hasta el encuadre compuesto adrede. Como bien se observa en la escena donde los técnicos y el director juegan al tejo mientras dos chi-

cas les hacen preguntas sin encontrar respuestas, *Aquel querido mes de agosto* se aproxima al desprejuicio formal de los films de João Monteiro antes que al perfeccionismo pictórico de Manoel de Oliveira, por nombrar sólo a otros dos cineastas portugueses.

¿Qué misterios ocultan esas personas que viven en Arganil, luego transformadas en personajes, a través de la cámara de Gomes? En realidad, todo es un gran misterio en *Aquel querido mes de agosto*, como la discusión, sin necesidad de recurrir a planos de acercamiento, que tienen dos personajes sobre los cambios que se están produciendo en la película que se filma. Que es la misma que estamos mirando. O, como también sucede recién transcurrida la charla entre estos dos personajes, cuando se encuentran con una vieja habitante de Arganil que detiene el paso de ambos y les comenta sobre sus problemas de salud. ¿Quién es esta señora? ¿Cómo entró en el cuadro? ¿Estaba planificado por la arbitrariedad ordenada que propone Gomes? En principio, es una eterna habitante de Arganil (como los pobladores de *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez, otra película que se ubica a la par de la de Gomes), pero también constituye un hecho en sí mismo: esa mujer podría estar o no en esta pequeña escena, como ocurre con tantas canciones populares que se escuchan o con varios diálogos y personas/personajes que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer. Sin embargo, este anónimo habitante de un pueblo montañoso del norte de Portugal es esencial en sí mismo porque hay una cámara que lo muestra (la misma que sigue a los otros dos personajes en un travelling) y que es observada por la señora, quien tampoco duda en saludar a quien acaba de registrarla. Procedimientos fílmicos en estado puro, suspensión definitiva entre documental y ficción y la extraña sensación de que todo lo que se ve podría no estar pero que, al mismo tiempo, si no estuviera en imágenes se sentiría un gran vacío y una ausencia.

Por eso, la última parte de *Aquel querido mes de agosto* resulta bastante insatisfactoria. Si por un lado Gomes aparecía en imágenes más de una vez hablando con sus colaboradores, su presencia no resultaba incómoda; se elegía un perfil bajo y él era uno más en el cuadro. En este punto es donde *Aquel querido mes de agosto* plantea algún enigma a futuro: cuando Gomes discute con su sonidista mientras se muestra a todo su equipo técnico, pasa a ser el protagonista de su película. No está mal que así sea (¿o acaso el cine moderno no propone esto?), pero tampoco deja de ser un gesto narcisista dirigido al vacío, a mostrar la definitiva transparencia de una película que se había decidido por el misterio y nunca por corroborar sus respectivos procedimientos fílmicos. Un gesto autoritario que ni el Godard más pedante y egocéntrico se habría permitido hacer. Y esto en sí mismo ya es bastante. [A]

## Tanta modernidad que atrasa

Una objeción por Guido Segal

Antes de ver *Aquel querido mes de agosto* en el último Bafici, vi *La cara que mereces*, película previa de Gomes. No le encontré nada interesante, sobre todo en su veta musical, una muestra más de cine posmoderno en el mal sentido, que gira en torno al cine como un metadiscurso onanista. Ante la avalancha de elogios a *Aquel querido mes de agosto* —“obra maestra” era el dictamen unánime—, la vi no sólo una vez, sino dos. Si bien tiene momentos de frescura que me gustaron, Gomes sigue demasiado apegado al cine, a la historia, al mecanismo, y, para peor, considera que en eso reside lo extraordinario. En este sentido, el diálogo que cierra la película, en el cual se discute sobre la naturaleza del sonido en el cine, es más bien banal. Cuadra dentro de la tendencia de cierto cine a resaltar que hace falta hablar sobre el proceso de hacer películas. Hablar sobre el proceso de hacer cine es muchas veces no hacerse cargo de hacer cine en sí, y es también un modo de darse importancia, pero la fascinación que al cineasta le produce filmar no tiene por qué ser compartida con el público. El proceso de hacer películas y las películas en sí son cosas separadas. Además, hace cinco décadas que venimos dándole vueltas a la idea de quebrar la transparencia.

Eso en relación a la intención de fondo de la película, en la que Gomes además se coloca a sí mismo como personaje, haciendo de un director de cine caprichoso que está haciendo una película enorme y sin límites. Esta fantasía es bienvenida, y, de hecho, en eso la película encuentra su mayor frescura, en la libertad para meter todo adentro, para abrir sin parar ramas y ramas, como si la realidad se filtrara en medio de un guión acartonado. Pero el Gomes detrás de cámara y el que está delante hacen todo con una autoconciencia un tanto resaltada y ostentosa, coronada por las escenas de rodaje y especialmente por el antes mencionado diálogo final. Si el portugués se permitió la libertad de construir una sucesión de escenas estivales y juguetonas ordenadas sin mayor estructura que el desparrame, ¿para qué mete además la reflexión pedante sobre el medio, práctica vetusta y menor comparada con el poder del mundo que se mete en la pantalla? *Aquel querido mes de agosto* es una curiosidad por momentos simpática que se ahoga en su propia genialidad y se pierde su propia grandeza. [A]

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...

mondo  
macabro

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

~  
LAS NINAS  
PRODUCTORA



## El momento en que estás

A favor por **Nazareno Brega**

**E**l indudable atractivo de esta *Alicia en el País de las Maravillas* de Tim Burton no pasa por ese psicodélico choque de planetas entre los mundos del cineasta y Lewis Carroll. La película no está ni cerca de ser una decepción visual y deja clarísimo, como ya pasó con *Avatar*, que el 3D es una herramienta efectiva para los tiempos que corren a la hora de sumergir al espectador en universos enraizados, donde la fantasía consigue adquirir tintes realistas. Lo más lindo de *Alicia...* es cómo Burton aprovechó la película para que converjan las dos vertientes características de su cine. El presente venido a menos de su filmografía, donde los protagonistas siempre se encierran en la fantasía para escapar de una realidad chata y/o oscura (*El gran pez*, *Charlie y la fábrica de chocolate* y hasta *El cadáver de la novia*), encuentra otro ejemplo en esta adolescente Alicia. En sus películas anteriores, Burton se centraba en personajes raros que buscaban su lugar en ese extraño mundo que les tocó habitar. Esos freaks protagonistas de *El joven manos de tijera*, *Ed Wood*, *Batman*, *Beetlejuice*, *El planeta de los simios* y *Sleepy Hollow* trataban de abrirse paso y lidiar con sus dramas en vez de recluirse en la imaginación. Este Sombrerero Loco se inscribe en esa tradición; él vive ese Underworld que para Alicia es puro escapismo. Se nota la predilección de Burton por ese personaje que de a poco se va apoderando de la película a fuerza del histrionismo de Johnny Depp, una de las pocas estrellas de Hollywood que se permite escapar de la medida constante en el tono de actuación. Ese Sombrerero Loco que Burton sacó de la galera es lo más seductor de una película que crece con él y que se mostraba anodina en su caricaturesco preámbulo victoriano sin la presencia de Depp. Burton es sutil y, en medio de las morisquetas de Depp, muestra con cuidado cómo sufre el Sombrerero Loco por esa Alicia que diez años antes le había roto el corazón y ya ni siquiera lo registra. Tim Burton rescata lo mejor de su pasado en ese Sombrerero Loco enamorado de una Alicia fugitiva que vive el presente... el presente y nada más. **[A]**

## Jardines grises

Un poco a favor por **Mariano Kairuz**

**E**n su reseña para el *Village Voice*, J. Hoberman escribe que la Alicia de Burton, lejos del personaje "lógico" de Carroll, "está cómoda con la irracionalidad adulta, aunque no es para nada una chica hippie; así como la película no es,



lamento informar, ni un poquito lisérgica". Hoberman escribe sobre Alicia desde una profunda decepción y es difícil no estar de acuerdo con él, cuando casi todo lo que tiene la película para ofrecer en dirección de arte –lo mínimo que podía esperarse del encuentro Burton-Carroll– se entumece progresivamente hasta que la pantalla queda saturada de personajes y escenografías dibujadas que podrían intercambiarse con los de alguna *Harry Potter*, *Narnia*, *Brújula dorada* o lo que venga. El mundo digital se está volviendo demasiado igual a sí mismo.

Sin embargo, con *Alicia* vuelve a pasar lo que ocurre casi siempre que Burton fracasa: nunca deja de haber algo para rescatar entre las impúdicas estridencias visuales que son su marca autoral. Incluso quienes sufrimos como una tortura china cada una de las horribles canciones de *Sweeney Todd* debimos admitir que entre sus diseños grises, negros y rojos vibraban algunos planos de una artificiosidad hipnótica que el cine no ofrece todas las semanas. La primera parte de *Alicia* tiene también, inevitablemente, algunas imágenes irresistibles. El gato de Cheshire es sencillamente increíble, también las ranas de la guardia real (una cruza digital entre fotorrealismo y caricatura de rara perfección). Pero hay además un cuadro, una escena particular y muy icónica del libro, que se aleja de las obviedades sobre el corset victoriano y la estúpida "coherencia" de las peripecias de su protagonista, que asfixian al resto del film, y ofrece un vistazo de la gran película que pudo haber sido. Una escena indiscutiblemente drogona, *lisérgica*: la de la mesa del té, con el Conejo y compañía. Cuando el Sombrerero (Depp) irrumpe en escena, lo que vemos es un personaje dañado, la mirada dura, petrificada en esos iris expandidos de los que parece haberse fugado todo resto de cordura. Hay algo en esa escena que sugiere aristocracia perdida, derrumbada, destruida; que sugiere *Grey Gardens*. Una capa de sentido extra que no está en el "té de locos" del libro de pronto ilumina la adaptación. Unos minutos después, la magia se esfuma.

Denostar a una película por lo que no es es un vicio viejo. Pero acá, lo que no es está insinuado en lo que hay. El germen de una película enorme, mucho más libre y desquiciada; la fugaz sugerencia de la que pudo haber sido la mejor *Alicia* jamás filmada. **[A]**

# Territorio desconocido

En contra por **Hernán Schell**



Cuando se anunció que Burton iba a dirigir una película basada en los extraordinarios libros de Lewis Carroll, muchos festejaron esta iniciativa pensando que no había director más ideal para meterse en el mundo carrolliano. Lo cierto es que este festejo era poco adecuado, puesto que lo único que tiene en común Carroll con Burton es su amor por lo fantástico y los personajes extravagantes. Fuera de eso, nada tiene que hacer un escritor frío con un director eminentemente apasionado como Burton. Menos que menos tienen que hacer los personajes de Carroll con los del director de *Ed Wood*. Los seres carrollianos son raros en relación con el mundo real del lector, pero en su universo disparatado sus comportamientos son equilibrados. En Burton, en cambio, los personajes son extraños en relación con el contexto de normalidad en el que viven, y lo que más le interesa a este director es cómo reaccionan estos seres frente a ese contexto. Ya sea con furia (*Sweeney Todd*) o mostrando una desesperación tremenda por integrarse a una normalidad no menos irracional que ellos (*El joven manos de tijera*); ya sea influyendo en una sociedad sin ser necesariamente parte de ella (*Batman*) u optando por una ingenuidad consciente (Ed, de *El gran pez*) o acaso inconsciente (*Ed Wood*).

Esta versión de *Alicia* traiciona muchas cosas de los libros de Carroll (esta Alicia es adolescente y no una niña, y acá se plantea, antes que un desfile de personajes extraños, una batalla entre personajes buenos y malos), pero mantiene a los personajes del libro como seres tan extraños como el mundo en el que se encuentran y no como criaturas marginales en un mundo que no entienden. Y Alicia, al igual que la de las novelas, no tiene ningún problema de adaptación en esta sociedad.

Un mundo sin marginales no es, decididamente, un mundo que Burton haya explorado antes. Por eso quizás el director no se esforzó demasiado en mejorar un guión de por sí muy flojo, que anuncia desde su título maravi-

## Alicia en el País de las Maravillas

### Alice in Wonderland

Estados Unidos, 2010, 108'

**DIRECCIÓN** Tim Burton  
**GUIÓN**

Linda Woolverton, basado en los personajes de Lewis Carroll  
**PRODUCCIÓN** Joe Roth, Tim Burton, Jennifer Todd, Suzanne Todd, Richard D. Zanuck, Tim Burton

**MÚSICA** Danny Elfman  
**MONTAJE**

Chris Lebenzon

**INTÉRPRETES**

Johnny Depp, Mia Wasikowska, Helena Bonham Carter, Anne Hathaway, Crispin Glover, Matt Lucas, Stephen Fry.

llas y desde su premisa locura y aventuras, pero es grosero en su chatura y su carácter predecible. Un guión que pone una cantidad increíble de personajes sin llegar a construir uno medianamente interesante, y al que Burton, finalmente, ilustra con su iconografía sin llegar a nutrirlo con su sensibilidad. Ya que, si bien *Alicia* se ve como un film de Burton (con su gusto por el claroscuro, con sus personajes de miradas tristes y caricaturescos), está lejos de respirar como uno.

Una escena habla a las claras sobre este aspecto. Se trata del momento en que la Reina Blanca (Hathaway) empieza a mezclar diferentes ingredientes que remiten a lo asqueroso (dedos de ser humano, extremidades de sapo, etcétera). Ninguno de estos elementos causa repelencia o gracia (o las dos cosas juntas), no chorrean sangre, pus ni ningún tipo de líquido viscoso. Por el contrario, todos esos ingredientes tienen el aspecto de cualquier elemento de cocina, y el gore burtoniano juguetón y venido de la herencia de la Hammer y Corman brilla por su ausencia.

Pero es en los momentos emotivos donde mejor se ve la desidia del realizador. Tim Burton, tanto para bien (el momento de la muerte del Pingüino en *Batman vuelve*) como para mal (el momento de la muerte de Ed en *El gran pez*), siempre se destacó por mostrarse desatado en los momentos en los que sus films llegan al clímax emotivo. La afectividad en Burton es una esencia de su propio cine. Sin embargo, la escena en la que Alicia se despidió del mundo de fantasía, o el momento en el que la protagonista se hace amiga de la bestia que al principio trató de matarla, no se reducen más que a un par de primeros planos de gente emocionada acompañados por la música de un Elfman menos inspirado que nunca. Un recurso tan cuadrado y trillado que asombra. Esperemos, por el bien del cine, que Burton vuelva a sus criaturas marginadas; al menos, cuando se equivoca, antes lo hacía con fuerza, convicción y riesgo. **[A]**



## Queen Kong

A favor por **Diego Trerotola**

*The sun don't shine in your TV.* **Daniel Johnston**

“ Esté bueno y es una sorpresa que haya ganado Obama. ¡Igual no es tan negro!”, dijo Daniel Johnston el año pasado, cuando por primera vez un presidente negro llegaba a la presidencia en Estados Unidos. Si vieron el rockumental *The Devil & Daniel Johnston* (2005) o escucharon sus canciones, podrán imaginar el tono con que dijo esa frase, y así casi podrán entender la genialidad detrás de semejante observación entre naif y justiciera. Digo “casi” porque en el universo de Johnston nada se entiende completamente, como bien muestra ese documental, porque hay algo que escapa a cualquier percepción hétero u ortodoxa. Es que Johnston desafía casi todas las leyes. Incluso las de gravedad: uno de sus incidentes más increíbles fue cuando, en pleno vuelo en una avioneta en enero de 2003, tuvo un ataque psicótico, sacó las llaves del motor y las tiró por la ventana. Su padre, que viajaba con él, aterrorizado, pensó que iban a morir porque el avión ya no podía maniobrar para aterrizar correctamente. Sin embargo, ninguno se partió ni un hueso, salieron casi ilesos del choque de la avioneta contra un bosque. Puede que alguna de las canciones que Johnston pergeñó desde 1980 sean una premonición de ese accidente y suenen como ese impacto milagroso, reverso íntimo e incorrecto del 9-11, sobre todo si uno le pone la oreja cerca a ese silencio sucio que gruñe analógico en el fondo de tapes en canciones luminosas como “The Story of an Artist” o “Don’t Let the Sun Go Down on Your Grievances”. Esta pequeña introducción es para decir que *Preciosa* de Lee Daniels es una película que apuesta a viajar arriba de un avión marca Johnston, que seguro se estrella, pero que de ese impacto nace una música sucia y luminosa: es una película de tema y estética amarillistas fuera de borda, pero que encuentra el equilibrio justo para salir ilesa, sin negar su origen. Ojo, estrellarse no quiere decir que las cosas salgan mal, sino que se produce un milagro. Y a diferencia del caso Obama, si Johnston se enfrenta con *Preciosa* no podrá decir que la protagonista triunfante no es lo sufi-

### Preciosa **Preciosa**

Estados Unidos,  
2009. 110'

**DIRECCIÓN** Lee Daniels  
**GUIÓN**

Geoffrey Fletcher

**PRODUCCIÓN**

Gary Magness, Sarah Siegel-Magness, Lee Daniels

**MONTAJE** Joe Klotz

**FOTOGRAFÍA**

Andrew Dunn

**MÚSICA** Mario Grigorov

**INTÉRPRETES**

Gabourey Sidibe,  
Mo’Nique, Paula Patton, Mariah Carey,  
Sherri Shepherd,  
Lenny Kravitz.

cientemente negra. Gabourey Sidibe es negra y gorda; eso es parte de su *star quality* para interpretar a Precious en esta película. No se trata de un caso símil Queen Latifah, que con su cuerpo excesivo igual mantiene una estética glam más o menos apolínea. Sidibe es extremadamente gorda, para ella no hay glam que logre ubicarla dentro de parámetros de belleza convencional, publicitaria. Por eso, la cámara no puede ocultar ni un segundo esas cualidades, no existe ángulo, perfil o encuadre que cambie su aspecto; para ella el cine siempre es realista, nunca idealista. Léase bien, no digo que habría que cambiarla, digo que su presencia ya pertenece a un género. Lee Daniels igual le da una chance de estilización, la hace soñar con un mundo al que no pertenece y que desea hasta la mitad de la película. Son escenas imaginarias de Precious con estética televisiva, de imagen limpia y colores luminosos, donde ella es una estrella glam. Es el sueño que Pier Paolo Pasolini atribuía a la modernidad, a la nivelación catastrófica de la modernidad, donde el subproletario y la alta burguesía se homologan en sus deseos de convertirse al fetiche de la mercancia. Esa televisión que la madre de Precious mira todo el tiempo es el único espacio imaginario para construir sus sueños; otros espacios de la imaginación le son vedados por clase, género, raza, aspecto físico. Lo genial de la película, lo que la hace inteligente como cine, es que también la escena en que su padre la viola, una suerte de flashback mental furioso, está filmada con la misma estética idealista de clip de TV: violencia de género e ideológica sabiamente homologadas como formas nocivas de la cultura contemporánea. A la par, Lee Daniels propone otro diálogo estético entre dos espacios, el de la TV y el del mundo cotidiano, diálogo que va desapareciendo a medida que Precious conoce otro ámbito, un colectivo espontáneo de mujeres donde está obligada a estudiar, porque la echan del colegio por estar embarazada. De hecho, una de las imágenes más fuertes de la película es un televisor que estalla cuando Precious decide alejarse de la casa de su madre. El abandono del hogar es el fin de esa imaginación y ese deseo “teledirigido”. A partir de ahí, la película opta por una estética más realista, incluso con sus clichés de cámara en mano estable muy del cine indie, para narrar la realidad de Precious, construyendo un relato de evolución estética, de progresivo despojamiento, donde se privilegian el diálogo y el testimonio antes que la impostación violenta o pomposa. Los conflictos ahora se suceden con otra lógica, desde el espacio de un diálogo directo; el espacio de la imaginación de Precious se hace más lingüístico reflexivo que visual expositivo, y se desdramatiza la fantasía mental para pensarla dentro de un espacio social. La película deja de ser psicológica para ser sociológica. Es la primera película que veo, fuera de las de acción del subgénero venganza, donde la víctima de una violación no tiene una tara o activa desde la violencia (y acá además esa violación es un incesto). Precious avanza hasta terminar reconstruyendo su familia de madre soltera con dos hijos, sin otro ímpetu que la propia voluntad pacífica. Al final camina por una calle llena de gente; es el plano más realista de la película, pero uno de los más esperanzadores de la historia del cine: ya no necesita de la estilización idealista. Fuera de todo relato remanido de la violación/trauma infantil de *El príncipe de las mareas* o de *Río místico*, dos películas psicológicas en el peor sentido de esa mala palabra, acá ella se convierte en un King Kong a prueba de balas. Y tiene la misma heroicidad íntima, low-fi, sin estilización de rock televisivo que el King Kong al que le canta Daniel Johnston en una canción preciosa. [A]

# Sin triki-triki no hay bang-bang

En contra por **Leonardo M. D'Espósito**



Atención: Se revelan detalles de la resolución del argumento.

Es difícil no enojarse con *Preciosa*. En realidad, yo siempre suelo enojarme con las malas películas, pero porque siempre me enojo con las cosas que no me gustan o –sobre todo– me engañan. Las malas películas son, ante todo, un engaño: no logran hacernos creer en la realidad del mundo que presentan y vemos los hilos del cotidiano saliendo por los bordes. Leemos la intención no artística del film por encima de la artística: en esos casos, yo me siento estafado. Yo quiero creer en el mundo que me presenta el film como mundo en sí, no porque lo que vea se aplique por alguna ley sociológica a la descripción de lo que me rodea todos los días; no porque me obligue o deba obligarme a una acción concreta. Porque un film que pone delante de su forma una orden legal no es una película sino una mera propaganda. Me gusta *Avatar* y me gusta *Roma, ciudad abierta*, no porque la primera condene la invasión a Irak metafóricamente ni porque la segunda me muestre lo malos que eran los nazis. Me gustan porque puedo creer que Pandora y Roma existen. Cuando eso no pasa, cuando mi fe en el film no aparece, me siento estafado, y a cualquiera le enoja que lo estafen.

Con *Preciosa* es claro desde los títulos: palabras mal escritas en una caligrafía casi ilegible que el bueno del director (o el diseñador de títulos, pero lo mismo da) “corrige” abajo con linda letra. Ya ahí, sin siquiera entrar en los tremebundos sucesos del film, notamos que hay un señor, el director, que nos va a decir, no a mostrar, qué uso debemos darle a su película, no su sentido. Es una forma de cinismo.

El film está basado en una novela que, a su vez, está basada aparentemente en una historia real. Es la de una chica –la Precious del título– adolescente, negra, obesa, embarazada por segunda vez (su primer hijo es mogólico, lo llama “Mogo”), golpeada por su madre y violada por el marido de ésta. Para más datos (spoiler, pero mucho más *spoiled* quedará el lector que vea el film), termina con HIV. A través de una escuela “diferente”, alcanzará una relación con la escritura que terminará dándole valor para alejarse de esa situación de desamparo. La madre es puntualmente monstruosa, pero el guión nos permite tener a mano una profesora bellísima y humana con precisas lágrimas de vaselina y una asistente social interpretada por Mariah Carey sin maquillaje. La aparición de tales personajes no es un accidente sino una imposición. Sobre todo la de Mariah Carey –como la aparición en un rol “feo” de Lenny

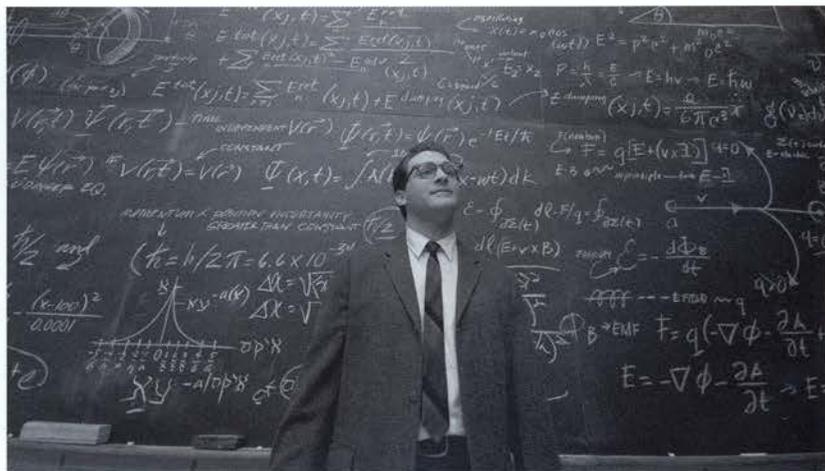


Kravitz-. Explico: quien vea la película no podrá evitar pensar que se trata de Mariah Carey y Lenny Kravitz expresa y artificialmente desprovistos de todo “glamour”. Nota que esa falsificación hace ruido en la película, y sospecha que ambos cantantes “aceptaron” el film como la figura que aceptó (perdón a un amigo a quien no voy a nombrar) aparecer en aquella cosa de “Sin triki-triki no hay bang-bang”. Debería ser capaz de juzgar sus trabajos, pero me es imposible, porque la condición de su existencia en el film me lo impide: como sucede con un evidente señor disfrazado de mono, sé que son dos tipos glamorosos disfrazados. Ésta es una falla de la puesta en escena, que no logra que ignoremos que “están actuando” (por muy bien que lo hagan). Aclaro que no es la aparición de estos dos cantantes lo que me molesta (no lo único que me hace ruido), sino que lo utilizo para que se comprenda el tipo de manipulación publicitaria que el film opera.

Que, además, acumule desgracias sobre su protagonista para enseñar algo –y que lo haga no para plantear una oscura visión del mundo e invitarnos a compartirla o rechazarla, como hace el verdadero cine, sino para usar objetos a veces llamados personajes para convencernos de cómo ser buenos– y esto se realice con manipulaciones evidentes, resulta no cinematográfico sino cínico. Veamos: todos conocerán el plano de la sartén de hierro que va a la cabeza de Precious, que ella esquiva con precisión. No es un plano necesario, sino un susto manipulado por las dos actrices que intervienen en escena, la amplificación del sonido y la iluminación profesional. Ese momento, en un film que declara su condición de ficción, es un susto genial; en una propaganda, es algo así como una zanahoria para que nos fascinem un segundo con una creación fantástica (menor, pequeña, pero fantástica al fin) y luego sigamos contemplando desgracias, a la manera de los peores noticieros de nuestra televisión. Estoy seguro de que el espectador espera, en su morboso pero necesario ejercicio voyeurista (eso también es el cine), más momentos como ése. Más irrealdad, digamos. Porque el problema de *Preciosa* es aquél que Borges planteaba para *Luces de la ciudad*: su falta de realidad es tan grave como su falta de irrealdad. El cine opta por luchar a brazo partido por suplantar la primera o por esforzarse en instalar la segunda. Cuando no hace ninguna de las dos cosas, cuando el film es una excusa para una campaña de bien público, no es cine. Y como cuando voy a la pizzería me enoja que me sirvan zapatillas, también me enoja ir al cine y no ver una película. *Preciosa* no lo es en lo más mínimo. [A]

# Ningún dios para los débiles

A favor por **Marcela Ojea**



**E**l destino parece ser implacable con los personajes de los Coen. Ni el plan más perfecto se salva de las vueltas caprichosas de ese sino malintencionado que gusta de los imprevistos. Puede tratarse del plan mejor urdido, *pero* algo lo hará fallar; o de la estratagema más sofisticada, que *casi* logrará su objetivo. En *El hombre que nunca estuvo*, el protagonista, interpretado por Billy Bob Thornton, *casi* consigue el dinero que le permitiría paliar su suerte, *pero* una trapisonda del destino lo arruinará todo. William Macy planea el secuestro de su esposa en *Fargo*, *pero*, por otra zancadilla del destino, la mujer resultará muerta. Un *casi* que no es otra cosa que la media sonrisa burlona que le da al cine de los Coen un sello distintivo. Después de todo, qué es en medio de la sofisticada trama del universo el minúsculo plan de un hombre minúsculo.

Como si los hermanos quisieran autoafirmarse, *Un hombre serio* lleva esta idea hasta el paroxismo. Entonces aquel toque de guión, aquella vuelta de tuerca que torcía la historia, aquella trampa o mueca del destino se instalan en primer lugar para adoptar efectos ensayísticos. Los Coen ensayan una teoría, despliegan una filosofía, la misma que yacía agazapada en otras de sus películas, pero extremándola y haciéndola evidente. El destino arremete con saña y azota sin cesar la vida del protagonista, que debe soportar, esta vez, los sacudones de un guión que no le da respiro. Larry Gopnik no sólo es, como en otras ocasiones, un ser oscuro y gris, sino que además gira solo y sin tregua en el centro de un torbellino; a su alrededor, las desgracias se multiplican sin motivo aparente, y ni siquiera cuenta con el tan mentado plan fallido que les inyecta cierto aire a los personajes de las otras películas. Sin embargo, tiene preguntas. Por primera vez en el cine de los Coen, el protagonista se interroga acerca de ese destino que, armado de un humor negro pertinaz, parece haber perdido el eje. Quizás porque Larry Gopnik es un hombre religioso y racional (y no hay contradicción en esto), judío practicante y profesor de Matemáticas y Física, busca en ese pandemónium de sinsabores una explicación lógica o un significado divino. ¿Qué me quiere decir Hashem (Dios) con esto?, pregunta con insistencia y resultados más bien grotescos a rabinos de edades disímiles y variadas jerarquías. (Comentario lateral: el rabino junior bien merece una película.)

Para responder estas preguntas, los Coen eligen la fábula como género discursivo. Porque *Un hombre serio* no es otra cosa que una fábula, un relato con enseñanzas

## Un hombre serio

### A Serious Man

Estados Unidos/  
Reino Unido/Francia.  
2009, 106'

#### DIRECCIÓN

Ethan y Joel Coen

#### GUIÓN

Ethan y Joel Coen

#### PRODUCCIÓN

Ethan y Joel Coen

#### MONTAJE

Ethan y Joel Coen

#### FOTOGRAFÍA

Roger Deakins

#### MÚSICA

Carter Burwell

#### INTÉRPRETES

Michael Stuhlbarg,  
Richard Kind, Fred  
Melamed, Jessica  
McManus, Sari  
Lennick, Aaron Wolff.

de orden moral por definición, un relato con fines didácticos y explicativos. Quizás por eso, aunque no dejan de sucederse los infortunios, la acción resulta morosa y detenida. Es que los hermanos relegan a segundo plano la narración, y por el contrario ensayan, enuncian y explican. La acción está estancada y es meramente ilustrativa; los personajes, con sus actuaciones marcadas, son apenas figuras, marionetas y caricaturas de sí mismos. Pero Larry no miente, no roba, no mata, no ha hecho nada moralmente reproble para merecer semejantes castigos ni ser objeto de enseñanzas; él sólo está ahí, como Job, para que la debacle le suceda. (Dicen por ahí que Larry es como el famoso personaje bíblico, a quien el irascible Dios del Antiguo Testamento, desafiado por Satanás, ponía a prueba con calamidades inauditas.) Es que, paradójicamente, subvirtiendo la esencia de toda fábula, la película presenta un universo sin moral, un universo sin dios implantado en el seno de una comunidad judía sobre la que encima pesa todo el rigor de la tradición. Larry es un hombre serio, justo, honesto y observante de la ley (como Job). Por eso la ironía y el absurdo se suceden sin pausa de manera hilarante.

Porque no hay un lugar ni un país, parece decir la película con sarcasmo, ni siquiera un dios para los débiles; ni para los hombres serios como Larry ni para aquéllos que nunca estuvieron, sólo una suerte de destino caprichoso al que es mejor acoger con aceptación antes que agitarse infructuosamente (desentrañando fórmulas, interpretando mensajes sagrados) en procura del entendimiento y la búsqueda de un sentido. La frase que encabeza la historia lo corrobora: "Recibe con simplicidad cada cosa que te sucede". Y lo mismo hace el episodio magistral que se inserta al principio. Claro que el hecho de que este sentido habite en una película tan calculada, minuciosa y plagada de simetrías puede resultar desconcertante. Sin embargo, esto no hace más que potenciar la paradoja y el absurdo; después de todo, Larry Gopnik también experimenta eso mismo. "Las preguntas son como un dolor de muelas -le dice uno de los rabinos-, primero se sienten, luego se van." Porque a pesar de la estructura circular y los motivos recurrentes, no hay ninguna clave a descifrar en la vida de Larry ni en la película. Ése es el sentido o, mejor dicho, el sinsentido de esta historia. Aunque, como en toda fábula, y ante los tumbos sin tregua de la atribulada existencia del protagonista, es irresistible la tentación de una moraleja: a falta de dioses vengativos, nunca está de más la impiadosa mordacidad de los guionistas. **[A]**

# ¿A prueba de muerte?

En contra por **Josefina García Pullés**

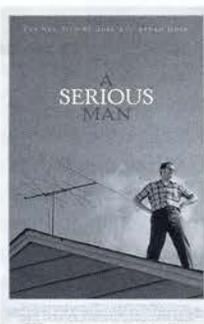


**C**lávenme una estaca en el corazón. Quiero comprobar si estoy viva.

*Un hombre serio* empieza con el relato de una especie de leyenda popular en la que una mujer le clava una estaca en el pecho a un hombre para comprobar si es o no un fantasma. Luego de ese prólogo, la película pasa a la historia de Larry, un hombre que “no hizo nada” pero está lleno de problemas. Y si es triste ver la agonía de un hombre, mucho más triste es ver la agonía de un hombre como Larry, que agoniza pero no se queja. ¿Por qué no se queja? ¿Está él muerto como aquel supuesto fantasma? No, el protagonista de *Un hombre serio* está vivo y le pasa de todo: su mujer lo deja, lo echan de su casa, sus hijos le roban plata, su hermano vive de él, alguien lo difama frente a sus colegas... Todo eso lo pasa, pero Larry casi no se inmuta.

Es cierto que en el universo de los Coen no abundan los protagonistas demasiado conectados con sus sentimientos y que ahí está el intento de los directores por maximizar la ironía y el humor. Pero, en esta película, ese recurso-canchereada hace que Larry carezca de espíritu y muera a fuego lento. Y sí, la idea de la cita del principio (ésta en donde Rashi decía: “recibe con simplicidad cada cosa que te suceda”) y la otra idea, ésa de que desconocemos los designios de Dios, están claras y subrayadísimas. Pero desde la simplicidad hasta la falta de vida hay un abismo, reducido aquí a medio milímetro. Porque, realmente, ¿está Larry vivo? No parece. Y lo peor es que ni siquiera importa. Da igual que siga teniendo problemas, que le sigan pegando bajo, que le sigan lloviendo malas noticias. Y da igual porque al personaje no parece importarle, y porque a sus directores –preocupados por hacer eso que creen que hacen con sólo poner personas frente a una cámara– tampoco les importa. ¿Quisieron hacer una película autorreferencial? Dicen que no, pero ésa parece la única explicación a la falta de vida de su protagonista. Porque, de nuevo, ¿está vivo el protagonista? Y... lo que *Un hombre serio* muestra (más allá de una comunidad judía con sus costumbres, sus ritos y su aglutinamiento) es la vida (o algunas vidas). Pero la vida no puede retratarse con indiferencia, porque entonces deja de ser la vida para convertirse en el relato de la vida.

Jean Cocteau decía: “Una película no es el relato de un sueño sino un sueño en el que participamos todos juntos a través de una especie de hipnosis.” Y también decía que “la irrealidad es en sí misma una forma de realismo gobernada por estrictas leyes”. Y el cine apa-



sion justamente porque nos hace creer que, por un rato, la vida pasa solamente por eso que estamos viendo, que la vida ES eso que estamos viendo. No en vano Cocteau llamó al cine esa “fábrica que mete la vida en una lata”. Porque una película no sólo nos invita a conocer una historia, sino también a formar parte de ella. Pero imposible es creernos parte de una historia cuyos personajes están como fotos que adornan un set, como elementos que hacen tangible un intento de recrear formas y contextos. Acá los Coen nos cuentan un cuento que nunca llega a hipnotizarnos; y es que ni los mismos Coen creen que esos personajes y ese mundo existan. También para ellos esto es simplemente un cuento.

Eso se nota a lo largo de toda la película y en las tantísimas veces que se menciona “el relato” o “el contar”. De hecho, la primera vez que oímos hablar a Larry, él está contando una historia. En realidad lo vemos dando una clase de Física, pero en la escena siguiente él mismo se refiere a esas explicaciones como historias: “Las historias que les di en clase son solamente ilustrativas. Son como fábulas para ayudarlos a tener una idea.” Parece que esta película se ha vuelto demasiado autoconsciente, demasiado alerta de que es un relato. Y eso se percibe de manera aún más clara en la forma en que *Un hombre serio* se presenta: su prólogo es un cuento dentro del cuento, un cuento añejo, quizás tradicional, y, además, un cuento en el que cada uno de sus personajes cuenta algo o hace referencia a la instancia de contar: 1) un hombre le cuenta a su mujer a quién se cruzó en el camino y cómo; 2) la mujer le cuenta a su marido cómo le contaron que aquella persona murió; 3) el “fantasma” entra en la casa y lo primero que le dice a la mujer es todo lo que le han contado sobre ella: “He oído tanto sobre ti”.

Al terminar, esa secuencia introductoria –inmiscuida en el hábito y las formas del contar– se funde con los títulos de apertura mientras suena “Somebody to Love”, de Jefferson Airplane, que dice: “Cuando te enteras de que todo lo que parecía verdad no era más que mentira... ¿no necesitas a alguien para amar?” Y sí, por eso en las ficciones tenemos a los personajes (para amarlos u odiarlos, da lo mismo mientras generen algo). Porque las historias terminan, pero ellos existen para siempre. Quizás los Coen, aturdidos por el sonido de los bolos que todavía suena en los auriculares del Donny del *El gran Lebowski*, no hayan siquiera escuchado la canción que abre su propia película. **[A]**

# Atravesar la apariencia de las cosas

por Ignacio Verguilla



**Podríamos empezar hablando de tu modo de trabajo, puesto en práctica desde El paisaje invisible.**

Junto al equipo descubrimos la posibilidad de encontrarnos con lo real, ofreciéndonos una serie de elementos que, puestos dentro de un marco y de un conjunto de decisiones estéticas, cargan expresivamente el relato.

Recuerdo que alguien nos dijo que veía la arquitectura de una casa como la posibilidad de generar espacios para las ceremonias de los personajes, y entendía que *El árbol* había encontrado esa estructura. Creo que la forma es eso, y que esas otras ceremonias, como la de la luz, es algo que puede ser descubierto. Hay mucho de observación sobre el espacio, sobre texturas, personajes, gestos. Creo que la palabra “descubrimiento” es clave. Me resulta muy útil pensar con imágenes y no totalmente desde lo abstracto, y sin tener todo organizado previamente. Las etapas no están resueltas unas detrás de otras, hay un intercambio entre los procesos de rodaje y de reflexión sobre las imágenes rodadas, algo bastante frecuente en el documental.

**Al tratarse La madre de una ficción, ¿hay algo que se altera?**

Hay algún cambio, los actores desarrollan un personaje, y existe un conjunto de acciones que arman un pequeño hilo narrativo. Pero esa construcción no implica necesariamente un gran desarrollo argumental, sino que los personajes son, de alguna manera, cotejados con espacios reales: una pared, una ventana o una luz que aporten algo específico. Hay un intercambio buscado entre un marco ficcional y lo que la realidad nos ofrece.

**¿Cómo ha sido el trabajo con los actores?**

Fue una experiencia, una forma de indagar que para ellos fue singular. La palabra “mística” está muy bastardeada, pero creo que hubo algo de eso. Esta experimentación no es una posibilidad sólo desde la dirección; partimos de la idea de que sabemos y definimos muchas cosas, pero muchas otras no. Toda convicción estética debe fundarse en un principio de incertidumbre. Y *La madre* tiene, como posibilidad para el actor, que su personaje no está totalmente construido sobre la continuidad de su tarea, sino que tanto el

entorno como el trabajo de la imagen van construyendo de algún modo su universo. El actor se siente liberado, no hay necesidad de establecer vínculos argumentales.

**Tampoco parece existir ese vínculo entre las escenas.**

Es una estructura circular, casi de espiral, que va avanzando hacia un centro cada vez más espeso, en el que hay progresión no en el sentido de la dramaturgia tradicional, sino desde la espesura. Al hablar de realidad, muchas veces se cae en los principios de objetividad de cierta práctica documental, y el término es mucho más complejo. El modo en que una luz toca una hoja después de la lluvia, eso también es parte de la realidad. No lo digo en el sentido del naturalismo, hablamos de aquello que es observado, de exigirle a la mirada que empiece a ver más allá de lo inmediato, atravesar la apariencia de las cosas.

**Crear una nueva mirada...**

Es interesante la idea. Lo real está allí, pero lo real está mirado. La realidad siempre es múltiple, de sentidos inabarcables. La mirada implica una toma de posición muy específica, y es allí donde se empieza a crear, en la medida en que seleccionas, descartas, vinculás.

**En La madre hay un tratamiento muy particular con el color, una textura no habitual en la imagen de video digital.**

Definimos, junto con Diego Poleri, que los planos fueran frontales, es decir que la espacialidad no fuera una construcción de la perspectiva, sino que sea más bien plana, y que la profundidad se diera por contrastes. Sumado a una cámara que no se movía nunca, nos llevó a plantear una fuerte presencia del fuera de campo.

**Es notoria la ausencia de planos generales que tiendan a orientar al espectador.**

Trabajamos la idea de laberinto, no en un sentido literal sino como imposibilidad de establecer espacial y temporalmente la coincidencia o no de los personajes.

**Ese principio de indefinición le otorga más**

**libertad a los planos, y sobre todo a las miradas.**

La mirada es uno de los aspectos más fuertes para el establecimiento de la continuidad en el montaje, y para nosotros fue uno de los puntos de mayor ambigüedad, para quebrar la relación entre lo visto y lo mirado, abriéndolo hacia lo recordado, lo imaginado. Se amplifica así el concepto de mirada. Y no por capricho; estoy convencido de que la forma debe ser útil a la expresión de algo muy específico. Y en el caso de los personajes, su gran drama reside en no poder liberarse. Una atadura que los lleva a seguir pendientes el uno del otro aun cuando están en espacios diferentes.

**Un relato en off de la madre habla de “un ojo abierto que me mira todo el tiempo”; creo que es una buena síntesis de la intención de la película.**

Tiene que ver con el conflicto de esos dos personajes, que pasa por tener la mirada constantemente sobre el otro, particularmente para el hijo. Su drama es que los ojos de la madre están donde ya no deberían estar, y él siente la necesidad de mirarla, porque si no lo hace, ella tambalea, se desmaya.

**Y eso pone en crisis toda su existencia.**

Tal cual, y termina siendo un conflicto ético, y también una interrogación para el espectador: ¿Qué hace ese hijo en esas circunstancias?

**En tus películas está siempre presente la lluvia, como materia o como rumor, y uno tiende a depositar allí algo del orden de la emoción.**

Visualmente la lluvia es belleza, y aporta mucho rítmica y climáticamente. En mis películas, que tratan de abrir muchos espacios para la contemplación –sin que sea una contemplación inocente, sino para que te pasen cosas–, la lluvia es un elemento liberador.

**Decías también que los objetos tienen que estar cargados de algún tipo de relación con los personajes.**

Me interesa el objeto cuando establece una ligazón emocional con el personaje, y eso es





## Tan feliz que duele

A favor por **Hernán Schell**

“Ella está en el Cielo”, dice en un momento la abuela borracha Lynn (Sarandon) cuando su nieta le pregunta por primera vez dónde se encuentra Susie. Segundos después de decir esta frase, sin embargo, Lynn se va a corregir. Cuando su nieta le vuelva a decir que quizás no haya Cielo, la abuela va a concluir, nuevamente, resignada, que en realidad Susie no está en ningún lugar, y hoy simplemente no es más que un cadáver.

Hace bien la abuela Lynn en pensar que no hay Cielo, sobre todo porque decir que Susie habría ascendido al Cielo luego de morir de manera tan horrenda implicaría decir que hay un orden y un sentido en el universo. Orden y sentido que, después de todo, Lynn creyó posible al principio de esta película, cuando le dijo a Susie que el haberle salvado la vida a su hermanito le iba a dar una vida larga y feliz; un augurio por demás falso ya que, unos días después de este salvataje heroico, Susie sería la víctima de un violador y asesino de chicos. Es que el mundo de compensaciones y castigos, el mundo de karmas y recompensas no existe realmente en *Desde mi cielo*. Un buen hombre puede tener una hija que muere de leucemia de pequeña, un criminal siniestro puede encontrar maravillosos momentos de felicidad en su enfermedad y escapar perfectamente de las autoridades, una familia amorosa puede sufrir una tragedia espantosa y un padre puede volverse loco y ser brutalmente golpeado en sus intentos desesperados por atrapar al asesino de su hija.

En este mundo, parece decirnos Jackson, no hay en verdad espacio para orden alguno, la maldad no

vuelve y las buenas acciones no nos garantizan nada. Como si esto fuese poco, en el mundo de *Desde mi cielo* la Policía, que al menos podría tratar de equilibrar un poco la balanza de una realidad caótica, es un desastre, y en la única escena en la cual se ve el rol de la educación, ésta es ridícula.

Ante un mundo de esas características, Jackson va a construirnos otro. Uno de fantasías que —como aquellos libros de cocina y amas de casa felices que reemplazan a los libros de Camus (uno de los autores más pesimistas y obsesivos con el sinsentido del mundo) al principio del film, o como el pingüino encerrado en un mundo feliz de manera perpetua que se muestra en el primer plano de la película— se propone como falso. Es que *Desde mi cielo*, lejos de pensarse como una reflexión sobre el “más allá” (algo que leí en muchos medios y que todavía no entiendo: ¿cómo se puede reflexionar sobre algo que no se conoce?), es más bien un film sobre la necesidad de imaginar que existe un “más allá”, un mundo post mortem, no perteneciente a este lugar, que compense una Tierra dominada por lo arbitrario. Es un error creer que ese limbo alocado que muestra la película, un espacio de imágenes excéntricas que van de lo psicodélico a lo daliniano, pasando por imágenes recargadas de kitsch, pueda ser tomado como verdadero por un director cristalinamente ateo como siempre lo fue Jackson (recordar la forma burlona en la que se utiliza la religión en *Meet the Feebles*, *Mal gusto* y *Criaturas celestiales*). Ni ese limbo ni el paraíso final (no perteneciente a ninguna religión; un dato no menor es que en *Desde mi cielo* jamás se menciona a Dios, por ejemplo) son otra cosa que espacios artificiales hasta lo exacerbado, lugares construidos como expresión desesperada de deseo para que todas las víctimas de un asesino de niños puedan reunirse en una felicidad eterna. Un desenlace para estas personas atormentadas tan improbable como la estalactita mágica que cae sobre el asesino serial para prevenir que éste siga matando gente. Finales que, en ambos casos, sólo resultan angustiantes en su necesidad tan forzada de que todo termine bien.

Sin embargo, esta película, aun desde su desolación, tiene un costado que, aunque mínimo, resulta luminoso. Es que existe en este film una confianza en las relaciones humanas (o “las conexiones”, como las llama Susie) frente a un mundo azaroso que recuerda a aquella reflexión que Barthes hizo sobre *La peste*, la novela escrita por el ya mencionado Camus. En esta crítica, el escritor francés decía que, frente a una realidad caótica, Camus veía como única defensa posible las relaciones humanas. Estas relaciones podían ser endeble, traicioneras, pero al menos en el momento en que existían podían sentirse verdaderas, podían verse como un instante de felicidad posible frente a un mundo mayormente injusto. De ahí que, decía Barthes, si para Sartre el Infierno eran los otros, para Camus los otros eran quizás el Paraíso. Para Jackson, en cambio, el Paraíso es otra cosa, un mundo falso que contrasta con una realidad que este realizador filma muchas veces (y más aún después de la muerte de Susie) como una pesadilla. “Los otros”, más que un paraíso, son un refugio, una fortaleza quizás muy poco segura, posible de ser destrozada en algún momento por el más impiadoso azar, pero claramente la única posibilidad de hacer las cosas más tolerables y hasta por momentos agradables. Algo es algo. **[A]**

### Desde mi cielo **The Lovely Bones**

Estados Unidos/  
Gran Bretaña/Nueva  
Zelanda, 2009. 135'

#### DIRECCIÓN

Peter Jackson

#### GUIÓN

Fran Walsh,  
Philippa Boyens,  
Peter Jackson, sobre  
novela de Alice Sebold

#### PRODUCCIÓN

Carolynne  
Cunningham, Peter  
Jackson, Aimée  
Peyronnet, Fran Walsh

#### MONTAJE

Jabez Olssen

#### FOTOGRAFÍA

Andrew Lesnie

#### MÚSICA

Brian Eno

#### INTÉRPRETES

Rachel Weisz, Mark  
Wahlberg, Saoirse  
Ronan, Stanley Tucci,  
Jake Abel, Susan  
Sarandon.

# Imágenes gastadas

En contra por **Ezequiel Schmoller**



Las películas de Peter Jackson comparten muchos rasgos con las de Tim Burton y las de Terry Gilliam. Los tres directores optaron y optan desde siempre por hacer un cine rabiosamente antimimético: no intentan capturar la realidad “tal cual es”, reproduciendo el aspecto exterior del mundo, sino crear universos paralelos o explorar universos interiores. En las fantasías salvajes de las chicas de *Criaturas celestiales*, en los viajes alucinatorios de *Pánico y locura en Las Vegas*, en cualquier película de Tim Burton parece haber un rechazo visceral por lo cotidiano, lo convencional y lo mundano. Su cine tiene algo de infantil: los tres directores son como niños que están cenando con adultos, se aburren, miran por la ventana y fantasean con guerras épicas, con futuros pesadillescos, con monstruos y superhéroes y dinosaurios y gorilas gigantes, todas cosas más excitantes que la charla de café que están teniendo sus padres y tíos. No sé si a los demás les pasará lo mismo, pero cuando yo pienso en sus películas, suelo acordarme mucho más de sus personajes, paisajes y escenas desafortunadas y estrafalarias que de sus tramas o temas. Los tres directores se destacan, justamente, porque crean imágenes y universos fascinantes y nuevos antes que por su destreza narrativa, sus ideas sobre el mundo o sus innovaciones formales. Muchas veces esa capacidad compensa, al menos parcialmente, otras falencias, como en el caso de *King Kong*.

La historia de *Desde mi cielo*, la última película de Peter Jackson, es sencilla. Estamos en los setenta. Susie Salmon (Saoirse Ronan), una chica de trece años, vive en un suburbio con su familia. Es una familia estadounidense como cualquier otra y la chica tiene una vida como la de cualquier otra. Un día, a la salida del colegio, uno de sus vecinos la viola y la mata. La chica llega a la antesala del Cielo, desde donde ve cómo sigue la vida de su familia. La película alterna estos dos espacios: Susie en la antesala del Cielo por un lado, su familia lidiando con la tragedia y buscando al asesino de su hija por el otro. Ninguno de los dos espacios funciona bien. Con lo de la “familia lidiando con la tragedia”, Peter Jackson no parece sentirse muy cómodo. Lejos de islas remotas y de batallas multitudinarias, no está en su salsa y se nota: en ningún momento logra, acaso porque no le interesa, retratar el drama de esa familia de forma interesante. Es como si no supiera qué hacer.



Todo tiene el nivel de una película de cable cualquiera. Si no nos dicen que la persona detrás de cámara es Peter Jackson, no tenemos cómo enterarnos; podría ser cualquiera. Quizá consciente de que el “drama psicológico” no es lo suyo, Jackson paulatinamente se vuelca al policial, pero de nuevo le pasa lo mismo. El director acumula montajes alternos, pero no logra generar demasiada tensión. No ayuda la voz en off de Susie que atraviesa el relato, mucho más empalagosa que emocionante. En algún momento de la película aparece Susan Sarandon y trae con ella una secuencia de montaje humorística que parece sacada de otra película. No hay caso, el mundo real no es lo suyo: en el universo de los vivos, Peter Peter Jackson no hace pie.

¿Y en el de los muertos? Curiosamente, menos todavía. Decíamos que el cine de Jackson era una usina de imágenes y mundos fascinantes y que eso podía compensar o hacernos olvidar otros problemas. En *Desde mi cielo* tenía la oportunidad perfecta de seguir demostrándolo: ¿qué mayor desafío que representar la antesala del Paraíso al que va a parar Susie? Incluso uno sospecha que Jackson quiso hacer esta película justamente por eso: por las posibilidades visuales que entrañaba diseñar el Limbo. Es decir, la posibilidad de inventar un mundo nuevo. Pero el resultado es tan feo como el de *Más allá de los sueños*, esa película en la que Robin Williams, que sin dudas no se lo merece, iba al Cielo. Las imágenes parecen sacadas de alguna presentación de Power Point de paisajes, son naturalezas que vemos constantemente en postales y calendarios; todo luce acartonado, digital, repetido y falso. Una vez me entregaron en la calle una Biblia resumida e ilustrada. Las imágenes eran igualitas a las de la película de Jackson. ¿Que todo esto se justifica dramáticamente porque así se imaginaría el Paraíso una chica de 13 años? Puede ser, pero en todo caso, ¿quién lo obligó a Peter Jackson a meterse en ésta? ¿Por qué alguien acostumbrado a deleitarnos creando imágenes espectaculares y terroríficas y potentes se metió en una situación en la que tendría que reciclar imágenes viejas, convencionales y gastadas? Una cosa es segura: la próxima vez que pensemos en el cine de Peter Jackson, seguramente no va a ser en este Paraíso infernal que puso en pantalla. Ni en ninguna otra imagen de *Desde mi cielo*. Seguimos a la espera de verdaderos mundos nuevos. **[A]**

Al filo de la  
oscuridad  
**Edge of the  
Darkness**

Reino Unido/Estados  
Unidos, 2010. 117'

**DIRECCIÓN**

Martin Campbell

**GUIÓN** Andrew Novell,

William Monahan

**EDICIÓN** Stuart Baird

**MÚSICA** Howard Shore

**INTÉRPRETES**

Mel Gibson, Ray

Winstone, Danny

Huston, Bojana

Novakovic, Shawn

Roberts.

# El hombre inquieto

por **Marcela Gamberini**



**E**l *hombre inquieto* es la última novela de la muy buena saga del escritor sueco Henning Mankel, protagonizada por el ya mítico detective Kurt Wallander. Mankel es un excelente escritor que supo y sabe conjugar los vaivenes del policial con cuestiones políticas y sociales, no sólo de su país sino también de África, que es donde pasa parte de su tiempo. Wallander comparte con Thomas Craven –el detective de *Al filo de la oscuridad*, interpretado por Mel Gibson– algunas características del héroe del género policial en su vertiente más clásica. Su melancólica soledad, su a veces amenazado celibato, su naturaleza instintiva a la hora de tomar decisiones, su incansable dinamismo, el amor incondicional para con sus hijos y, sobre todo, su constante inquietud.

Así como Wallander “es” cada una de las novelas que protagoniza, Craven/Gibson “es” la película. Detectives crepusculares que motorizan las narraciones con sus aventuras y están siempre presentes. En las aventuras de un hombre en busca de una verdad, ellos tienen la tarea de desentrañar un secreto que la mayoría de las veces es político. Son constitutivos de la literatura y del cine de sus autores, son básicamente relatos de personajes en los que a veces la trama deja de interesar a favor de estas figuras. Ellos son el centro del relato desde el principio hasta el fin.

En *Al filo de la oscuridad*, esta estrategia es doble; por un lado, Craven, con la tragedia del hombre que ve morir a su única hija en sus propios brazos, recorre el relato de punta a punta (está presente en cada plano de la película), otorgándole un ritmo que nunca decae, y, por otro lado, este personaje representa la vuelta a la pantalla de Mel Gibson, en un excelente regreso después de casi ocho años de ausencia. Este regreso permite una lectura más allá de la película en sí misma; Gibson le ofrece a su personaje sus propias características: un veterano a punto de retirarse de su profesión, cansado, con el rostro arrugado, ya sin nada que perder, arriesgando lo poco que le queda. Actor y detective confluyen en una suerte de hombre común y a la vez extraordinario.

En 1946, promediando su carrera como escritor y guionista, Raymond Chandler escribió un magnífico texto llamado “El simple acto de matar”, un ensayo en el que reivindica el alto valor literario de las

narraciones policiales o de detectives –como las llama él–, y en el que a la vez enumera las condiciones de producción y de recepción del género. Muchas de las características que menciona Chandler aparecen en la película: el contexto urbano con la ciudad y su gente, la política con sus peligrosas redes, el choque entre la vida privada y la pública, el verosímil y el realismo del género. “No es un mundo muy agradable, pero es el mundo en el que vivimos”, dice Chandler refiriéndose al universo de los policiales. Pero volviendo a Gibson, a su personaje y a su película, es notable cómo ya en aquellos años Chandler caracterizaba a los detectives mencionando justamente este cruce entre ser un hombre común y ser un hombre extraordinario. En esa intersección es donde aparece la figura del detective clásico, y éste debe ser básicamente un hombre de honor. Esta honorabilidad presente justamente en el rostro de Gibson es lo que lo hace a él más verosímil, más cercano, más conmovedor. Por ejemplo, en la escena en la que se pelea a puño partido con el novio de su hija, se lo ve cansado, abatido, de hecho le cuesta respirar, porque su honor lo lleva a eso, aunque tenga ya algunos años encima como para soportar semejante pelea. El detective que guarda sus instrumentos de trabajo, su chapa y su arma en la mesada de la cocina, que usa el infaltable piloto que alimenta el estereotipo del detective (sí, como Columbo), que no pierde el sentido del humor, es un tipo común que vive entre gente común, pero en este caso es Mel Gibson el que lo personifica sumándole algún sentido extra.

Convengamos en que *Al filo de la oscuridad* es un policial anclado en la vertiente más clásica, un poco torpe en su resolución, con un final repleto de luz blanca y de túnel que en su registro no cuadra con el resto de la película, con un costado político algo fallido y ligero (el de la remanida denuncia hacia las grandes corporaciones y su nefasta incumbencia en la vida de los ciudadanos), pero lo cierto es que tiene un muy buen timing, está bien contado, tiene al menos dos escenas (la de la muerte de la hija y la de la muerte de su amiga) que nos sorprenden, y está Gibson, que, como Wallander, Chandler o Craven, es un hombre inquieto, siempre en tensión con el mundo que lo circunda: un auténtico corazón valiente. **[A]**

# Revisitando clásicos

por Marina Locatelli



Como la factoría del archifamoso Harry Potter llega a su fin el próximo año, cuando se estrene la segunda película del séptimo y último libro, el mundillo del cine andaba en búsqueda frenética de un nuevo producto que pudiese heredar el nicho de espectadores/consumidores de *merchandising* que el niño mago supo conseguir. Fue entonces que apareció en el mapa de la literatura infantil, y siguiendo la estela del mega éxito construido por J.K. Rowling, Rick Riordan, el autor texano de los cinco libros que componen la saga *Percy Jackson y los dioses del Olimpo*. Bajo la premisa de que no hay mejor universo fantástico que el creado por los antiguos griegos, Riordan se vale de gran parte de su mitología para condimentar con aventuras y desafíos la vida de un neorquino contemporáneo.

Percy, que en la obra literaria es un niño, en su versión cinematográfica es un adolescente introvertido, con problemas de dislexia y déficit de atención, con un único amigo, un muchachito negro que camina ayudado por muletas. No sólo es el típico *loser*, sino que además es hijo de madre soltera, nunca conoció a su padre y vive con un padrastro abusivo. Semejantes características hubiesen resultado un campo fértil para cosechar sentimentalismo del más berreta, pero, por suerte, lejos de eso está el espíritu de la película, que luego de unos minutos introductorios se aboca de lleno a la acción y a la aventura.

A Zeus le han robado su atributo, el rayo, y, como los dioses tienen prohibido robarse entre sí, culpa al hijo de su hermano Poseidón. Éste no es otro que el joven Percy, quien, sin saberlo (pues los dioses no pueden relacionarse con sus vástagos), es un semidiós, oculto en una vida gris de suburbio. Las cosas cambian para él cuando una batería de personajes mitológicos entra en su vida. Sátiros, furias, centauros, minotauros le ayudan o le complican la vida intermitentemente, mientras que el nuevo héroe recorre el país para liberar a su madre de las garras de Hades, el dios de los Infiernos.

Sin detenerse en dar muchas explicaciones, sólo las necesarias para que un público no avezado en mitología griega no quede afuera, el relato se centra en el camino del héroe, quien va descubriendo sus poderes, terrenos o divinos, a medida que franquea dificultades, enemigos y distracciones. A pesar del uso de efectos especiales y de

## Percy Jackson y el ladrón del rayo

### Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief

Estados Unidos, 2010, 119'

#### DIRECCIÓN

Chris Columbus

#### GUIÓN

Craig Titley, basado en la novela de Rick Riordan

#### FOTOGRAFÍA

Stephen Goldblatt

#### MÚSICA

Christophe Beck

#### EDICIÓN

Peter Honess

#### INTÉRPRETES

Logan Lerman, Uma Thurman, Sean Bean, Kevin McKidd, Pierce Brosnan, Alexandra Daddario, Brandon T. Jackson, Steve Coogan, Catherine Keene, Joe Pantoliano.

monstruosos enemigos creados por computadora, hay algo muy físico en las secuencias de acción que aventaja a esta película por sobre la saga Potter y que la vuelve mucho más dinámica. Aquí, Percy junto con Grover (Brandon T. Jackson, el gracioso Alpa Chino de *Una guerra de película*), su fiel amigo y *comic relief*, mitad humano, mitad cabra, y con la bella hija de Atenea (Annabeth, una guerrera apasionada), forman un trío dispuesto a la lucha cuerpo a cuerpo, al uso de espadas, arcos y flechas y a las peleas coreografiadas.

Ningún suspiro por una infancia triste o un padre ausente entorpece la acción. La historia elude cualquier tipo de sentimentalismo y remarca esta decisión hacia el final, en la escena del reencuentro entre Percy y su padre, en la que no corren ni abrazos ni lágrimas; basta un simple apretón de manos y a otra cosa.

Además de la pura acción, el otro pilar en el que se sostiene la historia es el humor. Y el humor se consigue tanto desde el guión y las actuaciones como desde la puesta en escena y la banda sonora. Ninguna situación es tan dramática como para que uno no pueda reírse de ella. No es un humor sesudo, ni "inteligente", sino uno simple pero efectivo. Humor que hace que el infierno quede en Hollywood, o que haya continuos chistes sobre las familias disfuncionales, o que el mito de los Lotófagos se agjorne en un casino de Las Vegas y se aluda a la marihuana, o que se use la cabeza de Medusa como un arma mortal. Hay humor en el hecho de que Pierce Brosnan, otrora agente secreto de su majestad, sea un hombre con trasero de caballo. Hay humor en las riñas matrimoniales entre Perséfone y Hades.

Aunque bastante lejos está de la semiperfección —ya que, a veces, le falta timing en la resolución de secuencias—, *Percy Jackson y el ladrón del rayo* realiza sabias decisiones: escoge buenos actores en fuertes roles secundarios (Catherine Keener, Uma Thurman, Steve Coogan), mezcla tecnología de punta con mitos clásicos (los jóvenes se valen de sus iPods y de sus laptops para combatir a sus enemigos) y deja de lado todo razonamiento psicologista para ir directo al entretenimiento y a la aventura. Porque sabe que el movimiento se demuestra andando, sus protagonistas van de un lado a otro, combatiendo míticos enemigos, y sólo descansarán el tiempo suficiente para recuperar energías para la secuela venidera, que, luego de esta primera muestra, augura cosas buenas. [A]

## Días de ira Law Abiding Citizen

Estados Unidos,  
2009, 108'

**DIRECCIÓN** F. Gary Gray

**GUIÓN** Kurt Wimmer

**MÚSICA** Brian Tyler

**FOTOGRAFÍA**

Jonathan Sela

**EDICIÓN** Tariq Anwar

**INTÉRPRETES**

Jamie Foxx, Gerard  
Butler, Colm Meaney,  
Bruce McGill, Leslie  
Bibb.



## Hay que matarlos a todos

A favor por **Nazareno Brega**

“¿Y si X te dice ‘tirate al río’, vos vas y te tirás?” es un buen ejemplo de la típica retórica maternal que pone en crisis el coeficiente intelectual de cualquier vástago. Más de una vez puede remplazarse X por “el cine” y esa obviedad del paradigma materno sobre el suicidio inducido puede aplicarse a la manera en que la crítica trata a sus lectores a la hora de hacer alguna lectura ideológica de una película. Uno tiene ganas de constatar sus 23 pares de cromosomas cuando lee cosas en sintonía con “la justicia por mano propia es mala”, sobre todo por la aberración en materia de derecho que se sospecha ante el uso de la palabra “justicia” dentro del contexto de una frase semejante. Hay que ser grandote y zonzo para creer necesaria la aclaración al espectador de que quien defiende al que asesina por venganza “es un facho”. *Días de ira* amaga con tomar ese camino señalado con tanto desgano por la crítica, pero, antes de que algún distraído alcance a correr por derecha a la película, buenos y malos cambian de equipo más veces que el Tweety Carrario. F. Gary Gray sigue desde el principio esa vía que tomó Hitchcock en *Psicosis*, y juega con la moral y la empatía del espectador. El fiscal Jamie Foxx involuciona del garantismo al “fuck civil rights!” apenas le tocan un carozo que se comía en el trabajo. El villano de Gerard Butler es la antítesis del Guasón, un Batman desenmascarado que, después de una tragedia familiar, decide perseguir criminales ¡desde la cárcel! sin jamás “quedar pegado” a ningún asesinato. “Esto va a ser bíblico”, avisaba Butler al comenzar su cacería con un estilo tan cerebral que abusa sin honestidad alguna de ese dicho sobre la venganza como un plato que sabe mucho mejor cuando se sirve frío. Sin luces y por ese estéril camino hacia las tinieblas, donde se cruza con *Al filo de la oscuridad*, que viene de frente y con las luces bien altas, *Días de ira* se transforma en un film complejo en el que es imposible vislumbrar maniqueísmos. Y, sobre todo, es una película que cuestiona esa mirada ideológica unidireccional y en modo automático de la crítica, al mismo tiempo que demuestra, en su narración y desde lo audiovisual, una libertad absoluta. **[A]**



## Viaje a las cavernas

En contra por **Hernán Schell**

Hay que decir que hay un buen momento en *Días de ira*. Se trata de una escena en la que Clyde Shelton (Butler), todo ensangrentado luego de matar a su compañero de celda con el hueso que quedó de un churrasco, empieza a reclamar de manera relajada y jocosa una ducha. En ese chiste negro filmado con un timing excelente se muestra a Butler en su mejor momento actoral, pero también se muestra un vengador psicópata, con un sentido del humor macabro y brillante y sin nada que perder. Y también se exhibe a un Shelton oscuramente atractivo, de esos malvados cinematográficos que de tan desobedientes, impiadosos y brillantes terminan generando una incómoda seducción. Pero hay que decir también que éste es uno de los pocos momentos inspirados en una película mayormente fea. Un film dueño de una vuelta de tuerca disparatada, con momentos melodramáticos horribles e innecesarios (¡esas escenas reiterativas y hechas a puro golpe bajo que muestran a Shelton angustiado mirando el brazalete de su hija muerta!), y que, en una comparación ridícula y forzada como pocas, hace un montaje paralelo entre un ejecutado a muerte y una nena que toca el chelo en un concierto. En medio de todo esto, además, se plantea de manera permanente lo complejo que es el sistema judicial y la imposibilidad de llegar a un estado de justicia “perfecta”, tanto mediante el Estado como mediante la acción de la justicia por mano propia. Toda esta problemática no pocas veces es abordada por la película con inteligencia, o al menos la suficiente como para que uno vea a “la Justicia” como una entelequia terriblemente imposible. Sin embargo, todo termina siendo arrojado por la borda cuando, en un final reaccionario hasta lo grosero, la película termina viendo la solución a todo en un acto aberrante de justicia por mano propia y en una reivindicación final de la familia como la mejor de las instituciones. Todo un ejemplo de cómo hacer un film que empiece presentándonos un tema complejo para terminar con una solución cavernícola. **[A]**

## Rosa Patria

Argentina, 2008. 90'

### DIRECCIÓN

Santiago Loza

**GUIÓN** Santiago Loza

### FOTOGRAFÍA

Paula Grandio

### EDICIÓN

Lorena Moriconi

### PRODUCCIÓN

Liliana Paolinelli,

Cristina Fasolino

### INTÉRPRETES

Rodolfo Fogwill,

Fernando Noy, Arturo

Carrera, Alejandro

Ricagno.



Los films de Loza son de lo más complejo y exploratorio de los últimos años en el cine argentino.

Desde su debut en el largo con *Extraño*, el director viene haciendo películas que revelan una búsqueda singular e intransigente, guiada por sus propios interrogantes. *Rosa Patria* es, en esa serie, una muestra cabal de esa conjunción de riesgo y talento, destinada a ofrecer una imagen en movimiento de Néstor Perlongher. Hay en *Rosa Patria*, más bien en su impulso ajeno a todo tipo de convencionalismo propio del documental biográfico, algo que recuerda a aquella película clave de los años 80 que fue *Gombrowicz, o la seducción*, de Fischerman. La mezcla de registros, la impresión de que en cada escena el film puede cambiar deslizándose hacia lo imprevisible hacen del trabajo de Loza un caso intrigante y para celebrar. ¿Que es irregular su transcurso? ¿Y por qué habría de serlo considerando su sujeto? Loza apela a recursos que sacan partida del diálogo o la

colisión: entrevistas, música, registro teatral, lectura de poesías, elementos visuales, entre otros, arman un raro artefacto que produce no sólo un discurso sobre el poeta y ensayista, sino también un universo en ebullición que puede caracterizarse como *perlongheriano*. Los poemas, que en una propuesta convencional habrían compartido protagonismo con las entrevistas a aquéllos que lo conocieron o quienes lo leen, aquí son oportunidad para el despliegue de performances que ponen al sujeto en acción, incluso en ausencia. Si hay una matriz en el film, es la de esa especie de pequeño teatro orquestado por Santiago Loza, inspirado en Perlongher. De las fricciones y las consonancias entre ambos surgen los momentos más logrados.

No es la biografía, la obra poética o los ensayos de Perlongher lo que aquí predomina, sino las huellas de una presencia y una energía que se transmiten de forma inquietante, móvil. De allí el lugar resaltado que en *Rosa Patria* asume la militancia por los derechos de los homosexuales, constantemente rebelándose ante todo casillero adaptacionista, muy especialmente ante aquéllos propios de los bienpensantes. Quienes aparecen en la pantalla se *perlongherizan* o al menos se tiñen de *neobarroso*, esa poética que el autor proponía como nacida de la mezcla entre el barroco y el fondo del Río de la Plata. Aquí no se trata tanto de evocar al militante, intelectual o artista, de recordarlo o de (con el perdón de Derrida) deconstruirlo; más bien, de conjurarlo. Pero ante el conjuro, el fantasma se rehúsa a aparecer, entonces la ausencia se actúa. Los oficiales participan, entre la condición del testigo y la del médium, de esta gozosa invitación a Perlongher como *daimon* que florece, irreductible y viviente, en cada intersticio de esta *Rosa Patria*. **EDUARDO A. RUSSO**

## Ártico

Argentina, 2008. 80'

### DIRECCIÓN

Santiago Loza

**GUIÓN** Santiago Loza,

Eduardo Crespo, Iván

Fund

### PRODUCCIÓN

Iván Fund, Patricio

Toscano

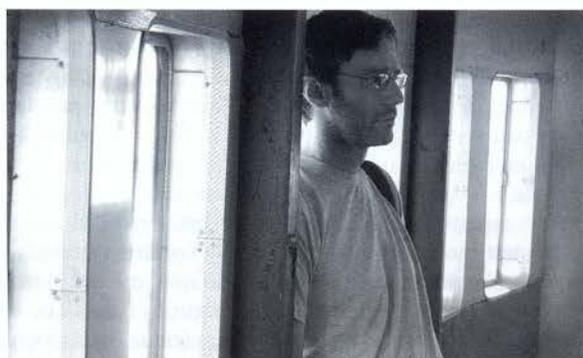
**FOTOGRAFÍA** Iván Fund

### EDICIÓN

Lorena Moriconi

### INTÉRPRETES

Pablo Seijo



**Á**rtico es quizás la mejor película de Santiago Loza. Es concreta, precisa y sólida. Seguimos a un hombre durante las etapas de un viaje que adivinamos desesperado; la cámara, casi siempre, se ubica detrás de sus hombros. Así, él mismo ocupa en gran medida parte del plano, ocultando y descubriendo, alternativamente, el espacio que lo rodea. El efecto es extraño: ante este movimiento a veces aleatorio, la imagen –la definición de la imagen, en realidad– permanece en suspenso. El ambiente mismo es extraño. Como toda zona suburbana entre el campo y la ciudad, su indefinición tiene algo de monstruoso; allí puede pasar cualquier cosa. En eso consiste la solidez del film: todos los elementos tienen que ver con el suspenso. El hombre a quien seguimos desde el amanecer hasta el atardecer es joven pero no tanto; está sin afeitar, desalineado, está vestido de traje pero lleva una mochila con adornos infantiles. Habla por celular con dos

interlocutores: sus modos para con cada uno de ellos son diferentes. Por un lado, le habla cariñosamente –aunque de manera seca– a una mujer; por el otro, habla con alguien que podría ser su jefe, alguien cuyas órdenes hay que cumplir. Podemos pensar en un encuentro clandestino con una amante, por ejemplo, y la hipótesis casi cerraría. Como en cualquier film de suspenso –y el suspenso es la materia que construye y se analiza en el film–, tratamos de cerrar aquello que queda abierto, de completar el sentido de acuerdo con nuestros miedos o deseos. Loza experimenta con esto y pulsa la cuerda del desconcierto durante toda la película, aunque otorgando indicios claros respecto de lo que sucede. Si hay una sorpresa final, pues, es una consecuencia lógica de la puesta en escena y no una imposición del guión. La pregunta es si éste es el mejor film de Loza por acercarse, incluso tangencialmente, a un género. La respuesta es que el suspenso no es un género sino el dispositivo narrativo fundamental que nos hace interesarnos por lo que vemos, y al trabajar alrededor de él Loza hace cine. Alejado de los simbolismos extra cinematográficos que lastraban *La invención de la carne*, la sobreexplotación de un procedimiento que hería *Extraño* o los elementos teatrales mal ensamblados que hacían ambas cosas con *Cuatro mujeres descalzas*, Loza aquí adopta la posición de cineasta puro. Si bien *Ártico* puede verse como un (logrado) ejercicio de estilo, funciona más allá de su corset formal porque establece un lazo entre el espectador y el protagonista que va más allá del experimento. Primero por curiosidad, después por miedo, queremos saber qué le pasa a esa persona, a ese forastero en tierra extraña. En esa comunidad reside la precisión del film. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



## Andrés no quiere dormir la siesta

Argentina, 2009, 108', **DIRIGIDA POR** Daniel Bustamante, **CON** Norma Aleandro, Conrado Valenzuela, Fabio Aste, Marcelo Melingo, Juan Manuel Tenuta.

Dentro del cine argentino más reciente (y no tanto) existen diversas películas que, con distinta fortuna, intentan describir desde diversos ángulos los trágicos años de la dictadura militar que asoló nuestro país entre 1976 y 1983. Con films que van desde los de explícita denuncia, pasando por documentales de calidad desigual hasta eventuales engendros impresentables, esa época ha sido una fuente inagotable para un grupo bastante amplio de realizadores. Sin embargo, la repercusión de los sucesos de la vida cotidiana en la conducta de un niño durante ese tiempo no había sido hasta ahora abordada de una manera directa, y esto es lo que se propone la ópera prima de Daniel Bustamante. Ambientada en un poblado santafecino en el año 1977, en el que distintos acontecimientos indican la existencia de un centro de detención clandestino, la película describe las vivencias emocionales de su pequeño protagonista (el sorprendente Conrado Valenzuela), luego de la inesperada muerte de su madre –militante política– en un accidente y de la ulterior convivencia del chico con su abuela, un personaje de rasgos marcadamente ambiguos. Narrada desde el punto de vista del niño, en su primera hora la película consigue, a través de varios aciertos de planificación y una adecuada utilización del fuera de campo, transmitir el clima asfixiante y opresivo que se vivía en esos días. Es una lástima que en su último tercio recurra a subrayados que habían sido evitados hasta entonces y que la música adquiera una presencia demasiado evidente, elementos que le quitan fuerza al relato. Pero, aun con esos reparos, la mirada poco indulgente sobre el mundo infantil y la dosis de autenticidad que destila el film provocan que los resultados sean atendibles y que se pueda tener expectativas sobre futuros trabajos del realizador. **JORGE GARCÍA**



## Adopción

Argentina, 2009, 67', **DIRIGIDA POR** David Lipszyc, **CON** Franco Gross, Ignacio Monná, José María Regueira, María Susana De Señas.

El documental de David Lipszyc (*El astillero, La Rosales*) se centra en el proceso adoptivo de Juan, un chico de ocho años cuyo pasado previo a su estadía en un orfanato es confuso e incierto. El proceso se complica a partir de la homosexualidad de su adoptante Ricardo (con todo lo que la homoparentalidad apareja) y de una probable filiación de Juan con casos de niños nacidos bajo cautiverio durante la última dictadura.

Este combo de adopción, homosexualidad y robo de niños que podría sonar a una sobrecargada trama de ficción (además, Juan expresa un particular interés por la guerra de Malvinas) se basa en un caso real. Pero, al no contar con los verdaderos protagonistas, el director elige contar la historia a través del falso documental y superpone el testimonio del padre y del hijo (actores) con otro material en Súper 8 que ficcionaliza lo que se cuenta.

El relato, que es auténtico cuando los protagonistas dan testimonio (los actores están bien, la narración progresa, la película se vuelve intrigante y mueve a la reflexión), se disgrega con la inclusión de las imágenes en Súper 8, que escenifican y subrayan todo lo que se dice, sin lograr que ese material respire o se imponga con peso propio. Algunas imágenes intercaladas con una clara finalidad estética como la de los "playmobil" recuerdan a *Los rubios*, pero se usan con mucha menos pericia que en el documental de Carri.

De todos modos, y más allá de toda limitación, decisión formal o comparación, la película se impone por su sinceridad testimonial, arroja luz sobre cuestiones históricas no resueltas y ayuda a pensar la homoparentalidad, una cuestión ante la que seguramente estamos llenos de prejuicios. **LILIAN LAURA IVACHOW**



## El imaginario mundo del Dr. Parnassus

The Imaginarium of Dr. Parnassus  
Reino Unido/Canadá/Francia, 2009, 123', **DIRIGIDA POR** Terry Gilliam, **CON** Heath Ledger, Christopher Plummer, Tom Waits, Johnny Depp, Jude Law, Colin Farrell.

Las referencias de Terry Gilliam a Lewis Carroll y sus Alicias no son novedad. Es más, el primer largometraje que Gilliam dirigió solo fue *Jabberwocky*, título que remite a un poema incluido en *Alicia a través del espejo*. Pasaron más de 30 años, y 12 películas, desde *Jabberwocky*, y Gilliam sigue haciéndolo: acá nos cuenta la historia de un hombre que posee un escenario ambulante en donde monta una obra cuyo centro es un espejo. Cualquiera que atraviese ese espejo accede a un colorido universo ajustado a sus gustos e intereses y retratado desde una estética que responde a la influencia del Gilliam dibujante. En medio de esos mundos, esta historia presenta a un diablo (un genial Tom Waits) que viene a recolectar una apuesta y a un Tony (Heath Ledger) que sólo trae problemas. Con todos esos mundos, la puesta en escena de esta película resulta en un collage que remite al surrealismo de Dalí, a lo espeluznante de Tim Burton, al ambiente medieval y hasta a la Londres retratada por Charles Dickens. Y lo que une esa mezcla es la presencia de algunos temas que obsesionan a Gilliam: la imaginación, la locura y el absurdo como escapes de la realidad, pero también como formas de descubrirla (justamente en el universo imaginario algunos personajes de esta historia descubren verdades ocultas). Porque este relato presenta la imaginación como un mundo posible pero no anárquico: ingresar en él supone una ineludible elección entre el bien y el mal. Precisamente ahí es donde la película se hace solemne y ostentosa. Entonces se nota lo forzado de un guión corregido por la repentina muerte de Heath Ledger. Sin embargo, lo tironeado de su narrativa resulta insignificante frente al hecho de que el director haya desaprovechado al Tom Waits que solía cantar "¿Puedo usar tu cráneo como bol?" en el papel de un diablo que hace trinar un reloj en el oído de su oponente: un (¿dios?) borracho de barba blanca. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

## Día de los enamorados

### Valentine's Day

Estados Unidos, 2010, 125', **DIRIGIDA POR** Garry Marshall, **CON** Jessica Alba, Jessica Biel, Bradley Cooper, Hector Elizondo, Jamie Foxx, Jennifer Garner, Topher Grace, Anne Hathaway, Ashton Kutcher, Shirley MacLaine, Emma Roberts, Julia Roberts, Patrick Dempsey, Taylor Lautner, Taylor Swift, George Lopez, Queen Latifah, Eric Dane, Kathy Bates.

**V**einte megaestrellas del cine, la televisión y la música americana son la única *raison d'être* de este enredo de naderías con intensidad de comedia romántica coral, que toma por excusa los festejos del día de San Valentín. A Kutcher lo deja Alba, a pesar de que había aceptado su propuesta de casamiento. Garner, engañada por Dempsey, se da cuenta de que está enamorada de Kutcher, su mejor amigo. Roberts –la sobrina– quiere tener su primera experiencia sexual. Roberts –la tía– vuelve de la guerra para ver a su hijo. Se arman o rearman parejas a granel: Biel/Foxx, Grace/Hathaway, McLaine/Elizondo, Swift/Lautner, Dane/Cooper, y así *ad infinitum*. Si usted cree que esta descripción es muy somera, espere a ver la película y compruebe que ninguno de los personajes traspasa esta superficialidad. El guión linda la imbecilidad. La dirección no es digna ni de un amateur. Las actuaciones son de cartón piedra. La química entre las parejas es inexistente. El torpe timing, el tono (empalagoso, bobo) y el ritmo de la película son como monolitos, sedimentados, fósiles. Lo que se dice un mamarracho, bah. **MARINA LOCATELLI**

## Plumíferos

Argentina, 2010, 80', **DIRIGIDA POR** Daniel De Felippo, **CON LAS VOCES DE** Mariano Martínez, Mirta Wons, Peto Menahem, Luisana Lopilato, Mike Amigorena, Carla Peterson.

**P**lumíferos, “la primera película argentina de animación en 3D”, es el homenaje más sincero al Hitchcock pajarero jamás hecho por el cine. El mérito es de De Felippo, que ya había perpetrado *Los superagentes, nueva generación*: las aventuras porteñas (única idea de la película realmente explotada) e interbarrales de pájaros varios son lo más aterrador que unos tetrápodos pueden llevar a cabo en fílmico. Imaginen un film de Pixar (conductas antropomórficas en seres que no son humanos) pero en su versión Once: animación desvincijada, chistes básicos (sí, alguien dice “Me voy volando”), y un relato clásico mezclado –revuelto– con el universo catódico nacional, con esa gente que sale en la *Paparazzi* cuando se revuelca o deja de revolcarse. Hay momentos dignos, en la calidad visual, de un screener (colores sin consistencia, imagen quemada); hay otros que hacen

pensar en una jaula (el villano de Machín: una película de Disney a la derecha, por favor), pero toda *Plumíferos* hace pensar que si ésta es “la primera película argentina de animación en 3D”, lo de “mejor pájaro en mano” es, cuanto menos, bastante cuestionable. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

## Los hombres que no amaban a las mujeres

### Män som hatat kvinnor

Suecia/Dinamarca/Alemania, 2009, 152', **DIRIGIDA POR** Niels Arden Oplev, **CON** Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Sven-Bertil Taube.

**Q**ué tema el de los últimos best sellers traspuestos al cine... He aquí otro director que se monta al éxito ajeno para succionarle la sangre y convertirla en cine. Estamos, entonces, ante otro de esos ataques vampíricos tornados película: basado en el primero de los libros de la saga “Millennium” de Stieg Larsson, éste es el comienzo de la historia de Mikael y Lisbeth. Él, un periodista ultra conocido, investiga un asesinato ocurrido hace 40 años; ella, una hacker vestida de emo y con un pasado difícil, ayuda a Mikael a resolver ese misterio. Esta historia, que se vendió en millones de ejemplares y le dio a Larsson una fama y una fortuna que no pudo conocer en vida, ahora cae en manos de Niels Arden Oplev, un director con más experiencia en televisión que en cine y que arma este relato a base de diálogos informativos y una puesta en escena tradicional. De todo eso surge este *whodunit* cuyo fuerte son sus dos protagonistas, pues sólo la intensidad de esos personajes abre un espacio que intriga nuestra mirada y hace que ya no interese hurgar en la historia de aquel asesinato sino (con rima y todo) en la mente, el pasado y el presente de dos personas comunes y corrientes. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

## El Hombre Lobo

### The Wolfman

Reino Unido/Estados Unidos, 2010, 102', **DIRIGIDA POR** Joe Johnston, **CON** Benicio Del Toro, Anthony Hopkins, Emily Blunt, Cristina Contes, Simon Merrells.

**S**i alguien me decía que iban a hacer una remake de *El Hombre Lobo* (1941) con Rick Baker en efectos de maquillaje, Walter Murch en montaje, Danny Elfman componiendo la música, Rick Heinrichs en diseño de producción y Joe Johnston como director, apostaba doble contra sencillo que iba a ser una bomba; ni de chiste salía mal con esos talentos en cantidades industriales. Habría perdido. *El Hombre Lobo* profundiza en esos desastres llamados remakes que vienen hundiendo al cine estadounidense hace rato. Acá hay showcitos de un Anthony



Hopkins otra vez *lecterizado* y de un Benicio del *Lobo* al que habría que poner un bozal legal. Igual, la culpa no es del lobo, sino de quien le da de comer efectismo sonoro, niebla de recital de banda tributo, gráficos digitales sin imaginación y un conflicto padre-hijo de guión de corto estudiantil que atrasa mil años pero quiere ser clásico. Ah, sí, ése es el problema: a alguien se le ocurrió ir a la raíz del clasicismo del terror y en realidad se hundió con toda la troupe. Una película que nació enterrada. RIP. **DIEGO TREROTOLA**

## La gran fiesta de Coco

### Coco

Francia, 2009, 95', **DIRIGIDA POR** Gad Elmaleh, **CON** Gad Elmaleh, Noémie Lvovsky, Gérard Depardieu.

No, no es la de Basile. De ser así, sería un film muy divertido. No, ésta es la historia de un tonto de la comunidad judía de París, ésa que alguna vez se retrató en *La verdad de los hombres* (Thomas Gilou, 2001), y de cómo prepara el Bar-Mitzvah de su hijo con un grado de torpeza y obsesión digno de un personaje de otra película cualquiera. No sólo se trata de un film inorgánico; además, cualquiera de sus secuencias, no importa cuál elija, carece absolutamente de humor. Y no se trata de que uno no “entienda” el humor porque es “muy local”, sino que si uno lo entiende, se quiere morir de local o de visitante. Es un problema de timing, de no saber cuánto ha de durar una imagen para que el gag capture algo de efectividad. Se basa exclusivamente –Elmaleh es también el director– en la presencia del capo cómico en el centro de la escena. O sea, un tipo de cine que ya no funcionaba en la periferia hace treinta años. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

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

	ÁLVARO ARROBA. Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO. El Amante	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana Indiscreta, Perú	DIEGO LERER Clarín	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com.ar	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Aquel querido mes de...	7	9	9	10	10	8	9	9	9	8.89
Toy Story 1 3D	7	8	10		8	7	9			8.17
Toy Story 2 3D	9	5	10		6	7	9			7.67
Un maldito policía en...	7	7	9	4			8	8		7.17
Redacted	10	10	9	9	3	6	8	5	4	7.11
Alicia en el país de las...		7	5				6		8	6.50
La madre			7				7		5	6.33
Enseñanza de vida		8	7	6	3	6	6		7	6.14
Rosa Patria		7			3		6	7	7	6.00
Adopción			6			5	5	6		5.50
Al filo de la oscuridad		4	7		4					5.00
Ártico			6						4	5.00
Percy Jackson y el ladrón...		4	7			4				5.00
Un hombre serio	1	8	3	1	5	5	8	6	5	4.67
El imaginario mundo...	5	6	5	2	4	5			5	4.57
Días de ira		5	3							4.00
La gran fiesta de Coco		5	4		3					4.00
Los hombres que no...		4	4							4.00
Desde mi cielo	1	6		2	1	6	5			3.50
El Hombre Lobo		5	2			4	4	2		3.40
Preciosa	1	5		5	2		1	4	5	3.29
Día de los enamorados		5	1			2	4	2		2.80



# COOL CUTS

h a i r s t u d i o

**20% de descuento presentando la revista.**

En el mes de la mujer, las mujeres acceden a un 2x1 en días de spa abonando en efectivo, sólo en el local de Marcelo T de Alvear 1978. Tel.: 48134211.

Cool Cuts es un reconocido salón de belleza y uno de los principales del país, que acerca a sus clientes las tendencias de la moda en corte, peinados y color. También presenta su exclusivo Spa Urbano ubicado en pleno corazón de Buenos Aires, donde se combinan tratamientos cuidadosamente personalizados con equipos de última tecnología.



## Una furtiva lágrima

por Marcos Vieytes

**Los amantes**  
**Two Lovers**  
 Estados Unidos,  
 2008, 110',  
**DIRIGIDA POR**  
 James Gray.

Atención: Se revelan detalles de la resolución del argumento.

**L**os amantes es una gran película sobre el amor que se vale de la manipulación melodramática para minar la popularidad institucional del enamoramiento como absoluto, y demostrar hasta qué punto puede ser un producto social obediente a leyes socioeconómicas férreas. Leonard y Michelle no van a estar juntos nunca porque pertenecen a clases sociales distintas, y no hay en ellos (en uno o en ambos) la suficiente lucidez o fuerza o fe para torcer ese destino y sostenerlo. De familia rica venida a menos, Michelle encuentra sólo en su amante casado alguien que pueda satisfacer lo que para ella, porque nunca se le ha ocurrido siquiera cuestionárselas, son necesidades elementales de las que es incapaz de prescindir: bailar en boliches exclusivos, cenar en restaurantes de primer nivel o ir a la ópera. Y es aquí donde se queda afuera Leonard, que una

noche llega con ellos hasta la puerta del teatro, para enterarse entonces de que su paseo por la clase alta se termina justo en el umbral del templo lírico. En la siguiente escena lo vemos poniendo en su equipo de música uno de esos cd's baratos que se compran en los supermercados, con un popurrí de arias célebres. Michelle representa para Leonard, entre otras cosas que él no racionaliza del todo, un ascenso social que disfraza de lirismo. Por esa inconciencia le creemos y por eso lo queremos, pero Gray nunca nos deja olvidar esa realidad que Leonard no ve, cegado por el brillo de un falso absoluto al que se entrega con la desesperación del que precisa profesar una fe, cualquiera que ésta sea. Para ese muchacho, Michelle es una deidad que está siempre en lo alto (cuando le muestra un pecho desde la ventana, Gray transforma a Paltrow en un icono prerrafaelista cuya languidez y lejanía prefiguran el carácter inaccesible de esa mujer para Leonard, amén de caracterizar psicológicamente al personaje masculino en relación con ésa y otras mamas), porque habita un departamento mantenido por su amante que está situado en el piso superior del mismo edificio que Leonard, o porque ella misma lo cita recurrentemente en la terraza. Siempre debajo o detrás de Michelle, eterno tercero en discordia, Leonard sólo cuenta con el anacrónico, tierno, patético orgullo de pagar el anillo de compromiso a su alcance en efectivo, como único recurso para oponerse al capital financiero de ese socio de un estudio jurídico con el que rivaliza inútilmente. Leonard es, a lo sumo, un perdedor moral.

De este lado está Sandra Cohen, la chica judía que abiertamente se interesa por Leonard, se ofrece a él y acepta desde el vamos un rol maternal sustituto como aquélla que habrá de cuidarlo y protegerlo de por vida, a sabiendas del lugar subalterno inicial que ocupa, pero destinada y dispuesta (sin malicia alguna, sin cálculo personal sino, a lo sumo –y eso es lo terrible–, con el inoculado por su clase social) a ser en el futuro la imprescindible garante de la estabilidad psicológica y emocional del protagonista, así como del orden social cerrado de la familia y de la colectividad, cuyo rol todavía ejerce Isabella Rossellini, la madre biológica del protagonista, con encantadora monstruosidad. Entre los polos de Michelle y Sandra está Leonard, que, no casualmente, padece un trastorno bipolar (también se dice que su compromiso previo fracasó por un tipo preciso de incompatibilidad genética, con lo cual aparecen en la película al menos dos diagnósticos que vienen a ser algo así como genéricos, marcas o logos que fijan la voluntad del sujeto a un estado de salud codificado poco menos que definitivamente bajo el signo de la enfermedad y la necesidad de la cura, el cuidado o el control externo permanente). Su concepción desmedida del amor y la pasión es catalogada entonces como la del enfermo, la del afiebrado, la del sensible como otra acepción del artista (no por nada se dedica a sacar fotos en blanco y negro de lugares sin gente), que, en todos los casos, busca liberarse sin saber cómo hacerlo, sin prescindir nunca del todo del temor –que no del temblor– a lograrlo. Su soledad es la del hombre entre mundos, y es justo

después de tener sexo con Sandra y confirmarle que tomará las “fotos artísticas” del Bar Mitzvah del hermano menor de la chica cuando esto se hace evidente de la manera más sutil y devastadora. Las comillas responden a la dolorosa ironía con que Phoenix, gracias a un leve cambio de voz y un gesto mínimo, pronuncia esas palabras y revela entonces la parcial pero concreta, intolerablemente partida conciencia de sí y de su entorno que tiene el personaje, la enorme tristeza de su vida futura como encargado de una tintorería familiar y como marido de Sandra, quien se va después de haber hecho el amor con él sin tener la más mínima idea de lo mucho que ese hombre con el que acaba de acostarse le ha dicho mediante apenas una inflexión de la voz.

El destino del anillo de compromiso que Leonard compra inútilmente para Michelle es quizá el signo fundamental de *Los amantes*. Abandonado casi al pie del altar, aunque aquí no haya boda ni marco formal de unión amorosa, Leonard se dirige a la rambla y arroja el anillo hacia la noche. Nunca escuchamos el ruido que hace al caer sobre el agua porque cae sobre la arena, que es de donde lo recogerá casi inmediatamente para dárselo a Sandra, futura esposa a quien no ama pero que le asegura la reinserción en el círculo familiar y comunitario. Esta decisión suya puede ser pensada como prueba de madurez, como la incorporación en la psique del personaje de un principio de realidad poco menos que imprescindible para la vida social. Pero no podemos dejar de pensar en ese acto como en una profanación, una blasfemia, una herejía, además de verlo como la reincorporación de un producto que se creía perdido al ciclo del capital. Si Michelle y lo que Leonard siente por ella son verdaderamente únicos, irrepetibles, diferentes de toda otra cosa conocida, ese anillo no puede ser dado a ninguna otra persona que aquélla para quien ha sido con-sagrado. Usarlo sin solución de continuidad para franquearse la reinserción en el mundo, ofreciéndoselo a Sandra después de haberlo arrojado a las aguas, adquiere en la película un valor simbólico similar al que en muchas culturas reviste el delito de usar para consumo personal una ofrenda dedicada a los dioses. Haciéndolo, Leonard no sólo niega lo sagrado, sino que además se niega a sí mismo, cosa que pudo haber evitado yéndose solo, por ejemplo. Pero en esa relación con lo sagrado que mantiene el personaje, también se juega la oscilante relación de la película con el género melodramático (no es fortuito el vínculo de los personajes con la ópera), que se vale de la pasión amorosa para poner lo absoluto en escena. Tal vez por eso lo que más ruido hace en esta película son las escenas de sexo y, en especial, la que Leonard mantiene con Michelle en la terraza. Que en un melodrama clásico habría quedado fuera de campo, metaforizada, y que aquí es incluida, aunque no mostrada, casi por compromiso con un público ya incapaz de creer en una ficción –o incapaz de creer en la ficción como emblema de otra realidad– en la que dos amantes piensen en fugarse juntos sin haberse acostado antes. **[A]**



## La voz del faraón

por Jaime Pena

Entre los estrenos de estos primeros meses del año, la película española de la que más se ha hablado es *El cónsul de Sodoma*, de Sigfrid Monleón, no por sus cualidades cinematográficas intrínsecas, sino por la polémica, claramente fomentada desde la casa productora, en torno al tratamiento que la película hace de la biografía del poeta Jaime Gil de Biedma. Su paso por la cartelera ha sido tan fugaz que, cuando casi había desaparecido por completo de los cines, las disputas entre los miembros del equipo y algunos de los viejos amigos y conocidos del poeta (en especial Juan Marsé, víctima de un despiadado retrato en la película) todavía resonaban en las páginas de los diarios. Si el público no acudió de todas formas a verla fue seguramente por su convencimiento de que se trataba de otra de las imposibles, acartonadas y televisivas biografías a las que nos tiene acostumbrados el cine español. Es decir, por una suerte de creencia consensuada, y hasta me atrevería a decir que atávica: estamos ante una (otra) mala película. El público no andaba muy descaminado, pese a que la película de Monleón proporciona un generoso divertimento en su retrato desprejuiciado, festivo y un tanto autoparódico de las andanzas sexuales de Gil de Biedma, explicitando su homosexualidad de un modo poco habitual por estos lares. La diversión es proporcionada sobre todo por el desfile de conocidos personajes del mundo cultural español de los sesenta y setenta, algunos identificados claramente por su propio nombre (Marsé, Barral), otros meramente insinuados (un jovencísimo Vila-Matas). Y todo ello sin miedo alguno al ridículo, ni siquiera cuando un esforzado Jordi Mollá en el papel protagonista se detiene, alza su mirada al cielo y comienza a recitar sus poemas.

Si *El cónsul de Sodoma* es percibida como un desastre, cualitativa y comercialmente hablando, con *Invictus* ocurre todo lo contrario. Es un éxito y, como ocurre con todo el cine de Clint Eastwood (o el de Woody Allen), es recibida con honores de obra maestra. Habiendo visto ambas películas en el curso de la

### Invictus

Estados Unidos, 2009, 133'

DIRIGIDA POR  
Clint Eastwood.

misma semana, no observo diferencia alguna (cualitativa) entre ambas. Es más, puesto a preferir, me quedo con la de Sigfrid Monleón, con la que al menos no te aburres y la cual es menos consciente de su "importancia". A Eastwood le sientan muy mal estos encargos pensados para la temporada de los Oscar, más cuando son productos manufacturados a la medida de su actor o actriz protagonista (ya ocurría con *Changeling*). En *Invictus*, Morgan Freeman se siente tan a gusto en su papel de Nelson Mandela (se parece tanto) que ha llegado a la conclusión de que no es necesario interpretar. Eastwood ha interiorizado que está ante un proyecto importante, de esos con mensaje universal, hasta tal punto que considera que no es preciso que ese mensaje emane del propio relato. *Invictus* cuenta cómo Mandela se sirvió del mundial de rugby celebrado en Sudáfrica en 1995, poco después de ser elegido presidente, para unificar a todo el país, a blancos y negros, a los culpables y a las víctimas del Apartheid. Ése es el punto de partida de *Invictus*... y su conclusión. No puedo evitar pensar que la finalidad de esta película no es contarnos un relato aleccionador sobre el perdón, sino, simple y llanamente, promocionar el próximo mundial de fútbol.

Freeman/Mandela se pasa toda la película lanzando consignas y sermoneando, como si los diálogos estuviesen entresacados de alguna cansina hagiografía. En un partido de rugby se sienta junto a su secretaria y ésta le pregunta, con toda naturalidad, cuáles van a ser los primeros países que visitará. "Inglaterra, Estados Unidos y Arabia Saudí", responde Mandela, "donde está el dinero", reduciendo de este modo a los personajes y las situaciones a meros arquetipos sin vida propia. ¿Hablan así los presidentes? Creo que no hace falta recordar lo que decía Howard Hawks respecto de los faraones. Otro tanto se puede afirmar de Clint Eastwood, claramente incómodo en una película demasiado pagada de sí misma y su trascendencia, incapaz de controlar el tono de algunas escenas, en especial todas las que tienen como protagonistas a los servicios de seguridad, más propias de una (mala) comedia. Algunas escenas están resueltas mecánicamente, sin atender a las necesidades de la propia narración; por ejemplo, una de las iniciales, aquella en la que Mandela sale de paseo matinal con dos agentes que se alarman ante la llegada de un furgón. Eastwood organiza la secuencia con un montaje paralelo cuya única finalidad es alarmar también al espectador, cuando cualquier director mínimamente honesto se habría limitado a crear esa tensión a través del sonido (si vemos el furgón deberíamos de recibir una información adicional: se trata de un simple furgón de reparto de prensa).

Otras secuencias indican que otra *Invictus* era posible. Es el caso de aquella en la que la selección sudafricana visita un barrio negro muy pobre y los jugadores se bajan para saludar a un grupo de niños que juegan al fútbol. Cuando los miembros de la selección vuelvan al autobús, los niños ya estarán jugando también al rugby. Aquí parece sintetizarse el mensaje que nos quiere transmitir *Invictus*. No debe estar muy seguro Eastwood de que sus espectadores lo hayan entendido cuando no puede evitar cerrar el plano con un cartel en el que se lee "One team, one country": la película que podría haber sido, la película que es. [A]

MASCULINO Y FEMENINO EN AMOR SIN ESCALAS

# El hombre sin atributos

por **Marcela Gamberini**

**Atención:** Se revelan detalles de la resolución del argumento.

La película empieza allí donde termina, en el aire. Unas tomas desde el avión nos dejan entrever figuras desfiguradas de ciudades impersonales y paisajes deformes. Toda la película no es más que un intersticio en las nubes, una especie de rayo de luz que no transforma, que no modifica, que no subvierte nada. Sólo está allí para ser visto y oído, para ser mostrado. Clooney –magnífico como siempre y lindo como pocos– es un tipo que se dedica a despedir gente pero que sobre todo se dedica a viajar; mejor dicho, a volar. Cruza y descruza los cielos como si nada, sube y baja de los aviones con su valija archiprolija, se hospeda en asépticos hoteles de lujo. Nada lo ata a la tierra, ni una casa, ni una mujer, ni una familia, ni una mascota. Clooney parece decir, junto con Joyce: “Todo lazo es una atadura dolorosa”. Sólo en el aire parece ser él mismo y parece feliz. Es más, no sólo parece feliz, sino que además lo es. Seguro de sí mismo, reconocido por sus pares, va por la vida sonriente mostrando que ése es el modo que él ha elegido para vivir y que lo disfruta. El poder que ostenta, su segura economía, su racionalidad son sus atributos, más allá de que son, en general, los atributos que constituyen la subjetividad masculina. O sea que Clooney es “El hombre” por naturaleza. Ahora bien, la película además tiene dos protagonistas femeninas que acompañan a este hombre en sus innumerables viajes: Vera Farmiga, su amante oca-

sional, y Anna Kendrick, la empleada principiante, excelentes ambas. Ellas gozan de una muy buena ubicación social, ambas son independientes económicamente y tienen un trabajo reconocido socialmente; son lindas, seguras, capaces. Esto las ubica en un lugar de poder frente a los hombres, y no sólo frente a ellos, sino también dentro de la misma cultura patriarcal a la que pertenecen. Y esto es lo interesante en la película, es que ellas son las que nunca dudan. Son lo que son de manera consciente. Farmiga, la amante del protagonista, siempre sabe lo que quiere, es casada pero entabla una relación pasajera con Clooney y no va más allá de eso. Kendrick, la chica-teletrabajo, se inserta de la mano de la tecnología en el mundo de los hombres sin demasiados escrúpulos, aunque finalmente no le sale tan bien y debe cambiar de trabajo. El discurso de lo femenino aparece como el dominante: las mujeres llevan a cabo sus objetivos de manera consciente, nunca se instalan en función del patriarcado sino que establecen una nueva manera de ser ellas mismas, independientemente de la mirada masculina, y nunca cambian en sus devenires. Son ellas las que determinan su propia identidad a partir de sus deseos y no de la mirada masculina. Con el correr de la película es Clooney el que duda, el que cambia, el que corre detrás de su amante –cuyas preguntas no sabe responder–, el que se inquieta y se angustia cuando siente el espesor de la verdad que en estos casos suele ser dolorosa. Parece que ahora sí le pesa la soledad (¿o la extrema libertad?), porque su mochila sigue siendo demasiado pequeña. Su discurso masculino es el que entra en crisis. El hombre se ha quedado sin sus atributos, ese lugar que él mismo construyó se ha resquebrajado; ajeno a los afectos y a lo socialmente establecido, ahora se lo ve tambaleante, mientras que las mujeres siguen en sus espacios rodeadas de sus afectos, de sus sentimientos, de sus emociones. No han dejado nada en el camino, siguen firmes persiguiendo sus deseos, sus íntimas convicciones.

Lo que realmente resulta inquietante es la ambigüedad que plantea la película en relación con el tema de la necesidad de construir una familia a la manera más tradicional o aceptar y disfrutar de la soledad, con la independencia y autonomía que eso significa. La mirada a cámara del protagonista sobre el final le arroja al espectador la decisión. *Amor sin escalas* no toma partido por ninguna de estas posiciones; no propone nada, ni siquiera hace una lectura moral o ética. Como ya se dijo, no modifica, no transforma; sólo muestra el puro presente, nuestra contemporaneidad, la extraña y conflictiva manera que tenemos de hacernos cargo de nuestra propia libertad, de nuestra frágil condición moderna. **[A]**

# Unos ruidos en el pasillo

por Federico Karstulovich

**Julepes en casa.** ¿Por qué perturba y asusta tanto ver un video de terror casero en YouTube? Quizás porque lo que menos uno quisiera es que eso tan extraño y aterrador forme parte de nuestro registro cotidiano. Problema doble, entonces: por un lado, el video (la más simple camarita de fotos y filmadora) nos permite pensar que la tranquilidad de lo cotidiano puede resquebrajarse de la nada y alcanzarnos a todos. Por el otro, la pregunta: ¿Conviene mirar o taparse los ojos cuando el horror nos alcanzó hasta el espacio más íntimo? Si puede hablarse de un terror relativamente novedoso en los últimos años, ése es el nuevo terror documental, sin lugar a dudas. La gran paradoja es que, en una época determinada por un *continuum* ininterrumpido de información, el horror pasa por el registro de lo cotidiano y lo clandestino: hay mucho horror para ver, pero ¿quién puede mirar en serio?

## ¿Algunas hipótesis para un comienzo?

**Hipótesis 1:** La idea del horror documental comienza con una mirada cruel e impasible hacia lo desconocido y lo extravagante, camino que va desde los cortometrajes “didácticos” de la productora de Edison, como *Ejecución por ahorcamiento* (1895) y *Electrocución de un elefante* (1903) hasta los brutales *shockumentaries* italianos como *Mondo Cane 1 y 2* y *África addio* (G. Jacopetti y otros, 1962, 1963 y 1966, respectivamente) como paradigmas. Exotismo, shock, crueldad revulsiva y pornografía para una mirada sin límites.

**Hipótesis 2:** La mirada cruel sólo puede sobrepasar los límites del sadismo del gore cuando la ficción ofrece una coartada, es decir, cuando el shock es una propuesta estilística. Los llamados mundos italianos son un ejemplo de esta idea: ni más ni menos que falsas reconstrucciones de la estética de los *shockumentaries* pero llevados al límite de lo tolerable para el ojo y el estómago. Resultado: destrucción del cuerpo sin culpa pero con un verismo en las antípodas del gore teatral de H.G. Lewis, por ejemplo. Ahí encontramos a las canónicas y deleznales *Adiós, tío Tom* (G. Jacopetti y F. Prospero, 1971), *Holocausto caníbal* (R. Deodato, 1980) y *Caníbal feroz* (U. Lenzi, 1981).

**Hipótesis 3:** Con el auge del video en los ochenta, el registro cruel debe pegar el salto hacia la clandestinidad para seguir siendo efectivo, jugando al límite de lo legal como estrategia publicitaria. Las falsas *snuff movies* serían el ejemplo: directas a video (antecedentes



por la homónima, engañosa y en filmico *Snuff*, de M. Findlay, filmada en Argentina en 1976), incluyen la tristemente célebre serie de *Rostros de la muerte* (1978 a 2001) y a las simulaciones de tortura de la japonesa *Guinea Pig* (1985). Lisa y llanamente son videos sobre muertes, desmembramientos y otras asquerosidades sin argumento ni simulación de ficción alguna, ya que deliberadamente parecen reales. *Saw* (J. Wan, 2004) y *Hostel* (E. Roth, 2005) encontrarían, años después, su camino en esa porno-tortura. La pregunta inevitable: ¿Cómo debería enfrentarse el ojo al horror “verdadero”?

**Chango, te tiembla la cámara.** A más de una década de la autoconciencia aniquiladora de las *Scream*, el cine de terror puede hablar de un nuevo paso, de un nuevo ciclo. El nuevo terror documental, en suma, plantea la superposición de las hipótesis anteriores: por un lado, una mirada cruel e impasible ante lo extravagante, cuyas extralimitaciones formales están dadas por la “coartada” de una ficción. Por el otro, un sadismo (para con los personajes y con respecto a la mirada del espectador: sufrir y ver sufrir) que juega con la idea de lo clandestino y su verismo como estrategia publicitaria. Agreguen Internet. El resto se hace solo.

El mito fundacional de ese nuevo terror documental a caballo entre dos siglos es *El proyecto Blair Witch* (D. Myrick y E. Sánchez, 1999), justamente porque volvía a los terrores más primigenios y los combinaba con el registro continuo del video&cine. Pero un año antes, una película menos conocida lo hacía con las mismas ideas: *The Last Broadcast* (S. Avalos y L. Weiler, 1998), con su lovecraftiano New Jersey Devil, monstruo echado a

perder por un final convencional. Previa y posteriormente aparecieron varios intentos y/o copias del futuro estilo: *Alien Abduction* (D. Aliotto, 1998), la sobrevaloradísima y más ficcional *Sucedio cerca de su casa* (R. Belvaux, A. Bonzel, B. Poelvoorde, 1992), *The St. Francisville Experiment* (T. Nicolau, 2000) y *The Black Door* (K. Wong, 2001). Luego el silencio o el agotamiento de una buena y marketinera idea. En 2003 el concepto de lo documental reapareció para volver a perturbar, aunque, en estos casos, desde la abierta concepción de films de ficción: *Mar abierto* (C. Kentis, 2003), *[Rec]* y *[Rec]2* (J. Balagueró y P. Plaza, 2007 y 2009) y su remake *Cuarentena* (J.E. Dowdle, 2008), *Diario de los muertos* (G. Romero, 2007) y *Cloverfield* (M. Reeves, 2007), a las que en breve podrá agregarse *Survival of the Dead* (G. Romero, 2009). Pero ninguna de éstas tendría el poder perturbador del verismo documental como estrategia de publicidad. Ahí radica la diferencia con las antecesoras: lo documentado ya no es un mero *gimmick* formal; el (falso) documento real es una construcción en todos los niveles de recepción. Ahí es donde la vertiente que parecía extinta al comenzar el siglo XXI reaparece: *Sandman* (J.T. Petty, 2006), la lyncheana *The Poughkeepsie Tapes* (J.E. Dowdle, 2007) y ahora *Actividad paranormal* (O. Peli, 2007-2009) son películas que retoman el lugar incómodo que el espectador ocupa en todo esto. Son películas reflexivas sobre la mirada cómplice, nos piden que las miremos y nos preguntan qué mierda es lo que miramos. Extraño y paranoico lugar –hanekeano– de víctima y victimario nos deparan los nuevos horrores; el problema está a unos metros, en el cuarto de al lado, mirándonos. Y nosotros impávidos. [A]

# Algunas fantasías musicales

por DT, JPM, JPF, Ezequiel Acuña, Federico González y Santiago Pedrero

**P**or una cuestión de espacio, en la entrevista que le hicieron Diego Trerotola y Juan Pablo Martínez a Ezequiel Acuña, publicada en mayo de 2009, no pudo salir una de las preguntas sobre *Excursiones*. Era ésta:

**En *Excursiones* se profundiza una relación con la música que había en tus películas anteriores, porque al principio de esta nueva película parecería como si la música fuera construyendo el espacio de la ficción; varias canciones son como una base para la historia. Además, *Excursiones* también es el nombre de un disco de Suárez; hay una relación con el rock que no está en muchas películas del Nuevo Cine Argentino.**

Me parece que el contexto de esta película, y de las tres películas, tuvo que ver con referentes ligados a la música. Yo estudié música, iba mucho a recitales, y para mí que aparecía Jaime sin Tierra en *Nadar solo* era como un referente de la escena, como sería hoy mostrar a cualquier banda de La Plata. Los títulos, por ejemplo: ahora tiene que ver con el cuarto disco de Suárez, y en *Como un avión estrellado* tenía que ver con un disco de lados B de Jaime sin Tierra. Siempre había algo que sonaba o que llevaba a la música. En el corto mismo [se refiere a *Rocío*, el corto que funciona como una primera parte de *Excursiones*], Beto aparecía con una remera de una banda escocesa apadrinada por Morrissey (James), y había un póster de The Smiths. Acá hay una remera de los Buzzcocks, una de Morrissey, un afiche de Mi Pequeña Muerte de fondo. Igual son cosas muy ciertas, no es que buscamos una remera de los Buzzcocks para llamar la atención: me parece que en ese mundo ambiguo Morrissey y los Buzzcocks no son ajenos. Me parece también que, en el caso de *Excursiones*, el personaje de Nacho ridiculiza un poco el indie de los noventa que se tomaba en serio en *Nadar solo* y *Como un avión estrellado*. Pero también se homenajea al indie, porque los que tocan en la película son músicos de verdad, uno es de la banda Princesas Apuñaladas de Luna y otro de La Ola Que Quería Ser Chau (ex Maldito Maniquí); pero el personaje de Nacho se ridiculiza a sí mismo, o ridiculiza al Nacho de

*Como un avión...*: se toma en serio y en joda al indie. Y Santiago y Nicolás Pedrero hicieron la música incidental; se trabajó sobre temas de Yo La Tengo y bandas americanas, que eran más contrapunto de guitarras y esas cosas. Después están las canciones. Es tan difícil conseguir los derechos de canciones grandiosas de la historia, que uno tiene que empezar a laburar al revés: qué es lo mejor que tiene dentro del cajón. Y lo de la banda La Foca fue una investigación estrañaria, porque era como volver atrás y rearmar algunas canciones que tienen más de doce años y que ni estaban grabadas. En el caso de la escena de los payasos, hay un tema que se llama "Ajeno", que es una versión electrónica que hicieron de un tema que tiene un registro de casete, y fue cuestión de reformular las canciones a partir de muchas letras que tienen un doble sentido y que me parece que tienen que ver con el tiempo y la historia de los personajes.

Y hace unos días le mandamos por mail a Acuña el siguiente comentario, porque nos parece que la hermosa *Excursiones* y su hermosa música merecen más atención...

**La banda de sonido de *Excursiones* se sostiene como un disco independiente de la película, y a la vez, en la película, es una música muy pensada, integrada y que funciona extraordinariamente bien. Me da la sensación de que si estuviéramos en 1992 o 1993, la banda de sonido de *Excursiones* podría ser un éxito en CD. Ezequiel, por favor contanos qué directores o películas te influyeron al poner la música en tus películas, especialmente en *Excursiones*.** La influencia tal vez tenga una parte intuitiva. Las canciones (tanto la música creada originalmente para la película como las inclusiones) tienen demasiadas partes; siempre fue un trabajo de juntar todo el material, escucharlo, hacer anotaciones, marcar algunas partes, pensar en la duración y en que puedan tener un fragmento para tal escena. Escuchaba las canciones de La Foca o las de Santiago y Nicolás Pedrero y trataba de usar pedazos, hacer algo como una edición de las canciones. En el caso del pianito que aparece después del título de *Excursiones*, lo que se usó estaba en el minu-

to treinta, y se usaron 20 segundos; lo anterior o lo que venía después no me servía para las imágenes, sí obviamente servían independientemente como temas. Fue algo que también pasó con "Disfraz", de La Foca, en la escena del patinaje: la canción no tenía que ir al estribillo; a la hora de editarla, la duración que había elegido para la escena ya marcaba el tiempo ideal. Tanto la música de *Excursiones* como la de *Como un avión...* (Jackson Souvenirs y Mi Pequeña Muerte) o la de *Nadar solo* (Marcelo Ezquiaga y Jaime sin Tierra) fue compuesta por músicos que tocan rock. Entonces, así como entre la música incidental de los Jackson y la canciones de Mi Pequeña Muerte había una conexión en *Como un avión...*, en *Excursiones* la música de Pedrero y la de La Foca pueden funcionar como unidad, no son sólo canciones sueltas.

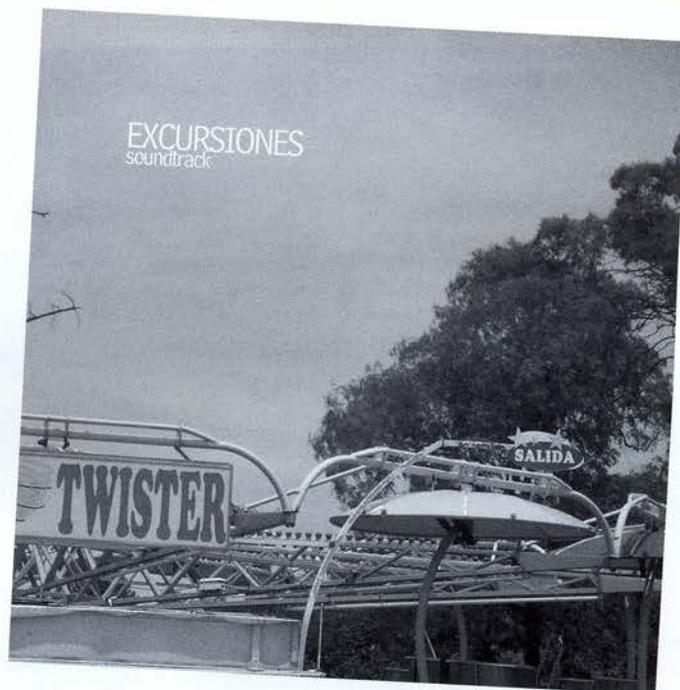
Respecto de los directores, uno de los que más me gusta es Wong Kar-wai. Creo que logra armar un leitmotiv o algo parecido con la reiteración de una canción: en *Fallen Angels* con "Karmacoma" (de Massive Attack), en *Chungking Express* con un reggae de Dennis Brown; también en *Happy Together*, con un riff de Frank Zappa (escuchás la canción y pensás que lo demás no sirve, la sensación te la da el riff como también los fragmentos de Piazzolla). Me parece que Lynch también trabaja increíblemente bien con Badalamenti, que tiene un estilo que ya de por sí le da clima a las películas y es ideal para Lynch (está también en *El adversario* de Nicole Garcia, y sin ese aporte de la música la película perdería). También me gusta Kitano con Hisaishi (es naif y muy emotivo), y obviamente Tarantino, que encuentra en la "basura" actores y canciones muy buenas y poco conocidas. Otra película importante puede ser *Old Joy* (una banda de rock hace la música original); en este caso Yo La Tengo es clave, la poesía se logra con la unión entre la imagen y el sonido (los personajes no hablan, habla la naturaleza y la delicadeza de esas guitarras). En Kitano es parecido, se contempla el mar, el personaje es mudo, pero la música transmite todo lo que falta: emoción, melancolía, romanticismo, en el caso de *Escenas frente al mar*.

La idea del disco de *Excursiones* surgió

como algo casero; las canciones de La Foca están en algunos discos y las de Pedrero no, y decidimos juntarlas en un solo disco. Igualmente esto empezó con la edición de "Vos lejos de vos", de La Foca; lo editamos con Federico González, cantante de la banda, y se armó un sello fantasma. "Yo no fui doña" se grabó en Buenos Aires, se fabricó acá, le agregamos videos, etcétera. La idea era tener un material que se pudiera tocar materialmente, y que existiera el disco en sí; después de vender 60 ediciones, decidimos que el disco se regale, se descargue, se venda, se pida; es decir, todas las posibilidades: podés dejar 2 pesos y aportar, descargarlo, comprarlo en Oíd Mortales en Buenos Aires o en Semifusa en Montevideo, o en la imprenta de la familia de Fede también en Montevideo. No nos daba armar una mesa y un puestito tipo feria y venderlo, es más lindo tener una atención con la gente; es el primer disco editado de La Foca (digo editado en el sentido de estampado, cerrado), y, más allá de que no es el disco de la película, está relacionado con ella: hay dos canciones y un video de una canción que se llama "La gota", con Rogers y Juncadella, que tiene planos que quedaron afuera de la película.

No sé si habría sido un éxito la banda de sonido; la de *Tango feroz* fue un éxito y tenía una rotación por todos lados: apare-

**Excursiones-Soundtrack**  
Yo no fui doña  
discos  
Buenos Aires, 2010



cía Ulises Butrón cantando en lo de Cris Morena, en *Feliz domingo*, en Tinelli. Algunas canciones eran de artistas importantes, como Dylan, Spinetta o Tanguito. Digo, la banda de sonido terminó siendo importante o colaborando con el lanzamiento de una película grande; a veces se terminan editando discos que por ahí no tienen una gran banda de sonido. Es una

pena que no se hayan editado los demás discos: la música incidental de *Como un avión estrellado* y la de *Nadar solo...* la de *Como un avión* era increíble. También hay una cosa que no sé si saben muchos: la música en el cine es cara y tenés que llenar papeles, pedir derechos, y el mínimo de un tema es muy, muy caro, ya sea La Foca, Azúcar moreno o Aldo Monges. [A]

Gustavo (Compagnone, el guitarrista de la banda) siempre me decía: "Fede, nosotros hacemos música para finales de películas". Es más, pensamos infinidad de veces en agarrar una canción y hacer un video que consista sólo en últimas tomas, ésas en las que la cámara se aleja y aparecen los títulos. Pero claro, vivimos adentro de un tupper, sabemos poco de cine, y menos de personas que trabajan en el cine. Asunto cerrado.

O casi... Apareció Ezequiel, y con él la edición del disco *Vos lejos de vos*, así como el inmenso e inesperado honor de participar en el soundtrack de *Excursiones*. Una deuda impagable. El primer contacto, el primer corte; aparecían dos canciones: "Como si fuera el fin" (al principio y al final, soñado) y "Disfraz". Ya estaba todo pago. Luego vino un trabajo entre amateur, artesanal y profesional, donde surgieron las demás canciones. Lo de amateur corre por nosotros. Tres en su versión original (las dos anteriores más "Que se vaya"), dos compuestas y arregladas para la peli.

"Dejame entrar": Ezequiel nos pasó la toma, duraba un minuto y algo, la canción duraba casi cuatro. Armé una ver-

sión que intuí que sería apropiada, hablé con mi amigo Juan, le pedí una mano, crucé el charco y en una mañana grabamos. Hicimos dos versiones, con y sin teclado; duraban unos pocos segundos más. Vino Ezequiel a la tarde, escuchamos y decidimos.

"Ajeno": Es una canción compuesta y grabada originalmente en 1997. No está en ningún disco. La letra increíblemente tiene que ver con lo que pasa en esa toma, con los payasos, con la historia, como si lo hubiésemos planeado. La versión corrió a cargo de mi hermano Ismael y Nacho Benedetti, ellos la armaron, yo simplemente la canté. La mezcla se hizo también mirando la toma. Incluso se agregaron sonidos, como el del mar.

Y ahí estábamos, no hace falta aclarar que es un sueño hecho realidad. Somos una banda de amigos, nos conocemos desde la niñez, nos mantuvimos en actividad por más de 15 años, nunca buscamos nada más que eso. *Excursiones* tiene el mismo espíritu. Estaba clavado que nos íbamos a encontrar.

**Federico González** (cantante de La Foca, banda cuyas canciones son las de *Excursiones*)

Creo que de ver *Old Joy* en un Bafici con Ezequiel y de quedar bastante copados con la música de *Yo La Tengo* surgió la idea de componer algo para lo que iba a ser la próxima película. Nos habíamos quedado copados con las guitarras brillosas tocando melodías lindas con una base firme de batería y con cómo acompañaban el viaje que hacían los dos amigos de la película. En la música están esas guitarras, pero al mismo tiempo es una música de fondo, de compañía, en otro plano; los personajes interactúan con la música, es lo que escucha la chica y lo que le pasa a Matías para ir a patinar, es el tema que toca la banda, es la mezcla de un tema del personaje de Nacho que se escucha mientras éste se lo muestra al hermano y cambian los volúmenes. Lo grabamos en la sala de Deformica (el grupo de Nicolás), y tocaron todos los deformes y el batero de Interama, Franco Italiano, que es amigo de la primaria de mi hermano.

**Santiago Pedrero** (que, junto con su hermano Nicolás, hizo la "música incidental" de *Excursiones*)



# Tema libre

FOTO: JAVIER PORTA FOUZ

Editar esta revista es, a veces, un trabajo destinado al fracaso. Para este número, como acompañamiento de las críticas sobre *Aquel querido mes de agosto*, había pensado –sin ninguna originalidad– en hacer un pequeño especial de películas sobre el verano, tal vez con un perverso objetivo oculto: ajustar cuentas con la sobrevalorada (por Jorge García) *Verano del 42*. Mandé algunos mails pidiendo que se propusieran títulos. Y lo que obtuve fueron respuestas escuetas (suele pasar cuando los redactores no se interesan en la propuesta), y dos respuestas ramificadas, díscolas. D'Espósito decía que había que hacer un dossier sobre alguna película que mereciera un dossier, y Vieytes no proponía escribir sobre películas que transcurrieran en verano sino que decía que quería escribir sobre la experiencia de ver películas en cines de la costa. En fin, lo de siempre, los redactores de *El Amante* renuentes a seguir las consignas. Pero decidí convertir este fracaso en algo productivo: les propuse la disparatada idea de hacer un especial sobre ideas para dossiers, que los que quisieran escribieran

una página con la consigna “habría que hacer un dossier sobre...”, con tema libre pero desarrollando las líneas de lo que habría que hacer, o profundizando mínimamente en la obsesión. Vieytes se las arregló para duplicar la puesta en abismo de la consigna, y Schmoller directamente ignoró la consigna y mandó el simpático texto que está en esta misma página. Definitivamente, habría que hacer un dossier sobre las estrategias de los redactores de *El Amante* para irse por todas las ramas habidas y por haber. Y quizás hasta podamos convertir la consigna de estas páginas en una sección intermitente. **JAVIER PORTA FOUZ**

A ver, dossiers que habría que hacer, dossiers que habría que hacer... ¿Se hizo alguno sobre cine mudo? No me suena. Se lo merece. Ídem cine experimental. En general, del cine mudo y del cine experimental suelen ocuparse más que nada historiadores, académicos y expertos varios, y estaría bueno bajar un poco el asunto a tierra y enfocarlo con alegría y

libertad. Más dossiers de escenas. Sé que allá lejos y hace tiempo se hicieron dossiers sobre mejores principios y mejores finales. Pero se pueden hacer más: mejores asesinatos, mejores escenas de sexo, mejores escenas cómicas... o directamente mejores escenas. ¿Dossier cine político? ¿Qué se entiende por cine político? ¿No lo es todo el cine, se asuma como tal o no? Ahí puede haber algo. Dossier falsos documentales. Dossier found footage. Dossier biopics: ¿por qué suelen ser tan malos? Dossier películas canónicas que no nos gustan. O: películas que nos gustaron en su momento pero no nos gustan más. O: películas que nos gustan y nos sentimos un poco culpables al respecto. Cine y drogas. Cine y locura. Cine y muerte. ¿Se hizo alguno de cine de animación? Me acuerdo algo de Disney, pero ¿animación en general? Dossier películas dirigidas por actores. Dossier películas de más de tres horas. Películas basadas en hechos reales II. Películas malas II. Películas con final sorpresa. Ah, y para cuando haya poco espacio en la revista: dossier “películas buenas con Angelina Jolie”. **EZEQUIEL SCHMOLLER**



# La luna es un reflector

por Marcos Vieytes

La postal es del '42 o del '43. No puedo confirmar la fecha, porque no es mía ni la tengo conmigo. Consta de una vista panorámica típica de Mar del Plata, pero si la recuerdo es porque, al dorso, un muchacho le escribe a su padre para decirle que el día anterior hubo mal clima, por lo que decidió ir al cine. La única vez que la tuve en mis manos, pensé en averiguar cuáles fueron las películas proyectadas entonces en la ciudad y saber, al menos, con qué fotogramas se cruzaron esos ojos hace ya casi 70 años. El mismo día, en otro de esos puestos de San Telmo en los que me topé con aquella carta-postal, compré la foto de una pareja compuesta por una muchacha y un hombre joven, español o descendiente de españoles hasta la boina. El viento le acomoda al muchacho la corbata sobre el hombro; una señora gorda aparece de espaldas al fondo del cuadro debajo de una sombrilla, y los fotografiados posan con la misma rigidez pudorosamente tosca que la de la pareja de irlandeses del *Innisfree* de Guerin.

Este dossier que se muerde la cola (8 y medio de los dossiers si sale bien, *Nine* si sale mal, según D'Espósito) iba a ser, primero, sobre películas que transcurren en verano o remiten a esa estación. Como me cuesta mucho pensar en el cine según temas, mi único aporte a la discusión interna sobre el asunto fue un comentario sobre los 40 excelentes minutos que había visto de *Wet Hot American Summer*, película escrita y dirigida por David Wain (*Role Models*) cuya acción transcurre a principios de los ochenta en una colonia de vacaciones. No sólo es divertida, sino que además construye su humor tanto con los diálogos y las actuaciones como con la multiplicación del encuadre,

virtuosa si no pareciera siempre tan funcional al relato que pasa casi desapercibida como figura estilística. Como sucede habitualmente con las películas estadounidenses, aquello que aparece dispuesto con naturalidad no es otra cosa que retórica, pero retórica prácticamente imperceptible, menos afín al discurso estético que al sociológico. El cine americano no parece estar hecho por artistas que despliegan su capacidad de invención, sino que parece un cúmulo de convenciones en cuyos pliegues se oculta el funcionamiento de una sociedad.

También se me ocurrió agregar que no estaría mal escribir sobre la experiencia de ver películas en las salas de Santa Teresita, San Clemente, Mar del Tuyú o cualquier otra de esas ciudades balnearias en las que he pasado la mayoría de los veranos: las salas viejas y destaraladas con fachadas altas y anchas; las puertas rebatibles de vidrio con marcos de madera en vez del posterior blindex; la programación que presentaba una o hasta dos películas distintas por día; las funciones que comenzaban al atardecer a menos que hubiera mal tiempo; la obligación de ver lo que había porque uno era rehén de la única sala en funcionamiento del lugar; el cine que se llenaba cuando llovía o a medida que la noche iba cayendo; el último recuerdo cercano de unas viejas divirtiéndose con el baño de sangre de *Kill Bill* y, sin solución de continuidad, con Diane Keaton desnuda en *Alguien tiene que ceder*; o la inigualable posibilidad de salir del cine a la madrugada, hacer dos cuadras hasta el muelle y volverse caminando por la playa bajo unas lunas que, con el tiempo, se parecen cada vez más a las de Fellini, cuanto más falsas más elocuentes. A causa de ese desliz *amarcordiano*,

fui asignado para escribir algo que se ajustara a la consigna "cines playeros", pero de inmediato encuentro que todo lo que tengo para decir sobre ello ya lo he dicho en este párrafo, y me dejo asaltar por las imágenes del calor y la humedad que aparecen con recurrencia en las películas de Hou Hsiao-hsien y que asocio al verano (aunque, de todas las suyas, es la imagen de Shu Qi apoyando su cara sobre la nieve en *Millenium Mambo* la que me ha marcado a fuego), o se me ocurre que "la luna es un reflector" (*The Truman Show*, *Nowhere to Hide*) podría ser una variante de ese nudo go(da)rdiano de la puesta en escena cinematográfica cifrado en la fórmula "no es sangre, es rojo".

La cosa es que, entre digresión y diversión, ya escribí 4187 caracteres (incluidos lo que componen este paréntesis, pero no el resto de la frase) de los 5000 asignados, sin estar seguro de cómo terminar esto. Podría transcribir el texto escrito al dorso de una de las fotos mencionadas al principio. Si bien no hay nada pertinente al cine en él, siento que hay algo mucho más verdadero o más real –en todo caso, más espontáneo, más concreto, más anónimo– que en toda esta página. Hagamos así: yo ahora lo copio y, si se pasa, lo corto donde haya que hacerlo. Si no, aprovecho este rato para pensar en algo que añadir luego.

**Mar del Plata, 28 de Febrero de 1936**

Querida Lisa: Te mandamos esta foto que nos sacamos frente la playa Bristol días pasados quedamos mal era tanto el viento y el sol que había que no se podía ni mirar un detalle de eso lo tenés con la corbata y la gorra de Filo y en la cara fruncida de los dos parecemos dos viejos resibimos tu carta... [A]

# Lo que no fue

por Leonardo M. D'Espósito

Un fantasma recorre el periodismo cinematográfico de nuestro país: el fantasma de la malvada cofradía de *El Amante*. Seríamos una especie de secta de monjes negros que están absolutamente de acuerdo en todo con tal de hundir a algunos cineastas –nacionales y extranjeros– con nuestro tremendo poder. Según esa idea seríamos, además, especialmente malvados con los connacionales que tratan honestamente de hacerse un ganapán denunciando lo caro que está el tomate y lo terrible que es la inseguridad en la calle y cómo no va a ser así si los crímenes de la Dictadura permanecen impunes. En un punto, parece, somos un poco esquizofrénicos: agentes de las multinacionales de Hollywood y elitistas que sólo juramos por Kiarostami. Pero de lo que está segura la fantasía *ut supra* descripta es de que actuamos de consuno, nos ponemos de acuerdo y lo nuestro es una especie de arma contra las almas bellas y los grandes artistas.

Bueno, como cualquier lector –y no hace falta ser uno demasiado atento– de la revista sabe, lo último que se puede decir sobre nosotros es que estamos de acuerdo en algo. Cada película tiene por lo menos un defensor y un detractor, ambos acérrimos, a menos que el film de marras no valga nada, en cuyo caso andaremos por un puntaje mediocre que implicará que nadie va a recordar un fotograma de acá a seis meses. Pero ponernos de acuerdo, vea, no. Difícil que el chanco chifle con más de treinta personas cuyas verdaderas actividades –o sea, lo que les da de comer– van del ejercicio del Derecho hasta la Biología.

Sin embargo, hay cosas en las que sí estamos de acuerdo pero no terminamos de decirlo. O lo decimos, pero nunca como corresponde. Por ejemplo, hay una serie de películas que citamos una y otra vez no sólo como clave o como marca de reconocimien-



to, sino también porque estamos seguros de que son importantes. Por alguna razón, son films que nunca ocuparon el espacio que se merecen, el del análisis en profundidad o dossier. De hecho, hemos hecho pocos dossiers sobre películas más allá de algún estreno (*Titanic*) o reestreno (*La guerra de las galaxias*) puntuales. Pero si siguen la revista, notarán que hay muchas notas que mencionan por ejemplo a *Punto límite*, *Más corazón que odio*, *South Park*, la película, *Mi vecino Totoro*. Salvo quizás Jorge García (que creo que no gusta particularmente de la tercera mencionada) y algunos que se resisten a Miyazaki, el resto de la redacción está de acuerdo en tener estas películas como una especie de faro: salen en casi cualquier conversación, se comentan en mails y hay una cantidad enorme y desperdiciada a lo largo de los años de artículos y menciones respecto de ellas.

Cada una merecía un dossier. Es decir, una serie de artículos (no necesariamente críticas a favor) que les den entidad, que expliquen por qué son importantes. Que las analicen desde diferentes puntos de vista o que, a partir de ellos, se llegue a otros temas (los actores, el director, la técnica, etcétera). Pero por razones que tienen más que ver con el tiempo que con las ganas, esos dossiers nunca se realizaron. En parte porque –en algún caso– no nos dimos cuenta a tiempo de su importancia. Es lo que pasó, por ejemplo, con *South Park*: en ese tiempo la página de video la editábamos Brodersen y yo. Yo no la llegué a ver, Brodersen sí, y dijo que estaba muy bien y era excelente. Pero en esos tiempos teníamos una especie de romance con John Sayles y también salía *Limbo* en video. Decidimos darle el espacio principal a *Limbo*. ¡Error! ¡Total error! Es cierto que después la enorme sátira desprejuiciada y precisa de Parker y Stone ocupó bastantes renglones de esta revista, pero la verdad, no nos dimos

cuenta a tiempo.

En otros casos, porque el film en cuestión no se estrenó comercialmente ni se editó en video. *Totoro*, o sea. Que es, para gran parte de la crítica mundial, uno de los mejores films animados jamás hechos y la cima del arte de Miyazaki. Pero acá andá a conseguirlo (bueno, trucho sí). Cualquiera que lo haya visto sabe que su encanto es tremendo, al punto de que si un niño que no sabe leer lo ve con subtítulos, igual lo entiende (contaba Horacio Bernades que sus nenas, muy chiquitas entonces, vieron el film y aprendieron a cantar la canción irresistible). Es *Alicia en el País de las Maravillas*, y lidia con temas como la pérdida, el desamparo, la soledad y las presiones del trabajo y la enfermedad sin perder ni humor ni amabilidad. Y sí, merecía un dossier, y hemos escrito uno sobre Miyazaki (y lo revisamos permanentemente). Pero la película *per se* aparece analizada de modo atomizado en nuestra historia.

Los otros dos casos son un poco más raros. *Punto límite* tuvo, en los orígenes de la revista, una crítica a favor y Bigelow, su artículo (más el especial del número anterior). Pero era y es un film mucho más importante que, estrenado a tientas en el país y proveniente de una directora que tenía pocas películas, quedó como promesa. Y nunca la cumplimos como se debe, porque es un monumento al cine de acción que no cubrimos.

Y con el film de Ford, mencionado infinitas veces, pasa que se ha escrito tanto, se ha dicho tanto (en otras partes), que nos cuesta a veces encontrarle la vuelta. Pero debería escribirse largo sobre él porque es en gran medida una declaración de principios. Ford en general lo es para esta revista, y *Más corazón que odio* (lo habrán notado en la tapa del número pasado) no sólo una cifra, sino además la aclaración absoluta de por qué esta revista se llama *El Amante* y no *El Odiente*. [A]

# Bloody Mary con Kill Bill

por Lilian Laura Ivachow

Desde hace tiempo pienso en un dossier que explore la relación entre el cine y las bebidas alcohólicas. No sería un listado de películas con cócteles o escenas de borracheras. Me sobrevino la idea leyendo *Mi último suspiro*, memorias en las que Luis Buñuel confiesa haber pasado en bares horas deliciosas y fructíferas.

Buñuel tuvo como proyecto abrir el bar más caro del mundo, un espacio sublime con bebidas exquisitas en cuya puerta una bombardera se dispararía cada vez que un cliente gastara mil dólares. Consideró a los bares como espacios de solitaria ensoñación; a diferencia de los cafés, puntos de reunión. No los utilizó para el consumo del vino: "El vino es un placer puramente físico, que no promueve la ensoñación". Por lo demás, elaboró por orden de prioridad un erudito recuento de bebidas alcohólicas que acompañó con anécdotas vivaces y recomendaciones para el consumo. El capítulo invita a la relectura y cierra con inmejorable ironía: "Me permitiré darles un consejo. No beban... Es malo para la salud."

Esto, que a primera vista podría tomarse para la chacota, no tiene por finalidad llegar al paroxismo del vómito o la descompensación. Menos embriagarse torpemente al estilo de *The Hangover* para luego dormirse la mona y olvidarse de todo. Por el contrario, la bebida fue en Buñuel un delicado ritual en cuyo estado de ensoñación lo invadían cortejos de sorprendentes imágenes. (Otras sustancias de sus films, aclaran las memorias, provinieron de sueños nocturnos.)

Se me ocurrió pensar en otro ritual de correspondencia para absorber más abierta y ligeramente estas imágenes de naturaleza inconsciente procedentes del sueño y la

ensoñación. Qué sustancias serían ideales para afinar la percepción y ser mejor cómplice del ensueño o cuál sería la combinación alcohólica perfecta para acompañar a la película perfecta. Para participar de este dossier, que puede trasladarse al visionado de cualquier director, hay que evitar pampinas del tipo "tomaría un vodka para una de Sokurov" o "un sake para una de Imamura". Menos aún asociar el Manhattan con Woody Allen o el Cuba Libre con Gutiérrez Alea. Por mi parte, tomaría un Amaretto para ver una película de Fassbinder y elegiría un Dry Martini, que debo y dedico a Buñuel, para alguna película de Raoul Ruiz.

Alguna otra combinación a base de gin sería válida con films de Manoel de Oliveira, Pere Portabella y Werner Herzog. Para este último, el Alexander; el Negroni para Portabella (gin, Campari, Martini rosso), y para de Oliveira el Buñueloni, variación del director del Negroni con Carpano en lugar de Campari. Cualquiera de los dos últimos serviría para ver, con ojos más definitivos, *El sol de membrillo* de Víctor Erice.

Confieso no tener prejuicios con las técnicas modernas de elaboración (las mezclas a ultranza, el frozen) ni con tragos que pueden sonar caprichosos como el Cointreau Cosmopolitan o el Daiquiri Sunrise, que serían perfectos para directores como Frank Capra, Bigas Luna, Tim Burton, Tinto Brass, Victor Fleming, Manuel Romero, George Romero, Vicente Minelli, Frank Oz, Wes Anderson, Hal Hartley y Álex de la Iglesia. Aunque si se tratara de Favio o Truffaut, buscaría un trago personalizado también a base de vodka o ron. Podría ser el Crimax de Chabrés (ron añejo, vermouth blanco, Cointreau y Angostura) de un bar de tra-



FOTO: JAVIER PORTA FOUZ

gos en la calle Maipú, del que recuerdo un punto del "Decálogo del buen barman" de Santiago Policastro: "Huye de las fórmulas matemáticas, la fantasía es un ingrediente esencial".

Una amiga llamada Ingrid Byrne, estudiante de cine que alguna vez trabajó como bartender, me habló del Bloody Mary, mezcla un tanto terrorista de vodka, jugo de tomate, salsa tabasco, salsa Worcester, sal y limón. Le pregunté con qué director lo tomaría y me contestó, sin dudar: "Con Tarantino/*Kill Bill*". Todavía no tuve oportunidad de experimentarlo, pero la combinación suena promisoría.

Con respecto al whisky, dice Buñuel con tajante elegancia: "Nunca me interesó. Es un alcohol que no comprendo." Pero como no hay mayor torpeza que plagar a opiniones ajenas sin respetar la propia naturaleza y convicción, digamos que me gusta el sabor a fuego del whisky como base de cócteles, que tomaría acompañando determinadas películas de Adolfo Aristarain y Oliver Stone. Para el primer caso sería ideal el Manhattan, y para el segundo, el Millenium, otra creación de Chabrés que agrega al whisky iguales medidas de Campari y Gancia.

Me reservo algunos brebajes no ya para directores sino para películas en mi crecimiento imprescindibles. *Mecánicas celestes* (film venezolano de Fina Torres para cuya proyección nocturna elegiría hidromiel o, en su defecto, licores artesanales de naranja, anís y marraschino), *Los pájaros* (para el que probaría aguardiente o, en su defecto, tequila) y *Cielo líquido*, la cual sería difícil de ver sin el candor del Mojito, esa veleidad hecha de ron, lima y menta que, hasta el momento, donde más me ha gustado es sin duda en "La Cigale". [A]

# Dossier en tono menor

por Manuel Trancón



La más linda de las feas, la más fea de las lindas. Ella es una gran actriz sin una gran película. Pero no por falta de algún vehículo cinematográfico a su medida; su medida es el ambiente provinciano de las comedias y dramas o comedias dramáticas con una protagonista bienintencionada.

De sus casi 40 largometrajes, los únicos buenos buenos son *Máxima velocidad* y, un paso atrás, *The Blind Side (Un sueño posible)* y *Hechizo de amor*. Después está ese nubarrón pasable integrado por *La red*, *Mientras dormías*, *El demolidor*, *La propuesta*, *All About Steve* y alguna que otra más. También hay un montón de películas que están casi bien si uno las engancha un domingo a las tres de la tarde en el cable. De la treintena que vi, ninguna me resultó especialmente mala.

Sandra es la chica de la puerta de al lado (*the girl next door*), pero la de verdad, no la acepción que Hugh Hefner hace del término: la rubia platinada con gomas de látex por la garganta y honda preocupación por la paz mundial. Todo en ella es normal, no es ni despampanante ni inteligentísima, pero tampoco tonta. Su nariz... eso, su nariz. ¿Es linda o no? Nunca pude decirme, llama la atención sin ser fea pero, según cómo la enfoquen, la nariz puede resultar atractiva o hacer su expresión un poco masculina. Lo mismo pasa con sus logros modestos como actriz. Es una comediante divertida pero tampoco qué cago de risa. Siempre que aparece en pantalla cumple y no se jacta ni parece estar esperando un premio por ello. Hace su trabajo y lo hace bien. No deslumbra, no es una diosa del Olimpo como Julia Roberts, que desarma a media humanidad cuando en *Notting Hill* mira con ojos suplicantes y dice que es

“sólo una chica, parada frente a un chico, pidiéndole que la ame”. Sandra en cambio siempre es esa chica asustada, y nadie se sorprende cada vez que ve sus ojos suplicantes. Estamos acostumbrados a su vulnerabilidad, y eso no llama la atención. Es tan real que si el guión es malo y el director está pensando en el empapelado de su living mientras la filma, lo único que puede hacer Sandra es volver tolerable el despropósito general. No va a salvar la película, no va a traficar un sentido oculto que sólo unos pocos iluminados descifrarán. Solo con sus fuerzas humanas, hará todo lo posible por dejar las cosas un poco mejores de lo que las encontró. Y como no es la última heroína de acción, las cosas a veces le salen mal.

Al ser tan humana, Sandra transmite integridad a sus personajes. Ella es creíble y su emoción también lo es. Por ejemplo, Leigh Anne Tuohy en *Un sueño posible* es integridad pura, desde sus intenciones hasta su energía corporal. Es una buena persona que quiere a su prójimo, pero no es una estampita. En este caso, su prójimo es un gigante negro, pobre y silencioso con una mirada melancólica. Leigh Anne es una idealista ingenua, en el mejor sentido posible. Para hacer una diferencia, simplifica el mundo para poder actuar sobre él. Pero esa ingenuidad no es de necia. Por el contrario, con inteligencia hace como si ignorara la infinita cantidad de experiencias que la separan de un chico semianalfabeto, de barrio pobre, con madre drogadicta y padre desconocido. Porque si fuera consciente todo el tiempo de esa distancia, no podría solucionarla. Esa ingenuidad pragmática estadounidense puede generar tanto un John Doe de Capra, si miramos la mitad del

vaso lleno, como *El americano impasible* de Greene, si le prestamos atención a sus tonos más siniestros (y vacíos). Leigh Anne está, por supuesto, en el equipo de John Doe. Y ambos tienen algo de lo que carecía Alden Pyle, el americano de Greene: empatía hacia el otro. Además de estar todo el tiempo haciendo cosas por Michael, Leigh Anne lo mira llena de amor, conmovida de manera tal que tiene que contenerse a cada momento para no llorar ante el sufrimiento de su nuevo hijo. Leigh Anne siente el dolor de Michael, y el logro de Sandra está en sugerirlo y en no hacer morisquetas que funcionen como carteles luminosos que dirijan la percepción de los espectadores.

Aunque al parecer hay una Leigh Anne verdadera libre por el mundo, la versión Bullock es una idealización, no una persona real. Pero, por otro lado, lo bueno de *Un sueño posible* y de la actuación de Sandra en particular es hacernos desear por un rato que Leigh Anne versión Bullock fuese la real.

Hasta ahora no tuvo su gran película, y ésa quizás sea una virtud. En este momento del cine todos quieren ser artistas y llamar la atención sobre su propia genialidad; por lo general, a expensas del desarrollo de cualquier otro componente de la película. En cambio, Sandra nunca fue ni será una solista virtuosa. Este dossier que nunca verá la luz sería un dossier en tono menor, pero agradecido. Sandra Bullock es esa presencia tranquilizadora al otro lado de la pantalla que, en última instancia y si todo lo demás falla, impedirá que nuestros próximos 90 minutos se hagan insoportables. Y si, como en *Un sueño posible*, todos ponen un poco de buena voluntad, ella hará que el esfuerzo de cada uno valga la pena. [A]

# ¿Otra vez lo mismo? ¡Sí!

por **Gustavo J. Castagna**

Ya el tema es viejo, pero se le puede dar una vuelta de tuerca: el poder que se tiene con el control remoto del televisor en las manos. Sí, tener el control de todo implicaría varios aspectos: narcisismo, individualismo, soledad, evasión. Todo eso y mucho más, pero, al mismo tiempo, al hacer zapping en los canales de cable que exhiben películas, ¿cuántas veces nos encontramos con la misma escena de un film? Hablé sobre este tema, inútil e interesante, con otras personas, ajenas o no al cine y a la crítica, y en gran parte les ocurre algo parecido.

Truffaut decía que con el paso del tiempo recordaría escenas de películas en lugar de obras completas. Y tenía razón, aunque el gran François no pudo esquivar a la muerte a los 52 años: con el transcurrir de los años, la memoria elige momentos, tal escena o secuencia, algún detalle que hasta puede resultar insignificante. Y si, además, están las quince o veinte señales de cine en el cable, la frase de Truffaut cobra importancia. Ahora, ¿esto resulta placentero? Y si es así, ¿para qué es útil? Para nada, sólo para el placer solitario de ver una y otra vez aquella escena que ya vio muchas veces.

Cada uno tendrá las suyas, pero este ejercicio de memoria reforzada, conviene aclararlo, le da espacio a aquellas películas que no atentan contra un placer meramente lúdico. Es decir: difícil que, a través del instante azaroso que provoca el poder del zapping, uno quiera ver, infinitas veces, algunas escenas de películas de Bergman, Bresson o Béla Tarr. Por un lado, es muy difícil que el cable las exhiba, y por otra parte, determinado cine permanece ajeno al goce efímero, a ese instante en el que una sugestiva sensación de felicidad egocéntrica e inexplicable invade una y otra vez.

Se llega luego de un día de trabajo como docente, se toma el control remoto y aparece nuevamente la fuga de Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes*, en la escena en la que engaña a los carceleros y arranca la piel de uno de ellos para escaparse de la cárcel/jaula.

Es un excelente momento del film de Demme, que vi más de veinte veces en el cable o doblada al castellano en una señal abierta, pero nunca se agotan los detalles: la inutilidad del grupo Swat, uno de los carceleros colgado como un cóndor con las alas abiertas, la ambulancia que lleva al supuesto policía malherido, la corrida de la chica negra por el pasillo. Luego de esto, la película se cae a pedazos, pero ya está, Lecter se escapó. Y lo mismo ocurre con *Hannibal* en la escena del chiquero con un montón de jabalies destrozando al horrendo personaje de la cara cosida (aquél que toma bebidas con un sorbete), mientras en ralenti Lecter rescata a Clarice (Julianne Moore). Gran escena.

Parecidos detalles son los que aparecen en las infinitas visiones de una escena de *Revancha*, subvalorado policial negro (y violento) de Brian Helgeland, con el irascible Porter (Mel Gibson) pretendiendo cobrar un escaso dinero del pasado. Torturado y maltratado en un auto, Porter ya preparó la trampa para hacer volar en pedazos, entre otros, a los personajes interpretados por Kris Kristofferson y James Coburn, colocando una bomba debajo de la cama. El montaje funciona a la perfección y resulta muy emotivo ver a Kristofferson y Coburn recorrer el pasillo que los lleva a la muerte cuando no están enterados. Pat Garret y Billy the Kid están a punto de morir por la astucia de Maverick. Y vuelan en pedazos, como todo el edificio, y minutos después Porter se va con el perro, la gaita y María Bello sin necesidad de pasar por una sala de primeros auxilios.

Es curioso, pero me reencuentro más de una vez con escenas en las que alguien está en riesgo. Entonces, ¿será por ver a ese alguien salvarse que se transmite el placer efímero de ver nuevamente un momento particular de una película ubicado azarosamente en el cable? Puede ser, pero al que no puedo salvar es a Kane (John Hurt) en *Alien*, al momento que empieza a sufrir molestias estomacales porque tiene a uno de los monstruos de tamaño aún pequeño en la panza.

Docenas de veces me encontré con esta escena de la película de Ridley Scott en la que Ash (Ian Holm) mira perplejo pero con un rictus feliz y de admiración la huída simpática del bichito. Tampoco puedo avisarle a Jim Malone (Sean Connery) que le tendieron una trampa en *Los intocables*, y que Frank Nitti lo espera fuera de la casa para pegarle varios tiros. Una gran agonía la de Malone, en una escena típica de De Palma, exagerada y desmesurada, pero que no cansa verla una y otra vez.

Las más de dos horas de *El señor de los anillos: El retorno del rey* son soportables en muchas escenas. O macroescenas, ya que toda la película parece una gran secuencia contada a través del montaje paralelo. Olvidé lo que pasaba en la primera hora simplemente porque a través del zapping me reencuentro con las batallas finales por salvar el mundo. Sí, claro, todo es computación, pero he visto más de una vez los diferentes intentos del ejército de los orcos con gigantes de rostro deforme, aves voladoras y mamuts para derrotar a Aragorn y los otros. Hay un gran momento dentro de la hora final: aquél en el que Aragorn le pide a un ejército de fantasmas que subsane sus culpas del pasado sumándose a la batalla final. El plano de Aragorn con los fantasmas detrás de él bajando de los barcos frente a los sorprendidos orcos resulta imposible de explicar a través de fundamentos teóricos. Sin embargo, este largo segmento de *El retorno del rey* está contado en montaje paralelo con Frodo y Sam, su amigo gordito, enfrentándose a una araña, o con Frodo poseído por la maldición del anillo, o con ambos mirándose fijo con música edulcorada. En esos momentos aparece el zapping a la espera de que vuelvan los orcos, razón por la que nunca volví a ver ese horrible final de la saga donde los enanos saltan en la cama y cada uno de los buenos de la película traspasa la puerta en ralenti para felicidad de Frodo, ya recuperado de los males de aquel mundo construido por Tolkien. Larga vida a la maldad de los orcos. **[A]**

## HABRÍA QUE HACER UN DOSSIER SOBRE... LIBROS QUE QUERRÍAMOS VER FILMADOS

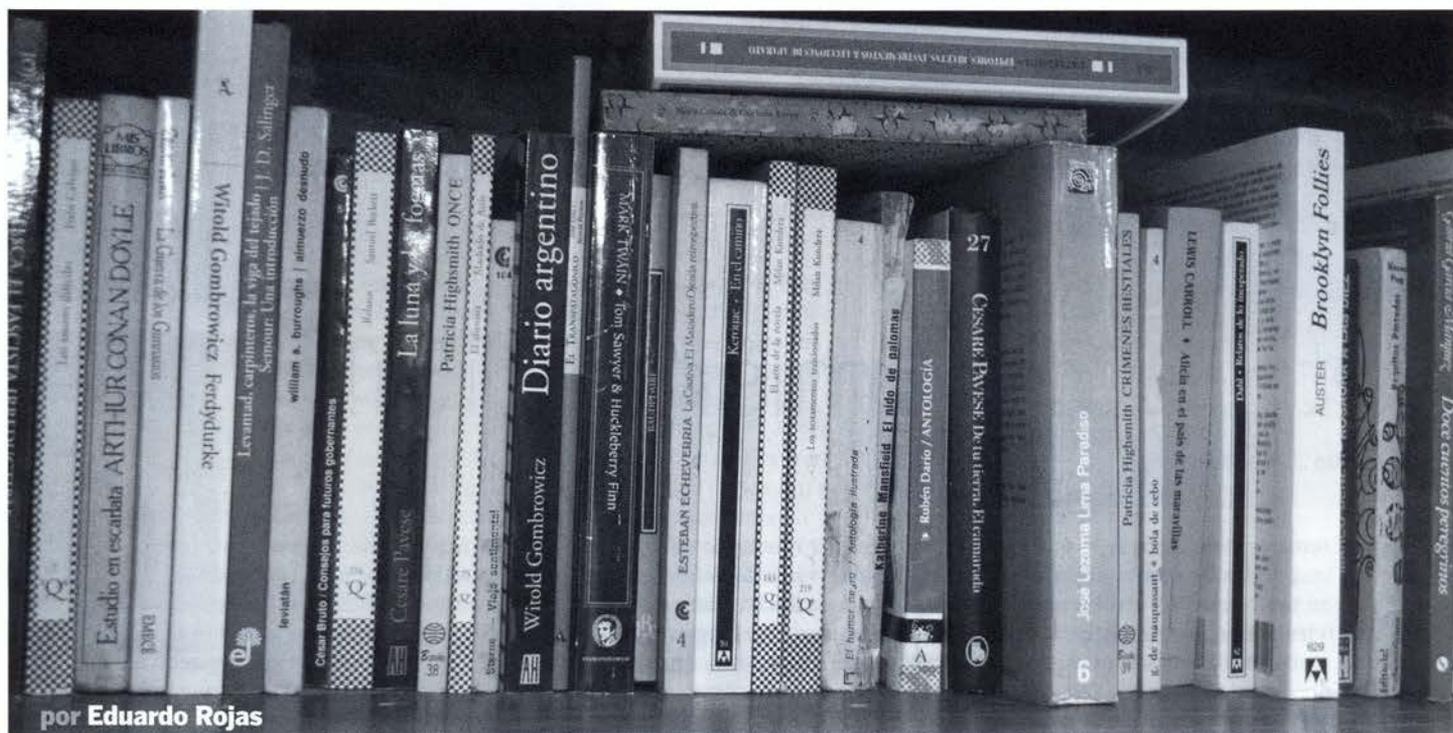


FOTO: JAVIER PORTA FOUZ

Lo propuse. Fue como predicar en el desierto. Es el destino de tantos profetas. Y es tan fácil que también podría ser una sección fija abierta a los lectores. Para ser justo, no se trata del descubrimiento de la pólvora. Es un mecanismo que todo espectador frecuente de cine, todo lector, tiene incorporado: apenas termina de leer un libro que le gusta de manera especial, una novela, un cuento, una serie de relatos o, concedo, una obra de teatro, dice "A esto habría que filmarlo", y se larga a pensar en posibles directores y elencos y hasta en cómo sería la adaptación, qué imágenes surgen de las palabras. Es un ejercicio grato, inocente y casi siempre intrascendente porque, por alguna razón, rara vez esos textos llegan a filmarse. La excepción para mí fue, justamente, la primera vez que recuerdo haber practicado este juego que hoy pretendo elevar a la estatura de dossier; un best seller que leí en mi primera adolescencia: se llamaba *Los centauros*, no recuerdo su autor, muy poco de su trama. Había una tribu de nómadas que recorrían Afganistán mientras jugaban una especie de polo primitivo, tal vez con cabezas de enemigos. En el juego se destacaba un príncipe, el protagonista, y tal vez había guerras tribales. De aquel texto sólo me ha quedado la familiaridad de los nombres de Kabul y Kandahar, y la sospecha de que el autor había leído muy bien el *Taras Bulba* de Gogol. Muchos años después me enteré de que esa película había sido filmada, se llama *The Horseman*, la dirigió John Frankenheimer y la protagonizó (quién otro) Omar Sharif. Plegaría semiatendida; nunca la vi y no lo lamento.

En cambio es larga la lista de libros que me gustaría ver filmados. Cito sólo tres:

*Sirocco*, novela de Vicente Battista que combina muy bien los códigos de la novela negra y los de esas narraciones rurales españolas (Cela, Delibes) con prósperos déspotas de hábitos feudales. El protagonista es un aventurero argentino sin nombre (como el personaje de *Cosecha roja*, de Hammet) ni escrúpulos que se involucra, primero por plata y luego sentimentalmente, en una trama de crímenes, romances e intrigas de dinero en Las Canarias. Con unos cuantos años menos, el actor ideal habría sido Luppi. Hoy es casi inevitable pensar en un Ricardo Darín con rasgos del Marcos de *Nueve reinas*.

*Tras los dientes del perro* es la autobiografía que Helvio Botana publicó en 1977 y, al mismo tiempo, una fascinante biografía de su padre Natalio, de su diario *Crítica* y de toda una época irreplicable. Magnate de la prensa, omnipotente, Botana tenía, según la visión de su hijo, la poco común facultad de transformar su poder en un arte de vivir, facultad que heredó su hijo aun luego de la bancarrota económica que siguió a la muerte de Natalio. Personajes y episodios célebres (Neruda, García Lorca, la historia del mural de Siqueiros y Blanca Luz Brum) junto a dramas familiares (el suicidio del hermano mayor de Helvio). *Tras los dientes del perro* es una historia de ascensos y caídas, un *Citizen Kane* sin solemnidad y sin espíritu trágico, con un dejo viscontiano en la rumbosidad y la decadencia, siempre moderado por el aire de picaresca sudamericana con que vivió y escribió Helvio Indalecio Botana. No me animo a aventurar

quién podría hacer esta película, tampoco quiénes serían sus protagonistas. Durante muchos años, el fallecido Eduardo Mignona quiso filmar la vida de Natalio Botana. Alguien debería tener la desmesura de llevar adelante este libro loco.

El último libro de esta lista provisional es *Sin prejuicios*, la autobiografía que el boxeador Andrés Selpa publicó en 1986. "El cacique", famoso campeón semipesado de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, fue un huracán de escándalos en el ring y en la vida, un salvaje inocente, un hombre sin límites nacido para el exceso, dueño de una vitalidad sobrehumana derrochada en peleas arriba y abajo del ring, mujeres, alcohol, drogas y promiscuidad. Selpa escribe con la ingenuidad y las limitaciones de un hombre que subió más de doscientas veces al ring, que pegó tremendas palizas y recibió otras tantas. Lo hace con la honesta pretensión moralista de un hombre que ha salido de varios infiernos, como la droga y los intentos de suicidio, y que vive humildemente rodeado de una tribu de hijos entre los que no distingue a biológicos de putativos. La historia de Selpa posterior a su autobiografía se cerró malamente. Los golpes pasaron su factura y murió hace poco tiempo en un hospicio, internado luego de graves episodios de violencia doméstica. Pero eso no invalida la fuerza primitiva de este libro, del que tampoco me animo a arriesgar un director, tal vez sí un protagonista: Juan Palomino. De nada, señores productores.

Éste es el dossier que tendríamos que hacer, y si no les gusta tengo otros, como dijo un señor que también merecería un dossier. [A]

# De amor y de hambre

por **Marcelo Panozzo**



## El fantástico Sr. Zorro

### Fantastic Mr. Fox

Estados Unidos/Reino Unido, 2009, 87', **DIRIGIDA POR** Wes Anderson, **CON LAS VOCES DE** George Clooney, Meryl Streep, Jason Schwartzman, Bill Murray, Wallace Wolodarsky, Eric Chase Anderson, Michael Gambon, Willem Dafoe, Owen Wilson, Jarvis Cocker. (Fox)

*"El estilo se manifiesta en el lenguaje. El vocabulario de un escritor es su moneda, pero es papel moneda cuyo valor depende de las reservas de mente y corazón que lo respaldan."*

**Cyril Connolly.**  
Enemigos de la promesa, 1938

**A**quí estamos, casi tres años después, nuevamente metidos en el doble ejercicio de entrega que demanda (me demanda; nadie me pidió nada, es cierto, pero esta crónica arranca con aviso: aquí estamos) cada nuevo estreno de Wes Anderson. Un desdoblamiento, espalda con espalda, en el que un yo se entrega completa y felizmente a WA, a una idea del cine y del mundo, y el otro yo, espada láser en mano, se entrega simultáneamente a la defensa

de ese tesoro, a veces polvoriento, cuyo valor es cada vez más discutido y que mañana (nótese que esto queda escrito) será incomparable. WA es un director enorme, y la salida directo a DVD de *Fantastic Mr. Fox*, su nueva fantasía animada (de ayer, hoy), la primera realizada con "técnicas de animación tradicional", también habla de una idea del cine (acaso no tanto del mundo), que no ha de ser discutida aquí porque ya aburre.

*Fantastic Mr. Fox* es la adaptación, realizada en stop-motion color terracota, de una historia de Roald Dahl acerca de un zorro, Mr. Fox, que es lo que es aunque intente disimularlo: roba aunque no lo necesite (tendremos que entender en algún punto que sí lo necesita, y de eso se trata la película), es un chico aunque crezca, es un salvaje aunque trabaje como editorialista en un diario. Es un zorro con crisis de los 40 (cifra que vaya uno a saber cuántos años zorrunos representa) casado con la Señora Fox y padre de Ash, un adolescente que busca su destino al igual que él mismo. Aunque en su día le prometió a la Señora Fox que no iba a volver a robar gallinas ni ninguna otra cosa, Mr. Fox la emprende alegre, casi cívicamente contra las propiedades de Boggis, Bunce y Bean (*these horrible crooks*), ricos y despiadados granjeros de su nuevo barrio. La venganza de la oligarquía rural no se hará esperar, y en busca de matar a Mr. Fox, el trío acorrala al zorro, a su familia y a unos cuantos vecinos en un hoyo a mitad de camino entre la luz del sol y el centro de la tierra. Habrá final feliz para la aventura (para la de Mr. Fox y para la de WA, también acorralado por unos *horrible crooks* de los que habíamos prometido no hablar), pero tampoco es cuestión aquí de seguir por el lado de los detalles argumentales (aunque eso implique no mencionar al sobrino Kristofferson).

Mientras está alejado de la vida que merece ser vivida, la de robar gallinas, Mr. Fox se pregunta: "¿Quién soy? ¿Por qué un zorro? ¿Por qué no un caballo, un escarabajo, un águila? ¿Y cómo puede un zorro llegar a ser feliz sin, y perdonen la expresión, un pollito entre sus dientes?" En manos de WA, el cuento conserva el retrato compacto de la piel-para-afuera del perso-

naje, con el padre de familia procurando sustento y protección, pero también incluye tremendos viajes a la dimensión subcutánea: los robos de Mr. Fox derivan en unas comidas pantagruélicas y sofisticadas (un dandismo alimentario, de ser esto posible) y la lucha del protagonista es fundamentalmente contra la domesticación.

WA y Mr. Fox tienen bastantes cosas en común, y acaso sea ésta, además de la primera película del primero animada con "técnicas tradicionales" (hay una suerte de stop-motion espiritual en sus películas anteriores: lo único que le faltaba a esos actores era ser de plastilina), su obra más tersa emocionalmente, por no decir autobiográfica, lo cual no sería preciso y además es una vulgaridad. Hay algo muy moderno y tremendamente atávico a la vez en todo el film, empezando por el stop-motion, pero siguiendo con giros del habla, modos, ropa y música; no es algo precisamente retro (retro-moderno, dirá alguien, y eso sí que es vulgar), sino más bien una especie de distinción instintiva, que alcanza a Mr. Fox y a WA, empujados ambos a hacer cosas que preferirían no hacer, y con un único final feliz posible llamado destino: no poder escapar de aquello que son y que seguirán siendo. La escena en la que Mr. Fox lee el diario y desayuna es perfecta a la hora de definir, bien temprano en la película, al personaje: el zorro está sentado a la mesa, leyendo el diario y hablando con su esposa, haciendo gala de unos modales exquisitos, y cuando aparece frente a su hocico un plato de waffles se lo zampa con una voracidad y una violencia extraordinarias, para, al instante, volver al modo "razonamiento" sin conflicto alguno.

Más allá del "contenido" del cuento y del punto de la vida en el que Dahl se encontraba cuando escribió la historia (la muerte de una de sus hijas y el accidente de su hijo



varón, la necesidad de defender a la familia robando alegremente o cavando un hoyo de camino al centro de la Tierra), es posible buscar en los claroscuros de otro escritor las huellas de la hermosa criatura de dos cabezas que ahora conocemos como WA/Mr. Fox, el modo en que estilo e instinto terminan siendo palabras complementarias. En una entrevista publicada por *The Writer* en septiembre de 1961, Eric Phillips le adjudicaba al escritor británico Julian McLaren-Ross, dandi descarriado y nostálgico, una personalidad que "de algún modo contradice su aguda conciencia de los tiempos en que vivimos". "No hay ningún indicio de condescendencia en su uso repetido de las palabras: 'My dear boy'... Es sólo una parte de su crianza y de la dignidad natural. Toma un trago y fuma un cigarrillo a la manera de un hombre que disfruta fumando y bebiendo. Con él, fumar y beber son placeres positivos, no hábitos."

Para ir terminando, se pega aquí abajo el comienzo de la ya citada entrevista de Mr. Phillips, con el pedido de un pequeño ejercicio: donde se lee Julian McLaren-Ross, tachen (o apunten el nombre en alguna *to-do list*, que vale la pena: existen impecables traducciones locales de *Veneno de tarántula*, 1945, y de *De amor y de hambre*, 1947) y pongan WA; y donde dice escritor... no, nada, déjenlo como está:

"Julian McLaren-Ross es algo más que un mero escritor. Es también un calígrafo. Sus originales están escritos a mano con una letra que es clara, particular y hermosa a la vista. Y si asumimos que el de la buena letra es un arte casi perdido, usted debe sentirse tentado a pensar que McLaren-Ross está detrás de los tiempos, y entonces lo mejor será releer algunos de sus cuentos sobre la Segunda Guerra Mundial. Cuando aparecieron fueron aclamados como obras maestras; hoy se leen como obras de vanguardia." [A]

# ¿Hay vida en (las veredas de) Saturno?

La Felicidad Física cinematográfica empieza con F (de Fairbanks) y termina con el clásico (Jackie) chan-chan de las milongas alegres de la Guardia Vieja que, como el gran actor acróbata chino, iban a los bifés y anunciaban, detrás de su aparente sencillez, nuestra futura nostalgia por un mundo concreto ya perdido que acaso no existió nunca pero precisamos pensar que sí. En todo caso, esa alegría nunca fue tan vueltera como este copete, tardía y torpemente lúdico, ni duró tanto. ¿La dicha es anacrónica? Al menos carece de nacionalidad. **por Marcos Vieytes**

- 1 -

**El tamaño de mi esperanza.** En este país hace falta filmar una película feliz, que no es lo mismo que una comedia. De éstas acá hay unas cuantas y bastante infelices. Pienso más que nada en el espíritu de Douglas Fairbanks y el primer Jackie Chan, protagonistas de la aventura física. Pienso también en cómo aparece el Wyatt Earp de Randolph Scott en *Frontier Marshall*, de Allan Dwan, encaramado al mástil de un contrapicado que lo filma asomándose desde el balcón de una cantina, para verlo bajar de inmediato a la calle descolgándose por uno de los postes del porche, en lugar de hacerlo por la escalera como cualquier hijo de vecina. Pienso en la sonrisa que alumbraba rumbo al quilombo de balas que le espera en la cantina de enfrente, y en el regreso cargando a su adversario borracho a la rastra, con una pata por encima del hombro como quien lleva su traje en la espalda colgado de los dedos índice y mayor. El héroe aventurero como ser que piensa con el cuerpo y se expresa a través del movimiento, irreflexivo durante la acción y por



## El mito

### San wa

China, 2005, 122'. **DIRIGIDA POR** Stanley Tong. **CON** Jackie Chan, Kim Hee-seon, Tony Leung Ka Fai, Mallika Sherawat, Ken Lo. (SBP)

eso mismo alegre, pero premeditado en tanto su accionar refleja riguroso adiestramiento previo, ejercitación física, aprendizaje motriz, puesta en escena icónica. Quisiera pensar en ejemplos clásicos argentinos pero he visto poco y en mal estado, pese a lo cual creo que

lo más cercano a esa felicidad de la acción solar que recuerdo son las peripecias de *La rubia del camino*, luminosa road movie rural de Romero, desgarbada como la Singerman y sonora como los motores a explosión de los autos de entonces (junto con

*Deseo*, de Borzage, e *Inocencia y juventud*, de Hitchcock, podrían componer una trilogía vital de mujeres al volante filmada con la rústica irrealidad del cine de la década del 30, tan material como el de los setenta pero por otra vía). Máquinas al margen, pienso que la felicidad es un chico trepándose a un árbol, a un poste, a una pared o a lo que sea, pero ajeno a la noción de peligro. Pienso, en realidad, que la felicidad es ver a un tipo "grande", a un adulto, trepándose igual a como lo hacíamos cuando chicos: yendo y viniendo, saltando, corriendo, cayéndose y levantándose sin despeinarse nunca la sonrisa. Quizá el Hombre Araña sea, de entre todos los superhéroes, el que más fielmente adscribe a la tradición acrobata: Tazán urbano trepado a torres, antenas y edificios, atleta olímpico que cambia las barras de ejercicios por los cables de alta tensión y los postes curvados del alumbrado público. Releo el comienzo de este párrafo y recién me doy cuenta de que al escribirlo debo haber tenido en mente esos versos del poema *B.A. Argentine*, de Francisco Urondo, que decían algo así como "En este país se fornicaba sin alegría / no se ama como uno quisiera / en este país estamos muy tristes". Es que el sexo nacional del que se queja Urondo es el que viene después de la alegría, lisiado por su nostalgia, en lugar de ser algo así como una prolongación del juego infantil, de la aventura física que el cine de Fairbanks desplegó como pocos.

**Niblo era un nabo o no había cámara que alcanzara a Fairbanks.** Ante tanto tanque fantástico digital lleno de vértigos falsos y riesgos irrelevantes, recomiendo descubrir o revisar la primera versión, muda, de *La marca del Zorro*, que dirigió Fred Niblo pero es de Douglas Fairbanks, para asombrarse con un asombro edénico, concreto, elemental.



Ver lo que hacía ese hombre es tan maravilloso como debió ser para Adán despertarse un buen día y ver a Eva. En *Entrevista* hay un momento en el que su recién venido protagonista abre unos ojos enormes cuando, a través de la ventanilla de un tranvía romano, ve aparecer una imposible manada de elefantes, y Fellini construye esa mirada infantil insertando el primer y más violento, o puede que único, zoom de la película, directo a esa cara sobrepasada por una emoción indecible, justo cuando gira y mira a cámara como un chico en procura de los ojos que confirmen la veracidad de su visión, la magnitud de su sorpresa. Nos pasa lo mismo con Fairbanks en *La marca del Zorro*, pese a que han pasado casi 90 años y que a uno se le ha pasado la niñez no importa hace cuánto pero casi siempre sin que uno se dé cuenta, recuperándola de repente por la velocidad de su paso. Es que Fairbanks se pasa la película corriendo sin que consigamos verlo siquiera pasar. Corre tan rápido que primero levita (literalmente en *El ladrón de Bagdad*, de Walsh) y después desaparece. Fairbanks funda la épica ingrátida del género de aventuras que se cumple en esta película

como en ninguna. Lo curioso del caso es que esto no significa que *La marca del Zorro* sea, necesariamente, mejor que otras que lo tienen de protagonista. Sin ir más lejos, cualquiera de las dirigidas por Allan Dwan tiene más consistencia narrativa y está mejor encuadrada que la de Niblo, pero ninguna la supera en vértigo, ninguna consigue —puede que involuntariamente— transmitir la ubicuidad maravillosa, casi metafísica del actor. Sea por falta de planeamiento debido al acelerado ritmo de producción de la época, sea por la movilidad escasa de la cámara, en *La marca del Zorro* es usual ver a Fairbanks decapitado o con alguna de sus extremidades amputada por el encuadre, al que su movimiento continuamente excede y desorienta. Como el espectador, la cámara se confiesa incapaz de seguir, fijar o siquiera enfocar la estela de sus movimientos. Porque Fairbanks es menos escurridizo cuando se desplaza en el plano horizontal que cuando trepa, salta o se cuelga. Como si esto fuera poco, cuando cruza un terraplén perseguido por el batallón de soldados realistas se convierte lisa y llanamente en una liebre. Como por arte de magia, y con números de levita-

ción, desaparición y prestidigitación en el mismo show y por el mismo precio, asistimos entonces a una metamorfosis de cuño mitológico sin el más mínimo trucaje y a la vista de todos, por obra y gracia de la más pura plasticidad muscular. Fairbanks en movimiento es, por sí solo, un incansable y continuo fundido encadenado preñado de formas transitivas.

**La pubertad del héroe o Mamoulian pasa revista al género (variante sofovicheana: "Al fraile se le ve la puntita").**

Fred Niblo, así como participó en la configuración del héroe de aventuras eternizado en la niñez, también hizo lo propio con Rodolfo Valentino, prototipo del héroe de alcoba, más diestro en las aventuras amorosas que en las deportivas, blando y afeminado. Si Errol Flynn fue el sucesor de Fairbanks pero ya sin la misma masculinidad monolítica de aquél, entonces a Tyrone Power (y Burt Lancaster, entre otros, magnífico y circense en *El halcón y la flecha*, de Tourneur) le tocó recoger el guante caído tras la muerte del latin lover fundacional, y lo hizo de la mano de Rouben Mamoulian, artista ucraniano de Broadway que en 1940 filmó

la remake de *La marca del Zorro* con el más corrosivo revisionismo sexual para la época que pueda imaginarse. Pese a que ambos films estaban en blanco y negro, todo lo que era nítido y solar en la versión de 1920 dos décadas más tarde se tornó claroscuro, suntuoso, decadente. Los claros, toscos contrastes de la primera no compiten con la sinuosa textura que Mamoulian descarga con ironía sobre el rústico personaje paterno decepcionado por el interés del hijo en sedas y encajes. ¡Ah, satánico satén del deseo! No importa que la feminidad de Diego de la Vega sea fingida y que al final se restituya automáticamente el orden tradicional. Mientras tanto se revela como la única manera de escapar a la Ley del Padre. Entre una y otra película, además, se ha instalado el sonido, y entonces la acción cede lugar a la palabra y, con ella, al doble sentido y al malentendido como ley de la conversación; el imperativo categórico de los intertítulos cede lugar al diálogo de amor cortés, y la banda sonora como mero acompañamiento musical de las imágenes al baile de salón y los disfraces que diluyen la integridad genérica. Ver una y otra película es como pasar de Marte a Saturno con escala que no llega a ser estádia sino apenas un toco y me voy en Venus. Es ir de la risa franca de Fairbanks a la procaz curvatura labial de Power, paralela a la de sus cejas remarcadas por el maquillaje. Si aquél le esquivaba el bulto al matrimonio hasta el último plano de la película, ya desde que empieza esta remake travestida y transformista la cámara de Mamoulian no hace otra cosa que fijarse en el bulto del héroe ajustado por la calza ampulosa (como también lo hiciera Fellini en *El sheik* cuando Sordi se bajaba de ese columpio fantástico salido de un fumetti) y, exhibiendo el sexo deseado de El Zorro, clausura el sueño asexual del infante difunto Fairbanks. Si su veloz desplazamiento volvía inasible, invisible, inmaterial al cuerpo de El Zorro, la cámara

deseante de Mamoulian lo para en seco, le clava la mirada y lo somete a su antojo. Preso del ojo ajeno, atado al deseo del otro, el héroe acrobático pierde autonomía de vuelo y se estrella en picada, atenzado a la carne y los humores del cuerpo. Por entonces ignora que en el futuro le está esperando otra aventura, no por material menos aérea, en un paraje más propio del exotismo prefabricado y clase B del Hollywood clásico que de la realidad: esa región administrativa especial de estatus sociopolítico ambivalente llamada Hong Kong.

- 2 -

**El extraño mundo de Jackie o la kitchenette del mito.** Cuatro cuadras antes de tener que bajarme del colectivo, veo que una señora saca de su cartera un ejemplar de *National Geographic* en cuya portada alcanzo a leer la pregunta "¿Hay vida en Saturno?". De inmediato pienso en células, bacterias y cuanto microorganismo conozco (que no son demasiados), pero no en extraterrestres. Otros eran los tiempos (y/o los medios) en que se discutía la posibilidad de que Marte estuviera habitado por enanos de jardín o gnomos de marote hipertrofiado, y la imaginación volaba hacia otros mundos, dimensiones y tiempos, poblándose de bichos verdes, seres infernales, mujeres de tres tetas y cuanto delicioso bestiario pueda ocurrírsele al más volador de los mortales. Con algo de esa libertad imaginaria pero con menos ligereza física vuela Jackie Chan en *El mito*, una película algo saturnina, bastante marcial y melancólicamente lúdica. Así como la de Niblo no parece ser la mejor película de Douglas Fairbanks, sino una de las que mejor lo representan, algo similar pasa con este largometraje en relación a lo que ya podemos llamar el crepúsculo de la filmografía de Chan. No tiene punto de comparación con aquellas películas en las que aunaba plenitud física y coreográfica, pero se vuelve representativa de su

curva descendiente biológica y de los simultáneos intentos de escapar a ella. Truca mediante, aquí hasta los caballos practican kung fu y juegan al fútbol con pelotas de fuego; la historia va y viene entre la actualidad y una remota dinastía china; los antiguos sabios descubren el secreto de la ingravidez; un solo soldado es capaz de vencer a los ejércitos mancomunados del emperador; el cine hongkonés de género se cruza tímidamente con el musical de Bollywood, y el amor hace inmortales a los que perseveran en él.

Jackie Chan es la imagen misma del movimiento, del cuerpo hecho máquina de gestos, desplazamientos y piroetas precisas y graciosas. La suya es una de las formas posibles del cine y acaso ha sido la más feliz de los últimos 25 años. No porque remita al cine clásico mediante la cita prestigiosa y calculada, sino porque hace de la acción su moral, y porque si remite a territorio cinematográfico alguno éste es el del primitivo paraiso aventurero del vértigo silente, *moto perpetuo* del serial incesante, infinito, inverosímil, retomado a su manera por la industria cinematográfica hongkonesa de los sesenta y setenta. En *El mito* hay una cantidad innumerable de secuencias que también nos recuerdan al *kolossal* afortunadamente degradado en *peplum*, a la *screwball*, a la comedia romántica y hasta a un magnífico prólogo a puro galope de western, pero uno siente que son otros átomos más dentro del fluir descentrado de la película y no un manifiesto museológico sobre la primacía del pasado del cine. Es la suma de las partes como *summa* energética lo que importa, y no su relevancia individual, su abuelo cinéfilo. Jackie Chan usa todo lo que le sirve –convenciones genéricas, la configuración absurda del espacio habitual en Tati, efectos digitales, la sucesión de etapas o niveles del videojuego, el horizonte infinito de posibilidades del dibujo animado– sin importarle su procedencia, y lo usa con ganas. A

veces muy bien, a veces no tanto, pero siempre como si se tratara de un chico cuya fascinación por los juguetes lo estimula a encontrarles mil usos diferentes, entre los que se cuentan no pocos abusos que acaban destruyendo la forma dada. Todo es juguete (ría filosófica barata) en las manos de Chan: espacio, tiempo y materia son maleables y adquieren una flexibilidad irreverente, infantil, imperfecta, ilimitada. Uno de los mejores ejemplos es la casa-barco en la que vive el protagonista: hogar flotante hecho de espacios que se modifican, mesas rodantes, aros de básquet en medio del living, terraza corrediza que se convierte en mini campo de golf y otros chiches parecidos. *El mito* es, junto con buena parte de su cine, como esa casa de formas heterogéneas y móviles. Con un pie en la tierra firme (o rada o puerto) del relato (aunque sólo como referencia apenas estable que le recuerda al espectador la existencia de ese continente llamado realidad felizmente subvertido/redimido por el cine), y el otro sobre las aguas nunca seguras de la aventura física sin otra lógica que la no lineal de la imaginación.

Hace unos años proyectaron en el Bafici un documental que revelaba episodios del pasado filial de Chan, y que vendría a ser algo así como el reverso oscuro del luminoso celuloide de sus películas, la fisonomía oculta del hombre bajo la pintura circunstancial del clown. Uno de sus mayores éxitos, *¿Quién soy?* (*Wo shi shei*, 1998), codirigida por él mismo y Benny Chan, ya desde el título instala la duda sobre la propia identidad. *El mito* confirma el interés de Jackie por esa pregunta universal y la despliega más que nunca. La película empieza con un sueño y con un desdoblamiento temporal y de personalidades. Chan es un general que debe proteger a la concubina del emperador, pero también es un arqueólogo

go solitario que conjuga al amor en pretérito y al que se le conoce sólo un amigo empresario. La acción irá de un tiempo a otro, que es casi como decir que salta de un sueño a otro, pues nunca se sabe del todo si el pasado histórico es onírico o el sueño es historia, si las raíces del mito son reales o ficticias. Pero en una y otra dimensión se imponen la destreza física de Chan y su ética de la acción y el movimientos justos (en todos los sentidos de esa palabra), aunque también su represión amorosa, su inquebrantable soledad. Ésa que hace del crepúsculo final un plano sin remedio, y de *El mito* algo así como su *Kane*, pero sin Rosebud a mano. Un hombre que vive el presente atado al pasado, ni siquiera propio sino histórico, o a esa incógnita que hay en su lugar. Poderosa melancolía que ni la desatada secuencia de la cinta transportadora, prodigio de planificación, libertad y delirio cartoonesco, o el musical encantamiento de la serpiente al ritmo del pop hindú consiguen mitigar.

**Jackie "Jekyll" Chan o la subjetiva rodante de un decapitado.** Hay un par de cosas que a Chan naturalmente le preocupan cada vez más y que transfigura en materia estética: la identidad y la vejez, entendida como pérdida o disminución de los atributos que lo han hecho ser quien es y le dieron (re)nombre internacional. La conciencia de esto último se hace evidente en la secuencia en que se arroja desde lo alto de un salto de agua, resuelta mediante montaje acelerado y efectos digitales, con lo que parece estar diciéndonos: "Está bien, no puedo hacer lo que hacía hace unos años, pero sí puedo reírme de esa impotencia, exhibirla sin demasiado disímulo". La exposición ostensible de ese artificio revela la perspectiva lúdica, y por eso mismo lúcida, de Chan sobre el asunto, tratando de suturar la herida,



humor mediante. No usa las nuevas tecnologías para ocultar el paso del tiempo, sino que las concibe como un nuevo lenguaje a descubrir, un mundo a sojuzgar, materia prima lista para ser trabajada cinéticamente, para ser manipulada, moldeada, penetrada por su voluntad hacedora. La apelación a este recurso nos lleva al tema de la sangre. No he visto todas sus películas, pero me atrevo a decir que, en líneas generales, en ellas no hay sangre, o que si la hubo fue en las más decididamente violentas (los excepcionales casos en los que abandonó la comedia casi por completo), y, sobre todo, ésta no quedaba impresa en la memoria personal o en el imaginario colectivo. Quiero decir que, si se derramaba, era para escurrirse velozmente hacia el olvido sin mancharnos (es interesante comparar el uso hemoglobínico de la tecnología digital en esta película, en *Zatoichi*, de Kitano, donde la sangre aparece como pincelada pictórica en el cuadro, y en *Exiled*, de Johnnie To, donde la sangre es polvo, si no al modo enamorado de Quevedo, al polarizado por la corriente de aire -acondicionado, según Leone- de Jean

Pierre Melville). En *El mito* la sangre no abunda, pero esta vez sí se la recuerda. Ostensiblemente falsa y pixelada, unida a la guerra y a la defensa de una identidad (nacional, profesional, sexual) que excluye de sus horizontes a progenitores, compañero, mujeres y descendencia.

Hay una secuencia en la que esta lectura de la película queda precisa y preciosamente cristalizada. Tras luchar hasta el último suspiro, el guerrero se ha quedado solo, rodeado de ejércitos enemigos y sin posibilidad de escapatoria. Uno de sus adversarios se le acerca con actitud de reconocimiento, pero a último momento desenvaina abruptamente su espada y vemos, tras un corte, cómo desfilan girando sobre sí mismos el cielo, el sol, las nubes, el filo de las montañas, la silueta de los ejércitos y, finalmente y al fondo del cuadro, un cuerpo sin cabeza. Por un instante, tuvimos en los ojos la mirada última de un hombre que se ve a sí mismo sin su propio cuerpo, fuera de sí: fracturado, ajeno, dividido, muerto en dos si no dos veces muerto. Jackie Chan es ese hombre que juega en *El mito* a perder la cabeza, a verse como si fuera

otro, a buscarse con la mirada extrañada, quizás por primera vez ajeno a un cuerpo que ya no le responde como antes, cuerpo que es el que en verdad está librándose del propio Jackie, de su brillante cabeza coreográfica y sus óptimos reflejos. En la risa nerviosa que provocan muchos de sus gags (así como en la frecuente proyección de tomas descartadas durante el montaje que suele acompañar a los títulos finales de sus películas) siempre queda instalada una zona de sombra. La incertidumbre sobre el sentido del humor se cuele entre la máscara infantil del rostro del actor y en el dolor físico al que se somete una y otra vez, sin que la mueca con que procura atenuarlo borre nuestra confortable incomodidad. Como esos fragmentos, *El mito* es campo de batalla en el que se dan cita las más íntimas tensiones de Jackie Chan entre su voluntad intacta y la respuesta cada vez menos anuente de su cuerpo, tan universales como aquéllas que nos redefinen a todos continuamente, tironeados hasta el desmembramiento entre lo que deseamos y lo que podemos ser. [A]

# CORREO DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A  
Lavalle 1928  
C1051ABD, Buenos Aires  
Argentina

POR E-MAIL  
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX  
(011) 4952-1554

Leyendo las notas sobre James Cameron que salieron en el número 212, pensé en mandarles ésta que escribí hace un tiempo sobre *Titanic*. Dispongan de ella como quieran si encuentran algo que les llame la atención. Buen número el de enero, ¡un abrazo!

## Si tú saltas, yo salto

Una amiga me contó algo muy lindo (en este momento me lo está refrescando, así lo cuento bien). Una vez Steven Spielberg estaba hablando sobre el final de *Encuentros cercanos del tercer tipo*, donde el protagonista abandona su hogar para viajar al espacio. Mirando entonces hacia atrás, dijo que, si hoy volviese a hacer la película, el personaje se quedaría. ¿Por qué? Bueno, porque hoy él tiene una familia, y no puede imaginarse dejando a sus hijos. Y es verdad que uno se involucra de distintas maneras con las historias que le gustan de acuerdo al momento que está atravesando. Resulta, por ejemplo, que quiero escribir esta nota sobre *Titanic*, una película que vi muchas veces a lo largo de mi vida y que siempre tuvo para mí un magnetismo tremendo. Seguramente lo que nos atrapó a tantos de esa película es diferente para cada uno, así como las cosas que a mí mismo me llamaron la atención nunca fueron las mismas.

Es probable que el punto en común a toda una generación que abrió su imaginario al cuento épico de Jack y Rose aparezca ahí donde está ese flujo narrativo tan poderoso que reúne los grandes méritos del cine clásico, que los renueva y nos recuerda por qué nos gustaba no sólo la vieja mane-

ra de hacer cine, sino también la de contar una historia. *Titanic* recupera en la mejor de las formas la tradición más antigua del relato, tanto por la oralidad que atraviesa la película (una anciana llamada Rose va a contarnos una vieja historia) como por la idea de un pasado reconstituido a través de la memoria. El filósofo Gilles Deleuze dice: "(...) el elemento novelesco, el relato, aparece en la memoria. La memoria es conducta de relato. En su misma esencia es voz que habla, se habla, murmura y cuenta lo que sucedió."

En un contexto histórico ampliamente instalado en el saber popular y que pertenece al terreno de la Historia, es interesante cómo la película decide desplazar el centro narrativo hacia la suerte desconocida de una joya muy valiosa, un elemento que retiene un mundo de secretos y la puerta hacia el pasado que los contiene. Rose es la llave a ese pasado, que no es tanto el del naufragio más famoso del siglo XX como el de su propia experiencia atravesada por el episodio histórico, que por lo tanto se construye desde el sentido personal. Cuando accedemos a este sentido accedemos entonces al pasado, y lo revivimos con ella a través del relato. El cine es por naturaleza un tiempo presente constante, pero para Deleuze la estructura clásica es como un presente ya vivido, en tanto se basa en un orden claro de momentos significativos que no tienen sentido más que a través de una conciencia que los conoce y ordena. En el caso de *Titanic*, esta conciencia es explícita; la memoria de Rose ha dado una forma a la vastedad del pasado, y la manera en que la memoria

construye el sentido es la manera en que el tiempo sin forma se convierte en Pasado, borrando para siempre el trabajo subjetivo del pre-sentido (como sucede para Freud en el trabajo del sueño). Es decir que nosotros no accedemos al pasado según Rose, si no al Pasado, a su imagen y a la forma en que la mente construye la Verdad. Y creo que éste es uno de los aspectos más hermosos de la tradición clásica, porque el acto de contar siempre ha sido el acto de prolongar la vida, de mantener vivo un recuerdo incluso cuando ya no nos pertenece. Rose ha compartido la anécdota con los cazadores del tesoro, que han logrado atravesar un umbral emocional hacia el naufragio, y con su nieta, que ahora reconoce en ella a una mujer apasionada a la que admira.

Un viejo artículo que encontré hace unos días me hizo acordar de cuánto me gustaba la película, y después de tanto tiempo quizás entendí un poco por qué. Al final, no es la historia del *Titanic*, sino de cómo Jack le enseña a Rose a salvar su vida, a salvarse por sí misma; el desastre es sólo el punto desde el cual empezar de nuevo. *Titanic* es casi un episodio bíblico, el ocaso de ese gran siglo XIX tardío y el fin de un pasado que para Rose era la muerte y luego se convirtió en vida. La tragedia puede ser el lugar desde el cual recomenzar, y la historia de amor de Jack y Rose es inmortal cuando se vuelve la historia de un aprendizaje. Se trata de un viaje brutal de vuelta hacia el instinto más saludable: sobrevivir cueste lo que cueste, preservar la vida



CINECLUB JUNÍN  
INAUGURACION 4 DE MARZO

## verosantamaría

PRODUCCIÓN CULTURAL

54. 11. 15 6548 3984 / verosantamaría@gmail.com

## PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -  
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

www.puntomedioguión.com.ar

y con ella el amor como legado para seguir viviendo. El fuerte del orden clásico siempre ha sido la identificación, porque su simplicidad nos permite reconocer los valores perdurables que necesitamos para constituir constantemente la imagen que nos devolvemos de nuestras propias vidas. Cuando Rose llega a Nueva York entre los demás sobrevivientes, estamos ante un momento de calma y recogimiento en el que se reconfigura por primera vez todo lo que ha sucedido.

Desde allí es donde ella puede volver a empezar, y es ésa la similitud entre el relato y la manera en que aprehendemos la vida. Ver a Rose saltar de un bote para volver al barco que se hunde y correr hacia Jack con el lamento de las gaitas es ver una imagen inagotable que está tan viva como Jack dentro suyo. Ésa es la ferocidad de la película, lo que la vuelve un clásico. Se puede regresar y revivir a quienes hemos amado, como también podemos cerrar etapas una vez que podemos hablar de nuestra historia, porque la hemos convertido en relato. A través de nuestros Titanic personales, más complejos y aun quizás sin la radicalidad de la muerte, podemos encontrar la libertad.

Rose al final muere, o sueña. El diamante, esa pieza que se mantiene intacta y enhebra todas las virtualidades de una vida, ha sido devuelto al océano. Y ella se ha devuelto a sí misma al momento más importante de su vida, o por lo menos al primero, el que le hizo pelear por los que vinieron después. Ahí está él esperándola en la escalera, y

alrededor todos los que en su imaginación siguieron vivos para siempre. "Como si el tiempo conquistara una profunda libertad", en palabras de Deleuze.

Cuando era chico y miraba apasionadamente mi primera película preferida, pensaba en que yo no habría podido soltar el diamante. Hoy tampoco sé si podría, pero creo que haría el intento.

**JOSÉ MILITANO**

### Queridos amigos y enemigos íntimos de *El Amante*:

Desde el número 9 la revista se viene ocupando del miedo y de los títulos representativos del terror, de los estigmas canónicos inevitables y de las películas sin semejanza aureola... eso sí, demoraron hasta el número 182 para escribir el nombre de Fulci y títulos "menores", sin firmas autorales y que escapan a discursos legitimadores. En el número 207, otra vez el terror, otra vez los repases, otra vez las listas, y otra vez las repeticiones con las disculpas de siempre por todo lo omitido.

Faltan cosas, siguen faltando; Mario Bava merece ser recordado por trabajos que nada tienen que ver con *Bahía de sangre*, ¿y quién recordó *Operazione Paura (Kill Baby, Kill?)*?

El *Inferno* de Argento no deja de aparecer en la revista, y está bien que así sea, pero los climas, los colores y muchas secuencias de ese ejercicio de cine no narrativo dieron sus primeras pataditas de embrión en la matriz de la sí narrativa y eficaz, y sin fisuras, *Operazione Paura*. Bava es, más allá de las "Tres caras del Miedo", la pura

abstracción y el estilo que ni Corman logró jamás en su *Terrore nello spazio*.

Faltan cosas, o están los que tienen que estar pero con las películas equivocadas... ¿y cuándo *El Amante* va a abordar el fantástico mexicano? ¿Cuándo las películas de luchadores, del Santo, los muy bien narrados y clásicos juguetes de Fernando Méndez? ¿Cuándo todo lo producido con tremendas ganas y desprolijidad absoluta por Abel Salazar?

¿Dobles programas? Sí, el edén definitivo de los dobles programas de miedo.

Primera sesión: *La casa que gotea sangre*, de la querida hermana menor Amicus, y *El sudario de la momia*, de la hermana mayor y más o menos respetable Hammer. *Las brujas*, con Joan Fontaine, hecha con nada y a pleno día, y *La plaga de los zombies*, de John Gilling. *Horror Hotel y Demencia 13*, dos pildoritas para un trip blanco y negro que derrite el cerebro. *Demons*, de Lamberto Bava, y *Phenomena*, en maravillosos e irreales colores. *Danza macabra*, de Anthony Dawson (¿cómo pudieron olvidar a Barbara Stelle?), y *The Conqueror Worm*, a la que sólo Eduardo A. Russo le colgó la medalla de honor. *Terrore nello spazio* y *Brides of Dracula*, de Terence Fisher, que seguramente no olvidó el señor Jorge García. *El gato negro*, de Fulci, y *Twins of Evil*, de John Hough, que debería decirle al Drácula de Coppola que se corra y ceda el asiento en el ómnibus que lleva a la eternidad. *The Last Man on Earth*, porque es un Vincent sin Corman y sin Castle, y es un Vincent puro, con *Operazione paura* de Bava.

Y como me obsesionan los dobles programas, claro que me obsesionan los años setenta, como a Fuguet. Por último, una vez descorchado nuestro vino favorito, *Play Misty For Me*, de Don Siegel, sí de Siegel, no de Clint, él debe saberlo, y *Asustemos a Jessica hasta morir*.

Amantes, los sigo leyendo a pesar de que, no pocas veces, los odio y me aburren. Que persistan Castagna y Russo, que Jorge García se tome una pócima de inspiración, y por favor, que no haya tantos números con media docena de títulos comentados por un solo redactor.

Desde Uruguay, Punta del Este, un abrazo.

**MAURICIO EFRAÍN PAGOLA**

### Gustavo,

El otro día me compré *El Amante* en el subte y me encantó. Como cuando era estudiante y ponía (me dolía) \$7,50 para leerla, ahora puse \$14 (me duele menos) y me la volví a leer entera. No sé si hay un medio mejor escrito en Argentina que *El Amante*. La entrevista a Faretta es tremenda. "El que no entiende que Hollywood y Harvard son dos mundos distintos dentro de Estados Unidos está listo" (o algo así) es una frase buenísima, que yo vengo tratando de poner así de nítida en mi cabeza desde hace años. Espectacular.

Abrazo y felicitaciones,  
**HERNÁN IGLESIAS ILLA** (UN LECTOR QUE NO VIVE EN BUENOS AIRES)

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

**Juan Villegas**  
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

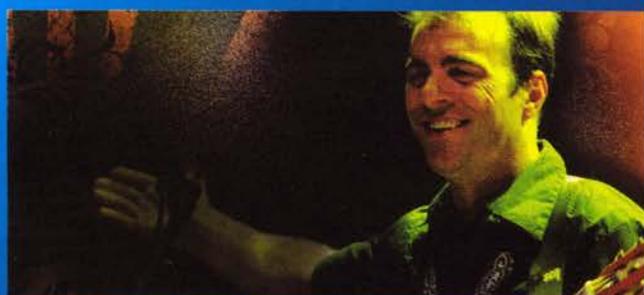
**SIEMPRE LIBRE**

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**  **RADIOPALERMO**





MUSICA

**20%** DE DESCUENTO

KEVIN JOHANSEN PRESENTA "GUACAMOLE"  
UN ADELANTO DE SU NUEVO LANZAMIENTO  
CON LA PARTICIPACION DE INVITADOS  
ESPECIALES .



MUSICA

**20%** DE DESCUENTO

MARIANO OTERO PRESENTA SU SEXTO  
DISCO "DESARREGLOS", JUNTO A  
GRANDES MUSICOS DE LA ESCENA  
LOCAL.



MUSICA

**20%** DE DESCUENTO

VETAMADRE, REFERENTE DEL ROCK  
ALTERNATIVO ARGENTINO. MELODIAS,  
LETRAS PROFUNDAS, CLIMAS  
Y MUCHA FUERZA



TEATRO

**15%** DE DESCUENTO

FUERZA BRUTA, UN ESPACIO DONDE  
LA PRESION DE LOS SENTIDOS  
AFECTA LA MENTE.

IMPRIMI LOS CUPONES EN  
[WWW.FIBERTEL.COM.AR](http://WWW.FIBERTEL.COM.AR)

0810.122.0200

**FiberTel**  
El poder de Internet

## ¿Qué es el cine moderno?

Adrian Martin

Editorial Uqbar. Santiago de Chile, 2008

## Territorios más amplios

por Jorge García

EDITADA por el Festival de Cine de Valdivia en el año 2008, esta colección de textos del crítico australiano Adrian Martin es un intento de responder a una de las preguntas más acuciantes que se formula buena parte de la crítica y la cinefilia contemporánea. Devorador insaciable de películas, con una prolífica carrera como académico e investigador, autor de centenares de ensayos que exceden el cine para internarse en terrenos más amplios de la cultura y editor de la publicación virtual de la prestigiosa revista *Rouge*, Martin es hoy una de las figuras más respetadas de la crítica cinematográfica internacional. Antes de reseñar el libro, cabe decir que ofrece notorios problemas de traducción —posiblemente atribuibles al hecho de que varias personas se hicieron cargo de esa tarea—, algo que dificulta la comprensión cabal de algunos pasajes de los textos.

Puede decirse que el sustancioso primer capítulo resume de algún modo el libro, ya que en él Martin, tomando como punto de partida un texto de Roland

Barthes de 1964 —“Caro Antonioni”, escrito a propósito de *El desierto rojo*—, desarrolla una serie de reflexiones, no necesariamente compartibles en su totalidad, pero que tratan de centrarse en el meollo de la cuestión. A partir de ese artículo, el autor se pregunta si cabe hacer una distinción tajante entre cine clásico y moderno (recordar el famoso apotegma de Godard, “clásico = moderno”), dada la escasez de aportes realmente novedosos a lo largo de la historia del cine, la permanente validez de la famosa definición de Samuel Fuller en una sola palabra (cine = emoción) y el predominio a lo largo de los años de estructuras narrativas inspiradas en la novela decimonónica que fueron siempre hegemónicas en el gusto del público y gran parte de la crítica, más allá de la existencia de vanguardias, experimentadores y auténticos rupturistas como Godard y Straub. Sin embargo, no puede negarse que a partir de 1945, inmediata posguerra, surgió una serie de realizadores (Bresson, Rossellini, Antonioni, Godard, Cassavetes) que ofrecie-

ron distintas variantes sobre lo establecido hasta ese momento, tanto en lo que hace a las estructuras narrativas como en lo que hace a la psicología de los personajes y el modo de interpretar de los actores. También se hace referencia a la aparición en los años 60 de películas realmente novedosas dentro de las obras de realizadores veteranos como Buñuel y Hitchcock (*Belle de jour* y *Los pájaros*) y a la elisión, en directores como Cassavetes y Maurice Pialat, del plano-contraplano (aunque aquí cabe recordar que Kenji Mizoguchi, ya en la década del 30, desarrollaba ese concepto). Martin señala a la década del 70 como la del surgimiento del minimalismo y las tomas largas (aquí el autor omite los planos secuencia de Antonioni y el húngaro Miklós Jancsó en los sesenta) y a la del 80 como la del retorno a los géneros populares y masivos y un abandono del radicalismo. También se señala el antecedente que significó *Sans soleil*, de Chris Marker, en cuanto al establecimiento de límites cada vez más difusos entre el cine de ficción y el documental.

El segundo capítulo está centrado, a través de diversos ejemplos (es brillante el de *El espíritu de la colmena*), en la dificultad de aprehender en su totalidad una película (en un momento dado Martin dice: “Me interesa más el misterio de una película que su claridad narrativa”) y en una reivindicación del cine de poesía defendido por Pasolini, en el que se define a una película como un conjunto de sensaciones, imágenes y sonidos. También se seña-

lan las diferencias que menciona Raymond Bellour entre la alternancia de situaciones que propone el cine clásico y la interconexión entre ellas que postulan algunos directores como Kitanou y Altman. El tercer capítulo está dedicado al concepto de “política de autores”, que Martin defiende con algunas reservas, ya que, según él, una postura fundamentalista en ese terreno puede bloquear el discurso crítico, por lo que termina adscribiendo a la postura de Jean-Claude Biette de defender, más que una política, una “poética de los autores”.

Luego de estos muy atractivos capítulos teóricos, Martin se interna en el análisis de diversos autores que forjaron los cimientos de lo que se podría llamar “cine moderno”, desde los que él llama pioneros (Bresson, Godard, Cassavetes) hasta una serie de directores que representan gran parte del cine más valioso de la actualidad (Raúl Ruiz, Chantal Akerman, Terrence Malick, Abbas Kiarostami, Robert Kramer, Hou Hsiao-hsien, Aki Kaurismäki, Pedro Costa, Naomi Kawase, Claire Denis, Tsai Ming-liang y Apichatpong Weerasethakul). Por razones de espacio es imposible detenernos en cada capítulo, pero son particularmente atractivos los dedicados a Akerman, Hou, Denis, Costa y Kawase. Y no es casual que el libro se cierre con un artículo dedicado al portugués Manoel de Oliveira, un realizador centenario que de algún modo resume la historia del cine, desde sus vertientes más clásicas hasta las más radicalizadas. [A]

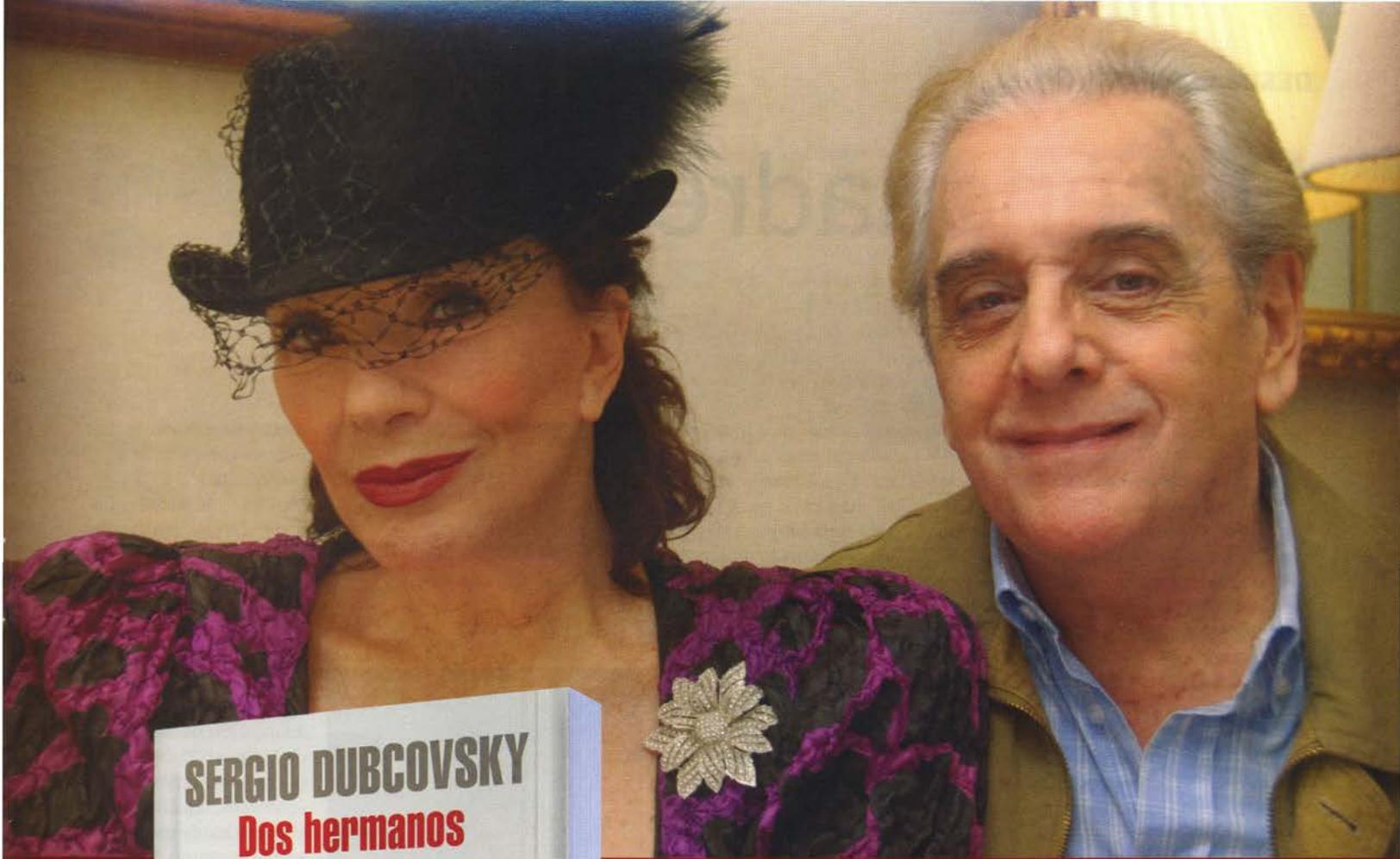


L'essentiel  
Estética, Spa & Salón

Hortiguera 423

44319164 - 44326487 - 44336122

info@lessentiel.com.ar - www.lessentiel.com.ar



**SERGIO DUBCOVSKY**  
**Dos hermanos**  
(VILLA LAURA)



# SERGIO DUBCOVSKY

El libro en el que se basó la película de Daniel Burman, el exitoso director de El nido vacío y El abrazo partido.

# Dos Hermanos

LA CONTRASEÑA DE LA BUENA LITERATURA ES  
**MONDADORI**



CONCI | MELNIZKI | EDO

# Desencuadres

por Jaime Pena

Una de las películas españolas que más consenso ha generado este último año ha sido *Tres días con la familia*, dirigida por Mar Coll y que acaba de obtener el premio Goya a la mejor dirección novel. Una de las virtudes que se le atribuye a esta película es su carácter "académico", pues buena parte de los miembros del equipo, empezando por la directora, proceden de una reputada escuela de cine catalana, la ESCAC. Por desgracia, *Tres días con la familia* lleva hasta sus últimas consecuencias ese concepto "escolar" y más parece una práctica de fin de estudios, la prueba más fehaciente de unos técnicos y una directora dispuestos a demostrar que no cometen errores, que son capaces de llevar a buen puerto una propuesta bienintencionada, escrita con indudable profesionalismo y realizada con la eficaz corrección del más inocuo de los telefilmes.

Alejado del glamour de los Goya y con nulas posibilidades de alcanzar el beneplácito de la industria y de la prensa, un proyecto radicalmente distinto recibía el espaldarazo del jurado del Festival de Cine Documental Punto de Vista de Pamplona al ser concedido con el premio Jean Vigo a la mejor dirección (el gran premio del festival recayó en *Let Each One Go Where He May*, de Ben Russell). La película se titula *Los materiales* (no confundir con la de Thomas Heise) y es dirigida por un singular trío que firma con el nombre colectivo de Los Hijos, que en realidad no sólo dirige, sino que también se encarga del resto de las funciones, desde el sonido hasta la edición. Los Hijos está formado por Javier Fernández (1980), Luis López (1981) y Natalia Marín (1982), y, si hay una característica que los une, ésa es la opuesta a Mar Coll y su equipo: ninguno de los tres consiguió culminar sus estudios en la escuela de cine madrileña, la ECAM. No es de extrañar, vista su película, justo el tipo de propuesta que nunca alcanzaría la aprobación de ningún profesor, ni mucho menos el apoyo de un sistema de ayudas públicas que prima ante todo los conceptos industriales. Ni falta que le hace, habría que añadir. *Los materiales* demuestra, puede que una vez más, que las películas más fascinantes son aquéllas que niegan su propia condición de tales, que dinamitan los preceptos del llamado buen cine. Que detrás de ella se encuentren tres jóvenes "expulsados" de una escuela de cine responde a la

lógica más profunda; es de una coherencia tal que más parece un asunto literario.

Su tema o punto de partida sería un pueblo bastante conocido de España, Riaño, situado en plena cordillera Cantábrica y que pereció bajo las aguas de un embalse en 1980, para ser "reconstruido" a pocos kilómetros, a salvo de las crecidas. Con este tema, el lector puede ir haciéndose la idea de que nos encontramos en el territorio de *Naturaleza muerta*. Desde este punto de vista, la película de Los Hijos sería algo así como su secuela: un documental sobre un pueblo que yace bajo la superficie de un embalse, una evocación nostálgica de un espacio que ya no existe. Hay que decir que *Los materiales* es una película en blanco y negro, con sonido ambiental suponemos que sincrónico, y con diálogos (comentarios) impresos en la pantalla a modo de subtítulos. Una de las primeras imágenes es la de una vieja carretera que se pierde bajo las aguas. Un subtítulo rompe el hechizo poético del plano: "Éste es el plano más Angelopoulos que he hecho en mi vida". Los diálogos recurren en ocasiones a la cinefilia, pues ya decíamos que ésta es una película de estudiantes de cine. Sólo que la cinefilia, en este caso, sale a la superficie en forma de ironía y sus imágenes parece que nos quieren advertir única y exclusivamente sobre aquello que un estudiante aplicado nunca debería de hacer. *Los materiales* da cuerpo a todas las dudas, a todos los ensayos con sus respectivos errores, desenfoques y desencuadres. Godard hablaba del plano justo. Los Hijos prefieren el plano *injusto*, las tomas alternativas que acaban en el cubo de la basura, los materiales en bruto; en resumen, los errores sobre las certezas, la paja antes que el grano. Subyace en su actitud la vocación de los espigadores de aquella película de Agnès Varda que revolían entre los restos y desechos de sociedad, una vocación altamente ecológica que nos obliga a replantearnos nuestra visión tradicional de la obra bien hecha. Los Hijos realizan así su documental sobre Riaño, pero lo sepultan bajo el material sobrante. Citábamos antes a Jia



Tres días con la familia



Zhang-ke. Olvídenlo, *Los materiales* remite, si es que remite a algo o a alguien, a *Honor de cavallería*, sin que guarde ninguna relación directa o inspiración en la actitud de Albert Serra, simplemente porque, a la hora de enfrentarse con un tema muy codificado (el documental ecológico, la adaptación de un clásico de la literatura), prefiere filmar los intersticios, los recovecos, aquello que siempre había quedado fuera de campo, lo que nunca habíamos visto.

El documental parece ser el campo de los profesores universitarios o de los profesores de cine a secas. Quiero decir, buena parte de los documentalistas que conozco deben de dedicarse a la docencia para poder vivir. Ilisa Barbash y Lucien Castaign-Taylor son profesores en Harvard y autores de un volumen de referencia sobre el documental etnográfico. En Punto de Vista se llevaron el premio del público con *Sweetgrass*, un magnífico documental observacional sobre ovejas y ganaderos de Montana filmado entre 2001 y 2003. En cualquier documental observacional, el tiempo es el material más preciado; por supuesto, también, un buen ojo para elegir el tema y estructurar las horas y horas de filmación. Ricardo Íscar es profesor a tiempo parcial en la Universidad Pompeu Fabra y en algunas academias privadas barcelonesas. Para su último documental, *Danza a los espíritus*, viajó hasta Camerún por unas pocas semanas a fines de 2008 interesado en las prácticas de medicina alternativa de los Evuzok e inspirándose en el trabajo previo de un antropólogo catalán. A toda la querencia de Íscar por las culturas y los modos de vida en trance de desaparición (*Tierra negra*, *Punta del Moral*, *El cerco*) la encontramos en *Danza a los espíritus*, algo así como un *Avatar* más terrenal y tangible. Pero no deja de ser perceptible cierta fragilidad, un sentido de urgencia, también de trabajo por encargo, que casa mal con el documental observacional. O será la diferencia entre trabajar en Harvard y en una universidad española... [A]

# Buenos Aires: Ciudad Audiovisual



## Actividades 2010

### BASet

Gestión de permisos de filmación en la vía pública

- Próximo lanzamiento de sistema *on line* para gestión de permisos.
- Creación de banco de imágenes de rodajes en la Ciudad.

### Opción Audiovisual

Programa de fortalecimiento de la industria audiovisual de la Ciudad

- Programa de capacitación "Gestión de empresas y negocios audiovisuales".
- Apoyo a las empresas para su participación en las principales ferias y mercados internacionales.
- Asesoramiento sobre líneas de apoyo financiero del Ministerio de Desarrollo Económico y el Banco Ciudad.

### BACF

Promoción en el exterior de Buenos Aires como destino de filmación

- Presencia en los principales mercados y festivales de la industria audiovisual (Berlinale, Location Trade Show, entre otros).
- Participación en el Segundo Encuentro de Comisiones de Filmación Latinamericanas (Florianopolis).
- *Scoutings* para producciones extranjeras y asistencia a los proyectos internacionales que ingresen a la Ciudad.

### + INFO

<http://baset.mdebuenosaires.gov.ar>

<http://opcionaudiovisual.mdebuenosaires.gov.ar>

<http://bacf.mdebuenosaires.gov.ar>

# Mirando al Este

por Fernando E. Juan Lima

La Berlinale es un festival monstruoso. Monstruoso en cantidad de salas, de películas, de secciones, de público, de eventos e invitados. Monstruoso al menos para los ojos de quien en ésta, su 60° edición, se acerca por vez primera a esta ciudad y a este festival. Pero la idea, claro está, no es la de asustarse, sino la de intentar realizar un recorrido por algunas películas de la competencia, de la sección Panorama y del Forum (que ya lleva 40 años).

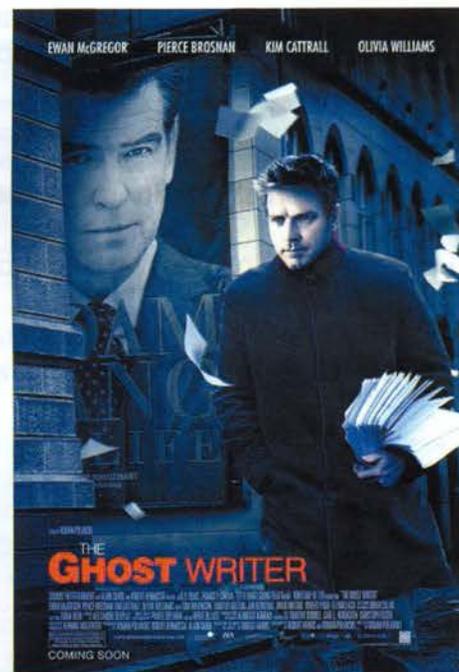
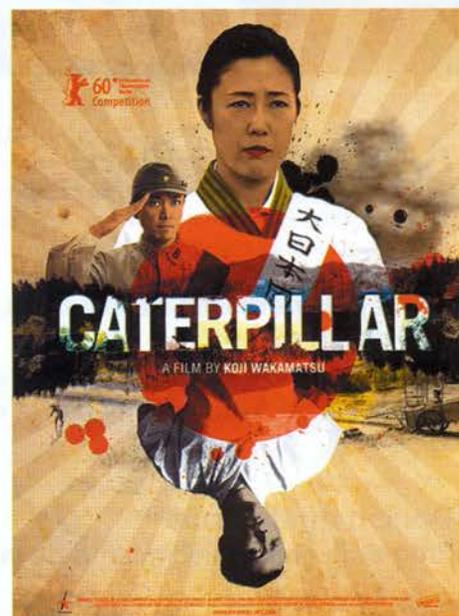
Un hito importante en el festival fue la presentación de la versión "completa" de *Metrópolis*, tras el hallazgo de la copia en Buenos Aires. Fue impactante su proyección en la Puerta de Brandeburgo, a una decena de cuadras de la gala, frente a un público al que le costó soportar, ante la gélida temperatura, los ahora 147 minutos de metraje (las bebidas calientes y/o alcohólicas ayudaron a la resistencia). Sin embargo, frente a esta prueba del espíritu germánico, la elección de las películas de apertura y cierre nos lleva hacia el Este: *Apart Together* (de Wang Quan'an, Oso de oro 2007 por *Tuya's Wedding*) y *Otouto* (*About Her Brother*, de Yoji Yamada). Estas agrídulces "comedias dramáticas" no son ciertamente elecciones de riesgo; tienen algo de lugar común y mucho de transitado costumbrismo en su manera de acercarse a los tríos que se conforman: en el primer caso, con el regreso del marido de Taiwán a la China para encontrarse con la mujer de la que estuvo separado por décadas y la cual formó una nueva familia; en el segundo, entre una madre viuda, su hija y el bohemio hermano de aquélla (el *Otouto* del título).

Mucho se ha dicho (y se va a decir) de las grandes ganadoras: la turca *Honey* (Semih Kaplanoglu) y la rumana *If I Want to Whistle, I Whistle* (Florin Serban). Frente al poético laconismo que transmite la mirada del mundo de un niño de seis años de la primera, me quedo con el nervio y la energía que se construyen en la segunda a través de potentes actuaciones y de una cámara atenta, nerviosa pero para nada

ampulosa o redundante para retratar lo que malamente podría resumirse como un drama carcelario. Asegurados el conocimiento y la difusión con los premios obtenidos, mejor acercarse a otras obras que valen (o no) la pena.

También en competencia presentaron sus nuevas películas varios directores "consagrados", con suerte dispar. Contra lo que se dijo en el festival, *Shutter Island* (Scorsese) supera en mucho a su fallida remake de *Infernal Affairs*. Se estrena por aquí en estos días y podremos verla con más detalle. El que sí ya resulta indefendible es Zhang Yimou. Y lo dice alguien que (ahora no sin cierta vergüenza) reconoce haber disfrutado de *Héroe* y *La casa de las dagas voladoras*. Con *A Woman, a Gun and a Noodle Shop*, el *régisseur* encara la remake de la primera película de los Coen, *Simplemente sangre*. El resultado no puede ser peor: a la insufrible estilización (cada vez más digital) de Zhang Yimou se suman los personajes exasperados y exasperantes, las estúpidas marionetas que suelen sufrir los designios de los hermanitos. Sólo divierte la experiencia de asistir a planos calcados de aquella película seminal transcurriendo en la China imperial.

Sigo sin entender qué le ven a Michael Winterbottom. En *The Killer Inside Me* hace con la novela de Jim Thompson lo mismo que con cada "tema" al que se ha acercado: establecer un ámbito prolijo y propicio para que estalle algún exceso que asegure cierta visibilidad festivalera. No es que me haya ofendido con lo que puede verse como un gratuito regodeo en la violencia (después de todo, no responde sino a la novela en que se basa). El tema es que, más allá de eso (y de la perfecta decisión de elegir a Casey Affleck para encarnar al psicótico protagonista), nada más hay para decir de esta película que explota la violencia de la misma manera en que antes el director lo hizo con la movida de Manchester y la Factory Records (*La fiesta interminable*), el sexo (*9 Songs*), la tortura (*El camino a*



Guantánamo), la muerte (*Génova*).

En el terreno de quienes no llegaron a la altura de sus producciones anteriores, cabe mencionar a Lisa Chodolenko (*Laurel Canyon*, vista en Mar del Plata), que en *The Kids Are All Right* llega a saturar con tanta corrección indie y bohemia en esta comedia de familia con dos madres lesbianas cuyos hijos quieren conocer al "padre" (el donante de esperma). Por su parte, si con *Mammuth* Benoît Delepine y Gustave Kervern entran en esta categoría, no es porque el film se trate de una obra fallida; esto tiene que ver con los enormes logros anteriores (*Aaltra* y *Louise Michel*). Es cierto que en este caso los directores parecen haber descansado con cierta comodidad en la recurrente road movie, emprendida esta vez por el trabajador de un frigorífico que intenta que sus empleadores hagan los aportes necesarios para poder jubilarse. El relato (salpicado con menos frecuencia por momentos de humor anarquista) no se apoya en la trama sino en los personajes. Que el trío central esté conformado por Gérard Depardieu, Yolande Moreau (la protagonista de *Louise Michel*) y una hermosa Isabelle Adjani hace que *Mammuth* igualmente adquiera otro vuelo. Los primerísimos planos explotan con el grano abierto de la imagen (que emula una mirada amateur) y logran conjugar humor y poesía cuando nos devuelven la enorme presencia del cada vez más enorme Depardieu. Verlo viajar en moto con su largo y sucio pelo al viento o advertir la ridícula pequeñez que adquiere un teléfono celular en sus manos ya bastaría para disfrutar la película.

Quienes sin duda brillaron en la competencia fueron Roman Polanski y Koji Wakamatsu. Con *The Ghost Writer*, el primero construye un thriller en el que un escritor contratado para realizar la biografía

de un primer ministro británico descubre una intriga que oculta torturas, muertes y traiciones políticas. Con maestría, Polanski hace pasar por McGuffin lo que no es sino una mirada que deja muy mal parado a Tony Blair. Clásica y bella: estamos frente a su mejor película desde *Perversa luna de miel* (1992). Wakamatsu en *Caterpillar* apunta con crudeza contra el militarismo y el culto a la familia imperial en Japón. En un contexto formal más estandarizado que el de sus primeras producciones (vg. *Go, Go Second Time Virgin* y *Violent Virgin*, ambas de 1969 y exhibidas en el Bafici 2008), provoca con la narración del regreso al hogar –como héroe de guerra– de quien ha quedado transformado en un torso por la pérdida de sus miembros y puede poco más que comer y tener relaciones sexuales, que aquí no son una evasión de la realidad (como en *El imperio de los sentidos*, a la que puede recordar esta película), sino que desnudan y exponen sus miserias (y ya sabemos que este director no es dado a las sutilezas).

Fuera de competencia, seguimos rumbo a Oriente. La pequeña retrospectiva de Yasujiro Shimazu (*The Lights of Asakusa*, *So Goes My Love* y *The Trio's Engagement*, filmadas para los estudios Shochiku entre 1937 y 1938) nos habla de la poco conocida producción comercial de la época de oro de los estudios en Japón, y nos acerca la particular mirada de este director sobre los hombres de la burguesía, siempre aburridos y poco trabajadores, y en cuyas comedias, por debajo de las apariencias, el poder es siempre femenino. *Parade* (Isao Yukisada), lo mejor de Panorama (también para FIPRESCI), sorprende con un clima atrapante en el que, a partir de las historias cruzadas de cinco jóvenes que comparten un departamento, se llega a que uno de ellos es un asesino serial (¿con el conocimiento de los

demás?), sin por ello variar la levedad del tono, en el que en ningún momento puede predecirse para dónde derivará la trama (y ello sin giros caprichosos ni arbitrariedades). La mejor del Forum (y posiblemente del festival): *Kyoto Story*, de Yoji Yamada y Tsutomu Abe. Esta película, muy superior a la elegida para la clausura, fue producida por una universidad de Kyoto, y participaron en su realización sus estudiantes.

Usando como puntuación los trenes que recorren la ciudad (otro homenaje, además del del título, a Ozu), la tensión entre la tradición y el cambio en la historia de amor en la que la chica tiene que elegir entre sus dos pretendientes es enmarcada en la declaración de amor a la ciudad donde transcurre la historia, conocida como la Hollywood japonesa. Así, en la zona de lo que alguna vez fueron los estudios Daiei, se entremezcla la trama con las declaraciones (¿realidad o ficción?) de quienes viven y trabajan allí. Yoji Yamada, que ronda los 80 años (y las 80 películas), viene demostrando otros intereses que exceden al del artesano de productos comerciales (lo que pudo verse en la trilogía del samurái que se exhibió en la Sala Lugones: *The Twilight Samurai*, 2002; *The Hidden Blade*, 2004, y *Love and Honor*, 2006). Pero es sugestivo y hasta pertinente en razón de la historia narrada que justamente en colaboración con generaciones más jóvenes consiga una película tan hermosa como ésta. Por último, *Little Big Soldier* (Ding Sheng), 99° película de Jackie Chan. No es ciertamente uno de sus mejores films (aunque posee unos cuantos momentos disfrutables y una idea que cuestiona la monolítica bajada de línea de que la unidad de la China todo lo justifica); pero Jackie Chan lo presentó. No paró de hablar. Se emocionó y emocionó. Y cantó en vivo y a capella. ¿Qué más se puede pedir? [A]

**SEÑALES LATINOAMERICANAS**  
Ciclo de Cine Independiente y Mesa Redonda

26 de marzo a 25 de abril | Palais de Glace: Posadas 1725  
presentan el Goethe-Institut, el World Cinema Fund y el Palais de Glace

*Suely in the sky* de Karim Ainouz, 2006 (Brasil) | *Huacho* de Alejandro Fernandez, 2006 (Chile) | *Luz silenciosa* de Carlos Reygadas, 2007 (México) | *Madeinusa* de Claudia Llosa, 2005 (Perú) | *Días de Santiago* de Josué Méndez, 2004 (Perú) | *Hamaca Paraguaya* de Paz Encina, 2006 (Paraguay) | *Gigante* de Adrián Biniez, 2009 (Argentina/Uruguay).

PROGRAMACIÓN [www.goethe.de/buenosaires](http://www.goethe.de/buenosaires)

GOETHE-INSTITUT BUENOS AIRES | World Cinema Fund | PALAIS DE GLACE

# La casa de la cinefilia

por Roger Alan Koza

Dice Félix Guattari, en un texto preterito aunque quizás todavía intempestivo: "Pues no sólo desaparecen las especies, sino también las palabras, las frases, los gestos de la solidaridad humana." Se podría añadir que la relación con el cine y un tipo de experiencia con las imágenes también corren el riesgo de extinguirse. Podrá sonar catastrófico, pero lo cierto es que, desde una ecología de las imágenes, son pocos los lugares comunitarios en los que se puede hacer una experiencia con el cine que se desmarque de un régimen audiovisual cada vez más uniformado y codificado.

Los porteños tienen el Bafici, la mítica Lugones, escuelas de cine con ciclos, el Malba y algunas salas alternativas en donde se puede ver otro cine y, eventualmente, discutir sobre él. *El Amante Cine* sigue siendo, más allá de sus cambios ostensibles, una revista con la que se piensa y se discute; propone una agenda, provoca una discusión. En el interior, y en Córdoba específicamente, el cine respira en pocos lugares. No hay grandes festivales, ni revistas de cine, ni una cinemateca.

Nacido en el estiercol de una administración vergonzosa, el Cineclub Municipal Hugo del Carril fue el único logro indirecto del corrupto gobierno de Germán Kammerath. Este proyecto, desvinculado de cualquier color partidario, surgió en el seno de una experiencia ligada al escritor y periodista Daniel Salzano, una de las figuras célebres de la Docta. Tras su regreso de Europa en la década del 90, Salzano y un grupo de jóvenes llevaron adelante *El Ángel Azul*, un ensayo breve de cineclubismo y cinefilia en el que se programaron películas en una antigua sala de



la Avenida Colón. Ésa es la genealogía del municipal, como se lo suele designar.

En 2000, Salzano y sus secuaces se instalaron en el hermoso edificio del Boulevard San Juan, en pleno corazón de Córdoba. El reconocido crítico de cine Miguel Peirotti fue el primer programador que tuvo la institución. Pocos meses después, Guillermo Franco quedó a cargo de la programación. Si el nombre de Salzano remite al cine clásico de Hollywood, al neorealismo italiano y a la Nouvelle Vague, Franco supo interpretar las mutaciones de la cinefilia y combinó los héroes del pasado con los nuevos cineastas que vivificaban la vieja y problemática aunque vigente política de los autores. Así, el cineclub presentó retrospectivas de John Cassavetes, los hermanos Kaurismäki, Seijun Suzuki, Alexander Kluge, Jacques Rivette, Alexander Sokurov, Nicolas Philibert, Takeshi Kitano; también organizó muestras de Martel, Alonso, Rejtman, Trapero y Llinás. A sala llena, en una edición del ciclo Pasiones Argentinas, Martel y Alonso, entre otros, discutieron sus películas y sus respecti-

vas concepciones del cine con estudiantes, cinéfilos, críticos y público en general. El nuevo cine argentino se dio a conocer en este lugar.

Los clásicos nunca faltaron, aunque con el paso del tiempo la institución asumió un rol activo en la exhibición de películas que jamás se habrían estrenado en otras salas. *Liverpool*, *La nube errante*, *Del tiempo y la ciudad*, *My Winnipeg*, *Historias extraordinarias* se vieron aquí. Fue lógico, entonces, que todas las versiones del Bafici Itinerante tuvieran lugar en esta institución, como sucedió en algunas ocasiones con el festival de Mar del Plata y el docBsAs. Pero lo más importante en materia de festivales ha sido Cortópolis, un festival nacional de cortometrajes creado por miembros muy jóvenes del cineclub que este año tendrá su tercera edición.

Pero el Cineclub Hugo del Carril no es solamente un espacio de exhibición sino también uno de formación. Después de conformar la Biblioteca Los 39 Escalones, se creó inmediatamente el Gimnasio Cinematográfico Cero en Conducta, en el que se ofrecen seminarios y talleres que muchas veces complementan la formación de muchos estudiantes de cine; de hecho, la mayoría de los cineastas más prometedores de Córdoba han pasado por aquí. Y fue en este gimnasio simbólico en donde funcionó por un breve tiempo la escuela de *El Amante Cine*.

Se cumplen 10 años de actividad. 55.000 personas pasan todos los años por el Hugo del Carril. Si bien también se ofrecen conciertos de música y obras de teatro, el Hugo del Carril es esencialmente la casa de la cinefilia. Allí, los cordobeses todavía pueden entrenarse en ver imágenes y aprender a mirar el mundo de otra forma. Conjurando el entretenimiento, apostar por el cine, ese noble arte popular capaz de modular lo que somos, ése es el legado del cineclub municipal: cuidar las imágenes, cuidar nuestra mirada. [A]

## PRIMER CIRCUITO DE CINE-ARTE EN LA ARGENTINA

**arteplex centro**  
Av. Corrientes 1145 - Diagonal Norte  
Pte. Roque Saenz Peña 1150/56  
Tel. 4382-7934

**arteplex belgrano**  
Av. Cabildo 2829 / Tel. 4781-6500

**arteplex caballito**  
Av. Rivadavia 5050 / Tel. 4902-5682

**arteplex del parque**  
Cuenca 3035 / Tel. 4505-8074

Una marca registrada  
de buen cine

**cines arteplex**

www.cinesarteplex.com

proyectá tus ilusiones  
el INCAA 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)

### HISTORIAS BREVES 2010

Res. 2736/2009

- Primer llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir cortos (10') de ficción o animación, a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 14/04/10 al 06/08/10
- 5 Premios de \$100.000 c/u

(\*) CMFN: costo medio film nacional

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

CARTELERAS

LUIS 25

15-10-09, 18:37



Con las mujeres, la verdad, nunca tuve suerte.

Fecha de Ingreso:  
19-07-08  
Mensajes: 256

Responder Citar

Shhhhh...

15-10-09, 18:41



Mirá, yo tenía el mismo el problema.  
Pero después, tarde o temprano, alguien aparece.t

Fecha de Ingreso:  
10-04-09  
Mensajes: 482

Responder Citar

LOS FANÁTICOS  
DEL CINE  
TIENEN ALGO  
EN COMÚN.

AMO  ELCINE™  
.COM

TU PASIÓN ONLINE.

MIRÁ VOTÁ CONECTATE CREÁ COMPARTÍ COMENTÁ