



+
¿Adiós a
Daney?

EL LAMANTE

CINE

LA CINTA BLANCA
JEFF BRIDGES
LA ISLA SINIESTRA



Mario Bava + Whip It + Cómo entrenar a tu dragón + Ernesto Sábato, mi padre +
El padre de mis hijos + Entrevista con Hugo Porta + Guadalajara + Bafici

twitter

twitter.com/festivalesgobar

facebook

facebook.com/FestivalesGCBA

DEL 7 AL 18 DE ABRIL / 2010

BAFICI

[12] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE INDEPENDIENTE

UN CLÁSICO DEL FUTURO

www.festivales.gob.ar

 Banco Ciudad
Ta quiere ver crecer

 CINECOLOR
ARGENTINA

 Kodak
Motion Picture Film

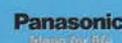
 Hoyts
más al cine, más a Hoyts

 ABASTIO
shopping

 FiberTel

 I-sat

 INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y AUDIOVISUALIDAD

 Panasonic
Idea for life

 GETTERSON

 FLENDO

 TV27
HD



Buenos Aires
Gobierno de la Ciudad

H haciendo
buenos aires

Para decirlo sin vueltas, éste es uno de esos números que sólo **El Amante** puede ofrecer. Ajá, dirán, otra vez el autobombo. Pero, realmente, ¿conocen otra revista que pueda ofrecer análisis detallados de la última película de Haneke, y también un extenso perfil-celebración colectivo sobre un actor como Jeff Bridges, y también polemizar sobre Scorsese, a la vez que se acerca con humor y erudición a Mario Bava, y surfea desde Mia Hansen-Løve a Sábato sin descuidar a un dragón de Dreamworks que parece un gato? ¿Que además pueda ofrecerles una entrevista con Hugo Porta sobre rugby, política y cine, y que a unas pocas páginas celebra a Drew Barrymore con pasión y sentido crítico, y que pueda comparar **Música y lágrimas** con **El silencio de Lorna**? ¿Que cubra festivales de toda clase, que escriba sobre el Bafici y el Abasto, que sea un lugar para cartas polémicas y polémicas internas con tanta libertad?

Y, como si todo esto fuera poco, que con frecuencia pueda reflexionar sobre su actividad, la crítica, con renovadas energías; que pueda exhibir tal manejo del tema sin perder frescura para abordarlo desde nuevos ángulos. Y con conexiones y desarrollos internos: las ideas alrededor de Daney que están presentes en las páginas de discusión sobre la crítica se conectan con una de las notas sobre **La isla siniestra**, porque Scorsese, otro omnívoro, se puso a hacer un plano que dialoga con Daney.

Bienvenidos a otro otoño (y a otro Bafici) acompañados de esta singular revista. Estamos contentos con este número, ¿se nota?

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
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Pablo Ferré
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés

Lilian Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Marina Locatelli
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Marcos Rodríguez
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Paula Vazquez Prieto
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes
Juan Villegas

Correspondencia a
Lavalle 1928. C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine
@interlink.com.ar

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
lasniniaproductora@gmail.com

Estrenos

- 2** Loco corazón
- 4** Gran perfil Jeff Bridges
- 15** La cinta blanca
- 20** Polémica: **La isla siniestra**
- 23** El padre de mis hijos
- 24** Cómo entrenar a tu dragón
- 25** Ernesto Sábato, mi padre
- 26** Un fuegoito. La historia de César Milstein
- 27** Polémica: **El pescador y su mujer**
- 28** La muestra. Un sueño posible
- 29** Están todos bien, El libro de los secretos, La mosca en la ceniza
- 30** Fama, Mongol, Hermanos
- 31** Los últimos días de Emma Blank, Número 9, Paco
- 32** Amante accidental. Sólo para parejas, Caso 39, ¿Y dónde están los Morgan?
- 33** De uno a diez

Llego tarde

- 34** Vivir al límite
- 36** Sobre la crítica: ¿Adiós a Daney?
- 43** Correo

DVD

- 44** Whip It
- 47** Funny People
- 48** Moon
- 49** Obituarios
- 50** Entrevista con Hugo Porta

Festivales

- 52** Bafici
- 54** Guadalajara
- 56** Pinamar
- 59** Mario Bava
- 64** Programa doble

HOYTS
PRINT AT
HOME

AHORA EN LA FILA HAY UNA SOLA PERSONA Y SOS VOS.

Con **PRINT AT HOME** evitá la fila comprando e imprimiendo tus entradas en casa.

- 1
COMPRÁ EN WWW.HOYTS.COM.AR
- 2
IMPRIMÍ EL TICKET EN TU CASA
- 3
ENTRÁ DIRECTO A LA SALA.

Así de fácil. Así de simple.
Ingresá y empezá a disfrutar.

CINE Hoyts
vas al cine, vas a Hoyts

www.hoyts.com.ar



Aguante el country

por Gustavo Noriega

Alguna vez, Rodrigo Fresán –remedando la opción de Borges entre el *Facundo* y el *Martín Fierro*– dijo que este país se empezó a arruinar cuando eligió a los Rolling Stones por sobre los Beatles. Al preferir como libro insigne las aventuras de un gaucho delincuente sobre alternativas más refinadas y al hacernos rolingas fanáticos nos definimos como país. La cagamos, decía Fresán. Otra opción histórica ha sido la de ignorar totalmente la música country norteamericana, que nos resulta tan ajena como la de culturas más alejadas. Es una pena.

El country es una forma musical de la América profunda. No hay paisajes deslumbrantes: sólo ciudades pequeñas, pueblos, estaciones de servicio, autos, carreteras, alcohol y relaciones personales; así es la vida en los EE. UU. cuando uno se aleja de las grandes ciudades. El country le puso letra y música a esa deriva, y el cine de cuando en cuando le presta imágenes. Hace unos años, *El precio de la felicidad* (*Tender Mercies*, 1983), con sus cielos abiertos y su estación de servicio en el medio de la nada, puso a Robert Duvall en el centro de ese imaginario representando a un viejo cantante estragado por el alcohol y las penas. *Loco corazón* es casi una remake de aquella película.

En su momento se dijo de *El precio de la felicidad* –como ahora con *Loco corazón*– que se basaba en la vida de Merle Haggard, un *outlaw* que se convirtió en cantante country. Haggard de joven cayó en la ilegalidad –robos de todo tipo a mano armada– y pasó de

los reformatorios juveniles a las cárceles para adultos, forjando al mismo tiempo una carrera musical. Estuvo tres años en San Quentin, y una anécdota famosa (a punto tal de que figura en su biografía en Wikipedia) dice que una vez le dijo a su amigo Johnny Cash que había estado en los conciertos que éste había dado para los presos en aquella famosa cárcel. “¿Sí? No recuerdo que estuvieras en la banda”, dijo Cash, a lo que Haggard contestó, “No, no tocaba, estaba con el público”. Para dar una idea del tipo de letras que pueden llegar a habitar el mundo country, citemos dos de estos personajes. Cash en una canción dice: “Maté a una persona en Reno, sólo para verla morir”, una frase que, cambiando la locación geográfica, podría ser perfectamente un resumen de *El extranjero*, de Albert Camus. En “Mama Tried”, una canción fabulosa que conocí gracias a Joan Baez (¡de pie!), Haggard dice: “Llegué a los veintiún años en prisión cumpliendo cadena perpetua, nadie me pudo corregir pero mamá lo intentó, mamá lo intentó”.

Bad Blake, el personaje interpretado por Jeff Bridges, no parece tener un prontuario tan frondoso, pero lo cierto es que su vida conoció en el pasado mejores momentos que los que la película presenta. Al comienzo toca en un bar inserto nada menos que en un bowling, se emborracha, hace pis en el parque de estacionamiento, se relaciona distantemente con los músicos locales que le hacen de banda soporte. (No es poco mérito de la película mostrarnos los

Loco corazón **Crazy Heart**

Estados Unidos,
2009, 112'

PRODUCCIÓN

Scott Cooper

GUIÓN

Scott Cooper, basado en la novela de Thomas Cobb

PRODUCCIÓN

T-Bone Burnett, Judy Cairo, Rob Carliner, Scott Cooper, Robert Duvall, Alton Walpole

MÚSICA

Stephen Bruton, T-Bone Burnett

FOTOGRAFÍA

Barry Markowitz

EDICIÓN

John Axelrad

INTÉRPRETES

Jeff Bridges, Maggie Gyllenhaal, Colin Farrell, Robert Duvall, Brian Gleason.



entresijos de una industria desconocida, con solistas girando por distintos pueblos y una banda local en cada uno de ellos esperándolos para acompañarlo.) Blake tuvo un pasado más glorioso, pero ahora está para ese circuito, habiendo sido desplazado en el estrellato por un apadrinado suyo, Tommy Sweet (gran nombre para un cantante country), interpretado con maestría por un cada vez más versátil Colin Farrell. La película cuenta una historia conocida, la de la recuperación de un hombre caído gracias al amor. No importa tanto lo ya visto sino la forma elegante y grácil con que esa vieja historia es puesta en pantalla.

La mejor escena, la que mejor expone al personaje, es una suerte de duelo entre Blake y un sonidista. El cantante ha aceptado ser telonero del exitoso Tommy Sweet y, horas antes del recital al aire libre, hace la prueba de sonido. Blake sabe que a los números musicales que preceden al más importante le bajan el volumen, de manera que el estelar se luzca más. Blake insiste en mejorar su sonido y el sonidista se resiste. Esta lucha se resuelve habitualmente a favor del técnico, pero Blake ha estado allí, sabe lo que es el estrellato, tiene la estirpe de los grandes y sabe actuar como tal, aunque en la actualidad no es más que un cantante borracho en decadencia. La escena termina con un triunfo simbólico enorme, la imagen del sonidista deslizando las teclas de la consola satisfaciendo la voluntad del cantante. Es extraño emocionarse mirando una con-

sola de sonido, pero eso es lo que sucede.

Las conexiones entre personas y personajes se completan con la deslumbrante presencia de Robert Duvall, productor aquí de la misma manera en que lo había sido en *El precio de la felicidad*. En sus apariciones como dueño de un bar (en las que llama a su empleado Juan "Jesús" porque "es lo mismo") y cuando va a buscar a Blake a las reuniones de Alcohólicos Anónimos, Duvall canta, salta, habla maníacamente, todo de manera graciosa y desprejuiciada, como si fuera un espíritu libre que flota en la película, sin estar sujeto a dirección ni plan de rodaje. Es divertido pero, además, tiene una intensidad y un grado de verdad que refulgen en la película.

Hemos hablado de Johnny Cash, Merle Haggard, Jeff Bridges y Robert Duvall, en todos los casos, varones heterosexuales recalcitrantes, polvorientos y americanos hasta la médula, que vehiculizan cierta idea sobre el country no tan prolijo como el del mainstream representado por la industria de Nashville, más tamizado por alcohol y desengaños. Para compensar tanta testosterona, la película tiene el ángel insuperable de Maggie Gyllenhaal, una mujer tan dulce que puede redimir al alcohólico más irredento con gotas de su extraordinario encanto. Además tiene los cachetes más prominentes y atractivos del mundo (después de los de mi mujer). En fin, me gustó *Loco corazón* cuando la vi, pero escribir sobre ella me ha hecho valorizarla aún más. ¡Aguate el country! **[A]**



ESTRENOS

SOBRE JEFF BRIDGES EN **LOCO CORAZÓN**,
Y SOBRE **LOCO CORAZÓN**

Lugares comunes

por Marcos Vieytes

El cine de los Estados Unidos se asume, en líneas generales, como narrativo y convencional. Esto significa que acepta y cultiva diversos lugares comunes, entendidos éstos como fórmulas que facilitan la comunicación inmediata, al tiempo que corren el riesgo de quedarse en la superficie de las cosas. Lo mismo puede pasar, sin embargo, con películas y directores que desafían esos lugares comunes para caer en otros, rasgos de estilo tanto o más válidos que las convenciones narrativas genéricas, pero mucho menos comunicativas que aquéllas. En cualquiera de los casos, las películas que valen la pena son éstas en las que el lugar común, de la índole que sea (al fin y al cabo, termina siendo un dato estadístico: las figuras de estilo que hoy son vanguardistas pueden ser anacrónicas mañana), es un punto de partida y no de llegada. Claro que para que el lugar común lo sea, al menos su sentido primario debe ser accesible a un gran número de personas, razón por la cual es más "lugar común" el itinerario de caída y redención de cualquier biopic que una toma larga de Pen-Ek Ratanarung, virtuosismo reconocido de inmediato como residuo retórico de la modernidad por un cinéfilo pero valorado por muy poca gente, más

si no importa un sentido que no exceda el de su mera pericia. Por eso, a través del tiempo y aun a pesar de la grandilocuente parafernalia tecnológica, el cine estadounidense es el único que ha conseguido trascender el lugar común estético gracias a un sentido común sociológico que hace del estereotipo una tipología en estereo, una identidad universal reconocible, y trabaja el cliché como lugar de reunión discursivo antes que como pensamiento fosilizado. Todo esto para decir que *Loco corazón*, cuyo protagonista acaba de ganar el Oscar al Mejor Actor Protagonista, es una muy buena película que, además de ser gozada por lo que cuenta, proporciona el deleite adicional de observar cómo cumple con cuanto lugar común a este tipo de relatos se enfrenta, pero gambetea sus excesos moralistas. Porque Texas, música country y la historia de un cantante decadente y borracho son un material de base que ofrece todo lo necesario para desbarrancar en el discurso más reaccionario que uno pueda imaginarse. No lo hace, y mucho de eso se debe a Jeff Bridges, que no sólo actúa en la película sino que también la produce. Bridges es un humorista, y con eso no me refiero a que sea un actor de comedias, un actor cómico, sino que todo él transmite un "sentido

exacto de la relatividad de todas las cosas, esto es, la crítica constante de lo que se cree ser definitivo, la puerta abierta a las nuevas posibilidades", según Bergson definió alguna vez al humor. Hay un detalle fundamental en la composición física del personaje, y es que anda siempre con el botón del pantalón desabrochado y ambos extremos del cinto colgando. En esa distensión de la barriga está su gracia, su plebeya distinción (el caso opuesto es el de Olivier Gourmet en *El hijo*, de los Dardenne, que se ciñe hasta el ahogo mucho más que el cinturón de carpintero que porta). Bridges no cesa de beber, deja pasar la oportunidad de unirse a una mujer bella, joven e inteligente porque pierde a su hijo en un descuido y, con todo, la película nunca es patética merced casi que pura y exclusivamente del protagonista. Bridges encarna, ahora citando una definición de Sully, "la mirada alegre, reflexiva, tranquila sobre las cosas; una especie de complacencia en los espectáculos divertidos que, en su moderación, parecen satisfacer el sentido de lo ridículo y pedir perdón por lo que de poco delicado tiene esa complacencia". Palabras aparte para la salida a pescar con Robert Duvall cantando a cappella un tema folk mientras la grúa se eleva apenas un poco sobre las aguas. [A]

Hay otra forma de conocer Buenos Aires
There's another way to know Buenos Aires

 la
bicicl^a naranja
tours & rentals

➔ Tours guiados
en bicicleta
Guided bike tours

➔ Alquiler
de bicicletas
Bike rental

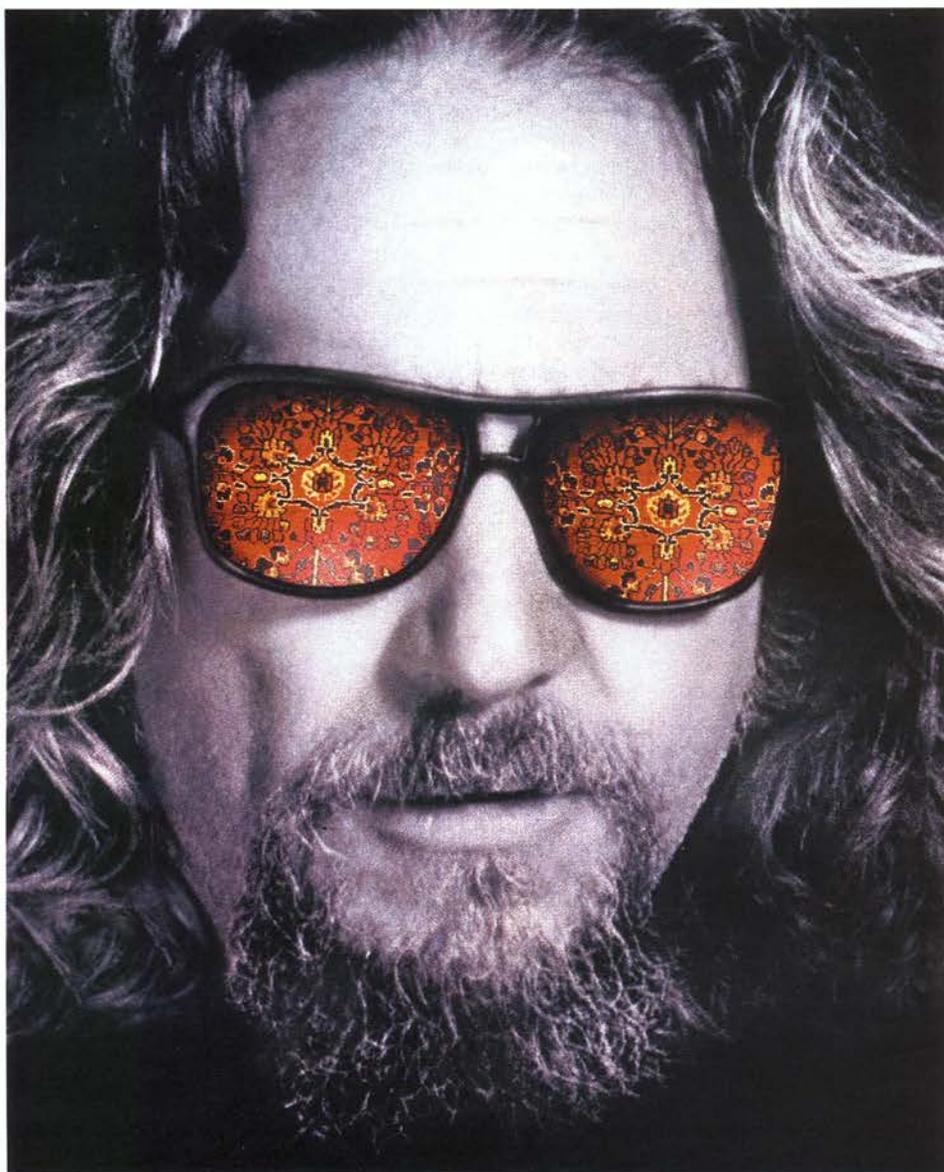
➔ Pasaje Giuffra 308 - San Telmo | Nicaragua 4825 - Palermo | www.labicicletanaranja.com.ar



Don Dude

por **Diego Trerotola**

Al otro Dude, Juan Manuel Domínguez, guía y cómplice en el mundo de la caricatura.



El 10 de marzo de 1998 estaba caminando por Times Square, como se camina por el corazón de la Nueva York febril, con la sangre circulando al pulso del tránsito, con los ojos en trance frente a la turba, con el cuerpo turbado por la emoción de sentirme un extra del mejor y más sentimental set del mundo (no hay manera de evitar tener un sentimiento de inferioridad, ahí, mientras la ciudad del furor gigante te

aplana hasta que tenés la sensación de ser apenas una calcomanía desdibujada en la ventanilla de *Taxi Driver*). Y también en Nueva York se mira siempre al cielo, no tanto para ver cómo los edificios les hacen unas estocadas a la nubes, y menos por algún vetusto tic religioso, sino para descansar la vista de tanta jungla abigarrada y absorbente, tanto sublime salvajismo urbano. En uno de esos cabezazos hacia arriba, me cruzo con un display, ese cartel lumi-

**TALLER
DE
CLOWN**

Irene Sexer

Inscripción
15-6-146-3211



19 años
en la docencia
del guión

"El cine es antes que nada lápiz y papel"

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN 2010

**CARRERA
DE GUIÓN**

(2 años)

guionarte

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 guionarte@guionarte.com

noso que dispara titulares con *highlights* de las noticias calentitas en unos leds rojos que, entonces, avisaban que había muerto el actor Lloyd Bridges. El desconcierto y la tristeza se juntaron en un mismo sentimiento depresivo: los estímulos de la ciudad desaparecían frente a un momento en que lo mejor era recluírse en el interior, estrategia caracol, refugiarse en la soledad alienante para no explotar. Lo primero para lograrlo es poner los ojos en función fuera de foco, porque mirar fijamente a alguien provoca una crisis de llanto instantánea. Lo tremendo era lo inoportuno del asunto, porque justo en ese momento me sentía un miembro de la familia Bridges: el día anterior había ido a ver *The Big Lebowski*, que se había estrenado esa semana en EE. UU. Ahí, en la película de los Coen, su hijo Jeff Bridges hacía del tocayo Jeff Lebowski, vago en ojotas, remera arrugada y el dulce sabor del porro incrustado en la piel y el cerebro. Nadie podía estar más cerca de mí; con ningún personaje hasta ahora me había sentido más hermanado. Era una caricatura perfecta que mejoraba los trazos del pop-under de un Daniel Clowes, el de *Ghost World*, cómic que todavía ese año tenía la tinta fresca. El tóxico personaje de Jeff Bridges era al cómic post-under lo que su padre Lloyd era a la generación MAD con el adicto capitán que interpretaba en *¿Y... dónde está el piloto?*, y que se desbordó en las siguientes películas de los ZAZ. Ambos, padre e hijo, claro que habían desarrollado distintos papeles, que podríamos llamar "serios", en películas de linaje diverso y ahora célebres, pero con el desprejuicio, la informalidad y el humor que los caracterizaban no tuvieron problema en asumir el difícil rol de superar a los garabatos del papel, convertidos ellos en monigotes de una humanidad cómica tóxica, como si lo que los (nos) mantenía unidos fuese el amor sin espanto a la carga caricatural. Juntos, creía yo (y eso me provocaba más tristeza), ya le habían declarado la guerra en la segunda y última película, la primera fue el *Tucker* de Coppola, que unió a los dos Bridges para el cine; la segunda fue *Lluvia de fuego* (*Blown Away*, 1994), en la que ambos (como un chiste interno, me imaginaba yo) planearon cantarles las cuarenta a toda seriedad, coreando un thriller recargado a dos voces como un "rompan todo" en plan grito de guerra. Jeff, ahí, en la mitad de los noventa, hacía de doble de sí mismo, su rostro se duplicaba, una vez como tragedia, otra como caricatura, con límites poco claros y perturbadoramente malignos. Nada del hombre y la máscara: él era el mascarón de proa y le ponía la jeta a todo, contra todo terreno, en el ojo de la tormenta de una década camaleónica que encarnó como nadie, devenido no las dos caras del espejo sino mil, iniciando con el *come back* de

Bogdanovich, siguiendo con el traumatado freak de Terry Gilliam y el traumatado alienado de Peter Weir, pasando por el galán maduro de Barbra Streisand, por héroe de corazón de Ridley Scott, por cowboy salvaje de Walter Hill, por el escritor cool de Albert Brooks.

Pero todos los rostros, como una pila de figuritas, se mezclaban ahora en el Dude Lebowski, el lento, casi tartamudo *pothead* de los Coen, que me envolvía en sus volutas de chala que contaminaban todo, como los vapores que ascienden de las alcantarillas en las calles neoyorquinas en ese invierno en que me convertí al club del Dude para vivir con su perfume indeleble. Porque para salir de la tristeza de duelo familiar me prometí repetir la experiencia: fui dos veces más a ver la película de los Coen, esa misma semana que estuve en Estados Unidos (una de las veces, me colé en una sala de multicine, ya mimetizado con la actitud Dude). *El gran Lebowski* fue un fracaso comercial, tal vez el máximo fracaso de dos directores que venían de ganar el Oscar por *Fargo* (al mejor guión). Eso provocó, en parte, que en Argentina tardara trece meses en estrenarse, pero yo escribí una crítica ansiosa, meticulosa un año antes en una revista desaparecida, *Ossessione*, cuyo título parecía darle nombre a mi manía por esa película y queda como prueba de mi fiebre fanática por el mundo del Dude y sus sueños eróticos de un pop políticamente absurdo. La película se volvió de culto a fuerza de la última legión de adictos al VHS, y ahora es de culto mundial. Y el libro sobre ese culto marca como ley primera haber visto al menos tres veces la película. Por eso, debería tener el carnet con el número uno; apuesto a que nadie se fumó la película tres veces en Estados Unidos durante la primera semana. De pocas cosas me jacto tanto como de esta barbaridad cinéfila surgida del amor irrestricto por alguien que tampoco le tiene miedo a la caricatura de sí mismo, sino que lleva con orgullo el hecho de ser un fumón vago mal trazado. Creando distancia cero con el personaje de los Coen, que a diferencia del de John Goodman no fue pensado para él, Jeff Bridges acepta en las entrevistas que tiene varias de las características del Dude, empezando por la ropa que usa, que en parte pertenecía a su "vestuario" personal, puro ropaje de croto.

Es ese camino de la caricatura el que me convoca y me conmueve de JB (sin hielo, aguardiente que quema la garganta). No es el único camino, pero es el más estimulante, sobre todo en su máximo logro con el *Iron Man* de Jon Favreau, en la que perfiló a un villano calvo de barbilla levemente mefistofélica. No hay mane-



ra de medir el impacto de ese personaje, de cómo alguien lleva a un malo de historieta a un nivel de realidad tan fuera de la sobreactuación, sin restar el trazo violento. Pero tal vez lo que más me descompone es che-

quear las fotos del backstage de *Iron Man* que JB puso en su sitio oficial, JeffBridges.com, que no sólo considero el mejor de un estrellado de Hollywood, sino el mejor sitio a secas. Entre los arabescos de pinceladas salvajes que salen del puño de Bridges y se dispersan en todo su sitio, se puede llegar a esos álbumes de fotos donde se registra en gama de grises sus detrás de escena. En el backstage de esa película construye una secuencia fotográfica narrativa, que no tiene nada que envidiarle a algún superdotado hacedor de viñetas del presente (digamos, por ejemplo, Eric Powell): lo que cuenta esa fotovivencia es su decisión de raparse y de no usar ningún efecto de maquillaje para que su personaje sea un calco de la bocha lustrosa del Obadiah Stane de la historieta. En esas fotos, Bridges relata su trauma de cortarse el pelo desde la infancia y, como un niño asustado, despliega su temor con suspenso y sutileza, con transparencia documental en cada gesto, en una actuación que, si bien está congelada en cada foto, vibra como la secuencia enérgica de un buen cómic. El miedo está en el germen del villano, el Sansón rapado muestra que el reflejo de sus ojos de pánico son su fuerza: una ternura purísima. Ahí Jeff Bridges hace que el tigre se funda en el niño indefenso, como Calvin y Hobbes fusionados de un pincelazo por Bill Watterson. Es que también la resistencia al trazo profesional de Watterson y su historieta célebre, dibujada con la alegre pirueta de un pincel que se resiste a la prolijidad del plumín, del entintado pulcro, es esa misma vitalidad de las pinceladas que en JeffBridges.com hacen olas de garabatos, como burbujas de pintura. Y así fue que, finalmente, en lo que aparece a primera vista como una rara decisión en su carrera, Bridges eligió surfear olas dibujadas al darle su voz a un dibujo animado, cosa que hizo muy pocas veces, para ser el pingüino surfer Zeke Topanga, alias Big Z, gordo y ermitaño, retirado y reticente, en *El rey de las olas*. Y como el otro "Big" de los Coen, éste toca fondo pero todavía puede reivindicar desde lo más profundo del destierro de toda oficialidad o seriedad lo grande que se puede ser siendo reducido a una caricatura. Claro que hay que tener el talento y, sobre todo, el desprejuicio inmenso de Bridges, que, en este caso, es un don tóxico heredado por su padre: el don de los que al pintar su caricatura pintan el (mi) mundo. [A]

Celebración de Jeff Bridges

Les proponemos un recorrido por algunas de las películas en las que actuó el gran Jeff o, mejor dicho, un recorrido por la carrera de Jeff con algunas películas como fondo de su rotunda y magnética presencia.



1. *Texasville*

Estados Unidos, 1990, 123', de Peter Bogdanovich.

Jeff Bridges inicia su década del 90 con esta secuela de la gran *La última película*. Pero Bridges ha crecido y su Duane Jackson ha evolucionado. Sigue siendo un poco aquel joven medio tarambana, desconcertado y atrevido, pero ahora se ha convertido en el centro del pueblo, en el eje adonde van a parar todas las historias paralelas. Todos van a pedirle consejos a Duane Jackson y él intenta resolver los problemas de todos. Es como un sheriff de western, siempre dispuesto a intervenir para mantener la armonía de la comunidad. Pero Duane sufre y no encuentra el camino. Su propia vida es un desastre; está confundido y deprimido. La grandeza de Bridges le permite jugar escenas al borde de la humillación, sin que en ningún momento el personaje pierda su dignidad. *Texasville* es la historia de un fracaso y Bridges la encarna perfectamente, aun cuando su ductilidad como actor ayuda a que crezcan hasta la perfección varias escenas cómicas inolvidables. Y ese gran final, construido a base de miradas que no dicen nada concreto pero parecen querer decirlo todo, que convocan a las lágrimas desde la ambigüedad de los rostros

y desde la certidumbre de que el paso del tiempo es algo inevitable. Y Duane Jackson termina como empezó: en el centro del relato (y de las miradas), aun cuando la soledad es lo que ha definido al personaje a lo largo de toda la película. No es difícil reconocer en la construcción de Duane Jackson los ecos de varios personajes interpretados por John Wayne. Como los héroes de *Río Bravo*, *Más corazón que odio*, *Un tiro en la noche* y tantas otras, Duane Jackson es un hombre con conflictos existenciales disimulados por sus acciones a favor de los demás. Y hay otra cosa. Duane Jackson camina no igual (eso sería imposible) pero sí muy parecido a Wayne. Esto no debe ser una casualidad, estando Peter Bogdanovich detrás de las cámaras. **JUAN VILLEGAS**

2. *Starman*

Estados Unidos, 1984, 115', de John Carpenter.

En una película extraña, un poco confusa, acaso bobona pero emocionante y poderosa, Jeff Bridges entrega una actuación ídem, cumpliendo a cada paso del metraje con un adjetivo tras otro. Su personaje es un ente que llega a la Tierra desde el espacio y que, para moverse, crea un cuerpo basado en los datos genéticos de un hom-

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

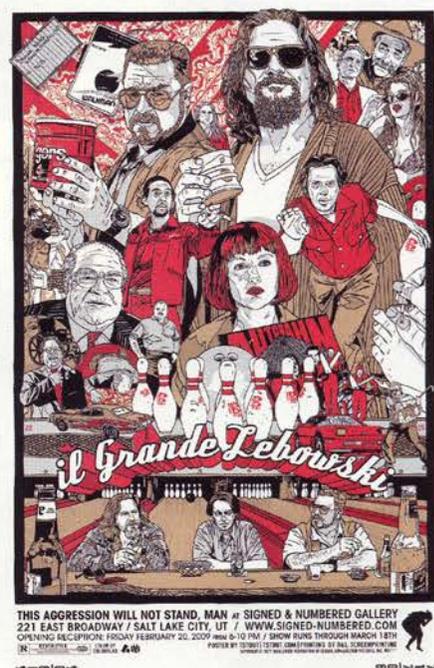
bre joven que murió poco tiempo atrás. En una escena que condensa la película entera (su disparate y su vigor), la viuda (una Karen Allen hermosa como nunca) ve al ente desarrollarse, de recién nacido a adulto, en cuestión de segundos, y, sopapeada por ese regreso imposible, se pone al volante de su Mustang 77 para acompañar al alien-marido a cumplir su misión, que será, cómo no, la de (volver a) partir. Así como es extraña la película (sci-fi que funciona poco y mal, y que se transforma en un cuento romántico en toda regla, el más terrenal posible, con la explosión iconográfica de la road movie deslumbrando más que cualquier otro estrépito), es muy raro el andar de Bridges por ella, como una especie de Terminator (ambos films son del mismo año) mezclado con Bambi y con innegables toques de E.T. Somos todos (la película, Karen Allen, los espectadores) los que tenemos que adaptarnos a él, y no al revés, en tanto el aprendizaje de la criatura es mínimo de la piel para afuera (nunca pierde de vista su "programa") y máximo en el sentido opuesto, y hay que ser Jeff Bridges para sostener ese andar, derecho pero a los tumbos, todo al mismo tiempo, que Tom Hanks, por poner un caso, habría volcado sin problemas hacia una simpatía no exenta de chochez. **MARCELO PANOZZO**

3. Nadine, un amor a prueba de balas Nadine

Estados Unidos, 1987. 78'. de Robert Benton.

Los lectores que van siguiendo la revista como capítulos de una novela saben que tenemos a un reivindicador serio de Robert Benton, el señor Jorge García. Aquí yo adhiero a su no digamos fanatismo, pero sí aprecio. *Nadine* es una comedia policial, un buddy-buddy que en realidad, por la intervención de una lindísima Kim Basinger, es más bien un buddy-bosom.

Nadine, o sea ella, quiere recuperar unas fotos subidas de tono que se tomó de muy joven. Al fotógrafo lo matan, ella se queda con unos papeles comprometedores y los malos empiezan a seguirla. El único que la puede ayudar es su ex, Vernon, o sea Jeff Bridges en persona. Lo que sigue es una trama de una pareja que se lleva mal y que huye de unos mafiosos corruptos que quieren hacerlos tortilla. Bridges logra convencernos de dos cosas: está enamorado de Nadine, está re podrido de Nadine. Las dos al mismo tiempo, lo que no deja de ser todo un milagro de la actuación. Como saben, Benton busca siempre el medio tono, los momentos cotidianos que pueden surgir dentro de cualquier trama, incluso tan rara y extraordinaria como ésta. Lo raro es que todos los problemas que surgen alrededor de la huida de Nadine y Vernon son un eco de lo que sienten, en cada momento, Nadine y Vernon. Lo cierto es que Bridges, en cada escena, realmente nos mantiene en suspenso: siempre estamos convencidos de que, en cualquier momento, la va a largar dura o le va a decir que basta, que ya está, que se acabó. Vemos la película no sólo porque a la Basinger es imposible dejar de mirarla, sino además porque Bridges es nosotros, que no sabemos qué hacer con ella, qué haríamos con ella. *Nadine*, además, se realizó en una época en la que el erotismo se podía filmar. Incluso cuando el film transcurre en la Texas de 1954, un mundo tremendamente conservador –lo que explica en parte por qué el personaje quiere recuperar fotos de desnudos–, la tensión sexual entre los personajes es alegre y adulta. Coger no era escandaloso para el cine. Eso de que algo larval va más allá de lo que se ve es lo que sucede con la pareja y lo que entiende sobre todo Bridges en el film, lo que hace que le creamos sentimientos tan contradictorios y acciones tan disparatadas. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



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

4. Alma de héroes

Seabiscuit

Estados Unidos, 2003, 141', de Gary Ross.

En algunos períodos, el talento de Jeff Bridges vino dosificado, como para dejarnos con las ganas. *Seabiscuit* es uno de sus más altos continentes de cierta madurez elegante, tranquila, sabia y sencilla luego del poderoso Dude de *El gran Lebowski*. Su transcurrir sin sobresaltos, sereno mas no pausado, no busca sorpresas pero vive dispuesto a dejarse sorprender. En esta película Bridges compone a Charles Howard, el millonario que, luego de una tragedia (la muerte de su hijo, casi por culpa suya), modifica el centro de su vida y lo deposita en la belleza hipnótica de los caballos, más específicamente en los caballos de carrera, y más precisamente en Seabiscuit, el caballo que, jineteado por Red Pollard (Tobey Maguire), supo representar la esperanza de los burreros pobres en medio de la Gran Depresión. *Alma de héroes* es una gran película, tiene muchos aciertos, y uno de los mayores descansa precisamente en las características del personaje que interpreta Bridges, alejados él y las imágenes de los golpes bajos, de las reminiscencias sobreexplicativas, de las argumentaciones psicologistas. Eso es propio de Bridges: no hay papel suyo en el cual el comportamiento sea determinado por algo cercano a lo sobrenatural y/o sea justificado por una extremada simplificación de encadenamientos desgraciados, que faciliten la sobreactuación y habiliten la incontinencia gestual tan conquistadora de legitimidad actuarial. ¿Cómo puede ser que Bridges siempre posea un dejo de buen humor? Aquí, en esta película, la historia comienza con algo imposible para sobreponerse. Y el tipo se sobrepone. No es que no le importe, sino que hace lo que puede, y lo hace de la mejor manera, con dignidad. El marco de la tragedia es también el marco de la tragedia económica de la Gran Depresión, y el personaje de Bridges da una sensación de estabilidad, de posibilidad de futuro, de serena sabiduría de quien sabe cabalgar, con elegancia y serenidad y ante buen clima o tormentas, el ritmo de los tiempos. **AGUSTÍN CAMPERO**

5. Tideland

Canadá/Reino Unido, 2005, 120', de Terry Gilliam.

El cine, como el fútbol, es una práctica de grupo. Cuando todas las partes funcionan sincrónicamente, el triunfo es una posibilidad cercana. Hay casos –tal vez los más patéticos– de actores/jugadores que siempre dejan todo en función del equipo/la película, aun cuando el trabajo de sus compañeros deja mucho que desear.

Son un ejemplo de nobleza y caballerosidad, pero cuando el conjunto se hunde resaltan no sólo por su excelencia, sino también por la futilidad de su esfuerzo. *Tideland* debe ser una de las peores películas de la carrera de Gilliam, una sumatoria de sus lugares comunes explotados con menor encanto que en películas previas. Bridges, sin embargo, levanta varias cabezas por sobre la mediocridad del conjunto. El Noah de Bridges es un drogadicto quemado, descerebrado y querible dentro de sus desvaríos; es un Lebowski desencantado y filtrado por la lógica de Gilliam que, cansado de los abusos del mundo, abandonó el hippismo por el heavy industrial y se esnifó hasta el aserrín de la casa de campo con tal de no ver el moho espeso de sus sueños fallidos. Bridges no le anda lejos al maravilloso Depp de *Pánico y locura en Las Vegas*: por momentos, su mera presencia alucinatoria deforma más la imagen que el angular más violento, hurga en los recovecos del humor más negro. Su actuación nos lleva a la pregunta inteligente, la que no siempre queremos responder, por miedo a pensarlos desde una perspectiva nefasta (poder epifánico y catártico del cine): ¿De qué me estoy riendo? Así como Bridges le da a Lebowski toda la bondad que los Coen suelen quitarles a sus personajes, en *Tideland* le otorga la misma cualidad a Noah, al que Gilliam quiere desfigurarse hasta el ridículo. En ese espacio intermedio de conciliación, Bridges encuentra su mayor triunfo. Donde otros actores piensan en su propia gloria expresiva, Bridges piensa en la obra en conjunto, piensa –¡Gloria a Dios, piensa por sí mismo!– en cuál es su función en relación a los otros elementos que hacen a la película. Por eso brilla con la potencia de lo simple, con la dignidad de lo modesto, con la precisión de lo que no puede ser de otra manera. Es el futbolista hábil y generoso, el que piensa más en el trabajo que en el merchandising, el que no olvida que hay cosas mucho más importantes que salir bien parado sin considerar lo que le pase a los otros. No es curioso que en el pasado lo hayan elegido para hacer de presidente: aun cuando actúa de heroinómano perdido, el tipo desprende una ética intachable, una credibilidad incuestionable que es a la vez su carta fuerte y el motivo de su permanencia. **GUIDO SEGAL**

6. Los fabulosos Baker Boys

The Fabulous Baker Boys

Estados Unidos, 1989, 114', de Steve Kloves.

Una ciudad amanece, vacía, abrumadora, insoportable. El hombre deja una mujer ocasional y una habitación también ocasional. Ya en la calle, un cigarrillo es lo único que lo acompaña en su recorrido. No necesitamos nada más para entender que

ese tipo está solo y desesperanzado y acumula en sus espaldas muchos fracasos. A lo largo de la película, el tabaco y el alcohol, los silencios y las miradas constituyen un contrapeso al peso específico en la vida de ese hombre. Pero ese hombre no es nada más ni nada menos que Jeff Bridges. Carismático, seductor, encantador, como siempre. Esta vez el tipo se priva de su propia vida a fin de mantener el vínculo, pesado y ligero a la vez, con su hermano (en la película y en la vida real, Beau Bridges). Dos hermanos, un par de fracasos económicos y de los otros, una mujer (sí, Michelle Pfeiffer, la de la escena inolvidable, la del vestido rojo, la que canta sobre un piano), mucha música, una ciudad deprimente y un fantástico perro construyen una historia de afectos, amores y soledades. Jeff sobresale en su actuación, consiégue darle a la historia y a su personaje un cariz único y personal; sostiene la película, le insufla su aliento cansado y maltratado, la mantiene viva. Inolvidable es su mirada de desasosiego en la escena en la que va a buscar a su perro internado en una veterinaria, tan emotiva como la mirada y la semisonrisa del final, cuando despiden a Michelle. Se dice que hay tres tipos de gente: los hombres, las mujeres y los actores. Jeff Bridges pertenece a esta última categoría. **MARCELA GAMBERINI**

7. Iron Man

Estados Unidos, 2008, 126', de Jon Favreau.

Un buen actor es aquél que trasciende su genética y las asociaciones que de ella podríamos inferir para llevarnos a otro lugar. Actuar bien es saber manipular al espectador, haciendo uso de todo el rango de herramientas al alcance, en especial del propio cuerpo y de la propia psiquis. Jeff Bridges, que es un tremendo actor, vino a este mundo con una imbatible cara de bonachón, un semblante un tanto aniñado y un tanto campechano que despierta desde leguas a la distancia sensaciones que oscilan entre la empatía, el afecto y una entrañable cercanía. ¿Cómo hace Bridges con esa configuración genética para hacer de villano? Simple: actúa, y, como buen villano, manipula. Su Obadiah Stane hace las veces de tío postizo que le banca todas al todopoderoso/todocaprichoso de Tony Stark... siempre y cuando éste no obstruya los intereses de la compañía, moldeados por él mismo. El look pelado con barba le da a Bridges algo de norteamericano telúrico, que remite a los antiguos padres moralistas que moldearon a la Nación con sus mandatos protestantes. Bridges lo explota todo, prefigura el vuelco dramático de su personaje en los rasgos de su cara, en el modo en que se distancia de cada frase afectuosa que Stane le dirige a Stark. Sin desmerecer a la épica

comiquera, Bridges actúa con un pie adentro y uno afuera, encarna hacia nosotros el desarrollo del género, nos dice: préstente atención a cada una de mis acciones, porque en mí reside el destino del héroe. Ante el carisma desmedido y obsceno que Downey le da a Tony Stark/Iron Man, Bridges opone un Stane/Iron Monger que esconde más de lo que muestra; le regala su tono pausado para que veamos la oscuridad latente, va tirando del hilo de a poco, para que recién al final veamos a la tarántula que lleva dentro. Su derrota es esperable y tal vez deseada, pero no por eso menos triste. La actuación, cuando está bien llevada, es una manipulación precisa, una maquinaria llamativamente humana. **GS**

8. El gran Lebowski

The Big Lebowski

Estados Unidos, 1998, 117', de Joel y Ethan Coen.

Como si una canción de Creedence de casete grabado se levantara en bata, debiendo el alquiler y con resaca: así se paseaba el Dude por esa Los Ángeles de comienzos de los noventa, esa ciudad que la voz en off y vaquera de Sam Elliot definía como el lugar exacto para “uno de los tipos más vagos de Los Ángeles (lo cual lo hace uno de los más vagos del mundo)”. Uniformado con su bata y los restos alcohólicos de Ruso Blanco en su barba, el Dude es la cruz, prensada, entre Homero Simpson y Hemingway. John Wayne cortado con Pedro Picapiedra. Es la caricatura que desafía, por hedonista, a la base: ¿cómo puede lidiar el mundo, el que vende Coldplay, con un tipo obeso que todavía escucha en walkman grabaciones de partidos de bowling? ¿Qué tiene la publicidad para ofrecerle al Dude, un tipo enamorado de su alfombra –que le roban y que “armonizaba el cuarto”– y que ante la paliza pide a gritos por la seguridad de su trago (“Hey, que no se vuelque”)? El Dude inicia su aventura por una alfombra y termina haciéndolo por dinero, pero sólo porque ellos (los nihilistas, los millonarios fundidos, el amigo ex Vietnam Donny) viven bajo ese parámetro. Pero, y aquí el milagro de Bridges y su relajo más importante en la historia del cine, en el Dude no hay una pizca de cinismo, ni de rebeldía, ni de otra cosa que no sea su sinceridad. Sus sinceras ropas –las del propio Bridge–, su sincero nulo interés por el mundo, su sincera resaca. El Dude, muy lejos de ser un dogma en el cine de los Coen, es, ahora sí, el punto caramelo de Bridges: de su calma, de su estadía en el plano, de su distancia de los demás. Es el anti *Tucker* –al menos comercialmente–, es el anti *Starman*: es el Dude. Es la forajida resaca, clasicista en su andar semidesnudo, de Bridges. Es el Dude. ¿Qué otra cosa podía ser? **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

9. Tron

Estados Unidos/Taiwán, 1982, 96', de Steven Lisberger.

A principios de los ochenta, el cine Los Ángeles se había vuelto raro. Películas como *El abismo negro*, *El verdugo de dragones* y *Tron* no tenían nada que ver con lo que uno veía habitualmente. El último tenía un atractivo extra: parecía un videojuego porque se trataba de un tipo, algo así como un hacker (bueno, no se los llamaba así, pero pónete), que se metía dentro de una computadora y tenía que reventar a un villano o al avatar de un villano con la ayuda de su propio avatar (el uso del término no es gratuito). El hacker en cuestión era el Dude en persona, Mr. Bridges. De los demás actores brilla el malo de David Warner, que siempre ha sido un malvado de primera. Lo interesante es que da la impresión en la película –revisada hoy, cuando además se prepara el estreno en 3D de una continuación con el propio Jeff Bridges haciendo de Flynn nuevamente; revisen trailers por la Internet– de que el hombre hubiese inventado eso de actuar con trajes virtuales, de ser al mismo tiempo que no ser. No sólo anda en esas motos que si se tocan fuiste con absoluta elegancia; no sólo tira una especie de frisbee mortal como si hubiera nacido para eso, sino que encima sabe que nada de lo que se supone que está a su alrededor está a su alrededor, pero nos convence de que sí. Es cierto que *Tron* –que tiene mucho de *Matrix*... bueno, al revés, en realidad– era débil, porque se trataba de un film cuyas aspiraciones estaban por encima de la tecnología necesaria para que exista. Pero también es cierto que, siendo la primera vez que reconocí (no “conocí”, porque había visto ese embole atómico que era la *King Kong* producida por De Laurentiis) a Jeff Bridges, me daba cuenta de dos cosas fundamentales: como actor, no le hacía asco a nada; como persona, debía divertirse horrores con esa clase de locura. Por supuesto que no era, tampoco –aunque sí, había hecho *La última película*–, un tipo muy “estelar” que digamos. Pero ahí estaba, calzado en una malla llena de líneas flúo que simulaban algo así como circuitos, y nunca miraba a la pantalla diciendo “Dios mío, lo que hago por dos mangos”. No, Flynn realmente cree que alguien robó su programa, que hay un villano, que se mete dentro de la computadora y que puede resolver el problema a pura aventura. Porque Flynn es Jeff Bridges, claro. **LMDE**

10. Tucker, un hombre y su sueño

Tucker: The Man and His Dream

Estados Unidos, 1988, 110', de Francis Ford Coppola.

Tucker sonríe pese a que el sistema monopólico y empresarial que construía

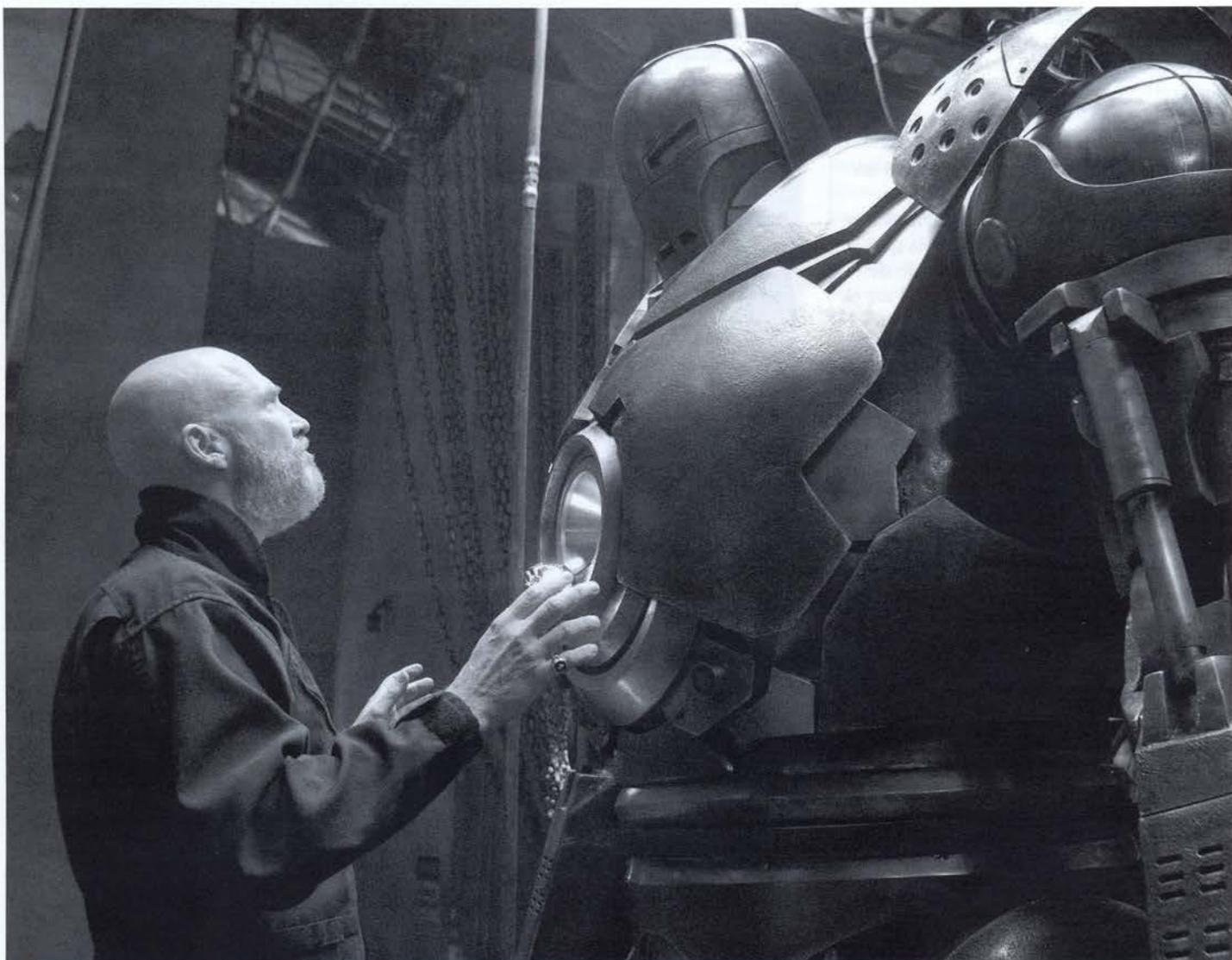
automóviles en aquel Estados Unidos intenta impedir que triunfen sus genialidades. Es una gran película ésta de Coppola, acaso la última de su filmografía, y en ella se lo ve más que cómodo contando una historia muy parecida a la suya dentro de Hollywood: Zoetrope es la empresa de Tucker, como metáfora de *One from the Heart*, aquella ruina económica de comienzos de los ochenta. La concepción de la historia, la esforzada victoria de un ciudadano común en Estados Unidos, le debe a más de una película clásica (*Uno contra todos* de King Vidor, por ejemplo), pero Coppola, megalómano como Tucker, impone su sabiduría narrativa y su felicidad por sentirse identificado con el personaje. Tucker rostro y Tucker figura caen a la perfección en la sonrisa y el cuerpo de Bridges, imponiéndose a los obstáculos y hasta transmitiendo con placer su simpática arrogancia. Hay una escena clave en el film en la que Bridges impone su presencia actoral, y es aquella donde el personaje es llevado a juicio por un político y un sistema a quienes les molesta ese individuo que representa el sueño americano. Allí Bridges es el centro de la película con su monólogo que convencerá al jurado. Sin embargo, Coppola, tan astuto como (casi) siempre, equilibra la simpatía de Tucker/Bridges con otros personajes importantes, aun secundarios: Martin Landau como Abe, el difusor de las ideas de Tucker, y Dean Stockwell en su mínima aparición encarnando a Howard Hughes están a la misma altura que la interpretación central de Bridges, quien, más aún cuando aparece sólo con Landau o junto a Stockwell en una secuencia de tinte onírico de sólo tres minutos, pasa a ser un elemento poco importante y hasta decorativo de la puesta en escena. No vaya a ser que a Coppola se le robara protagonismo, por lo menos durante esos tumultuosos años ochenta. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

11. Ciudad dorada

Fat City

Estados Unidos, 1972, 100', de John Huston.

“Y la ciudad ahora es como un mapa de mis humillaciones y fracasos”, dijo Borges, y ese solo verso es capaz de resumir toda la historia de *Ciudad dorada*, la *Fat City* del título original, que menta algo así como un lugar ubérrimo, pleno de dotes y de sueños que sus habitantes pueden alcanzar apenas estirando la mano. Pero Stockton, la dorada ciudad que une el pesimismo vital de Huston con la omnisciencia de Borges, es un lugar de tránsito, un opaco quebradero de sueños en el que hombres como Billy Tully (el enorme Stacy Keach, que también merece, si no un Oscar, el consuelo equivalente de



un dossier en *El Amante*) desperdician sus talentos –en su caso, el boxeo–, derramando la perpetua lágrima del amor perdido. *Ciudad dorada* es un tango, mudo en la magistral secuencia del comienzo, cantado en clave folk en la magistral secuencia del final, en la voz alcohólica de Kris Kristofferson. En una y otra, como en toda la película, como en todo tango, como en toda música, se alza un reclamo: “No me dejes solo”. Como en el tango, como en el western, como en toda película de boxeo, hay un maestro, Tully, y un discípulo, Ernie (Bridges), un proyecto de hombre sin atributos que se deja golpear o amar con las mismas –inigualables– mirada vacía y mandíbula desencajada con las que Billy Tully reclama, aun en el triunfo, por su amor perdido. Pero Billy es un perdedor que ha luchado; en cambio Ernie es un niño que tiró la toalla antes de empezar la pelea. Junto con *Toro salvaje*, *Ciudad dorada* es una de las dos grandes películas de boxeo de la historia del cine. Ambas disuelven un equívoco: no hay géneros, todas las películas son películas de amor.

EDUARDO ROJAS

12. King Kong

Estados Unidos, 1976, 134', de John Guillermin.

Jeff Bridges es uno de esos actores entrañables cuya humanidad tiñe a cada una de sus variantes: el joven inocente e idealista (*La última película*), el pesimista y problematizado (*Lluvia de fuego*) y por último el antihéroe vagabundo (*El gran Lebowski*). El Jake Prescott de *King Kong* pertenece al primer grupo de personajes, aunque también prefigura al tercero. Es, por decirlo de alguna forma, la salida definitiva del cascarón, el desarrollo del aprendizaje, el paso hacia otro nivel con respecto al joven del film de Bogdanovich. *King Kong* no es una gran película por sus logros cinematográficos, sino porque descubre, fiel a su pertenencia al género de aventuras, a la Jessica Lange pre *El cartero llama dos veces*, pero también hace público a ese idealista hippie que nombrábamos al principio. Es una condensación de elementos que sólo un actor con un abanico microgestual tan amplio como JB puede lograr. Se funda, con esta película, la adul-

tez de un tipo de ¿héroe? descentrado, excéntrico con respecto al mundo en el que le toca vivir. Justamente porque en sus acciones pervive, todavía, una llama de inocencia e idealismo que no lo (nos) abandona. La mirada de JB es lo más parecido a la mirada de E.T.: es imposible no conmoverse con ella ni dejar de creerle todo a esos ojos. Bridges, a partir de *La última película* pero sobre todo desde *King Kong*, se muestra como el actor que siempre sería: un actor-matriushka, actor-muñeca rusa. ¿Por qué? Porque a diferencia de los actores multifacéticos, JB los hace actuar a todos a la vez, todos convocados en una misma virtualidad y todos articulados en una misma voz que alcanza el milagro de sonar distinta en cada ocasión. De una película a otra se impone una de las variantes (idealista, pesimista, antihéroe), pero detrás de esa calma en la superficie, en el interior se suceden personalidades simultáneas, a borbotones, pugnando por salir en breves gestos. Es la diferencia entre un actor excepcional y un puñado de actuaciones. FEDERICO KARSTULOVICH

ESTRENOS

13. Al filo de la sospecha

Jagged Edge

Estados Unidos, 1985, 108', de Richard Marquand.

Después de terminar *La Guerra de las Galaxias*, Richard Marquand realizó un thriller que tenía como estrella romántica/abogada defensora a Glenn Close (bueno, en esa época extraña se creía que Glenn Close era algo sexy). El acusado de haber matado a su esposa (millonaria) era el bueno, buenazo de Jeff (igualmente millonario). Un millonario agradable, entrador como pocos, al que nadie –por supuesto que tampoco la propia Glenn– podía considerarlo remotamente malo. Tampoco nosotros, porque en esos tiempos nadie sabía bien quién era Joe Eszterhas, el guionista. Piensen en *Bajos instintos* con el género cambiado, más romanticismo y nada de tetas (ni nada). Bueno, eso mismo. Así que, para comprender cómo es que Bridges logró transformar en un éxito a esta película bastante rutinaria (salvo por el gran Robert Loggia, que en dos o tres escenas la gasta), hay que pensar en la versión masculina del personaje que hizo luego Sharon Stone. Que es difícil, difícilísimo de hacer. Y Bridges lo logra: realmente uno siempre sospecha que el tipo lo hizo, pero su juego no es sólo que no veamos posibilidad alguna, sino directamente –y esto es lo más perverso de esa media sonrisa con los ojos entrecerrados– que no querramos que exista alguna posibilidad de que lo acusen. Es cierto que la secuencia final, rodada en el plano equivocado, como si fuera una mezcla de cine mudo con televisión argentina mala, es inadecuada y rompe el suspenso. El problema es mucho menos el suspenso que el gusto que siente el espectador al entrar de lleno en el juego que le proponen los actores. Porque sí: la Close no tiene que ser sexy, no tiene que ser linda, no tiene que ser una abogada hiperexitosa que siempre se sale con la suya. Y no es, ni por naturaleza, ni por maquillaje, ni por trama, ninguna de esas cosas. Eso funciona como perfecto distractor para que sigamos a ese pobre niño rico acusado por un crimen que supuestamente no cometió hasta el final. Las trampas de Eszterhas, que se estaban perfeccionando, necesitaban de un cebo tan agradable y amistoso como peligroso, un cebo como Jeff Bridges. **LMDE**

14. Lluvia de fuego

Blown Away

Estados Unidos, 1994, 121', de Stephen Hopkins.

Bridges corre humanamente, tropieza humanamente y cae con todo el peso de su cuerpo en *Lluvia de fuego*, una de las pocas películas de acción que lo tienen como protagonista. No tiene el porte tieso



ni el músculo tenso ni la mueca estudiada que el típico héroe del género suele exhibir con corporal suspicacia; su porte y su gesto no prometen éxitos seguros y sólo muestran el calor y la agitación de un hombre frente al peligro. La energía que se despliega y se consume, sin embargo, está a la vista: Bridges avanza, se tropieza y se levanta con una fuerza nunca atlética pero siempre efectiva. A diferencia de otras películas, no tiene en esta ocasión un personaje a su medida, apenas una historia como tantas. Con ecos de *Cabo de miedo*, un bufonesco Tommy Lee Jones acosa a Bridges y a su familia para cobrarse deudas pendientes. Irlandeses ambos y hermanos en la causa por la independencia, hoy, en el nuevo mundo, el bueno de Jimmy Dove desactiva las bombas que el desquiciado villano Gaerity se empeña en estallar. Sin embargo, es en el ámbito de este periplo conocido (son varias las películas que en los noventa combinan la acción con esta lucha política) que la impronta distintiva del actor se pone especialmente de manifiesto. Su mirada diáfana, su grácil desaliño, su cuerpo contundentemente humano lo alejan de los prototipos que el género habría esperado; por eso, en este contexto, su aire de arquetipo clásico brilla con especial énfasis. Humana es su presencia, inalterable es su esencia de película en película. Ése y no otro es Jeff Bridges. **MARCELA OJEA**

15. Una mujer infiel

The Door in the Floor

Estados Unidos, 2004, 111', de Tod Williams.

A fines de los ochenta, Jeff Bridges encontró el segundo personaje de su carrera que reemplazó al pendejo pintón, arrogante y algo insoportable de *La última película* y *Especialista en el crimen*. Eso pasó mientras cumplía cuarenta años y filmaba *Texasville* y *Los fabulosos Baker Boys*. Desde esas películas se convirtió en una presencia encantadora en pantalla, con la gracia de aquéllos que no se toman nada demasiado en serio, sobre todo a sí mismos. Su especialidad son los hombres de mediana edad que en cualquier momento van a entrar en la vejez sin ilusiones, pero siempre con media sonrisa seductora. Generan una sensación instintiva de empatía en el espectador, porque ya no intentan controlar lo incontrolable. Ted Cole, el personaje de Jeff Bridges en *Una mujer infiel*, es un hombre maduro al que la vida dañó de todas las maneras posibles, y no tiene mayor armadura que su atractivo. Se refugia de la muerte de sus dos hijos varones en un cinismo amable e intrascendente. A su manera, está más muerto en vida que su esposa Marion (Kim Basinger), que en toda la película no sonríe ni parece disfrutar, ni siquiera cuando tiene sexo con un chico treinta años menor. Ted

ESTRENOS

escéptico como para no dejarse engañar por los espejitos de colores del sueño americano que lo rodea, pero no tanto como para creer que la misantropía y el cinismo son causas nobles o acaso revolucionarias.

MARCOS VIEYTES

18. Intriga en la calle Arlington

Arlington Road

Estados Unidos, 1999, 117', de Mark Wellington.

Énésima versión paranoica de pueblo chico, infierno grande, *Intriga en la calle Arlington* gana muchísimos puntos por el duelo Tim Robbins-Jeff Bridges. Pero ahí donde el primero siempre parece estar haciéndola de taquito, haciendo lujos (vaya uno a saber con qué), el segundo siempre pone el alma y corre hasta el final, como un buen número cinco. Aquí Bridges se corre la vida (quizás tanto como en la menospreciada *Lluvia de fuego*) y le creemos su paranoia al 300%. Cuando nuestra estrella se pone en clave pesimista existencial, salen muy buenas cosas de sus películas. Es más, el esfuerzo físico de sus personajes es directamente proporcional al pesimismo o la tragedia con la que éstos cargan. Ahí radica el método de Jeff Bridges: en que la memoria emotiva no exista sino que se cargue con el peso del mundo en cada una de las acciones. Se sufre el pasado en cada arruga y se enfrenta el presente en cada gota de sudor. Ése es uno de los motivos por los cuales sus personajes son tan pasionales: son pura materialidad cinematográfica hecha de planos, travellings y paneos. Ese peso de lo físico, de lo tangible, no podría existir sin un actor que soporte la pelea. En *Intriga en la calle Arlington*, la puesta del cuerpo es la excusa para detener a un terrorista que, en inversión de términos, es estadounidense (resonaban en esos momentos los ecos del Unabomber, responsable de los atentados en Oklahoma). Hay, por lo tanto, un héroe liberal en el sentido más clásico de la palabra: un tipo que sabe que el Estado puede funcionar mal pero que hay que luchar por las instituciones y por las posibilidades que el sistema liberal-capitalista entrega. No es un necio ni un conservador, sino un



hombre emersoniano, de otro tiempo, que busca en los triunfos de lo cotidiano, en la modestia del medio tono una subversión por dentro del sistema. No, no estaba hablando del personaje; hablaba de Jeff Bridges, el último actor liberal. **FK**

19. La última película

The Last Picture Show

Estados Unidos, 1971, 118', de Peter Bogdanovich.

Anarene, Texas, es la Macondo del desencanto. Todo languidece en esta tierra árida, las maravillas y los prodigios pertenecen al pasado; el cine lo evoca a través de la figura patriarcal de John Wayne vista en *Río Rojo*, de Hawks. Pero la sala de cine cierra, ésa será la última película que verán Duane (Jeff Bridges) y Sonny (Timothy Bottoms). Duane es el líder del equipo de fútbol, pero un líder a la altura de la anemia pueblerina, su ingenuidad y optimismo virginales están destinados a diluirse en el desierto geográfico y humano que los rodea. Anarene parece estar situado en los círculos de algún módico infierno; todo intento de abandonarlo está condenado al fracaso: cuando Duane y Sonny vuelven de México (el eterno paraíso de perdición y salvación norteamericano), después de un viaje de parranda prostibularia, se enteran de que ha muerto Sam "El león", el único sobreviviente de aquel pasado mítico que era para ellos una tabla de salvación. Perder la virginidad, una forma distinta de fugarse, es otra salida condenada al fracaso. La guerra (Corea) parece la única alternativa. Para la época en que filmó esta película –su primera candidatura al Oscar como actor de reparto–, Jeff Bridges tenía ya una larga carrera como actor infantil. Su debut como protagonista, junto al grupo de jóvenes que componen esta ronda de afectos des-encontrados –tan propia de Bogdanovich–, es un espléndido anticipo de su diverso porvenir como artista. Su rostro limpio de buen americano, presto a tallarse a fuerza de voluntad, entusiasmo, enclaustramiento e incomprensión de lo ajeno, comienza a macerarse en desilusiones tempranas. Todo un viaje, en una sola, última película. **ER**

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**
RADIO PALERMO





Cintas blancas, corazones negros

por
Eduardo A. Russo

El cineasta consecuente. La última película de Haneke representa una rara conquista. A pesar de su instalación en un lugar de visibilidad central en el mainstream, acentuada en esta última temporada –Palma de Oro y nominación al Oscar mediante–, se mantiene firme en la prosecución de un programa excepcionalmente riguroso. El recorrido que el director inició hace ya dos décadas, cuando ingresó al cine a los 47 años con *El séptimo continente* (tras un largo tiempo trabajando en televisión y teatro), muestra esa consistencia propia de lo largamente madurado, insistiendo obsesivamente sobre unas pocas cuestiones, aunque ahora ahondadas desde ángulos diferentes y reacias a todo intento de esclarecimiento (o domesticación) mediante palabras. Haneke insiste en que, si lo solicitado son respuestas, él pasa de esa obligación. En *La cinta blanca*, una vez más, su poética interrogativa perturba e incomoda, por

momentos, hasta lograr en el espectador cierta exasperación que se entremezcla con la evidencia de una indudable maestría.

¿Un film de Alemania? Luego de atravesar diversos desplazamientos –especialmente geográficos y de lenguas–, Haneke se vuelve hacia los basamentos mismos de algunas de sus preocupaciones mayores en tierra natal. *La cinta blanca* (cuyo subtítulo original, no sin humor macabro, puede ser traducido como “Una historia infantil alemana”) es la vuelta a la atmósfera de su lengua, y si no de su geografía exacta sí de su patria cultural, luego de un período signado por la convivencia y hasta su instalación en la lengua francesa. A su manera, lo suyo aquí posee algo de búsqueda en los orígenes, aunque no en un sentido temporal sino en los gérmenes de un orden terrorista en un período de cambio.



Un punto que no parece haberse destacado lo suficiente en el abundante material crítico sobre este film es que, pese a su precisa ubicación temporal, el pueblo de *La cinta blanca* pertenece en términos casi absolutos al siglo diecinueve, mientras que el terror que allí se gesta es un borrador del siglo veinte. El hecho de que sus acontecimientos sucedan un año antes de la Primera Guerra, y sean rememorados por un personaje maduro que en ese momento atraviesa casi seguramente el desenlace del nazismo, no la hace necesariamente proclive a ser leída bajo una clave predictiva. No hay aquí un escrutinio del célebre huevo de la serpiente, ni la contemplación de un mal metafísico, sino más bien una exploración ficcional en las condiciones por las cuales un sistema de terror social y psicológico puede ser reproducido en cualquier parte. Cosa especialmente significativa ante nuestra instalación en el aún reciente siglo XXI y su perfil aún no trazado con claridad, pero que parece ser cualquier cosa menos tranquilizador.

Poder y terror. Más allá de lo aquí expuesto, Haneke ha manifestado que quería hacer una película ambientada en Alemania, ubicada temporalmente en la inminencia de la Primera Guerra, para observar en su infancia a la generación que se hizo adulta en el ascenso del nazismo al poder, observando cómo crecieron juntos una población y un sistema de terror. La óptica, necesariamente colectiva más allá de un punto de vista medianamente unificador (el de su azorado e impotente maestro de escuela), delinea las características de un mosaico unido por una trama secreta. Tanto la duración como la estructura del film revelan que en algún momento de su desarrollo éste fue planteado como una miniserie televisiva de pocos capítulos. En algunas entrevistas, el cineasta ha considerado que, bajo su perspectiva, la familia es la célula donde germina todo conflicto social. Ese ámbito, observa, es el campo de batalla donde se despliega una guerra en miniatura, cuyos contendientes no hacen

distinción de género ni de generaciones. En ese sentido, la batalla no es de padres contra hijos ni de hombres contra mujeres, ni tampoco, trasladado a un plano más abarcativo, se trata de una lucha de clases. La violencia atraviesa cualquier formación. Tiene un origen oscuro y arcaico, ubicado en el mismo fundamento de las relaciones humanas en tanto poder y violencia se sustentan mutuamente, entre la callada persistencia o el estallido brutal. Aunque la película sitúe su ficción en un tiempo y espacio que hacen imposible no leerla en términos de la generación (en ambos sentidos, de incubación y de franja poblacional) que hizo crecer al nazismo, considerar a *La cinta blanca* como una alegoría del poder nazi acaso sería caer en una forma inadvertida del *Reductio ad Hitlerum*, ese argumento por el cual todo mal queda asociado al paradigma del hitlerismo. De lo que se trata aquí es de explorar la génesis de un mal que traspasa generaciones y que se funda no en una fuerza sobrenatural, sino en una relación entre terror y poder que nace en las mismas raíces de los vínculos sociales. En ese sentido, es preciso recordar que el cine de Haneke siempre se refiere al presente, aunque sus ficciones se sitúan en un impreciso, tal vez inminente futuro postapocalíptico (como en *El tiempo del lobo*), o un siglo atrás y claramente localizadas en el mapa, como en este caso. No son las conjeturas de un profesor de Historia, remarca Haneke, sino ficciones que remiten a un aquí y un ahora.

La pureza y los malditos. Vale la pena insistir en la postulación de Haneke como el último gran brechtiano del cine contemporáneo, seguidor de un Brecht tardío, que sin renegar de los poderes absorbentes de la ficción busca que el espectador se interrogue por las implicaciones éticas de lo visto en el curso mismo de su actividad. Esta vez, el director construye su ficción en torno a los acontecimientos oscuros de un pueblo signado por el rigorismo religioso y las constricciones nacidas de una ideología represiva que se condensa en esa banda blanca

La cinta blanca
Der Weisse Band:
Eine Deutsche
Kindergeschichte

Austria/Alemania/
 Francia/Italia,
 2009, 144'

DIRECCIÓN

Michael Haneke

GUIÓN Michael Haneke

FOTOGRAFÍA

Christian Berger

MONTAJE

Monika Willi

PRODUCCIÓN

Stefan Arndt, Veit
 Heiduschka, Michael
 Katz, Andrea
 Occhipinti, Margaret
 Ménégoz

INTÉRPRETES

Christian Friedel,
 Leonie Benesch, Ulrich
 Tukur, Ursina Lardi,
 Fion Mutet, Michael
 Kranz.

impuesta a los niños para que no olviden su obligación de ser puros. Pero la pureza obligatoria tiene su precio, y desde el mismo inicio del film ocurren episodios de gravedad y crueldad crecientes, que son recordados por ese maestro que en aquellos tiempos era un adulto no demasiado joven, y que los recuerda desde su condición de hombre maduro, aunque todavía sin los elementos para llegar a sacar conclusiones sobre aquellos hechos. *La cinta blanca* va trazando, por medio del seguimiento de varias historias, un retrato colectivo de ese mal que se instala y se expande como una mancha por todo el pueblo, en una ordalía punitiva.

No hay cinéfilo que no lo reconozca de inmediato en el mismo inicio del film: las situaciones que abren *La cinta blanca* se conectan con esa formidable rareza que es *El pueblo de los malditos*, de Wolf Rilla. Si aquel cineasta, emigrado desde su Berlín natal hacia Londres en pleno ascenso del nazismo, elaboró una fábula tenebrosa y eficaz a partir de las convenciones de la ciencia ficción del relato de John Wyndham, en Haneke lo que ha mutado es la extensión de esa condición de malditos. Aquí la maldición pesa sobre (y es sostenida por) un pueblo entero, que parece no ser otra cosa que una muestra representativa de un colectivo superior, que abarca todo un continente, o tal vez vaya más allá, hacia ese conjunto presuntamente totalizador que suele mentarse como Occidente.

La verdad obscena. Cierta opacidad en Haneke está asociada al punto de vista, bajo dos sentidos claramente distintos: uno narrativo, el otro mostrativo. Aquí el primero es el del maestro de escuela, plasmado en una voz over que no es asimilable al punto de vista de la cámara. De todos modos, lo narrativo y lo presuntamente mostrativo se parecen en algo: siempre coinciden en organizar una obra maestra del escamoteo. Tanto desde el relato como desde lo visto en pantalla, la dificultad de acceder a un conocimiento de lo ocurrido hace que el espectador deba avanzar y concluir a pura sospecha e imaginación de lo peor.

Lo obsceno, por perverso o violento, no cesa de rondar en Haneke como posibilidad cierta e inminente, aunque nunca se manifiesta de lleno. En una etimología tal vez falsa pero seductora, lo obsceno es para algunos lo que debe sostenerse fuera de escena. Otros alegan que es lo que brota de un fondo cenagoso, *obs caenum*, fuera del cieno. Ambas posibilidades confluyen en la acepción hanekeana que parte de la base de que toda verdad es obscena, así como toda pretensión de pureza se apoya en una mentira mortífera.

Lo obsceno está en las raíces de ese malestar llamado Europa. Haneke arriba a lo universal hurgando en las condiciones oscuras de una cultura. Cuando sale de ese ámbito en su remake norteamericana de *Funny Games*, por más que se extienda con sobrados fundamentos en su mirada crítica, de alguna manera parece haber perdido un decisivo punto de apoyo. En ese sentido, ha tomado hoy una posta que al final de los ochenta parecía caberle a Wenders, o que en la mitad de los noventa se le había propuesto a Kieslowski, pero de un modo mucho más urgente y materialista. Lo que en aquéllos era inquietante o relativo a una creciente conciencia de esterilidad y estancamiento, en Haneke adquiere contornos desoladores al detenerse en las semillas de la autodestrucción o su germinación hasta el estallido final, aunque éste solamente se insinúe o sea reemplazado por un estertor casi inaudible.

Blanco, negro y más negro. El trabajo de imagen de Christian Berger merece una consideración aparte. Filmando en digital y luego girando al B&N en la producción, obtiene una imagen que se reencuentra con elementos inesperados de la tradición fotográfica o que incluso se asoman a los contrastes dramáticos del aguafuerte. Berger ha precisado que lo que buscaba con Haneke era un blanco y negro no nostálgico. Se ha comparado a la galería de personajes de *La cinta blanca* con alguna muy pertinente referencia fuera del cine, no literaria o teatral, sino fotográfica: la de la monumental galería alemana registrada por August Sander. La comparación es productiva, no solamente en lo que hace a la relación entre apariencia y psicología de los personajes, sino también en cuanto al modo indicial en el que esa imagen parece moldeada sobre una condición de crueldad y crudeza de lo visible. Las miradas, lo gestual, pero también una atmósfera entre familiar y ominosa que acecha en la imagen, una teatralidad inserta en lo cotidiano, dispuesta a llevar a término y a toda costa lo ideológicamente exigido o posibilitado al personaje. Ya no un código desconocido, sino uno fatalmente reconocible, donde la tragedia o el crimen se insinúan detrás de cada efigie o situación social.

Por un espectador alerta. Las películas de Haneke no ilustran tesis alguna ni formulan denuncias, sino que pertenecen al orden de las preguntas irresueltas y, a su modo, también al de las señales de alarma. No llegan a sedimentarse como obras de denuncia, ya que en su concreción renuncian al planteo discursivo y su presentación al espectador se bifurca entre una narración elusiva y una visibilidad que no se reduce a lo testimonial, sino que permanece atenta a aquello misterioso que tiene una imagen. Por cierto, se trata de un misterio nada trascendental, sólo ocurre que esa imagen prueba algo, pero la gran pregunta es qué es aquello que parece estar allí probándose. Las pruebas son de distinto orden, pero nada menor es la que atañe a sus espectadores. A espectador perverso, director perverso y medio: como pocos, el cineasta revela al cine como el arte de la frustración del deseo de un espectador convencional, para abrirlo a una espera que lo conduce a ser participe en riesgo. En *La cinta blanca* serán el integrismo religioso, el puritanismo moral y el rigorismo pedagógico las dimensiones por las cuales se erige una escuela del pensamiento y del sentimiento que, en definitiva, se propone como matriz de un terror que sólo asume la máscara de la distancia histórica, ya que proyecta su sombra, cambiando lo que haga falta, sobre nuestro futuro. De modo que no es menor el mérito del film de tenderse, más que como dedo acusador, como señal de alerta ante un peligro cierto, que anida íntimamente en cada repliegue de las relaciones y organizaciones humanas: cuanto más preocupadas se manifiestan por preservar su pureza, más pronto esos ideales revelan su inhumanidad. Desde dónde vemos y qué actitud tomamos frente a lo visto se hace inseparable de aquello que estamos observando. Más que espectadores, somos observadores implicados en términos morales y políticos con eso que renuncia a participar de una lógica del espectáculo y que construye, de modo tanto implacable como necesario, una poética de la desolación de la que Haneke es, hoy por hoy, el principal referente. [A]



Blancas palomitas

"Lo que sucedió en los años 40 no envejece; en vez de alejarse se vuelve contra nosotros y obliga a una revisión de todas las ideologías y relaciones humanas."

H. M. Enzensberger, **Política y delito**.



por
**Marcela
 Gamberini**

Durante fines de los setenta y principios de los ochenta, un programa de televisión representaba un sistema agobiante y represivo: *Señorita maestra*, más conocido como "Jacinta Pichimahuida", una serie que poblaba nuestras vueltas del colegio con historias de una escuela demasiado limpia, con maestras con caras de bobas (las tres actrices que interpretaban a las maestras ponían caras de bobas) y con alumnos execrables. Vale recordar el contexto en el que esta serie salía al aire: estábamos en las vísperas y luego dentro del llamado "Proceso de Reorganización Nacional". *Señorita maestra*, en sus varias temporadas, hacía funcionar una maquinaria que aceitaba su engranaje en un sistema perverso de premios y castigos, de reprimendas y favores, de discriminaciones y deslealtades. Aquello que sucedía en la realidad se traspantaba en esta serie. Mientras veía *La cinta blanca* se me venía a la memoria aquel programa. Las mismas sensaciones de rumiados odios, de relaciones complejas, de juegos macabros entre dominados y dominadores, de traiciones encubiertas, de culpas inmanejables.

En la película de Haneke todas las instituciones sociales son cuestionadas: la religión, la escuela, la familia, el trabajo, la medicina; incluso las relaciones familiares entre padres e hijos o entre hermanos. Haneke habla de la tierra fértil donde se abonó el fascismo, pero también habla de la capacidad de los hombres (que antes fueron necesariamente niños) para desarrollar conductas criminales, discriminatorias, perversas. El pueblo, único y gran protagonista de la película, es como una usina donde se generan las historias, los sucesos, los acontecimientos. Hablar de la sociedad para este director es ponerla en escena, ponerla a funcionar, no explicar sus conductas sino mostrar su funcionamiento. Varios actos vandálicos se suceden en *La cinta blanca*, y éstos desencadenan reacciones febriles, sentimientos y accionares peligrosos, delictivos, perversos. Algo similar pasaba con Jacinta Pichimahuida y la persecución permanente al personaje negro o al gordo o a la niña rica, entre otras cosas. A través del ojo de las instituciones se deja ver el real funcionamiento de una sociedad, de una comunidad. *La cinta blanca* y el programa de televisión prefiguran lo que va a pasar. Adelantan la llegada de conductas totalitarias, de cierta manera de hacer política bastante alejada de preceptos éticos o morales. Las consecuencias de los actos de los hombres son lanzadas al engranaje histórico-social; se escapan, no podemos controlarlas, prohibirlas o dominarlas. Estamos condicionados, nadie elige el lugar en el que nace, ni el tiempo, ni a sus padres ni a sus hermanos. Nadie es inocente ni puro, aunque lleve en su brazo una cinta o un guardapolvo y sea llamado "blanca palomita". Nada se salva, y en ese recorrido se dibuja una arqueología de las conductas que hacen posible la llegada de los regímenes totalitarios. Sin embargo, llama la atención que en *La cinta blanca* la voz en off que conduce el relato sea la del maestro del pueblo: éste es el lugar que Haneke le otorga a la educación en una sociedad, en una comunidad. Tal vez sea la única posibilidad de redención, a partir del traspaso del saber, del conocer, del entender, y todos sabemos de las íntimas conexiones entre saber y poder.

Ahora bien, hay algo extremadamente interesante en la película de Haneke, y es que muestra tanto como cuenta. Las imágenes parecen autónomas con respecto a la historia que se relata, y al mismo tiempo forman parte de una maquinaria narrativa perfecta. La forma pictórica de cada uno de sus planos, la casi simétrica manera de

acomodar a sus personajes en cada encuadre, el rabioso blanco y negro, la estilización de las sombras y el diálogo entre el campo y el fuera de campo hacen que la película muestre constantemente su artificio y que a la vez su narración fluya sin fisuras. Pero hay algo aún más relevante, y es el juego de distanciamiento que propone la película (desde la misma historia relatada por la voz en off del maestro ya mayor que cuenta lo que le sucedió cuando era joven en ese pueblo de Alemania), además del distanciamiento que proponen las imágenes mismas. Encuadres que recuerdan a construcciones pictóricas resaltan por su perfección y su artificialidad. La cámara se aleja con insistencia de algunos sucesos, se aleja conscientemente, y sólo vemos escenas de conjunto con una cámara inmóvil que parece retratar más que filmar: esta lejanía pone a funcionar nuestra comprensión; estos planos generales no apelan a la emoción sino a la inteligencia. El distanciamiento desde la historia y desde la puesta en escena es el que Haneke le propone al espectador como herramienta para juzgar la historia que cuenta. Es necesario tomar distancia de la historia para comprenderla, para entenderla en profundidad, para acercarnos a ella —un gesto que parece paradójico pero no lo es—. La violencia subterránea y explícita, la vacuidad de los ritos sociales, la perversión de las instituciones, la sucia inocencia conforman un mundo que es el mundo en el que vivimos, que de tan cercano se vuelve lejano y distante.

Haneke no juzga con sus imágenes, sólo muestra fragmentos que inquietan, que perturban. Secuencias brutales que dan paso a imágenes calmas de una belleza formal extraordinaria, en las que el tiempo parece detenerse, le dan aire al espectador para que reflexione. La cámara se aleja y se acerca estableciendo también un juego peligroso y perverso. Los espectadores son los que deben juzgar. La responsabilidad, gran tema de la película, en este caso es de los espectadores; nosotros somos los que debemos condenar o avalar la Historia, sus orígenes, sus consecuencias, su moral.

La cinta blanca nos interroga y se interroga, como un animal malicioso que se muerde la cola. "Me parece que el arte debe hacer preguntas y no avanzar respuestas que siempre me parecen sospechosas, incluso peligrosas", revela el director en una entrevista. El cine de Haneke es perturbador por eso, no es un cine de respuestas, ni de declamaciones, ni de mensajes morales, sino que es un cine que interroga con inteligencia acerca de los modos de la existencia, de la política, de las relaciones sociales, de sus orígenes y sus consecuencias. Pero también interroga los modos en los que se construye una película, mostrando sus artificios, trabajando sobre las grietas, sobre los intersticios, sobre lo que se deja ver y sobre lo que se oculta, sobre aquello que se aleja y se acerca. *La cinta blanca* es desmesurada en lo que cuenta, repleta de microrrelatos, de fragmentos inquietantes sin resolución, y a la vez es austera en su forma, aséptica y plana, sin rugosidades, casi sin profundidad de campo. Un cine sin ambigüedades, un cine frontal que muestra y cuenta sin dobles lecturas, pero que necesita un espectador atento y sagaz. Quizá como objeto indócil, huraño, poco confortable, *La cinta blanca* no sea sólo una película sino un espejo donde es necesario mirarnos, de ahí que nos inquiete y nos perturbe. Como diría Enzensberger, la Historia se vuelve hacia nosotros con los mismos interrogantes de siempre: ¿Hay asesinos justos? ¿Somos todos traidores? ¿Son los amigos de los animales y los padres de familia capaces de todo? ¿Hay aún inocentes? [A]



Cinefilocentrismo

**A favor por
Marcos Vieytes**

Atención: Se revelan detalles de la resolución del argumento.

Si esta película no fuera de Scorsese, probablemente habría pensado que no es más que una mala película y ahora no estaría escribiendo esto. Pero también es cierto que esta película no la podría haber filmado ningún otro que no fuera Scorsese, y un tipo como Scorsese requiere atención. Si alguien me hubiera dicho que yo iba a ver con gusto una película en la que acompañamos la investigación de un tipo que se revela más y más enajenado a medida que avanza el metraje, para acabar arrastrando a la propia película y a nosotros mismos en el insondable remolino de la duda de si hemos asistido a la realidad o a la representación que de ella

se ha hecho un loco, no le habría creído ni por un segundo. Porque si hay una prueba que sirve para detectar directores de cine presuntuosos, es la de este tipo de argumentos. Frente a planteos como el antedicho, la mayoría se revela tanto o más confundida que sus personajes, lo que resulta en la más pura arbitrariedad. Y si bien la locura tiene toda la apariencia del caos, eso no significa que la película misma deba padecerlo, a menos que el cineasta sea vea rebasado por él en lugar de consentirlo u organizarlo. Pues hasta la locura, el sueño o cuanta dimensión alternativa a la diurna exista y sea tratada en una película obedecen siempre a una lógica que nunca se agota en sí misma pero regula el todo, y ahí sigue estando Buñuel para recordárnoslo.



La isla siniestra Shutter Island

Estados Unidos, 2010.
138'

DIRECCIÓN

Martin Scorsese

GUIÓN Laeta Kalogridis,
sobre la novela de
Dennis Lehane

PRODUCCIÓN

Brad Fischer, Mike
Medavoy, Arnold
Messer, Martin
Scorsese

FOTOGRAFÍA

Robert Richardson

MONTAJE

Thelma Schoonmaker

INTÉRPRETES

Leonardo DiCaprio,
Mark Ruffalo, Ben
Kingsley, Max von
Sydow, Michelle
Williams, Elias Koteas.

que puede tomar por asalto a la ficción en cualquier momento, o, mejor, que ya lo ha hecho incluso antes de los títulos. De hecho, uno siente que el relato es una excusa de Scorsese para reunir en una misma película, y sin demasiada preparación, citas casi esotéricas del cine clase B clásico (*The Phenix City Story*, de Phil Karlson, me señala Trerotola, y no descarto a *My Name Is Julia Ross*, de Joseph H. Lewis), muchas de las obsesiones sexuales frecuentes en su cine, personajes que son ecos, cuando no dobles apenas deformados, de los que pueblan su filmografía, íconos del cine de arte y ensayo europeo (Max von Sydow), pesadillas digitales barrocas y melodramáticas (es notable cómo la desintegración de un cuerpo femenino que acaba siendo sólo cenizas se está volviendo un tropo recurrente del nuevo trucaje, pero también es remarcable que aquí la ligereza aérea –que no simbólica– de esa figura se contraponen al peso y la densidad opresivos y voluminosos de los colores) y hasta un explícito diálogo no ya sólo con el cine sino incluso con la crítica de cine. Allí está para confirmarlo la eufórica remake del travelling de *Kapo*, que viene a ser una lectura tanto de la película de Pontecorvo como del texto de Rivette (y del de Daney), y justifica por sí misma la visión de la película, si acaso además no acaba siendo cifra de sus limitaciones.

Cuando los críticos no sabemos qué decir sobre una película que nos sugiere más cosas de las que somos capaces de poner en palabras, decimos que esa película tiene algo que decir sobre el estado del mundo (o del cine, que para un cinéfilo es más o menos lo mismo), tras lo cual no aclaramos en lo más mínimo en qué diablos consiste eso que la película supuestamente ha dicho. Bueno, *La isla siniestra* no dice absolutamente nada sobre el mundo o, al menos, nada demasiado relevante. Y, sin embargo, dice muchas cosas. Tantas que, en principio, se necesita una segunda visión (lo que demanda tiempo) y caracteres (espacio) para explayarse sobre su discurso, separar la paja del trigo y sacar alguna conclusión interesante. Porque esta película es como una red nerviosa hiperactiva que escupe conexiones, vínculos, sinapsis a razón de 20 links por segundo, lo que a uno lo deja tan confundido como excitado. Si hasta contagia ese afán relacional en el espectador. Sin ir más lejos, a mí me parece que habría que cruzarla con *Milagro en Santa Ana*, de Spike Lee, y *Bastardos sin gloria*, de Tarantino. Las tres son recientes, vuelven al escenario de la Segunda Guerra Mundial, son tan artificiales como una película clásica rodada en estudios y alienan la Historia: ésta por intermedio de la locura, la de Lee a través de lo sobrenatural y religioso, y la de Tarantino por la ucronía. También creo que *La isla siniestra* es la más estéril de las tres, la más cerrada sobre sí misma, anacrónica e incapaz de comunicarse con el exterior. Su cinefilocentrismo es tan marcado como el de Tarantino, pero ni los referentes ni los hábitos narrativos de Scorsese conectan con los del presente. En todo caso, asistimos a una puesta al día descompensada, que no verdaderamente desesperada, de su psique, o de esos lugares comunes que circulan sobre su estado continuamente alterado. Claro que con eso le alcanza para inocular dos o tres preguntas, cuyas respuestas quedan, por ahora, en suspenso. ¿Y si Serge Daney sobreactuaba? ¿Y si el cine contemporáneo no tiene nada importante que decir sobre el mundo? ¿Y si *La vida es bella* es buena? [A]

Entonces, ¿por qué ocuparse de una película que propone esa clase de juegos las más de las veces vacuos, sensacionalistas o ególatras? ¿Sólo porque detrás de ella está la firma de Martin Scorsese? La cuestión de la autoría tiene bastante que ver con esto, pero antes de abordarla conviene aclarar que aquí las cartas están a la vista desde un principio, que no se percibe la voluntad de engañar al espectador presuponiendo que ignora la posible reversibilidad de lo que se le ofrece como real. Quiero decir que nadie puede sentirse estafado por esta película, cuya artificialidad nos impele a entregarnos a un juego formal que minimiza la importancia de cualquier dato narrativo. Además está llena de explícitas, gruesas sugerencias de que la locura de los personajes es tan contagiosa



Role playing Samuel Fuller

En contra por **Federico Karstulovich**

Amí al principio me gustaba VH1. Cuando empezó a transmitirse por cable en su versión Latinoamérica todavía tenía un no sé qué, un desparpajo salvaje y tosco –tampoco para tanto–, que hacía que su programación fuese adictiva. Creo que lo que nos gusta (¿ba?) a los que nos gusta la música de los ochenta (sin ningún camp de por medio ni explicaciones de placeres culpables) es que sentíamos que en esa programación no había cinismo, sino liso y llano amor rosita por las zapatillas con velcro y por cosas como, por ejemplo, “Don’t You Forget About Me”, de Simple Minds, el inolvidable tema de los créditos finales de *El club de los cinco* (dicho sea de paso, canción homenaje a Hughes en los Oscar 2010 en el año de la conmemoración de su muerte).

Todo esto viene a que hay nostalgias y nostalgias: algunas afectan y otras pasan. No las hay puras: siempre vienen acompañadas de alguna madalena proustiana que nos liga de alguna forma (incluso si nos recuerda a un tiempo que jamás vivimos) a tiempos pretéritos. El problema con la nostalgia es cuando su salvajismo deja de atacar cual demonio de Tasmania a nuestra sensibilidad y se comporta como un tratado de memorias apolíneo y ordenado: no hay peor nostalgia que la predigerida y dictada por alguna modita circunstancial. VH1 el día de hoy se ha convertido en eso: una nostalgia que no golpea ni acaricia sino que pasa sin pena ni gloria, sin afectar de forma alguna... salvo que las fiestas retro que el canal organiza en Niceto nos afecten en algún sentido.

Hablamos, en definitiva, de una nostalgia de greatest hits. Pero no los greatest hits que escuchamos en una *mixed tape* (si vamos a seguir con antiguallas ochenteras...: un casete con compilaciones, gracias por preguntar), como “Boogie Nights”, sino uno de esos que se



comercializan cuando el autor está muerto, cuando hay que revitalizar alguna carrera destruida o, simplemente, cuando hay que poner los materiales sin editar en saldos que justifiquen de algún modo la inversión.

La generación que debutó en los setenta, como pocos casos en los últimos veinte años del cine, se ha dedicado a contemplar de manera entre distante y amorosa –y tan cara a los greatest hits– el propio pasado. Una suerte de reconocimiento y actualización doctrinaria, pero al mismo tiempo un ajuste de cuentas con el presente. Lo ha hecho Carpenter con *Los fantasmas de Marte*, Coppola con *Tucker* o *El poder de la justicia*, De Palma con *Demente* o *Femme Fatale*. Incluso Eastwood, que desde *El principiante* a *Gran Torino* prácticamente revisó su carrera en todas las películas que protagonizó... ¿Por qué no iba a hacerlo Scorsese? Al pequeño Marty ya le había picado el bichito en varias ocasiones: en *Casino*, en *Vidas al límite* e incluso en la pobre *Pandillas de Nueva York*. Pero si a algo se parece *La isla siniestra*, es a la operación que el mismo Scorsese hizo en *Cabo de miedo*, sólo que a aquel ejercicio de estilo brillante y lustroso le sumó la autorreferencialidad. Y hete aquí la novedad: el cine de Scorsese casi siempre había tendido a resguardarse en cíclicos *run for cover* como para no alejarse mucho de su imaginaria Little Italy. En *La isla siniestra* la cosa pega un salto mayor. Pero se hace mal, con torpeza. Con un riesgo absoluto, sin lugar a dudas (Scorsese nunca quiso parecerse tanto a Hitchcock, a los directores de clase B de los cincuenta o a David Lynch, pero todo juntito), el ¿renovado?

Marty –como su tocayo McFly: otro que viaja al pasado a revisar tradiciones para reinventar su presente– hace su greatest hits más paranoico. Y la cuestión se desbarranca precisamente porque su tono deliberadamente rocambolesco y de pesadilla está ajado, no funciona nunca. Scorsese comete tantas torpezas por fotograma por segundo como las que Hitchcock cometía en *Bajo el signo de capricornio*, *Psicosis* o *Marnie* cuando se acercaba a la resolución: abandonar la locura y la eficiencia material(ista) de un relato efectivo por una explicación capciosa, infantil, psicologista.

Digamos que sería muy fácil duplicar la estructura partida al medio de *La isla siniestra* para explicar el carácter esquizofrénico de su protagonista. Sin embargo, es lo que Scorsese nos pide que creamos. Hay en esa fe en la suspensión de la incredulidad un acto de ingenuidad y de inocencia: estamos ante una concepción del espectador totalmente anacrónica. El obstáculo es que Scorsese no resuelve la locura con más locura (algo que sí hacía brillantemente Samuel Fuller en *Shock Corridor*, película a la que se homenajea explícitamente), sino con una racionalidad impostada, traída de los pelos, forzada hasta el tuétano. Nos hace sentir como el actual VH1: realiza un recorrido por lugares pretéritos y felices pero congelados en el tiempo. Nos regala momentos que podemos reconocer, marcas de una época que pueden resultarnos nostálgicas. Pero en el fondo ha perdido todo horizonte (de disfrute: yo me pregunto qué habría pasado si Scorsese hubiera dejado su película desflecada, abierta de par en par, con toda su locura a flor de piel). *La isla siniestra* es autorreferencial, porque aquél que no ha salido de su isla, en definitiva, es el mismo Scorsese, rodeado de un mar de celuloide. En esa isla posiblemente muera una idea absolutamente arrasada y anquilosada de la cinefilia y del cine en general. Mientras tanto, siempre habrá quien diga “¡Uy, qué sofisticado, Scorsese se puso lyncheano!”. **[A]**



Padre e hija

por Gustavo Noriega

Mia Hansen-Løve es una joven francesa de apenas veintinueve años, crítica y directora de cine, conocida por ser la novia de Olivier Assayas pero sobre todo valorada por tener a tan temprana edad una promisoría carrera como realizadora. Hace pocos años tuvimos la oportunidad de ver en el Bafici *Tout est pardonné* (2007), su ópera prima, una película pequeña pero magnífica, con varios puntos de contacto con la que hoy nos convoca. Como sucede en *El padre de mis hijos*, la narración se partía bruscamente en dos y la relación entre padres e hijos impregnaba la película de una tenue y pudorosa melancolía. En este caso se trata de la vida de un productor de cine independiente acosado por las deudas. El personaje está ligeramente basado en Humbert Balsan, protector en Francia de Samuel Fuller y un entusiasta defensor del cine alternativo, que produjo *Intervención divina*, del palestino Elia Suleiman, e impulsó a otros directores orientales a quienes esforzadamente buscó difundir en Occidente. Para sorpresa de todo el mundo, en febrero de 2005 fue encontrado en su oficina, colgado y sin vida.

El padre de mis hijos se presenta como una película concéntrica. Su personaje central, el productor Grégoire Canvel (Louis-Do de Lencquesaing), no hace otra cosa que trabajar: deambula aparentemente a la deriva como un *flâneur* pero en realidad se mueve en un círculo cerrado. Su celular lo está conectando constantemente con alguien, de una conversación se pasa a la otra; en todos los casos se mencionan películas, filmaciones, presupuestos, abogados. Las puertas a las que llega a lo largo de la película son siempre las mismas, las calles de París que se ven se repiten una y otra vez. Desde la forma, Hansen-Løve se asocia al creciente encierro en que se encuentra Canvel, con un montaje que crece en ritmo y planos que resultan similares pero cuyo carácter sombrío se va acentuando secuencia a secuencia. El paréntesis familiar se va también estrechando a lo largo de la película. Su mujer Sylvia (Chiara Caselli, la estudiante secundaria guerrillera de *Garage Olimpo*) y sus

El padre de mis hijos

Le Père de mes enfants

Alemania/Francia, 2009, 110'

DIRECCIÓN

Mia Hansen-Løve

GUIÓN

Mia Hansen-Løve

PRODUCCIÓN

Oliver Damian, Philippe Martin, David Thion

FOTOGRAFÍA

Pascal Auffray

MONTAJE

Marion Monnier

INTÉRPRETES

Louis-Do de Lencquesaing, Chiara Caselli, Alice de Lencquesaing, Alice Gautier, Valentine Canvel, Manelle Driss.

tres hijas le ofrecen un espacio en el que Canvel puede insertarse cada vez menos. Una filmación en particular, una película ambiciosa dirigida por un sueco excéntrico e intratable (aparentemente la referencia tiene que ver con Béla Tarr y su película *The Man from London*), amenaza a la productora que encabeza Canvel con la bancarrota final.

De las muchas facetas sutiles y elegantes que tiene la película, la actuación de De Lencquesaing es uno de sus más extraordinarios pilares: casi sin cambiar su expresión aparentemente despreocupada, su rostro se va ensombreciendo ante cada mala noticia financiera mientras su cuerpo parece empequeñecerse. Sin muecas ni parlamentos, su Canvel se hunde en la desesperación y abre la puerta para que la película se instale en el segundo acto.

La pequeña sorpresa que ofrece esa película delicada y dura es otra actuación notable, la de la actriz que interpreta a Clémence (Alice de Lencquesaing), la hija mayor adolescente del productor. Si el apellido de la actriz suena familiar, es porque se trata del mismo llamativo apellido del actor principal. Padre e hija en la ficción tienen el mismo parentesco en la vida real, lo que le da a algunas escenas un instante notable de verdad. Clémence se pone al hombro la segunda parte de la película, en la que tiene que encarnar la infinita desorientación de una adolescente que descubre que su padre era muchas –demasiadas– cosas más de las que se veían a simple vista.

De esta manera, el profundo misterio que representa cualquier persona se demuestra en la película inaccesible incluso para los propios familiares directos. En el rostro sereno y luminoso pero al mismo tiempo desbordado de tristeza de la niña adolescente, se dibuja un poderoso interrogante existencial. Es llamativo y al mismo tiempo conmovedor que esa mirada madura y reflexiva sobre la identidad y las relaciones filiales, llevada adelante con tanta serenidad y sapiencia, sea la de una chica que no ha llegado aún a los treinta años. El futuro de Mia Hansen-Løve es enorme. **[A]**



Orejas de dragón

por Marcos Rodríguez

Sinceramente, tendría que preguntarme si la razón por la que *Cómo entrenar a tu dragón* me resultó tan simpática no es porque el dragón principal ("Chimuelo" en la versión doblada que se vio acá) me hizo acordar a un gato. Sospecho secretamente que se basaron en un gato para diseñarlo. Gran parte de la sabiduría (y el éxito) de esta película está en el modo en que sus directores (la misma pareja que hizo *Lilo y Stitch*) supieron trazar este personaje para que, con un simple movimiento de orejas (orejas como de gato) y una inclinación de cabeza, pase de dragón amenazante a mascota potencial. Gran parte de la emoción que despierta esta película está cifrada en la experiencia de quien puede decir que una criatura de otra especie es su mejor amigo.

Por supuesto, otro elemento que contribuye a la vida del dragoncito es que Dreamworks alcanza por fin un buen desarrollo de la animación por computadora. No sólo no le sobra la tercera dimensión (y en esto son clave las escenas de vuelo), sino que además las superficies parecen acariciarnos. Hasta ahora (a diferencia de Pixar), Dreamworks intentaba hacer de sus limitaciones una virtud y trabajaba con un diseño muy estilizado que lo excusaba de las texturas realistas. Con *Cómo entrenar a tu dragón* ya no pasa lo mismo, podemos sentir las escamas de Chimuelo.

Por otro lado, los demás dragones siguen presentando un trazo que parece salido de una ilustración retro de un libro para chicos. Las dos cabezas, los colmillos sobresalientes, las alitas de mosca; hay una línea ahí que separa. Se ve en el comportamiento pero también en el tamaño del cráneo: Chimuelo fue diseñado de un modo diferente a los demás, es el único que parece un animal casero. Y por eso se corresponde con el protagonista de la película: al dragón no caricaturesco le corresponde el vikingo no caricaturesco. Los dos son únicos y se comunican a través de sus mundos. Es el meollo de una historia que se parece a muchas otras: un adolescente lúcido y sensible, malo para las cuestiones físicas pero que quiere ser aceptado, sufre la incompreensión de la comunidad en la que vive. Es el hijo de Estoico, gran líder de espaldas monolíticas, largas barbas y coraje legendario. El conflicto también toma los matices de la relación padre-hijo (magistralmente ejemplificada en la incómoda escena en la que, aun en una circunstancia favorable, los dos no

Cómo entrenar a tu dragón

How to Train Your Dragon

Estados Unidos, 2010, 98'

DIRECCIÓN

Dean DeBlois y Chris Sanders

GUIÓN

Dean DeBlois y Chris Sanders

PRODUCCIÓN

Bonnie Arnold

MÚSICA

John Powell

MONTAJE

Maryann Brandon

CON LAS VOCES DE

Jay Baruchel, Gerard Butler, Craig Ferguson, America Ferrera, Jonah Hill.

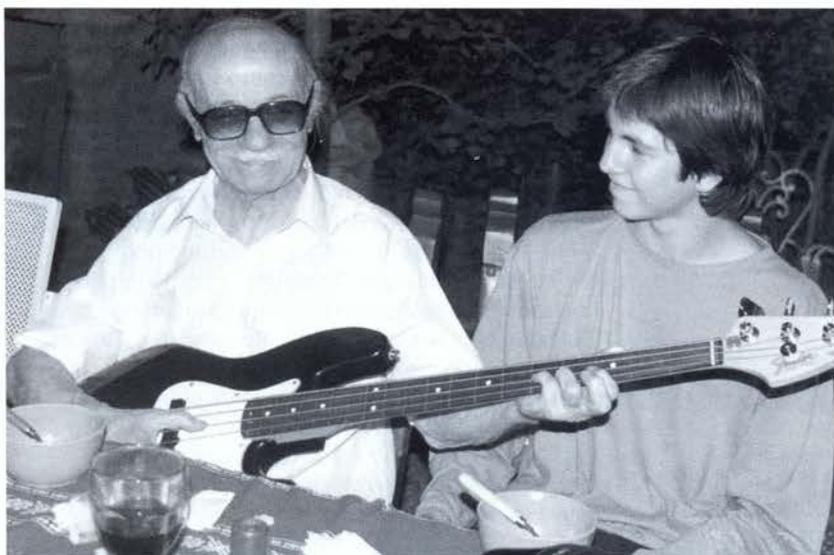
logran establecer un diálogo normal) y tiene también costados románticos.

La cuestión es así: estos vikingos viven en una isla perdida en algún lugar brumoso, en una pequeña aldea de casas siempre nuevas. Periódicamente, los dragones se acercan a la isla para asolar y robar las ovejas. Los vikingos intentan defenderse, reconstruyen periódicamente sus casas y desarrollan toda su cultura en torno a la caza de dragones. El joven Hipo (nuestro protagonista) quiere unirse a su tribu en la lucha, pero su contextura no se lo permite. Cada vez que intenta participar, genera más desastres. Un día, a través de un invento mecánico demasiado sofisticado para sus coislesños, logra derribar un dragón (el futuro "Chimuelo") y, al ir a buscar a su presa, descubre más de lo que esperaba. Por supuesto, se tocan temas esperables: la inteligencia en lugar de la violencia, la exploración y la amistad en lugar de la lucha y el exterminio, el amor y su relación con la comunicación. La eterna fábula de conocer al diferente.

Aunque la historia va un poco en automático, la película se sostiene (muy alto) al generar este mundo perfectamente coherente salpicado de escenas cómicas, momentos tiernos y escapadas a las nubes. También las escenas de aventura nos arrastran. Parte de la inteligencia de *Cómo entrenar a tu dragón* consiste en que sabe involucrarnos para que cuando lleguen los nudos argumentales necesarios dejemos de lado nuestro escepticismo de cinéfilos curtidos y sintamos también miedo por lo que le va a pasar a Chimuelo (el dragón-gato), por lo que le va a pasar a Hipo (el nerd vikingo) y por lo que les va a pasar a todos y cada uno de los personajes de la isla que, lejos de quedar atrapados en el perfil con el que se nos presentan, se van desdoblado y justificando frente a nuestros ojos (sobre todo en el caso de Estoico).

¿Alcanzarán estas ideas para convencer a alguien de que vale la pena ver *Cómo entrenar a tu dragón*?

¿Alcanzarían para convencerme a mí? ¿No será que busco argumentos para intentar encubrir el hecho de que la película en realidad me gustó porque Chimuelo me hace acordar a mi gato? Puede ser. ¿Estaremos ante otro ejemplar del *pet-exploitation*? Puede ser. Pero no importa realmente dónde nace un personaje, mientras que éste funcione. La escena en la que Chimuelo inclina la cabeza y uno quiere rascarle atrás de la oreja alcanza para justificarme. **[A]**



El río que nos arrebatata

por **Gustavo Noriega**

“No soy una persona recomendable”, dice Ernesto Sábato a cámara, en la película filmada por su hijo, Mario Sábato. En general se trata de una afirmación inquietante, y más aún si el que la pronuncia es el propio padre. No debe haber sido fácil ser hijo de Ernesto Sábato (no podemos evitar hablar en pasado: aunque vive, próximo a cumplir cien años, sus funciones vitales están casi apagadas). La imagen pública de un hombre cascarrabias, atormentado por la finitud de las cosas, imposibilitado de ocuparse de las pequeñas menudencias cotidianas cuando su mente está obnubilada por el absurdo de la existencia, parece confirmarse en gran parte del material de la película. Sábato padre pasea en distintas épocas delante de la cámara de Sábato hijo por Rojas, donde pasó su infancia con su decena de hermanos; por La Plata, donde cursó sus estudios secundarios y luego se doctoró en Física, y por los lugares donde se ambienta su obra. En todos los casos mantiene ese tono sombrío, acorde a la inmensidad de los temas que lo obsesionan.

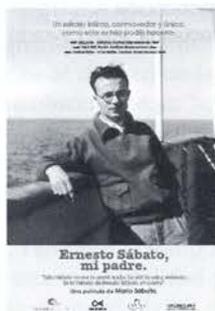
Después de su momento de gloria literario que se concentró en la década del 60 (*Sobre héroes y tumbas*

fue publicado en 1961) y del reconocimiento a su coraje cívico en los días de la Conadep y la edición del *Nunca más*, la solemnidad de Sábato pasó a ser parte de un chiste fácil y su literatura fue desdeñada sin más trámite. Para colmo, aparecido en estos años, ese monumento a la injuria socarrona que es el *Borges* de Bioy Casares muestra muy explícitamente la condescendencia que ambos escritores sentían por el autor de *El túnel*. Desde el lado de la política, el gobierno de Néstor Kirchner –en su afán de reescribir la historia en el tema de los derechos humanos– decidió, en una nueva edición del *Nunca más* en 2006, agregarle un prólogo que le enmendara la plana que escribió Sábato en su momento, acusándolo de suscribir y fomentar la teoría de los dos demonios. Ha llegado, indudablemente, el momento de hacer justicia con Ernesto Sábato. Esta obra de su hijo –a pesar de que tiene un objetivo más íntimo y una mirada que renuncia a la crónica exhaustiva y objetiva– pone un grano de arena en esa necesaria reivindicación. No es el objetivo inmediato de la película, sino que se desprende a través de la resonancia de sus escritos, la repercusión de su obra y la valentía de sus posiciones públicas.

Sin embargo, más allá de eso, *Ernesto Sábato, mi padre* logra una notable victoria que tiene la forma de la paradoja. Mario Sábato renuncia explícitamente a la distancia que se supone que hay entre un documentalista y su objeto de estudio. Se trata de la película de un hijo sobre su padre, en donde los protagonistas secundarios son la casa familiar, la madre, la obra, los nietos y la relación filial, que se advierte cariñosa pero dificultosa. No hay discusiones literarias ni una búsqueda exhaustiva de influencias. El material de archivo es notable y el hecho de que se exhiban películas familiares filmadas desde la década del 50 le da a la película un valor íntimo incalculable.

Durante la película vemos que las imágenes de relaciones familiares “ablandan” al personaje, al mostrarlo tierno con las nietas (aunque no puede evitar corregirles la conjugación de los verbos) y desgarrado por la enfermedad de su mujer. Ese Sábato familiar asoma como entre los pliegues del personaje sombrío y severo. Con el correr del tiempo y la sucesión de desgracias (muerte en un accidente de su hijo Jorge y enfermedad y muerte de su esposa Matilde), Sábato literalmente se va desvaneciendo en pantalla, hasta llegar a los últimos cumpleaños, largamente pasados los noventa años, rodeado de sus amigos de siempre y familiares pero cada vez más ausente, menos conectado y vital, hasta llegar a ser sólo una sombra de lo que alguna vez fue.

Así, la película abre y cierra un camino, mostrando cómo envejece y se extingue un escritor atormentado por la idea del paso del tiempo y de la muerte. La mirada cálida de un hijo lo saca de la solemnidad, pero el cine registra de manera inexorable que las preocupaciones de Ernesto Sábato eran justificadas. Para decirlo en palabras de Borges: “El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.” Es una película íntima, que desde el título pretende restringir la perspectiva a una persona y a una relación. Su mérito es describir, al mismo tiempo, una condición universal que nos iguala a todos. [A]



Ernesto Sábato, mi padre

Argentina. 2008. 96'

DIRECCIÓN

Mario Sábato

GUIÓN

Mario Sábato



Cazador de microbios

por Ignacio Verguilla

Un tal César. Milstein es, ante todo, un cuerpo. Chiquito, en apariencia frágil y de una energía desbordante para sus diminutas piernas. Milstein trepa, atraviesa montañas nevadas, se sube a un kayak, viaja por el mundo e irradia una calidez que le permite proponerle matrimonio a la mujer que intuye como compañera de toda la vida, bromeando (¿o no?) sobre quién cocina (él) y quién lava los platos (ella). Milstein es también un nombre, César. Su voz y sus gestos, sus anteojos y sus maneras de decir, de abrir(se) al otro. En el fuera de campo de la entrevista (*Un fueguito* nos muestra varias, sin ser ninguna de ellas un relleno) se cuele el espectador, interlocutor mudo y agradecido por conocer a un ser extraordinario y tenerlo para sí durante setenta minutos.

Milstein, la película. Como si se tratara de una ficción, la estrategia narrativa de *Un fueguito* se construye alrededor de su personaje. Mucho antes de que aparezcan los anticuerpos monoclonales, las enzimas y la ciencia más dura y pura, el archivo familiar (películas caseras en Súper 8 que nos muestran las aventuras de un Milstein viajero y explorador de los confines) y las entrevistas registradas en planos cortos, íntimos, nos cautivan enseguida y pronto estamos deseando conocer más sobre ese tipo un poco anarquista y con una visión humanista de su trabajo con sus colegas, al que convertía –según nos confiesa uno de sus amigos– en una exigencia de inteligencia mutua. También alguien dice a cámara que a comienzos del siglo XX “ciencia” y “aventura” eran sinónimos, y que uno arriesgaba la vida detrás del conocimiento; el esfuerzo era tanto

Un fueguito. La historia de César Milstein

Argentina, 2009, 70'
DIRECCIÓN Ana Fraile
GUIÓN Ana Fraile y Lucas Scavino
EDICIÓN Lucas Scavino
MÚSICA Martín Fraile
PRODUCCIÓN Ana Fraile
LOCUCIÓN Juan Leyrado

físico como intelectual, y es entonces que esas imágenes de Milstein en camiseta o adentrándose en un inmenso lago trascienden el mero carácter emotivo para ser siempre, tangencialmente, algo más. Sucede lo mismo con las imágenes de una Buenos Aires previa al golpe de Onganía o de una Cambridge plácida y ajena al barullo político; o con los testimonios de algunos compañeros del Instituto Malbrán que allá por 1962, al igual que Milstein, vieron cómo la injerencia de los militares desarmaba su trabajo y les tendía una enorme alfombra roja que acababa en Ezeiza. Nada de esto se subraya, más bien roza la figura de Milstein –que nunca abandona el centro del relato–, y construye un subtexto que expande el interés de la película hacia todos los costados.

Las enzimas, Margaret Thatcher y un tal Tony Vickers. La segunda estada en Cambridge –ahora definitiva– de Milstein y su mujer abre el capítulo de su historia, que lo llevaría a recibir el Nobel en 1984. El relato de sus descubrimientos científicos –la producción de anticuerpos monoclonales–, el cariño inoxidable que profesan todos y cada uno de los entrevistados (una suerte de “resto del mundo” de científicos, investigadores y docentes a lo largo de toda Europa) y la entidad corpórea y vívida que adquieren las enzimas, anticuerpos y células redondean un relato de aventuras en el que el “superhéroe” César se adentra en los reinos de la fosfoglucomutasa (de la que quien escribe no tiene la menor idea de de qué se trata, pero difícilmente olvidará gracias a esta película), intercambia opiniones con sus pares, discute a pizarrón abierto y fibrón en mano, se divierte, se entusiasma y entusiasmo a todos. Sus avances en biología molecular y la historia sobre el traumático patentamiento de su descubrimiento debido a una supuesta demora en cuestiones formales cuelean en la historia, como en un buen policial, a la mismísima *dama de hierro* (quien le promueve una sanción a Milstein) y a un tipo llamado Tony Vickers –cuyo nombre, cinematográfico y cargado de enigma, bien podría haber salido de la pluma de Chandler– como el villano que embarra la cancha (César le envía la documentación necesaria y no sabemos qué hace el tipo con ella).

Intensidades. “No soy una persona emocional”, nos engaña con auténtica humildad el hombre detrás de las gafas. *Un fueguito* contradice con serena firmeza esa afirmación de Milstein, y ofrece una semblanza que, lejos de proponerse exhaustiva (lo que convertiría a la película en un catálogo de términos científicos y logros profesionales), irradia intensidades: la de su protagonista, por supuesto, y la de un montaje preciso en duraciones (los parlamentos a cámara, la película toda) que se permite divulgar conocimiento enlazado con total naturalidad una explicación a mano alzada sobre una hoja de papel, con animaciones de valor tan didáctico como pictórico. Una mirada displicente podría catalogar a la película como un mero producto televisivo; la redondez de su estructura, las singularidades de su héroe y el entusiasmo infeccioso que nos inyecta casi sin que nos demos cuenta (me encuentro, horas antes de terminar esta nota, asistiendo por segunda vez y anotando montones de frases que no tiene sentido repetir acá) exigen el espacio de una sala. [A]

El pescador y su mujer *Der Fischer und seine Frau*

Alemania, 2005, 100'

DIRECCIÓN Doris Dörrie
GUIÓN Doris Dörrie,
sobre cuento de los
Hermanos Grimm

FOTOGRAFÍA
Rainer Klausmann

MONTAJE
Franz C. Müller, Inez
Regnier

PRODUCCIÓN
Franz X. Gernstl

INTÉRPRETES
Alexandra Maria Lara,
Christian Ulmen,
Simon Verhoeven, Kim
Young-Shin, Eva
Christian, Valentin
Platareanu, Ulrike
Kriener.

(Estreno en salas en
formato DVD)



La pecera pop

A favor por **Leonardo M. D'Espósito**

Doris Dörrie debe ser una de las artistas más libres que existen. Relata lo que quiere y como quiere, y se comunica con el espectador a través de esos relatos, algo que ya es menos sencillo. Uno puede creer, superficialmente, que se trata de una feminista, o de alguien que habla desde la mujer, y no: casi todas sus películas hablan de las personas en general, aunque, al investigarlas, saltan a la luz de un modo inesperado las características de los géneros. Dörrie ve con la distancia de la comedia una verdad simple: los hombres y las mujeres somos distintos, y esa diferencia es fundamental. Lo que no dice, jamás, es que los hombres son peores que las mujeres o viceversa. Iguales en cuanto valor, diferentes en cuanto seres, los géneros en Dörrie son material para romper lugares comunes.

El pescador y su mujer es, de sus últimos films estrenados aquí, el menos melancólico, el más alegre y el más ácido. Basado en un cuento de los Hermanos Grimm y trasladado a nuestros días con un segundo cuento adosado, el film narra cómo una mujer cumple los deseos de éxito que el mundo moderno le permite mientras se deteriora su relación de pareja. El dispositivo fantástico permite, por otro lado, generar esa distancia que nos dice que esto es esa lupa llamada farsa, donde algunas verdades incómodas pueden pasar de contrabando como exageraciones del arte. Como toda buena película, *El pescador...* habla sobre la capacidad del arte y la invención para hablarnos del mundo que nos toca vivir. Las elecciones de Dörrie generan una estética definitivamente pop. Porque –he aquí el porqué de los Hermanos Grimm como guía– el film muestra que el mundo pop, inmediato y brillante, no implica necesariamente un cambio real de mentalidades, lo que funciona en la puesta en escena como contrapunto de la historia: la cuestión de la ambición es universal y atraviesa barreras de género, épocas, costumbres y modos de la ficción; hay algo larval y universal que funciona detrás de todos los personajes y que no proviene del ahora y hoy. Allí es donde el film se asoma a cierta grandeza y, también, a justificar la diversión. **[A]**



Trituraciones

En contra por **Juan Manuel Domínguez**

E*l pescador y su mujer* es un relato de los cuentos de los Hermanos Grimm en el que un pescador decide dejar con vida a un pescado que habla. Llega a casa, le cuenta a su señora lo que ocurrió y ésta, cual publicidad de Alto Palermo, le exige que vaya a pedirle algo al pez parlanchín. El sujeto va, se pega un cántico y el pez asoma. Echándole la culpa a la patrona, el pescador le pide un mejor hogar. Vuelve. Y ella quiere un palacio. Esa matemática del “No hay poronga que les venga bien” continúa en todo el relato hasta el final, donde ella deviene dios. “Y a estas horas viven por allí, todavía”. Colorín colorado, este potencial relato alemán para ser triturado por el feminismo ha terminado.

¿Cómo adapta entonces la compatriota de los Grimm, Dörrie, lo que antes podía generar el beneficio de la duda –antes de hablar de sexismo, se podría hablar del uso de absolutos para ilustrar la moraleja– a estos tiempos en que el uso acusatorio del ismos es acto reflejo de cualquier ser humano para desarticular el discurso u objeto que enfrenta? La directora ubica en nuestro presente el relato, pero sostiene los roles: él es algo así como un pescador –veterinario de peces–, y ella es diseñadora de ropa. Él es un relajado, ella es una intensa. Lo terco del asunto es la construcción de esa diferencia: más que nunca, Dörrie parece ser televisiva en sus arquetipos. “Televisivo” no es un adjetivo negativo, pero sí cuando “el enamoramiento”, “el engaño con el mejor amigo”, “la casa de los sueños” y otros lugares comunes están más cerca de *La banda del Golden Rocket* que de cualquier otro ¿hito? catódico. Se miran, se enamoran: plano y contraplano. Ella, con sus diseños basado en escamas, se cae al agua y es filmada en ralenti con los peces. El bendito pez es ahora una pareja (gentileza de un relato chino), que habla, así a la *Mr. Ed* (plano moviendo la boca, voz de actor): podría ser gracioso, podría ser irónico, pero tiene más aire de recurso de cable berreta (tal como la decisión final, que en su ambigüedad y su “chistecito” –al menos así se construye la falsa felicidad de ella– habilita el “¿Qué querés? Son todas iguales”) que de decisión intencional y ambigua. **[A]**

La muestra

Argentina, 2009, 86'

DIRECCIÓN Lino Pujía

GUIÓN

Nicolás Carreras,
Sebastián Carreras y
Lino Pujía

FOTOGRAFÍA Lino Pujía

EDICIÓN

Sebastián Carreras

INTÉRPRETES

Antonio Pujía, Marta
Loazía, Susana Nicolai,
Lino Pujía, Sandro
Pujía.



La muestra trata sobre Antonio, un viejo artista plástico perdido en el laberinto de sus recuerdos y en la confusión del mercado de arte contemporáneo. Cierta malestar lo ha llevado a alejarse de su familia y de sus colegas, así que se propone curarlo organizando, después de ocho años de ausencia, una nueva muestra de su obra. Sin embargo, como la empresa parece imposible, termina aislándose aún más, hasta que un día su familia se entera de su deseo y decide llevarlo a cabo a como dé lugar. Hasta ahí la trama no parece particularmente original o interesante. Lo peculiar de la cuestión es que Antonio es el mismo Antonio Pujía (veterano artista plástico de reconocida carrera en el ámbito local) dirigido por su hijo Lino, y que quienes han prestado el cuerpo para la película son sus amigos y, sobre todo, sus familiares,

por lo que bien podríamos calificar a esta experiencia como de cine familiar.

Entre dramatizaciones de hechos cotidianos y las múltiples peripecias que finalmente concluirán en la muestra del título, podemos asistir al ámbito familiar y al taller del artista, así como a los pormenores de su trabajo y, oportunamente, a ciertas críticas y revelaciones sobre las circunstancias del ambiente artístico actual.

Parecería importante la dimensión catártica del proyecto, aunque en este caso no se trata de la típica catarsis del cine —en la que el espectador purga sus deseos y frustraciones—, sino que los propios participantes del film son quienes, recreando los hechos y exponiendo miserias propias y ajenas sin perder el buen humor, parecen evacuar sus pesares.

Si bien es cierto que hay ciertas exigencias dramáticas que las personas/personajes no siempre resuelven satisfactoriamente, también es verdad que esas circunstancias son las que, en definitiva, permiten reconocerlos como tales en su doble rol. A diferencia de esas películas en que las malas actuaciones no responden al verosímil del film y terminan arruinándolo todo, en *La muestra* eso es justamente lo que los revela como personas que se interpretan a sí mismas y lo que le da frescura al film, al dejar en evidencia el sentido lúdico que subyace a la realización.

Por eso *La muestra* es un film que encuentra su mejor cara en su honestidad y su falta de grandes pretensiones, que se sostiene por su humor, por la gracia de los protagonistas y por la adorable personalidad de Antonio, sin dudas dueño de un inefable carisma.

RODRIGO ARÁOZ

Un sueño posible

The Blind Side

Estados Unidos,
2009, 129'

DIRECCIÓN
John Lee Hancock

GUIÓN

John Lee Hancock

PRODUCCIÓN

Broderick Johnson,
Andrew A. Kosove, Gil
Netter

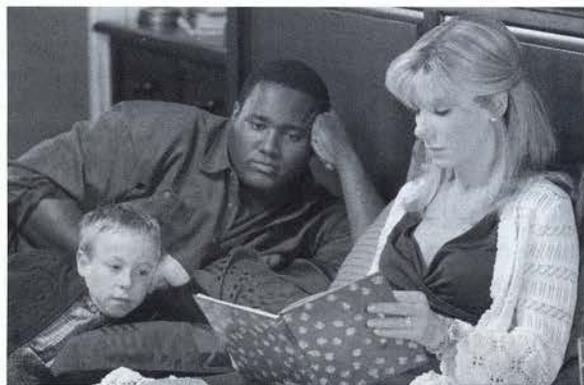
MÚSICA Carter Burwell

FOTOGRAFÍA Alar Kivilo

MONTAJE Mark Livolsi

INTÉRPRETES

Sandra Bullock, Tim
McGraw, Quinton
Aaron, Jae Head.



Inevitablemente, *Un sueño posible* pasará a la historia como la película con la cual Sandra Bullock ganó el Oscar a la Mejor Actriz. Posiblemente ya nadie vea esta película sin tener esa idea en la cabeza, y eso hará que no pocos estén las dos horas juzgando qué tan merecido tenía el premio.

La pregunta de rigor entonces es: ¿Realmente estaba tan bien la actuación de la Bullock? Sí y no. Como dice Manuel Trancón en su "Dossier en tono menor", la verdad es que Bullock nunca estuvo realmente mal. Sí ha actuado en malas películas, y para muchos eso basta para condenarla. Los que la habían prejuzgado a lo mejor descubren con *Un sueño posible* que "no estaba tan mal". Creo que lo mejor de su trabajo en esta película (que es de sus mejores películas, si no la

mejor) está en el tono de su personaje, en el acento (que se escucha desde antes de la secuencia de créditos), en la forma con la que entrega esas frases de sureña republicana y las hace reales. Ésta es una de las pocas veces en que encontramos en el cine a un sueño norteamericano creíble y querible. No es poco. La historia de la texana de clase media alta, diseñadora y madre de familia que adopta a un gigantón negro de 17 años hijo de una drogadicta podría resultar inverosímil, si no fuera porque está basada en una historia real (al final vemos las fotitos). En realidad, sigue pareciendo inverosímil, pero gracias al trabajo de Bullock y de John Lee Hancock pasa a ser posible. Dos cosas resultan interesantes en lo que podría haber sido otra "película Hallmark". Primero, el grado de ambigüedad que Hancock deja con respecto a la intención de los personajes. Desde el principio, está presente la idea (incluso en la forma en que el personaje de Leigh Anne Tuohy habla acerca de su hijo adoptivo) de que Michael Oher les viene bien a todos como potencial jugador de fútbol americano. No todos son realmente tan buenos. Por otro lado, la película funciona bien como "película de familia". A esto contribuyen el manejo de los lugares comunes (que están siempre al límite de ser horribles, pero no lo son) y, sobre todo, los pasos de comedia, que con el correr de los minutos son cada vez más y mejores. Hasta el más cínico puede llegar a liberar una sonrisa, y para el final descubrimos que nos dejamos arrastrar por las risas y las lágrimas (contenidas). **MARCOS**

RODRÍGUEZ



Están todos bien

Everybody's Fine

Estados Unidos/Italia, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Kirk Jones, **CON** Robert De Niro, Drew Barrymore, Kate Beckinsale y Sam Rockwell.

Están todos bien parece estar más cerca de *Las confesiones del Sr. Schmidt* de Alexander Payne que de esa *Estamos todos bien* de Giuseppe Tornatore. Hay una cuestión de tono desencantado que ubica a esta remake más cerca del film con Jack Nicholson que de su original con Marcello Mastroianni. El británico Kirk Jones limpia a la película de esa grandilocuencia operística de la original y, sobre todo, de sus pueblerinas ironías. El sarcasmo se hace presente aquí en el esbozo de algunos personajes, como ese Frank Goode protagonista, un empleado de cableado telefónico retirado que sale a la ruta para solucionar los problemas de comunicación con sus hijos y "conectarse" con ellos. Ese tipo de detalles pasan de largo porque *Están todos bien* es una película bonachona que nunca se detiene demasiado en ellos. Acá sólo molesta la ingenuidad de plasmar en imágenes, ante cada encuentro de Frank con sus hijos adultos, cómo ellos eran de chicos según el difuminado recuerdo de papá. Esta mala decisión se agiganta porque esos hijos ya mayores están interpretados por los ajustadísimos Drew Barrymore, Sam Rockwell y Kate Beckinsale (como dice el compañero Domínguez, el protagonista "¡tiene los hijos más lindos del mundo!"). Si las interpretaciones son una clave en *Están todos bien*, Robert De Niro es la gallina de los huevos de oro de la película gracias a esa mezcla de cansancio y respeto que consigue transmitir su desengañado Frank Goode ante cada una de las situaciones que le toca enfrentar en la ruta, desde las constantes mentiras de sus hijos hasta todo tipo de escollo en el camino (de viejitas a ladrones). Esa hidalguía que consigue De Niro con su personaje alcanza para volver atractiva a *Están todos bien*, y también para ocultar algo de ese hedor que emanaba el actor cada vez que se alejaba de la comedia en los últimos años.

NAZARENO BREGA



El libro de los secretos

The Book of Eli

Estados Unidos, 2010, 118', **DIRIGIDA POR** Albert y Allen Hughes, **CON** Denzel Washington, Gary Oldman, Mila Kunis, Jennifer Beals, Tom Waits.

Los hermanos Hughes hacen policiales, films de terror, este western-spaghetti-postapocalíptico. Filman más o menos bien, sus películas no aburren pero no entiendo qué mirada tienen sobre el mundo. Este film no es la excepción: un señor -Denzel-, ex soldado y uno de los pocos sobrevivientes de cuando la guerra quemó la Tierra, viaja buscando un lugar a través de unos EE.UU. desérticos y protege un libro. También sabremos que, tras la guerra, todos los ejemplares de cierto libro han sido incinerados. El guerrero llega a un pueblo mandado por un capanga (Oldman) que busca justo ese libro. Piñas, tiros. Denzel escapa, una chica (hija de la mujer a la que Gary esclaviza) va con él. Tienen que ir al Oeste porque Dios le dijo a Denzel que allí hay algo. Gary los persigue, les gana, les saca el libro, después hay una vuelta de tuerca y vuelta al camino. Más o menos a mitad de la película sabemos que el libro en cuestión es la Biblia. El problema no es el aire evangelista que destila el film desde que sabemos de qué se trata, porque más o menos el tema de la elección individual del héroe funciona. El problema es que, para sostener esta alegoría, las arbitrariedades son demasiado ostensibles. ¿Puede tardar más de veinte años en cruzar los Estados Unidos comiendo gatos? ¿Cómo puede sobrevivir el pueblucho de Oldman por más que tenga agua? ¿Cómo sobreviven los que sobreviven? Y, de última, ¿para qué querés una Biblia si no tenés agua ni comida? Aunque los primeros precisos, preciosos minutos del film nos muestran el *modus vivendi* de Denzel... ¿Cómo pasa tantos años en ese estado? ¿Cuántas veces cargó su MP4, de paso? ¿Cómo le duró tanto la batería? Esas preguntas, algunas tontas y otras no tanto, rompen la ficción. El final prestado-robado-copiado de *Fahrenheit 451* es una vergüenza.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO



La mosca en la ceniza

Argentina, 2010, 98', **DIRIGIDA POR** Gabriela David, **CON** Paloma Contreras, María Laura Caccamo, Luis Machín, Luciano Cáceres, Cecilia Rossetto, Vera Carnevale, Dalma Maradona.

La primera película de Gabriela David (*Taxi, un encuentro*) resultaba interesante, con dos actores que sostenían todo un universo sobre sus hombros. También resultaba cálida e inmediata. En *La mosca en la ceniza* aparece algo que no aparecía en el primer film con (demasiada) fuerza: la importancia del tema. Aquí el tema es la esclavitud sexual: dos hermanas del interior de la Argentina terminan, engañadas, en un prostíbulo donde se las explota de modo inhumano. El film, al presentar a todos sus personajes y elaborar la sordidez del ambiente, evoca de manera precisa comportamientos y reacciones que han funcionado, también, en otras circunstancias históricas.

David elige en principio un camino de pura narración: las cosas suceden de un modo más o menos natural, más o menos simple. En ese camino, el suspenso respecto de lo que puede suceder crea el adecuado clima de opresión y de claustrofobia, una claustrofobia tanto física como moral y emocional. Sin embargo, el tema se cruza: la realizadora tiene la necesidad de la denuncia. Por supuesto, se narra una situación lo suficientemente aberrante como para que no pueda ser de otra manera, pero en ocasiones aparece la declamación y el subrayado, lo demasiado dramático, algo que en realidad denuncia la manipulación de la puesta en escena en el sentido de que convence al espectador ya no de la existencia de ese mundo sino de lo que debe pensar de él, y conspira contra las posibilidades del film. Por otro lado, David construye personajes creíbles y trabaja con elementos cotidianos, lo que nos permite, en los momentos en que acierta, creer y emocionarnos. Allí el film sí funciona, aunque de modo desparejo y, a veces, ripioso. Sin embargo, después de dos películas y considerando que ésta es riesgosa, hay algo interesante en esta directora. Se puede esperar su tercer largo con buenas perspectivas.

LMDE



Fama

Fame

Estados Unidos, 2009, 106', **DIRIGIDA POR** Kevin Tancharoen, **CON** Debbie Allen, Charles S. Dutton, Megan Mullally.

Fama primero fue una película, luego una serie de televisión, luego un musical, luego un reality show. Desde hace más de diez años, el portal Fameforever no deja de crecer, y algunos actores de la temporada '84 de la serie se mezclan en mi Facebook con amigos reales. A quienes comparten este encantamiento recomiendo buscar en Youtube "Bring Back Fame". Verán a un inglés simpaticón corriendo afanosamente tras los ex chicos *Fama*.

De este amplio arsenal, esta versión toma a la película que escribió Christopher Gore y dirigió Alan Parker en 1979. Aquella de canciones memorables, escenas emblemáticas como la del baile sobre los autos y caracteres empáticos y bien definidos. Nada de esto tiene *Fama '09*, en donde hasta Debbie Allen, la profesora que decía "la fama cuesta", se desluce. Y si algún que otro número, como el de la zapada en el almuerzo, está más o menos bien (la puesta de cámara no es pretenciosa y en algunas coreografías es eficiente), cuesta involucrarse con esta historia fútilmente reformulada que queda en un nivel de imitación. Menos con las canciones. Basta comparar aquel *spiritual* con versos de Whitman que dicen "Yo le canto al cuerpo eléctrico" con el tema cierre de esta versión lindante a la berretada de *High School Musical*: "Aférrate a tus sueños, no los dejes ir".

Además, hacer *Fama* treinta años después debería contemplar –inexorablemente– el paso del tiempo. Pero la película es avejentada, por más raps, clips y camaritas de video que meta. Y aunque la *Fama* de Parker no evitó el cliché y estuvo lejos de lo que se considera "cine moderno", supo crear imágenes vigorosas, positivas y no condescendientes de chicos pertenecientes a grupos minoritarios y de una escuela pública, ámbito que el cine y la TV americana suelen asociar sólo con la marginalidad.

LILIAN LAURA IVACHOW



Mongol

Kazajistán/Rusia/Mongolia/Alemania, 2007, 126' **DIRIGIDA POR** Sergei Bodrov, **CON** Tadanobu Asano, Honglei Sun, Khulan Chuluun, Odnym Odsuren. (Estreno en salas en formato DVD)

Mongolia, siglo XII. Temudjin, de nueve años de edad, es llevado por su padre, caudillo local de cierta relevancia, a escoger a la niña que será su futura esposa. Ya en esta decisión (que en sentido estricto se debe más a la fémina), nuestro protagonista se aparta de los mandatos dictados por las costumbres (y conveniencias) de los suyos: elige a Börte –perteneciente a un clan distinto del debido–, a quien promete desposar en un lapso de cinco años. En el camino de regreso a su hogar, su padre es traicionado y muere envenenado; Temudjin es perseguido y esclavizado. Tras este flashback, el relato seguirá la historia épica del protagonista en su camino para recuperar a su mujer y luego unificar Mongolia, para lo que terminará transformándose en Genghis Khan.

La película está cargada de apuntes acerca de las características y peculiaridades del modo de vida de los mongoles, para ensalzarlas o intentar modificarlas. Ello, desgraciadamente, se advierte no sólo en la muy cuidada puesta en escena, sino también porque asiduamente escuchamos la cantinela "los mongoles hacen esto", "los mongoles no hacen lo otro". La voluntad de resumir toda la historia de un pueblo y explicar su idiosincrasia en una película de poco más de dos horas es una apuesta difícil. Si a eso le sumamos la intención de subrayar las enseñanzas que para el presente proyectaría la figura retratada (ya sabemos, una vez más: la unidad de la nación todo lo explica y lo justifica), entrecruzamos una historia de amor (escena de encuentro a contraluz frente al fuego incluida) y hasta alguna raíz o base religiosa, el asunto se torna aún más arduo de digerir.

No obstante, lo cierto es que parecieran existir momentos en los que las grandes extensiones y el cielo abierto podrían servir de ámbito para potentes escenas de batalla. Lástima que tenemos que decir "parecerán". Es que la decisión de estrenar la película en DVD proyectado impide ponderar apropiadamente aquello que constituiría su aspecto más destacado. **FERNANDO E. JUAN LIMA**



Hermanos

Brothers

Estados Unidos, 2009, 104', **DIRIGIDA POR** Jim Sheridan, **CON** Jake Gyllenhaal, Tobey Maguire, Natalie Portman, Sam Shepard.

Hermanos es la versión norteamericana de la película danesa *Brødre* (2004), dirigida por Susanne Bier. El film relata las circunstancias de la familia Cahill cuando Sam (capitán del Ejército, casado con dos hijas) es dado por muerto en Afganistán y su hermano, flamante ex presidiario, decide hacerse cargo de la familia.

La adaptación del guión original por parte de David Benioff supuso, como era de esperarse, poner en un lugar de mayor atención al asunto militar y la invasión a Afganistán, tema que en el film original quedaba claramente relegado a las relaciones personales y familiares. Sin embargo, quizás por el contraste que provoca, la película encuentra su perfil más interesante y sólido justamente en las escenas cotidianas y en los conflictos familiares. Cuando el film se aleja de la intimidad del núcleo familiar, pierde consistencia e, incluso, verosimilitud. Marca extrema de esto es la forma simplificada y casi ridícula en que son representados los talibanes.

Aun así, lo malo del film, lo realmente malvado, es la relación de necesidad que se pretende establecer, desde la historia y desde el montaje paralelo, entre lo que sucede con el capitán Cahill en Afganistán y lo que ocurre con su esposa y su hermano en los Estados Unidos, cuando es evidente que esa relación es totalmente arbitraria en todo sentido. Incluso hay algo de infamia en mostrar un acto personal atroz como disparador del desequilibrio mental de Cahill cuando tal acto, en todo caso, debería ser tan sólo una evidencia de él.

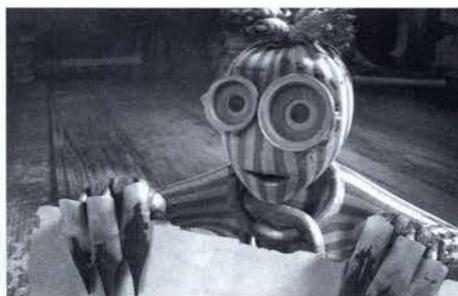
Quizás lo más destacable de *Hermanos* es la buena faena actuarial que entregan Gyllenhaal, Portman y Shepard, y aunque a Maguire no le da el cuero para estar en la película, su cara de loco malo provoca un poco de pavor. **RODRIGO ARÁOZ**



Los últimos días de Emma Blank

De laatste dagen van Emma Blank
Holanda, 2009, 89', **DIRIGIDA POR** Alex van Warmerdam, **CON** Marlies Heuer, Eva van de Wijdeven, Alex van Warmerdam, Gene Bervoets, Annet Malherbe.

No deben pasar más de dos minutos y unos pocos planos para que entendamos que hay algo que no encaja en la casa de Emma Blank, mujer madura con arrugas de ésas que surcan una personalidad bien brava. Alrededor de su silla entran y salen de cuadro su mayordomo, la sirvienta, una cocinera y un tipo (el propio realizador) con aspecto de película de Kaurismäki y que simula ser un perro. Emma se está muriendo, o al menos eso afirma, y todos los habitantes de la casa parecen estar desarrollando un papel asignado por ella, mandamás absoluta del espacio. Por un rato, la película capitaliza a su favor la falta de información, y desde ese hueco narrativo sostiene algunas escenas que van del absurdo a la comedia negra de familia disfuncional, con incestos sugeridos y una madre que besa en la boca a su hijo para demostrarle cómo se hace. El peligro de estas películas es que se vuelvan demasiado alegóricas, y Van Warmerdam parece tenerlo claro; lentamente el enigma se va revelando y el misterio se esfuma. El gran problema de *Emma Blank* es que, cuando muestra sus verdaderas intenciones, nos encontramos frente a un pacto de signo económico entre pequeños burgueses que rigen la farsa, y se pierde irremediablemente la eficacia que podía haberse construido desde la ambigüedad (presente en los anteriores films del director). Pero uno descubre con felicidad, entre tanta gente odiosa, que Gonníe (la sirvienta) es el personaje moral de la película, y que entabla con la cámara un juego de sensualidad avasallante, llevándose puesto todo: burgueses, hombres-perro y una gruesa referencia al nazismo que parece por lo menos innecesaria. Gonníe es misterio, y el misterio es deseo. Van Warmerdam repite varias veces un encuadre (Gonníe echada en su cama) para revelar su fascinación por ese cuerpo que ha dejado de significar para encantar, desde una erótica de lo femenino sin alegoría posible. **IGNACIO VERGUILLA**



Número 9

9
Estados Unidos, 2009, 79', **DIRIGIDA POR** Shane Acker, **CON LAS VOCES DE** Martin Landau, Elijah Wood, Christopher Plummer.

Número 9 tiene una estructura curiosamente parecida a la de *¿Qué pasó ayer?*. En la película de Todd Phillips, tres amigos se despiertan en una habitación de hotel hecha pedazos, no saben qué los condujo a esa situación y tienen 24 horas para encontrar al cuarto amigo, que se les perdió en el camino y que debe volver a tiempo para su boda. En *Número 9*, película de animación producida por Tim Burton, un adorable bichito-muñeco de trapo se despierta en las ruinas de un mundo hecho pedazos, no sabe qué lo condujo a esa situación y tiene que rescatar a unos compañeros, además de salvar al mundo de unas monstruosas máquinas apocalípticas. Ambas películas miran simultáneamente hacia el pasado y hacia el futuro: los personajes y el espectador quieren saber justamente qué pasó ayer y a la vez están preocupados por qué pasará mañana. A medida que avanzan en su misión, el pasado se nos va revelando, en un caso con efectos cómicos y en el otro con efectos dramáticos. También curiosamente, *¿Qué pasó ayer?* puede ayudarnos a entender por qué una película con un hermoso diseño de arte, una historia relativamente ingeniosa y perturbadora (con una premisa que remite vagamente a *2001* y *Matrix*) y un héroe de lo más querible es apenas buena. En *¿Qué pasó ayer?* el pasado se va delineando de forma muy graduada y sutil, como esos conglomerados de puntos que los chicos unen con lápiz y que finalmente resultan en algún dibujo. Hay un recorrido sinuoso y escalonado, hay un procedimiento detectivesco, hay pistas, el espectador participa... *Número 9* hace todo lo contrario. Entrega la información a lo bestia, de a mazacotes: de repente no sabemos nada, de repente sabemos todo. De esa forma, desaprovecha la curiosidad que automáticamente genera un mundo destruido y se conforma sólo con su fotogenia. **EZEQUIEL SCHMOLLER**



Paco

Argentina, 2009, 128', **DIRIGIDA POR** Diego Rafecas, **CON** Tomás Fonzi, Esther Goris, Norma Aleandro, Luis Luque, Romina Ricci, Leonora Balcarce, Sofía Gala, Juan Palomino.

El uso perezoso de la cámara, los diálogos artificiales y explícitos, las actuaciones forzadas y la abundancia de ideas predigeridas hacen que *Paco*, de Diego Rafecas, se parezca mucho a esas publicidades institucionales que cada tanto saca el Estado en su lucha contra la drogadicción. Sólo que *Paco* es más larga. Mucho más larga.

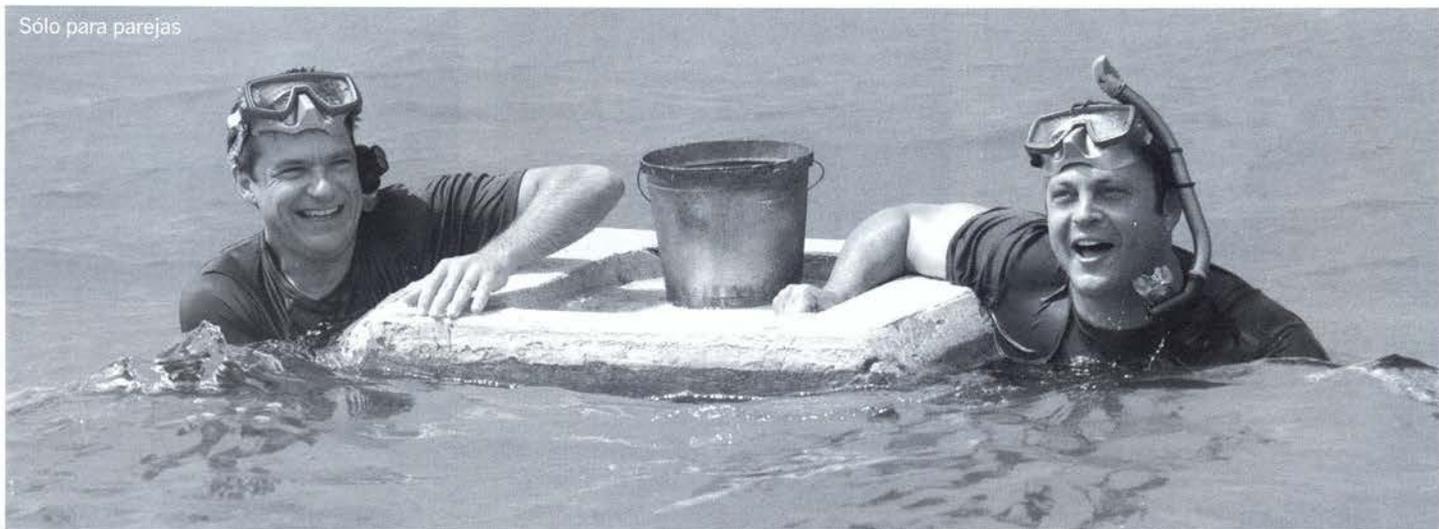
La película cuenta las historias de un grupo de drogadictos de distintas extracciones sociales que, por diferentes circunstancias, se reúnen en el hogar que dirige Nina (Norma Aleandro) para iniciar un tratamiento de rehabilitación. Con un feísmo muy pronunciado, atravesamos el proceso de recuperación (escenas de gente encerrada, a lo *Gran Hermano*) y llegamos al final, lleno de momentos inspiradores y frases rimbombantes. Hay algo de new-age dando vueltas.

Sobre este fresco social se encuentra la historia de Francisco (Paco), el hijo de una senadora que fuma paco y se enamora de la chica de la limpieza. Con lección moral incluida, su historia avanza a fuerza de flashbacks acelerados y dispersos que intentan generar un enigma, pero el misterio se dosifica tan mal que, para cuando entendemos todo, éste ya no le importa a nadie.

Lo que resulta más llamativo es la torpeza con la que se resuelven ciertas situaciones. Por ejemplo, el diálogo grotesco entre el personaje interpretado por Esther Goris y el de Gabriel Corrado ("Si sacás un narco-trafficante, va a aparecer otro", "Sí, por eso hay que luchar contra la adicción y no contra el narcotráfico"), o el final de la historia, que no es mostrado sino que es contado con cartelitos en pantalla, para que la película de paso aparente ser una de esas "historias reales".

Se rescatan las actuaciones de Juan Palomino (el único personaje creíble) y Sofía Gala, con un personaje enajenado que parece salido de otra película. **MARCOS RODRÍGUEZ**

Sólo para parejas



Amante accidental

The Rebound

Estados Unidos, 2009, 104', **DIRIGIDA POR** Bart Freundlich, **CON** Catherine Zeta-Jones, Justin Bartha, Lynn Whitfield, Kate Jennings Grant, Jake Cherry, Kelly Gould, Joanna Gleason, Art Garfunkel.

A *Amante accidental* es un claro ejemplo de la idiosincrasia bienpensante, puritana y conservadora que exporta la cinematografía americana. Esa ideología en la que la relación amorosa entre una bella mujer, separada y madre de dos hijos pequeños, y un joven sensible, veinte años menor que ella, es algo llamativo, controversial y hasta "sucio" (según la misma película indica). Es esa misma ideología que cree que uno es realmente bueno y maduro cuando adopta algún chiquitín, preferentemente negro, de algún país subdesarrollado de Asia o África.

Pacatería, sin siquiera una situación graciosa, que intenta ser cine aunque aburre desde el primer momento con su remanida historia de señora Robinson enamorada de muchachito judío con madre castradora, donde el amor no puede prosperar por la diferencia de edad. Nadería que no usa planos ni secuencias, sino postales de cómo debe filmarse una comedia romántica neoyorquina falta de timing e imaginación, pero llena de esos consabidos lugares comunes. **MARINA LOCATELLI**

Sólo para parejas

Couples Retreat

Estados Unidos, 2009, 113', **DIRIGIDA POR** Peter Billingsley, **CON** Vince Vaughn, Jason Bateman, Malin Akerman, Jon Favreau, Kristin Davis.

Detesta los programas televisivos de cocina. La idea de que alguien relate y describa en tiempo real cada movimiento que hace para llegar a algo que estaba listo desde el principio me enerva. Esta película roza esos programas en los que se sigue una rece-

ta fija con manual de instrucciones, se explica qué se muestra o por qué se muestra cada cosa y finalmente se llega a un plato de comida tan decorado que dan más ganas de embalsamarlo que de digerirlo. En este caso hay cuatro parejas amigas; una de ellas está al borde del divorcio y convence a las demás de viajar a un paraíso terrenal (un lugar llamado Edén) en donde ofrecen un lujoso programa vacacional destinado a reconciliar parejas. Ese viaje y sus sesiones de terapia les hacen bien a algunos y pésimo a otros. En eso intenta radicar la gracia de esta comedia, pero su fanatismo por el status quo (que en este caso implica encadenarse, cueste lo que cueste, a quien uno prometió amar para siempre) es tal que desde el minuto uno está claro que no existe posibilidad de debate. Eso nunca puede ser gracioso. **JOSEFINA**

GARCÍA PULLÉS

Caso 39

Case 39

Estados Unidos/Canadá, 2009, 109', **DIRIGIDA POR** Christian Alvart, **CON** Renée Zellweger, Jodelle Ferland, Bradley Cooper, Ian McShane, Kerry O'Malley, Callum Keith Rennie.

Con más frecuencia que en otros géneros, los éxitos del cine de terror suelen convertirse en paradigmas a copiar. Las excesivas secuelas muchas veces desvirtúan ideas que, en su primera aparición, eran originales, o por lo menos interesantes. Las modas pasan, los espectadores se acostumbran, y la necesidad de mayor efectismo recalca en una serie de pastiches que combinan recursos sonoros, temáticas repetitivas y alguna estrellita novel o figura veterana con la mira en el descenso.

Mucho de esto ocurre en *Caso 39*, enredada en la estela de *La huérfana*: desde el inicio tenemos la sensación de que ya lo hemos visto antes, siempre con más ingenio y solidez narrativa. Aquí todo es previsible y desgastado, como si el espectador tuviera

que ser concesivo y tolerar las costuras que asoman en la prenda recién comprada.

La aparición de Renée Zellweger en esta película, todavía sin estreno comercial en Estados Unidos, muestra a las claras el destino incierto de su carrera. Desde aquella prometedora aparición en *Jerry Maguire*, que hoy haya terminado interpretando estos papeles sosos y de cabotaje es tan merecido que ni siquiera es lamentable. **PAULA VAZQUEZ PRIETO**

¿Y dónde están los Morgan?

Did You Hear About the Morgans?

Estados Unidos, 2009, 103', **DIRIGIDA POR** Marc Lawrence, **CON** Hugh Grant, Sarah Jessica Parker, Mary Steenburgen, Sam Elliott, Elisabeth Moss, Jesse Lieberman.

En su tercera película como director, Marc Lawrence desempata para mal con una comedia de rematrimonio fallida y sin demasiada gracia. En *Amor a segunda vista* (2002), la recientemente oscarizada Sandra Bullock aportaba un poco de simpatía a una historia desangelada y previsible. Tres años más tarde, Lawrence afinaba la puntería en *Letra y música* y conseguía momentos divertidos con la parodia de Hugh Grant a un cantante berreta de los ochenta que componía un nuevo hit meloso y conquistaba a la siempre efectiva Drew Barrymore.

Aquí el director vuelve a pifiarla: Sarah Jessica Parker no transmite calidez ni empatía, sino que repite su tradicional papel de neoyorkina afectada e insoportable, preocupada por la moda y la comida china; aquí exiliada en el campo con un marido infiel (un Hugh Grant inusualmente desgastado) y una batería de reproches, en un "choque" de universos que avanza a los tumbos en un relato deshilachado. Nada hay aquí de esa mirada corrosiva y disparatada sobre el matrimonio de los clásicos de los treinta, con aquellos conflictos y peleas que hacían de la pareja toda una aventura. **PVP**

	ÁLVARO ARROBA, Letras de cine. España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPOSITO, El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock&Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	DIEGO LERER Clarín	HUGO SÁNCHEZ subjativa.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Loco corazón		8	8		7		8	7	7	7	7,43
Cómo entrenar a tu dragón		6	8								7,00
La cinta blanca	2	10	7	9	10	8	4	5			6,88
El padre de mis hijos	7	4			8		5	8		8	6,67
El pescador y su mujer		8	8				3		8	6	6,60
Número 9			6	6	6				8		6,50
La isla siniestra	4	8	7	8	2	4	4	8	9	7	6,10
Los últimos días de Emma...			7				5				6,00
Un fueguito. La historia...			7					5			6,00
Ernesto Sábato, mi padre			7			5		5			5,67
El libro de los secretos		6	6	5	5				5		5,40
Mongol		8	4				3	5	6	5	5,17
Hermanos	3	7	5	5			2		6		4,67
Están todos bien		5	5			5	1	4	4		4,00
Un sueño posible		5	6	2	6	5	1	3			4,00
Amante accidental		4	5	3				5	2		3,80
¿Y dónde están los Morgan?		4	3					3			3,33
Fama		6	2	3			1	4			3,20
Paco			1					3		5	3,00
Caso 39		4					1				2,50

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

Primer cuatrimestre

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)



Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a amanteescuela@fibertel.com.ar.
Horarios, aranceles y programas en www.elamante.com.



Un nuevo neorrealismo

La última película de Kathryn Bigelow nos muestra la vida de un grupo de soldados estacionados en Irak. La perspectiva es la de los soldados, que ven todo desde su reducto fortificado, pero el punto de vista de la película no es necesariamente el de ellos. Si bien el manejo de la cámara presenta claros rasgos estadounidenses (sobre todo en la distribución Bigelow de la adrenalina), hay algo que llama la atención. Tema delicado para el patriotismo, la guerra se nos muestra desde un solo lado pero con cierta distancia, como una objetividad. El hecho de mostrar días sueltos en la vida de un escuadrón antibombas contiene ya la idea de un diario, de un relato de la vida cotidiana, de presentar un hecho tal como es.

Hay en *Vivir al límite* cierta postura neorrealista. No es difícil trazar los paralelismos entre esta película y, por ejemplo, *Paisà* (Rossellini). Tenemos lo más evidente: son películas que tratan el tema de la guerra (y que involucran la presencia de soldados norteamericanos en territorio invadido, aunque en situaciones muy diferentes), están filmadas en locación, implican una gran cantidad de no actores. También tenemos elementos estructurales que se repiten: narraciones episódicas aunque lineales, multiplicidad de personajes (aunque con Bigelow hay un protagonista, los personajes secundarios son fundamentales), una voluntad de realismo al reflejar las condiciones contemporáneas en espacios afectados por la posguerra (o por una guerra permanente). Incluso se repite el trabajo sobre la multiplicidad de lenguajes y la imposibilidad de comunicación. Podemos hacer más comparaciones: el papel que cumplen los chicos, el trabajo con la elipsis, el tono distanciado y ligeramente seco para presentar situaciones terribles sin desviar la mirada, la falta de un "mensaje".

Pero hay un elemento que, si bien aparecía en la obra de Rossellini, en esta versión actualizada del neorrealismo desbordó toda proporción racional: el uso del suspense. Pensamos, por ejemplo, en la escena de *Roma, ciudad abierta* en la que los soldados alemanes están realizando una inspección del edificio en el que vive el personaje interpretado por Anna Magnani, y en el que, sabemos, unos niños guarda-

Vivir al límite
The Hurt Locker
 Estados Unidos,
 2008, 131'.

ron bombas. La intervención del cura y la forma con la que Rossellini trabaja los tiempos son un ejemplo del manejo clásico del suspense y le dan una fuerza muy particular a la escena. Pero aunque Rossellini manejaba el suspense, es evidente que no es el recurso principal de sus películas. En la película de Bigelow, en cambio, es omnipresente. *Vivir al límite* abre con una escena de plena tensión y no afloja hasta el final. El tema ayuda.

Vivir al límite agota los nervios. No importa que uno ya la haya visto, que sepa lo que va a pasar, que conozca los resultados; su construcción es tan perfecta que es imposible escaparle. No porque todo el tiempo exploten bombas (de hecho, no explotan tantas), sino porque vivimos siempre en tensión. Tensión que en algún punto parece sostenerse sola. Pensamos, por ejemplo, en la escena del tiroteo en el desierto. Podría ser una clásica escena de confrontación, pero no lo es. No sólo porque los adversarios están a kilómetros de distancia, o porque dura horas, sino porque esa gran, inolvidable escena está armada de tal forma que no tiene un clímax. La tensión aparece de pronto (un disparo que llega de la nada), se mantiene arriba durante largos minutos, sigue, continúa, y al final, nada. Cae la noche y sólo entonces nos enteramos de que el peligro había terminado hacía mucho. Toda esa expectación no conduce a nada o, digamos, conduce a un momento que pasa sin que lo notemos. Como si el suspense cobrara vida propia, como si la película existiera sólo para generarlo. Aunque no es así. Y lo curioso es que tanta tensión, tanta espera que no lleva a ninguna parte no nos decepcionan; Bigelow no decepciona. El suspenso se vuelve absoluto, y simplemente se retrae por un tiempo, siempre a la espera. Pocas películas se viven de una forma tan física como *Vivir al límite*. Al salir de la sala, uno necesita dormir una siesta.

La nueva encarnación del espíritu neorrealista se dio en Estados Unidos, la tierra del gran espectáculo, la industria que desde su nacimiento se ha preocupado por atrapar a su espectador. La versión yanqui del neorrealismo se nutre de la vena fuerte de la acción, de la manipulación del tiempo. Y, a diferencia de las obras de la posguerra italiana, que hicieron de la pobreza una virtud y trabajaron con lo que tenían a mano, Bigelow cuenta con los instrumentos de esta gran industria para desplegar todo su arte de manipulación. Las tomas del polvo que se levanta de un auto cuando explota una bomba son de una hermosura inédita. Los acordes que se deslizan hacia lo incómodo posiblemente no sean una obra maestra de la música en sí mismos, pero sí constituyen una obra maestra del uso del sonido en el cine. Las actuaciones son perfectas. Uno podría creer que *Vivir al límite* es una película de los detalles (y, en cierta forma, lo es) si no fuera porque está perfectamente tramada en su conjunto y cae toda entera como un golpe en el estómago.

Sería ilógico suponer que ha nacido un nuevo movimiento en el corazón de Hollywood y que a partir de ahora vamos a ver la misma honestidad brutal cada vez que su cine enfoque temas como la guerra. Las probabilidades son que *Vivir al límite* sea más una rareza que una tendencia. Pero eso no importa, Bigelow alcanza y sobra para sostener nuestra mirada.

La única frase de sentido explícito que se da en la película es la cita que la abre y que dice: "La guerra es una droga". Muchos cinéfilos creen que el cine es una droga y, si lo es, *Vivir al límite* es mercancía de la mejor calidad. **MARCOS RODRÍGUEZ**

Implosiones

"Los hombres tienen una profunda necesidad de mitología, y el héroe es vuestro yo ideal. El guión (...) nos ha permitido redefinir el héroe en un contexto contemporáneo como alguien cuyo coraje y audacia vienen en parte de una necesidad egoísta y no de un puro altruismo. Él plantea que el heroísmo es una forma de ahuyentar la intimidad. James tiene un aura de icono, nada en las aguas mitológicas del arquetipo americano clásico. La audacia y la desmesura de este personaje lo vuelven totalmente seductor para nosotros, aunque paga caro esos rasgos. Su singularidad no pasa sin sufrimiento".

Kathryn Bigelow, entrevistada por **Bill Krohn**.

El comentario de Bigelow me hizo pensar mucho más todavía en la relación de esta película con la ciencia ficción norteamericana de los 50, incluso por encima de su clara filiación con el western y, apenas un poco menos directa pero tal vez más intensamente, con el terror. A este género se abre luego del dantesco incendio posterior a la explosión nocturna, tras el cual el trío protagonista emprende una misión poco menos que suicida, viaje al corazón de las tinieblas, ese profundo fuera de campo ubicado a la vez en un barrio iraquí laberíntico y en el más allá de la película. De hecho, justo antes de lanzarse hacia la noche de la pantalla totalmente a oscuras —esa muerte del cine—, los tres miran casi hacia la cámara, poco menos que transformando el plano en la subjetiva de un potencial espectador acechante. Si Tarantino nazificaba al espectador de cine en *Bastardos sin gloria* cuando imprimía la esvástica en la frente de los enemigos cuyas subjetivas nos involucraban, Bigelow lo iraquiza un poco menos ampulosamente porque su ficción no quiebra nunca del todo el marco de la ficción, lo cual hace que ese momento en que los actores casi miran a cámara, ese sugerido desvío de la ficción, resulte ser mucho más perturbador que el de la fábula tarantinesca, librada desde un principio de cualquier marco realista. Pero en ambos casos se nos hace blanco de la violencia de los EE. UU. y, en el de Bigelow, partícipes incluso del posible placer de una revancha "terrorista", cómplices del enemigo, del extranjero, del otro, del alien.

En razón del traje protector que usa, y del aislamiento en el que se sume, en más de un plano el protagonista parece un astronauta. En líneas generales, la ciencia ficción de los 50 expuso, voluntaria e involuntariamente, la paranoia norteamericana de todo tipo (ideológica y sexual, sobre todo). Pero hay una película de esa época y de ese género (aunque también vinculada significativamente al de aventuras), sin naves espaciales ni extraterrestres invasores o pacifistas, que materializa las mismas fantasías y pesadillas masculinas a las que se refiere Bigelow en la citada entrevista. Esa película es *El increíble hombre menguante*, la historia de un hombre que empequeñece día a día y se va viendo reducido a la impotencia, dependiente y amenazado de muerte en su propia casa. Como el protagonista de la de Bigelow, sólo podrá vivir nada más que consigo mismo una vez que se ha vuelto casi infinitesimal y autosuficiente, solo de toda soledad, orgulloso de su condición, de su fatalidad, avanzando con pasión suicida hacia una nada que promete —y aquí reside lo trágico— posponerse indefinidamente como en la paradoja de Zenón de Elea. Librado de los otros —de pensar en los otros, de estar junto a los otros, de salir de sí— y entregado al viaje adrenalínico de flirtear con la muerte como suprema o tal vez única realidad, vivirá en el presente continuo de su propio ego hipertrofiado, sepultado bajo el amianto de su aislamiento. James, tirado en la cama de

su pieza, solo y sin otra pieza de su uniforme que el casco descomunal, es una imagen que no sólo sintetiza esa idea, sino que conjuga en un solo plano la potencia mítica del icono y la irreverencia iconoclasta que lo socava (como el Asterión al que "en los atardeceres/ le pesa un poco su cabeza de toro") mediante un plano general que muestra la desproporción entre cuerpo y cabeza.

Si el terror, en tanto género, cuaja en la mencionada secuencia de la persecución nocturna, hay otra escena posterior y cercana al final de la película en la que se desnuda su magnitud metafísica. Transcurre en los escasos tres o cuatro minutos en los que la ficción se traslada a los EE. UU. y a la rutina doméstica del héroe, de la que habrá de escapar indefectiblemente. Durante bastante tiempo pensé que bastaba con la secuencia del supermercado para transmitir la desesperación mortal del soldado sin la acción (la primera vez que tuve conciencia de esto fue en mi infancia y gracias a la versión de Milestone de *Sin novedad en el frente*), o del adicto sin la droga, tanto como la de la sociedad (no sólo estadounidense) para paliar necesidades, si no trascendentes, que trascienden la diaria compulsión por alimentarse y mantener el organismo en funcionamiento. Todo lo que sigue a ese primer plano fuera de Irak se me antojaba oscurecido por la elocuencia tanto del encuadre como del corte que nos lo impone abruptamente. Pero en lo que sigue hace su aparición el Mal en estado puro, con mayúsculas, tristemente perverso, intolerable: un padre diciéndole a su bebé que después de unos años de vida nada le importará un carajo, que si tiene suerte encontrará acaso una sola cosa que le interese y, conscientes de quién es el que habla, ya todos sabemos que esa sola cosa a la que se refiere es su propio yo autodestructivo, su soledad, su nada, su vacío; ese agujero del ser horadado ad infinitum. Cualquier cosa menos su interlocutor, ese bebé, su propio hijo.

En *The Hurt Locker*, entonces, lo que menos interesan son las bombas. Quiero decir que no interesan en tanto bombas sino en tanto convención discursiva. Porque al repetirse una situación que debería ser excepcional, como la de las explosiones, pasa a importar lo que generalmente es periférico. En vez de usar la inminencia de la bomba como clímax final, como conflicto central, el hecho de que a cada rato tengan que desarmar una transfiere nuestra atención hacia la adrenalina enfermiza del protagonista, el tedio de los que lo acompañan porque no pueden divertirse como él sí lo hace, o su miedo porque es un trastornado que no sigue los protocolos y pone en peligro las vidas del resto mucho más asiduamente de lo que las protege. Ni hablar del breve inserto situado en los EE. UU. que, por omisión, hace de las bombas y la muerte que portan algo más real que el amor, la familia y la propia vida. También se me ocurre que la serialización de esa instancia, a priori espectacular, puede verse como un sucedáneo, dentro de la estructura narrativa lineal del cine americano, del tiempo muerto más propio de la modernidad europea redescubierta durante estas últimas décadas en Asia. Después de un rato, ambas estrategias le imponen al espectador la evidencia de que la relevancia de lo que está viendo no está en el hecho en sí como portador de un sentido extraordinario, sino en lo que uno elabore con o durante él. La bomba no es más que un detonante. **MARCOS VIEYTES**

En el reciente Festival de Punta del Este, hubo un coloquio sobre el estado de la crítica. Publicamos aquí la interesantísima y polémica ponencia del uruguayo Pablo Ferré, docente de la Universidad ORT Uruguay y crítico del periódico semanal **Brecha** desde 1995 (en 2008 publicó el libro **Pasajes**, que recopila algunos de los artículos publicados en **Brecha**).

Estados críticos

por Pablo Ferré

Decir que hay una “crisis de la crítica” es cosa rara. Y suena extraño. Aquello que debe poner en crisis –la crítica– está también en crisis: el rizo queda rizado. Planteadas las cosas en esos términos, cabe entonces una pregunta: ¿En qué consiste esa “crisis de la crisis”? Primera respuesta provisoria: en un problema de identidad. Problema de identidad que no por ello se traduce automáticamente (o necesariamente) en un problema de función. Pero he aquí que el debate (ya viejo) sobre la tan mentada “función crítica” parece encubrir, de a ratos, el verdadero problema de fondo, el problema de identidad. Dicho de otro modo, creo que la crítica pierde el tiempo y se debilita, se fragiliza intelectualmente, cada vez que se interroga sobre su función, su lugar (real, simbólico e imaginario), su espacio, sus márgenes de maniobra e incluso sus posibilidades mismas de supervivencia. Inversamente, me parece que toda vez que la crítica se pregunta “¿quién soy?” emprende una marcha mucho más provechosa aunque, también es cierto, mucho menos segura de su propia presencia, más problemática, más riesgosa. Porque no toda la crítica se atreve a –o está en condiciones de– plantearse ese “¿quién soy?” del que podría depender, quizás, no ya la existencia de la crítica sino la del cine mismo.

Una vez, hace ya casi diez años, escribí un artículo al que titulé “El año que vivimos en peligro”. Allí, empleando una metáfora futbolística, afirmaba que la crítica de cine era dar el puntapié inicial o, en el mejor de los casos, tirar un pase en profundidad para el espectador o el lector. Siguiendo con la misma metáfora futbolística, hoy diría que la crítica se ha vuelto un extraño deporte: el de tirar centros que nadie cabecea. Y si se me disculpa, para llevar la metáfora al extremo, diría que hoy la crítica de cine, como el fútbol, es más un deporte de alta competencia que un juego. Entonces, me pregunto, ¿no será que la crítica se toma demasiado en



serio a sí misma, y de ahí vienen sus problemas identitarios? ¿No será que la crítica aspira a algo que se ha tornado imposible o irrecuperable, y en la batalla ha perdido –u olvidado– su carácter de juego?

En un sentido –esto ya se ha dicho–, la crítica de cine no es muy diferente del cine: en ambos casos se trata de mostrar, sólo que con instrumentos diferentes. La crítica de cine es la palabra que muestra. Y para que la palabra muestre, hace falta que ponga en estado de incandescencia al objeto del que habla: hay que poner la película al rojo vivo. Sólo así la crítica, sirviéndose de la palabra (oral o escrita), podrá distinguirse como tal, sin pérdida de su identidad, en medio de otras cosas que se le parecen un poco, como los discursos –o pseudodiscursos– publicitarios y moralizantes. El problema no es tanto la proliferación de discursos sobre el cine, sino el hecho de que ninguno de esos discursos se vea en la obligación de probar su legitimidad –si no su validez misma– en nombre de alguna cosa que tenga que ver con la pasión, el conocimiento, la pasión del conocimiento o, mejor aún, el conocimiento de

esa pasión. Por eso hubo un tiempo en que la crítica era algo así como una prolongación de la película, o por lo menos de su efecto. Prolongación que podía ser no buscada ni querida pero que, en todo caso, se veía como natural: “una película, una crítica”. Así las cosas, no es muy difícil darse cuenta de que el problema de la crítica era el problema de la película. El límite objetivo de esta situación es, entonces, la existencia de una película “criticable”. Toda vez que el número de películas de este tipo disminuye y su lugar es ocupado por objetos de reemplazo provenientes de la genealogía videoclipístico-publicitario-telefílmica, a la crítica le ocurre otro tanto, y es reemplazada por otros discursos a la misma altura de sus objetos: el expediente sociológico, el “caso” que toma al film como pretexto, el utilitarismo de la película como herramienta didáctica (o, peor aún, como “insumo”), etcétera. Digamos que, en el actual estado de las cosas, toda la polvareda chismográfico-moralista levantada por el “caso Polanski” bien podría pasar por una “discusión” de crítica cinematográfica.

Una cosa es el duelo del cine y otra la

autoflagelación corporativa. El duelo del cine es lo que asoma por detrás de mucha crítica del tipo más interesante que se escribe hoy en día: el crítico que se lamenta por el estado del cine es aquél que puede hacerlo porque todavía tiene una memoria del cine, o que se siente el depositario de una historia que hoy parece haber desaparecido casi sin dejar rastros. En este caso, el crítico se parece a su tiempo. La otra parte, la parte corporativa, es otra cosa, aunque no debería sorprender a nadie: es el crítico que se lamenta por su propia situación. Esta parte es bastante más triste, y no le interesa a nadie más que al propio crítico.

Personalmente, creo que si hay alguien a quien no le corresponde el derecho al patoleo por el lugar que ocupa, ése es el crítico de cine. Cuando esto ocurre, no es sino la confirmación sintomática de que, por lo menos para la parte más institucionalizada de la crítica, el crítico y la película ya no comparten el mismo problema y siguen caminos separados. En ambos casos se trata de sobrevivir, pero separadamente: la crítica por su lado y el cine por el suyo, sin encuentro, sin coincidencia. Ahora bien, en todos lados la crítica como institución corporativa es más bien penosa y disgustante, y poco se diferencia de una omertá cualquiera, de una mafia. La crítica como función es otra cosa. Ahí radica una parte –quizás la más importante– del problema: la función crítica como tal no ha caducado; el punto es quiénes la desempeñan y cómo, de qué manera lo hacen y desde qué lugar. Ésa es, me parece, la verdadera crisis: la crítica corporativo-institucional habla desde un lugar jerárquico de autoridad autoasignada que, en último análisis, no es otra cosa más que un lugar de poder político, y que como tal sólo se ve obligado a probar no ya su competencia intelectual sino su “importancia” en nombre de cierto prestigio. Y tiene que hacerlo no ya de cara a un hipotético lector sino frente a sí misma. Demasiado distraída por su propia y poco interesante crisis, la crítica tiende a aislarse, a volverse narcisista, a autojustificarse y, como ya dije antes, a tomarse a sí misma

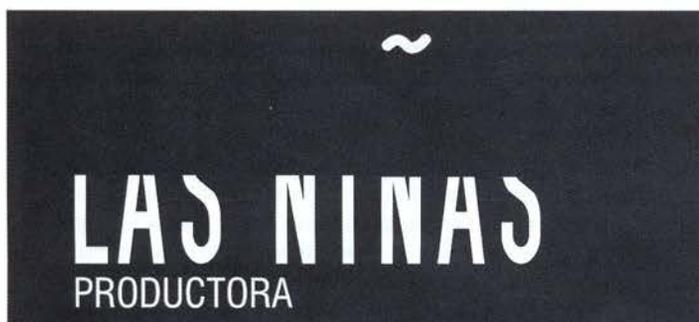
mucho más en serio de lo que realmente corresponde. Eso explica, por ejemplo, la existencia de un animal crítico de tipo migratorio que sólo es visible en los festivales, tal vez –como suele suceder con otras especies de animales migratorios– por razones alimentarias o reproductivas.

Así las cosas, la salida más intelectualmente honesta y digna consiste, me parece, en un doble movimiento: 1) mirarse frente al espejo y reconocer, lo más honestamente posible, que eso, “la crítica”, ya no existe; 2) como correlato de lo anterior, admitir que “el crítico” en tanto individuo todavía tiene algún trabajo que hacer. Poco, quizás, en términos cortoplacistas de acción directa e inmediata, de incidencia y efecto rápido. No tan poco, quizás mucho, a largo plazo, como garante y sostén de una historia, de una memoria, de una cultura: de cierto relato del cine, en suma. Se me dirá que esto implica mantener una postura incómoda, y es cierto. Tan cierto como que incómodo no quiere decir insostenible. Cito: “No es suficiente que el intelectual resista a lo peor (el totalitarismo, por ejemplo), hace falta que comience por resistir a las ganas de no jugar su propio rol desde que ha comprendido que éste era el más ingrato de la pieza.” Esto lo escribió un colega nuestro, un tipo al que se le ha vuelto costumbre citar con más frecuencia de la debida en el miniecosistema crítico-cinéfilo: Serge Daney. Y lo escribió en un artículo mucho menos conocido, difundido y citado que otros textos a los que se les rinde un culto zómbico que termina por resultar un poco fastidioso. El artículo se titula “Las logias de los intelectuales”.

Y, sin embargo, estoy convencido de que, hoy en día, la existencia obstinada de esa criatura singular y solitaria llamada “crítico de cine” es, creo, lo único que garantiza las condiciones que hacen posible el diálogo imaginario con una obra. El problema es que, como ya se ha constatado ampliamente, esa criatura es una especie en vías de extinción. Así como los dinosaurios desaparecieron en la Prehistoria, los críticos desaparecen en la Post-historia. El cine

mismo parece haberse vuelto un objeto post-histórico: como si las películas vinieran de ninguna parte. En el presente, esto también es problemático para el crítico que aspira, en muchos casos, a legitimarse como tal descubriendo películas. Hay todavía otro problema adicional, y es que hoy la porosidad social ha disminuido. ¿A qué me refiero cuando hablo de “porosidad”? A los huecos no rellenos, a los intersticios aún abiertos, a las fisuras, a los espacios no poblados del tejido social, a esos lugares que permanecían impermeables a la ideología del consenso y la comunicación forzosa y obligatoria –aunque no siempre laica y, mucho menos, gratuita– en los que, en un tiempo, una mínima circulación de las cosas todavía era posible. En la actualidad, esos espacios se han restringido hasta casi desaparecer. La superpoblación de objetos “audiovisuales” y la sobreabundancia de informaciones desprovistas de una relación directa con la experiencia han saturado el espacio público, que era, precisamente, la cara porosa de la sociedad, el escenario donde, tradicionalmente, se movían los intelectuales, incluyendo a ese extraño género de intelectual al que llamamos “crítico de cine”.

Entonces, ¿cuál es el rol a jugar, y desde dónde jugarlo? Preguntas difíciles de difícil respuesta. Aun así, creo que se pueden arriesgar algunas hipótesis. En lo personal, llamo “crítico de cine” al sujeto que todavía es capaz de mostrar con palabras, de informar sobre la experiencia del film y de recordar que las películas vienen de alguna parte, que tienen una historia y que se insertan en otra historia, en la historia del cine entendida fuera del museo, como un proceso continuo que sigue dialogando con nuestro presente, como eslabones en una cadena. En fin, llamo “crítico de cine” al individuo que hace ver lo que otro ha querido mostrar. En la medida en que subsistan el deseo o la necesidad de mostrar y el deseo o la necesidad de ver, el crítico de cine seguirá teniendo trabajo, incluso más allá de la pantalla, más allá de la imagen, más allá del cine mismo. [A]



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

¡Harto de Daney!

SOBRE EL TRAVELLING DE KAPO COMO CORSÉ CRÍTICO

por **Hernán Schell**

U nos años atrás, Danny Boyle filmaba la película *Millones*, que giraba en torno a dos hermanos pequeños que habían perdido a su madre. Uno de ellos era pragmático mientras que el otro era un soñador. El film, además, poseía dos características: una estética pop de fantasía y un final de cuento de hadas. Cuatro años después, Boyle volvería a filmar algo de similares características llamado *Slumdog Millionaire: ¿Quién quiere ser millonario?*. Acá volvería a tomar a dos hermanos pequeños, estos dos hermanos volverían a perder a su madre, uno de ellos volvería a ser un soñador y el otro un pragmático, y el film volvería a tener una estética pop de fantasía y un final de cuento de hadas. Entre los dos films había, igualmente, grandes diferencias: una de ellas residía en el hecho de que, mientras *Millones* transcurría en la Gran Bretaña consumista en la etapa del cambio monetario de la Libra al Euro, *Slumdog...* transcurría en la India miserable de hace unas décadas. Y, por otro lado, los hermanos de *Millones* eran dos chicos de clase media, mientras que los de *Slumdog...* eran chicos de la calle que vivían en medio de una pobreza extrema.

Ningún crítico (o al menos ninguno que yo recuerde) decía que la estética pop y cool de cuento de hadas que tenía *Millones* banalizaba la Gran Bretaña que retrataba Boyle. Mucho menos se hablaba de que dicha estética era una actitud espantosa, inmoral, que le faltaba el respeto a la sociedad y a la clase media por mostrar un clima de fantasía propio del cuento de hadas urbano y moderno que contaba el director. Sin embargo, *Slumdog...*, que le aplicaba esta misma estética a paisajes de pobreza, era para varios críticos una película que le había vendido su alma al Diablo; demagógica, cínica, banalizadora, cretina,

imperialista, paternalista, irresponsable, pornográfica y demás adjetivos moralmente descalificadores.

Vaya a saber uno por qué, pero cuando la estética cool y pop es aplicada a las clases medias nadie grita indignado o acusa al film de banalizar nada. Ahora, ante estratos más bajos, la estética pop y de fantasía podría resultar ya no algo estéticamente feo, sino algo peor, un acto que revelaría vaya a saber uno qué mala intención, qué característica moral siniestra de Boyle que no existía cuando filmaba de la misma manera a la Gran Bretaña consumista.

Esta idea de que una estética cinematográfica presupone una moral no es nueva, más bien por el contrario; remite a una de las frases más conocidas de la historia de la crítica de cine esbozada por ese gran cineasta pero gurú por demás dudoso llamado Jean-Luc Godard: "El travelling es una cuestión moral". Esta frase fue de inspiración para una célebre crítica de Rivette llamada "De la abyección", artículo que a su vez sirvió de principal punto de partida para que Serge Daney pudiera elaborar el famoso escrito "El travelling de Kapo". Un texto citado como pocos en el ambiente de la crítica de cine, emotivo y desgarrador, lúcido y tremendo, triste porque quien lo escribe se encuentra en el ocaso de su vida y quiere dejar un último testamento crítico. Pero triste también porque en sus líneas se habla permanentemente de la muerte del cine, o al menos de la muerte de un cine que este crítico conoció y al que ve en vías de extinción si no ya extinguido. Pero, además de todo esto, este "Travelling de Kapo" también ha significado algo en la historia de la crítica. Este escrito es uno de los trabajos más influyentes en cuanto a la mirada que se tiene sobre el cine; es el texto que ha hecho de la palabra "abyección" una de las más utilizadas en la crítica de los últimos años.

Pero también es un texto que tiende a ser malinterpretado, además de que es sumamente cuestionable en algunos aspectos. La mala interpretación suele notarse cuando en varias críticas el término de la "abyección daneyana" puede encontrarse aplicado a cualquier película violenta o que vuelva a la violencia algo bello.

Sin cargar las tintas sobre otros críticos, basta observar, por ejemplo, cómo en una crítica de *El fin de los tiempos* escrita por mi persona en esta misma revista (en *EA* 194, para más datos) digo que los paisajes mortuorios de Shyamalan en este film constituyen toda una afrenta a la concepción de una puesta en escena moral de Daney. Un error en el que caigo, puesto que pienso que la abyección debería aplicarse a cualquier intento de hacer de la violencia o la muerte algo estético. Lo cierto es que Daney nunca fue tan tajante como para creer que cualquier imagen que estetice la muerte fuera tan terrible o descalificara de cuajo cualquier película. Ahí está, en "El travelling de Kapo" por ejemplo, uno de los más hermosos y laudatorios párrafos dedicados a *Psicosis* de Hitchcock, sin lugar a dudas uno de los films más macabros y morbosos que se han hecho, y una mención hacia Kurosawa (un cineasta que era de la estima de Daney) como alguien a quien no le espantan los hombrecitos que se cortan las carótidas en nombre del honor. También en "El travelling de Kapo" puede encontrarse un párrafo en el cual el propio Daney dice no molestarse para nada con los films de explotación de campos de concentración, calificándolos de "descargas pulsionales". Incluso habla de que tanto estos films como *Noche y niebla*, de Resnais, terminaban hablando de una imposibilidad de contar y de comprender algo tan aberrante como el Holocausto. Los tipos de films a los que Daney les aplicaba el mote



“abyectos” eran, más bien, aquéllos que abordaban temas históricos terribles de manera “artística”. Siguiendo la línea bazianiana, para Daney la capacidad del cine de ser el arte más realista de todos le daba a una película la posibilidad de reproducir de la manera más fielmente posible una realidad terrible determinada.

Pero esta capacidad, expresa Daney en “El travelling de Kapo”, no es suficiente para comprender algunos horrores humanos. Para el crítico, un film que expresaba a la perfección este sentimiento de perplejidad ante el horror era *Noche y niebla*. Daney rescataba el hecho de que en este film podían mostrarse, como no podía hacerlo ningún otro arte, los horrores del Holocausto, con sus cadáveres apilados y la miseria moral humana en su máxima expresión. Pero en esta película, dicha cámara sólo se limitaba, supuestamente, a mostrar ese horror. Lo que le molestaba a Daney, aquello que él consideraba abyecto, se daba cuando el director utilizaba la capacidad del cine para reproducir las cosas de la manera más fiel posible para montar un espectáculo. Así es como Daney utilizaba como ejemplos de abyección películas como *Kapo* o la miniserie *Holocausto*, que filmaban el horror de los campos de concentración nazis como un entretenimiento, que estetizaban lo que para Daney no podía ser estetizado porque, al fin y al cabo, para él bastaba con un plano general que no posea ningún elemento que remarque el horror de lo que se estaba viendo para mostrar eso en todo su impacto. Tomar esa distancia era, según el crítico, una forma de mostrarse pudoroso frente a esto, una señal de humildad por parte del realizador.

Para Daney hacer lo contrario era ponerse por encima de eso, era la señal de un director que estaba más interesado en mostrar su capacidad como director para hacer

imágenes bellas y que no respetaba en verdad el peso histórico de lo que estaba reproduciendo. Esto, según Daney, revela una sensibilidad determinada de algunos realizadores. Así es como, por ejemplo, en uno de los párrafos de “El travelling de Kapo” contraponen la figura de Mizoguchi con la de Pontecorvo. Dice que si bien Mizoguchi era, políticamente, un oportunista que sólo vivió para su arte, revelaba un miedo sabio a la muerte mediante su puesta en escena. Daney ejemplificaba esto evocando un plano de *Ugetsu monogatari* en el cual, al momento en que un personaje era asesinado, Mizoguchi corría la cámara en señal del horror que estaba viendo.

En cambio, de Pontecorvo dice que, si bien siempre le pareció un cineasta valiente, el mentado movimiento de cámara de *Kapo* estaría develando que “no tiembla ni tiene miedo”, porque para Daney a Pontecorvo “los campos de concentración sólo lo indignan ideológicamente”, y por eso “se inscribe al margen de la escena, bajo la forma obscena de un bonito travelling”. Me resulta muy difícil pensar que alguien puede indignarse “sólo ideológicamente” ante los campos de concentración nazis sin sentir ningún tipo de horror ante sus muertes. Pero más extraño me resulta la idea de que esta insensibilidad puede manifestarse como un movimiento de cámara. Se me podrá reprochar que, al fin y al cabo, lo que está haciendo Daney es una interpretación personal, que muchas veces leemos críticas que describen la supuesta personalidad de un director basándose en sus elecciones estéticas. Pero el problema aquí está en que hablamos de una acusación moral demasiado brusca; de, si se quiere, una falta de pudor muy grande por parte de Daney para juzgar de manera muy violenta la personalidad de alguien basándose en algo demasiado mínimo. Lo insólito de

“El travelling de Kapo”, además, es que Daney toma como modelo para representar el Holocausto a *Noche y niebla*, una película que también embellece las imágenes que vemos no a través de movimientos de cámara, pero sí con una música triste que recorre toda la película y que remarca lo terrible que es lo que estamos viendo. Lo curioso es que Daney menciona la utilización de la música en su texto, pero aduce que ésta, vaya a saber uno cómo, “parecía excusarse de existir”.

Debo decir, aun a riesgo de equivocarme, que nada nos puede impedir que interpretemos que lo que hace Resnais con la música y lo que hace Pontecorvo con su supuestamente abyecto travelling no son recursos demasiado diferentes. Más bien, en ambos casos, no son más que expresiones sentimentales de la película. Expresiones de tristeza y lamento que, eso sí, en Resnais se transmiten con mucha mayor elegancia y sutileza que en Pontecorvo, pero que difícilmente puedan interpretarse, en ambos casos, como un gesto de un director que quiere ponerse por encima de lo que está filmando y que por ende merecería, tal como diría Rivette, “el mayor de los desprecios”. Pontecorvo, más allá de hacer algo estéticamente reprochable, descolocado, no está negando el Holocausto, no está diciendo que lo entiende, no está cometiendo nada que pueda ser juzgado como un acto poco ético; en suma, difícilmente esté haciendo otra cosa que algo que queda mal a la vista.

Aplicado esto a ejemplos más cercanos a nuestro tiempo y ya mencionados, lo mismo sucede con una película como *Slumdog Millionaire*. Difícilmente la decisión estética de Boyle signifique todas las aberraciones morales que algunos críticos le adjudicaron a su director. Una estética pop aplicada a la pobreza para contar un cuento de hadas no

tiene por qué tomarse como una actitud moralmente reprochable per se; es aprovechar el ambiente para crear un tipo de historia específica, con sus códigos específicos y una estética específica. Lo que sí están haciendo Boyle y Pontecorvo es algo que a Daney y a mucha gente podría llegar a resultarles molesto: están haciendo un espectáculo con cosas terribles, ya sea una escena melodramática del Holocausto en *Kapo* o un clima de fantasía que se vale de la miseria provocada por el capitalismo.

Para Daney, tanto como para Rivette, hacer un espectáculo de todo esto es signo de que alguien no está aborrandando las cosas con el debido "temor y temblor"; es signo de que alguien, como dice Daney, está entregado a la "ingenuidad del espectáculo". Debo disentir de manera tajante con la idea de que el espectáculo es algo necesariamente ingenuo que necesariamente banaliza un tema que toca. Hacer de algo un espectáculo es también darle otro enfoque; es también, muchas veces, valerse de un tema para explicar una situación o un pensamiento determinados. Después de todo, varias décadas atrás John Ford tomó el western para explicar los orígenes de una sociedad en *Un tiro en la noche*, y Douglas Sirk hizo melodramas para hablar de las relaciones de clase en Norteamérica. ¿Podría decirse que en estos casos el espectáculo es necesariamente ingenuo? Más bien por el contrario, la utilización de códigos de género en estos dos realizadores permite no sólo que la narración sea fluida y amena, sino que además se trabaje simbólicamente sobre algunos códigos del género para expresar ideas sobre el mundo. Tomar el western le sirve a Ford para trabajar sobre la figura del héroe y el villano cuestionando la delgada línea que existe entre uno y otro en ciertas circunstancias sociales. De modo similar, el tono de melodrama chillón y artificial que utiliza Sirk es el reflejo perfecto de los estados de ánimo desesperados en los que viven los personajes inmersos en una Norteamérica signada por el clasismo. O, para llevarlo a un plano más ligado al artículo que se discute, inclu-

so la escena voyeurística de las duchas en *La lista de Schindler* (escena antidaneyana por excelencia) puede ser un recurso por demás válido. Allí Spielberg toma como excusa el carácter tristemente histórico de la utilización de las duchas en el Holocausto para realizar una escena de terror con cita a *Psicosis* incluida. Este momento polémico no puede ser otra cosa que repudiado si se lo mira pensando en la mirada rígida de "El travelling de Kapo", pero si uno ignora –o al menos atenúa su presencia represora– este texto puede ver que esta escena es una excelente manera de mostrar cómo en algún momento la realidad parecía sacada de un film de horror, de una pesadilla espantosa. Lejos de evidenciar que Spielberg quiere ponerse "por encima" de esa realidad, o que se siente en posición de entenderla, lo que está mostrando es cómo, en algún tiempo, la realidad se pareció a un film de horror.

De todas maneras, quizás el aspecto más molesto, más irritante de "El travelling de Kapo" provenga de una posición que toma Daney. Para abordar este último punto me voy a permitir apoyarme en otro escrito. Se trata de un artículo brillante llamado "El crítico ofendido", de Adrian Martin. Este texto –publicado en *EA* 114–, que este año cumple su décimo aniversario, puede resultar el gran oponente del legendario escrito de Serge Daney. Allí, Martin se opone justamente a todo lo que quiere Daney, a una crítica moralista, a las miradas indignadas y a creer que existen imágenes tabúes o cosas que no deberían filmarse. En uno de sus tantos párrafos memorables, Martin explica por qué muchas veces a los críticos nos gusta tanto mostrarnos ofendidos por determinadas películas o determinadas escenas y por qué muchas veces hacer una crítica ideológica de una película puede resultar por demás seductor. Dice Martin: "Sentir la ofensa y hacer un espectáculo de ella es un gesto particularmente teatral, melodramático e histriónico, que forma parte de los anales de la crítica. Es un gesto atractivo (...) porque parece tan orgulloso, firme, fuerte y cierto."

Y acá quizás esté una de las razones más importantes del porqué de la influencia tan notoria de un texto como el de Daney. Porque si hay un artículo al que le cabe de manera tan clara el mote de "melodramático" es "El travelling de Kapo". Es imposible no sentirse intimidado por semejante párrafo cargado de autoindulgencia, y es imposible no resistirse ante una prosa tan maravillosa, en la que Daney se impone como un héroe byroniano, un hombre de otro tiempo al cual uno, inevitablemente, le gustaría adherir. Pero es imposible, además, no sentirse seducido por seguir la lógica general de un texto como "El travelling de Kapo", que asegura que una puesta en escena, piedra fundamental de casi todo análisis crítico serio, puede develar si una película es ideológicamente aberrante, si le falta el respeto a la muerte, o a la tragedia, o a la pobreza. Suena muy firme y muy incuestionable, y sobre todo hace que la persona que lo juzgue suene, antes que un esteta, antes que una persona con un gusto determinado, alguien con una moral y con una ética rectas, alguien que tiene no sólo una sensibilidad cinematográfica sino también una idea justa sobre el mundo. En ningún otro artículo la tarea del crítico de cine queda elevada a un nivel tan alto, al lugar de un juez imparcial, un legalista de la imagen que entiende no sólo de cine, sino también del mundo y de sus atrocidades, y de cómo éstas deben de ser abordadas. Como Rivette mostrándose a sí mismo como alguien que nunca osaría explicar el Holocausto; como Daney lamentándose ante tanto ingenuo que cree en la "neutralidad de la técnica", o como tanto crítico que, con *Slumdog Millionaire*, creyó importante mostrarles a sus lectores que ellos, a diferencia de Boyle, sí respetaban al que vive en la extrema pobreza. En todos estos casos, el crítico se expone a sí mismo en un lugar de moralista formal que resulta, en la mayoría de los casos, algo molesto no solamente por lo forzado sino también por la posición que el crítico asume. Una posición menos interesada en intercambiar una opinión que en dictar una regla. [A]



CINECLUB JUNÍN



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

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

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

El movimiento que no había que hacer

por Gustavo Noriega

Hace ya un tiempo, en la revista nos enamoramos del luminoso texto de Serge Daney “El travelling de Kapo”, el famoso artículo que luego publicamos en el libro *Perseverancia*. Lo que nos sucedió al leerlo resultó simétrico a lo que allí describía Daney. Él se había sentido inflamado por un artículo de Jacques Rivette sobre una película que no conocía. Nosotros tampoco habíamos visto la película –*Kapo*, de Gillo Pontecorvo–, ni siquiera habíamos leído el artículo original, pero la excelencia del texto y la fuerza moral del llamamiento nos interpelaban fuertemente. Una palabra se hizo carne en nuestro discurso y en el de muchos otros críticos: “abyección”. Cualquier película que no filmara la miseria con la distancia justa se hacía merecedora de nuestro repudio inmediato y de la palabra amuleto.

Recordemos los primeros párrafos de aquel texto:

“En su artículo Rivette no cuenta la película sino que se contenta con describir un plano en una sola frase. La frase, que se grabó en mi memoria, decía así: ‘Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio’. Así, un simple movimiento de cámara podía ser el movimiento que no había que hacer. Para atreverse a hacerlo –naturalmente– había que ser abyecto. Apenas terminé de leer estas líneas supe que su autor tenía toda la razón.”

Luego, un poco tomando distancia de ese entusiasmo juvenil (cuenta que tenía 17 años en ese momento), habla del artículo de Rivette como “mi dogma portátil, el



axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate”.

Así, como un dogma portátil que liquida debates, ha funcionado “El travelling de Kapo” para nosotros. El entusiasmo que provoca no nos deja ver su capacidad represiva. La demolición de la distinción entre ética y estética del cahierismo nos permitió salir de los convencionalismos de la crítica vulgar y darnos una causa, pero colocó al crítico en un púlpito peligroso, donde determinaba no ya la belleza o la eficacia de una película sino su moralidad.

La crítica así ejercida pasó a tener en ocasiones las características del patrullaje de una brigada que cuida las buenas costumbres. Cuantas más miserias muestre una película, más estricta la patrulla, inspeccionando al milímetro la “distancia justa”. Películas ligeras, con la consistencia de un cuento de hadas, como *Slumdog Millionaire* o dramas sociales como *Precious* son meticulosamente despedazados en nombre de la moral (las notas recibidas por la revista en la tabla de calificaciones del último número parecen indicar que se trata de una de las peores películas de la historia). Da la sensación de que no se puede filmar a gente desgraciada más que de una manera distante, siguiendo los códigos del realismo crudo. Cualquier otra opción corre el riesgo de caer en la omnipresente abyección.

Sólo a modo de ejemplo, tomemos un párrafo de la crítica de Leonardo D’Espósito en el diario *Crítica* sobre *Precious*:

“La lectura que de la novela hace el director Lee Daniels no interpreta ni un renglón: simplemente ilustra de modo literal. Al punto que los títulos remedan la escritura torpe y mal trazada del personaje protagónico (debajo se los “escribe bien” para que se entiendan). (...) Porque esto no sería indignante si el realizador “se retirara” de la puesta en escena y no apelara a chiches de cámara y montaje (fotos que hablan, “imaginaciones” de la protagonista como estrella glamorosa –dejando en claro, de paso, una defensa del exitismo entendido del modo más rancio–, uso de la música) o a golpes bajos coreografiados (ver cuando la madre intenta reventar la cabeza de la joven con una sartén, una breve escena tremendamente manipulada desde la actuación, la cámara y el sonido) para sólo mostrar, sin juzgar, el mundo. No: Lee Daniels cree que somos tontos y que su film es “importante”. Es más, cree que un film es importante si dice de modo casi pornográfico –y pedante, señalando con el dedo– lo mal que anda el mundo. Lo que logra es forzar a la lástima en lugar de a la comprensión, a la vergüenza ajena en lugar de a la piedad. Por eso, de paso, usa a estrellas pop (Lenny Kravitz, Mariah Carey) “afeadas”, para dejar bien claro que el asunto “es serio”. Ahí, también, hay una enorme falsificación.”

El párrafo postula que –por lo menos en este tipo de películas– al mundo hay que “mostrarlo” y que cualquier modificación que se le haga en la imagen es reprochable. La enumeración de recursos visuales o sonoros no requiere para Leo ninguna argumentación: “uso de la música”, dice en un momento, como si eso bastara. No hace falta pensar mucho para darse cuenta de que la austeridad cámara en mano de los hermanos Dardenne también implica una presencia del director, que no sólo muestra al mundo sino que lo hace con una estética determinada, marcada y evidente. Las referencias a la pornografía (que en realidad suele ser filmada de manera más parecida a la de los hermanos belgas) refuerzan la idea de que la crítica ha sido captada por el puritanismo.

Ya sabemos que la crítica no debe ser una vulgar calificadora de rubros técnicos. Pero, ¿debe ser en cambio evaluadora de la santidad de las películas? Pensemos un poco en la famosa y celebrada frase “El travelling es una cuestión moral”. ¿No es un poco monstruoso pensar que en cada elemento cinematográfico se juega un acto ético? ¿No es abrumador, no tiene consecuencias castradoras? ¿No se le quita a la crítica de cine el condimento de la conversación, la gracia de las relaciones ligeras, en definitiva, la libertad? [A]

La culpa es del director

por Leonardo M. D'Espósito



Primero una disculpa: no tuve el espacio ni el tiempo para explicar lo del uso de la música en *Preciosa*. Y es cierto, hay que argumentar. En ocasiones, especialmente en un diario, uno opta por algún tipo de precisión y deja de lado otra. Ahora, al asunto. No, el crítico de cine no debe de ser un inspector de moral y de buenas costumbres fílmicas. Sin embargo, lo que busca es evaluar el sentido de un film, su porqué (y, consecuentemente, el porqué de cada elección técnica). En eso se basan tanto el texto de Daney como su antecedente de Rivette. El problema no son los críticos moralistas, sino los cineastas moralistas, y para mí Lee Daniels se transforma en eso (es raro, porque su film anterior, *El hombre del bosque*, no parecía serlo: en todo caso mostraba la moral de sus personajes y no trataba, como en este caso, de establecer una verdad universal). Dice Gustavo:

"(...) Películas ligeras, con la consistencia de un cuento de hadas, como *Slumdog Millionaire* o dramas sociales como *Precious*

son meticulosamente despedazados en nombre de la moral (...)"

Y hay una diferencia entre una y otra. Justamente es formal: en *Slumdog...*, todo es un juego de la imaginación del personaje central, que construye su propia versión de la vida a través de un relato, que se hace cargo de las manipulaciones, que sabe que está contando un cuento de hadas (y eso está en el montaje, claramente). Ahí hay un cuento cuya moraleja (siempre "moraleja" es como una moral chiquita, peyorativa) queda a criterio del espectador. En *Preciosa* la cosa es diferente: todos los procedimientos y las manipulaciones están colocadas para que pensemos una y sólo una cosa. No hay distancia sino estilización pura y dura, incluso en la ausencia de maquillaje de alguna estrella. Niega justamente esa verdad del juego que implica el cine: incluso en el caso más extremo del documental de observación, en la pantalla hay una película, algo que ha sido trabajado para ser mostrado y mantener el interés de su espectador. Pero a Daniels –y a

Pontecorvo, pónelo– sólo les interesa lo que debe ser comprendido respecto del mundo. No de la película. Y en esos casos no hay más remedio para el crítico que evaluar la forma de establecer una hipótesis respecto del sentido del film. Quizás me equivoque –no lo creo, si no no opinaría lo que opino de *Preciosa*–, pero su sentido va contra el cine como arte (incluso como arte de lo real). No despedacé la película por su "moral", sino porque sólo le importa la "moral", no el cine. Mi verdadero "dogma portátil" es que el tema y la forma de una película deben de ser lo mismo. Por otro lado, aclaro que el término "pornográfico" estaba (mal) usado como metonimia de "explicitud". Defiendo a rajatabla la pornografía porque no busca la indignación sino el placer del espectador. Todo lo contrario hace *Preciosa*, que busca el displacer del espectador para que éste empatice con la protagonista, en lugar de crearlo como personaje para que elijamos seguirlo. *Precious* es una entelequia, no el simulacro logrado de una persona. Finale, y cito:

"(...) Ya sabemos que la crítica no debe ser una vulgar calificadora de rubros técnicos. Pero, ¿debe ser en cambio evaluadora de la santidad de las películas? Pensemos un poco en la famosa y celebrada frase "El travelling es una cuestión moral". ¿No es un poco monstruoso pensar que en cada elemento cinematográfico se juega un acto ético? ¿No es abrumador, no tiene consecuencias castradoras? ¿No se le quita a la crítica de cine el condimento de la conversación, la gracia de las relaciones ligeras, en definitiva, la libertad? (...)"

No creo que sea monstruoso pensar que la manera en que se representa algo implica una ética. "Ético" no implica "moral": la ética es individual, la moral es general. Evaluar la ética de un uso es también tratar de comprender la visión del mundo que ese uso implica, y eso le da una riqueza enorme a la crítica. Pero –y en esto estoy de acuerdo con Gustavo– esa evaluación no es un deber sino una posibilidad. En todo caso, el problema de los cineastas moralistas es que sus films suelen ser tan pobres –y sus ideas sobre el mundo tan precarias y chatas, aunque los chiches las disfracen de interesantes– que no queda mucho más remedio que hablar de esa moral o esa ética que machacan desde la pantalla. En todo caso, el error –otro mea culpa– es seguirles la corriente. En mi caso, traté de decir que el film es malo desde lo formal porque lo único que le interesa es inculcar (y no mostrar) una Verdad Moral. En estos casos, son preferibles las preguntas. [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

BASTA

Basta de *Avatar*. Ya entendimos, ustedes son virtuosos de la palabra, tan diestras son sus bifidas lenguas que pueden hacer que veneno mental como *Avatar* guste, se piense a posteriori como eterna delicia, como parangón flamante (¿ven que todos podemos poner una palabrita linda atrás de otra? No nos engañan). Después de una tapa de *Avatar*, tapa de *Invictus*, disculpen, ni me gasto con una revista que le da sus hojas color a lo más triste, viejo, simple y "dirigido a señoras gordas de Zona Norte" del gran Clint. Fue deprimente salir del cine bañado de música con mensaje y dos minutos de ralenti final. Morgan Freeman haciendo de Nelson Mandela; parece que Dios le quedaba chico, lástima que Gandhi ya estaba tomado. Días después, su tapa, y "Más corazón que odio" como ingenioso título. ¿Catorce pesos moneda curso legal? No, gracias, más fácil me los fumo y es lo mismo (o mejor).

Un pobre amigo colombiano, que no sabía de este combo de poetas del basurero, se había apoderado de la que considerábamos la única revista interesante de cine del país. Iluso y perdido (como cualquier colombiano), sí compró la revista. Y así llego, a la mesa del living, enterita enterita, incluyendo sin ningún tipo de vergüenza la entrevista al papelón ése de Faretta. Cito: "*Avatar* es providencial: quince días después se muere Rohmer. (...) Lo extraordinario de *Avatar* es que condena a la estupidez y a la insignificancia pequeño burguesa todo ese cine, o seudo cine o teatro de dos tipos que quieren acostarse." Es mi opinión nomás, pero mas burgués es el comentario "Debería verla Cristina, a ver si aprende algo", y la película que lo genera (*Invictus*), de paso, absolutamente parada en el medio del cine norteamericano que este abyecto tanto ensalza. Habla de Marx, de Balzac, y de la función de mera anécdota antropológica para todo el cine no salido de Hollywood. Un capo.

BASTA.

Se murió Rohmer y, para hacerse los peleones, los polémicos que siempre creyeron ser, a esta espasticidad de entrevista (insulto sobre dolor) le pegan un especial rohmeriano. Villegas (que

dirige lindo, bien ahí), Rojas (un amargado anti que ahora parece ser el único que apenas flota en un barco que se hunde, prendido fuego), otros. No, no nos engañan.

Chau *El Amante*.

**PABLO LAKATOS, JUAN SEBASTIÁN MORA
Y DANIEL KORGI**

Alicia de Burton

Leí el "A favor", el "Un poco a favor" y el "En contra". Ahora les pregunto a los escritores: ¿Disney no tiene nada que ver? Es una impresión que tengo. ¿Por qué la película termina con un tema que no es de Danny Elfman? ¿Porque es de Disney? Saludos,

FEDERICO MÓDICA

Compré la revista *El Amante* porque me interesaba la crítica sobre la película *The Hurt Locker*, y con mucha bronca leí el desubicado comentario de Leonardo D'Espósito sobre los dichos de la presidenta, descalificándola pedantemente.

Para leer este tipo de cosas compro *La Nación* o *Clarín*, cuyos comentaristas de cine me resultan tan chatos como este señor D'Espósito, que bien puede guardarse sus conocimientos sobre Marx, a los que alude (sí, él también) con precisa infelicidad. ¿Qué tendrá que ver el sexo de la directora con la excelencia de la película? Estos comentarios berretas suenan bien, bien machistas; en realidad suenan a director de cine impotente, qué querés que te diga.

Te saluda no atentamente una mujer,

DORA GRACIELA BRUNELLA. INGENIERA,
60 AÑOS, EX SUSCRIPTORA DE LA REVISTA
EL AMANTE

Sobre Aquel querido mes de agosto

Voy de vez en cuando al cine, no me considero un cinéfilo como aquéllos que ven una gran cantidad de films. Sólo veo películas que creo que me van a divertir o a romper la cabeza de alguna forma. Siguiendo esta línea, me llamaron mucho la atención las críticas en todos los medios de *Aquel querido mes de agosto*. Todas concordaban al colocarle 5 estrellas (puntuación máxima).

No me detuve a leer estas notas, simplemente consideré que, si toda la *intelligentzia* cinéfila se ponía de acuerdo en cuanto a su calidad, iba a ser una buena experiencia ir a verla.

Así lo hice, un domingo.

El film empieza en una kermesse, con una cámara fija que enfoca una pista de baile, y de fondo se escucha una banda de música melódica popular. Los primeros minutos son esta escena, eventualmente hay nenitos que juegan en la pista de baile; después, creo, empiezan a bailar unas parejas.

Todo bien, pensé, sólo es el principio, aunque ya, increíblemente, me empezaba a aburrir. Para resumir, la película es una supuesta mezcla entre documental y ficción sobre una banda de música de pueblo y todo lo que hay alrededor de la vida campesina en Portugal. Creo que la mitad de esta larguísima película son temas melódicos tan feos y mal tocados que Julio Iglesias es Peter Hammill comparado con la tortura que este director sádico le hace vivir a la platea. Y no me molesta que haya música kitsch en las películas, tipo "Por qué te vas" en *Criacuervos*, pero este desmedido muestrario de música mala me cayó muy mal.

Por otro lado, está la supuesta y forzada parte documental, que en ningún momento entusiasma o atrapa. Incluye testimonios de, por ejemplo, un muchacho sin trabajo que relata cómo consigue changas tirándose de un acantilado y que hace poco se rompió un brazo (vaya, ¡qué interesante!). Y la parte ficcionada, la gran historia, es la relación "extraña" de un padre con su hija, y la de ésta con un primo, y todos están en la banda de música de mierda que castiga cualquier sensibilidad.

En ningún momento me reí, en ningún momento me emocioné, en ningún momento me puse a pensar. Mejor dicho, sí, sólo pensaba: ¿cuándo termina este bodrio pretencioso, ganador del Bafici?

Felicito a la gente que puede extraer "frescura" de una película como ésta, yo soy incapaz, me pasó lo mismo con *El arca rusa*. Saludos,

ANDRÉS KAZI

Babe Ruthless hace magia

por Marcelo Panozzo



Whip It

Estados Unidos, 2009, 111'.
DIRIGIDA POR Drew Barrymore. **CON**
 Ellen Page, Marcia Gay Harden,
 Drew Barrymore.

La persona que delante de cámaras hizo algunas de las películas más lindas de las últimas décadas se pasa al otro lado (*Break on through to the other side / Break on through, yeah! / Wow!*) y entrega como directora la película más adorable de todos los tiempos. Nótese la adjetivación: películas lindas, película más adorable. Es decir: no *masterpiece*, lejos de la posmoderna imposibilidad de pensarse como sujeto de la Historia, sin mayúscula alguna en su idea del cine y su idea del mundo. ¿De todos los tiempos? Mañana vemos, pero hoy sí, sin dudas: *Whip It*, debut en la dirección de

Drew Barrymore, es un momento en el tiempo que hace una muy viva y grata impresión en el alma y en los sentidos.

La historia que cuenta con esmero y orgullo artesanal es la de la adolescente Bliss Cavendar, que tiene 17 pero finge tener 22 para que la vida llegue antes a ese rincón del mapa en el que vive con sus padres, Bodeen, Texas; población: muy poca. Bliss Cavendar (Ellen Page) tiene una madre, Brooke Cavendar (Marcia Gay Harden), que reparte el correo (o sea, es carter) y está obsesionada con los concursos de belleza; un padre, Earl Cavendar

(Daniel Stern), bueno y resignado a algo que no sabemos bien qué es, así como tampoco sabemos si la resignación le molesta o no, y una hermana chiquita. Su única amiga del colegio se llama Pash, y juntas trabajan en una casa de *fast food* que tiene en el techo un choncho rosa de yeso, gigante. Pash se va a ir a alguna universidad, pero Bliss no sabe qué va a hacer de su vida, hasta que al más puro estilo *Harry Potter* la magia llega hasta ella, sólo que en la forma de tres chicas con rollers que en la ciudad de Austin, Texas (población: 800.000 habitantes) practican un deporte "de con-

tacto" llamado roller derby.

Whip It es, en algún punto, una versión pagana de *Harry Potter*, un cuento de iniciación puntuado por los siguientes ítems:

- Incomprensión hogareña.
- Escape salvaje del ahogo doméstico.
- Es decir: nueva vida.
- Nueva vida a espaldas de los personajes de la vieja vida.
- Grupo de pertenencia.
- Mentores.
- Deportes (quidditch vs. roller derby; o escoba voladora vs. patines ídem).
- Villanos.
- Romance.
- Y, sobre todas las cosas, construcción del héroe.

O de la heroína, en este caso, que recibe su primera lección bien temprano en la película. Bliss Cavendar, decíamos, es tocada por la magia de tres patinadoras que, mientras ella trata de explicarle a su mamá que comprar un par de borceguíes en el mismo lugar en que venden pipas de agua no está tan mal, le entregan un *flyer* con la información sobre roller derby, el mentado deporte amateur en el que dos grupos de chicas patinan en una pista ovalada tratando de sumar puntos en base a sobrepasar a sus contrincantes. Es difícil de explicar pero fácil de entender, veloz y ligeramente violento, lleno de "medias de red y apodos sexis". En fin, que Bliss recibe el volante y acude a una velada de RD en la que el equipo de las Hurl Scouts vuelve a perder sin atenuantes, consolidando un historial de tres años sin victorias. A la salida del match, y en un improvisado puesto de merchandising, Bliss se cruza brevemente con una de las Hurl Scouts, Maggie Mayhem (Kristen Wiig), y se produce entre ellas el siguiente diálogo:

- **Bliss:** Ustedes son mis nuevas heroínas.

- **Maggie:** Ponete unos patines. Convertite en tu propia heroína.

O el punk explicado a las niñas: rusticidad pueblerina x

grrrrl power = patina tú misma. Las palabras de Maggie Mayhem funcionan para Bliss como el "sombbrero seleccionador" para Harry Potter: no sólo se dedicará al roller derby, sino que además será, sin dudas, de corazón, una Hurl Scout, grupo de descastadas encantadas de salir últimas, que, previsiblemente en el mejor de los sentidos posibles, empiezan a sentir la necesidad de ganar de vez en cuando con la llegada de Little Miss Cavendar, *nom de guerre* Babe Ruthless cuando está sobre sus patines.

Otro elemento adicional/tradicional que incluye Barrymore, que no se priva de honrar con gracia y desparpajo y cierta, deliciosa torpeza (ya volveremos sobre esto) a ninguno de los lugares comunes de este tipo de cuentos, tiene que ver con un objeto de interés romántico para Bliss, que vendrá con sus canciones de rock indie y su rotura del corazón incluidas, faltaba más.

Hasta ahí, la baraja. Pero lo que cuenta también en *Whip It* es el modo en que Barrymore (que se reserva en la película el papel de la más cabeza hueca de las Hurl Scouts) juega sus cartas: la última de las princesas hollywoodianas baja juego de modo lujurioso y heterodoxo. Para empezar digamos que, evidentemente, se tiene una fe extraordinaria para lograr que el todo sea más, bastante más que la suma de las partes. La crítica de cine pasó de un presupuesto falso (las fichas técnicas son importantes) a otro igualmente tramposo (las fichas técnicas son el mal absoluto). Uno de los sentidos en los que *Whip It* se parece a esos films brillantes e irresponsables de los ochenta (pongamos *Totalmente salvaje*, de Jonathan Demme) es que los nombres involucrados no son cualquier cosa. Claro que uno puede agarrar una Ferrari y estamparla contra el primer árbol del camino, pero Barrymore está lejos de eso, y su *patchwork* de cast perfecto (pero perfecto, eh), altas foto (Robert Yeoman) y edición (Dylan Tichenor) y música para volar (The Ettes,

Whip It es, en algún punto, una versión pagana de Harry Potter, un cuento de iniciación.

Raveonettes, Breeders, Little Joy, Peaches... ¡Dolly Parton!) ponen a la película en un lugar de partida inmejorable. ¿La ficha técnica superstar es una manera de disimular cierta torpeza de principiante? Podría ser, pero ¿se puede decir que es ése un gesto torpe? Nop.

Barrymore-directora tiene problemas a la hora de la velocidad en la pista de RD y se busca problemas a la hora de cumplir con los pasos que una comedia dramática deportiva teen debe cumplir. Lo primero no es grave, aunque hubiese sido bueno que el vértigo de *Whip It* no fuese sólo emocional (volviendo un par de décadas atrás: necesita un poco del pulso de la Bigelow de *Punto límite*, pero eso, se sabe, no es algo fácil de hacer). Lo segundo es glorioso: la directora y su guionista (Shauna Cross, jugadora de RD ella misma, autora de *Derby Girl*, la novela en la que se basa *Whip It*) pitchean la cronología, estiran, ralentizan, bajan y suben *bpm's* sentimentales, hacen de DJ's utilizando el equipamiento básico de este tipo de cuentos, y logran una suerte de film-remix que respeta sus pautas genéricas pero también les baila encima. Lo que resulta en una Barrymore tras la cámara que es bastante parecida a la actriz: dulce y peligrosa, adorable y revoltosa, sexy & motherfucker. [A]

ESCUELA DE FOTOGRAFIA CREATIVA



ANDY GOLDSTEIN
A-1190

Formación Profesional en Fotografía Digital de Alta Calidad

Fucking Bodeen

por Lilian Laura Ivachow

"Quiero irme de este pueblito."
Footloose, 1983
 "Todo porque vivimos en este fucking pueblo." **Descubriendo el amor**, 1998
 "Bodeen, Bodeen, Bodeen, que alguien me saque de aquí."
Whip It, 2009

La primera referencia en la que hay que situar al primer film dirigido por Drew Barrymore es el estado de Texas. La segunda sería Austin: "un importante centro urbano", diría Lilita Carrió si se impusiera como alcaldesa de la capital texana. La tercera es Bodeen, una pequeña ciudad al sur de la capital donde vive Bliss (Ellen Page, la protagonista de *La joven vida de Juno*).

Bodeen es un poblado pequeño, pacato y country. Tan country y sureño que parecería estar rodeado por plantaciones de algodón. Es un poblado suburbano típico con gente típica de mentalidades típicas y una fábrica (la Blue Bonnet) que nuclea el trabajo y la vida social. Uno de los habituales eventos de la Blue Bonnet es la celebración de un concurso de belleza con elección de su "Miss". A éstos concurre Bliss, o bien es "llevada" afanosamente por su madre.

Pero lo hay que decir es que, en la realidad, Bodeen no existe. La razón de su carácter ficticio (que viene de la novela *Derby Girl*, en la que se basa *Whip it*) responde a su tipicidad. Bodeen no es ningún pueblo y a su vez es todos los pueblos. O bien es el pueblo originario que cualquier ser extraño, simple y adorable, con afán de transformarse heroicamente o expandir un mínimo horizonte personal está llamado a abandonar. Cuando Bliss y su mejor amiga Pash escuchan el tema de Dolly Parton "Jolene", cantan



sobre él paródicamente reemplazando "Jolene" por "Bodeen", mientras reflexionan sobre la vida en el pueblo: "Es deprimente vivir aquí, no soporto a los palurdos racistas, me muerdo de ganas de irme a Austin".

Una escena breve y decisiva es cuando Bliss y su madre van de compras a Austin. En principio vemos que Bliss, en contraste con el estilo "utilísima" de su progenitora, elige una tienda alternativa y unos zapatos casuales. En el momento de pagarlos, la madre elogia unos jarrones (cuya evidente función es servir como receptáculos de drogas), creyéndolos floreros. Ante la burla de los cajeros por la confusión, decide no comprar zapatos "en una tienda para drogadictos". Vemos entonces a Bliss actuando por cuenta propia: a espaldas de su madre, los compra con su dinero. Pero lo esencial es que en esta tienda necesariamente localizada en Austin Bliss encuentra el folleto promocional del roller derby.

Tal vez este primer acercamiento resulte demasiado analí-

tico para *Whip It**, título que parecería contener el sentido del ritmo de la película: "whip" es látigo, y es como si varias escenas se acompasaran con este implemento sumado a porrazos, codazos, tortazos, zambullidas, vómitos y carcajadas. *Whip It* también nos introduce en un novedoso deporte de competición, contacto y espectáculo con contrincantes que portan nombres como "Desalmada" o "Eva Destrucción" y parecen salidas de un cómic peripatético.

Sin embargo, hablar de "pueblo originario", "héroes", "transformación personal" (patrones narrativos sistematizados por Joseph Campbell) resulta productivo en una película que, aunque destila desenfado y espontaneidad, ciñe su entramado a la estructura más clásica. Otro de los elementos que Campbell observa es la "reticencia del héroe" ante el "llamado a la aventura". Cuando, tras su primera experiencia como espectadora de roller derby, Bliss se acerca a

Maggie y le dice que es su nueva heroína, Maggie la invita a una práctica y Bliss duda antes de aceptar. Esta reticencia inicial es interesante porque el camino de la transformación personal supone el autoconocimiento. Si Bliss duda de sí misma es porque ignora, moldeada por mandatos e imposiciones maternas, que tiene esta capacidad. Esto me recuerda a una historia de un cóndor que, criado en un corral de gallinas, había adoptado los modales ociosos de éstas. Y aunque suena cursilón decir "no sabía que podía volar tan alto", nos sucede muchas veces que, limitados por nuestro género, clase y educación, desconocemos nuestro potencial. Al alejarse de su madre, Bliss se aparta de su precepto conservador "La belleza no dura para siempre" para recibir aquel legado que la enorme y siempre bella Jean Moreau le impartía a Nikita en *Nikita* (Luc Besson) cuando le daba lecciones de urbanidad: "La feminidad no tiene límites". (Vale aclarar que los concursos de belleza convocan chicas exageradamente jóvenes, y en el roller derby, por lo que se ve, compiten mujeres de hasta casi cuarenta.)

Podría decirse mucho más sobre esta atractiva ópera prima de Drew Barrymore, que aunque dista formalmente de *A prueba de muerte*, de Tarantino, comparte su espíritu, camaradería y mujeres fuertes, y además cuenta con Zoe Bell (la doble de riesgo de Uma Thurman en *Kill Bill*). Una película que invita a revisiones, que convoca a la escritura y que lamentablemente sólo se estrenará en DVD.

*El "látigo" (whip) es una jugada estratégica a la que recurre el equipo de Bliss. El imperativo "whip it" alude a la necesidad de hacerla en el momento conveniente. [A]

Necesito un amigo

por Juan Pablo Martínez

Hazme reír

Funny People

Estados Unidos, 2009, 153', DIRIGIDA POR Judd Apatow, CON Seth Rogen, Adam Sandler, Jonah Hill, Jason Schwartzman, Leslie Mann, Eric Bana, Iris Apatow, Maude Apatow. (AVH)

Atención: Se revelan detalles de la presentación del argumento.

Mucho se ha hablado de *Hazme reír*, pero no todo lo que se habló de *Hazme reír* fue a favor. La película fue recibida con un desconcierto generalizado, claramente producto de la expectativa. Es que todos esperaban una de las comedias disparatadas y repletas de gags con un trasfondo de humanidad a las que Apatow nos tiene acostumbrados, y *Hazme reír* está muy lejos de eso. Encima, el hecho de llamarse *Funny People* no ayudó demasiado. Pero no se trata de un título desatinado, porque si bien sus personajes (principalmente el de Adam Sandler) son cualquier cosa menos graciosos en la vida cotidiana, sí lo son en el escenario. *Hazme reír* (título que contiene un desafortunado juego de palabras pero que funciona si no se aplica dicho juego) es una película amarga, terriblemente amarga, sobre comediantes stand-up, disciplina a la que sus dos protagonistas y el mismo Apatow se dedicaron durante un largo tiempo. La película no tiene gags (no los busca, tampoco), y gran parte de su humor nace de las rutinas de estos comediantes, que son recibidas por sus colegas no con risas sino con la frase "Eso fue gracioso". Si bien hay cierto *comic relief* por el lado de los dos tipos con quienes vive Ira, el personaje que interpreta Seth Rogen, incluso esas escenas en apariencia luminosas



tienen un fondo oscuro, porque toda la trama de la película parte de una traición. Es aquí donde tenemos la clave del mundo desesperanzado que nos pinta Apatow en la película. Esto no es algo nuevo: las ideas sobre el matrimonio que se exponen mediante el personaje de Paul Rudd en *Ligeramente embarazada* son una clara muestra del pesimismo de su cine, pero si ahí eso estaba contrarrestado por una película que es pura ternura, aquí no hay nada que la contrarreste.

En la película (especialmente en esa extraña coda de una hora y pico que nos presenta nuevos personajes que resultan ser centrales en la historia y a la que nos dedicaremos más adelante), el personaje de Ira es "la voz de la conciencia". Cuando los personajes están haciendo cosas terribles, es Ira quien intenta resolverlas o impedir que sucedan. Pero es el mismo Ira quien, al comienzo, traiciona a Leo (Jonah Hill), su mejor amigo, cuando decide tomar él solo el trabajo de "escritor de chistes" que el comediante George Simmons (Adam Sandler) les encomendó a los dos, ocultándole a Leo que el pedido era para ambos.

Igualmente, a pesar de toda esta amargura y pesimismo, *Hazme reír* elude por completo todo tipo de gravedad. Uno de

los centros de la película (créame, hay muchísimos) es una enfermedad terminal, una extraña forma de leucemia que padece George Simmons y para la que está haciendo un tratamiento experimental. Pero Apatow no recarga las tintas, no cae en el abuso de "escenas de sufrimiento" y "escenas de hospital" inherentes a las películas con enfermedades graves. Al contrario, algunos de los momentos de comedia más pura en la película se dan a causa de esta enfermedad, como las visitas al médico europeo con "acento Schwarzenegger". En cambio, tal vez el momento más triste de la película sea aquél en el que Simmons contrata a Jon Brion y su banda para zapar. Luego de interpretar versiones brillantes de canciones como "Real Love" de Lennon (o de Los Beatles, según Jeff Lynne en el *Anthology 2*) y "Photograph" de Starr-Harrison —que vuelven a demostrar que, además de talento actoral, Sandler tiene también un gran talento musical—, los músicos se tienen que ir porque el tiempo estipulado se pasó, y George se lamenta porque la única manera de juntarse a tocar un par de canciones es pagándoles a desconocidos. Más que su enfermedad, el problema de George es que tiene que afrontarla solo. Ira pasa

de ser un "autor de chistes" a ser un "asistente", pero, aunque todo vire para el lado de la amistad, no deja de ser un empleado.

Y de repente (¡spoiler alert!), Apatow decide hacer algo inaudito: incluye una especie de secuela dentro de la misma película. Cuando el conflicto principal se resuelve, queda un cabo suelto: la única mujer que George amó en su vida. Así, George e Ira emprenden un viaje para visitar a esta mujer (Leslie Mann), quien ahora vive junto a su marido australiano (Eric Bana, comediante sorpresa) y sus dos hijas (interpretadas por Iris y Maude Apatow, hijas de Judd y Mann y actrices extraordinarias), lo cual desencadena una serie de conflictos que se van sumando y sumando hasta explotar en una escena rarísima, de tal incomodidad que los planos ni siquiera pegan. Toda esta última parte resulta ser la más polémica, la que más rechazos generó y la que más se aleja de las convenciones narrativas clásicas a las que la película había adherido hasta ese momento. Pero es también la decisión más arriesgada de la película y, si uno lo piensa bien, es la que la pinta como lo que realmente es. Mick LaSalle, del *San Francisco Chronicle*, habló de "européismo", pero creo que "cassavetiano" es un poco más atinado. Esa desprolijidad, ese desafuero, ese uso de la cámara en mano no hacen más que darle el cierre perfecto a una película hiperrealista, que comienza con imágenes documentales de la juventud de Adam Sandler haciendo jodas telefónicas junto a sus amigos Apatow y Janeane Garofalo y está repleta de imágenes sobreexpuestas, cortesía de Janusz Kaminski, quien logra que, por primera vez, una película de Judd Apatow se vea increíble. [A]

Tocar el vacío

por **Guido Segal**

En la Luna

Moon

Reino Unido, 2009, 97', **DIRIGIDA POR** Duncan Jones, **CON** Sam Rockwell, Kevin Spacey, Dominique McElligott, Benedict Wong, Matt Berry. (Sony)

"Lo sacro nos aparece así como numen, como tremendum, es la intuición que tenemos de algo que no es producto del hombre y hacia lo cual la criatura siente, al mismo tiempo, atracción y repulsión. Nos produce un sentimiento de terror, una irresistible fascinación, un sentimiento de inferioridad y un deseo de expiación y sufrimiento. (...) Lo tremendo y lo fascinante han renunciado a revestirse de las apariencias antropomorfas del ser perfectísimo, para asumir las de un vacío respecto del cual nuestros propósitos están destinados al fracaso."

Umberto Eco

La estrategia de la ilusión

Soledad, aislamiento, clonación, escasez de recursos naturales, megacorporaciones, sujetos escindidos, falta de contención ante lo enorme e inexplicable: palabras o frases que escuchamos con frecuencia como reflejo del mundo actual, hasta el punto del hartazgo. *Moon* (*En la Luna*) se conecta con cada una de esas temáticas, pero es también, a diferencia de la anarquía pop-nihilista de la cultura actual, una película con claras jerarquías y claras prioridades. Si bien la originalidad no es una de sus virtudes más salientes, sí se destaca por su refrescante rigor –vaya paradoja–, en tanto que las partes se subordinan al total y forman una unidad, una sola cosa. Atención: se trata de un elogio



no al orden per se, sino al orden en tanto sistema de prioridades. Lección número uno de Heidegger: si vamos a enfrentarnos a los recovecos de la metafísica, mejor es elegir un camino claro y definir cada uno de los peldaños.

Con *2001* hacia un lado y *Solaris* hacia el otro, Duncan Jones (hijo de David Bowie, pero mejor obviar toda referencia a *Space Oddity*) elabora su tratado sobre la soledad y los riesgos de vivir en cercanía con la inmensidad sideral imitando a sus principales influencias. Lo que es más, no esconde nunca el hecho de que tiene como norte las glorias pasadas de Kubrick y Tarkovski; encuentra un fino equilibrio que tampoco llega al homenaje, e incorpora elementos centrales de esas películas con leves alteraciones sustanciales: la computadora que habla (antes HAL, ahora GERTY) es benigna y amigable; las visiones imaginarias no son ya de otros seres humanos sino de sí mismo, y gozan de una carnalidad que vira la trama en otra dirección. Como se dijo antes, la película no brilla por su originalidad, sino por su tenacidad, su diligente manejo de la información, el modo en que se dosifican los avances de

la narración, montando pequeñas variaciones que hacen que la película nunca aburra, y, más importante, que las partes estén subordinadas al todo. Jones hace una película sin lucimientos para que se luzca la idea central. Esto es llamativo especialmente en dos aspectos: los efectos especiales y la actuación. El paisaje lunar es adorable a la manera de las viejas construcciones en stop motion de Ray Harryhausen, pero también es creíble y tangiblemente ominoso. No hay cámaras que sobrevuelen dunas blancas, sino planos de establecimiento y de avance. La discreción es absoluta y de muy buen gusto. No hay ánimo de romper esquemas, sino de encontrar la pieza justa. Lo mismo ocurre con la actuación múltiple de Sam Rockwell: no hay show para las masas, no hay performance oscarizable a base de lagrimones y locuras espontáneas. Rockwell da cátedra en borramiento de uno mismo en función del bien del/de los personaje/s. Él es la cara de la película, pero sólo en tanto entiende el espíritu que ésta busca tener, y se la pone al hombro como vocero que conoce a la gente que representa. Rockwell se ve obligado a jugarla solo, y sin embargo parece estar a dueto consigo mismo. Así de bueno es su trabajo: una artesanía de mano maestra, una canción country bien ejecutada a *low tempo*.

Elogiamos entonces la solidez y unidad de *Moon*, su cohesión y su claro sentido de prioridad. Dicho así, suena a una tesis de doctorado más que a una película. Tal vez, como las buenas películas, logra decir algo sobre la vida o sobre el mundo mucho más efectivamente que las extensas parrafadas expositivas. *Moon* habla de un mundo futuro con condiciones extremas que intuimos más de lo que vemos, y habla del

sacrificio de un hombre en función de la sociedad, habla de encontrarse con lo que hay en uno mismo más allá de lo que uno conoce, habla de la deshumanización en función de conceptos mayores; en fin, habla de infinidad de cuestiones que dan a entender más de lo que especifican, y uno bien podría decir que es una película sobre lo inconmensurable, lo que no podemos pensar, lo que nos evidencia nuestra propia limitación. ¿Y qué es lo que no se puede pensar? Si tomamos a Wittgenstein, Dios. Ahora bien, *Moon* es una película que entra en un tipo solo hablando con un robot, un tipo mundano y corriente que no posee crucifijos ni menciona al Salvador. Como bien dice Eco en la cita que encabeza esta nota, nuestro mundo laico ha abandonado a la figura de Dios, pero lo sagrado sigue vivo. Dios sigue pesando sobre este apocalíptico y desmembrado mundo posmoderno, no ya como el Padre Todopoderoso, sino como un vacío que apenas intuimos, un vacío que desbarata la idea de totalidad, que invita al nihilismo, que da motivos para que nos sintamos tan solos y tan aislados en nosotros mismos como Sam Bell en la base Sarang. La película, fiel a su discreción, no expone conclusiones, sino que plantea preguntas y deja las pistas para que el espectador reconstruya el mundo metafísico-ontológico que articula todo el relato. *Moon*, desde su modestia, honra infinitamente al género: alegando remitirse a su escueto argumento, está en realidad hablando de mucho más, de un mundo de pesadillas y horrores que excede las naves y cohetes, que vive dentro de las sociedades y de sus células constitutivas, los humanos, eternamente atormentados por su propio imaginario. [A]



IVAN ZULUETA

1943-2009

Cuando hace unos años Andrés Duque consiguió acceder a Iván Zulueta y entrevistarlo para su documental *Iván Z*, fue como si ante los ojos del cinéfilo español hubiese reaparecido la mismísima Ada Falcón. El retiro de Iván Zulueta, recluido desde hacía años en esa suerte de Sunset Boulevard del underground que era el caserón familiar con vistas a la donostiarra playa de la Concha, representaba también la imposibilidad del retorno de una época tan convulsa como fascinante dentro del cine español. Nadie especulaba siquiera con su retorno, como si éste ya no tuviese sentido fuera de aquellos años setenta. Si se le esperaba, era con ocasión de alguna inauguración de sus exposiciones de pintura o polaroids. Pero el Iván Zulueta cineasta había muerto ya muchos años atrás, prácticamente en el mismo momento que dejó listo su único largometraje, *Arrebato* (1980), legando a la posteridad la gran obra de culto del cine español. Tremenda injusticia; el cine de Zulueta (sus visionarios cortometrajes de los setenta) podía ser experimental pero no había nacido para ser maldito. De ahí que sus últimos trabajos para televisión (puede que incluso también *Arrebato*) nunca diesen la medida exacta de su talento. **JAIME PENA**

KATHRYN GRAYSON

1922-2010

Kathryn Grayson representa un fenómeno curioso dentro de la comedia musical americana, ya que su falta de carisma

en la pantalla y sus, por momentos, insostenibles gorjeos en las películas en las que participaba les resultaban un pesado lastre a muchos de los amantes de ese hoy casi extinguido género (me incluyo). Nacida como Zelma Kathryn Elizabeth Hedrick, fue descubierta en audiciones de radio y debutó en la pantalla en 1941; su apogeo fue en las décadas del 40 y 50 y se retiró a fines de esta última. Sus trabajos posteriores fueron en clubes de noche y en teatro. Perteneciente a la misma estirpe de Jeanette MacDonald y Jane Powell (la de las sopranos que participaban en comedias musicales), no logró, como aquéllas, transitar con simpatía la pantalla, al menos en algunas ocasiones. Sus papeles más relevantes fueron en *Leven anclas*, *Magnolia* y *Bésame Catalina*, pero, insisto, no se puede evitar recordar la manera en que destruyó bellísimas melodías de la música popular americana, como "Smoke Gets in Your Eyes", "Yesterday" y "So in Love". **JORGE GARCÍA**

ZELDA RUBINSTEIN

1933-2010

El de Zelda Rubinstein es un caso bastante bizarro entre las actrices del siglo XX. Nacida en Pittsburgh, desarrolló diversos estudios antes de descubrir su vocación como actriz en 1978, cuando tenía 45 años. Debutó en la pantalla en 1980, y hay por lo menos dos papeles en su carrera que la convierten en una actriz recordable: el que desarrolló en la saga *Poltergeist* y su actuación en la curiosa *Angustia*, del español Bigas Luna. También fue una activa defensora de los derechos de las minorías y, en particular, fue una de las primeras luchadoras en defensa de los enfermos de SIDA. Pero su rechoncha y retacona figura será recordada por los cinéfilos debido a los papeles mencionados. **JG**

ANDRÉS PAZOS

1945-2010

A pesar de que nació y murió en Galicia, a este actor de formación eminentemente teatral se lo recuerda por sus participaciones de los últimos años en el cine uruguayo, en títulos como *La perrera* y, sobre todo, *Whisky*, la multipremiada película de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, donde su interpretación del oscuro dueño de una tienda no era opacada por el tal vez más brillante en lo inmediato trabajo de Mirella Pascual. **JG**

FESS PARKER

1924-2010

Nacido en California, fue un reconocido atleta antes de estudiar actuación en los años 50. En sus comienzos trabajó para Walt Disney en la serie *Davy Crockett* y desarrolló su carrera principalmente en la televisión (su rol más famoso fue en la serie *Daniel Boone*). Consecuente conservador (fue candidato a senador por el partido republicano y amigo íntimo de Ronald Reagan), sus dos papeles más recordables en cine fueron en *El mundo en peligro* (1954), excelente título de ciencia ficción de Gordon Douglas, y en *El infierno es para los héroes* (1962), notable film bélico de Donald Siegel. **JG**

ESTHER GORINTIN

1913-2010

Otro caso de una actriz con una (muy) tardía aproximación al cine. Nacida en Polonia como Esther Gorinzstein, se radicó en Francia y en 1999, cuando contaba con 86 años, llamó la atención del director Emmanuel Finkiel, quien la contrató para un rol importante en su film *Voyages*, en el que desarrolló una conmovedora actuación. Si bien luego trabajó en unas quince películas, es ese papel el que hará que su figura perdure en la memoria de los cinéfilos que tuvimos la oportunidad de verlo. **JG**

GEORGES WILSON

1921-2010

Excelente actor secundario francés, padre del también actor Lambert Wilson, tuvo una importante participación en proyectos teatrales, ya que fue director del Théâtre Populaire de París entre 1963 y 1972, sucediendo a su maestro Jean Vilar. Luego, entre 1978 y 1995, estuvo al frente del Théâtre de l'Ouvre, también de París, lo que no le impidió desarrollar una carrera cinematográfica muy prolífica en la que siempre impuso su imponente y autoritaria presencia. Tal vez su rol más importante fue el que interpretó en *Una larga ausencia* (de Henri Colpi y con guión de Marguerite Duras), que fue uno de sus escasísimos papeles protagónicos. **JG**

Además de ser uno de los mejores jugadores en la historia del rugby mundial, y de figurar en el Libro Guinness de los Récords por la cantidad de tantos que convirtió, Hugo Porta fue el primer embajador argentino en Sudáfrica luego de que se restablecieron las relaciones entre los dos países, hacia el final del Apartheid. Él estaba presente en el mundial que se retrata en *Invictus*.

El hombre justo, en el lugar correcto

por Agustín Campero

¿Qué te pareció la película?

Mi visión es un poco parcial. De algún modo uno siente que fue protagonista de esa época. Estaba ahí. Como película, *Invictus* tiene un 10% de Hollywood y mucho de realidad. La historia es muy rica y las cosas que se pueden contar son infinitas. La película deja un mensaje, que no es espectacular. En lo personal, me gustó mucho y me emocioné en muchos pasajes. La personalidad de Mandela está muy bien tomada, en sus expresiones, su manera de hablar.

¿Qué te emocionó?

Las partes en las cuales queda clara su grandeza como estadista y como ser humano. Cuando decide no abolir el símbolo de los Springboks (el seleccionado sudafricano). O cuando va a la Casa de Gobierno y convence a la gente que se quería ir del Gobierno para que lo acompañen. El momento de su asunción es muy emocionante, ahí hay imágenes reales. Yo estaba ahí, a muy pocos metros de Mandela. Eso sí que parecía una película de Hollywood. Nos citaron en la casa del presidente, antes de ir al acto. Ahí tuve la oportunidad de charlar con personalidades que tomaban decisiones muy importantes sobre lo que pasaba en el mundo: Arafat, Fidel Castro, el Príncipe de Asturias, el Duque de Edimburgo, Benazir Bhutto...

¿Leíste el libro en el que se basa la película (El factor humano)?

Me encantó. Aparte el libro tiene un capítulo dedicado a quien es mi amigo más cercano en Sudáfrica, Morné du Plessis (un simbólico e histórico capitán de los Springboks, y manager durante el mundial que tiene lugar en la película), quien luchó e hizo muchas cosas para el cambio del país y para el éxito de su equipo. Me gustó más que la película. Ahí parece como que los sudafricanos, al comenzar la copa, no tenían chances, pero en realidad venían obteniendo muchos éxitos. Y la lógica indica que, cuando los sudafricanos juegan al rugby, siempre pueden ser campeones, siempre pueden jugar bien, y siempre pueden ser los mejores. No tengo dudas de que Mandela debe haber incidido, y ésa es la parte que aparece agrandada en la película. Otra diferencia es que, en el libro, vos podés leer cómo Mandela, desde la cárcel, ya había elegido estudiar la cultura de los afrikáners, entenderlos, conocer sus gustos, conocer a su enemigo. Y también cómo tuvo la grandeza de sumar al enemigo. Lo que no se ve en la película es que, cuando Mandela sale de la cárcel, tiene otro discurso, más confrontativo. Y recapacita, su discurso se va moderando, a pesar de la firmeza de sus ideas. Se da cuenta de que sin los blancos él no podía darle a su gente lo que pretendía. La dinámica de los acontecimientos hacía que él tuviera que ser muy firme en sus convicciones, pero también tenía que negociar para ir logrando cosas. En eso hay que reconocer a su antecesor, Frederik de Klerk, que fue considerado un

traidor por sectores de los blancos, cierta virtud. Negoció y confió en Mandela.

¿Te gustó cómo está filmado el rugby?

Sí. Es muy difícil reflejar fielmente cómo es un partido, un juego de tanto contacto y tan físico. Se nota que los actores que hacen de jugadores son efectivamente jugadores de rugby. Hay imágenes que son reales. Para el rugby es una difusión increíble. Se habla de los principios del juego, de lo importante que es el juego. En el fondo, esta película es importante para el deporte en general, como finalidad, como vehículo para lograr algo: integración, educación, una manera de representar una cultura. Lo que aparece en la película es muy cierto: al principio, los negros no apoyaban al equipo, y durante el mundial fue creciendo esa idea de "un equipo, una nación", y eso sirvió un montón. Todos los deportes contienen valores muy importantes. Lo importante es cómo se transmiten esos valores, que están en el rugby, el fútbol, el básquet, etcétera. Es fundamental la enseñanza de esos valores. En Sudáfrica, el rugby jugó un papel muy importante porque es el deporte de los blancos. Era una actividad sólo de blancos. Pero a través del juego del deporte se pudo hacer que los negros se viesen representados. Después de la elección de Mandela, los equipos representativos tenían que tener un porcentaje de jugadores de color, lo cual generó algunos problemas, porque eso iba en contra de la idea del mérito deportivo.



¿En qué momento Mandela se da cuenta de que el campeonato de rugby era una oportunidad para construir "la nación del arco iris"?

Creo que se va dando cuenta sobre la marcha. Antes del torneo, era muy importante el apoyo del Congreso Nacional Africano (CNA); sin ese apoyo no se podía hacer el campeonato. Ahí ya hay una identificación de oportunidad, pero luego todo crece sobre la marcha. Y, desde ya, fue fundamental la ayuda del equipo; sin ese equipo las cosas no se habrían dado así. A mí me contó Morné du Plessis (que en la final estaba al lado de Mandela) lo que fue escuchar dentro de la cancha la ovación que recibió Mandela cuando entró a saludar al equipo, el grito de "Nelson, Nelson". Yo viví una experiencia única: cuando Mandela cumplió un año de gobierno, logramos hacer un amistoso de fútbol entre el seleccionado argentino y el sudafricano, la "Copa Mandela". Empatamos 1 a 1. Yo lo acompañé a Mandela al campo de juego y le presenté a todos los jugadores, uno por uno. Lo más impresionante fue cuando él levantó las manos, la onda que vino desde las tribunas, el poder del tipo. Algo espectacular.

¿Cómo fue incorporando el equipo de rugby esa misión transmitida por Mandela?

Seguramente no todos compraron la idea, alguno debió impostar. Pero fue importante cuando los Springboks iban a los *township* (algo así como villas miserias de los negros) a jugar con los chicos. Hace poco yo fui con los Springboks a Soweto, y no te puedo contar la forma en que los chicos y los jugadores interactúan. Ahí te das cuenta del poder del deporte. Yo formo parte de la Academia Laureus, que tiene una fundación presidida por Mandela. El legado que nos dejó él es una frase suya: "El deporte tiene el poder de cambiar el mundo". Mandela dice que la responsabilidad de los deportistas es más grande que la de los políticos, porque los deportistas llegamos más y mejor a los jóvenes, tenemos un lenguaje más directo. En el discurso inaugural de la Academia, dijo que el deporte tiene el poder de llevar esperanza a donde no la hay. Son todos mensajes que vivís en la película.

En la historia de Sudáfrica, ¿hay un antes y un después del mundial?

Lo importante fue unir por primera vez a

un país, detrás de algo. Eso existió, y en la historia de Sudáfrica fue fundamental. Hoy el desafío que tiene el país es al revés: van a organizar el mundial con el deporte de los negros, y tienen que unir al país detrás de ese equipo. Es importante que los blancos se suban como se subieron los negros en su momento. Es más complicado, no tienen posibilidades de salir campeones, y además la situación no es igual. El blanco fue siempre el que mandaba, el fuerte. Hoy las cosas son distintas.

A vos te tocó ocupar un lugar importante en la historia. Vos encarnabas la conjunción política (como embajador) con la deportiva (como un jugador de rugby reconocido mundialmente). ¿Cómo fuiste viviendo el mundial?

Cuando Menem me ofreció la Embajada, a mí me cambió la vida. Yo volvía del trabajo, como hoy, y mi mujer me dice: "Te llamó el Presidente". Yo pensaba que era el presidente de mi club, Banco Nación, pero no, era EL presidente, como en la película. Llamé muerto de miedo, me atendió el Edecán. En 20 minutos ya estaba en la Casa de Gobierno. Me dijo que quería recomponer relaciones con Sudáfrica, yo le dije que me parecía bárbaro, que era un país que estaba mucho más cercano a la Argentina de lo que nosotros creíamos, y ahí mismo me ofreció ser embajador. Me dio cuatro días para contestar, y al final acepté.

Yo me di cuenta de que tenía un plus. Lo que tenía que hacer era tratar de ser yo mismo, no de ser tan embajador. Eso me daba ciertas licencias como para poder romper el protocolo. Al principio era difícil porque yo era el embajador de los del "deporte de los blancos". Eso yo lo sentí. Cuando se acercaba la visita de Menem, me la cancelaron tres días antes, porque no estaban preparados para recibir una misión diplomática como esa. Poco tiempo antes había ido Mitterrand, y eso los había desbordado. Lo que se ve en la película es verdad: había que unificar las Fuerzas Armadas, la Policía, todo. Hubo que recomenzar todo un trabajo. Ahí viene el tema del partido de homenaje por el primer año de gobierno. Después me devolvieron el gesto, y Menem fue el primer Presidente de América en ir a ver a Mandela en una visita oficial.

¿Cómo viviste el mundial?

Lo disfruté como embajador y como jugador. Fui a los partidos más importantes. Lo que está puesto en la película fue así: en el primer partido había apatía por parte de los negros, y al final se cumplió lo de "un equipo, una nación". Lo del himno fue así, los jugadores aprendieron el himno durante el campeonato. Y lo de la canción "Shosholozza" ocurrió tal y como aparece en la película: todo el estadio la cantaba. [A]

DOCE VECES DOCE

Elogio del Abasto

por Eduardo Rojas

El Abasto joroba. Sus cinco arcos, cuatro iguales, uno más alto en el centro, parecen una caravana de improbables camellos que desfilan por Corrientes. Una caravana de jorobas que desafían al tráfico que en ese par de cuadras se va adensando, preparándose para el caos cercano del Once. Una joroba, o cinco, anómala y dominante; su altura ha sido superada hace tiempo por muchos de los edificios cercanos. Las torres que el multimillonario Soros construyó a fines de los noventa junto con el shopping que ahora ocupa el viejo mercado se reúnen en círculo por uno de sus flancos, entre Anchorena y Sánchez de Bustamante, como si estuvieran conspirando para demolerlo o al menos empujearlo. Pero no, ninguna babélica altura es capaz de treparse a su dimensión; el Abasto es un imán de las miradas, por Corrientes distrae el tránsito, por las laterales o la

opuesta Lavalle, en cualquiera de las calles en que se mezcla el cándido turismo extranjero con la más reciente inmigración latinoamericana (un grano creciente para la mala conciencia discriminatoria de los porteños) y los restos de la marginalidad que resiste en representación del viejo barrio. El edificio del Abasto parece un templo que los sacerdotes de un dios desconocido han abandonado de pronto; un culto de otras épocas, sincrético y pagano, que se infiltra entre los relumbrones de los Starbucks y Mc Donald's, de las marcas de ropa más o menos elegante, sube por sus escaleras mecánicas y desdeña los expendios de pochoclo y comidas descartables que funcionan como aduana del complejo de cines. Es el Mercado de Abasto, una joroba en la avanzada de la posmodernidad que pretendió cargárselo. El shopping nunca pudo adueñarse totalmente del barrio y su emblema. La vieja arquitectu-

ra gibosa aguanta y joroba. Ése es el lugar del Bafici. ¿Cuánto se habrán ayudado recíprocamente, el Festival anidando bajo sus arcos año a año desde hace doce al edificio emblemático que lo cobija? Varias veces se han anunciado cambios de sede; desde hace un par de años un viejo y noble cine de barrio en Villa Urquiza recibe la inauguración del festival, y una ex fábrica textil de la zona sur devenida en no lugar de eventos (un rincón de Barracas oscurecido hasta la negrura por la desaparición del trabajo —en este lugar sí ganaron—; la hueca letanía postapocalíptica del posmodernismo se transforma allí en sonidos electrónicos; el bar El Chino, cerrado, estaba cerca) recibió su clausura el año pasado. Las distintas sedes distantes prodigan la programación, pero el Bafici es el Abasto, ya se trata de una cuestión de identidad. En los feos comederos del shopping, en los bares en donde purgamos

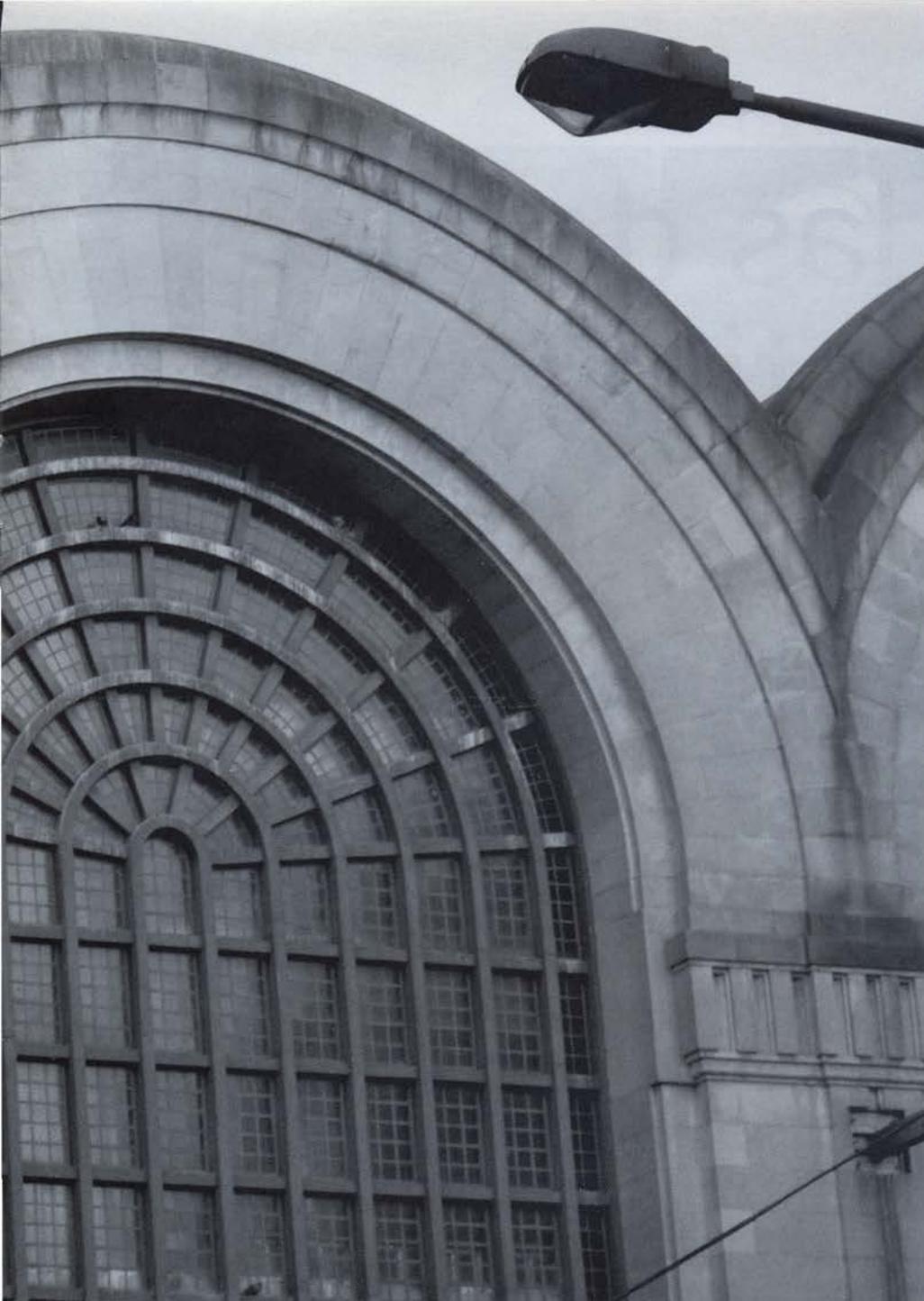


FOTO JAVIER PORTA FOUZ

las esperas a precios de dólar, en el meeting point de las vecindades (a propósito: el verdadero lugar de encuentro sigue estando en los pasillos, aquéllos en donde desembocan las escaleras que bajan de las salas, los laterales que van y vienen de las escaleras mecánicas), extendiéndose por las calles vecinas, mezclándose con su fauna arltiana de pun-gas y drogones. Esta mixtura hace juego con el caos deliberado, gozoso y creativo de la programación, la fortalece y le da sentido; los guapos del Abasto se sentirían cómodos en los arrabales de Taipei que conocimos por Tsai Ming-liang; el severo Béla Tarr baja al asfalto y puede convivir con los héroes suburbanos de Perrone. Doce años de promiscuidad en celuloide o digital parieron estas mezclas en un lugar próximo al centro geográfico de Buenos Aires, pero alejado de sus ombligos culturales.

Muy cerca, en Tucumán y Bustamante,

vivía hace unos veinte años Rodrigo Tarruella, con sus pulmones fatigados de tabaco negro y su espalda jorobada como una giba del Mercado, en un modesto departamento sombreado por un plátano de ramas enormes que amenazaban con entrar por la ventana de su primer piso. En aquel ambiente pringoso en el que daba sus melancólicas clases, una tarde Rodrigo me contó el argumento de la novela que estaba escribiendo a contrarreloj para presentar en un concurso. Era más o menos así: un hombre de mediana edad, ex militante político y cineasta, volvía del exilio para encontrarse con una Buenos Aires muy distinta a la de su juventud, una especie de Aquilea arrasada por la mediocridad y el olvido, en donde no había lugar para sus fervores de juventud. Ese ambiente extraño lo llevaba a iniciar un viaje con destino final en la Patagonia y puntos intermedios marcados por un azar

que encubría un destino minuciosamente diseñado por arcanos, revelados en las sucesivas escalas. En ese trayecto se cruzaba con cinco sectas cuyos objetivos y acciones se entrelazaban. Sólo recuerdo dos, partes de aquella estrafalaria confederación secreta: la última, una agrupación que reivindicaba secretos ritos mapuches, y la primera, una secta gardeliana que se proponía rescatar el antiguo espíritu del barrio del Abasto, devuelto por el turismo extranjero y los comerciantes frívolos que se habían adueñado del antiguo edificio del Mercado, transformándolo en un moderno centro de compras (no olvidemos que Tarruella escribía esto a principios de los noventa, y que el shopping se inauguró en 1998). Para conseguir sus objetivos, los sectarios inflaban un globo luminoso que reproducía la cabeza de Carlitos (el original, no el funesto que por entonces comenzaba a gobernar) y lo soltaban por las noches en las calles del barrio, mientras hacían correr la leyenda de que el fantasma de Gardel volvía furioso para llevarse a otra dimensión a los turistas y rastacuers que traicionaban el espíritu de su barrio.

He contado tantas veces esta anécdota, en charlas de café, en clases, que seguro jorobo a más de uno con su reiteración. Es probable que quienes fueron amigos de Tarruella más cercanos que yo, aquéllos que estuvieron con él en su final conozcan mayores detalles de la novela y su desenlace. Por mi parte, sólo puedo agregar que, como tantas otras páginas del testamento tarruelliano, esta novela se perdió en alguna editorial sin despertar el interés de ningún editor. Si vuelvo a contarla aquí es porque en su disparatada trama y en la propia figura de Tarruella se concentra la contradicción de lo que el Abasto significa para el Bafici y viceversa: esa irrupción –en este caso, bienvenida– de la novedad, de todo aquello que el mundo tiene de diverso, lo desdeñado por el discurso uniforme de la globalización, en un ámbito geográfico y humano que es uno de los campos de batalla locales entre lo entrañablemente viejo y las adocenadas novedades *prêt-à-porter* de una realidad que persigue el molde único.

Durante doce días nos encerraremos en el Abasto corriendo de una pantalla a otra con esa euforia artificial propia de la reclusión u otras intoxicaciones, que llega a su punto máximo después de la primera semana, va descendiendo hacia un leve desencanto en los días finales y se transforma en nostalgia y ansiosa espera de la próxima edición ni bien la presente termina. Doce días en que nos sentiremos al mismo tiempo aislados y parte del mundo en esa grata cárcel jorobada en que se transforma todo el complejo. Esos doce días deberán repetirse todos los años. Doce veces doce o setenta veces siete. Pero siempre en el Abasto. Dejémonos de jorobar. [A]

Las bodas de plata de un festival

por Jorge García

Existe en Latinoamérica, como en todo el mundo, una profusión cada vez mayor de festivales de cine, pero sólo unos pocos de ellos se han consolidado a lo largo del tiempo como auténticos hitos dentro de los eventos de ese tipo. Uno de ellos es el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, que ha cumplido en esta edición sus primeros 25 años. Impulsado en sus comienzos como un foro destinado esencialmente a difundir el cine mexicano, a lo largo de los años fue creciendo para convertirse en una amplia muestra del mejor cine latinoamericano, a lo que hay que sumarle su desarrollo como principal mercado de películas de ese origen, con una abundante presencia de productores y distribuidores de todas partes del mundo. Pero a partir del año pasado, con la incorporación de ex programadores del hoy extinguido FICCO, también ha crecido en la proyección de títulos importantes del cine universal. Estas características se pudieron apreciar en esta edición, seguramente una de las más concurridas de su historia, con la presencia de centenares de productores, distribuidores, directores, artistas y periodistas y la exhibición de más de 170 largometrajes. En cuanto a la programación, hubo secciones competitivas dedicadas a largometrajes, documentales y cortos tanto latinoamericanos como mexicanos; se contó con la presencia de Francia como país invitado y se proyectaron varios títulos recientes de ese origen; se realizó un homenaje a Agnès Varda (presente en el evento; lamentablemente, no logramos entrevistarla) con la exhibición de cinco de sus títulos más importantes; hubo una muestra dedicada al cine de animación del Festival de Annecy, un foco sobre el cine andaluz, una sección (Son de Cine) dedicada a películas relacionadas con la música y otras secciones dedicadas al cine internacional, como Europa-Tendencias, Sin Fronteras y Corrientes Alternas. A ello hay que sumarle la realización de varias mesas y foros de discusión, la ampliación del Talent Campus,

que incluyó varias master classes (se destacó la que dictó el gran director portugués Pedro Costa), y la edición de varios libros. En síntesis, fue un evento mayor, seguido con gran entusiasmo por el público (fue ostensible su preferencia por las películas mexicanas y latinoamericanas). Habrá que ver si el festival toma algún cambio de rumbo en ediciones futuras, ya que el director de sus últimas cinco ediciones, Jorge Sánchez, anunció su retiro de ese cargo por considerar que su ciclo al frente del festival estaba cumplido.

Pasando directamente a la programación —de la que habría que señalar que podría existir un criterio más exigente y riguroso en algunas secciones—, en las distintas muestras se pudieron apreciar varios títulos de interés de diferentes orígenes. Así se pudieron ver dos películas recientes de una cinematografía, la filipina, que en los últimos tiempos está impresionando en los distintos circuitos festivaleros. Una de ellas, *Independencia* (de Raya Martin), fue reseñada en ocasión de su exhibición en el DocBsAs y en el Festival de Valdivia (donde ganó el premio de la crítica); en ella el director continúa con su ficcionalización de la historia de su país a través de anécdotas particulares. Una de las mejores películas rodadas en el mundo en 2009. En cuanto a *Kinatay*, de Brillante Mendoza, ésta muestra otra vez el estilo intenso y visceral del director, con una cámara que está en movimiento casi permanentemente y con un montaje brusco y cortante que logra, en sus mejores momentos, ofrecer una ajustada visión de la caótica vida cotidiana en Manila y la violencia que existe en las relaciones sociales.

Es sabido que el cine rumano es uno de los más mimados de la crítica internacional en los últimos tiempos, y en Guadalajara pudo verse *Police, Adjective*, de Corneliu Porumboiu (de próxima exhibición en el inminente Bafici). Con una anécdota mínima —en un pequeño poblado, un joven policía tiene la misión de detener a un adolescente acusado de distribuir marihuana—,

la película ofrece, a través de una meticulosa y rigurosa puesta en escena y un formidable trabajo actoral, una demoledora visión sobre la vida cotidiana en la Rumania postcomunista. Una de las sorpresas del festival fue *Sansón y Dalila*, ópera prima de Warwick Thornton, una historia de amor entre dos aborígenes australianos que escapa de todos los clichés habituales y en la que el director estructura la narración a través de diversas y atractivas simetrías; un director a seguir. *Ne change rien* puede parecer una película menor del portugués Pedro Costa. Sin embargo, esta filmación de los ensayos de la actriz y cantante francesa Jeanne Balibar ofrece el mismo rigor en la construcción de sus obras mayores, y es además un acabado testimonio sobre la belleza femenina. La brasileña *Viaje porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, es una suerte de road movie que fusiona con destreza elementos ficcionales y documentales en su recorrido por diversos sitios del territorio de su país. La representación mexicana ofreció sus picos más altos con *Norteado*, de Rigoberto Perezcano, una película algo académica pero muy bien realizada, centrada en un joven oaxaqueño que desea ir a trabajar a los Estados Unidos. Pero lo más llamativo de la representación azteca fueron los dos films exhibidos de Nicolás Pereda. Con una obra que ya cuenta con cinco títulos, Pereda aparece como el talento más sólido del cine mexicano actual, y en Guadalajara se pudieron ver *Perpetuum mobile*, un film de una construcción austera y sin concesiones en el que, con una excelente utilización del fuera de campo y la presencia de un humor sutil y soterrado, el director ofrece una desencantada visión de la sociedad mexicana, y la más audaz y arriesgada *Todo, en fin, el silencio lo ocupaba*. En esta película, Pereda, filmando los ensayos del unipersonal en el que la actriz Jesusa Rodríguez recita un poema de Sor Juana Inés de la Cruz, realiza un fascinante ensayo sobre la creación artística, en el que las decisiones sobre

la puesta en escena de cada toma y la utilización de la luz (un formidable trabajo de los tres iluminadores) van armando el relato sobre la marcha. Uno de los grandes films vistos en Guadalajara (éste también se verá en el Bafici). Hubo otros títulos que, sin ser deslumbrantes, mostraron un nivel más que aceptable, como *Cuchillo de palo*, de la paraguaya Renate Costa, que desarrolla una investigación sobre la misteriosa muerte del tío homosexual de la directora bajo la dictadura de Stroessner y refleja los ecos todavía presentes de esos siniestros años. Otro interesante documental, en este caso observacional, es *Historia de un día*, de la venezolana Rosana Matecki, donde se muestra en profundidad la vida cotidiana de un pequeño poblado mediante precisos encuadres y una muy adecuada utilización del sonido (el film carece de diálogos). *La Yuma*, de Florence Jaugey (la primera película que se filma en Nicaragua en treinta años), está centrada en una muchacha que vive en un barrio miserable y quiere ser boxeadora; es una película con bastante frescura y autenticidad, que muestra con claridad las diferencias de clases existentes en el país. *Los jóvenes muertos*, de Leandro Listorti (programador del Bafici), parte de un caso atípico: la gran cantidad de suicidios de jóvenes en la última década en una ciudad patagónica. Eludiendo el sentimentalismo y las entrevistas directas, Listorti muestra, en ascéticos planos fijos, los lugares y objetos que frecuentaban los suicidas, así como el contexto social en el que se desarrollan los hechos. *New York Memories*, último trabajo del militante gay Rosa von Praueheim, retoma el estilo y los personajes de otros films suyos, pero con un tratamiento más atemperado. Y *Outrage*, del veterano documentalista Kirby Dick, examina la hipocresía de notorios políticos norteamericanos (y de los medios que los apa-



ñan) que son homosexuales, reniegan de su condición públicamente y votan en contra de leyes que favorecerían a integrantes de esa comunidad. Hubo también otros films de interés, como *Lebanon*, del israelí Samuel Maoz, ambientado en la guerra israelí-libanesa de 1982, de un humanismo algo elemental pero interesante por la violencia casi *fulleriana* de algunas escenas y la utilización de un espacio muy acotado (el interior de un tanque). Y el documental *Deux de la vague* (de Emmanuel Laurent), centrado en la relación entre Jean-Luc Godard y François Truffaut, muestra algún material de archivo interesante pero elude los aspectos más conflictivos de aquella polémica relación. Hubo también lugar para algunas pequeñas decepciones, como la argentina *Rompecabezas*, de Natalia Smirnoff, un film rodado en su totalidad en planos cerrados y primeros planos (no siempre justificados) y con una definición de personajes poco

satisfactoria. Tampoco resultaron convincentes las dos ganadoras de Rotterdam: la mexicana *Alamar*, de Pedro González-Rubio, con algunos buenos momentos pero otros que parecen extraídos de la *National Geographic*, y *Agua fría de mar*, de la costarricense Paz Fábrega, que intenta analizar las contradicciones de clase en su país, pero no encuentra un rumbo narrativo ni dramático. Por último, *White Material*, el último trabajo de la talentosa Claire Denis, está —como algún otro film suyo— ambientado en África, pero sólo por momentos consigue transmitir la ambigüedad y los climas elusivos de sus mejores obras.

La 25° edición del Festival de Guadalajara mostró aspectos positivos y otros a mejorar. Ojalá la próxima conducción logre desarrollar los positivos y disminuir los negativos para que el evento siga siendo una referencia insoslayable dentro de Latinoamérica. [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

¿Vuelven los ochenta?

por Gustavo J. Castagna

El sexto encuentro de cine europeo y argentino en Pinamar no traicionó sus objetivos de ediciones anteriores: ofrecer, en la mayor parte de su programación, varios preestrenos, films nacionales del año pasado y algunos a estrenarse, un pequeño número de rarezas (películas griegas y armenias) y los homenajes de ocasión, este último año, referidos a *Un guapo del 900* de Torre Nilsson, *La patota* de Tinayre y *Esperando la carroza* de Doria. La organización volvió a funcionar a la perfección, también la atención a los periodistas y la importante cantidad de conferencias de prensa, encuentros con funcionarios cinematográficos de acá y de Europa y los consabidos premios a los invitados. La muestra duró ocho días y el público volvió a ocupar en forma masiva las butacas de las dos salas donde se exhibieron las películas y donde también se realizaron las ceremonias de apertura y cierre. Sólo estuve cuatro días por allí y pude ver algunas películas argentinas que serán comentadas al momento de su estreno. También fue la oportunidad de anticiparme a las exhibiciones comerciales de *Las hierbas salvajes* de Alain Resnais: otro ejemplo de vitalidad y energía ha dado el cine del octogenario cineasta en los últimos años; en este caso, narra la historia de un neurótico (André Dussollier) y su desbordante amor por una mujer (Sabine Azéma) que conoce por azar. Dos películas de François Ozon se exhibieron en la muestra: *Ricky*, mostrada en Mar del Plata, y *El refugio*, ejemplo de cine prolijo donde se entremezclan drogas duras y una chica embarazada atraída por un joven gay hermano de su novio muerto por los excesos vía jeringas. Ozon en esta-

do puro. También se preestrenó *London River* de Rachid Bouchareb, un drama lacrimógeno sobre una pareja desaparecida (una chica inglesa y un joven musulmán) y la búsqueda que realizan la madre de ella (inglesa y viuda) y el padre de él (musulmán, obviamente) luego del atentado en Londres de hace cinco años. La película de Bouchareb sostiene su interés en los dos personajes centrales (la madre es Brenda Blethyn) y en la corrección política anexada a la emoción contenida que transmite semejante argumento. Entre otras, también se mostraron *Singularidades de una muchacha rubia* de Manoel de Oliveira y *Gigante* de Adrián Binez, ya vistas en festivales locales.

Un par de películas argentinas exhibidas en Pinamar, por su parte, volvieron a referirse a los horrores de la Dictadura, los desaparecidos y las secuelas de aquel período. Esta temática, recurrente en una buena cantidad de films de los ochenta, parecería retornar por estos días, por un lado, con idénticos recursos cinematográficos a los de aquellas películas de hace más de dos décadas y, por el otro, observando a esa parte de la historia argentina desde una mirada fashion, esteticista y hasta declaradamente escolar. Apruebo en su totalidad que la temática continúe abordándose en el cine, pero luego de *Los rubios* de Albertina Carri, *Un muro de silencio* de Lita Stantic y *Garage Olimpo* de Marco Bechis, los interrogantes y las respuestas sobre el tema —es decir, sus planteos cinematográficos— deberían ir más allá del relato periodístico de segunda mano o de la actualización del drama en versión supuestamente moderna. Acaso se trate de un retorno a aquel cine de los ochenta, actualizadas o no sus variables estéticas, y

Mis días con Gloria



propulsado, por supuesto, por la política oficial del INCAA.

En ese sentido, en la muestra pinamarrense, entre tantos encuentros y conferencias de prensa, se presentaron dos work in progress: *El muro* de Héctor Olivera y *La patria equivocada* de Carlos Galettini. Y también se exhibieron, entre otras, *Mis días con Gloria* de Juan José Jusid y *Fontana, la frontera interior* de Juan Bautista Stagnaro. El panorama, en ese sentido, es bastante desalentador: aquello que se vio en Pinamar representa un nuevo triunfo de la industria, impulsada por la política oficial, con sólo algunas excepciones aisladas (*La Tigra*, *Chaco*; *La hora de la siesta*) a las presentadas en la muestra. Más aún, el domingo 7 *El secreto de sus ojos* ganó el Oscar y esto se recibió en Pinamar como si se tratara de un triunfo nacional y popular, festejado por colegas, directores, funcionarios y hasta un público que aprueba sólo una forma de hacer películas y contar historias. Una manera de entender el cine, un solo tipo de cine, bendecido por la gestión oficial, que vendría a dificultar una forma distinta de hacer películas. En ese sentido, me permito ser más que pesimista sobre el cine argentino a futuro que se estrena cada jueves. [A]

**NINGUN POLICIA ENFRENTA EL CASO
MAS IMPORTANTE DE SU VIDA UN DIA
ANTES DE RETIRARSE**



FIBERTEL TE INVITA A VER UN CINE DIFERENTE. Ingresá en www.fibertel.com.ar y viví todo el BAFICI. Podés ganar acreditaciones VIP, entradas para todos los días y convertirte en jurado votando el premio Fibertel al mejor corto 2010. Además, no te pierdas el **Ciclo Fibertel BAFICI Retrospectiva**, una selección de los clásicos del festival, del 6 al 19 de abril a las 22hs. en exclusivo por el Canal 90 de Cablevisión.

SPONSOR OFICIAL DEL

DEL 7 AL 18 DE ABRIL / 2010
BAFICI
[12] CINE INDEPENDIENTE

Ministerio de Cultura  Buenos Aires
Gobierno de la Ciudad

ENCONTRA TODA LA INFO EN:
WWW.FIBERTEL.COM.AR

Fibertel

PROMOCIÓN SIN OBLIGACIÓN DE COMPRA VÁLIDA EN CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES, DEL 4 AL 17 DE ABRIL O HASTA AGOTAR STOCK DE ENTRADAS. PRODUCTO SUJETO A DISPONIBILIDAD TÉCNICA Y GEOGRÁFICA. EL CANAL 90 ES EXCLUSIVO PARA CLIENTES DE CABLEVISIÓN DIGITAL.

Buenos Aires: Ciudad Audiovisual



Programa Superior de Gestión de Empresas y Negocios Audiovisuales

Dirigido a directivos y profesionales de compañías del sector audiovisual y egresados de carreras afines.

PROGRAMA

El programa se divide en cuatro módulos, dictados por destacados especialistas:

1. **Management**
Por Dr. Pedro A. Basualdo.
2. **Marco jurídico**
Por Dra. Luciana Perrone.
3. **Tecnología**
Por Lic. Fabian Barrios.
4. **Marketing estratégico para PyMEs y profesionales independientes**
Por Claudio Basile y Fernando Roig.

FECHAS Y LUGAR DE REALIZACIÓN

Se desarrolla de mayo a octubre. Las clases se dictan en Buenos Aires Comunicación (Bulnes 1350, Ciudad de Buenos Aires), los días viernes de 18 a 20 hs. Fecha de inicio: 7 de mayo.

Actividad gratuita. Se entregan certificados de asistencia. Inscripción on line.

+ INFO

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

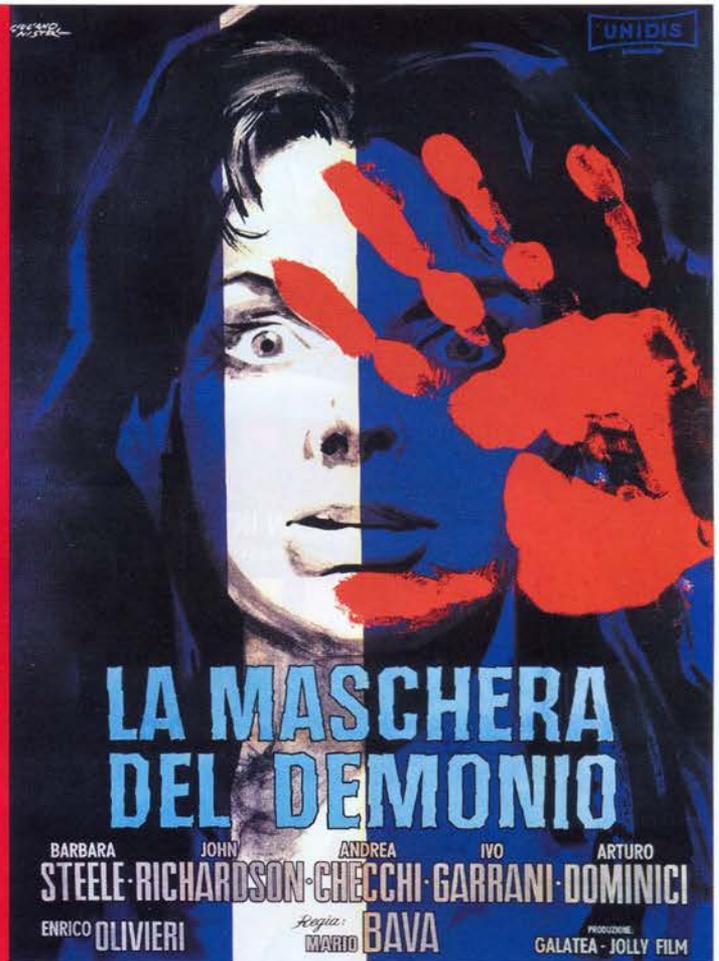
Con el apoyo de



En el número del mes pasado, un lector nos acusó de olvidar a Bava. Dudamos entre decapitarlo con un DVD virgen o escribir algo al respecto. Para evitar que se malinterprete lo que habría sido nuestro gesto de gratitud más entrañable, nos decidimos por la segunda opción y confeccionamos este perfil despedazado, pero amoroso, sobre uno de los más grandes cineastas de la historia. Pasen (a degüello) y vean.

Calígrafo de brocha gorda

por **Marcos Vieytes**

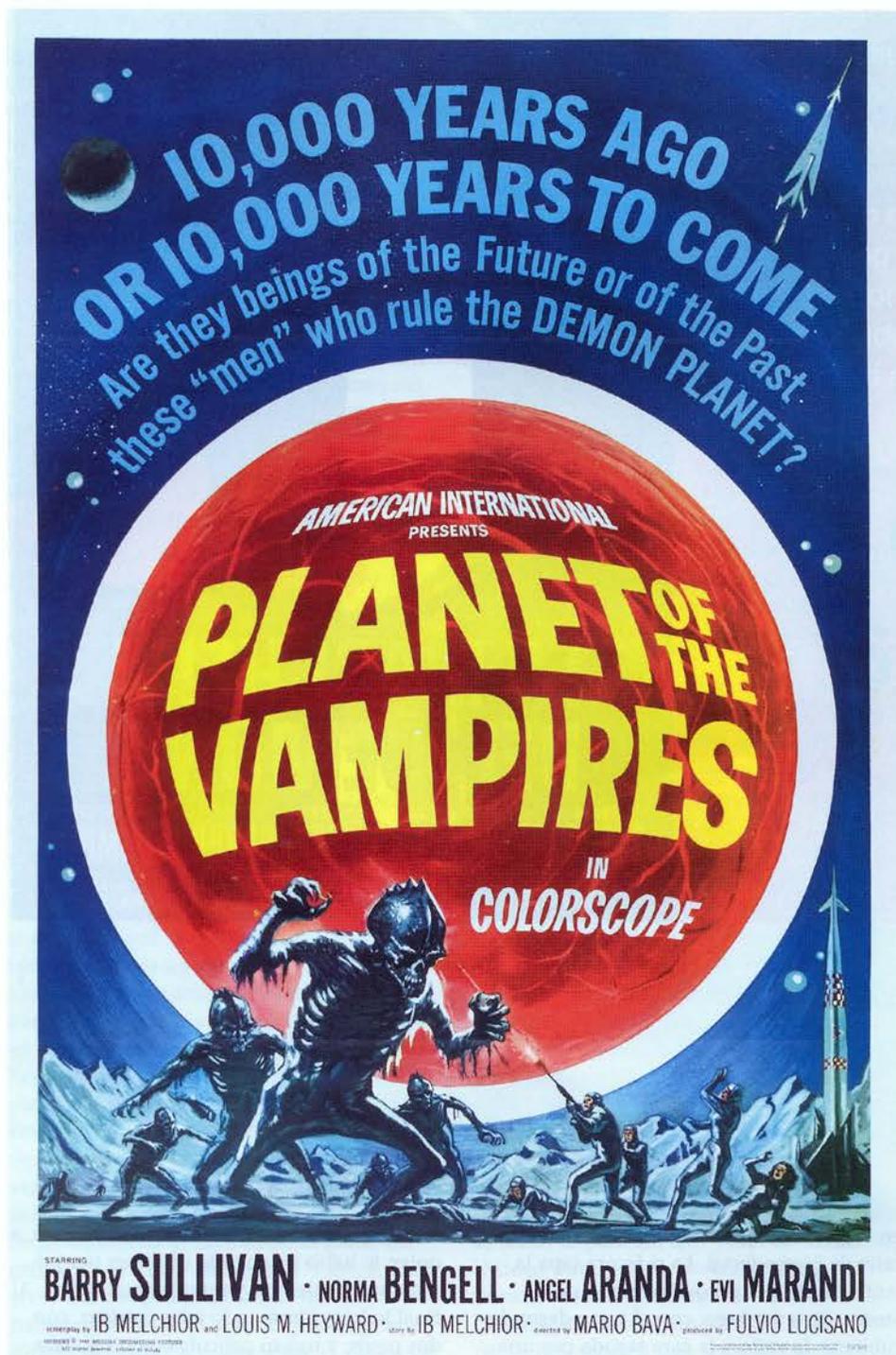


1. La cosa empieza que da gusto: una mujer que no es cualquier mujer sino Barbara Steele (icono del fantástico europeo de los sesenta que trabajó con Fellini, Margheriti, Corman, Freda, Cronenberg y Dante, entre otros) ha sido sentenciada por bruja en una Edad Media brumosa y sombría de estudio barato. Hay humo, telones pintados, montecitos de cartón piedra, muchos oficiantes vestidos de cilicio y relámpagos idénticos a sí mismos cada quince o veinte segundos. La mujer –asustada, lujuriosa y agresiva– maldice a sus victimarios antes de que la ejecuten. Un hombre se le acerca con una máscara en la mano. Los ojos de la mujer parecen salirse de las órbitas al verlo venir. Una subjetiva suya de la mano del verdugo acercándose a su rostro nos impone la dolorosa magnitud de la tortura que le espera: gruesas, largas y afiladas puntas adosadas al dorso de la máscara que le destinan prometen horadarle pómulos, pupilas y mejillas. Por un momento también somos la víctima

en vísperas de quedar adheridos a una doncella de hierro facial. La máscara tapa la lente y oímos el grito atravesado de la Steele. Otro verdugo, con el torso desnudo cubierto de vello y la cara tapada por una capucha, se acerca cargando con las dos manos una pesada maza de madera. Mide la distancia y de un solo golpe incrusta la máscara en la carne firme y blanca de la mujer. La estridencia tipográfica, trompetística, surtidora y sangrante de los títulos reza (¿a Lucifer?): *La maschera del demonio* (también conocida como *Black Sunday*, a no confundir con *Black Sabbath* o *I tre volti della paura*, que es con Boris Karloff).

2. “¡Qué ternura! Parece un chico que en vez de jugar con autitos y rastis lo hace con la cámara, los reflectores y la escenografía.” Eso fue lo que me dijo un espectador después de ver *Danger: Diabolik*, lección lúdica de cine filmada justo antes de que Roger Vadim rodara *Barbarella* en 1968 para el mismo

Dino De Laurentiis que produjo la de Bava, a quien le había prometido disponer por primera vez de tiempo y presupuesto dignos. Al final lo hizo filmar todo a las corridas, con dos pesos, y usó su película como telonera promocional del kitsch arte del francés con Jane Fonda (una generalización reductora posible del cine francés podría consistir en verlo como un simulacro triste y decadente del americano que coquetea siempre con lo nebuloso y lo informe, mientras que el italiano sería una versión festiva, grosera, carnavalesca, operística y bárbara). Después de haber sido el fotógrafo de 50 películas en 20 años, contribuir al tallado de orfebrerías de Riccardo Freda como *Caltiki, il mostro immortale* (1959) e *I vampiri* (1956) y dirigir junto a Raoul Walsh y Jacques Tourneur, en 1960 firma las imágenes de su ópera prima como Mario Bava (después también lo haría como John Foam, Marie Foam, John Hold, Mickey Lion o John M. Old). Tiene 56 años y rodará 24 películas en las próximas dos décadas.



3. ¿A Mario Bava le sentaba mejor el fantástico que el western? Dar por sentado que *I coltelli del vendicatori* (*Knives of the Avenger*) es un western no es mentir, pero sí lo es faltar a la verdad primera, superficial, inmediata de que se trata de un peplum con vikingos en vez de romanos. Sucede que su estructura responde a la de un western y, exceptuando a los forzudos que pasaron de la lucha libre a protagonizar este tipo de películas en las que siempre había una pelea apenas un poco menos larga que la que sostienen hasta la extenuación —propia, del plano y del espectador— los de *They Live* (*Sobreviven*, explícito homenaje de Carpenter al peplum, subgénero itálico que

le quitó solemnidad a la épica histórica del kolossal y cuyos antecedentes se remontan al mudo e influenciaron al propio Griffith), tenemos gente a caballo que no conforma ejércitos sino bandas de hombres errantes; un héroe solitario a perpetuidad; sus contrapicados estatuarios a lomo de caballo; una mujer que es madre y esposa y está a la espera de un hombre que le provea lo necesario para vivir, la atienda y críe a su hijo; una taberna con un dueño símil mexicano; un duelo que aquí no es a punta de pistola pero tampoco espada en mano, sino con cuchillos volando, y hasta una banda sonora con reminiscencias de balada folk americana y puntuaciones humorísticas de

spaghetti (*Roy Colt* y *Winchester Jack* es no sólo un buen título sino además una muy divertida contribución suya al subgénero). Si me gusta más el Bava fantástico es porque tanto el terror (*La máscara del demonio*) como el melodrama de época con elementos sobrenaturales (*La frusta e il corpo*), el giallo (*Sei donne per l'assassino*) y hasta la parodia pop al cine de espías proveniente de la historieta (*Danger: Diabolik*) le permiten desplegar su fabulosa retórica lumínica, de la que aquí tampoco prescinde pero modera debido al mucho más austero trasfondo moral del western. Aunque a Bava, esteta de la barbarie, todo el cine le sentaba bárbaro.

4. Eugenio Bava fue un escultor que se dedicó al diseño de sets cinematográficos, asistió a Segundo de Chomón en la elaboración de los efectos especiales de *Cabiria* (1913) y fue fotógrafo de algunas de las más importantes súper producciones mudas italianas, además de que dirigió algunas películas. Todas las de su hijo son tangibles, tanto porque el ojo es salpicado por un despliegue de color que se percibe voluminoso, como por la sensual utilización dramática de una utilería ostensiblemente expuesta. A Mario Bava le gustaba definir su trabajo como la “construcción de una historia con las manos”, y a los actores los tranquilizaba diciéndoles que no sabía si era un buen director, pero sí que era buen fotógrafo. Su filmografía, sin embargo, es mucho más que la modesta labor de un “artesano”, según el uso condescendiente que suele dársele al término, o que una colección de instantáneas coloridas e inconexas. No sólo es uno de los padres del giallo, ese género que concibió el asesinato en technicolor como una forma de las bellas artes, sino que también es una de las bisagras del cine europeo de género (junto con Melville, Fisher y Leone) sobre las que giran temporal y discursivamente el clasicismo y la modernidad; es un multiplicador milagroso de panes y peces que con medios mínimos no sólo disimula carencias presupuestarias, sino que además alimenta en abundancia el ojo crítico del espectador más exigente y menos prejuicioso; es un maestro de la puesta en escena plástica que se vale de la locura no como salvoconducto argumental para el despliegue de arbitrariedades estilísticas, sino como punto de partida rigurosamente lógico desde el cual experimentar con el corte y la desviación física, psicológica y moral del punto de vista, además de que es un pionero en la adaptación cinematográfica de la historieta atento a las características específicas del medio original.

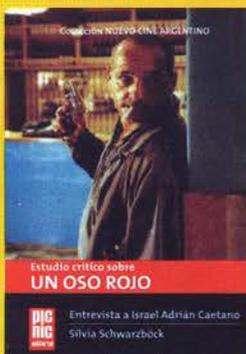
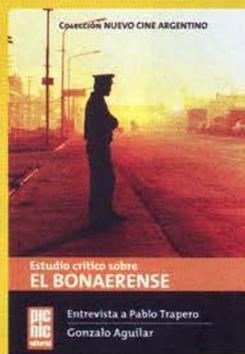
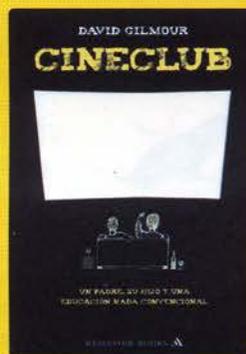
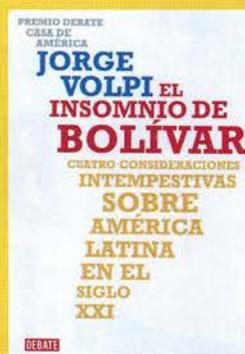
5. En un paréntesis de un capítulo de *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze dice como al pasar que las pulsiones también animan la “bellísima” obra de Mario Bava.

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

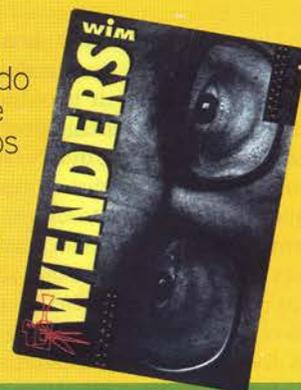
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN

**A FASHION HOUSE OF GLAMOROUS MODELS...
BECOMES A TERROR HOUSE OF BLOOD!!**

**BLOOD
and
BLACK
LACE**

**GUARANTEED!
THE 8
GREATEST
SHOCKS
EVER FILMED!**

TECHNICOLOR®
A WOOLNER BROS. PRESENTATION

starring **CAMERON MITCHELL - EVA BARTOK AND THE 30 MOST GLAMOROUS GIRLS IN THE WORLD!**

Produced by Alfred Mirabel - Directed by **MARIO BAVA**

Cuando Deleuze dice "pulsiones" dice que "la pulsión es un acto que arranca, desgarra, desarticula", que "el objeto de la pulsión es siempre 'objeto parcial' o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho", que "es una relación constante entre animal de rapiña y presa" y que "pulsiones y pedazos son estrictamente correlativos". Todas esas consideraciones sirven para hacerse una idea de las historias que cuentan las películas de Bava tanto como de las formas en que lo hacen. Las diversas patologías psíquicas que aquejan a muchos de sus personajes, por ejemplo, dan sentido a recursos que en otros directores son epidérmicos o groseros. Sin ir más lejos, nadie ha hecho mejor uso del zoom que Bava, dándole una intensidad sensorial y simbólica inigualable, así como

la resquebrajada temporalidad y la brusca edición de *Il rosso segno della follia* (*Un hacha para la luna de miel*) se entrelazan, justifican y complementan a la perfección con el desequilibrio mental del personaje. Pero la linealidad despedazada y brusca de unas cuantas películas de Bava no es reflejo de un cineasta trastornado a la manera de Hitchcock (los planos bien pegados a la piel de *Marnie* cuando Sean Connery y Tippi Hedren se besan en la oficina del primero después de la tormenta, microscópicos e intimidatorios, son tan intensamente enfermizos como un amarillo de Van Gogh), quien asustaba más por la extrema conciencia que había detrás de sus artefactos que por lo expuesto en la superficie fílmica. Los argumentos de las películas de Bava, en

cambio, están poblados de locos, asesinos, sangre, sadismo, perversión y crímenes sexuales mucho más explícitos que los del inglés, pero uno percibe alegría, placer y nobleza en la construcción. Hay en todo su cine una vitalidad que me recuerda la preferencia de Piazzolla por ejecutar el bandoneón abriendo el fuelle, respirando expresivamente. El de Bava es un cine luminoso hecho con materiales oscuros.

6. No se puede hablar de Bava sin pensar en una decena de planos, encuadres, efectos luminosos y secuencias plástica y simbólicamente magistrales. Porque sus aciertos nunca eran meramente técnicos. En sus películas, la forma siempre es portadora de sentido. En el encuadre efectuado entre las piernas abiertas de una mujer de *Danger: Diabolik* queda cifrado el hedonismo auto-paródico de la película, y en el de *Cani arrabbiati* está implícita la violación posterior que, gracias a esa sintética colocación de la cámara, no necesita ser mostrada. Esa figura triangular dominante del cuadro es, por otra parte, una de las más recurrentes composiciones de la filmografía de Bava y un recurso del que se vale a menudo para darle cohesión al montaje sin recurrir a suturas mucho más evidentes como las del cierre y apertura de puertas. Donde éstas brillan con lógica cíclica es en *Operazione paura* (*Kill Baby, Kill*), que tiene una de las mejores secuencias de la historia del cine. El protagonista corre en busca de la mujer que ama ni bien oye su pedido de auxilio. Abre la puerta de la habitación del castillo en la que se encuentra, para ver que alguien escapa por la puerta que está en el otro extremo. Comienza a perseguirlo y la situación se repite seis veces, durante las cuales atraviesa estancias idénticas, hasta que por fin alcanza al hombre que huye, le pone la mano en el hombro, aquél se da vuelta y nuestro personaje descubre horrorizado que es su doble. Y en *La fusta y el cuerpo* ya no es una secuencia sino la entera película lo que se estructura compulsivamente alrededor de un acto que se repite ad infinitum y más allá (de este mundo). Los antifaces de luz de ese largometraje son también un alarde de economía significativa. Y ni hablar de *Terrore nello spazio* (*Planet of the Vampires*), cruza de ciencia ficción y terror que es la más radicalmente abstracta y artificial de sus películas, un experimento similar al de Melville en *Un flic*, que hace de las máquinas de humo su personaje principal y perturba con muertos que salen envueltos en bolsas de plástico transparente, y en cámara lenta, de unas tumbas que parecen *tupperwares*. Hoy en día, Hou Hsiao-hsien es el cineasta que trabaja con bloques de luz similares a los suyos con pareja pericia, y su cine es uno de esos lugares felices en donde se reúnen la ética baziniana y el más puro artefacto bárbaro. [A]



04.2010 malba.cine

→CICLO

Clásicos de estreno XV

Del jueves 1 de abril al domingo 2 de mayo

Este mes, malba.cine presenta una nueva edición del ciclo Clásicos de estreno, con diez grandes obras recuperadas, en copias nuevas.

Se verán *El tenorio tímido*, de Fred Newmeyer y Sam Taylor; *Sergio, el idiota*, de Benjamin Christensen; *Crimen y castigo*, de Josef von Sternberg; *El huracán*, de John Ford; *Los verdes paraísos*, de Carlos Hugo Christensen; *El extraviado*, de Peter Lorre; *Día de justicia*, de Budd Boetticher; *Obras maestras del terror*, de Enrique Carreras; *Miss Muerte*, de Jesús Franco y *Ultimátum nuclear* de Robert Aldrich.

→CINE INDEPENDIENTE

12° BAFICI

Del jueves 8 al domingo 18 de abril

→CONTINUÁN

Carne sobre carne de Diego Curubeto | Jueves a las 22:00 y sábados a las 23:55

TL2 – La felicidad es una leyenda urbana de Tetsuo Lumiere | Viernes a las 23:55

Rosa Patria de Santiago Loza | Jueves a las 20:30

Válido x 2 entradas gratis a malba.cine*

Presentá la revista en la recepción del museo.

* Esta promoción no es válida para entradas de BAFICI.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante.

Vigente desde el jueves 1° de abril al domingo 2 de mayo de 2010.

www.malba.org.ar



www.ultracine.com

Anuario 2009

Estadísticas / Notas / Información / Entrevistas / Estrenos / Salas 3D ...



... y todo lo ocurrido durante el año en un volumen de colección.

Reserve su ejemplar.



ULTRACINE

PROGRAMA DOBLE

Música y lágrimas

The Glenn Miller Story

Estados Unidos, 1954, 115', **DIRIGIDA POR** Anthony Mann.

El silencio de Lorna

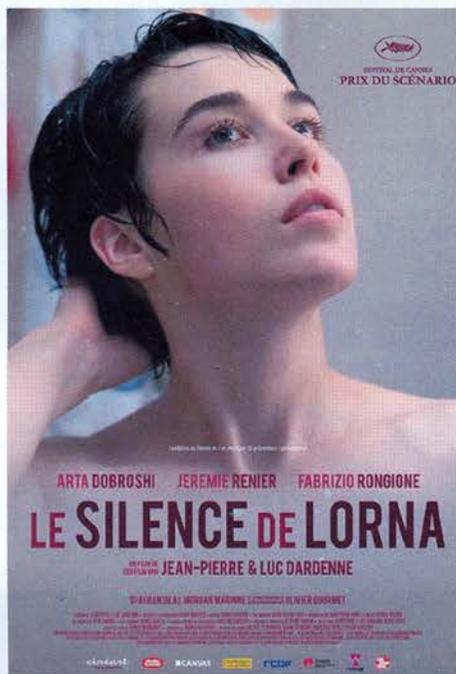
Le Silence de Lorna

Bélgica/Francia/Alemania/Italia, 2008, 105', **DIRIGIDA POR** Jean-Pierre y Luc Dardenne.

por Eduardo Rojas

El título original de *Música y lágrimas* es *The Glenn Miller Story*. Esta biografía del músico Glenn Miller ha sido criticada por su carácter edulcorado y por no ajustarse a alguna supuesta verdad histórica de esa vida. Ciertamente no es la mejor película del dúo Mann/Stewart, pero, si se acepta su relato lineal y deliberadamente ingenuo (por qué no aceptar una historia protagonizada por James Stewart, ése, el de la comedia, el que hace del mundo un lugar amable en el más primario sentido del término), es posible descubrir el sostén de un riguroso relato sobre el triunfo de la voluntad, fuerza que sólo puede ser interrumpida por la muerte. En *Música y lágrimas* hay un juego de voluntades dobles que se complementan, las de Glenn, un hombre inocente y obcecado, incapaz de ver en el mundo otra cosa que su deseo: el hallazgo de un sonido propio, que distinga su música de la del resto. Egoísta y desaprensivo como un niño, Miller —por otra parte, un hombre afable, tierno y educado— se sirve del prójimo para lograr su objetivo sin tener en cuenta la existencia de los otros. Su novia Helen tiene su propio deseo: hallar un hombre sólido con el cual formar una familia; nada menos parecido a Glenn. Sin embargo, una vez casados, ella pondrá la suya al servicio de la causa de su marido; de allí en más todo será éxito y buenaventura, y hasta el azar los favorecerá permitiéndole a Glenn encontrar el sonido que buscaba.

Será también el azar quien interrumpa la armonía del ascenso mutuo. Glenn Miller se alista en el ejército para llevar su música a los soldados del frente europeo en la Segunda Guerra. La avioneta que lo transporta de Londres a la París liberada se esfumará en el Canal de la Mancha. Este hecho histórico es relatado por Mann mediante una elipsis que esquivo todo dramatismo. Una verónica elegante y discreta a la tentación melodramática; Miller se despidió de la vida y de la película cerrando la ventanilla de la avioneta con una universal sonrisa americana y una venia ligera que roza su frente. Eso fue todo. Mann no se preocupa por aventurar una imagen sobre su hipotética caída. No hay nada más que la tristeza de Helen, sus amigos y admiradores; el sonido que distinguió a Miller perdurar



prestándole su tono discreto a esta narración biográfica, disimulando el hachazo brutal que la angélica evanescencia de su protagonista propina a la historia.

Es difícil imaginar una película más distinta en narración y objetivos a *Música y lágrimas* que *El silencio de Lorna*. El rigor nórdico de los hermanos Dardenne tiene una cercanía geográfica y filial con el de Carl Dreyer. Europa según los Dardenne es un falso paraíso que multiplica los panes y los peces en beneficio de los prósperos, mientras explota a los pobres y a los justos. Lorna es una de ellos, una albanesa que se doblega para obtener su credencial de ingreso a ese paraíso; el matrimonio con Claudy, un yonqui local —otro estiércol del Edén—, orquestado por la mafia del tráfico de inmigrantes, es el precio a pagar. Lorna es tan tenaz como Glenn y Helen Miller, pero los Dardenne filman, siempre, una misa; una ceremonia austera en la que comulgan los que pueden, nunca los que quieren, como en aquella celebración colectiva que es (era) Hollywood. Su rigor narrativo está a la vista, a diferencia de la oculta severidad de Mann. Entonces la voluntad de Lorna debe afrontar el ruego de Claudy, que quiere dejar la droga, ser



un hombre. Y Lorna tuerce la dirección de su empeño, se entrega literalmente en cuerpo y alma a Claudy para salvarlo, olvidando a la mafia y a su turbio novio Sokol. Salvar y condenarse. Ser expulsada del Paraíso para alcanzarlo. El sacrificio de Lorna está resumido en un breve plano general en que la mujer corre junto a Claudy. Toda la alegría del mundo se resume en su carrera, es un momento trascendental, como los que descubría Paul Schrader en Ozu, Bresson o el propio Dreyer. Después, una elipsis que es un hachazo narrativo como el de Mann, un salto al vacío de una audacia estética y un coraje sin igual en el cine de esta época: Lorna recoge la ropa de Claudy, asesinado por la mafia. No es el azar quien interrumpió una ascensión sin techo; es el diseño invisible de un destino que revela: hay que huir del Paraíso para preservar la vida (la propia y la de quienes pueden conservar la esperanza; Lorna está embarazada de Claudy), como alguien que huyó alguna vez hacia Egipto. Hay que abandonar la vanidad de las ciudades, internarse en el bosque y dejar de ser para romper el silencio con un sonido propio. Luego esfumarse, como Glenn, como Lorna. [A]

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

RODAJE TERMINADO 2010

Res. 2796/2009

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

(*) CMFN: costo medio film nacional

Ver más información en www.incaa.gov.ar

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

Ver más información en www.incaa.gov.ar

RAYMUNDO GLEYZER 2010

Res. 473/2010

- Llamado a concurso para guionistas, productores y directores con proyectos de largometrajes de ficción, documental o animación, en etapa de desarrollo a terminar en 35 mm. En esta 4ta edición invitando a participar de las clínicas de capacitación a los países hermanos del MERCOSUR.
- Fecha de recepción 1/04/10 al 01/06/10
- Premio: 6 proyectos, uno por región del país, recibirán \$20.000 cada uno más la posibilidad de presentarte ante el comité de preclasificación de la "segunda vía del INCAA".

Ver más información en www.incaa.gov.ar o escribir a adenegri@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

FOROS

BLOGS

NOTICIAS

LOS FANÁTICOS DEL CINE TIENEN ALGO EN COMÚN.

TRAILERS

AMO ELCINETM
.COM

TU PASIÓN ONLINE.

MIRÁ VOTÁ CONECTATE CREÁ COMPARTÍ COMENTÁ